

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KRİTİK FİKİR VE SÖYLEMLERİN KİTLELERE  
EMPOZE EDİLMESİ VE BENİMSETİLMESİNDE  
YENİ MÜZİK ÖĞELERİNİN KULLANIMI:  
20. VE 21. YÜZYILDA DUYSAL UNSURLARIN  
PROPAGANDA AMAÇLI İŞLEVSELLEŞTİRİLME  
DİNAMİKLERİ VE YENİ MÜZİK GRAMERİ**

**GÜLCE ÖZEN GÜRKAN  
16740003**

**TEZ DANIŞMANI  
Prof. Dr. H. ALPER MARAL**

**İSTANBUL  
2019**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KRİTİK FİKİR VE SÖYLEMLERİN KİTLELERE  
EMPOZE EDİLMESİ VE BENİMSETİLMESİNDE  
YENİ MÜZİK ÖĞELERİNİN KULLANIMI:  
20. VE 21. YÜZYILDA DUYSAL UNSURLARIN  
PROPAGANDA AMAÇLI  
İŞLEVSELLEŞTİRİLME DİNAMİKLERİ VE  
YENİ MÜZİK GRAMERİ**

**GÜLCE ÖZEN GÜRKAN  
16740003**

**TEZ DANIŞMANI  
Prof. Dr. H. ALPER MARAL**

**İSTANBUL  
2019**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KRİTİK FİKİR VE SÖYLEMLERİN KİTLELERE  
EMPOZE EDİLMESİ VE BENİMSETİLMESİNDE  
YENİ MÜZİK ÖĞELERİNİN KULLANIMI:  
20. VE 21. YÜZYILDA DUYSAL UNSURLARIN  
PROPAGANDA AMAÇLI İŞLEVSELLEŞTİRİLME  
DİNAMİKLERİ VE YENİ MÜZİK GRAMERİ

GÜLCE ÖZEN GÜRKAN  
16740003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 20.06.2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Tez Danışmanı  
Jüri Üyeleri

Unvan Ad Soyad

İmza

: Prof. Dr. H. Ayhan Meral  
: Doç. Dr. Aynur Ersöz  
Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan E. Öke

İSTANBUL  
HAZİRAN 2019

## ÖZ

### **KRİTİK FİKİR VE SÖYLEMLERİN KİTLELERE EMPOZE EDİLMESİ VE BENİMSETİLMESİNDE YENİ MÜZİK ÖĞELERİNİN KULLANIMI: 20. VE 21. YÜZYILDA DUYSAL UNSURLARIN PROPAGANDA AMAÇLI İŞLEVSELLEŞTİRİLME DİNAMİKLERİ VE YENİ MÜZİK GRAMERİ**

**Gülce Özen Gürkan**  
**Haziran, 2019**

Son yüz elli yılın politik atmosferi, yaşanan silâhlı çatışmalar dışında, büyük oranda, ulus-devletlerin ekonomik ve kültürel hakimiyet mücadeleleri üzerine kuruludur. Büyük kitleler kazanmayı hedefleyen bu mücadelelerde, en büyük rollerden birini, yapılan propaganda çalışmaları oynamıştır. Müzik, bu propaganda çalışmalarının önemli bir parçası olagelmıştır. Öte yandan, aktarılmak istenen fikirlerin, bu fikirleri aktarmak adına işlevselleştirilen müziklere baskın çıkması; müziğin kendi içinde bir amaç olmaktan çıkıp tamamen fikrin hizmetine verilmesi gibi problemler, müziğin kimliğini seyrelttiği gibi, fikrin aktarılma verimini de düşürmektedir. 20. ve 21. yüzyıl Yeni Müzik grameri, toplumun dinleme, algılama ve düşünme pratiklerini değiştirme potansiyeli içerdiğinden; hem müziğin kendi içindeki amacını muhafaza eder, hem de fikirlerin müzikle taşınması ya da temsil edilmesi için yeni yöntem önerileri sunar.

Bu çalışmada, propaganda-müzik ilişkisi, önce etik ve işlevsellik bağlamlarında ele alınmış; ardından, verilen çeşitli örnekler üzerinden, son yüz elli yıla vurgu yapar biçimde tarihselleştirilmeye çalışılmıştır. Bu aşamadan sonra, geleneksel yöntemleri kullanan propaganda işlevli müziklere değinilerek politik gündeme dair söylemlerinin ne kadar etkili olduğu incelenmiştir. Buradan, Yeni Müzik kategorisindeki yapıt örneklerine geçilerek, önerdikleri yeni yöntemlerin toplumda ne tür paradigma değişimlerine hizmet edebilecekleri çıkarsanmaya çalışılmıştır. Son olarak da, tez kapsamında üretilen propaganda işlevli bir Yeni Müzik yapıtı çeşitli platformlarda çalınarak, müziğin kendisinin ve taşıdığı fikrin dinleyiciye ulaşp ulaşmadığı gözlemi üzerinden, tezin bir sağlaması yapılmıştır. Dinleyicilerden alınan tepkiler, tez çalışması boyunca yapılan çıkarımlarla uyumlu bir şekilde, Yeni Müzik yapıtlarının, dinleyici zihninin işleyiş biçimiyle bağlantıya geçebildiği çıkarımını destekler niteliktedir. Buradan da, Yeni Müzik gramerinin dönüştürücü etkisinin propaganda alanı adına önemli bir kazanım olabileceği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Propaganda, Yeni Müzik, Politik Müzik, Soğuk Savaş, Yabancılaşma.

## **ABSTRACT**

### **THE USE OF NEW MUSIC COMPONENTS IN IMPOSITION AND INFUSION OF CRITICAL IDEAS AND DISCOURSES TO THE AUDIENCES: DYNAMICS OF PROPAGANDISTIC FUNCTIONALIZATION OF AUDIO ELEMENTS AND THE NEW MUSIC GRAMMAR IN THE 20TH AND 21ST CENTURY**

**Gülce Özen Gürkan  
Haziran, 2019**

Besides the armed conflicts, the political atmosphere of the last 150 years is substantially based on the economic and cultural domination crusades of nation-states. Propaganda works have got one of the main roles in those efforts that aim to gain vast majorities. Music takes an essential place in these propaganda works. On the other hand, when the ideas to be conveyed predominate over the music pieces which have the function of conveying those ideas, and music loses its intrinsic purpose and exclusively serves to the idea, this problem causes disidentification of music, as well as decreasing the propagation efficiency of the idea. As the New Music grammar of the 20th and 21st century has the potential of making a change of the listening, perceiving and thinking practices of society; not only it protects the intrinsic purpose of music, also suggests new methods of transportation or representation of ideas via music.

In this study, the relationship between propaganda and music is first discussed in the ethics and functionality contexts; then, through the given examples, this relationship is attempted to be historicized, laying the emphasis on the last 150 years. After this phase, the propaganda music pieces which adopt traditional methods are discussed, and the efficiency of their discourses on the political agenda is examined. After that, some examples of the New Music works are given to have a sense on what sorts of paradigm changes the new methods they suggest might serve. Finally, as a part of the thesis work, a New Music piece that has propaganda function is produced, and played in several platforms; thus the observation of whether the music and the idea it aims to convey is received by the audience, contributes to test the hypothesis of this study. The reactions of the audiences support the inference that New Music pieces could connect to the mental processes of the audiences; responsively with the inferences made in the thesis study. Regarding this, it is concluded that the transforming impact of New Music might be an important asset for propaganda studies.

**Key Words:** Propaganda, New Music, Political Music, Cold War, Alienation.

## ÖN SÖZ

Müzik ve propaganda ilişkisi, çoğunlukla, müzikle taşınan fikrin müziğin kendisine tamamen hakim olduğu; geleneksel müzik yapma yöntemlerinin, propagandası yapılmak istenen fikrin hizmetine verildiği müzik parçaları üzerinden ele alınmaktadır. 20. ve 21. yüzyıl Yeni Müzik yapıtları, politikayla az ya da çok ilişkilendirilirken, hemen hiçbir zaman propaganda üzerinden okunmamaktadır. Öte yandan, Yeni Müzik grameri, kitlelerin fikir ve davranışlarında kayda değer dönüşümler yaratacak bir potansiyel içerir; bu potansiyel, gramerin önerdiği yeni duyum ve kavrama biçimleriyle yakından ilişkilidir.

Yıllardır üzerine düşünmekte olduğum bu meseleyi, nitelikli bir tez çalışmasına dönüştürmem, bir önceki tez çalışmamda olduğu gibi, yine sevgili Hocam Prof. Dr. H. Alper MARAL sayesinde oldu. Bu çalışma kapsamında üç yıldır, bu çalışmayı doğuran düşünme ve değerlendirme yöntemleri düşünüldüğünde ise, yaklaşık on beş yıldır, müzik-politika ilişkisine dair gözlem ve değerlendirmelerimde, hocamın kazandırdığı akademik perspektif sayesinde, keyifle ve heyecanla yol alıyorum. Hakını asla ödeyemeyeceğim hocama, zamanı, sabrı, bu tez sürecine olan müthiş katkıları ve yıllardır düşün dünyama ışık olan varlığı için bir kez daha teşekkür edebilmenin mutluluğunu yaşıyorum.

Bu tez çalışmasının ilerlemesinde, IV. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi, Etnomüzikoloji Derneği'nin düzenlediği Uluslararası Müzik ve Politika Sempozyumu, Ankara Devlet Konservatuarı Müzik ve Sahne Sanatları III. Sempozyumu, KTÜ III. Uluslararası Müzik ve Dans Sempozyumu ve MIAM Kültürlerarası Müzik-Üretiminde Çokanlamlı İnsan Sesi Sempozyumunda müzik-propaganda ilişkisi kapsamında sunduğum bildirilerin ve sunumlarından ilham aldığım akademisyen ve öğrenci arkadaşlarımın katkısı büyüktür. Bu sempozyumların çoğunda, gerek fikir alışverişi, gerekse moral desteği açısından büyük yardımlarını gördüğüm sınıf arkadaşlarım Sinan UÇAR ve Özgür TURAN'a ayrıca teşekkürü borç bilirim.

Son olarak, politik aktivizm yolunda, gerek düşünsel gerekse edimsel anlamda yollardır omuz omuza yürüdüğüm, bu tez çerçevesinde de hem fikir hem de kaynak anlamında beni defalarca desteklemiş olan, en yakın dostum, yoldaşım Berk Efe ALTINAL'a çok teşekkür ediyorum.

İstanbul; Haziran, 2019

Gülce Özen Gürkan

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	ix
KISALTMALAR .....	x
1. GİRİŞ .....	1
2. PROPAGANDA, EĞİTİM VE İKNA KAVRAMLARININ BİRBİRLERİYLE KARŞILAŞTIRMALI TANIM ALANLARINA, TARİHTEKİ ETKİLEŞİMLERİNE VE MÜZİKLE İLİŞKİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ .....	4
2.1. Propagandanın İletişim Temelli Nitelikleri .....	4
2.2. Propaganda Biçimleri.....	8
2.3. Politik Bağlamlı Müzik Üretim Yöntemleri Üzerine Etik ve İşlevsellik Merkezli Bir Değerlendirme .....	11
2.3.1. Politik Müziğe Dair Biçimsel Tartışmada İki Kutup: Bağlanma ve Otonomi .....	13
2.3.2. Müzik-Politika İlişkilenme Analizinde Bir Diğer Parametre: Yabancılaşma.....	15
2.3.3. Müzikte Geleneksel ve Yeninin Ayrı Propaganda İşlevleri .....	21
3. TOPLUMSALLAŞMANIN BİR PARAMETRESİ OLARAK PROPAGANDA, EĞİTİM VE MÜZİK – BİR TARİHSELLEŞTİRME DENEMESİ .....	25
3.1. Antik Dönemlerde Müzik-Politika İlişkisi.....	26
3.2. Propaganda Terimini Adında Geçiren İlk Resmî Kurum ve Bir Hristiyanlık Propagandası olarak Kilise Müzikleri.....	29
3.3. Ulus-Devletler Döneminde Propagandanın Meşruiyeti. Müzik Eğitimi ve Ulus-Devlet Propagandasının İç-içeliği .....	30
3.4. Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Müzik ve Propaganda .....	32
3.5. İkinci Dünya Savaşı Öncesi ve Esnasında Propaganda, Eğitim ve Müzik .....	34
3.5.1. Savaş Dönemi Eğitim Çalışmalarında Müzikli Propagandaya Japonya'dan Bir Örnek: <i>Gunka</i> .....	38
3.6. Soğuk Savaşta Müzik Yoluyla Yürütülen Propaganda Çalışmalarına Genel Bir Bakış .....	41

3.6.1. Uluslararası Radyoda Caz: Music USA Örneği.....	42
3.6.2. Müzisyen Kimliğinin Araçsallaştırılması: The Jazz Ambassadors – Caz Elçileri Örneği.....	43
3.6.3. Çocuk Sesi ve Kimliğinin Propaganda Amaçlı Kullanımı: Kore Çocuk Korosu Örneği.....	46
3.7. Soğuk Savaş Sonrası Politikada Kimlik Mücadeleleri ve Müziğin Araçsallaştırılma Biçimleri .....	51
<b>4. GELENEKSEL YÖNTEMLERLE ORTAYA KONAN MÜZİKLERİN KİTLELER ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNE ETİK VE İŞLEV MERKEZLİ BİR BAKIŞ .....</b>	<b>56</b>
4.1. Bir Performatif Propaganda Örneği olarak Cihat Kültürü-Müzik İlişkisi .....	56
4.1.1. Metin ve Müzik Arasında İdeoloji Eksenli Bir Seyir: Neşit.....	58
4.1.2. İçerdikleri Metinlere Göre Neşit Türleri.....	61
4.1.3. Cihadî Neşitlerin Propaganda Amaçlı Kullanımı, Radyo ve Cihat Kültürüne Gidiş.....	63
4.1.4. Ses Kayıt Teknolojisi, “Kaset Devrimi” ve Cihat Kültürünün Ortaya Çıkışı.....	65
4.1.5. Metin, Kaydedilmiş Materyal ve Elektronik Müzik Unsurlarının Cihat Kültüründeki Yerine Bir Diğer Örnek: Cihadî Rap ve Hip-Hop.....	66
4.1.6. Sosyal Medyada Müzikli Cihat Propagandası .....	69
4.1.7. Cihat Kültüründe Müziğin İşlevi ve Etik Konumu Üzerine Son Değerlendirme.....	71
4.2. Şili’de ve Şili Diasporasında Kapsamlı Bir Propaganda Çalışması Örneği: Yeni Şarkı Hareketi.....	72
4.2.1. Şili’de Yeni Şarkı Hareketinin Marksist İktidardaki İşlevi .....	72
4.2.2. Darbe, Sığınmacılar ve Şili Diasporasında Yeni Şarkı .....	81
4.2.2.1. Inti Illimani .....	85
4.2.2.2. Quilapayún.....	86
4.2.2.3. Patricio Manns .....	86
4.2.2.4. Isabel Parra.....	87
4.2.3. Şili Diasporasının İkinci Neslinde Hip-Hop ve Politika.....	88
4.2.4. Dünyaya Yayılan Yeni Şarkı Hareketinin Türkiye’deki Sol Muhalif Gruplara Etkileri .....	91
4.2.4.1. Grup Yorum.....	93
4.2.4.2. Kardeş Türküler .....	95
4.2.5. Yeni Şarkı Hareketinin Bağlanma-Otonomi Diyalektiği Kapsamında Değerlendirilmesi.....	97



## **5. POLİTİK FİKİRLERİ TEMEL ALAN YENİ MÜZİK YAPITLARINDAN ÖRNEKLER VE PROPAGANDA İŞLEVLERİNE YÖNELİK TESPİTLER. 98**

- 5.1. Soykırımın *Sprechgesang* Yöntemiyle Anlatımı: *A Survivor from Warsaw* .. 99
- 5.2. Din Propagandasında Müziğin Yeni İşlevleri: *Gesang der Jünglinge* ..... 103
- 5.3. Düşen Atom Bombası İmgelerinin Polonya Sonorizmiyle Eşleşmesi: *Threnody to the Victims of Hiroshima* ..... 105
- 5.4. Protesto Gösterisine Dönüşen Müzik Tiyatrosu: *Intoleranza* Prömiyeri .... 107
- 5.5. Yirminci Yüzyılda Yapılan Siyasî Hataların Çok-katmanlı Özeti: *Requiem für einen jungen Dichter* ..... 110
- 5.6. Müzik Örneklerinin Toplumdaki Olası Etkilerine Dair Bir Değerlendirme. 111

## **6. YENİ MÜZİĞİN PROPAGANDA İŞLEVİ ÜZERİNE BİR UYGULAMA VE GÖZLEM ÇALIŞMASI..... 113**

- 6.1. Konu Edilen Politik Gündem: Ankara ve İstanbul'da LGBTİ+ Etkinlik Yasakları ..... 113
- 6.2. Yapıtın Ortaya Çıkışı ve Yapısal Özellikleri ..... 114
- 6.3. Dinleyiciyle İlk Buluşma Süreci ..... 115
- 6.4. Albüm Çalışması ve Radyo Programı ..... 117
- 6.5. Uygulama ve Gözlemin Sonucu ..... 117

## **7. SONUÇ ..... 119**

## **KAYNAKÇA ..... 123**

## **EKLER ..... 132**

## **ÖZ GEÇMİŞ ..... 153**

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1:</b> Ursula Dahmen'in 2003 ABD-Irak Savaşı'nda çekilen fotoğraf üzerine sanat çalışması.....	10
<b>Şekil 2:</b> Estonya Ulusal Marşı.....	16
<b>Şekil 3:</b> Finlandiya Ulusal Marşı.....	17
<b>Şekil 4:</b> Hint Geleneksel Müziği Sınıflandırması.....	28
<b>Şekil 5:</b> <i>Entartete Musik</i> Nazi Propaganda Afişi.....	36
<b>Şekil 6:</b> <i>Kōshinkyoku gunkan</i> (行進曲「軍艦」, <i>Japon Donanma Marşı</i> ).....	39
<b>Şekil 7:</b> Benny Goodman 1962 yılında Kızıl Meydan'da klarnet çalarken.....	45
<b>Şekil 8:</b> Kore Çocuk Korosu'nun 1954'teki ABD turundan bir fotoğraf.....	50
<b>Şekil 9:</b> Pussy Riot, "punk duası" performansı (2012).....	54
<b>Şekil 10:</b> Solda, Irak'lı mahkûm Satar Cabbar'ın, Ebu Gureyb cezaevinde, sandık üzerinde, vücuduna elektrik kabloları bağlı hâldeki fotoğrafı. Sağda, Fun-Da-Mental, <i>All is War</i> (2006) albüm kapağı.....	69
<b>Şekil 11:</b> Solda Sikus adlı enstrüman, sağda Yeni Şarkı grubu Inti Illimani. ....	74
<b>Şekil 12:</b> Inti Illimani, <i>Canto al Programa</i> (1970), albüm ön kapağı.....	79
<b>Şekil 13:</b> Inti Illimani, <i>Canto al Programa</i> (1970), albüm arka kapağı.....	80
<b>Şekil 14:</b> Şili Halkıyla Dayanışma Gecesi için Türkiye İşçi Partisi tarafından hazırlanan konser bülteni.....	92
<b>Şekil 15:</b> Arnold Schönberg, <i>A Survivor from Warsaw</i> , op. 46. ....	100
<b>Şekil 16:</b> Ölüm Sanat Mekân 8 Sempozyumu afişi.....	116

## KISALTMALAR

<b>a.g.y.</b>	: adı geçen yayın
<b>ABD</b>	: Amerika Birleşik Devletleri
<b>IŞİD</b>	: Irak ve Şam İslâm Devleti adlı silâhlı, siyasî yapılanma
<b>SSCB</b>	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
<b>TİP</b>	: Türkiye İşçi Partisi
<b>VOA</b>	: Voice of America (Amerika'nın Sesi) radyosu

## 1. GİRİŞ

“Ninni, bir propaganda şarkısıdır; uyumak istemeyen üç yaşındaki bir çocuğun gözünde.”

Protest şarkılarıyla bilinen müzisyen Pete Seeger’ın, *Dangerous Songs?* adlı albümüne eklenen yazısında sarf ettiği bu cümle (Seeger, 1966), propaganda kavramının kendisini ve propaganda işlevli müzikleri değerlendirirken, bakış açısını ne kadar geniş tutmak gerektiğini göstermektedir. Toplumun önemli bir kısmı, propagandaya sadece maruz kaldığını ve propagandanın rızayı baskılayan ve etik olarak problemlili bir yönlendirme çalışması olduğunu düşünmektedir. Oysa ki, propaganda, günlük yaşamın birçok alanına sinmiş olan, toplumun birçok üyesinin en az karşılaştığı kadar ürettiği bir iletişim biçimidir.

Müzik, ilgili tarihsel süreç içinde, propaganda için kullanılan temel araçlardan biri hâline gelmiştir. Gerek zaman içinde çeşitli müzik türlerinin toplumsal hafızada biriktirdiği duysal imgelerle, gerekse insanların duygularını ve davranışlarını harekete geçirebilme potansiyeliyle, müzik, birçok kritik fikrin taşıyıcısı ya da temsilcisi olarak işlev kazanmıştır. Müziğin kazandığı bu işlev, yapılan müziklerin kendilerini de kimlik dönüşümüne uğratmış, iç dinamiklerine atanan yeni bağlamlarla, gerek yapısal gerekse fikrîsel etki alanlarını genişletmiştir.

Propaganda müziklerinin çok büyük bir kısmı, popüler müzik formları üzerine kurulmaktadır. Formların popülerliği, toplumun büyük bir kısmının bu formlara halihazırda sempati duyduğunu işaret ettiğinden, fikirleri popüler müzik formlarıyla aktarmak kısa vadede verimli bir yöntem olarak görülebilir. Ancak, Alman propaganda bakanı Joseph Goebbels’in, fikirleri baskı ve şiddet yerine propagandayla benimsetmeyi önermesinin (Edited collection of speeches by Goebbels on propaganda, [14.05.2019]) üzerinden geçen yıllar boyunca, toplumlar, görülmedik büyüklük ve biçimlerde şiddete maruz kalmışlardır. Propaganda çalışmalarının baskı ve şiddeti önleyebilecek bir toplumsal dönüşüm yaratması mümkün olsa dahi, mevcut yöntemlerin bu konuda yetersiz kaldığı görülmektedir.

20. ve 21. yüzyıl Yeni Müzik yapıtları, içerdikleri yeni gramerle, dinleyicinin müziği dinleme ve algılama biçimlerine yeni kapılar açmaktadır. Bulunan yeni yöntemler

zamanla popüler formlara da yansımakla birlikte, düşünme biçiminde dönüştürücü bir etki yapan kavramsallık, Yeni Müzik yapıtlarına özgü bir niteliktir. Tam da bu sebeple, Yeni Müzik yapıtlarının köklü ve kapsamlı bir toplumsal dönüşümü tetikleyecek propaganda potansiyeline sahip olması olasıdır. Bir yandan da, Yeni Müzik yapıtlarına atanan fikirsel bağıntılar, bu yapıtların daha geniş kitlelerle buluşmasını, dönüşüme dair yöntem önerilerini daha geniş kitlelere ulaştırmalarını sağlayabilir.

Bu tez çalışmasının asıl amacı, 20. ve 21. yüzyıl Yeni Müzik yapıtlarının toplumda paradigma değişimine hizmet edebilecek nitelik ve potansiyel işlevlerini incelemektir. Ancak, bu incelemenin yapılabilmesi için, öncelikle propagandanın kendisine, müzikle ilişkisine ve bu ilişkinin tarihsel gelişimine dair kapsamlı bir inceleme yapmak gerekmektedir. Böylece, kritik fikir ve söylemlerin taşıyıcısı olarak Yeni Müziği doğuran toplumsal dinamikler, kültürel dönüşümler ve politik atmosfer daha iyi anlaşılabilir; Yeni Müzik yapıtlarının sosyo-politik bağlamda nasıl işlevselleşebileceklerine dair bir fikir/sezgi edinmek mümkün olabilecektir.

Bu sebeple, bu tez çalışmasında, önce, propaganda kavramının kendisi, müzikle olan bağları ve müzik-propaganda ilişkisi üzerine etik ve işlevsel perspektifler ele alınacaktır. Propagandanın müzikle olan ilişkisine dair yapılacak incelemenin bir ön hazırlığı olarak, propaganda türleri, örnekler üzerinden incelenecek, propagandanın iç dinamikleri ve bu dinamiklere göre etki alanları anlaşılmaya çalışılacaktır.

Ardından, propaganda tarihi boyunca müziğin hangi durumlarda hangi biçimlerde kullanıldığına dair genel bir tablo çizilecektir. Burada ele alınacak propaganda işlevli müzik örnekleriyle, kendilerini yaratan toplumsal paradigma ve politik atmosferle birlikte, propaganda-müzik ilişkisine dair tarihsel bir yol haritası oluşturulmaya çalışılacaktır.

Bu aşamadan sonra, incelenecek propaganda işlevli müzikler, geleneksel yöntemlerle yapılanlar ve Yeni Müzik grameri kullananlar olarak ikiye ayrılacak, topluma etkileri açısından iki farklı perspektif içinde ele alınacaktır. Geleneksel yöntemlerle yapılanların etik ve işlevsel konumları, üzerine söz söyledikleri politik gündem merkeze alınarak değerlendirilirken; Yeni Müzik yapıtlarının gündeme dair yarattıkları propaganda etkileri kıstas alınmayacak; bunun yerine, önerdikleri yeni

yöntem üzerinden, dinleyicinin düşünme biçimini hangi yönde değiştirebilecekleri öngörülme çalışılacaktır.

Son olarak, elde edilen sonuçların ışığında, bir uygulama ve gözlem çalışması yürütülecektir. Politik gündemde yer bulmuş bir meseleyi temel alarak ortaya konan bir Yeni Müzik yapıtının, dinleyiciyle farklı platformlar aracılığıyla buluşturulması ve alınan tepkilerin değerlendirilmesi sonucu, tezin bir çeşit sağlamasına ulaşılması hedeflenmektedir. Elde edilen bulgulara, yine kesin bir sonuç ya da yüzde yüz verim beklentisiyle bakılmayacak; bununla birlikte, 21. yüzyıl propaganda çalışmalarında müzik kullanımına yeni bir kapı aralama ihtimâli de göz ardı edilmeyecektir.

## **2. PROPAGANDA, EĞİTİM VE İKNA KAVRAMLARININ BİRBİRLERİYLE KARŞILAŞTIRMALI TANIM ALANLARINA, TARİHTEKİ ETKİLEŞİMLERİNE VE MÜZİKLE İLİŞKİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ**

Propaganda ve eğitim kavramları, çoğu ana akım basın-yayın organı ve birtakım akademik çevrelerce, birbirine oldukça uzak, kimi zaman tamamen karşıt düşen nitelik ve işlev atamalarıyla; biri olumsuz diğeri olumlu tınlayan iki farklı kavram alanında konumlandırılmaktadır. Öte yandan, birtakım bilgileri/fikirleri/söylemleri yaygınlaştırmak isteyen birçok kişi ve kurumun, birbiriyle bağdaştırmakta güçlük çekilen bu iki edimden, ortak bir amaç çerçevesinde, hattâ işbirliği hâlinde faydalandığına, sıklıkla rastlanmaktadır. Bu tez çalışmasının ele alacağı meselelerden biri de, iki kavramın tanımları arasındaki çizgilerin belirsizlik alanları ve birbirleriyle ilişkilendirme durumlarıdır.

### **2.1. Propagandanın İletişim Temelli Nitelikleri**

Propagandanın bir göndereni, bağlamı, amacı, taşıdığı bir mesaj, aracısı, alıcısı ve bir tepki/karşılık beklentisi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, iç dinamiklerine yeterince hakim olunabilmesi açısından, iletişim kapsamında da ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. İletişim profesörleri Jowett ve O'Donnell (2012, 7), propagandayı, algıyı şekillendirmeye, idrakı yönlendirmeye ve davranışları propagandacının amacına ulaşmasına yardım edecek bir tepki elde etme noktasına getirmeye yönelik kasıtlı ve sistematik teşebbüs olarak tanımlamaktadır. Jowett ve O'Donnell, bu tanım içinde geçen nitelikleri, propagandanın temel nitelikleri olarak vurgulamaktadır.

Öncelikle propagandanın kasıtlı bir edim olduğunun altını çizen Jowett ve O'Donnell (2012, 7), propagandanın önceden düşünüldüğünü ve hangi stratejinin ideolojiyi desteklemeye en verimli şekilde hizmet edeceğine dair hesabın yapıldığını savunmaktadırlar. Bu savı destekler biçimde, propagandanın sistematik olduğunu ve titizlikle seçilmiş yöntemlerle uygulandığını öne sürerek, birçok devlet ve şirketin

sistemik propaganda çalışmaları yürütmek üzere oluşturulmuş departmanları olduğunu gündeme getirmektedirler. Bu noktada, okullardaki sistemik ulus-devlet propagandasının, örneğin, müzik derslerinde müfredattaki ulusal marşları çocuklara öğreten öğretmene bir propagandacı niteliği kazandırıp kazandırmadığı; binaen, daha önce de sorgulandığı gibi, eğitimle propaganda arasındaki sınırın nerede çizileceği soruları akla gelebilir. Qualter, propagandanın amacını, tutumları etkileme yoluyla eylemlerin denetim altına alınması şeklinde ele alarak, eğitimin kasıtlı ve sistemik bir propaganda faaliyeti haline gelebilme niteliğini ortaya koymuştur (1980, 267). Nihayetinde, müzik ğretmenlerinin, müfredatta yer alan ve ulus kavramını ya da ulus-devlet simgelerini konu alan şarkıları öğretirken, öğretmenliğin/eğitimciliğin iş tanımı gereği, amaçladıkları bir tutum değişikliğinden bahsedilebiliyorsa<sup>1</sup>; propaganda niteliklerinden yola çıkararak, öğretmenin/eğitimcinin de aynı zamanda bir propagandacı niteliğine sahip olduğundan bahsedilebilir. Buradan da, propagandası yapılan fikirler yayıldığı, fikirlere ikna edilen kişilerin, aynı zamanda fikirlerin propagandasının yapılmasına da yönlendirildiği; en azından, bu fikirler üzerinden yapılan propaganda faaliyetlerinin gittikçe daha meşru bir zemin kazandığı; propagandanın hedef kitlesinin, bir noktada, fikirlere kazanılmanın ötesine geçerek, propagandanın kendisine kazanılabildiği sonucuna varmak mümkündür.

Jowett ve O'Donnell (2012, 7), propagandanın bir diğer niteliğini de teşebbüs ediş olarak tanımlamıştır. Buradaki teşebbüs, hedef kitleyi belli bir koşula çekmeye yöneliktir; bu koşul, algısal, bilişsel, davranışsal ya da  birden olabilir. Bu noktada, bir kişi ya da kitlenin harekete geçmesi beklenirken harekete geçmemesinin de bir davranış biçimi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin, insan köleliğinin meşru sayıldığı zamanlarda yaşayan ve insan köleliğinin meşru olmadığını anlatan bir propaganda çalışmasının hedef kitlesindeki bir kişi, kölelerin bir çiftlikten firar ettiğini görüp bu konuda bir şey yapmadığında, propagandanın yeniden koşullama teşebbüsünün amacına ulaşmaya başladığından bahsedilebilir.

Bunun yanında, propagandanın nihayetinde bir teşebbüsten ibaret olduğunu hatırlamak, hedef kitleyi propaganda karşısında edilgen bir konumla tanımlamaktan kaçınmayı sağlamaktadır. Hedef kitle üzerinde başarıya ulaşamamış birçok propaganda girişimi mevcuttur; hatt, birçok propaganda çalışmasının karşıt fikri

---

<sup>1</sup> Eğitim bilimlerinde muteber olan tanımıyla, eğitim, "Bireyin davranışında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişim meydana getirme sürecidir." (Ertürk, 1985, 9-10'dan aktaran Akbaba, 2016, 5)



savunanlar tarafından bir karşı propaganda beraberinde yürütüldüğü düşünüldüğünde, propagandası yapılan birçok fikrin başarısı, karşıt fikre dair propaganda çalışmasının başarısızlığı anlamına gelecektir.

Propagandanın algıyı yeniden şekillendirme niteliği, devletler tarafından da, özellikle birtakım şiddet içeren müdahaleleri meşrulaştırabilmek adına sıklıkla kullanılmıştır (Jowett, O'Donnell, 2012, 8). Örneğin, kereste endüstrisinin doğal ormanlardaki ağaçları dilediği gibi budamasına izin veren bir yönergenin adı, "Sağlıklı Ormanlar Girişimi" olabilmektedir. Ya da, ABD'nin 2003 yılında Irak'ta yaptığı bir operasyonun adı Çöl Kalkanı Operasyonu yerine Çöl Fırtınası Operasyonu olarak tanımlandığında, Amerikan halkının operasyona giden askerlere dair endişeli tepkileri, gururlu ve coşkulu tepkilere dönüşebilmiştir (Jowett, O'Donnell, 2012, 9).

Müziğin de devreye girdiği benzer bir örnek, Vietnam Savaşı (1955-1975) sırasında yaşanmıştır. Kore Savaşı'ndan sonra Soğuk Savaş'ın ikinci sıcak çatışması olan bu savaş, 20 yıl sürmüştür; tıpkı Kore Savaşı'nda olduğu gibi, Batı ve Doğu bloklarından birçok ülke asker yollamış; tek ülkede dünya savaşı şeklinde yaşanan bu savaşta, milyonlarca asker ve sivil hayatını kaybetmiştir. 20 yıl süren bir savaşın askerler üzerinde yarattığı psikolojik ve sosyolojik/ahlâki bozukluklar, askerlerin birbirlerine ve sivillere uyguladığı şiddeti akıl almaz boyutlara ulaştırmıştır (Whittaker, 1997, 167).

Mevcut şartlar altında Vietnam Savaşı'na yollanma korkusu ABD başta olmak üzere birçok ülkenin yurttaşları için askerliği dehşet verici bir hâle getirdiğinden; işkence ve ölüm tehlikesi içeren—elbette bu tehlikeye işkence yapma ve öldürme ihtimalinin vereceği tedirginliği de eklemek gerekir—uzak, bilinmeyen bir ülkeye gitmeyi, vatanperverlik hisleriyle teşvik etmek gerekmiştir. ABD'de Komünizm topluma bir diğer dehşet faktörü olarak anlatıldığından, bir ülke üzerindeki 20 yıllık işgal çalışmaları, komünizm karşıtı bir vatanperverlik olarak yeniden tanımlanabilmiş; radyolarda bu perspektifi içeren birçok şarkı çalınmıştır. Bu şarkıların en ünlülerinden biri, country müzik bestecisi ve şarkıcısı Tom T. Hall'un yazdığı ve 1965 yılında country müzik şarkıcısı Johnnie Wright'ın kaydettiği, *Hello Vietnam* adlı şarkıdır. Savaşa gitmenin markete gitmek kadar kolay ve yakın olduğu izlenimi uyandıran, sakin ve durgun bir tempo ve tını alanının kullanıldığı bu country şarkısının sözleri şu şekildedir:

“Bir veda öpücüğü ver ve gittiğimde bana yaz,  
Hoşça kal sevgilim, merhaba Vietnam

Amerika borazan sesini duydu  
Ve biliyorsun, hepimiz buna dâhiliz  
Savaşın biteceğini sanmıyorum  
Mücadele bizi yine ayrı düşürecek  
Hoşça kal sevgilim, merhaba Vietnam  
Tırmanılacak bir tepe, kazanılacak bir savaş var

Limanda bizi bir gemi bekliyor  
Amerika’yı durdurmak öyle kolay değil  
O ülkede Komünizmi durdurmamız gerek  
Yoksa özgürlük elimizden kayıp gitmeye başlayacak  
Hoşça kal sevgilim...

Umuyorum ve dua ediyorum ki bir gün dünya öğrenir  
Bizim söndürmediğimiz yangınların daha da büyük yerler yakacağını  
Ne pahasına olursa olsun, özgürlüğü korumamız gerek  
Yoksa kendi özgürlüğümüz bir gün kaybolup gidecek

Bir veda öpücüğü ver ve gittiğimde bana yaz,  
Hoşça kal sevgilim, merhaba Vietnam”

Sözlerden de anlaşıldığı üzere, ABD’de dönemin propaganda çalışmaları, Komünizmin esaret olduğu, ABD’nin diğer ülkelere asker yollamak suretiyle özgürlük taşıdığı, başka ülkelere özgürlük götürülmedikçe ABD’nin özgürlüğünün tehlikede olduğu gibi varsayımlar üzerinden yürütülmüştür. *Hello Vietnam*, bu propaganda çalışmalarının simge şarkılarından biri olarak, ABD’nin kaybetmesiyle sonuçlanan bu savaşın ilerleyen yıllardaki eleştirel çalışmalarında tekrar ele alınmıştır. Stanley Kubrick’in Vietnam Savaşı’nda asker olmayı tüm trajedisıyla anlattığı 1987 yapımı *Full Metal Jacket* adlı filmin ana müziği olarak da kullanılmıştır.

Propagandayı iletişimin bir biçimi olarak tanımlayan Jowett ve O’Donnell (2012, 15), iletişim için tasarlanan her yeni teknolojik aygıtın propaganda için de kullanıldığına/kullanılabilirliğine dikkat çekmektedirler. Günümüzde dünyanın hemen her yerinin birbiriyle bağlantısını sağlayabilen uydu tabanlı iletişim sayesinde, herhangi bir fikrin propagandasını herhangi bir coğrafyada yapmak

mümkün hale gelmiştir. Örneğin, birçok din misyoneri kişi ya da kurum, yaymak istediği söylemleri onlarca ülkeye medya/sosyal medya üzerinden duyurabilmektedir. Hedef kitleyi büyüten ve kültürel farklılıkları bir parametre olarak gündeme getiren bu interaktif düzlem, dünyanın birçok yerinde kabul gören ve beğeni toplayabilen müzik türlerini, duysal unsurları ve bunları destekleyen teknolojik aygıtları, propaganda aracı olmak için uygun bir konuma getirmektedir.

## 2.2. Propaganda Biçimleri

Propaganda, toplumda oluşturmak istediği davranışın harekete geçme olup olmadığı üzerinden, ajitatif ve integratif olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Szanto, 1978, 10'dan aktaran, Jowett, O'Donnell, 2012, 17). Ajitatif propaganda, toplumu belli bir fikrin koşulladığı davranışa yönelik harekete geçirmeyi ve nihayetinde toplumda büyük bir değişime sebep olmayı amaçlamaktadır. ABD'de 18. ve 19. yüzyıllar boyunca süren büyük bir reform hareketi olarak, köleliği bitirmeyi ve köle olarak tutulan milyonlarca siyahı özgür bırakmayı amaçlayan abolisyonist hareketin propaganda yöntemleri, ajitatif propagandaya örnek gösterilebilir. Hareketin önderlerinden biri olarak anılan William Lloyd Garrison, 1831'de Boston'da *The Liberator* (Özgürleştirici) adlı gazeteyi çıkarmaya başlamış, sonuçlarından biri de köleliğin kaldırılması olan ABD iç savaşına kadar, yaklaşık 40 yıl boyunca, gazeteyi çıkarmayı sürdürmüştür (Harrold, 1995, 2). Garrison, aynı zamanda, bir İskoç halk şarkısı olan *Auld Lang Syne* adlı parçanın melodisi üzerine yeni sözler yazarak, *I Am an Abolitionist* adlı abolisyonist şarkısını ortaya çıkarmıştır. Oldukça dindar bir hristiyan olan ve kölelik karşıtı harekete de köleliğin dinle bağdaşmayacağı fikrinden yola çıkarak dâhil olan Garrison, şarkının sözlerinde, tanrıdan aldığı güçle etrafına ışık saçan, güçlü ve inançlı abolisyonist aktivisti betimlemiştir. Oldukça ses getiren ve abolisyonistlere motivasyon sağlayan bu parça, hâlen çeşitli koro repertuvarlarında yer almaktadır.

İntegratif propaganda ise, aksine, toplumun tepki gösterme eğilimi içinde olduğu bir ortamda, toplumu kabullenici, tepkisiz ve uyum sağlayıcı davranışa koşullamayı hedefler. Televizyonda program aralarında sürekli gösterilen reklâmlar, toplum genelindeki hızlı tüketme alışkanlığını sürdürebilmek adına yapılan bir propaganda çalışması olarak da okunabilir. Bu reklâmlarda kullanılan müzikler, dikkat çekici ve kolay akılda kalıcı melodiler ve sözler içererek, ürünü tüketiciye reklâmdan sonra da

hatırlatmakta; market ve mağazalardaki ürünün görüntüsünü müziğin duyumuyla birleştirerek, tüketiciye, ürünle ihtiyaç ilişkisinden bağımsız olarak, satın almayı düşündürebilmektedir.

Bilginin, fikrin ya da söylemin kaynağının belli olup olmadığı ve aktarılan verilerin doğruluk payı gibi parametrelere göre, propaganda, beyaz, kara ve gri gibi isimler alabilmektedir. Beyaz propaganda, kaynağı belli olan ve aktarılan bilginin doğru olduğu propaganda biçimidir. Bu noktada, yapılan bilgi aktarımını propaganda olarak tanımlayan, bilgilerin seçimi ve kompozisyonu, aktarımda kullanılan dilin linguistik ve jestik özellikleri, bilgiyle birlikte vurgulanan sembollerin göndermeleri gibi niteliklerdir. Devlet radyo ve televizyonlarından verilen haberler ve yayınlanan programlarda, beyaz propagandaya sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin, Türkiye’de doğup büyüyen ya da aile ağacı Türkiye’ye dayanan bir sporcunun ya da müzisyenin ülke dışındaki bir platformda kazandığı başarıyı aktaran bir haberde, başarıyı kazanan kişinin, sporcu ya da müzisyen olarak anılmadan önce, Türk genci, ya da Türk kızı gibi ifadelerle anılması ve/veya bu nitelemenin haber esnasında birçok kez vurgulanması, toplumların uluslar üzerinden kategorize edilmesine yönelik beyaz propagandadır.

Kara propaganda ise, kaynağı belli olmayan ve aktarılan bilginin doğruluk payının/ihtimalinin düşük olduğu propaganda biçimidir. İngiliz İstihbarat Teşkilatının, Amerika Birleşik Devletleri’ni İkinci Dünya Savaşı’na müttefiklerin tarafında dâhil etmek adına, ABD yayın organları üzerinden ülkede yaydığı, ABD’deki Nazi casuslarına yönelik haberler, kara propaganda niteliğindedir (Jowett, O’Donnell, 2012, 19). Sağlıksız olduğuna dair uzman raporlarının mevcut olduğu gıdaların reklamlarda sağlık çerçevesi içinde tanıtılması da, kara propagandaya bir diğer örnektir.

Kara propagandanın başarısı ya da başarısızlığı, propagandaya maruz kalan kişilerin, bilgi kaynağını ve bilginin kendisini güvenilir kabul etmeye yönelik eğilimi ve isteğiyle bağlantılıdır. Örneğin, Yahudilerin varlığını kendi ekonomik gidişatı için tehdit olarak gören bir kitle, Yahudi soykırımını gerekçelendirmek adına yapılacak bir kara propagandayı başarılı kılmaya daha yatkın olabilecektir.

Gri propaganda, adından da sezileceği üzere, ne beyaz ne de kara propaganda tanımına dâhil edilebilen, ikisinden de özellikler taşıyan propaganda biçimidir.

Kaynak doğru ya da yanlış tanımlanmış olabilir; ortaya atılan iddiaların doğruluğu kesin olmamakla birlikte, tam olarak yalanlanması da mümkün değildir. Gri propagandanın gücü de bu belirsizlikten gelmektedir.

Özellikle 20. ve 21. yüzyılda yapılan savaşlar esnasında, gri propagandaya sıklıkla başvurulmaktadır. Savaş mahallinden ulaşan birçok veri, propagandanın gereğince manipüle edilerek yayınlanmaktadır. Bu durumu açıkça ortaya koyan ünlü fotoğraf işlerinden biri, Ursula Dahmen'in 2003 ABD-İrak Savaşı sırasında çekilen bir fotoğrafı iki farklı kadrajla ele alarak sergilediği çalışmasıdır.



**Şekil 1: Ursula Dahmen'in 2003 ABD-İrak Savaşı'nda çekilen fotoğraf üzerine sanat çalışması.**

Wie Bilder lügen. [14.05.2019]. <http://jg10.ejs-training.de/tintenkilner/wie-bilder-luegen/>.

Fotoğrafta, esir alınan bir Irak askerinin bir tarafında su içiren, diğer tarafında kafasına doğru silâh tutan birer Amerikan askeri bulunmaktadır. Damen'in seçtiği iki kadrajın birincisinde sadece Iraklı asker ve ona silâh tutan Amerikan askerleri, ikincisinde ise Iraklı asker ve ona su içiren Amerikan askeri görünmektedir. Böylece, ortadaki asıl fotoğraftan, solda Irak yandaşlarının, sağda ise ABD yandaşlarının gri propaganda yapmasına elverecek birbirine zıt etkili iki kesit çıkmaktadır.

Müziğin gri propagandaya olası katkıları üzerine çarpıcı bir örnek, ABD'de 11 Eylül 2001'de gerçekleşen Dünya Ticaret Merkezi saldırısından sonra, ABD hükümetinin

Afganistan'da yönelik hava ve kara saldırısı öncesi Afgan halkını hazırlama çalışmalarıdır. ABD, Afganistan'da uçaklarla yiyecek paketleri ve sadece tek bir kanalın sinyalini yakalayabilen radyolar dağıtmıştır. Eş zamanlı olarak, o zamana kadar ABD radyosu olarak hizmet veren bir istasyon, birdenbire Afgan FM olarak değiştirilip sadece Afgan yerel müzikleri yayınlamaya başlamıştır. Bu müziklerin arasına sıklıkla “Saygıdeğer Afganistan halkının dikkatine” sözleriyle başlayan duyurular girilmektedir; bu duyurularda, ABD'nin Afgan halkına ne kadar saygı duyduğundan, onlara zarar vermeyi amaçlamadıklarından ve tek hedeflerinin Usame Bin Ladin'i ve sempatizanlarını ele geçirmek olduğundan bahsedilmektedir (Cull, Culbert, Welch, 2003, 152-153). Duyuru öncesinde ve hemen sonrasında Afgan yerel müziklerinden oluşan yayın devam etmekte; bu müziklerin Afganistan mukimleri üzerinde yatıştırıcı ve güven verici bir etki yaratması hedeflenmektedir.

### **2.3. Politik Bağlı Müzik Üretim Yöntemleri Üzerine Etik ve İşlevsellik Merkezli Bir Değerlendirme**

Postyapısalcı yaklaşıma göre, toplumda yer edinmiş paradigmlar, toplumu oluşturan bireyler tarafından tekrarlanan davranış ve söylemler—postyapısalcı terminolojideki adıyla, performatif edimler—yoluyla yeniden üretilerek sürerlik kazanmaktadır. Judith Butler'ın cinsiyet ve cinsellik örnekleleriyle anlattığı bu performatif süreç (2014), diğer toplumsal pratikler gibi, müzik için de geçerlidir. Müzik üretimi ve icrası da dâhil olmak üzere her davranışın, toplumdaki mevcut paradigma ya da devralacak yeni bir paradigma lehine performatif bir edim olduğu düşünüldüğünde, müzik de dâhil olmak üzere hiçbir anlatının tam anlamıyla tarafsızlığından bahsedilemeyeceği sonucuna varılır. Bir müzik yapıtı, bu yapıt için hedeflenen yaratıcı sürecin sonunda ortaya çıktığında, birtakım fikir, imge, görüngü ve davranışları ya doğrudan taşır, ya da tüm bunlara taraf olur. Tam da bu sebeple, kimi zaman besteci bunları yapıta kasıtsız olarak aktarsa, ya da tarafsız olarak aktardığını iddia etse dahi, yapıtın kendisinin kamu gözünde tarafsızlığından bahsedilemez.

Müziğe bu perspektiften bakıldığında, sosyo-politik çerçeve içinde değerlendirilemeyecek bir müzik yapıtından bahsetmek mümkün görünmemektedir. Müzik yapıtlarının bu niteliği, besteciye etik bir sorumluluk yükler; bu sorumluluk kimi zaman bestecinin üretimiyle, kimi zaman da kendisine toplum tarafından birincil olarak atanmış besteci kimliğinin bir getirisi olarak, müzik dışındaki

söylemleriyle birlikte gelir. Örneğin, *elektronische Musik* türünün kurucularından olarak anılan besteci Karlheinz Stockhausen'ın, hem birtakım yapıtlarında doğrudan göze çarpan unsurlardan biri olan spiritüellik vurgusundan, hem de, New York'ta Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılmasına ve binlerce insanın ölümüne yol açan saldırı için “tüm evrende mümkün olabilecek en büyük sanat işi” ifadesini kullanmasına<sup>2</sup> sebep olan görüşlerden etik olarak sorumlu olduğu söylenebilir—buradaki “sorumluluk” ifadesi yapılan bir yanlışı düzeltmeyle değil, yapılan, yaratılan ya da söylenenin arkasında durmak ya da durabilecek olmakla ilgilidir; zira Stockhausen verdiği röportajlar ve derslerle dünya görüşünü detaylı bir biçimde açıklamış bestecilerdendir. Dinleyici tarafından, bestecinin, yapıtlarında kendi sosyo-politik duruşunu yansıttığı—müziğin, ya da daha kapsayıcı bir perspektifle, toplumsal paradigmasını performe ettiği dönem ve coğrafyaya hâkim olan sanat akımlarının neresinde konumlandığı da bu duruşa dâhil edilmektedir—varsayılacağından; bestecinin dünya görüşüyle yapıtlarının yansıttığı dünya görüşü arasında bir çelişki olmaması için, yapıtlarının topluma vereceği olası mesajları mümkün olduğunca kasıtlı ve kontrol altında tutması önem kazanmaktadır. Müzik ya da başka bir aracı yoluyla kişinin duygularını harekete geçirerek topluma kasıtlı mesaj vermenin propaganda tanımına dâhil olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanatsal üretimde gözetilmesi gereken etik kaygılar dikkate alınarak yapılmış herhangi bir müziğin propaganda işlevinden tamamen bağımsız olamayacağı sonucuna varılabilmektedir.

Her ne kadar müziğin araçsal niteliği ve potansiyeli su götürmese de, bu durum müziği kendi içinde bir amaç olarak tanımlamaya engel değildir; aksine, birçok besteci, müzisyen ve dinleyicinin müzikle olan alışverişi, öncelikli olarak müziğin taşıdığı mesajla değil, müziğin kendisiyle ilgilidir. Müziği araçsallaştıran birçok propaganda çalışması da bu öncelikli haz ilişkisinden fayda sağlama amacı taşımaktadır. Bu noktada, politik bir yapıt ortaya koyduğunu öne süren bir bestecinin, hem müzik hem de politika yapma iddiasında bulunduğu dikkat edilmelidir; zira dinleyicinin beklentisi bu iki alanı da kapsayacak şekilde yönlendirilmektedir. Bu noktada ortaya çıkan etik sorunsal, yaratılan beklentinin her iki alanda da karşılanıp karşılanmadığı; ya da bunun yerine, bir alanı diğeri için

---

<sup>2</sup> Saldırıdan birkaç hafta sonra New York Times'da yayınlanan ve Stockhausen'ın bu sözlerini analiz eden bir makale, *Music; The Devil Made Him Do It* (Müzik; Ona [Stockhausen'a] Şeytan Yaptırdı) başlığıyla yayınlanmıştır (Tommasini, [14.05.2019]).

araçsallaştırmak suretiyle, dinleyicide yaratılan beklentinin kendisinden bir çıkar sağlanıp sağlanmadığıdır.

### **2.3.1. Politik Müziğe Dair Biçimsel Tartışmada İki Kutup: Bağlanma ve Otonomi**

Bağlanma ve otonomi kavramları, bestecinin içinde yaşadığı toplumla kurduğu bağları, bu bağların varlığı ya da kabulüyle birlikte baş gösteren etik sorumlulukları ve politikayla müzik arasındaki araçsallaştırma ilişkisini/dengesini açıklamaya yardımcı olabilmektedir. Bağlanma (*commitment*), sanat yapıtlarının, merkeze aldıkları fikir ve söylemlerle olan ilişkilerinin semantik yoğunluğunu açıklamaktadır. Özellikle doğrudan propaganda maksadıyla ortaya konan müzikler bağlanma filtresiyle incelendiğinde, bu müziklerin çoğunun, propagandasını yaptıkları fikir ve söylemlerle semantik olarak doğrudan bağları olduğu gözlemlenebilir. Politik bağların edebiyatın ayrılmaz bir parçası olduğunu iddia eden Jean Paul Sartre (1988, 28), dili semantik bağlamda kullanması sebebiyle her ne kadar bu iddiayı edebiyatla sınırlı tutsa da (a.g.y., 25); müziğin gerek edebiyatla, gerekse geniş anlamda dilin kendisiyle doğrudan ilişkili oluşu, bu iddiaya müzik alanı içinde de yer açmaktadır. Nitekim, müziğiyle komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle 1937 yılında Almanya'dan, 1947 yılında ise ABD'den sürgün edilen besteci Hanns Eisler, müziğin bağlanmacı niteliğine ilişkin şu sözleri sarf etmiştir: “Müziğin amacının sadece müziğin kendi içinde bulunabileceğini düşünüyorlar. Müzik için müzik. Ancak, yanılıyorlar. Toplumsal bakış açısını kaybeden müzik, kendisini kaybeder: Müzik, insanlar tarafından, insanlar için bestelenir.” (Eisler, 1978, 197'den aktaran Goehr, 1994, 99) Eisler aynı zamanda müziğin edebî metinle doğrudan ilişki içinde bulunması gerektiğini, sözsüz—bestecinin ifadesiyle, “mutlak”—müziğin ait olduğu dönemin acil sorunlarına dair hiçbir şey ifade etmediğini iddia etmiştir (a.g.y., 99).

Bu noktada, müziğin politik kapsamının sadece döneminin acil sorunlarıyla sınırlandırılıp sınırlandırılmayacağı sorusu ortaya çıkmaktadır; zira uzun vadede toplumsal dönüşüm gerektiren birtakım konularda müziğin işlev kazanması, edebî metnin ötesinde yöntemlerle, toplumun düşüncelerinden önce düşünme biçimini değiştirmeye yardımcı olmayı amaçlayan bir biçimde mümkün olabilir. Müzik yapıtları da dâhil olmak üzere, 20. ve 21. yüzyılın kavramsal sanat yapıtlarının önemli bir kısmında buna benzer bir kaygıya rastlanabilmektedir. Örneğin, 20. yüzyıl



bestecilerinden John Cage, üzerine en az birkaç yüzyıllık bir Avrupa sanat müziği geleneği giydirilmiş bir enstrüman olan piyanoyu, tını alanı en kısır olan enstrümanlardan biri olarak tanımlayıp, “hazırlanmış piyano” olarak adlandırdığı; piyanonun tellerinin arasına yerleştirdiği plastik parçası, silgi, raptiye gibi materyallerle piyanonun alışlageldik tınlarına meydan okuduğu yeni “tezgâh”ında, bir yandan da, norm kabul edilenleri yeniden gözden geçirmeye dair çarpıcı bir yöntem ortaya koymaktadır. Bir hazırlanmış piyano konçertosu, spesifik bir politik fikirle doğrudan bağlantılandırılmasa dahi, toplumsal olgulara farklı bir gözle bakabilmeyi sağlayacak bir perspektif getirerek, yeni politik görüşlerin yolunu açabilmektedir. Bu noktada, bağlanma kavramının yanı sıra müzik-politika ilişkisine ışık tutacak bir diğer kavram olan, otonomiden bahsetmek gerekir.

Otonomi, yansıttığı fikirlerin değil sanat işinin kendisinin odağa alındığı yapıtlar için kullanılmaktadır. Politik fikirleri doğrudan yansıtmayan, ya da ortaya çıktığı dönemin politik gündemiyle bağlantısı olmayan, öncelikli olarak içinden çıktığı sanat disiplini ya da disiplinleri kapsamında değerlendirilen bu yapıtlar, biraz önceki örnekte olduğu üzere, toplumu derinden etkileyebilmektedir. Theodor Adorno, Sartre’in bağlanma kavramına dair çizdiği mutlak çerçeveye eleştiri niteliğindeki *Commitment* adlı makalesinde (1962), bağlanma ile otonominin diyalektik bir ilişki içinde olduğundan bahsetmektedir. Adorno’ya göre, bir yapıtın aynı anda hem bağlanmacı hem de otonom nitelikleri mevcut olup, hangisinin daha ön planda olduğu yapıttan yapıta değişmektedir. Bertolt Brecht’in epik yapıtlarını bağlanma kapsamında, Samuel Beckett’in absürd yapıtlarını da otonomi kapsamında ele alan Adorno, otonominin ön planda olduğu yapıtların, bağlanmacı sanat kapsamında değerlendirilen yapıtlardan politik anlamda çok daha etkili ve işlevsel olabileceğini savunmuştur (a.g.y., 410). Burada kast edilen, fikrin bağlanmacı sanat yoluyla doğrudan—ve bu doğrudanlıkla birlikte neredeyse kaçınılmaz olarak, buyurgan—bir şekilde aktarılmasındansa; yazarın, ya da daha geniş anlamda, sanatçının, yapıtın kendi sanatsal gücünü ortaya çıkararak, otonom bir yapı kurması ve fikri de bu yapının içinde soyutlayarak aktarması/sezdirmesidir. Böylece, yapıtın ve yapıtla birlikte fikrin alıcıları, bu soyutlama içinden kendi yorumlarını oluşturma ve fikri kendi yorumları içinden sahiplenme olanağı bulabilmektedir. Bu durum yapıtların olası propaganda işlevleri üzerinden düşünüldüğünde, otonom bir yapıtın, fikirleri kendi etkin değerlendirme sürecinin sonunda sahiplenilen bir kitlede söylem ve davranış

değişikliği motivasyonu yaratma olasılığı, bağlanmacı bir yapıta nispeten daha yüksek olacaktır.

### 2.3.2. Müzik-Politika İlişkilenme Analizinde Bir Diğer Parametre: Yabancılaşma

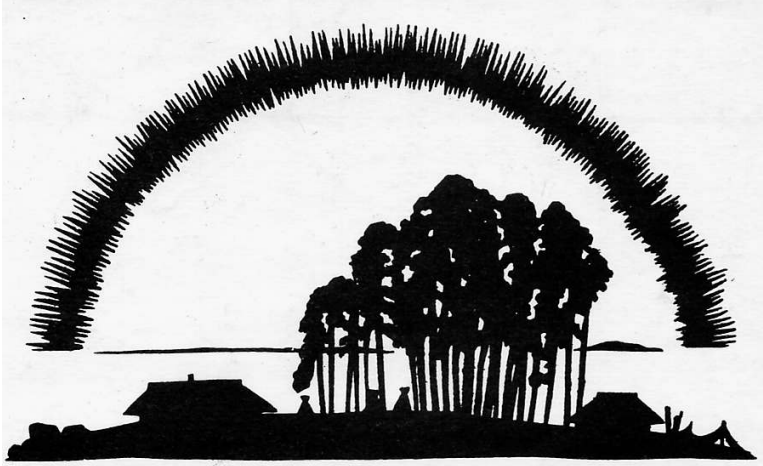
Yapıt ve yapıtın vurguladığı fikirler arasındaki etik bağlantıyı açıklamaya yardımcı olan bir diğer kavram da, yabancılaşmadır. Yabancılaşma daha çok Bertolt Brecht'in epik tiyatrosundaki yabancılaştırma efektiyle<sup>3</sup> anılsa da, Brecht'le anılan, aslında bu terimin işaret ettiği iki farklı konumdan sadece bir tanesi, *Verfremdung*'dur. *Verfremdung*, bir sistemden çıkış, sisteme yabancılaşmak anlamına gelir. Bir diğer konum ise, *Entfremdung* olarak anılan, kişinin sistemin bir parçası hâline gelip kendi varlığına yabancılaşmasıdır. Umberto Eco, sanat yapıtını bir sosyal bağlanma olarak incelerken, bu kavramı şöyle açıklamaktadır (1989, 124):

“İlk önce, kişi kendisini bir nesneye dönüştürür; dünyada kendisini yaratımlarıyla ifade eder, böylece sonradan kendisini adayacağı dünyayı inşa eder. Ancak bu dünyanın işleyişi dizginleri ele geçirdiğinde—kişi birdenbire kendi yarattığını tanıyamaz, ürettiği şeyleri kendi amaçları için kullanamaz hâle geldiğinde ve bunun yerine kendisini ürettiklerinin (başkalarının amaçlarıyla özdeşleşen) amaçlarına hizmet ederken bulduğunda—işte o zaman kendisini yabancılaşmış hâlde bulur; o andan itibaren, ona ne yapacağını, ne hissedeceğini, neye dönüşeceğini söyleyen, kendi yaratımlarıdır.”

Burada kullanıldığı anlamıyla, yabancılaşma, politik vurgusu ağırlıklı olan müziklerin etik değerlendirmesinde, iki kutuplu bir diyalektik şekilde ortaya çıkmaktadır. Kutuplardan biri, politik müzik üreten—ve çoğunlukla görüldüğü üzere, kendisi de spesifik politik görüşlerle kimliklenen—bestecinin, bir fikrin müzik içindeki yansımaları yaratmaya çalışırken fikir içinde kaybolup müzisyen kimliğine nispeten yabancılaşmasıdır. Ulusal marşlar, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ulus-devlet fikrinin toplumdaki yerleşmesini sağlamak ve sürdürmek adına yazılan bu marşlar, okullarda, kurumlarda ve kitlesel törenlerde sürekli tekrarlanarak, ulus-devlet yapısını kuşaktan kuşağa geçirmekte ve bu yapıyı toplum gözünde bir devletleşme biçimi olmaktan çıkarıp, *omnitemporal* (tüm zamanlarda var olmuş ve olacak) bir değere dönüştürmektedir. Politik söylemin böylesine ağır bastığı bir politik müzik türünde, ulusal marş bestecilerinin, fikrin güçlü bir şekilde taşınmasını

<sup>3</sup> Yabancılaştırma efekti (*Verfremdungseffekt*), Brecht'in kurucularından sayıldığı epik tiyatrosunun başta gelen niteliklerinden biridir. Oyunun hikâyesine kendisini kaptıran seyirciye, o anda bir oyunda olduğunu hatırlatarak gerçekliğe döndürüp, seyircinin oyunla ilişkisini değiştirmeye dayanır.

müziğin özgünlüğüne tercih etmesi, beklenmeyecek bir sonuç değildir. Nitekim, ulus-devleti temsil eden müziğin hemen her zaman marş formunda olması ve marş formunun taşıdığı militarist imge, özgünlüğün politik söylem içinde erimesinin başlangıcı olarak görülebilir. Aynı bağlamda, melodinin simgelediği politik değerlerden dolayı, farklı ülkelerin aynı melodiyi üzerine farklı sözler yerleştirerek marş olarak kullandığına dahi rastlanmaktadır. Finlandiya ve Estonya ulusal marşları, bu durumun örneklerindedir.



**Mu isamaa, mu õnn ja rõõm.**  
J. V. Jannsen.

Hoogsasti. F. Pacius.

1. Mu i - sa - maa, mu õnn ja rõõm, kui  
2. Sa o - led mind ju sün - ni - tand ja  
3. Su ü - le Ju - mal vai - va - ku, mu

1. kau - nis o - led sa! Ei lei - a mi - na  
2. ü - les kasva - tand! Sind tä - nan mi - na  
3. kal - lis i - sa - maal! Ta ol - gu si - nu

1. il - al tääl see suure lai - a il - mapääl, mis  
2. a - la - ti ja jään sull' tru - iks surmani! Mull'  
3. kait - se - ja ja võt - ku roh - kest õn - nis - ta, mis

1. mull' nii armas o - leks ka, kui sa, mu i - sa - maa!  
2. kõi - ge armsa - mo - led sa, mu kal - lis i - sa - maa!  
3. il - al et - te võt - ad sa, mu kal - lis i - sa - maal!

**Şekil 2: Estonya Ulusal Marşı**

Mu isamaa, mu õnn ja rõõm. [14.05.2019]. <http://www.wikizero.biz/>.

# Maamme

Paavo Cajendar

FREDRIK PACIUS



Oi maam-me, Suo-mi, synn- yin- maa! Soi sa- na kul- tai- nen! Ei  
Sun ku- koi- stuk- ses kuo- res- taan ker- ran- kin puh- ke- aa viel'

laak- so- a, ei kuk- ku- laa, ei vet- tä ran- taa rak- kaam- paa kuin ko- ti- maa tää poh- joi-  
lem- pem- me saa nou- se- maan sun toi- vos, rie- mus loi- stos- saan, ja ker- ran lau- lus, syn- nyin-

nen. Maa kal- lis is- i- en. Ei laak- so- a, ei kuk- ku- laa, ei vet- tä ran- taa  
maa kor- keem- man kai- un saa. viel' lem- pem- me saa nou- se- maan sun toi- vos, rie- mus

rak- kaam- paa kuin ko- ti- maa tää poh- joi- nen. Maa kal- lis is- i- en.  
loi- stos- saan, ja ker- ran lau- lus, syn- nyin- maa kor- keem- man kai- un saa.

Şekil 3: Finlandiya Ulusal Marşı

Our Country (Maamme). [14.05.2019]. <http://cantorion.org/music/3812/Our-Country-%28Maamme%29-Finnish>.

Görüldüğü üzere, tonları farklı olmakla birlikte, iki marşın melodileri tamamen aynıdır. Melodi, 19. yüzyılda yaşamış Finlandiya'da yaşamış Alman göçmeni besteci Fredrik Pacius'a aittir. Pacius bu melodiyi, Finlandiyalı şair Johan Ludvig Runeberg'in *Vårt land* (Vatanımız) adlı şiirini bestelemek üzere yazmıştır. İlk performansı 1848 yılında yapılan bu marş, *Maamme* adıyla Finlandiya ulusal marşı

hâline gelmiştir. Finlandiya'nın körfezle ayrılan sınır komşusu Estonya'da aynı melodi, üzerine *Mu isamaa, mu õnn ja rõõm* (Anavatanım, Mutluluğum, Neşem) adlı bir şiir yerleştirilerek, 1869 Büyük Şarkı Festivali'nde bir koro tarafından seslendirilmiş, o andan itibaren Estonya Ulusal Ayaklanması'nın sembolü hâline gelmiş, 1920'de Estonya ulusal marşı olarak resmen tanınmıştır. Bu süreçte herhangi bir melodinin değil, *Vatanım* adlı bir şiirle özdeşleşmiş bir melodinin seçilmesi rastgele değildir. Estonya'yı temsil edecek özgün bir marş yerine, üzerine yerleştirilen ulus imgesi çoktan kabul görmüş bir marş seçilmiş; öncelikli olarak müziğin değil, fikrin aktarılması amaçlanmıştır<sup>4</sup>.

Politik vurgulu müzikte yabancılaşmanın diğer kutbu, politik yönü vurgulanan müziğin üretim ve tanıtım süreçleri içinde, fikrin müziğin gördüğü talebi yükselten bir unsurdan ibaret hâle gelmesi ve bestecinin yapıtın yaratımında birlikte yola çıktığı politik kimliğe yabancılaşmasıdır. Bu durumun çarpıcı örneklerinden bazıları, kimlik politikalarının toplumda ağır basmaya başladığı 1990 sonrası dönemde ortaya çıkmıştır. Irksal kimlik, “etnik kimlik,” kültürel kimlik, cinsiyet ve cinsel yönelim kimliği ve diğer beden politikaları, bunların başta gelenlerindedir. Kimlik politikalarına dair kuramsal araştırmalar çok daha erken zamanlarda başlamış olmakla birlikte, kuramsal çıkarımları temel almayan birçok popüler aktivizm çalışması, kimlik hareketleri için ters dahi tepebilmektedir. Örneğin, son birkaç yıldır çeşitli ürün reklamlarında, ürünü toplumun çeşitli kimliklere dair insan hakları lehine değişmeye başlayan anlayışından faydalanarak ön plana çıkarmaya çalışma çalışmaları yürütülmekte, bu çalışmalar, kuram temelli aktivizm yapan gruplar tarafından yapılan keskin eleştirilere hedef olmaktadır.

Bu durum özellikle popüler müzikler ve müzisyenler için de benzer şekilde işleyebilmektedir. Örneğin, siyah erkek hip-hop müzisyeni Kendrick Lamar'ın 2017 çıkışlı *Humble* adlı parçası ve bu parçanın Grammy En İyi Kısa Müzik Videosu ödülünü kazanan klibi (*Humble*, [14.05.2019]), *Time* (Lang, [14.05.2019]) ve *Vogue* (Schulte-Hillen, [14.05.2019]) gibi popüler Amerikan medya kurumları tarafından feminizm destekçisi ve beden-biçimcilik karşıtı olarak tanıtılmıştır. Bunun sebebi, parçanın sözlerinin bir yerinde, kadınların Photoshop'la değiştirilmiş görüntülerinden bıktığının, “kalçasındaki yırtık izleriyle doğal afro-saçlı kadın görmek istediğinin”

---

<sup>4</sup> Ulus-devlet propagandasında müzik kullanımı, ilerleyen kısımlarda daha detaylı olarak ele alınacaktır.

geçmesidir. Klipte de aynı anda Lamar'ın görmek istediğini beyan ettiği bu görüntüler yer almaktadır. Çeşitli efektlerle değiştirilen kadın bedenlerinin popüler basında ideal kadın bedeni olarak lanse edilmesinin birçok genç kadını bu olanaksız bedenlere sahip olabilmek adına ciddi fiziksel ve zihinsel rahatsızlıklara sürüklediği bir toplumda, Lamar'ın bu beyanı ilk etapta feminizm ve beden-biçimcilik karşıtı hareket adına olumlu görünebilir. Kaldı ki, ABD'de siyah feminizmin popüler bir hareket hâline geldiği son dönemde, çıkışı ırksal isyanla özdeşleştirilen hip-hop gibi bir türde müzik yapan birçok müzisyenden—özellikle de, müziğinde daha önce George Gershwin, Thelonious Monk ve Ornette Coleman gibi öncü caz müzisyenlerine lâyık görülmüş Pulitzer Müzik Ödülünü kazanacak bir sofistikasyonu tercih eden Lamar gibi bir müzisyenden—parçalarında ya da söylemlerinde siyah feminizm destekçisi bir duruşun işaretlerini vermesi, dinleyicileri tarafından ya beklenmekte, ya da karşılaşıldığında olumlu etki yaratmaktadır. Bu sebeple, Lamar konumundaki bir müzisyenin müziğini kimlik politikalarıyla güçlendirmesi, kasıtlı olsun olmasın, neredeyse sektör içi bir norm hâline gelmiştir.

Bununla birlikte, müziğinin popüleritesini yükselten politikalarla gerek kuramsal gerekse saha içi bir bağının olmaması, müzisyenin parçada geçirdiği sözlerle dinleyicide, özellikle de işaret ettiği ayrımcılığın hedefi olan kitlede yarattığı politik beklentiyi karşılayamamasına sebep olmuştur. Örneğin, birçok hip-hop parçasında olduğu gibi bu parçanın da içinde onlarca kez *bitch* (sürtük) kelimesi geçmekte (bu kelimenin kadınlar arasında kullanılması anlamı dönüştürüp güçlendirici etki yaratabilse de, bir erkeğin kadına hitaben kullanması mizojinist [kadın düşmanı] söylemi yeniden üretmektedir), bir erkek bir kadına güzelliği konusunda alçakgönüllü olması üzerine emirler yağdırmaktadır. Üstelik bunu, parça içinde sürekli parasının ve şöhretinin varlığıyla övdüğü kendisi için istemektedir. Feminist çevreler tarafından birçok eleştiri alan bu tavrı, feminist akademisyen Lauren Rosewarne şu sözlerle eleştirmiştir (2017):

“Güzellik algımızı afro-saç ve selülit kapsayacak şekilde genişletmek, kadınlara değer biçmenin bir diğer şekilden başka bir şey değildir. Kalbimizin erkeklerden alacağımız onay için çarptığını varsaymaya devam ederken, kadınları birbirleriyle boy ölçüştürmekten başka bir şey değildir.”

Kendrick Lamar'ın bir pro-feminist aktivist olmamasına rağmen bir parça ve klipte pro-feminist kimlik beklentisi yaratmasına rağmen, üzerine beklenti yarattığı

feminist tavrı hip-hop türünün popüler jargonu içinde eritip müziğin işleyişinin bir parçası hâline getirmesi, yabancılaşmanın müzikteki ikinci kutbu olarak bahsedilen mekanizmayı net bir biçimde yansıtmaktadır.

İki kutup arasında bir diyalektik söz konusu olduğundan, politik tabir edilen müziklerin büyük bir kısmı, bu iki kutuptan sadece biriyle nitelendirilemeyecektir. Ancak, daha önce de bahsedildiği üzere, bir müzik aynı zamanda hem müzik hem de politik söylem olma iddiasını taşıyorsa, dinleyicinin hem müziğe hem de politikaya yönelik beklentisini karşılaması gerekeceğinden, bu yabancılaşma diyalektiğinin neresinde durduğu, etik bir sorunsal olmanın yanı sıra, işlevsel bir konumlanma olarak da incelenebilir.

Dönem dönem politik aktivizm çalışmaları da yürüten müzisyen Ayşe Tütüncü, kendisiyle tez çerçevesinde yapılan bir görüşmede (Ek 1), 1915'te kaybedilen Ermeniler için her 24 Nisan'da yapılan anmalara ithafen yazdığı *Yağmurlu Bir Nisan Günü* ([14.05.2019]) ve 1938'de Dersim'de (Tunceli) kaybedilen Alevileri anmak üzere yazdığı *Soğuk Bir Bahar Günü* ([14.05.2019]) adlı düzenleme yapıtları ilgili yöneltilen bir soruda, politik bağlamı bir müziğin olası etik ve işlevsel tutumlarına dair şu düşünceleri aktarmıştır (2017):

“Sonuçta iş müzikte bitiyor. Daha doğrusu, benim hissettiğim ve çok seveceğim bir müzikal ifadeye dönüşemeyecek olsa, o zaman o etkinliği yapmazdım. Yani, bunun içeriği zaten kuvvetli deyim müzikal içeriği çok da matah olmayan bir şeyi asla yapmak istemem. Çünkü, amaç benim ahlaki bir gerekçeyle şunu ya da bunu yapmam değildir. En öncelikli amaç, müzik yapıyorsam eğer, güzel bir müzik çıkmasıdır her zaman. Bir müzisyen için böyle bir ahlak da var benim için. Bir müzisyen müzik yapıyorsa ilk amacı güzel bir müzik ortaya koymak ve onu güzel bir şekilde ortaya koymaktır. Bu ahlaki sorumluluk birinci planda; eğer bunu yapamayacaksa o işi yapmasın. Onu yapabileceği zaman, neler yapabileceği konusunda başka alt ahlaki önermeler de girebilir tabii.

Buna şöyle bir örnek de verebilirim; hani 1980 öncesinde ve sonraki dönemde de hani şöyle bir şey vardır ya; devrimci birtakım sözler, var olan yüz yıllık türkünün, beş yüz yıllık üzerine yerleştirilir. O ne olmuş oluyor? Türkü devrimci mi olmuş oluyor? Eski bir türkü olması onun halen ihtiyaç duyulmasını engelliyor mu? Hâlâ güncelliğini koruyan bir türkü olamaz mı? Hâlâ bize bilgeliğinden müthiş şeyler damıtan bir türkü yok mudur? Bütün devrimci şeyler yepyeni midir yani? Modern ve postmodern dünyada, modernitenin gittiği her yere götürdüğü her şey devrimci midir? Dolayısıyla, o eski türküye konulan yeni sözler yerine eski hâliyle söylemek, mesela o da bir propaganda değil midir? Ama bu arada, o bileşkenin sözler nedeniyle çok devrimci olduğunu düşünmek, “ya bir devrimci gece var, orada bizim bir şarkı söylememiz lazım, tamam işte yapıyoruz bir şarkı, içine de bir iki tane

slogan koyuyoruz, oldu mu sana devrimci şarkı” gibi derinliksiz ve acil, bir anda, derhal, çabuk yapılan işler bana hep yaş gelmiştir. Slogana karşı değilim, slogan yürürken atmak için çok iyi bir vasıta, eğer iyi bir slogansa. Slogan bir şeyi çok basitçe ve çok çabuk anlatan bir şey olmakla çok kıymetli. Eğer iyi bir slogan olabilmişse çok kıymetli ve işlevli bir şeydir ama her slogan iyi bir şarkı sözü olur diye bir şey yok ki. Çeşitli formlar var dünyada. Şarkı sözü şarkı sözü olarak işlevini yerine getirir, slogan da slogan olarak. Ama ikisini birbirinin yerine kullanmaya başlarsak iyi bir şey olmuyor. İyi bir şarkı olmamış oluyor iyi bir slogan.”

Tütüncü'nün bu noktadaki eleştirisine hedef olan durum, hem politika hem de müzik yapma iddiasıyla üretimlerini toplumda sergileyen bir müzisyen/politik aktivistin, dâhil olduğu politik aktivizm alanı içinde müzisyenliğine yabancılaşması ve bunun müzik üretimi açısından ortaya çıkardıklarına bir örnek teşkil etmektedir. Bu müzikler, her ne kadar daha önce Eisler'in bahsettiği, dönemin acil sorunları-söz ilişkisi açısından pragmatik bir işleve sahip olabilse de, bu üretimlerde müziğin kendi içinde bir amaç olarak değer görüp görmediği, bir sorgulama konusudur. Neye müzik dendiği ve bu sorgulamanın hangi müzik kriterlerine göre yapılacağı elbette vakadan vakaya değişebilir; ancak, üretim sahibi müzisyen/politik aktivistin amaçlarını ve sürecini anlamak çoğu zaman imkânsız değildir. Tez çalışmasının bundan sonraki bölümlerinde, çeşitli örnekler üzerinden bu analiz yapılmaya çalışılacaktır.

### **2.3.3. Müzikte Geleneksel ve Yeninin Ayrı Propaganda İşlevleri**

Yukarıda yürütülen tartışma, müziğin biçimsel özellikleriyle propaganda işlevi arasındaki bağlantıya dair iki farklı yapısal yönelime işaret etmektedir. Bunlardan birincisi, toplumdaki güncel tartışmalarda etkili bir söz sahibi olabilmek adına, müziği, toplumdaki mevcut imgeler üzerine inşa etmektir. Gestalt'ın iz kuramına göre, öğrenmeyi sağlayan, yeni gelen bilginin ilintili olduğu duygular, önceki benzer deneyimler, bu deneyimlerdeki kişisel konular, değerler, ihtiyaçlar, kaygılar ve rutinlerdir (Korthagen, Kessels, 1999, 8-9). Tüm bu izlerin zihinde oluşturduğu şema, yeni gelen bilginin bu şemanın ilgili kısmına eklenmesini sağlar. Geleneksel tekniklerle ortaya konan propaganda işlevli müzikler, dinleyicinin hâlihazırdaki müzik şeması üzerinden ilgiyi üzerlerine toplayarak fikir aktarım sürecini yönlendirebilmektedirler.

Bölgenin kendi geleneksel müzik dilini, ya da dünyanın birçok yerinde müzik eğitimi ve aktarımında standartlaşmış Avrupa geleneksel müzik dilini temel alan, propaganda işlevi ağırlıklı müziklerin çok büyük bir kısmı bu kategoriye girer.



Genelde propaganda işlevli bir metni dolaysız bir biçimde aktaran bu müziklerin bağlanmacı nitelikleri ağır basmakta olup, toplumu propagandasını yaptıkları fikre geleneksel düşünme yöntemleri temelinde yönlendirirler. Bu tip üretimlerde, müziğin metni güçlendirme işlevi yoğunlaştıkça, müzisyenin taşımayı tercih ettiği politik kimliğin içinde müzisyen kimliğine gittikçe yabancılaşması olasıdır.

Öte yandan, aksi durumlar da mümkündür. Bir müzik ortaya çıkarmak isteyen besteci, sıklıkla yaratıcılığını kendisine sınırlar koyarak tetikler. Bu sınırlar form, enstrüman ve tonalite/atonalite gibi teknik özellikler olabileceği gibi, aktarılmak istenen politik bir fikir de olabilir. Besteci, fikri müzikle en etkin biçimde nasıl aktaracağı gibi bir meydan okuma üzerinden, müziğin kendisini merkeze alabildiği anda, bağlanmacı müziğin içinde kendisine bir otonomi alanı oluşturma şansı elde etmiş olur. Böylelikle, dinleyicinin hem politik hem de müzikal beklentileri karşılanmakla kalmaz; müziğin bu iki yönü birbirini destekleyerek zenginleştirir. İçinden çıktığı politik dönemle kalmayıp bugüne ve birçok farklı coğrafyaya taşınabilmiş politik müziklerde bu iç dinamik sezinlenebilmektedir. Tezin sonraki bölümlerinde üzerinde durulacak olan, Şili merkezli Yeni Şarkı ve Küba merkezli Yeni Türkü akımları döneminde ortaya çıkıp hâlen kuşaktan kuşağa aktarılan birçok şarkı, bu durumun çarpıcı örneklerindedir.

Propaganda işlevli müziklerin ikinci olası yapısal yönelimi ise, geleneksel müzik yapma biçimlerinden uzaklaşıp, fikri alışlagelenin dışındaki duysal tasarımlarla aktarmaktır. Böylece, fikrin aktarımı, beklenenden farklı bir duysal şema içinde gelecek, bu da, tasarımda olan biteni anlamak adına, dinleyiciyi algılama ve düşünme biçimlerini değiştirmeye yönlendirecektir. Bu yönlendirme, dinleyiciye duysal tasarım yoluyla aktarılan fikri farklı bir algı ve düşünce yapısı içinden değerlendirmeye itecektir. Eco, bu potansiyeli şu şekilde ifade etmektedir (1989, 140-142):

“...avant-garde müzisyen yeni bir dil, yeni bir duysal ilişkiler sistemi, yeni bir müzik formu inşa eder; bazıları bunu müzisyenin kendisini iletişimsizliğe, bir çeşit aristokratik mesafeye mahkûm ettiğine yormaya hazırdır. Ancak bunu kasıtlı olarak yapar; böylece, sadece ve sadece köhne bir değerler sistemine boyun eğdiğinde kendisine dinleyici garantisi veren bir iletişim sistemini reddettiğini ifade etmiş olur...Avant-garde müzisyenin reddettiği müzik sistemi sadece görünüşte iletişim kurar. Aslında çoktan bitip tükenmiştir. Artık sadece klişe üretebildiği için kimseyi şaşırtamaz...Gerçekte, içinde yaşadıkları dünyayla anlamlı bir ilişki kurabilenler ancak avant-garde sanatçılardır.”

Topluma uzun vadede yerleşmesi hedeflenen yeni bir paradigma söz konusu olduğunda, eski paradigmanın ürettiği düşünme ve alışkanlıklarının dışına çıkmak, yeni bir paradigmaya gerçek anlamda şans vermek anlamına gelecektir. Nitekim, paradigma üzerine çalışmalarıyla bilinen araştırmacı Thomas Kuhn, yeni bir paradigmayı yerleştirmek için eski paradigmanın araçlarının temel alınamayacağını, eski paradigmanın araçlarını kullanmanın eski paradigmayı yeniden üreteceğini iddia etmektedir (1995, 122).

21. yüzyılda, bestecinin yukarıda tanımlanan ihtiyacı karşılayabilecek duysal tasarım potansiyelinin önemli bir kısmının, 20. ve 21. yüzyıl Yeni Müzik kavramları, yöntemleri, araçları ve dinamiklerinde bulunması tesadüf değildir. 19. Yüzyıl sonlarından itibaren tonalitenin ötesine geçme çalışmaları; elektronik aygıtlarla üretilen seslerin müzik içinde kabul görmesi; enstrümanların alışlageldik kullanım biçimlerinin dışında, birer eşya olarak ele alınması; benzer bağlamda, ses çıkardığı hâlde müzik enstrümanı olarak görülmeyen nesnelere müziğe dâhil edilmesi; müzikte kullanılan metnin fonetik yapısı, sözdizimi ve semantik bağlamlarına alışlagelenin dışında yaklaşılması gibi, ancak düşünce biçimi değiştiğinde ortaya çıkabilecek yeni yöntem ve pratikler, Yeni Müziği kalıcı bir toplumsal dönüşüm hedefi adına kullanılabilir çok yönlü bir propaganda aracı hâline getirmektedir.

Yeni Müziğin toplumsal dönüşüme aracılık etme konusundaki bir diğer avantajı da, birbirinden farklı kültürlerde değişimi, etik olarak uygun bir perspektif içinden tetikleyebilecek bir alan açmasıdır. Batı kültürlerinden gelen müzisyenlerin, yüzyıllar boyu uygulanarak Batı devletleri tarafından toplumsal bir norma dönüştürülen kolonizasyon perspektifinden çıkamayıp, kendi müzik geleneklerini başka kültürlerin müzik geleneklerinin içine zorladıkları durumlara, özellikle de daha popüler müzik türlerinde, sıklıkla rastlanmaktadır<sup>5</sup>. Örneğin, bir gamelan orkestrasıyla birkaç hafta

---

<sup>5</sup> Bu durumu Batı müzik kültürlerinin genelindeki geçirgenlik ve Doğu müzik kültürlerinin büyük bir kısmındaki sınırsallık üzerinden açıklamak da mümkündür. Müzik kültürlerinin birbirleriyle doğrudan etkileşimi, Avrupa sanat müziğini bugünkü hâline taşıırken; Doğu kültürlerindeki sınırsallığın, bu kültürlerden çıkan müziklere Batı'dan farklı bir derinleşme getirdiği gözlemlenebilmektedir. Batı müzik kültürüyle yetişen birçok müzisyenin, kültürle birlikte gelen doğrudan kültürel alışveriş alışkanlıkları elbette anlaşılabilir; ancak, bu anlaşılabilirlik, sömürgeci bakış açısını tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Kazakistan'ın bir köyünde duyduğu melodiyi, ya bağlamından kolaca koparabileceğini varsayarak, ya da bağlamın kendisini ayrı bir lansman malzemesi yaparak, bir Batı enstrümanları orkestrası parçasına tema yapan birçok müzisyen tespit edilebilecekken, Fransa'nın bir köyünde duyduğu melodiyi bir Japon *sankyoku* (şamisen-koto-şakuhaçi) grubu için düzenleyen Japon besteci bulmak pek kolay olmayacaktır. Birinci durumda, müzisyen sadece kültürlerarası iletişim kaygısında olsa dahi, bu iletişimin anında kolayca gerçekleşmeyebileceğini göz önünde dahi bulundurma ihtiyacı duymaması, yerleşik kolonizasyon anlayışıyla doğrudan ilişkilidir.

geçirdikten sonra, kendi Batı geleneği temelli melodilerini orkestraya çaldıran müzisyenin, bu performansı barış, insan sevgisi, evrensellik gibi temalarla lanse ettiği müzik videolarına sosyal medyada sıklıkla rastlamak mümkündür. Benzer şekilde, etnomüzikoloji çalışması adı altında farklı coğrafyaların melodilerini toplayıp, bu melodileri—ötesinde, aldığı ses kayıtlarını—Batı enstrümanlarıyla tekrar düzenleyerek, dinleyiciyle melodinin ait olduğu müzik kültürü arasına kendi çalışmasını yerleştiren müzisyenlere de oldukça sık rastlanmaktadır.

Öte yandan, Yeni Müzik, başka bir kültüre ait bir enstrümanın seslerini kullanmak isteyen bir müzisyene, kendi müzik geleneğinden de sıyrılmaya şansı vermektedir. Böylece, politik olarak uygunsuz bir kültürel eklektizm barındırmayan bir hibritleşme mümkün olabilmektedir. Hem trompeti hem de kavalı geleneksel çalma biçimlerinden tamamen kopararak bir Yeni Müzik yapıtında bir araya getirmeyi başaran bir müzisyen, bu iki enstrümanın geleneksel çalınma biçimlerine alışkın olan kitleleri yeni bir algılama biçimine açmaktadır. Bu noktada şunu da vurgulamak gerekir ki; bu iki enstrümanla ilintili herhangi bir kültürü, o kültürün korunması gerekliliği gerekçesiyle, dönüşümün dışarıda bırakmaya çalışmak, sömügeci düşünce biçiminin bir diğer hâli olacaktır; zira, her toplum kendi dönüşümlerini yaşamakta ve o toplumun bireyleri bu dönüşümü mümkün kılacak araçlara ihtiyaç duyabilmektedir.

Tez çalışmasının bundan sonraki kısımlarında, toplumda kısa ve uzun vadedeki dönüşümlere katkıda bulunan/bulunabilecek, propaganda işlevli müzikler ve içinde buldukları toplumla etkileşimleri incelenecektir.

### 3. TOPLUMSALLAŞMANIN BİR PARAMETRESİ OLARAK PROPAGANDA, EĞİTİM VE MÜZİK – BİR TARİHSELLEŞTİRME DENEMESİ

Planlanmamış ve gelişigüzel bir bilgilendirme ediminden farklı olarak, propaganda ve eğitim sözkonusu olduğunda, vurgu, bir kişinin ya da kitlenin belli bir konuda belli bir tarafı/tutumu benimsemesine hizmet eden bilgilerin, özellikle seçilip bir araya getirilmesinde ve öznel aygıtlar/yöntemler eşliğinde, aktarılmasındadır (Qualter, 1980, 262). Bu tespitten yola çıkılarak, bu iki edimin geçmişi, insanların örgütlü topluluklar halinde yaşamaya başladıkları ilk zamanlara dayandırılabilir. Totemler, ihtişamlı yapılar; mitoloji, masallar, kadim—ya da kadim sıfatıyla kabul gören—öğretiler; liderlerin doğaüstüleştirilmesi gibi mistifikasyonlar/fetişleştirmeler, vb. propaganda ve/veya eğitim kapsamında da ele alınabilecek olguların birçoğu, geçmişte olduğu gibi bugün de, toplumların belli amaçlar doğrultusunda tutum geliştirip örgütlenmesi yolunda araçsallaştırılmaktadır (a.g.y., 257).

Bir kültür ürünü olan müziğin; ya da onu oluşturan müzikal komponentlerden kimilerinin de bu işlevsellikten azade ya da korunaklı olduğu düşüncesi, ilk bakışta safça olacaktır: Nice müzikal unsurun propaganda aygıtı oluşturma süreçlerine eklenmesinden; hattâ, bizatihi müziğin zaman zaman bu aygıtlardan biri haline geldiğinden bahsedilebilir. Bir nebze daha derinlemesine ele alındığında ise, müziğin propaganda işlevinin görünmezleştirilmesi ve iknâ için üzerine odaklanılan kitlenin gözünde müziğin bir kayıp gönderge hâline getirilmesinin, propaganda yapan tarafın propagandayı daha güçlü kılmak amacıyla yaptığı kasıtlı bir tercih olduğu görülebilmektedir. Topluluğu bir araya getiren, kaynaştıran ve birlik ruhunu sağlayan müzikli ritüeller, ayinler; bu ayinleri ve müziği yöneten grup ve seremoni liderleri; müzik enstrümanı çalan birçok mitolojik karakter bulunması; kadim öğretilerin sözlü aktarımında müzikal unsurların kullanılması, ... gibi birçok örnek mevcuttur<sup>6</sup>. Bu

---

<sup>6</sup> Bu bölümde örneklenen müzikler ve duysal unsurlar arasından tez konusu dâhilinde vurgulanması gerekli bulunanlar, sonraki bölümlerde detaylı olarak incelenecektir. Bölümün müzik örnekleri içermesindeki amaç, propaganda, eğitim ve müzik ilişkisine dair sonraki bölümlerde başvurulabilecek genel bir perspektif edinmektir.

bölümde, antik dönemlerden bugüne kadar müziğin propaganda amaçlı işlevselleştirilmesi üzerine bildirilen görüşler ve geliştirilen yöntemler incelenecektir.

### **3.1. Antik Dönemlerde Müzik-Politika İlişkisi**

Devletin ve toplumun yapılanması üzerine düşünceleriyle tanınan Platon, müziğin kitleler üzerindeki etkisinin ve bu etkinin propaganda/eğitim amaçlı kullanılabilirliğinin farkına tarihin erken dönemlerinde varmış ve bu konuda önerilerde bulunmuştur. Spor ve müzik derslerini beden ve ruh eğitiminin birbirinden ayrılmaz iki parçası olarak gören Platon, müziğin insan yaşamında mutlaka yer alması; ancak bu yerin sınırlarının iyi belirlenmesi gerektiğini, yoksa kişinin toplumun kendisinden beklediği görevleri yerine getirmekte gevşek davranabileceğini savunmuştur (1999, 65). Filozof, eğitimde ağırlık merkezinin spora kaydırılmasının bedeni ve ruhu gereğinden fazla sertleştireceğini, müziğe kaydırılmasının ise bedeni ve ruhu gereğinden fazla yumuşatacağını, bu yüzden, insan eğitiminin önemli iki parçası olarak gördüğü bu alanların başarıyla dengelendiği bir toplumun iyi yurttaşlar yetiştireceğini iddia etmektedir. Müzisyenlerin şehirden uzaklaştırılmasını önermeye kadar vardığı bu bakış açısı, müziğin sansürlenmesi üzerine en eski fikirlerdendir. Müziğin toplumda devlet politikalarına hizmet ettiği sürece makbul kabul edilmesi ve makbul tanımından çıktığı anda tehlikeli görülmesi, devlet için öngörülen eğitim/propaganda biçiminde müziğin ne kadar güçlü bir noktada konumlandırıldığını göstermektedir.

Platon'un öğrencisi olan ve döneminin üst düzey devlet yöneticilerinden bazılarına danışmanlık yapan Aristo ise, müziği, Platon'un görüşlerinden fazla uzağa düşmeyen, ancak sınıf vurgusuyla öne çıkan bir bakış açısıyla ele almıştır. Aristo'ya göre müzik, eğitimin zorunlu ve doğrudan fayda getiren bir parçası olmaktan ziyade, kişinin sınıfsal konumunu bildirmesi açısından önem taşımaktadır (Oskay, 1982, 16). Müzik eğitimi, özgür insanların bedene değil zihne dayalı eğitiminin bir parçası olarak, ekonomik etkinliklere hiç karışmadan geçirecekleri zamanı müzik aracılığıyla daha kaliteli kılmak adına gereklidir. Aristo, bunun yanında, soyluların ve halkın dinlemesini öngördüğü müziklerin türleri arasında, ahlâki, coşkusal ve etkinleştirici yönleri bakımından fark olması gerektiğini savunmuştur (a.g.y., 18). Aristo'ya göre, örneğin, Dor ve Frig makamları arasında bahsedilen yönlerden farklar vardır. "Oturaklı, ahlâki ve erkekçe" diye tanımladığı içerikler için uygun gördüğü Dor

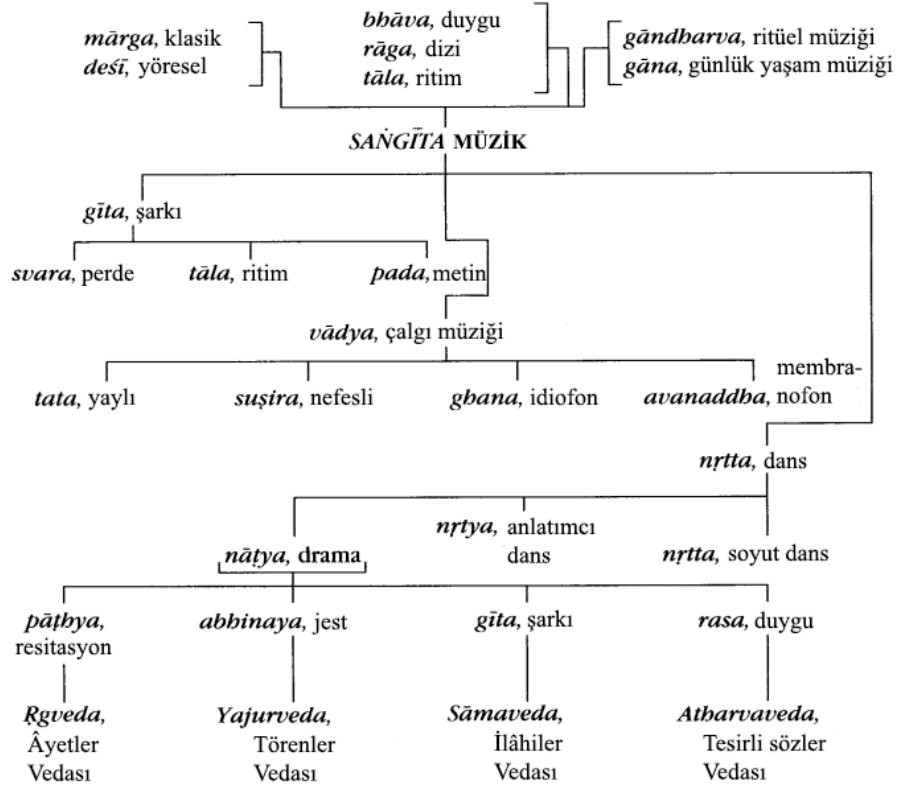
makamıyla, kışkırtıcı ve coşturucu olarak nitelediği Frig makamının kullanıldığı müziklerin birbirinden ayrı tutulmasını salık vermiştir; Dor makamının seçkinlere, Frig makamının ise halka hitab ettiğini iddia etmektedir. Platon'un görüşleriyle örtüşen bir biçimde, gençlerin eğitiminde, coşku verici saydığı nefesli enstrümanlardan kaçınılmasını önermiştir. Bunun yanı sıra, sınıfçılığı enstrümanlara da taşıyarak, kitara gibi öğrenimi zor enstrümanların özgür insanlar tarafından bizzat öğrenilmesini yanlış bulmuş; özgür insan davranışının bu enstrümanların çalınmasına dair emeğin kölelere bırakılmasını gerektirdiğini savunmuştur (a.g.y., 19). Benzer şekilde, özgür gençlerin her tür müziği sevdirecek bir müzik eğitiminden geçmesini sakıncalı bulmuş; kölelerin, çocukların ve bazı hayvan türlerinin dahi sevdiği müziklerden uzak tutulmaları gerektiğini öne sürmüştür (a.g.y., 19).

Platon ve Aristo'nun görüşlerinden de anlaşılacağı üzere, toplumun şekillendirilmesinde müziğin araçsallaştırılması fikri, tarihin erken dönemlerinde zikredilmeye başlanmış, devlet eliyle kontrol edilen ve eğitim niteliğiyle meşruiyet kazandırılan bir propaganda alanının daha ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Benzer biçimde Konfüçyüs de bambaşka bir kültür ve coğrafyadan, müziğe bu fikri destekler nitelikte bir değer—ve görev—biçmiştir. Konfüçyüs felsefesine dair metinler içeren *Büyük Bilgi / Müzik Hakkında Notlar* adlı kitapta, filozofun Çin müzik geleneğindeki beş notayı beş toplumsal sınıfla özdeşleştirdiği görülmektedir: *Kung* sesi hükümdarı, *sheng* sesi devlet çalışanlarını, *chueh* sesi halkı, *chih* sesi ülke meselelerini, *yu* sesi ise doğal kaynakları temsil eder. Konfüçyüs'e göre, bu seslerdeki herhangi bir bozulma, temsil ettiği kişi, kurum, durum ya da kaynaklardaki bozulmaya işaret eder (1945, 24-25). Bunun yanında, Konfüçyüs, enstrüman seslerinin yaratabileceği olası imgesel çağrışımları, toplumda devlete sadakat hissi ve itaat güdüsü uyandırmaları amacıyla yönlendirme girişiminde bulunmaktadır: Hükümdarların çan sesi duyduklarında savaşta askerlerini, taş sesi duyduklarında ölen askerlerini düşündüklerinden; devlet büyüklerinin telli enstrüman sesi duyduklarında iradeli ve dürüst olan astlarını, kaval ve flüt gibi bambu aletlerin seslerini duyduklarında halkı bir araya toplayan astlarını, davulları duyduklarında komutanlarını andıklarından bahsetmektedir (a.g.y., 48-49).

Neredeyse tüm kozmolojisini müzikle ilişkilendiren Hindu/sanskrit felsefesi ve bu felsefeye dayanan siyaset teorisi/ahlâkî öğretiler, toplumsal yaşamda yer bulması amaçlanan fikirlerin benimsetilmesinde müzik unsurlarının kullanımına bir diğer

örnektir. Hindu toplumsal yaşamını şekillendirmekte rol oynayan kadim metinlerin önemli bir kısmı, yüzyıllar boyunca resitasyon ve şarkılama gibi duysal yöntemlerle nesilden nesle aktarılmıştır. Hint müzik geleneği araştırmacısı Lewis Rowell'in Hint müziği unsurlarını sınıflandırdığı aşağıdaki tablo, kadim metinlerle müziğin iç içeliğini açıkça ortaya koymaktadır (1992, 10):



**Şekil 4: Hint Geleneksel Müziği Sınıflandırması**

Şekilde, drama adı altında sınıflandırılmış dört temel müzik biçimi, dört temel veda ile birlikte ele alınmıştır. *Rigveda*'da yer alan âyetler, resitasyon adı verilen, sözün ses perdesi ve ritim zenginliğiyle vurgulandığı söz söyleme biçimiyle aktarılmaktadır. Dört vedadan bir diğeri olan *Sāmaveda*'nın kelime anlamı “melodik bilgi” olup, metinlerin şarkılanarak yüksek sesle okunması esastır. *Sāmaveda*'nın tamamının müziğine Sāmagāna adı verilir. Sāma, mealen “melodi”, gān ise, bir sözün şarkılı söylenişi anlamına gelir. Kurban törenleri başta olmak üzere birçok ritüelde, *Sāmaveda* içindeki ilahiler, Sāmagāna aracılığıyla dile getirilmektedir.

Milattan önce 1500'lü yıllarda yazılmış olan bu metinlerin, yüzyıllarca öncesinden sözlü gelenek yoluyla aktarıldığı rivayet edilmektedir. Metinlerin müzikal ve teatral

unsurlarla iç içe oluşu ve günümüze kadar gelen müzikli ve tiyatrolu aktarım ritüelleri bu savı destekler niteliktedir. M.Ö. 500 ile M.S. 500 yılları arasında bir zamanda yaşadığı rivayet edilen ve bilinen en eski tiyatrolu ve müzikologlardan olarak görülen Bharata Muni'nin bir performans sanatları tretezi niteliğindeki *Nāṭya Śāstra* metninde vedalar ve bu destanlarda geçen bilgilerin izlerine sıklıkla rastlanmaktadır. *Nāṭya Śāstra*'nın Hint klasik müziği içinde olgunlaşması 10. yüzyıla kadar sürmüştür, daha sonra bu müziğin en baskın referanslarından biri haline gelmiştir. Bharata'nın oğlu Dattila'nın *Dattilam* adlı kitabı ve bir başka yazar Matanga'nın *Brihadeshi* adlı kitabı da bilinen diğer performans sanatı tretezleridir<sup>7</sup>.

### **3.2. Propaganda Terimini Adında Geçiren İlk Resmî Kurum ve Bir Hristiyanlık Propagandası olarak Kilise Müzikleri**

1622 yılında, dinde birliği silah zoruyla değil ikna yoluyla kurma amacını benimseyen Papa XV. Gregory, Roma Kilisesi kurumuna *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (İnancı Yaymak Amaçlı Kutsal Cemiyet<sup>8</sup>) adını verdiği propaganda departmanını ekleyerek bu departmanı Roma Kilisesinin resmi organları arasına katmıştır. Böylece, adında doğrudan propaganda kelimesi geçen ilk kuruluş ortaya çıkmıştır. (Latince kökenli *propaganda* kelimesi, yayılım anlamına gelmektedir<sup>9</sup>). Geniş kitlelere seslenebilecek şekilde teşkilatlanan bu departman, Amerikalılar'daki paganları ve Avrupa'daki protestanları katolisizme ikna etme hedefini açık ettiğinde, iki kitleden de birtakım olumsuz tepkiler almıştır. Özellikle protestanların bu girişime açık ve öfkeli bir biçimde karşı çıkışı, propaganda kelimesinin daha ilk telaffuzlarından itibaren olumsuz anlamda kullanılmaya başlamasının sebeplerinden biri olarak görülmektedir (Qualter, 1980, 256).

Müzik, kilisenin katolisizmi yaymasında etkin bir rol oynamıştır—ve oynamaktadır. Avrupa müzik tarihi repertuarının oldukça geniş ve popüler bir kısmını oluşturan

<sup>7</sup> Tretez (*treatise*) kavramı, özellikle icraya dair yönergeler de içeren; müzikal materyalin nasıl ele alınması gerektiğine dair verileri sunmasıyla tarihsel müzikolojinin en önemli kaynakları arasında yer bulan metinlere işaret eder. Geçmiş dönemlerin müziklerine dair tasarrufların—rekonstrüksiyon çabalarının, duysal referanslardan mahrum—sadece metinlere, anlatılara, tasvirlerle dayalı—doğası gereği icraya dönük her türlü veri kritik öneme sahip olmuş; Avrupa Ortaçağları'na denk gelen dönemden itibaren hem Avrupa'da, hem de Asya'da, ahlâk felsefesi ya da marifetnâme mantığından biraz daha nesnel, kuramsal bir bakışla ele alınan müzik metinleri sayesinde erken dönemlerin müzikal pratikleri hakkında daha somut fikirler elde edilebilmiştir.

<sup>8</sup> Nişanyan'ın *propaganda* kelimesinin etimolojik ve tarihsel kökenini açıklarken kullandığı çeviridir (2009, 706).

<sup>9</sup> Latince *propagare* (çoğaltmak) kelimesinden türetilmiştir. *Propagare* kelimesi ise, *pro* (pakt) ve *pagare* (kök salmak) kelimelerinden oluşmaktadır (Nişanyan, 2009, 706).



dinî müzikler, temaları ve sözleriyle Hristiyanlık inancı ve pratiklerini öğretme ve yaygınlaştırma amacı taşıyan, bütünlüklü birer propaganda materyali olarak da değerlendirilebilir. Yapıtları günümüze kadar gelen ve günümüz toplumlarının belli kesimlerince hâlen hayranlıkla dinlenen birçok besteci, kilisede yetişmiş, kilise hizmetinde çalışmış ve yapıtlarını kilisenin dini yayma misyonuna katkı maksadıyla bestelemiştir. Bunun yanında, görkemli kiliselerin geniş iç alanlarının yarattığı akustik zenginlik, kilisede yapılan müziğin uhreviyatla bağlantılandırılmasına yardımcı olacak bir duysal hare yaratarak, bir yandan da müzikle aktarılan ilâhi metinlerin dinleyiciler üzerindeki etkisini pekiştirmiştir. Nitekim yapılan tüm bu çalışmalar kilisenin toplumdaki merkezî/yönetmel konumunu pekiştirmesine yardımcı olmuştur.

### **3.3. Ulus-Devletler Döneminde Propagandanın Meşruiyeti. Müzik Eğitimi ve Ulus-Devlet Propagandasının İç-içeliği**

Propaganda çalışmalarına en çok seferberlik söylemlerinin yaygın olduğu dönüşüm süreçlerinde; kitlelerin toplumsal örgütlenmede gerçekleşmesi planlanan büyük bir değişime ikna edilmesine gereksinim duyulduğu dönemlerde başvuruluyor olmuştur. Eğitim de, bu tür seferberliklerin en sorgusuz-sualsiz yürütüldüğü alanlardan biri sıfatıyla, propaganda aygıtlarının ilgi odaklarından biri olagelmiştir. Bu yönü, eğitimi devletlerin toplumsal paradigmlar üzerindeki güçlü bir kontrol aracı haline getirebilmektedir. Dünya siyasî tarihinde toplumsal seferberlik söylemlerinin öne çıktığı dönemlerden biri de, 19. yüzyılda, devletleri, toplumları ve ülkelerin sınırlarını yeniden şekillendiren ulus-devlet yapılanma sürecidir. Bu dizgede, en küçük ulusun üyeleri bile birbirini tanımadığı halde, ulusun her üyesinin zihninde bir toplumun, bir birliğin tahayyülü oluşturulmak durumundadır (Anderson, 1995, 20). Dolayısıyla, 19. yüzyıldan itibaren, propagandanın sürekli, örgütlü, kitlesel ve uzmanlık gerektiren edimselliği, devletler nezdinde görünürlük ve meşruiyet kazanmıştır (Qualter, 1980, 257). Propagandayı demokrasi karşısında bir tehdit addeden siyasetbilimciler bulunmakla birlikte, özellikle mantık ve eleştirel düşüncenin henüz yeterince yerleşmediği farz edilen toplumlarda, inşa sürecine propaganda dâhil edilmediğinde, bunun yerini rüşvet ve şiddetin aldığı iddia edilmiştir (Qualter, 1980, 258). Bu noktada, demokrasi - propaganda ilişkisine dair sorun tanımlanırken, bizatihi propagandayı sorunun kökeni olarak ele almak yerine,

propaganda aygıtlarını kullanma yetkisinin tek elde toplandığı, propagandası yapılan fikirler dışındaki fikirlerin propaganda aygıtlarından eşit derecede yararlanmasının önünün kesildiği yapılanmalara odaklanılabilir.

Ulus-devlet lehine yapılan propaganda, eğitimle en görünür biçimde iç içe geçmiş propaganda süreçlerinden biridir. Ulus-devlet fikrinin, bu devletlere tâbî kişilerin zihinlerinde bir fikirden çıkıp, aksini düşünmesi güç bir gerçekliğe dönüşmesinin temelleri, devlet okullarında atılmaya başlamıştır. Devlet okullarında verilen derslerde, vatan sevgisi, ulus/millet bilinci gibi konulara, ders müfredatlarında ayrı ve temel birer konu başlığı halinde yer verilmiştir. Yurtaşların devlet eliyle verilen eğitime teşvik edilmesinin ötesine geçilerek, zorunlu eğitim birçok ülkede yasalaşmış, ulus temalı konu başlıkları eğitimde zorunlu kılınan müfredata dâhil edilmiştir. Bizatihi “Millî Eğitim” kavramı ve bu kavram ekseninde örgütlenen eğitim odaklı devlet kurumlarının doğal olarak kabullenilen ya da atfedilen millî değerler çerçevesinde işlevselleşmeleri; birer devlet kurumu olmaları vasfıyla devlet politikalarını yansıtmaları, eğitim ve propaganda kavramlarının birlikte değerlendirilmesine gerekçe teşkil etmektedir.

Okullarda ulus-devlet lehine verilen eğitimin en yoğun hâle geldiği derslerden biri, müzik dersleridir. Örneğin, ulus-devlet esasına göre kurulan ve yönetilen bir ülke olan Türkiye’de, müzik dersi müfredatlarında yer alan zorunlu parçaların büyük bir kısmı, öğretilen müzikal unsurlardan çok, vatan, millet, asker, bayrak ve ulusal birlik gibi temaları baz almaktadır –elbette bu kıstaslar bir şarkının müzik öğretme niteliğini ortadan kaldırmaz; bunun yanında, özellikle ilköğretim müfredatındaki ulusal temalı çocuk şarkılarının müzikal niteliklerinde göze çarpan ortaklıklar, öğretilen müziğin kapsamının bu niteliklerle sınırlandırılma ihtimâlini saklı tutar. Buradan da, ulus-devlet propagandasının, okullardaki müzik eğitiminde en az dersin diğer hedefleri kadar önemli bir hedef olarak görüldüğü sonucuna varmak mümkündür<sup>10</sup>.

Farklı bir örnek olarak, Kolombiya devleti, ulus-devlet yapılanmasına yoğunlaştığı 1848 – 1910 yılları arasında, maddî destek verdiği okullardaki müzik eğitimini

---

<sup>10</sup> Türkiye’nin, özellikle de Cumhuriyet Dönemi’nin müzik eğitimi politikalarına dair sayısız tez, bildiri ve hattâ yakın tarihli ve kolay ulaşılır yayın bulunmaktadır. Hem bu metinlerin tekrarından kaçınmak, hem de odaklanılan esastan uzaklaşmamak, çalışmayı ağırlaştırmamak adına, anılan başat metinlerden birkaçına işaret etmekle yetinilecektir: Sağer ve diğ., 2013; Balkılıç, 2015; Satır, 2016; Belge ve diğ., 1980.

sıklıkla tavsiye etmiştir (Velásquez, 2014, 46). Bu eğitimlerde, yüksek ses, müziğin ve toplumun bir aşırılığı olarak gösterilip olumsuzlanmış, ülkesine bağlı ve uyumlu bir dinleyicinin müzik ve yurttaşlık evreni içinden dışlanmış (Velásquez, 2014, 57).

Ulus-devlet propagandasının temel müzikal unsurlarından bir diğeri, ulusal marşlardır. Günümüzde, ulus-devlet niteliğindeki tüm devletlerin resmî birer ulusal marşı mevcuttur. Hemen tüm uluslararası müsabakalarda, derece alan yarışmacıların mensubu olduğu ülkenin ulusal marşı çalınmaktadır. Birçok yarışmacı için, uluslararası bir müsabakayı kazanmanın getirdiği olumlu duygular, o yarışmada bayrağını göndere çektiirmek ve kendi ülkesinin marşını çaldırmakla ilintilidir. Müsabakaların destekçileri, tezahürat esnasında sıklıkla, kendi ülkelerinin takımlarına ulusal marşla destek vermektedir (Scherer, Jackson, 2010, 148). Bunun yanında, ulusal marş, devlet destekli eğitim kurumlarında öğretilen ilk konulardan biridir; aynı kurumlarda, ulusal marşın, bayrak ve para birimiyle birlikte, bağımsızlığın üç sembolünü oluşturduğu öğretilmektedir. Türkiye'nin resmî marşı olan İstiklâl Marşı, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı tüm üniversite öncesi okullarda zorunlu olarak öğretilmekte, her okul haftasının açılışı ve kapanışında öğrenciler ve okul personeli birlikte söylemektedir (Millî Eğitim Bakanlığı, 2007).<sup>11</sup>

#### **3.4. Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Müzik ve Propaganda**

Birinci Dünya Savaşı, dört yıl sürmesi, birçok ülkeyi ekonomik olarak olumsuz yönde etkilemesi ve birçok ülkenin sınırlarını yeniden belirlemesi gibi nitelikleriyle, kitleler tarafından kabullenilmesi ve özellikle maddî destek görmesi güç bir savaş olarak tanımlanabilir. Dünyanın büyük bir bölümünde dört yıl boyunca süren bir savaşın toplumda yaratması muhtemel hayal kırıklığı ve umutsuzluk da, savaşın taraflarının göz ardı etmediği bir parametre olmuştur. Bu sebeple, savaş boyunca birçok devlet tarafından yoğun propaganda çalışmaları yürütülmüş, modern

---

<sup>11</sup> Siyasî iktidarların benimsedikleri söylemlerde millî marşların kritik konularına bir örnek olarak 2017 tarihli bir yönetmelik değişikliği gösterilebilir: Millî-muhafazakâr söylemler benimseyen Ak Parti iktidarı, modernist-kemalist çizginin kurumlarından saydığı İstiklâl Marşının okul açılış ve kapanışlarında söylenmemesine yönelik olarak da değerlendirilebilecek bir girişimde bulunmuştur. 08.06.2017 tarihli Millî Eğitim Bakanlığı Eğitim Kurumları Sosyal Etkinlikler Yönetmeliği'nden, bir önceki (2005 tarihli) yönetmelikte geçen, "Törenlerde; Atatürk ve Türk büyükleri ile eğitim şehitleri için saygı duruşu ve İstiklâl Marşı'nın söylenmesinden sonra günün anlam ve önemine uygun şekilde hazırlanan programa göre hareket edilir." ifadesi çıkarılmıştır. Artık, İstiklâl Marşı okunma zorunluluğu, sadece Milli Eğitim Bakanlığı Bayrak Törenleri Yönergesinde geçmektedir.

propaganda tekniklerine dair toplumun o yıllardan sonraki tüm gidişatına yön verebilecek deneyimler kazanılmıştır. Hedef kitleler de maruz kaldıkları propagandayı değerlendirme ve çözümleme fırsatı bulmuş, propaganda terimi günlük kullanıma giren tanıdık bir kelime haline gelmiştir (Qualter, 1980, 258).

Savaş öncesinde Avrupa'daki Alman kültürel hâkimiyeti—ve bu hâkim kültürde öne çıkan ulus, vatan ve güç gibi, militarizme ışık yakan değerler—Birinci Dünya Savaşı'nın önemli sebeplerinden biri olarak görülmektedir (Watkins, 2003, 4). Nitekim, o dönemde, tehlikeli bulunan bu durumu anlatabilmek adına Almanca *Kultur* kelimesi kullanılmaktadır. Müzik özelinde bakıldığında dahi, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner ve Mahler gibi Almanca konuşulan bölgelerden çıkan bestecilerin, savaştan önceki 150 yıl boyu, Avrupa müzik kültüründe oldukça güçlü etkisi söz konusudur.

Savaşın diğer tarafının öncü ülkeleri olan İngiltere ve Fransa için aynı güçte bir etkiden bahsetmek zordur; İngiltere'nin 1695'te ölen Purcell'den sonra, savaş dönemine kadar yine Alman kökenli olan Händel dışında, Avrupa müziğinde bir ulusal bir temsilcisine rastlanmamaktadır. Fransa'da ise, *fin de siècle* (yüzyıl sonu) ve Paris fuarlarının da etkisiyle, Debussy ve Ravel gibi izlenimci besteciler, Wagner'in *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat işi) anlayışıyla gelen görkemli etkisinin karşısında, o da kısmen, durabilmiştir. Bu noktada, Alper Maral, *fin de siècle* tahayyülünün, (Wagner'in de içine dâhil olduğu) Romantizm akımından bağımsız olmadığını, kavramın birtakım romantik beklentilerle ele alındığını vurgulamaktadır (2010, 25). Yalnızca bu olgu dahi, dönemin Fransız bestecilerinin, Avrupa'da Wagner etkisinin üstesinden gelerek kendi müziklerine yer açmalarının karşısındaki bir zorluk olarak görülebilir. Wagner'le gelen güçlü imlânın duvarı, ancak, Debussy ve Ravel gibi bestecilerin, Paris'te düzenlenen Dünya Fuarlarının da katkısıyla, Avrupa dışı kültürlerin müzikleriyle hemhâl olmaları ve bu müziklerden aldıkları izlenimleri soyutlayarak kendi müziklerine katmaları yoluyla bir miktar aşındırılabilmiştir.

Tüm bu sebeplerle, Birinci Dünya Savaşı, bir sıcak savaş olmanın yanında ve kimi zaman ötesinde, bir kültürel hâkimiyet mücadelesidir. Savaşa katılan her ülkenin kendi ordusunu ve zaman zaman müttefiklerini ön plana çıkardığı sayısız propaganda marşı ve şarkısının yanı sıra, dönem bestecilerinin kendi kültürel alanlarını yaratmak için yaptığı stratejik atılımlar da kültürel mücadelenin gidişatını belirlemede etkin rol

oynamıştır. Bu atılımların erken örneklerinden biri, 1914 Ağustos ayında, Bavyera'nın Bayreuth kentinde düzenlenen Wagner festivalindeyken Alman askerleri tarafından alıkonulup, çoğu İngiliz olmak üzere çeşitli ülkelerden 4000 savaş esiriyle birlikte Berlin yakınlarındaki Ruhleben sivil toplama kampına tutulan, çoğu İngiliz vatandaşı olan bestecilerden gelmiştir.

Kampta bir zaman sonra başlatılan eğitim çalışmalarında, kompozisyon ve armoni dersi veren kırk iki müzisyene eşlik eden seksen müzisyenli bir orkestrayla ortaya kamp içi bir müzik çevresi çıkmıştır. Verilen ilk konserlerde güvenlik açısından Alman bestecilerin yapıtları çalınırken, zaman geçtikçe, repertuar Byrd, Debussy, Holst, ve Vaughan Williams gibi İngiliz ve Fransız bestecilere genişletilmiş; bunların yanı sıra, kampta yetiştirilen İngiliz besteciler tarafından sayısız şarkı ve yapıt bestelenmiştir.

Bunların arasında, kampta ortaya çıkan İngiliz propaganda müziklerinin en keskin örneklerinden biri olan, *Ode to England* (İngiltere'ye Övgü)(1917-1918) bulunmaktadır. Yapıt, Kanadalı besteci Ernest MacMillan (1893-1973) tarafından, orkestra, solo çalgılar ve İngiliz şair Algernon Charles Swinburne'ün yazdığı bir metni seslendiren bir koro için yazılmıştır. Bu yapıtıyla 1918'de Oxford Üniversitesi'nde ödül alan ve müzik doktorası kazanan MacMillan, savaş bitince geri döndüğü Kanada'da, şef, icracı, besteci, müzik kurumu yöneticisi, öğretim üyesi, müzik yazarı ve sonrasında devlet yöneticisi olarak görev yapmıştır; besteci, Kanada müzik çevresinin gelişimine yaptığı katkılarla anılmaktadır (Watkins, 2003, 33).

Savaş esiri olarak tutulan müzisyenlerin bu çalışmaları, Almanya'nın kalbi sayılabilecek bir noktada İngiliz müzikleri üretilmesini ve yayılmasını sağlamıştır. Müzisyenler, bu sayede, Alman hükümetini, kendi esirleri tarafından karşı propagandaya maruz kalır durumda bırakmış; üretimleri, savaş esnasında başvurulabilecek güçlü bir propaganda yöntemine emsâl teşkil etmiştir.

### **3.5. İkinci Dünya Savaşı Öncesi ve Esnasında Propaganda, Eğitim ve Müzik**

İkinci Dünya Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'ndan farklı olarak, devletler ve kitlelerce kabul görmesi hedeflenen, ırkçılık, nasyonal sosyalizm ve faşizm çıkışlı toplumsal projelerin propaganda çalışmalarıyla paralel biçimde sürdürülmüştür. Bu sebeple, savaş öncesinde ve savaş süresince yapılan propaganda çalışmaları, militarizmi

kapsamakla birlikte, bahsedilen toplumsal projeleri de merkeze almıştır. Süregelen savaşın topluma radikal bir fikir empoze etme aşamasındaki etkisi olumlu ve olumsuz çok çeşitli biçimlerde ortaya çıkabileceğinden, propaganda yöntem ve pratikleri oldukça ciddiye alınarak, üzerlerine bugün dahi kabul gören çalışmalar yürütülmüştür.

Almanya’da, savaştan altı yıl önce, dünyada propaganda adına bir ilk gerçekleşmiş, propaganda bakanlığı kurulmuştur. Bakanlığın başına geçen ve başarılı propaganda çalışmalarıyla tarihe adını yazdıran Paul Joseph Goebbels, savaş esnasında, kendi uyguladığı propaganda ilkelerine dair 6800 sayfalık bir belge hazırlamıştır (Doob, 1968, 337). Belgede geçen ilkeler, propagandası yapılan bilginin inanılabilirliğinin kaynağın güvenilirliği ve prestijine bağlı olduğu; propagandanın tek başına değiştirici bir etken olamayacağı; propaganda yapılırken temel inançlara doğrudan saldırı yapmaktan çekinilmesi gerektiği; boş umutlar yaratmanın yararsız, hattâ zararlı olabileceği; verilen mesajın ne sıklıkta tekrarlandığına dikkat edilmesi gerektiği; halkın gerilim ve endişesinin optimum düzeyde tutulması gerektiği; halkı karşı propagandaya hazırlamak adına, istenmeyen gerçeklerin de duyurulmasının önemi; halkın öfkesinin rejim dışındaki konulara yönlendirilmesi gerektiği gibi, propaganda yapan kişi ya da kurumun pratik el kitabı niteliğindedir. Nitekim, bu ilkelerin çoğu, savaş sonrasındaki çeşitli zamanlarda test edilmiş ve işlerliği kabul edilmiştir.

Savaş öncesi altı yıl ve savaş esnasında, Nazi Almanyasında müzik üzerinden birçok propaganda çalışması yürütülmüştür. Propaganda bakanlığının Almanya çıkışlı müziklerdeki “Alman olmayan” etkileri ayıklamak üzere müzik yayınlarını denetim altına alması; “İyi Alman müziği” olarak görülen yapıtların desteklenip Yahudi bestecilerin ve “dejenere” müziklerin (*entartete Musik*) dışlanması esasına dayalı bir İmparatorluk Müzik Bürosu’nun (*Reichsmusikkammer*) kurulması; Hitler Gençliği (*Hitlerjugend*) adlı gençlik örgütünün müzik kolunun, savaşan ya da savaşmaya can atan bir nesil betimleyen şarkılar üzerine kurulu repertuvarla verdiği dinletiler; Alman müziğinin temsiliyeti adına, devletle ilintili müzik çevrelerinin Mozart, Beethoven, Wagner ve Bruckner’e yaptığı fetişleşirmeye varan vurgu ve incelemeler, bu çalışmaların öne çıkanlarıdır (Kutluk, 2018, 19-25).

Eğitim, Nazi propaganda çalışmalarının temelinde yer alan alanlardan biridir. Parti etkinlikleriyle desteklenen kreş ve ilkokuldan mezun olan Alman çocuklar, 10

yaşlarından itibaren Hitler Gençliği örgütüne alınmış, oradan da sırasıyla, arazi kampları, çalışma kampları, *Sturmtruppen* (fırtına taburları), ordu ve emekli asker derneklerine yönlendirilmişlerdir (Wunderlich, 1937, 349). Okullarda verilen müzik eğitimi de Hitler övgüsü ve Nazi vurgusu ağırlık kazanacak şekilde yeniden düzenlenmiştir. 1940 yılında bir okulda öğretmen çocuklara söylerken filme alınan (Our Hitler is our Lord, [14.05.2019]) *Hitler Bizim Tanrımızdır* adlı parçanın sözleri, Hitler yüceltmesinin hangi boyutlara vardığını göstermektedir:

“Adolf Hitler, kurtarıcımız ve kahramanımızdır.

O, tüm dünyadaki en soylu varlıktır.

Hitler için yaşar, Hitler için ölürüz.

Hitler’imiz, cesur ve yeni bir dünyayı yöneten tanrımızdır.”



**Şekil 5: *Entartete Musik* Nazi Propaganda Afişi**

McKee, Abaigh. [14.05.2019]. Art and Music under the Third Reich. <http://holocaustmusic.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/>.

Nazi partisinin öjenik (ırk ıslahı) politikalarına göre, kişinin bir birey olarak bedeni değil, bir fenomen olduğu için bozunmayacak, şu ya da bu bedende otonom olarak varlığını sürdürecektir olan, *Volkskörper* (toplumsal beden) önemlidir (Neumann, 2009, 156). Tam da bu yüzden, toplumsal bedenin dejenerasyonuna sebep olabileceği düşünülen, beyaz olmama, eşcinsellik, bedensel ve zihinsel engel gibi nitelikler onaylanmamaktadır. Bunların yanı sıra, Nazi öjenik politikaları antisemitizmle iç içe olduğundan, Yahudi olmak başlı başına bir onaylanmama sebebidir. Yukarıdaki afişte, siyahlarla özdeşleştirilmiş bir müzik olan cazın *entartete Musik* (dejenere müzik) olarak tanımlandığı bir Nazi propaganda afişi yer almaktadır (Kater, 1997, 32). Afişte, caz müzisyenine Nazi beden tahayyülünün aksi olan hemen her unsur eklenmiştir. ABD’de siyahlara karşı ırkçı propaganda görsellerine benzer biçimde—siyahların fiziksel özellikleri de her ırkta olduğu üzere kişiden kişiye değiştiği hâlde, beyaz ırkta fazla rastlanmayan ne varsa seçip birleştirerek, basmakalıp ve maymun görüntüsünü andıracak kadar abartılı bir çizim elde etmek suretiyle yapılan—bir siyah insan karikatürleştirilmesi; eşcinsellik belirtisi olarak görülen, sağ kulakta küpe; Nazilerin Yahudileri işaretlemek için kullandığı Davut yıldızı gibi detaylar yoluyla, caz müzisyeni, bir tiksinti odağı hâline getirilmeye çalışılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaşın sürdüğü yıllarda dünyanın birçok yerinde gündeme gelmeye başlayan ve o dönemde çoğunlukla siyah müzisyenlerle özdeşleştirilen caz, 12 Ekim 1935’ten itibaren tüm Alman radyolarında yasaklanmış, cazın yerinin Alman müzikleriyle doldurulması zorunlu hâle getirilmiştir (Kasım, 2011, 68). Radyonun dönem Almanyasındaki bir başka propaganda etkisi de, Hitler’in radyodan yayınlanan konuşmalarıdır. Nazi partisinin iktidara geldiği 1933 yılında, Hitler’in 50 konuşması yayınlanmıştır (a.g.y., 67). Bu konuşmalarda (Speeches from Hitler's Germany, [15.05.2019]), 20. yy. duysal tasarım unsurları—daha da spesifik olarak, text-sound-art—kapsamında ele alınabilecek önemli bir propaganda aracı göze çarpmaktadır: Hitler’in ses perdesi ve ses yüksekliği, metnin vurgularına göre hızla değişmekte; adeta metinlerdeki mutlak güç temelli anlatının dinleyicilerin zihnine kazınmasını sağlamaktadır. Bu hitabet biçimi, Arnold Schönberg’in ortaya koyduğu ve çeşitli yapıtlarında göze çarpan *Sprechgesang* (konuşarak şarkılama) stilini de çağrıştırmaktadır.



### 3.5.1. Savaş Dönemi Eğitim Çalışmalarında Müzikli Propagandaya Japonya'dan Bir Örnek: *Gunka*

İkinci Dünya Savaşı'nda, Alman propagandasının yanı sıra, elbette savaşa katılan diğer ülkelerin de çeşitli propaganda çalışmaları söz konusudur. Müzik alanında bu çalışmaların önemli örneklerinden biri, Japon *gunka* (軍歌, askerî şarkı) türüdür. İkinci Dünya Savaşı bitiminde Japonya genelinde yasaklanan bu şarkılar, dönemin öğrencilerine, aradan geçen zaman boyunca unutulmayacak ve sorulduğunda neredeyse içgüdüsel olarak söylenmeye başlanılacak kadar kalıcı bir biçimde ezberletilmiştir (Manabe, 2013, 96).

Japonya'da Meiji Restorasyonu (1868-1912) kapsamındaki Batılılaşma sürecinde, önce *shōka* adında, *gagaku* (saray müziği) dizileri kullanılarak yazılmış, çocukların ahlâkî gelişimine katkıda bulunmaya yönelik, devlet denetimli çocuk şarkıları ortaya çıkmıştır. Kısa bir süre sonra, ABD'de Batı müziği eğitimi alan besteci Isawa Shūji (1851-1917), *gagaku* dizilerinin çocuk şarkıları için fazla incelikli, şamisen eşlikli geyşa müziklerinin ise fazla kaba olduğunu iddia ederek; tüm sosyal sınıflar için uygun olan yeni ve Batılı bir ulusal müzik anlayışının daha uygun olacağı önerisini devlete kabul ettirmiştir. Bunun üzerine, ABD'den çağırılan müzisyenlerle birlikte, Batı dizileriyle yeni şarkılar yazılmıştır. Doğa, Japonya'nın ünlü yerleri, toplumsal değerler, çalışmanın önemi gibi konularda yazılan bu şarkılar, dönemin eğitim bakanlığı tarafından kabul görerek okullarda söylenmeye başlamıştır.

Bu sürecin ardından gelen savaşlar boyunca, dönemin hükümetleri, okullarda oturtulmuş bu müzikli eğitim sistemini militarizm propagandası için kullanmaya başlamıştır. Yazılan yeni şarkılarda, Japon ulusunun diğer uluslara üstünlüğü, insanın kendi ülkesi için ölmesindeki iftihar dolu mutluluk, işgal edilen bölgelerin romantik tasvirleri, silâh fabrikalarında emekçi olma sevinci gibi; devletin savaşlara insan kaynağı yönlendirmesini sağlayacak propaganda işlevli konu ve betimlemeler işlenmeye başlanmıştır (a.g.y., 96). *Gunka* adı verilen bu şarkılar, 1937 yılındaki ikinci Çin-Japonya savaşı döneminde, devlet yönetimindeki iletişim ağları, radyo ve fonograf yoluyla, Japonya'da son derece yaygın hâle gelmiştir. Sadece çocuk şarkılarından ibaret olmayıp, yetişkinlere yönelik savaş zamanı baladları ve marşlarını da kapsamakta, cephelerdeki çatışmaları ve “sivil cephe”deki yaşam tasvirleriyle, Japon halkının savaş lehine motivasyon kazanması amaçlanmıştır (Sugita, 1972, 11-12).

Japon geleneksel dizilerinin Batı müzik yöntemleriyle armonize edilişi üzerine kurulu gunkalar da mevcut olmakla birlikte, gunkaların genelinde göze çarpan özelliklerden biri, majör dizilerin yanı sıra, Batı pentatonik dizilerini de duyurmalarıdır. Bu pentatonik dizilerin melodik hareketlerinde, zaman zaman Japon geleneksel müziklerindeki hareketlerin örnek alındığı sezilmektedir. Ordu müzisyeni ve orkestra şefi olarak da çalışmış olan besteci Setoguchi Tōkichi'nin 1897 yılında yazdığı *Gunkan kōshinkyoku* (行進曲「軍艦」, *Japon Donanma Marşı*), bu yapının örneklerindendir<sup>12</sup>.

Vocal  
(Option)

行進曲「軍艦」  
March "GUNKAN" (Man-of-war)

瀬戸口藤吉  
Tokichi SETOGUCHI

Allegro (♩=120)

1. もるもせむるもくろがねの うかべるしーろぞたのみなる  
2. いわきのけむりはわだつみの たつかとばかりたなびくなり

うかべるそのしろひのもとの みくくのよもをまもるべし まが  
たまうつひびきはいかづちの こえかとばかりどよむなり まぼん

ねりのそはとうをひのりこ えにてあみだく

なにすのくひにかをりせめがよかせ

うみゆかばみづくかばね

やまゆかばくさむすかばね

おおきみのへにこそしなめ

のどにはしな

海上自衛隊儀礼曲

Şekil 6: *Kōshinkyoku gunkan* (行進曲「軍艦」, *Japon Donanma Marşı*)

Kōshinkyoku “gunkan” ni suite. [15.05.2019]. JMSDF Band, Tokyo.  
<https://www.mod.go.jp/msdf/tokyoband/gallery/download/gunkan.html>.

Notasyonda da görüldüğü üzere, parça Fa majör ve Si bemol majör tonları üzerine oturtulmuştur. İlk üç dizenin 4'er ölçülük melodileri boyunca yaratılan sonuçlanma

<sup>12</sup> Marşın sözlerinin tamamı, çeşitli yorumları ve Japon donanma görüntüleri kullanılarak hazırlanmış video klipleri şu adreste bulunabilir: Japanese Songs, [15.05.2019].

beklentisi, dördüncü dizinin melodisinde pentatonik diziyle karşılanmaktadır. İlk dört dize şöyledir:

“Savunma ve saldırı güzelce yapıldı,  
Denizde yüzen, güvenilir Kaleler tarafından.  
Bu kaleler ki, parlayan güneşin altında gururla süzülür,  
Ulusumuzu dört bir yandan korumak için.”

Görüldüğü gibi, pentatonik dizi, ulus vurgusunun yapıldığı noktada gelmektedir. Buradaki pentatonik dizinin Japon geleneksel müzikleriyle hemen hiçbir ilgisi olmamakla birlikte, tamamen Batı müzik esaslarına dayanan bir marşta, Batı’daki Uzakdoğu imgesinin karikatürize bir parçası olarak, propaganda işlevini yerine getirebilmektedir.

Japon eğitim sisteminde ulus vurgusu, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve esnasında gittikçe artmıştır. Eğitim Bakanlığı, 1937 yılında, *Kokutai no hongî* (Ulusal Varlığın Temel İlkeleri) adlı, Japon devlet kuramının resmî beyânı niteliğindeki yayını okul müfredatına eklemiştir. Kitapta, Japon kültürünün diğer kültürlerden üstün olduğuna, imparatorluk soyunun kutsal kökenlerine, imparatorun yaşayan bir ilâh olduğuna ve halkına duyduğu sevgiye değinilmekte; yurttaşlar kendi taleplerini bir kenara bırakıp imparatoru izlemekle yükümlü kılınmakta; bireysellik açıkça dışlanmaktadır (Manabe, 2013, 101). Eğitimde ulus vurgusunun müzik kolu ise, Bakanlığın 1941-1943 arasında yayınlayıp müfredata eklediği *Uta no hon* (Şarkı Kitabı) ve *Shotōka ongaku* (İlkokul Müzikleri) adlı kitap serileriyle kendisini göstermiştir. Haftada ortalama üç saat kadar yapılan müzik derslerinde, bu kitaplardaki *gunka*’lar duyum yoluyla öğretilmiş ve öğrencilerden ezbere okumaları beklenmiştir. Savaşın ilk dönemlerinde okullarda bu şarkıları söylemek üzere müzik grupları kurulup konserler verilmiş olsa da, savaş şiddetlendikçe bu etkinlikler azalmıştır.

Savaş sebebiyle karşılaşılan tüm güçlüklerle rağmen, propaganda çalışmalarının ne kadar etkili olduğu, 1945’te Japonya savaşın kaybedenlerinden biri olduğunda, kazanan devletlerin baskısıyla *gunka*’lar yasaklanmıştır. Ancak, 1947’de, Eğitim Bakanlığı tarafından, müziklerin üzerindeki metinler, militarist olmayan, daha da önemlisi, savaşın kazanan taraflarının tehlikeli bulmayacağı sözlerle değiştirilerek, okul müfredatlarına tekrar eklenmiştir. Örneğin, *Kazoe uta* (Sayma Şarkısı) adlı şarkının son iki dizesi, 1942 ve 1947’de tamamen farklı hâle gelmiştir:

“Bir vatandaş ol,  
ulusunun işine yarayan.” (1942)

“Her zaman gül,  
neşeli ve enerjik ol.” (1947)

Birbiriyle tamamen farklı amaçlar güden iki sözün aynı melodiyle desteklenebiliyor olması, gunka melodilerinin toplumda doğrudan militer imgeler yaratmadığına işaret etmektedir. Bu durumda, müziği militer kılanın, tema değil, semantik metin ve orkestrasyon gibi diğer unsurlar olduğu sonucuna varmak da mümkündür.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında yer alan ülkelerin gerek bu savaşlar boyunca, gerekse iki savaş arasındaki dönemde yaptıkları propaganda çalışmaları toplumda oldukça ses getirmiştir. Bununla birlikte, zaman zaman gerçekleşen sıcak çatışmalar da dâhil olmak üzere, yaklaşık 45 yıl boyunca, büyük oranda propaganda üzerine kurulu olmasıyla bilinen dönem, Soğuk Savaş dönemidir.

### **3.6. Soğuk Savaşta Müzik Yoluyla Yürütülen Propaganda Çalışmalarına Genel Bir Bakış**

İkinci Dünya Savaşı'ndan iki yıl sonra, 1947'de başlayıp, 1991'de Sovyetler Birliğinin dağılmasıyla biten Soğuk Savaş; SSCB önderliğindeki Doğu Bloğu ülkeleri ve ABD önderliğindeki Batı Bloğu ülkeleri arasındaki 44 yıllık bir silâhlanma, ekonomi ve kültür rekabeti olarak tanımlanabilir. Savaşın taraflarını birbirinden ayıran politik görüşler, ABD merkezli Kapitalizm ve SSCB merkezli Sosyalizmdir; bunun yanında, politik görüşlerin bloklaşmaya uzanmasının sebeplerinden biri de, İkinci Dünya Savaşı'nda ABD'nin Hiroşima ve Nagazaki'ye attığı atom bombalarının dünyaya saldırdığı nükleer savaş tedirginliği ve bloklaşarak güçlenme ihtiyacıdır. Soğuk Savaş sürecinde, yaşanan sıcak savaş ve çatışmalar da belirleyici rol üstlenmekle birlikte, savaşın temelinde sosyo-ekonomik sisteme dair görüş ayrılığı yattığından, Soğuk Savaşın kazanan tarafını belirleyen en önemli unsurlardan biri, dört bir yandan yürütülen propaganda çalışmaları olmuştur.

Soğuk Savaş propaganda çalışmalarında, müzik türleri ve müzisyenlerin müzisyen kimliğine sıklıkla başvurulmuştur. Birçok politik figürün kendi bloğu lehine yürüttüğü çalışmalar diğer blok tarafından ya kabul görmez ya da engellenirken; birçok müzisyen, toplumun büyük bir kısmının müziğe ve müzisyenlere atadığı apolitiklik yanılısamasından da faydalanarak, Soğuk Savaş sürecinde kilit roller üstlenmiştir. Soğuk Savaşta yürütülen müzikle ilintili tüm propaganda çalışmalarını tek bir tez çalışmasında toplamak mümkün görünmemektedir; bunun yerine, müziğin

Soğuk Savaş süreci ve sonuçlarına etkisi, dönemin müzik üzerinden yürütülmüş birtakım propaganda çalışmalarıyla sezdirilmeye çalışılacaktır.

Soğuk Savaş döneminde, ABD'nin müzikle yürüttüğü propaganda çalışmalarının azımsanamayacak bir kısmı, caz üzerine kurulmuştur. Her ne kadar caz dünyanın çeşitli yerlerinde 1947'den çok daha önce çalınmaya başlanmış ve çalındığı yerlerin kültürleriyle etkileşime geçmeye başlamış olsa da, cazın ABD merkezli, ABD tarihi çıkışlı, ABD toplumsal ve müzik kültürlerinin bir alaşımı olması gibi özellikler—görmekli senfoni orkestralarında birçok müzisyenin aynı anda aynı pasajı çalarak müziğe katkıda bulunduğu bir yapıyı SSCB toplumsal politikaları ve Sosyalizmle, grupta birlikte çalarken solo emprovizasyonla her müzisyenin ayrı ayrı ön plana çıkması üzerine kurulu dönem cazını ise, bireysel girişim vurgulu ABD toplumsal politikaları ve Kapitalizmle birlikte düşünmek mümkündür— ABD'nin bu müziği bir propaganda aracı olarak elinde tutmasını sağlamıştır. ABD yönetimi bu fırsatı, radyo, dünya turneleri ve ABD politikalarının caz müzisyenleri aracılığıyla temsiliyeti olmak üzere, çeşitli şekillerde kullanmıştır.

### **3.6.1. Uluslararası Radyoda Caz: Music USA Örneği**

İkinci Dünya Savaşı esnasında, Pearl Harbor'da Japon İmparatorluk Deniz Kuvvetleri tarafından baskına uğrayıp ağır kayıp verdikten sonra, ABD yönetimi, enformasyon ağını genişletmeye karar vermiştir. Baskından bir yıl sonra kurulan Savaş Enformasyon Ofisinin gözetim ve desteğiyle, o zamana kadar uluslararası yayın yapan hiçbir kurumu bulunmayan ABD'nin ilk uluslararası radyosu olan Voice of America (Amerika'nın Sesi, VOA) kurulur (Kuruoğlu, 2006, 27). VOA, Soğuk Savaşta ABD'nin elindeki temel propaganda aygıtlarından hâline gelmiştir. Müzik programlarına da yer veren bu radyoda, 1955 yılında başlayan Music USA (daha çok bilinen adıyla, The Jazz Hour) adlı program, Soğuk Savaşta caz üzerinden yürüyen propagandanın nabzını yaklaşık 40 yıl boyunca tutmuştur. Sekiz sosyalist ülke arasında imzalanan Varşova Paktı'yla aynı yılda başlayan program, zaman içinde Doğu Bloğundan 20 milyon dinleyiciye ulaşmıştır. Programın dinleyiciler tarafından apolitik olarak nitelendirilmesi ve program sunucusu Willis Conover'ın “cazın vaftiz babası” olarak anılması, bu programın “Batı'ya açılan pencere” ve “Amerikan yaşam tarzı” gibi ifadelerle tanıtılmasındaki güçlü propagandanın üzerini başarıyla örtmüştür. Conover'ın bu programla yaptığı propagandanın etkisi, hayranları

tarafından, devlet sosyalizminin 1991'deki çöküşünün Conover'ın yayını sayesinde gerçekleştiğini iddia etmelerine varacak kadar güçlü olmuştur (Rittler, 2013, 112).

Programın etkileri sadece yayının kendisiyle sınırlı kalmamıştır. Conover, Soğuk Savaş propaganda çalışmalarının bilinçli bir aktörü olarak, dünya seyahatlerinin çoğunu en çok hayran topladığı ülkeler olarak değil, Doğu Bloğu ülkeleri olarak belirlemiştir. Soğuk Savaşın ilk zamanlarında, caz, yeterince sofistike olmadığı gerekçesiyle Doğu Bloğu devletlerinde yasaklanmıştır. Ancak, Doğu Bloğu ülkeleri propaganda etkisi konusunda cazla rekabet edebilecek bir müzik çıkaramamış, üstüne üstlük, insanların gizlice radyo frekanslarını ayarlayıp The Jazz Hour dinlemeye başlamıştır. Hâl böyle olunca, caz yoluyla yapılan Amerikan propagandasının etkisini düşürebilmek adına, Doğu Bloğu devletleri de cazın kendi kültürleriyle olan etkileşimine destek vermiş, cazın Amerika'yla özdeş görülmekten çıkıp dünyaya mâl olmasını sağlayacak bir şekilde, Avrupa cazı, Polonya cazı gibi yeni caz türleri ortaya çıkmıştır. Conover, seyahatlerinde bu yeni türlerin müzisyenleriyle tanışmış; programlarında sıklıkla yer verip onları ABD'de ağırlamış; böylece, Doğu Bloğunun çalışmalarına karşı yeni bir cephe açmıştır (a.g.y., 113).

Sonuç olarak, Conover'ın çalışmaları, her iki blok müzisyenlerinin de faydasına olmuştur. Program, ABD müziği ve ABD değerlerinin reklamını yaparak dünyada yaygınlaşmalarına katkıda bulunurken, Doğu Bloğu müzisyenleri de program sayesinde hem Batı hem de Doğu bloklarında daha tanınır hâle gelmiştir.

### **3.6.2. Müzisyen Kimliğinin Araçsallaştırılması: The Jazz Ambassadors – Caz Elçileri Örneği**

ABD'nin bir Soğuk Savaş propaganda taktiği olarak cazı kullanma yöntemlerinden biri de, dönemin ünlü caz müzisyenlerini Caz Elçileri olarak tanıtip, Doğu ve Batı bloğu ülkelerini kapsayan turlarına finansal destek sağlamak olmuştur. 1954 gibi ABD'de siyahlara yönelik ırkçılığın yoğun bir biçimde yaşandığı ve ırka dayalı tecritin<sup>13</sup> yaygınlaştığı bir dönemde, Louis Armstrong'la Dizzy Gillespie gibi iki siyah caz müzisyeni ve Benny Goodman'la Dave Brubeck gibi iki beyaz caz müzisyeni Caz Elçisi olarak seçilmiş; böylece tecritin Doğu Bloğu tarafından karşı propaganda aracı olarak kullanılmasının bir nebze önüne geçilmeye çalışılmıştır.

---

<sup>13</sup> Burada bahsi geçen ırka dayalı tecrit dönemi, ABD'de siyahların beyazlarla özel ve kamusal alanlarda aynı mekân ve araçları (okulu, restorani, otobüsü, tuvaleti, çeşmeyi, vs.) kullanmasına beyazlar tarafından karşı çıktığı, 1950'li yıllardır.

ABD hükümetinin siyahlara karşı yapılan ayrımcılığı dünya kamuoyundan gizleme çabaları, cazla değil, siyah müzisyenleri Avrupa'ya klasik müzik eğitimi almaya göndererek, ABD'li siyahların Avrupa müziği öğrenip çalabilecek kadar özgür olduğunu gösterme çalışmalarıyla başlamıştır (Fosler-Lussier, 2015, 77). Ancak, siyahların ABD toplumundaki özgürlüğünü beyaz müziği öğrenme yeti ve imkânları ile tanımlamanın kendisindeki ırkçılığın da etkisiyle, bu girişim, beklendiği kadar büyük bir başarı elde edememiştir. Bu girişimin yol açtığı bir sonuç da, Amerikan özgürlük ve özgünlük söylemini yayma çalışmalarının Avrupa müziklerine dayandırılmasına hem içerden hem de dışardan duyulan tepki olmuştur. Bunun üzerine, Devlet Bakanlığı, ABD'li besteci George Gershwin'in *Porgy and Bess* (1935) adlı müzikâl çalışmasının elde ettiği dünya çapındaki başarıyı da kıstas olarak, ABD vitrinini ABD sınırlarından doğan müziklerle oluşturma kararı almıştır (a.g.y., 78).

Kültürel Tanıtım Programı adı altında, turneye gönderilen ilk caz müzisyenleri, Dizzy Gillespie orkestrası olmuştur. Orkestranın turnesi boyunca hem Amerikan yaşamı tanıtılmış, hem de konser verilen ülkelerdeki politik atmosfere dair bilgi toplanmıştır<sup>14</sup>. Devlet tarafından özenle oluşturulan ve olası krizlere karşı alacakları politik tutumlara karşı eğitilen bu müzisyenler, Doğu Bloğu ülkeleri de dahil olmak üzere dünyanın birçok ülkesini ziyaret etmiştir. Şekil 7'de, Benny Goodman'ın 1962'deki SSCB ziyareti ve Sosyalizmin sembollerinden biri olan Kızıl Meydan'da, Moskova halkına yönelik yaptığı klarinet gösterisinden bir karenin görüntüsü mevcuttur. Bunun yanı sıra, müzisyenlerin ziyaret ettikleri birçok ülkede o ülkenin kültürel sembolleriyle ilişkilene anlarını—ve turnelerin asıl amacına uygun bir biçimde, o ülke halkının caz vasıtasıyla Amerikan kültürüyle ilişkilene anlarını—gösteren propaganda nitelikli birçok ses ve görüntü kaydı alınmıştır. 2018 yılında bu propaganda çalışmasını inceleyen *The Jazz Ambassadors* (Caz Elçileri) adında bir belgesel çekilmiştir. Belgeselde, orkestra müzisyenleriyle yapılan röportajlar da yer

---

<sup>14</sup> Ekip Türkiye'ye de gelmiş; dönemin önde gelen sanatçılarından Muvaffak Falay tarafından havaalanında karşılanan Gillespie ve orkestrasının büyük ilgi gören konserleri ülkenin müzik yaşamına damga vurmuş, özellikle de caz türünün gelişiminde dönüm noktası olmuştur. Bu konuda şu kaynağa başvurulabilir: Akyol, 2016. Konu hakkında *Türkiye'de Caz: Kültürel Anlamları ve Yerleşme Süreci* adında bir tez çalışması da olmakla birlikte, bu çalışmanın yapıldığı süreçte Ulusal Tez Merkezi web sitesinde okuyucuya kapalı tutulmuştur.

almaktadır; bunların birinde, müzisyenlerden biri, “ne zaman bir ülkede ABD aleyhine bir karışıklık olsa, bizi hemen oraya gönderirlerdi” ifadesi geçmektedir<sup>15</sup>.



**Şekil 7: Benny Goodman 1962 yılında Kızıl Meydan’da klarnet çalarken.**

---

Soğuk Savaş’ın Gizli Silahı: Caz. [14.05.2019]. <https://www.denizhummasi.com/soguk-savas-in-gizli-silahi-caz/>

Dönemin propaganda çalışmalarında, Amerikan yaşamını tanıtmak ve ABD’nin uluslararası prestijini yükseltmek adına caza bu kadar bel bağlanması, dönem boyunca ABD’de siyahlara karşı tüm hızıyla devam eden ırkçılığın sızmamaması konusunda sıkı önlemler alınmasını gerektirmiştir. Turneye yollanacak olan müzisyenler, siyahların ABD’de mutlu bir yaşam sürdüğü izlenimini nasıl verecekleri konusunda eğitimden geçirilmişlerdir. Böylece, Sovyet medyasının ABD’deki ırkçı politikalarla ilgili ulusal ya da uluslararası gündem yarattığı birçok durumda, turnedeki caz müzisyenleri haberlerin toplumda yarattığı gerginliği gidermek ve ırkçılığı inkâr etmek için harekete geçirilmişlerdir. Turneler için dönemin en ünlü Amerikan caz müzisyenleri özenle seçilmiş; gittikleri turnelerde verdikleri röportajlarla, konser verdikleri ülkenin müzisyenleriyle yaptıkları atölye çalışmalarıyla, katıldıkları söyleşilerle, turne kapsamındaki ülkelerin genç ve eğitimli

---

<sup>15</sup> Belgesel hakkında detaylı bilgiye ve tanıtım videosuna, belgeselin resmî sitesinden ulaşılabilir: The Jazz Ambassadors, [30.04.2019].



nüfusunun önemli bir kısmında Amerikan kültürü hayranlığı yaratmayı başarmışlardır. Sovyetlerin dağılmasına kadar itinayla sürdürülen bu propaganda çalışması, bir yandan da, birçok başarılı caz müzisyeninin diğer ülkelerdeki müzisyenlerle kültürel alışveriş yapabilmesine olanak sağlamış; kaçınılmaz olarak, caz, bir Amerikan kültür ürünü olmanın çok ötesine geçmiş; diğer kültürlerin müzikleriyle kaynaşarak, dünyanın birçok yerinde yerleşik müzik kültürünün bir parçası hâline gelmiştir (Davenport, 2009, 147).

### **3.6.3. Çocuk Sesi ve Kimliğinin Propaganda Amaçlı Kullanımı: Kore Çocuk Korosu Örneği**

Soğuk Savaşın ilk sıcak çatışması, Kore Savaşıdır (1950-1953). İkinci Dünya Savaşı'nda yenilen Japonya'dan alınan Kore toprakları, ABD ve SSCB arasında çekişmeli olarak paylaşılıp Güney Kore ve Kuzey Kore olarak ikiye ayrılrsa da, çekişme Soğuk Savaş süresince devam etmiş; bugüne dahi taşınmıştır. ABD'nin desteklediği Güney Kore ve SSCB'nin desteklediği Kuzey Kore arasında üç yıl süren sıcak çatışmalar 1953'te fiilen sona erdirilmekle birlikte, ABD ve SSCB arasındaki, Kapitalizm-Komünizm üzerinden giden propaganda savaşı, Güney-Kuzey Kore cephesinde güçlü bir şekilde yürütülmüştür.

ABD'nin bu konudaki önemli girişimlerinden biri, Kore Çocuk Korosu olmuştur. Sıcak çatışmanın bitiminden bir yıl sonra, 1954'te ABD'yi ziyaret eden koro, verdiği konserler, röportajlar ve görüntüler sayesinde, Güney Kore'nin savaş sonrası restorasyonu için 10 milyon dolar toplamış; ötesinde, savaş mağduru Koreli çocukların Amerikan aileleri tarafından evlat edinilmesi sürecine ivme kazandırarak, ABD'nin savaş sonrasında itibar tazelemesine katkıda bulunmuştur (Woo, 2015, 25). Bu kısımda, Kore Çocuk Korosu aracılığıyla yapılan propaganda çalışması; insan sesi kullanımı, koro kullanımı, çocuk sesi kullanımı, çocuk korusu imgesi kullanımı ve savaş mağduru çocuklardan oluşan koro imgesi kullanımı alt konularına açılarak analiz edilecektir.

Propaganda gibi, kitleleri spesifik bir görüşe ikna etmeyi ve buna bağlı olarak davranış değişikliği yaratmayı amaçlayan bir iletişim biçimi söz konusu olduğunda; insan sesi gibi dolaysız bir iletişim aracı oldukça işlevsel hâle gelmektedir. Öncelikle, müzikal bir unsur olarak kullanılan insan sesi, onu dinleyen kişiye bir çeşit sohbet hissi verebilmekte; bir fikrin propagandası yapılırken dahi, fikir

hakkında sohbet edildiğine dair bir algı yaratabilmektedir. Kullanılan metin bir fikri dikte eder ya da dayatır bir üslupta olsa dahi; insan sesinin kullanıldığı müziğin diğer bileşenleri, icracıyla dinleyiciyi müziğin çatısı altında birleştirerek, sohbet hissini koruyabilmektedir. Konserlerde politik metinler içeren şarkılara, bu metinler hangi ağırlıkta olursa olsun, kitlelerce eşlik ediliyor olması; müzikte kullanılan insan sesinin bu niteliğiyle ilişkilendirilebilir.

Koro müziğinin propaganda amacıyla kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Özellikle de Soğuk Savaş gibi ulus vurgusunun ağırlıklı olduğu bir dönemde, ortaya çıkan müzik bir yana, koro yapısının kendisi dahi propaganda için ayrı önem teşkil etmektedir. Bir koro, birlikte uyum içinde hareket eden bir kitleyi; kolektif bir anlayışla çalışmayı ve bir bütünün parçası olma rolünü bireyselliğe yeğ tutmayı temsil eder. Tüm bu nitelikler, ulus gibi ortak bir değeri paylaşan—ya da paylaştığına ikna edilmiş—toplumlarda devlet tarafından mümkün olduğunca yükseltilmeye çalışılan değerlerdir. Koro icrasında ortaya çıkan, güçlendirilmiş insan sesi vurgusu da, uyumlu ve güçlü birlik imgesini desteklemektedir.

Şarkı söyleyen çocuk sesi, genelde yetişkin sesine nispeten düşük yeğlilikli ve entonasyonu zayıf bir sestir. Çocuk ergenliğe girmemişse, müziği nispeten iyi duyuyorsa ve yeterince eğitim aldıysa; çıkardığı ses, toplum tarafından saflıkla ve masumiyetle ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkilendirme, çocuğun taşıdığı küçük ve güçsüz insan yavrusu imgesiyle iyice güçlenmektedir. Sonuç olarak, çocuk figürü, ağzından çıkan sözler dikkate alınır, inanılır ve talepleri yerine getirilmek için çabalanır bir propaganda aracı hâline geldiğinden; araçsallaştırılması etik olarak tartışma konusu olmakla birlikte, özellikle ulus ve din merkezli propaganda çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır.

Ulus-devlet fikrini ve spesifik bir ulusu temel alan propaganda çalışmaları, birlik, uyum, güç ve iyi bir yönetim gibi niteliklere ağırlık verdiği için; profesyonel koro, kusursuz işleyen bir ulus devlet temsili için uygundur. Ancak, konu çocuk korusu olduğunda, aynı temsilin sürdürülebilirliği, yetişkin korolarından farklı olarak, çeşitli teknik engellere takılabilmektedir. Öncelikle, çocuk korosunun perde aralığı, yetişkin korolarının perde aralığına göre oldukça kısıtlıdır. Müzikolog ve besteci N. Lindsay Norden, bu kısıtlılığı şöyle açıklamıştır (Norden, 1917, 189):

“Nasıl bir müzik eğitimi verilmiş olursa olsun, on iki yaşında hiçbir çocuk yoktur ki, ses becerileri, çok daha uzun bir eğitim ve çalışma süreciyle muazzam miktarda müzik yetisi

kazanmış, ve bu yetiyi bilgelik ve anlayışla kullanan bir yetişkin standartlarıyla boy ölçüşebilsin.”

İkincisi, her daim bir üye sürdürülebilirliği problemi olacaktır. Çocuklar profesyonel bir koro için yetiştirilirlerken, ergenliğe bağlı olarak bir aşamada sesleri değişecektir. Ergenlik boyunca sesleri bir dönüşüm geçireceğinden, seslerini geniş perdeli koro parçalarına zorlamaları da tehlikeli olacak ve zorlamadan kaynaklı polip ve nodül gibi ciddi ses teli rahatsızlıkları geçirme ihtimalleri yükselecektir. Ergenlikten sonra ise, sesleri artık birer yetişkin sesi olacağından, koro üyesi olarak kalmaları mümkün görünmemektedir. Bunun anlamı, yıllarca süren eğitimle profesyonel korist hâline gelen çocuğun, bu konumu en fazla birkaç yıl sürdürebileceğidir.

Üçüncüsü, bir çocuk korosunda, çocukların zamanlarının ayarlanması ve onların sorumluluğunu yetişkinlerin alması gerekir. Okul çağındaki çocuklar söz konusu olduğunda, koro çalışması çoğu zaman bir ikincil iş muamelesi görecektir; koro eğitimi, provalar, konserler ve turneler, çocukların birbirinden farklı okul programlarına göre ayarlanacaktır. Bunun yanı sıra, henüz kendi davranışlarının etik ve yasal sorumluluğunu alacak yaşta olmadıkları için, korodaki davranış ve yükümlülükleri her zaman yetişkinler tarafından kontrol edilmek ve yönetilmek durumunda olacaktır. Dolayısıyla, bir diğer zaman-mâliyet verimliliği problemi söz konusudur.

Tüm bu teknik zorluklara rağmen, çocuk koroları devletler tarafından destek görmektedir. Bu durumun muhtemel sebeplerinden biri, ulus-devlet propaganda gösterisi kapsamında, bir çocuk korosundan, öncelikli olarak teknik mükemmeliyet ya da yüksek sofistikasyonda bir müzik atmosferi beklenmemesidir. Elbette bu nitelikleri zorlayan birçok çocuk korusu mevcuttur; ancak, propagandanın kendisi bu nitelikler üzerinden yapılmamaktadır. Yetişkinlere nispeten zayıf ve amatör, ancak son derece hevesli bir grup çocuğun birlikte şarkı söylemesi; bir çocuk korusu kimliğine yüklenip propaganda amaçlı kullanılacak olan, birlik, aile, gelecek ve korunma ihtiyacı gibi imgelerin dinleyiciye aktarımı için oldukça uygundur. Üstelik, ulus-devlet, tüm bu imgeleri sağlamayı ve korumayı vadedmektedir. Çocuklar hep birlikte ulusallık ve vatanperverlik vurgulu parçaları söylemeye başladığında, tüm bu imgelerin dinleyicideki duygusal arka planı güçlendirilmektedir. Propaganda çoğunlukla tam da bu şekilde çalışır. Soğuk Savaşta birçok devlet ve resmî kurumun çocuk korusu himaye etmesinin başat sebeplerinden biri de budur.

Kore Savaşı, Kuzey ve Güney Kore arasındaki bir çatışma olmanın çok ötesinde, hemen tüm Doğu ve Batı Bloğu ülkelerinin dâhil olduğu bir Soğuk Savaş üstünlük mücadelesine dönüşmüş, altı kıtadan en az 19 devletin asker yolladığı, dar alanda bir dünya savaşı hâline gelmiştir (Stueck, 1986, 291). Ancak bu dar alanda sivillerin yaşadığı trajedinin bir dünya savaşından henüz çıkmış toplumlarda yarattığı tedirginlik; yanı sıra, Doğu ve Batı blokları arasındaki gerginliğin tehlikeli seviyelere çıkması; toplumu yatıştırarak güçlü propaganda çalışmaları gerektirmiştir. Kore Çocuk Korosu, özellikle ABD toplumunu yatıştırmada ve ABD'nin uluslararası itibar tazeleme çalışmalarına yurttaşlarını da dâhil edebilmesinde önemli rol oynamıştır.

Koronun yapısı, ABD toplumunun Güney Kore'deki savaş sonrası duruma dair naif beklentilerini karşılayacak şekilde düzenlenmiştir. Amerikan çalışmaları profesörü Susie Woo'ya göre; Güney Kore hükümeti, Kore Çocuk Korosunu oluştururken, hem Güney Kore'nin modernleşme hedefini, hem de ABD toplumunun şefkatini toplayan ötekiliği temsil edebilmesini amaçlamıştır. Bu sebeple, koronun imajı, *hanbok* adlı geleneksel Kore giysileri giydirilmiş, Amerikan klasiklerini de içeren çok dilli bir repertuardan şarkılar söyleyen çocuklar olarak belirlenmiştir. Koro, Güney Kore'nin savaş sonrası iyileşme süreci ve dönüşümünü kanıtlarken, bir yandan da, Amerikan dinleyicisinin ilgisini çekmeye yetecek kadar oryantal bırakılmıştır (Woo, 2015, 34).

Koronun önemli işlevlerinden biri de, ABD - Güney Kore bağınyı güçlendirme projesinin bir parçası olarak, Amerikan ailelerinin savaşta ailelerini kaybeden Koreli çocukları evlat edinme sürecini hızlandırmaktır. Woo, koronun bu işlevi nasıl yerine getirdiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Amerikalılar Koreli çocukları Amerikan ortamında ilk kez gördüğünde, üst üste binen iki imge, duygusal bağları derinleştirerek, birçoğunun bu çocukları kalıcı olarak kendi ortamlarında tutmanın nasıl bir şey olacağını hayal edebilmesini sağladı...”(a.g.y, 26)  
“Koristlerin politikaya müdahale etmek için fazla genç ve masum olmalarına rağmen, bu tur, onları saplantılı bir Soğuk Savaş anlatısının politik aktörlerine dönüştürdü.” (a.g.y., 30)

Bahsedilen genç ve masum portrenin çizilebilmesi adına, koroyu oluşturan 25 çocuktan 22'si kız çocuğu olarak seçilmiş—bu noktada 1950'lerin cinsiyetçiliği norm gören ABD toplumunda kadının zayıf ve korunmaya muhtaç görüldüğünü, kadın ve politikanın bir araya nadiren getirildiğini hatırlamak gerekir—ve yaş aralığı 6 ile 12 arasında tutulmuştur. Böylece, Güney Kore'nin imgesi daha çocuksu ve

feminize bir hâle getirilerek, ABD korumasına muhtaç olduğu varsayımı güçlendirilmiştir. Bu ve buna benzer propaganda çalışmalarının sonucunda, Kore’li çocukları evlât edinmek, Amerikan aileleri için hem kolayca ulaşabilecekleri, hem de Doğu’nun yeterince modernize olmamış toplumlarının yardıma muhtaç çocuklarına Batılı değerleri aşlamak gibi oryantalist bir varsayım üzerinden harekete geçme yöntemi olarak benimseyebilecekleri bir edime dönüşmüştür. Varsayımın kendisi oryantalizme dayandığından, Koreli, Japon ve Çinli çocuklar aynı kategori içinde ele alınmış; böylece, ABD, çocuk evlât edinmeyi, Soğuk Savaş’ta yürüttüğü kültürel empozisyon çalışmalarına yeni bir cephe olarak ekleyebilmiştir.



**Şekil 8: Kore Çocuk Korosu’nun 1954’teki ABD turundan bir fotoğraf**

Woo, Susie. 2015. Imagining Kin: Cold War Sentimentalism and the Korean Children’s Choir. *American Quarterly*, c. 67, s. 1: 25-53.

Yukarıdaki fotoğraf, Kore Çocuk Korosu'nun evlât edinme konusunda nasıl işlevselleştirildiğini bir diğer biçimde ortaya koymaktadır. 1954 ABD turu boyunca çekilen fotoğraflarda, çocukların Kore'li bakıcılarına hemen hiç yer verilmemiş, koruyan ve gözeten yetişkin imgeleri, dönemin bilinen Amerikalı simalarından seçilmiştir. Fotoğrafta, Kore'li çocuk koristler, ABD ordusu generallerinden Van Fleet ve Özgürlük Anıtı yer almaktadır. Özgürlük anıtı, Koreli çocukları kanatları altında toplamış bir anneyi; Van Fleet ise, bir asker değil, ailesiyle keyifli zaman geçiren bir babayı andıracak şekilde resmedilmiştir.

Soğuk Savaşın ilerleyen yıllarında, Güney Kore'den çıkan çeşitli korolar, ABD ve diğer Batı Bloğu ülkelerini çeşitli sıklık ve uzunluklarla ziyaret etmiştir. 1954'te olduğu üzere, her seferinde, korodaki çocuk yaş ve cinsiyet profili, seçilen giysiler ve repertuar, dönemin politik ihtiyaçlarına göre yeniden düzenlenmiştir. Böylece, Kore Çocuk Korosu, Kore Yetimler Korosu gibi çeşitli korolar, Batı Bloğu'nun propaganda aygıtı olarak işlev görmeye devam etmiştir.

Soğuk Savaş döneminin en çarpıcı müzik-propaganda ilişkilerinden biri de, Güney Amerika'da Marksist görüşlerin yer edinmesiyle ortaya çıkan Yeni Şarkı ve Yeni Türkü hareketleridir. Yeni Şarkı hareketi, bir sonraki bölümde detaylı bir biçimde incelenecektir.

### **3.7. Soğuk Savaş Sonrası Politikada Kimlik Mücadeleleri ve Müziğin Araçsallaştırılma Biçimleri**

Soğuk Savaşın bitmesiyle birlikte, uluslararası politikada iki kutupluluktan çıkılmış, küresel dünya düzenine geçiş ivmelenmiştir. 20. yüzyıl uluslararası politikasına damgasını vuran Kapitalizm-Komünizm rekabeti büyük oranda sönümlendiğinde, diğer politikalara alan açılmış; ekoloji, insan hakları ve hayvan hakları üzerine kurulu politik hareketler güç kazanmıştır. Paralelinde yaygınlaşan internet, kamusal alanı yeniden tanımlamış; politik söylem yayma gücü toplumun daha büyük bir kesimi tarafından paylaşılmaya başlanmıştır. Propaganda aygıtları ve yöntemleri de, bu yeni kamusal alana ayak uydurabilmek adına dönüşmeye başlamıştır.

Özellikle elektronik ortamda müzik üretiminin gittikçe kolaylaşması ve maliyetinin düşmesiyle birlikte, propaganda müziği üretimi de yöntem ve el değiştirmiştir. Öte yandan, propaganda müzikleri, video klipleriyle birlikte düşünölmeye başlanmış;

bunun yanında, daha küçük ve geçici kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Bu değişimin sebeplerinden biri, Alper Maral'ın elektronik müzikle ilgili sarfettiği şu sözlerle açıklanabilir (2010, 127):

“Birkaç hoparlörle karşı-karşıya kalan dinleyiciler için, “bakılacak” hiçbirşey yoktur. Kompozitörü tarafından “tamamlanmış” yapıt, ayrıca bir icracıya ihtiyaç duymamaktadır. Dolayısıyla, bu yeni müziğin sunumunda “performans”ın, devinimin, ortadan kalkması, genel-geçer dinleme alışkanlıklarını alt-üst etmesi ve “ritüeli bozması”yla, kitlesel olma olanağını baştan elemiştir.”

Buradan, sadece dinlemeye dayalı bir propaganda müziğinin yakın zamanda kitlesel olma şansı elde edemeyeceği sonucuna da varılabilmekle birlikte, müzikle ilişkilenebilir. Nitekim, Maral, bu değişime dair şu gözlem ve çıkarımlarını aktararak devam etmektedir (a.g.y., 127-128):

“21. yy. başındaki neo-liberal dünya düzeninde, neredeyse tüm üretim, tüketim, paylaşım, vs., kodları değiştirilip, her bireye ayrı ürün satılması amaçlanırken, müziğin de “bireyselleştirilmesi” empoze edilmiş, her dinleyicinin ayrı bir kulaklık ile, ayrı bir müzik dinlediği, toplumsal mekândan bağımsız, yeni bir münzevî dünya yaratılmıştır. 90'lı yıllardan bu yana, iyiden-iyiye bakışsımsızlaştırılan, hattâ “insansızlaştırılan” bir müziğin estetiği ve yeni tüketim ritüelleri ortaya çıkarılmıştır. Bunların, “müzik kültüründe yeni bir boyut” olduğu görüşü yayılmakta ve, müzik ve iletişim teknolojileri, prodüksiyon sanayileri ile, bağlı sektörler tarafından promosyonu yapılmaktadır.”

Gelinen bu noktada, propaganda için müzik kullanımı, özellikle de radikal fikirlere taraftar toplamayı amaçlayan kesimler tarafından, oldukça verimli bir yöntem hâline gelebilmektedir. Bir sonraki bölümde işlenecek olan, cihat kültüründe üretilen propaganda işlevli müziklerden edimsel karşılık görece kadar verim alınabilmesi olgusu, büyük oranda, Maral'ın bahsettiği bireyselleşmeye, bakışsımsızlığa ve insansızlığa dayanmaktadır.

Soğuk Savaş sonrası öne çıkan kimlik mücadelelerinde, temelde ırkçılık, milliyetçilik, cinsiyetçilik, heteroseksizm ve türçülük üzerine gidilmiştir. Bunun yanında, ekoloji aktivizmi, kimyasal atık üretimi ve nükleer enerji santrallerini temel almıştır. Bu ayrımcılık ve haksızlık alanlarının birden fazlasına maruz bırakılanlar—siyah kadınların siyah erkekler tarafından cinsiyetçiliğe ve beyaz feministler tarafından ırkçılığa maruz kalmaları, bu duruma dair ilk farkındalık alanını yaratmıştır—kesişimsellik fikrini geliştirerek ortak bir mücadele alanı oluşturma

çabası içine girmiş (Crenshaw, 1991, 1242); bir yandan da, din, devlet ve şirket gibi kurumsal yapıların bu ayrımcılıklarla olan ilişkileri sorgulamaya açılmıştır. Bu sorgulamalar, yapılan müziklere yansımakla kalmamış; bu fikirleri savunan müzikleri üreten müzisyenler, politik alana müzik dışındaki eylemlerle de katılmaya başlamışlardır. Rusya çıkışlı feminist punk-rock grubu Pussy Riot, müziklerine ve performanslarına yansıttıkları kimlik aktivizmi ile öne çıkan politik müzik gruplarından.

2011 yılında bir müzik ve performans kolektifi olarak kurulan grup, kamusal alanlarda izin almaksızın ânî baskınlar yaparak, provokatif performanslar gerçekleştirmekte, videoya çekilen performanslarını internet aracılığıyla dolaşıma sokmaktadır. Bu yöntemle elde ettikleri bir tanınırlık olmakla birlikte, adlarının tüm dünyada duyulmasını sağlayan performansları, 2012 yılında “punk duası” olarak nitelendirdikleri, Богородица, Путина Прогони (Bakire Meryem, Putin’in Hakkından Gel) adlı parçayı Moskova Kurtarıcı İsa Katedrali’nde seslendirmeleri olmuştur<sup>16</sup>. Rusya devlet başkanı Vladimir Putin’e karşı hakaret içeren sözler olduğu gerekçesiyle, performansı gerçekleştiren beş grup üyesinin üçü tutuklanmış ve ikişer yıl hapse mahkûm edilmiştir. Parçanın sözleri şöyledir<sup>17</sup>:

“Bakire Meryem, Tanrı’nın anası, Putin’in hakkından gel  
Putin’in hakkından gel! Putin’in hakkından gel!

Siyah cüppe, altın rengi apoletler  
Tüm cemaatçiler eğilip sürünüyor  
Özgürlüğün hayaleti cennette  
Eşcinsel onur yürüyüşü prangalarla Sibirya’ya yollanmış

KGB’nin başı, aziz şefi,  
Protestocuları polis gözetiminde hapse yolluyor  
Hazretlerinin Kutsiyetine hanel gelmesin diye,  
Kadınlar doğurmak ve sevmek zorunda

Boktan, boktan, Hazretleri boktan!  
Boktan, boktan, Hazretleri boktan!

---

<sup>16</sup> Performanstan canlı görüntüler için: <https://www.youtube.com/watch?v=grEBLskpDWQ> [03.05.2019]

<sup>17</sup> Parçanın performanstan görüntülerle hazırlanan klipi: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=4&v=lpDkJbTQRCY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=lpDkJbTQRCY) [03.05.2019]



Bakire Meryem, Tanrı'nın anası, feminist ol  
Feminist ol, feminist ol!

Kilisenin çürümüş diktatörlere dizdiği methiyeler  
Dört yanından eşlik eden siyah limuzin alayı  
Okulda seni bir öğretmen-vaiz karşılayacak  
Sınıfa git—ona para ver!

Patrik Gundaev'in dini imanı Putin olmuş  
Sürtük, git de onun yerine Tanrı'ya inan bari!  
Bakire'nin kemeri toplu gösterilerin yerini doldurmaz  
Meryem, Tanrı'nın anası, protestolarda bizimle!”



**Şekil 9: Pussy Riot, “punk duası” performansı (2012)**

Misir, Timothy. 2014. Pussy Riot Members to Attend Singapore Art Awards Ceremony. **The Mocsow Times**. <https://www.themoscowtimes.com/2014/01/13/pussy-riot-members-to-attend-singapore-art-awards-ceremony-a31021> [16.05.2019].

Grup üyeleri, performansla ilgili daha sonra yaptıkları bir açıklamada, bu politik edimi, Putin hükümetiyle Rus Ortadoks Kilisesinin içli dışlı olması sorununa işaret etme amaçlı ortaya koyduklarını açıklamıştır. Yukarıdaki fotoğrafta da görüldüğü

üzere, performans için seçtikleri yer, kilisenin mihrabıdır. Grup, kilisenin herhangi başka bir yerini değil de mihrabını seçmelerinin sebebini şu sözlerle anlatmaktadır (Pussy Riot, 2012, 10):

“[Parçayı] kilisenin önünde değil de mihrabında söylememiz gerekiyordu—kadınlara kesin surette yasaklanan bir yerde. Mesele şu ki, kilisenin yaydığı muhafazakâr dünya görüşü, seçme özgürlüğü gibi, politik ve cinsel kimlik gibi, cinsiyet kimliği gibi, eleştirel düşünce, çokkültürlülük, çağdaş kültüre özen gösterme gerekliliği gibi değerlerle örtüşmüyor. Bize öyle geliyor ki, Ortadoks Kilisesi şu an tüm bu erdemlerden yoksun.”

Grubun bir açıklaması da, parçada Putin’in adını geçirerek ne kast ettikleri üzerinedir. Kolektifin üyelerinden gazeteci Maria Alekhina, Putin derken sadece Vladimir Putin’i kast etmediklerinden, Putin’i üreten ve Putin’in yeniden üretmeye devam ettiği sistemi eleştirdiklerinden bahsetmektedir (Etkind, 2014, 166). Alekhina’ya göre, Rusya’da yaşayanlar, kendi ülkeleri üzerindeki sahiplik hissini yitirmiş, kendilerini yurttaş olarak görmeyi bırakmıştır. Alekhina, bir buçuk yıl boyunca kaldığı hapisanenin, Rusya’nın minyatür bir hâlden ibaret olduğunu; ülkede de, tıpkı hapisanedeki gibi, her şeyin insanları kişi olmaktan çıkarıp birer işleve dönüştürmek üzerine kurulduğunu anlatmaktadır (Alekhina, 2013’ten aktaran Etkind, 2014, 167).

Pussy Riot üyeleri, bu parça, performans ve performansla gelen tutukluluk süresince kamuoyuyla paylaştıkları görüşler aracılığıyla, kimlik politikalarının devlet ve devlete bağlı kurumlarla olan bağı bir kez daha gözler önüne sermiştir. Tüm bunların yanı sıra, sürecin ilk zamanlarından itibaren sesini duyuran Free Pussy Riot hareketi ile de, dünyanın çeşitli yerlerinde, feminist mücadele, LGBTİ+ mücadelesi, din kurumlarının devlet tarafından himayesine yönelik protestolar gibi birçok hareketi tetikleme başarımıştır.

Tezin bu bölümü boyunca incelenen tarihsel süreçten de anlaşılacağı üzere, müziğin propaganda amaçlı kullanımı, ulus-devlet anlayışının yerleşmeye başladığı dönemlerden itibaren yaygınlaşmaya, kasıtlı ve bilinçli bir şekilde yapılmaya; buna bağlı olarak da, normalleşmeye ve yine kasıtlı ve bilinçli bir şekilde eğitim sistemine dâhil edilmeye başlamıştır. Bundan sonraki iki bölümde, 20. ve 21. yüzyıl müziklerinde kullanılan geleneksel yöntemler ve yeni yöntemlerin propaganda işlevleri, örnekler üzerinden incelenecektir.

#### **4. GELENEKSEL YÖNTEMLERLE ORTAYA KONAN MÜZİKLERİN KİTLELER ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNE ETİK VE İŞLEV MERKEZLİ BİR BAKIŞ**

Daha önceki bölümlerdeki değerlendirmelerden de varıldığı üzere, müzikte geleneksel yöntemlerin kullanımı, zihin haritasında halihazırda var olan bilgi ve duygularla doğrudan bağlantıya geçebilmesi sebebiyle, propagandacının kısa vadeli hedeflerine ulaşması için daha uygun görünmektedir. Bu bölümde, varılan bu sonucun pratikte ne derece doğru olduğu, detaylı olarak incelenecek iki örnek olay üzerinden tespit edilmeye çalışılacaktır.

Bir yandan da, ikinci bölümde müzik ve politikanın birlikte var oluşuna dair gözlemlenmesi gerektiğine varılan parametreler, bu iki örnekteki müziklerde aranacak; daha önce varılan sonuçların bir sağlaması elde edilmeye çalışılacaktır.

##### **4.1. Bir Performatif Propaganda Örneği olarak Cihat Kültürü-Müzik İlişkisi**

Soğuk Savaşın ilerleyen yıllarında, önce Komünist ve Kapitalist fikirlerin yayılması, ardından da sıcak çatışmalarla, Doğu ve Batı blokları arasındaki mücadele Ortadoğu'ya taşınmaya başlamıştır. Bir propaganda ve ekonomik güç savaşı olarak tanımlanabilecek Soğuk Savaşta, petrol rezervlerinin kontrolünü hangi güçlerin elinde tuttuğu büyük önem kazanmıştır (Akkaya, 2016, 2). Bu rezervlerin önemli bir kısmına sahip olan Ortadoğu ülkeleriyle yapılan, yapılamayan ve bozulan anlaşmalar, birçok krize ve çatışmaya sebep olmuş, çatışmalar Soğuk Savaş bitiminde daha da şiddetlenerek bugüne kadar ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra İsrail'in bölgede büyüyen bir güç hâline gelmesinin Arap ülkelerinde yarattığı tedirginlik sonucu çıkan Arap-İsrail savaşı (1967-1973), SSCB'nin Afganistan'a girmesiyle başlayan Sovyet-Afgan savaşı (1979-1989), Irak-ABD arasında çıkan Birinci Körfez Savaşı (1990-1991) gibi birçok savaş; müslümanların çoğunlukta olduğu Ortadoğu ülkeleri ile, hristiyanların çoğunlukta olduğu iki blok ülkeleri arasındaki kültürel farkları ve anlaşmazlıkları ön plana çıkarmıştır. Dönem savaşlarının amaçlarına yönelik propaganda çalışmaları sonucunda, blok ülkelerinde

islâmofobi baş göstermiş; Ortadoğu ülkelerinde ise, sürekli iç işlerine yapılan müdahalelerin yarattığı gerginlik sonucu, cihat yoluyla müslüman kültürü koruma amacıyla—ya da bu beyanla—kendi ülkelerinde hakim güç hâline gelmeye yönelik çatışmalar çıkararak silâhlı gruplar ortaya çıkmıştır. Bu gruplar, dünyanın çeşitli yerlerinde islâmofobiye maruz kalan müslüman gruplardan büyük ilgi görmüş, bu grupların söylemleri etrafında yeni bir kültürel yapı filizlenmeye başlamıştır.

Kelimenin tarihsel kapsamı ışığında yapılan tanımının<sup>18</sup> ötesinde; cihat kültürünü, kelimenin anlamı ve pratiklerinin son yetmiş yılda ortaya çıkan politik sarsıntılar ekseninde iyiden iyiye dönüşmesinin de etkisiyle; bazen söylemle sınırlanmış, bazen de fiziksel boyutta kendisini gösteren şiddetle iç içe geçmiş; söylemi İslâm'a dayalı, popüler bir akım şeklinde tanımlamak mümkündür. Hegghammer, derlediği *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists* (Cihat Kültürü: Militan İslamcıların Sanatsal ve Toplumsal Pratikleri) adlı yayının giriş makalesinde, cihat kültüründen, “cihadî grupların temel askerî şartları yerine getirmek dışında ürettikleri ve uygulamaya geçirdikleri her şey” olarak bahsetmiştir (Hegghammer, 2017, 5); öte yandan, askerî edimleri cihat kültürü tanımının dışında bırakmak için bir gerekçe göstermemiştir. Kaldı ki, askerî edimleri kültürün dışında bırakmak; cihat kültürünü, sömürgeci pratikleri içselleştirmiş bir Batı toplumunun oryantalist perspektifiyle kurgulanmış, siyasî yüklem ve boyutlarından arındırılmış, içi boşaltılmış bir Romantizm filtresiyle değerlendirmeye; böylelikle de, kültürün esaslarının, temel motivasyon ve dinamiklerinin önemli bir kısmını gözardı etmeye yol açabilir. Sonraki kısımlarda da irdeleneceği üzere; şiirler, müzikler, müzik etkili diğer duysal örüntüler, videolar, İnternet üzerinden kurulan ilişki ağları gibi unsurlar; cihat

<sup>18</sup> Cihat kavramı, İslâm Ansiklopedisi'nde geleneksel ve güncel olmak üzere iki bağlamda açıklanmıştır. Cihat kelimesi, bir işi başarmak için eldeki tüm imkânları kullanmak olarak tanımlanan *cehd* kelimesinden türetilmiştir; bu bağlamda, cihat kavramı, “dinî emirleri öğrenip ona göre yaşamak ve başkalarına öğretmek, iyiliği emredip kötülükten sakındırmaya çalışmak, İslâm'ı tebliğ, nefse ve dış düşmanlara karşı mücadele vermek” olarak tanımlanmaktadır (Uludağ, 2006, 440'tan aktaran Özel, 1993, 527). Geleneksel bağlamın bir diğer aktarımına göre, fıkıhta, İslâm dinini korumak ve yaymak adına müslüman olmayanlarla yapılan savaş şeklinde geçerken; tasavvufta, insanın kendi nefsiyle mücadelesi anlamında kullanılmaktadır (Özel, 1993, 527).

Cihat kavramının güncel bağlamı ise, ekonomi savaşı, kültür savaşı ve silahlı savaş olmak üzere üç biçimiyle ele alınmaktadır. Ekonomik savaşla kastedilen; İslâm'ın meşru gördüğü yollardan sapmadan, düşmanları caydıracak büyüklükte bir ekonomik güç elde etmektir. Kültür savaşı; İslâm dininin insanın doğumundan ölümüne kadar süren fizyolojik ve kültürel evrelerine dair emir ve önerilerini yaygınlaştırmak anlamında kullanılmaktadır. Silâhlı savaş ise, fiziksel anlamda savaş için gereken teknik ekipman gücünü biraraya getirerek düşmanı korkutmak; savaştan başka bir çare görülemediği noktada bu teknik ekipmanı kullanarak savaşa savaşa karşılık vermek şeklinde tanımlanmaktadır (Topaloğlu, 1993, 533).

kültürü içinde, militer eylemlerle karşılıklı bir besleme ilişkisi üzerinden ele alınabilmektedir.

Cihat kavramı, son birkaç on yıldan beri, cihat ilân edenlerin hedef gösterdiği kitleler tarafından, bu kavram çerçevesinde süregelen uyuşmazlıklar—özellikle post-modern savaşlar<sup>19</sup>, küresel ya da bölgesel boyutta çatışmalar ve diğer birçok şiddet eylemiyle birlikte anılagelmektedir. Cihat kültürü, bu çatışma ve şiddet eylemlerini de merkeze alarak; İslâm'ın ve bir şekilde İslâm'la özdeşleştirilmiş olan bir kurtuluş/özgürleşme söyleminin çeşitli iletişim kanallarıyla ve birtakım militer yöntemlerle yayılması üzerine kurulmuştur. Bu kısımda, müzikle nispeten sınırlı bir ilişki içindeki mezheplere mensup radikal İslâm örgütlerinin, İslâm öğretisinin güzel söz söyleyişiyle aktarılması olarak da tanımlanabilecek neşitleri işlevselleştirilme biçimleri ve neşitlerin cihat kültürünün biçimlenmesindeki rolü üzerinde durulacaktır. Cihat kültürünün önemli bir parçası olmakla birlikte, apayrı bir kültürel perspektif içinde ele alınmanın gerekli görüldüğü cihadî rap ve hip-hop gibi Batı çıkışlı popüler janrlara da, birkaç örnek üzerinden kısaca değinilecektir.

#### **4.1.1. Metin ve Müzik Arasında İdeoloji Eksenli Bir Seyir: Neşit**

Thomas Bauer, İslâm kültürü araştırmacısı olarak, bir insanı militan yapanın, fikirlerden ziyade, coşku ve tutku gibi duygular olduğunu söylemektedir (2011, 125). Neşitler, diğer propaganda unsurlarıyla birlikte, radikal İslâm örgütleri ve etraflarına örülen kültürü coşkun ve tutkulu kılmakta, bu hislerin devamını ve yoğunluğunu korumaktadırlar. 2011'de Yemen'de gerçekleşen bir ABD saldırısında ölen Yemenli Amerikan İslâm araştırmacısı Enver el-Evlaki, hazırladığı *Cihadı Desteklemenin 44 Yolu* adlı kitapçıkta, neşitlerden şöyle bahsetmektedir (19):

“Rasulullah'ın zamanında Müslümanları canlandırmak ve kâfirlerin cesaretlerini kırmak adına şiir sanatına başvurulurdu. Günümüzde ise bu görevi neşidler yerine getirebilir. İyi bir neşid, kitaplar ve konferanslar vasıtasıyla ulaşamadığınız hedef kitleye oldukça geniş alanlara yayılmak suretiyle ulaşabilir. Neşidler, daima cihadın altyapısını oluşturan her yaşta gençlere ilham verir.”

<sup>19</sup> “Post-modern savaş” kavramı, Chris Gray tarafından ortaya konmuştur ve savaşların özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında geçirdiği dönüşümü vurgulamak için kullanılmaktadır. Asker ve sivil tanımları arasındaki ayrımın gittikçe zayıflaması; güç merkezinin insan bedeninden makinelere kayması; enformasyonun merkezi öneme sahip olması; medya müdahalesiyle birçok çatışmanın bir gösteri niteliği kazanması; gerçek olanla simülasyonun iç içe geçmesi; mantıksızlığın araçsallaştırılması gibi 20. yüzyılın ikinci yarısıyla iç içe olgular, post-modern savaşın ayrıksı nitelikleri arasındadır (Gray, 1997, 38-47).

Radikal İslâmcı lider Usame bin Ladin'in dahi bir neşit grubu olması, neşitlerin cihat kültürüne içkinlik seviyesinin anlaşılmasına yardımcı olabilecek çarpıcı bir diğer örnektir. Silâhlı eylemleriyle tanınan Usame bin Ladin, 1970'lerde yürüttüğü politik faaliyetlerinin bir kolu olarak, bir neşit grubu kurmuştur (Wright, 2007, 109'dan aktaran Said, 2014, 867). Silâhlı örgüt liderinin, bir yandan bu tip bir çalışmayı da yürütmüş olması, elde edilmek istenen kazanımlara giden yolda neşit performansı ve etki alanıyla gelen dâhil olma hissi ve motivasyonun ne kadar ciddiye alındığına işaret etmektedir.

Neşit, İslâm referanslı ya da islâmî metinler üzerine kurulu şiirlerin, müzikte de kullanılan birtakım ses öğeleriyle vurgulanmış, dikkat çekici ve etkileyici söylenişleri olarak tanımlanabilir. Sesin belli biçimlerde yükselmesi anlamına gelen ve İslâm öncesi dönemde şiirlerin toplu söylenişleri ile ilişkisi olan *inşad* kelimesinden türetilmiştir (Pieslak, 2015, 30). Birçok radikal İslâm örgütü, neşit kayıtlarını aktif propaganda aracı olarak kullanmaktadır. Bununla birlikte, bağlı oldukları mezhebin İslâm'da müzik kullanımına olumlu yaklaşmamasının da etkisiyle, neşitleri müzik kategorisinde değerlendirmekten imtina etmekte; bunun yerine, tilâvet (resitasyon) kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir işlev içinde ele almaktadırlar. Tilâvet, dinî metinlerin hem anlaşılmasını, hem de benimsenmesini sağlayacak bir ses ve vurgu kullanımıyla okunması anlamına gelmektedir (Fırat, 2002, 268).

Neşitlerin İslâm harici birçok kültürde müzik olarak tanımlanmakta olan ses örüntüleriyle benzer dinamikler içeriyor olması, ve tam da bundan ötürü, dinleyicide müziğin tetiklediği hisleri ve davranışları tetiklemesi; neşitleri en azından cihat kültürünün sosyal dinamikleri çerçevesinde müzikâl parametrelerle değerlendirme gereği doğurur. Dolayısıyla, neşitlerin müzik olarak ele alınmasına ya da alınmamasına yol açan kıstaslara işaret ve dikkat edilmekle birlikte, gerektiğinde neşit ve müzik kelimelerinin bir araya getirilmesinden kaçınılmayacaktır.

Matusky ve Tan'ın araştırmalarına göre, 1950'li yıllardan itibaren neşitler Malezya'da kamusal alanda da yer bulmaya başlamıştır; bunun yanında, Sünnî ve Hanefî mezheplerinin yoğunlukta olduğu bölgeler de dâhil olmak üzere, müzik enstrümanlarıyla birlikte icra edilmeye başlanmış, 1970'lerde Malezya'da orkestralar ve synthesizerlar neşitlere eşlik etmeye başlamıştır. Yine 1950'lerde, neşitler diğer İslâm coğrafyalarında da kamusal anlamda itibar görmeye ve yaygınlaşmaya,

kamusal alanda yer bulmaya başlamıştır (Matusky, Tan, 2004, 262'den aktaran Pieslak, 2015, 31).

İslâm'ın müziği yasakladığını öne süren mezhepler, islâmî ideolojiler ve bunların takipçileri, neşit icralarında müzik enstrümanları kullanmaktan kaçınmakta; neşidin sesle icrasını ise müzik olarak tanımlamamaktadır. Aynı bağlamda; en sık yapılan gönderme ezanadır: Müziğin yasak olduğunu savunan birçok İslâm coğrafyasında, gün içinde defalarca ezan okunmaktadır. Ezanın müzikal bir edim olarak kabulü/reddi bir yana, tüm bu icralar, cemaatin motivasyonunu ve ortak duygu durumunu sağlamaya yönelik sesli bildirimler olarak görülmektedir.

İslâm öğretisini temel alan ideolojileri yayma amacını üstlenen ve bu amaç adına baskı ve şiddeti araçsallaştıran radikal örgütler, müzik üzerindeki kontrolü, müziğin tanımından başlatabilmektedir. Bu radikal İslâm örgütleri, makam ve ritim de dâhil olmak üzere birçok müzikal unsuru bilinçli olarak barındıran dinî söz aktarım biçimlerini, müzik tanımının dışında tutup meşru ilân etmekte; bunun dışındaki tüm müzik türlerini katı bir şekilde yasaklamaktadır. 1996 yılında Afganistan'ın başkenti Kabil'i ele geçirerek yönetimi devralan islâmî örgüt Taliban'ın, aynı yıl duyurduğu hükümlerde, müzikle ilgili şu maddeler yer almaktadır (Reşit, 2000, 218-219'dan aktaran Baily, 2001a, 35-36):

“Dükkânlarda, otellerde, araçlarda ve rikşovlarda müzik çalınmasını engellemek için, müzik ve kaset yasaklanmıştır. Herhangi bir dükkânda müzik kasedi bulunursa, dükkân sahibi tutuklanacak ve dükkâna kilit vurulacaktır. Eğer 5 kişi kefil olursa, dükkân yeniden açılacak ve dükkân sahibi daha sonra serbest bırakılacaktır. Herhangi bir araçta müzik kasedi bulunursa, araç sahibi tutuklanıp araç alıkonulacak, 5 kişi kefil olursa, araç salınacak ve araç sahibi daha sonra serbest bırakılacaktır.

Düğünlerde müzik ve dansı engellemek için, bu kuralı ihlâl eden ailenin başı yakalanacak ve cezalandırılacaktır.

Vurmalı çalgı çalınmasını engellemek için, bununla ilgili yasaklar duyurulacaktır. Çalan biri olursa hakkında büyüklerimiz karar verecektir.”

Buradan da anlaşıldığı üzere, islâmî öğretiye uygun olmadığı düşünülen müzikler kayıt üzerinden yasaklanmış, bunun yanında, müziğin propaganda amacıyla kullanımının yapılandırılmasına açık kapı bırakılmıştır. Ardından gelen süreçte, yasaklanan müziklerin yerini neşitler ve Taliban'ın yerel propaganda amacıyla kullandığı, Afganistan'daki Peştun kültürüne içkin, *terane* türü almıştır. Sansüre, ötesinde, sanat disiplinleri dâhilindeki edimlerin yasaklanmasına karşı kampanyalar

yürüten freemuse.org adlı sitenin aktardığı üzere, 2006-2009 yılları arasında Pakistan'da yaklaşık 800 müzik dükkânının bombalanması ve yerlerine cihat temalı neşit ve terane kayıtları içeren kaset ve CDlerin satıldığı dükkânların açılması, bu *kontrol* çalışmasının çarpıcı bir örneğidir (Pieslak, 2015, 29).

Bunun yanında, tüm cihadî neşitlerde enstrüman kullanımından uzak durulduğunu söylemek, neşit icra eden tüm münşitlerin konu hakkındaki tutumlarını yansıtmayacaktır. Çeşitli mezhep ve ideolojileri takip eden birçok münşit, enstrüman kullanımı konusunda çok daha esnek davranmaktadır. Sosyal medya üzerindeki birçok neşit kaynağında, yöreye özgü olan/olmayan çeşitli enstrümanların kullanıldığı neşitlere rastlanmaktadır. Hattâ, Batı'ya yönelik bir propaganda taktiği olarak, sosyal medyada, neşit adı altında, Batı temelli armonik sistemleri kullanan *a capella* koroların üzerine söylenen İslâm eksenli ezgilerle kurulan parçalar dahi bulunmaktadır.<sup>20</sup>

Selefi akademisyen el Albanî, islâmî neşitlere izin verilme şartlarını şöyle tanımlamıştır (el Albani, 181'den aktaran Said, 2014, 869):

- a) Kullanılan melodiler, insanları dansa teşvik eden Batı ya da Doğu müziklerine benzememelidir.
- b) Metin tamamen İslâm üzerine kurulu olmalıdır.
- c) Def dışında müzik enstrümanı kullanılmamalıdır (ki defe de sadece düğünlerde kadınlar için izin verilir)
- d) Neşit dinlemek Kur'an çalışmasına yöneltilen dikkâti dağıtmamalıdır.”

Cihat kültürü içinden neşitte vurmaları uygun görmeyen bir yorum, tawhed.ws adlı sitenin şeriat kürsüsünden Ebu Usame eş-Şami'den gelmektedir: “Ritim, müzik, davul ve duygusal etkiden uzak olduğu sürece, neşit dinlenmesine hiçbir itiraz yoktur. Özellikle de, cihadî neşitler gibi heveslendirici ise, gayet izin dâhilindedir.” (eş Şami'den aktaran Said, 2014, 869)

#### 4.1.2. İçerdikleri Metinlere Göre Neşit Türleri

Metin içeren birçok müziğin ya da müzikli edebî biçimin konu kapsamı, sınıflandırmaya el vermeyecek kadar geniş olabilmektedir. Öte yandan, propaganda

---

<sup>20</sup> YouTube sosyal medya platformundaki Until Sabah adlı neşit kanalının yayınladığı *Serna Bi Awni Allah* adlı neşit, bu türün örneklerindedir (Until Sabah Media, [15.05.2019]).



söz konusu olduğunda, konu kapsamını propagandası yapılacak fikrin doğrudan ifade ekseninde tutmak, işlevsel bir gereksinim olarak görülebilir. Said, Arapçanın yanı sıra Türkçe, Boşnakça, Urduca, İngilizce, Almanca ve Flemenkçe gibi dillerde de yazılan neşitlerin cihadı ele alış biçimlerini, savaş, şehitlik, ağıt ve övgü olmak üzere dört kategori altında incelemektedir (2014, 864).

Savaş temalı neşitler, mücahitleri ve destekçilerini, allahsız, adaletsiz ve zalim bir tiranlığa karşı harekete geçmeye davet etmektedir. Örneğin, sosyal medyada dolaşımda olan *Bi Jihadina* (Cihadımız Sayesinde) adlı neşidin sözlerinde geçen, “tiranlıkları yıkacağız”, “şafağı kanımıza boyayacağız”, “cihadımız sayesinde, şirk dolu ve allahsız gecenin karanlığını meşalemizle yok edeceğiz”, “mücadelemizle tarihin gidişatını değiştireceğiz” ifadeleri, savaş neşitlerinin amacı ve kapsamını büyük oranda yansıtmaktadır (Bi Jihadina, [15.05.2019]).

Şehitlik temalı neşitlerde ise, genel olarak, şehit olan mücahitlere odaklanılmadan, şehitliğin kendisine övgü ve teşvik söz konusudur. *Zufu Shahid* adlı neşidin (Zufu Shahid, [15.05.2019]) sözleri, bu övgü ve teşviğin nasıl dile getirildiğine dair oldukça açıklayıcıdır (a.g.y., 872):

“Huriler neşe içinde çağırıyor: “Bizi nikâhına al!” Huriler aptallarla evlenmeyi reddeder.<sup>21</sup>

Cennet bahçeleri, şehitlere, iyi amellerini ödüllendirmek için tüm bolluğuyla açılır.

Ruhlarımızı dinimize ve onun peygamberine feda ederiz. Dinimiz zafere kılıç ve kanla ulaşacaktır.

Hiçbir hükümdara bağlı değiliz ve boyun eğmeyeceğiz. İnançsızlıkla insanları köleliğe mahkûm ederler.

Dünyayı hükümdarlardan ve zalimlerden arındıracağız.

Haysiyetten yoksun olan ve özgür insanın dilediğini yapamadığı bir dünyada, hayatta kalmak bizi gücendirir.”

Ağıt temalı neşitlerin metinleri, yine ağıt konulu Arap şiirleri olan mersiyelere dayanır. Bu şiirler, ölen kişiye adanır ve ardında kalanların tuttuğu yası dile getirir (Çavuş, 2008, 132). Ağıt temalı neşitlerin sözleri bu şiir biçimine dayanmaktadır. Savaşta şehit olan Hadhrat Abbas ibn Ali için yazılmış ve onun cesaretini,

---

<sup>21</sup> İslâm öğretisinin şehitliği ve iyi amel olarak tanımlanan diğer davranışları ödüllendirmek için huri vaadi, Kur’an içinde beş farklı ayette geçmektedir (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2011). Bu ayetlerden biri, Türkçe’ye, “Onlar için saklı inciler gibi, iri gözlü huriler de vardır” şeklinde çevrilmiştir (a.g.y., 599).

erdemlerini ve kendisini dava için feda edişini anlatan *Ya Abbas* adlı neşit bu türün örneklerindedir (Ya Abbas, [15.05.2019]).

Cihadî neşitle yapılan propagandanın temel dayanaklarından biri olarak da görülebilecek bir tür de, yüksek mertebedeki kişileri övme amaçlı yazılmış olan neşitlerdir. Yine Arap temelli olan medih (övgü) şiir türünde yazılan metinler, övgüyle bahsettikleri kişinin (memduh) cömertlik, cesaret ve onur gibi meziyetlerini ön plana çıkarmaktadır. Örneğin, Usame bin Ladin için yazılmış *Na'am Usama* adlı neşit'te; "Şahanesin, ah Usame; onurun alnında bir güzellik izisin", "Aramızdan yükseldi, zâlimlere boyun eğmedi", "Tiranlara bir ders verdi ve onlara karşı kılıcını çekti", "Gürleyen sesiyle, bizlere, inançsızlıkta hiçbir haysiyet olmadığını anlattı" gibi sözler geçmektedir (Said, 2014, 873).

Neşit bestecileri cihat propagandası için tüm bu metin türlerine sıklıkla başvurmakta; mücahitler ve cihat sempatanları, propaganda etkisi güçlü metinlerle ve bu metinlerin müziklendirilmeleriyle daha aktif ve coşkulu tutulmaktadır. Öyle ki, neşitler kimi zaman, mücahitler tarafından, kararlılığı ve coşkuyu korumanın vazgeçilmez aracı olarak dahi görülebilmektedir. Örneğin, 2015'te Boston Maratonu'nu hedef alarak yapılan ve IŞİD tarafından üstlenilen bombalı saldırıda, saldırının failleri Tamerlan ve Jahar Tsarnaev, eylem öncesi arabasıyla birlikte kaçırıp esir tuttıkları Dun Meng'den, özellikle, kendi iPhone'larını arabanın stereo sistemine bağlamasını istemiş; böylece, eylemleri sürecince neşit dinlemeyi planlamışlardır. Dahası, iPhone sisteme bağlanamayınca paniğe kapılarak, bir neşit CD'si bulmak üzere şehirden ayrılmışlardır (Lahoud, Pieslak, 2018, 155).

#### **4.1.3. Cihadî Neşitlerin Propaganda Amaçlı Kullanımı, Radyo ve Cihat Kültürüne Gidiş**

Said, cihadî neşitlerin, radikal İslâmcılarla Ortadoğu ülkelerinin görece seküler yönetimleri arasındaki silahlı çatışmalar ve kültürel egemenlik mücadelesi olarak tanımlanabilecek İslâmî Diriliş (*al-sahwa al-islamiya*) hareketlerinin bir parçası olarak, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında ortaya çıktığını öne sürmektedir (2014, 865). Öte yandan, Pieslak, neşit türünün bir propaganda aracı olarak İslâm örgütleri tarafından yaygın olarak kullanılmasını 1967 İsrail - Arap Savaşı'na dayandırır (2015, 32). 1900'lerin başından itibaren Kudüs etrafında örgütlenen Siyonistlerin İngiltere'den 1. Dünya Savaşı sonrasında, sömürgesi durumundaki Filistin

topraklarında bir Yahudi devleti kurulma sözünü almaları ve 1948'de İsrail'in kurulmasıyla şiddetlenen Yahudi-Arap çatışmaları, 1967 savaşında İsrail'in Mısır ve Suriye'den toprak kazanması ve bu savaşın da katkıda bulunduğu göç sürecinde binlerce Filistinlinin mülteci olmasıyla yeni bir döneme girmiştir. 1969'da Filistin Kurtuluş Örgütü'nün başına geçen Yaser Arafat, ondan önceki 5 yıl boyunca İsrail ordusuna ağır kayıplar verdiren El Fetih adlı örgütü yönetmiştir. 1967 Savaşı'ndan sonra, El Fetih örgütü, radyolarda, Filistin ulusalcılığı fikrini destekleme ve silahlı direnişe çağırma maksatlı, şiddeti açık açık onaylayan şarkılar yayınlamaya başlamıştır (a.g.y.). Ortadoğu politikaları üzerine yoğunlaşan Yezid Sayigh, bu dönemde El Fetih örgütünün kendi radyosunda yayınladığı şarkıların sözlerinde şöyle ifadelerin geçtiğinden bahsetmektedir (1997, 195-196):

“Fedayi olarak doğar, yaşar ve ölürüm; ta ki, ölümsüzlerin, atalarımın topraklarına geri dönene kadar.

Filistin halkı devrimdir; kanımı al, ah, devrim; ve bana zaferler bahşet.

Kalaşnikof, kanları sel gibi akıtır... Ah, Dayan, kan içmek adamlarımızın âdetidir.

Makineli tüfeğimi taşıyorum, ki gelecek nesiller tırpan taşıyabilsin... Yaralarımı ve kanımı, ovalara vadilere akan nehir eyledim.”

Bu noktada, radyonun dönem iletişim ve propaganda aracı olarak önemini vurgulamak yerinde olacaktır. Soğuk Savaş'ın tüm hızıyla devam ettiği bu yıllarda, kitleler radyo üzerinden haber almakta, radyoyla vakit geçirmekte ve radyo üzerinden çok çeşitli propagandaya maruz kalmaktadır. Radyoyla geçen zamanda, eğlence amaçlı şarkılar yerine yukarıdakilere benzer sözleri (ve muhtemelen bu sözleri daha da coşkulu hâle getiren müziği) duymak; iki Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş'ın sıcak çatışmalarının, Vietnam Savaşı'nın ilk evrelerinin ve süregelen Yahudi-Arap çatışmalarının yaşandığı bir süreçte; savaş dinamiklerine böylesine aşina herhangi bir kitleyi kolayca hareketlendirecek motivasyonu sağlayabilir. Bu ve benzeri sözlerin aktarımıyla cihat kültürünün temellerini atan, evlerden çıkıp radyo yoluyla geniş kitlelere ulaşan, silahlı direniş temalı neşitler; kaset teknolojisinin yaygınlaşmasıyla cihat kültüründe çok daha kilit ve mobilize bir rol üstlenmiştir.

#### 4.1.4. Ses Kayıt Teknolojisi, “Kaset Devrimi” ve Cihat Kültürünün Ortaya Çıkışı

Ses kayıt teknolojisi 1970’lerden çok öncesine dayanmakla birlikte, ancak bu yıllarda yaygınlaşan kaset-kayıt teknolojisi kişisel ses kaydı ve dağıtımını toplumun birçok kesimi için mümkün ve el altında kılmıştır. Bunun yanında, sinema, televizyon ve radyonun, enformasyon akışını merkezî ve tek yönlü kılması; ötesinde, bu kanalları kontrol edebilen güçlerin tekelinde tutması durumunu ortadan kaldırmış; bilgi alış-verişini daha demokratik bir platforma taşımıştır (Manuel, 1993, 2-3).

Neşitlerin kaydedilmesi ve hedef kitlelere ulaştırılması da kaset teknolojisiyle birlikte oldukça hızlanmıştır. Sreberny-Mohammadi ve Mohammadi, *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution* adlı kitaplarında, 1979 yılında gerçekleşen radikal islâmci İran Devrimi’nin büyük oranda broşürler ve kaset kayıtları üzerinden yürüdüğünü anlatmaktadır (1994, xix). Devrime aynı zamanda tanıklık etmiş olan yazarlar, tüm radyo kanalları şahın elindeyken, Humeyni’nin kendi ses kayıtlarını birçok cami hoparlöründen aynı anda yayınlamasının, devrime giden süreçte kitleleri etkilemedeki kilit rolü üzerinde durmaktadırlar (a.g.y.). Oldukça ses getiren ve etkileyici bulunan bu taktik, daha sonra diğer Ortadoğu ülkelerindeki darbe ve devrim girişimlerinde de kullanılmıştır.

Pieslak, 1970’lerin sonu ve 1980’lerin başlarında neşit bestelemeye başlayan, ancak herhangi bir örgütle ilişkisi olmayan Suriyeli müzisyenlerden bahsetmektedir (2015, 32). Bu müzisyenlerin kendileri mücahit olmamakla birlikte, İsrail-Arap çatışmalarından ve bu süreçte Lübnan ve Suriye’de meydana gelen huzursuzluktan etkilenerek cihat temalı birçok neşit yazmış ve kasetlere kaydetmiş; yazdıkları neşitler, cihat temalı neşit yazımında sıklıkla örnek alınmıştır (a.g.y.). Bu neşitlerde anlattıkları ölme-öldürme kutsiyetini somut olarak hiç deneyimlememiş olan bu müzisyenler, cihat kültürünün kurucu rollerinden birini üstlenmişlerdir. Böylece, eylemden ziyade söylem ağırlıklı bir cihat kültürü üretilmekte; cihat kapsamındaki eylemlerin asıl nitelikleri ve etkileriyle bu nitelik ve etkilere dair varsayımlar üzerine kurulu cihat kültürü söylemleri arasında gittikçe açılan bir gerçeklik uçurumu oluşmaktadır. Propagandanın birçok biçim ve kullanımı tam da bu uçurumu amaçladığından; cihat kültüründe propaganda aygıtı ve hedef kitlesinin böylesine iç içeliği, cihat hareketinin toplumlarda bıraktığı etki, eylemlerin asıl etkisinin fersahlarca ötesine geçebilmektedir.

1980'lerin ortalarından itibaren, neşit kayıtları, özellikle Afganistan'daki cihat kültürünün önemli bir parçası hâline gelmiş, militer islâm örgütleriyle bağlantısı olan ve olmayan birçok müzisyen stüdyolarda neşitler kaydetmiştir. Afganistan müzikleri üzerine araştırma yapan John Baily, o dönem boyunca Pakistan'ın Peşaver kentinde ciddi büyüklükte bir mücahit kasedi endüstrisinin oluştuğundan, bu kasetlerin önemli bir kısmının da mücahitler tarafından satın alınıp Afganistan'a götürüldüğünden bahsetmektedir. Baily'nin gözlediği üzere, bu kasetlerin çoğunda, belli gruplar ve mücahitler hakkındaki kahramanlık hikâyeleri içeren, ve aralarda, bir kısmı gerçek ama çoğu yapay olan silah seslerinin duyulduğu El Kaide neşitleri bulunmaktadır (2001b, 151-152).

Neşit kayıtlarının video görüntüleriyle etkileşimi de, cihat propagandasındaki bir diğer önemli işlevlerini oluşturmaktadır. Kutsiyet, adalet, intikam, mücadele, kurtuluş, özgürlük gibi temaları işleyen neşitler; videolara eklendiklerinde, çekilen videolardaki görüntülerin bağlamlarını manipüle edebilmekte, bambaşka bir noktaya taşıyabilmektedir. Taliban ve El Kaide tarafından çekilen mücahit videolarının çoğunda, şiddet görüntülerinin rahatsız edici hissini huşû ve coşku gibi hislerle değiştirmeye yönelik neşitler kullanılmıştır. Neşitlerin bu videolardaki manipülasyon gücüne dair çarpıcı örneklerden biri, on iki yaşındaki bir çocuğun, "Allahu ekber" sözlerini tekrarlayarak, elleri ve gözleri bağlı bir erkeğin boğazını yavaş yavaş kestiği görüntülerin üzerine neşit kayıtlarının eklendiği bir videodur. Normal şartlar altında, yerleşik birçok ahlâki değeri tetikleme ve uygunsuz görülmesi beklenen bu görüntüler, neşitle birleştirmek suretiyle anlam erozyonuna uğratarak, yeni mücahitler kazandıran bir propaganda aracına dönüştürülebilmektedir (Pieslak, 2015, 34).

#### **4.1.5. Metin, Kaydedilmiş Materyal ve Elektronik Müzik Unsurlarının Cihat Kültüründeki Yerine Bir Diğer Örnek: Cihadî Rap ve Hip-Hop**

Rap ve hip-hop, sözün doğrudan söylenişi ve sert hitabet geleneğiyle, politik söylem aktarımında sıklıkla başvurulan müzik türlerindedir. Bu nitelikleriyle, rap ve hip-hop, cihat hareketinin isyan dolu, şiddeti meşru ve gerekli görerek övgüyle vurgulayan söylemini taşımaya ve yaymaya oldukça uygun görünmektedir.

Diğer yandan, daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere, İslâm öğretisinde müzik kullanımına düşülen kısıtlayıcı şerhler bulunmakta; bu durum, rap ve hip-hop

türlerinin cihat kültüründeki yerini—ötesinde, müslüman kitle tarafından İslâm kültürüne kabulünü—tartışmalı bir noktada bırakmaktadır. Gerek çoğu parçanın özellikle nakarat kısmının bariz biçimde—ve neşitlerdeki durumun aksine, İslâm öğretisi içinden bir söz söyleme geleneğiyle açıklanamayan—melodik söylenişleriyle, gerekse elektronik ve akustik müzik enstrümanlarının kullanımıyla, rap ve hip-hop, cihadî grupların takip ettikleri İslâm öğretisini öne sürerek çerçeveledikleri alanın dışına çıkmaktadır. Bu yüzden, cihat kültüründe bu iki türe neşitteki kadar doğrudan bir rol biçilmemekle birlikte, büyük bir kısmını genç müslümanların oluşturduğu cihat kültüründe bu iki tür, “haram olanlar” ve “helâl olanlar” şeklinde kategorilendirilerek yer bulmuştur (Rantakallio, 2011, 39).

Enstrüman kullanımına dair tartışmanın filtresinden geçerek kitlenin tamamına hitap edebilmek için ise, helâl kategorisinde görülen bir kısım islâmî hip-hop şarkıcısı ve grubu, parçaları iki versiyon hâlinde yayınlamaktadır: Birinci versiyon, enstrümanlarıyla birlikte türün özgün niteliklerinin çoğunu barındırmakta; ancak sözlerinin tamamında İslâm’a, ya da daha spesifik olarak, cihada çağrıda bulunmaktadır. İkinci versiyonda ise, enstrümanlarla gelen tüm armonik, kanonik ve kontrapuntal altyapı, erkek seslerine aktarılmaktadır<sup>22</sup>.

İslâm kültürü ve Batı popüler türlerinin bir meleziyesi olarak da görülebilecek islâmî rap ve hip-hop, ABD ve Avrupa’da yaşayıp Batı müzik kültürleriyle iç içe yetişen genç müslümanlar tarafından rağbet görmekte; bir yandan da, maruz kaldıkları islâmofobik ve zenofobik tutumlara karşı İslâm çatısı altında ortaklaşp sosyalleşmelerine yardımcı olmaktadır. Bunun yanında, üretilen parçaların söylemleri radikalleşip cihat teması belirginleştikçe, toplumun diğer kesimlerinde tedirginlik yaratabilmektedir. Örneğin, 2004 yılında Sheikh Terra ve Soul Salah Crew tarafından videosuyla birlikte yayınlanan *Dirty Kuffar* (Alçak Kâfir) adlı parça (Dirty Kuffar Music Video, [15.05.2019], İngiltere medyasında “müslüman nefret rap’i” sıfatıyla duyurulmuştur (Aidi, 2011, 34). Parçanın sözlerinde dönemin El Kaide lideri Usame bin Ladin övülürken; dönemin ABD başkanı George W. Bush, İngiltere başbakanı Tony Blair, İsrail başbakanı Ariel Sharon, Mısır cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek ve Suudi Arabistan kralı Abdullah ise, “alçak kâfirler” olarak

---

<sup>22</sup> Khāled Siddīq adlı islâmî hip-hop şarkıcısının *The Moon* adlı parçası, çift versiyonlu parçaların örneklerinden biridir. Parçanın tüm sözleri inanca çağrı niteliğinde olup, nakarat kısmında ise bu çalışmada adı ilk neşit örneklerinden biri olarak geçen *Tala’ al-Badru ‘Alaynā* adlı neşit söylenmektedir. Parçanın enstrümanlı (Siddīq, [15.05.2019]a) ve sınırlı-enstrümanlı (Siddīq, [15.05.2019]b) versiyonları mevcuttur.

geçmektedir. Videoda, cihat eylemlerinden görüntüler yer almakta; Dünya Ticaret Merkezi'nin bombalanma görüntülerinde müzik durdurularak, görüntüler Soul Salah Crew'un kahkahalarıyla birlikte verilmektedir. Parçanın sözleri ve videosu, İngiltere İçişleri Bakanlığı tarafından terör savunusu addedilmiştir.

İngiltere'de devlet yetkililerinin dikkatini çeken bir diğer çalışma da, hip-hop-tekno grubu Fun-Da-Mental'in 2006 yılında yayınladığı *All is War* adlı albümdür (a.g.y.). Albümdeki *Cookbook-DIY* adlı parça, çeşitli bombaların evde yapılma tariflerinin ayrıntılı bir biçimde anlatılmasından oluşmakta, parçada bu tariflerin Pakistan ve İran'da öğrenildiğinden bahsedilmektedir. Videoda grup üyeleri cihatçı militan kostümlerinin yanısıra, beyaz üstünlükçüsü Klu Klux Klan örgütü üyesi kostümleriyle de görünmektedir<sup>23</sup>. Video, John F. Kennedy'nin, albümün arka kapağında da yer alan şu sözleriyle sona ermektedir: “Barışçıl devrim imkânsız hâle getirilirse, şiddet yoluyla devrim kaçınılmaz olur.”

Albümün bir diğer konsepti ise, popüler kültürde devrimle özdeşleştirilmiş olan Küba gerilla lideri Che Guevara ile, terörle özdeşleştirilmiş El Kaide lideri Usame bin Ladin arasında benzerlik kurulmasıdır. *Che bin PT 2* adlı parça, yüksek tempoda çalınan bendir üzerine yarı tempoda çalınan davul, basgitar ve elektrogitarla oluşturulan bir trip-hop düzenlemesinin, Usame bin Ladin'in bir açık alan konuşmasının altına yerleştirilmesinden oluşmaktadır (Fun-da-Mental, [15.05.2009]b).

Albümün oldukça vurucu taraflarından biri de, kapak görseli olarak yayınlanan fotoğraf düzenlemesidir. Görselde, Özgürlük Anıtı'na başlık giydirilip elleri kablolu hâlde iki yana açılarak; anıt, 2003 yılında Irak'ta mahkûmların Amerikan askerleri tarafından işkenceyle uğramasıyla bilinen Ebu Gureyb Cezaevi'nin medyadaki sembollerinden biri hâline gelmiş olan, bir sandığın üzerinde vücuduna elektrik kabloları bağlı hâlde ayakta duran Iraklı mahkûm fotoğrafına benzetilmiştir.

---

<sup>23</sup> Grup, albümlerindeki parçalardan bir video albüm de yayınlamıştır. Albümde *Cookbook-DIY* adlı parçalarının videosu da bulunmaktadır (Fun-da-Mental, [15.05.2019]a).



**Şekil 10: Solda, Irak'lı mahkûm Satar Cabbar'ın, Ebu Gureyb cezaevinde, sandık üzerinde, vücuduna elektrik kabloları bağlı hâldeki fotoğrafı. Sağda, Fun-Da-Mental, *All is War* (2006) albüm kapağı.**

Fun-da-Mental. [15.05.2019]c. All Is War (The Benefits Of G-Had). <https://www.discogs.com/Fun-Da-Mental-All-Is-War-The-Benefits-Of-G-Had/release/785330>

Hersh, Seymour M. 2004. Torture at Abu Ghraib. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> [15.05.2019].

Albümün alenen savunduğu politik hattın verdiği rahatsızlık, İngiltere Parlamentolarına kadar gitmiş, iki parlamento da Fun-Da-Mental grubunun kurucusu Aki Nawaz'ın tutuklanmasını talep etmiştir (a.g.y.).

Batı toplumlarına has bir özgüven ve cüretkârlıkla cihat kültürünün keskin söylemlerini birleştiren cihadî rap ve hip-hop türlerinde, daha birçok çarpıcı iş ortaya çıkmıştır. Bu türlerin cihat kültüründeki yeri, kültürü körükleyen veya zayıflatan diğer birçok sosyokültürel boyutuyla, daha sonraki çalışmalarda detaylı olarak ele alınacaktır.

#### **4.1.6. Sosyal Medyada Müzikli Cihat Propagandası**

Müzik kayıt, dağıtım ve paylaşım kulvarına mp3 formatının girmesiyle birlikte, cihat kültürü yeni bir boyut kazanmıştır. iPod'lara ve günümüzde cep telefonlarına binlerce cihadî neşit sığmaya başlamış, bir mücahidin dünyayla bağı büyük oranda kopararak kendisini zihninin içinde yeniden tanımlaması ve yaşamını buna göre



şekillendirmesi mümkün hâle gelmiştir. Böylece, intihar saldırılarına gönderilecek mücahitlerin görevlerini yerine getirene kadar ihtiyaç duyabilecekleri motivasyon için intim bir kanal da sağlanabilmiştir. Bir zamanlar savaşlarda askerlerin coşkusunu ve motivasyonunu korumak için savaş meydanlarına götürülen mehter ve bandolar, artık kulaklara kişisel olarak hizmet verebilmekte; buna bağlı olarak, örneğin, bir mücahidin, saldırı ya da çatışma anına kadar, bir yandan neşitlerle motivasyonunu korurken, bir yandan da kulaklıkla müzik dinleyen herhangi bir sivilden farklı bir görünüm sergilememesi mümkün olabilmektedir.

Tüm bu katkıların yanı sıra, sosyal medyada müzik paylaşımı yapılan platformların aynı zamanda birer yazılı iletişim platformu niteliğinde olması, neşitleri birer sosyalleşme aracına da dönüştürebilmiştir. Özellikle cihadî forum ve sayfalarda, neşitlerin sözleri ve müzikleri üzerinden sohbetler başlatılarak, cihat kültürüne ilgi duyanları içeri almak, hattâ örgütlemek ve birer militana dönüştürmek oldukça kolaylaştırılmıştır. Judith Butler'ın performatif edim kavramıyla açıkladığı dönüşme ve dönüştürme sürekliliği, sosyal medya kullanımıyla da desteklenerek, cihat kültürünün temel dinamiklerinden biri hâline gelmiştir. Forum ve sayfalarda müzikle örgütlenenler, müzik paylaşımıyla diğerlerini de kendiliğinden örgütlemeye başlamıştır.

Militan olan azınlığın yanısıra, yüksek teknolojiyle kaydedilen cihadî neşitlerin çoğu, cihat kültürüne sempati duyan, sosyal medya üzerinden aidiyet/dâhiliyet iddiasında bulunan, ancak günün sonunda, çoğu zaman sadece bir altkültürün parçası olmanın hazzının peşinde olan bir çoğunluğa hizmet etmektedir. Örneğin, İslâmî forumlarda ve diğer sosyal medya platformlarında, forum üyeleri birbirlerinden hızlı tempolu neşitler talep etmekte; cihat kültürü takipçilerinin çoğu neşitlerin sözlerini anlamayarak ya da ikinci plana atarak, şarkıcının sesinin niteliği, melodinin güzelliği, düzenlemenin iyi ya da kötü oluşu gibi müzikâl özelliklerine dair sohbetler üzerinden sosyalleşmektedir. (Pieslak, 2015, 46)

Tüm bunlar, cihat kültürünün mücahit yetiştirmekten ziyade diğer sosyalleşme biçimlerinden pek de farkı olmayan kültürel bir alışveriş olduğu izlenimini yaratabilir. Ancak, örgüt dinamikleri üzerine yakın zamanda yapılan birçok araştırma, bireylerin örgütlü yapılara dâhil olmalarının öncelikli sebebinin örgütün fikirlerinin tamamını bilme, savunma ya da aynı fikirde olma değil; örgütteki sosyal

vaatleri ve bireyin örgüt ortamında yaşadığı sosyal tatmin olduğu sonucuna varmıştır (a.g.y.).

#### **4.1.7. Cihat Kültüründe Müziğin İşlevi ve Etik Konumu Üzerine Son Değerlendirme**

Cihat kültürü, radikal grupların iddia ettiğinin aksine, müzikle oldukça iç içe bir kültürdür. Neşit, rap, hip-hop ve diğer birçok popüler form, bu kültürün canlı kalmasında etkin rol oynamaktadır. Cihadî neşit formunda yapılan propaganda müzikleri, silâhlı örgütlerin ve bu örgütlerin yakın destekçilerinin kullandığı formuyla, daha önce bahsi geçen bağlanmacı müzik türüne doğrudan örnek teşkil etmektedir. Müzik, müzik olduğu dahi inkâr edilecek kadar öznelikten çıkarılarak, tamamen fikrin hizmetine sunulmaktadır. Elektronik ortamda eklenen savaş atmosferi sesleri de benzer bir işlev görmektedir. Tilavet geleneğinden geliyor olması, neşit türünü, biçimsel köklerinden itibaren metne ve metnin içerdiği fikre odaklanmaktadır. Aynı bağlamda, neşitleri besteleyenler, yorumlayanlar ve elektronik ortamdaki duysal kompozisyonuyla ilgilenenler, oldukça arka plana atılmıştır. Otonomi, sadece neşitlerde değil, neşitleri ortaya çıkaran cihat kültürünün kendisinde de reddedilmekte; mücahitlerin varlık sebebi, ideolojinin kendisine hizmet olarak tanımlanmaktadır.

Bu noktada, *Entfremdung* olarak geçen, kişinin ideolojiye verdiği hizmet içinde kendisine ve kendi üretimine yabancılaşması durumu da söz konusudur. Müzisyenlerin müzisyen kimlikleri, müziğin kendi varlığının dahi göz ardı edilip bir işleve indirildiği bir fikir yayılım ortamında, neredeyse tamamen yok sayılmaktadır. Bununla birlikte, fikre ve etrafında oluşan kültüre özgü bu önkabuller, oluşan habitatın dış halkalarında neşit üzerinden ilerleyen iletişimlerde müziğin temel bir unsur olarak dâhiliyetini engelleyememektedir. Bahsedilen forumlardaki hızlı tempolu neşit talepleri, bu durumun bir göstergesidir. Cihadî neşit, propaganda müziklerine dair otonomi-bağlanma diyalektiği üzerinden yapılacak bir değerlendirmede, bağlanma kutbuna en yakın duran örneklerden biridir.

Öte yandan, cihat kültürüne dâhil edilebilecek diğer müzikler için durum daha farklı değerlendirilebilir. Elbette müzik yoluyla apaçık savunulan bir fikir olduğundan bağlanmacı müzik kategorisinden tamamen azade olamayacaklardır; ancak, müziğin bir yandan kendi içinde bir amaç olarak da varlığı ve müzisyenlerin kimlikleri de,

otonomiden bir miktar dahi olsa bahsedilebilecek kadar göze çarpmaktadır. Örneğin, daha önce bahsi geçen *Che bin PT 2* adlı parçada müzisyenlerin meramlarını sadece metinle değil, çeşitli müzikal unsurların kendi taşıdıkları politik imgeleri göz önünde bulundurarak bir arada kullanmalarıyla anlattıkları görülmektedir. Dikkat çekici bir diğer nokta da, otonominin, parçada 20. ve 21. yüzyıla özgü bir duysal yerleştirme kullanılmasıyla paralel olarak devreye girmesidir. Benzer paralellikler, sonraki bölümlerde analiz edilecek Yeni Müzik parçalarında da aranacaktır.

#### **4.2. Şili’de ve Şili Diasporasında Kapsamlı Bir Propaganda Çalışması Örneği: Yeni Şarkı Hareketi**

Amerika’nın Latin Amerika olarak anılagelen orta ve güney bölgelerindeki birçok ülkede, 1950’lerden itibaren Marksist hareketler ortaya çıkmaya başlamıştır. Soğuk Savaşın Kapitalim yanlısı Batı Bloğunun lideri konumundaki ABD’ye bu kadar yakın bir coğrafi konumda ortaya çıkan bu hareketler, iç işlerinde ABD’nin açık ya da gizli söz sahibi olduğu birçok Latin Amerika hükümeti bu hareketleri bastırmaya çalışmış, ortaya oldukça kanlı çatışmalar çıkmıştır. Kanlı çatışmalara yol açmaksızın, seçimle iktidara gelmeyi başaran tek Marksist parti, Şili’de *Unidad Popular* (Halk Cephesi) olmuş, 1970’teki bu seçimlerde, Halk Cephesinin adayı Salvador Allende, Şili devlet başkanı olarak seçilmiştir. Bu başarının en önemli sebeplerinden biri, 1950’lerde ortaya çıkıp tüm Şili’de yankı uyandıran Yeni Şarkı hareketidir. 1973’teki ABD destekli askerî darbe sonrası Yeni Şarkı müzisyenleri sürgüne yollandığında, hareket daha da güçlenmiş, müzisyenler, dünyanın birçok yerinde hem Şili’deki diktatörlük yönetimine karşı duran, hem de Marksizmi savunan yeni cephele açmış, mevcut cephele de güçlendirmiştir. Diğer ülkelerdeki marksist kanatlarla işbirliği içinde oluşturdukları güçlü sesin yankıları hâlen devam etmektedir. Bu kısımda, Yeni Şarkı hareketinin propaganda işlevi, çeşitli açılardan ele alınacaktır.

##### **4.2.1. Şili’de Yeni Şarkı Hareketinin Marksist İktidardaki İşlevi**

Şili’de 1970’ten 1973’teki askerî darbeye kadar süren Marksist iktidarı hazırlayan sürece, müziğin, müzisyenlerin ve müzik gruplarının katkısı büyüktür. Öyle ki, Marksist iktidarın darbede öldürülen lideri Salvador Allende, iktidarı dönemindeki konuşmalarından birinde, “Şarkı olmadan devrim olmaz”, ifadesini kullanmıştır (Kahyaoglu, 2003, 17). Burada kastedilen şarkı, temelleri Şili’de, Violetta Parra ve

Victor Jara gibi, kendilerini Marksist devrim idealine adanmış müzisyenler tarafından atılan, Yeni Şarkı türüdür. Yeni Şarkı, ulusal ve bütünleşik bir “halk” ideali üzerine kurulu olduğundan, yerel müzik tür ve biçimleri üzerine örülüdür. Türkiye’de, Yeni Şarkı hareketinden esinlenen müzik gruplarının birçok parçasında, Latin Amerika Yeni Şarkılarının biçimsel ve melodik etkisi net bir biçimde gözlenebilmektedir.

Bu noktada, Yeni Şarkı ve Yeni Türkü türlerine adını veren “yeni” kavramı üzerinde durmak gerekir. Tamamen yerel enstrüman ve formlara dayanan bir müzik biçimine “yeni” denmesi, aslında, eski akımların ya da fikirlerin yeni biçimleri adlandırılırken kullanılan “neo” ön-ekiyle benzer bir amaç taşımaktadır. “Neo” ön-ekiyle tekrar gündeme gelen akımlar ve fikirler, hiçbir zaman, eski hâllerinin aynısı değildir. Akımın veya ideolojinin otantik hâlinin son bulmasıyla arada geçen zaman boyunca yer alan diğer akımlarla etkileşime girerler ve otantik hâli andıran bir sentez ortaya çıkarırlar. Yeni Şarkı ve Yeni Türkü akımları da, yerel halkların kendi tarihleri boyunca ürettikleri şarkı ve türküleri doğrudan işaret edecek kadar esinlenilmiş biçimsel nitelikler taşımalarına rağmen, dönemin popüler müzikleriyle de etkileşim hâlinde olup, ortaya “neo-” bir tür çıkarmaktadırlar. Mullins, derlemeci-şarkı yazarı Violeta Parra’nın kurduğu hareketi, “neo-folklardan Yeni Şarkıya geçiş” olarak tanımlamıştır (1973’ten aktaran Lena, 2012, 128).

Latin Amerika ülkelerinin yerel müziklerinde, üç temel etkiden bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, Amerika kıtası Avrupa işgaline uğramadan önce kıtada yaşayan yerel halkların müzikleridir. Özellikle, 1700’lerde And Dağları’nda yaşayanların kolonyal güçlere karşı direnişini yeni şarkı hareketiyle bağdaştırma fikrinden hareketle, And Dağları’na özgü müzik enstrümanları, yeni şarkı müzisyenleri tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, panflüt ailesinden olan sikus, yeni şarkı grupları tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.

İkincisi, Latin Amerika ülkelerini sömürgeleştirdiği yüzyıllar içinde bölge kültürlerini de önemli oranda asimilasyona uğratan İspanya, Portekiz ve Fransa’nın bölge müziklerine olan kaçınılmaz etkisidir. Yeni Şarkıların büyük kısmında, enstrüman düzenlemeleri, İspanya ve Portekiz’in yanında Latin Amerika yerel müzik kültürlerinin de temeline yerleşmiş enstrümanlar olan gitar ve yerel perküsyonlara dayanmaktadır. Bunun yanında, bu ülkelerin şarkı, türkü ve balad gelenekleri de Yeni Şarkı türüne formlar hâlinde geçmiştir.



**Şekil 11: Solda Sikus adlı enstrüman, sağda Yeni Şarkı grubu Inti Illimani.**

Inti-Illimani. [15.05.2019]. <https://karnaval.com/sanaticilar/inti-illimani-14217>.

Üçüncü bir etki ise, dört yüz yıl boyunca Afrika'dan köle olarak getirilen insanların, kıtaya taşıdıkları müzik geleneğidir. Bu etkinin Amerikalılarla etkileşimine dair en bilindik örnekler, ABD sınırları içinde köle olarak çalıştırılan Afrikalıların, mevcut kültürle kendi kültürlerinin teması sonucu ortaya çıkardıkları blues, gospel ve caz gibi müzik türleri ise de; Latin Amerika kültürlerine bırakılan ve ritmik zenginlik içinde kendisini gösteren bir mirastan bahsetmek mümkündür.

Yeni Şarkı hareketinin kökleri, Arjantin'e, özellikle Atahualpa Yupanqui adını kullanan ve kıta yerlilerinin politik haklarıyla ilgili çalışmalar yürüten müzisyene dayandırılmaktadır (Kahyaoğlu, 2003, 21). Müzisyenin kullandığı isim iki İnka imparatorunun isimlerinin birleşmesinden oluşur; aynı zamanda, And dağları direnişine 1742'deki liderinin adı da Juan Santos Atahualpa'dır. 1930'larda kıta yerlilerinin müziklerini derlemeye başlayan Yupanqui, Yeni Şarkı türünü bu dönemlerden itibaren geliştirmeye başlamış; şarkılarında genel olarak yerlilerin sert iklim koşullarındaki yaşamlarını işlemiştir. Dönem iktidarlarına karşı aktif muhalefet yaptığı için baskıya uğrayarak Arjantin'i terk etmek zorunda bırakılan müzisyen, yaşadığı ülkelerde birçok Yeni Şarkı konseri vermiş ve Yeni Şarkı türünü tanıtmıştır.

Juan Perón döneminde Arjantin'de doğan, yerli müzik enstrümanlarıyla çalınan, sözlerinde folklorik ve lirik temalar işlenen Yeni Şarkı, politik işlevinin önemli bir kısmını, Marksist kanadın iktidara gelmesinde rol oynamak suretiyle, Şili'de kazanmıştır (Keen, Haynes, 2009, 431-432).

Yeni Şarkı hareketinin neden Şili’de Marksist bir devrimi tetikleyen başat unsurlardan olduğunu anlayabilmek için, Şili’nin yakın siyasî tarihine bir göz atmak gerekir. Latin Amerika ülkelerinin büyük bir kısmında, 20. yüzyıl öncesinden itibaren ve 20. yüzyıl boyunca işçi hareketlerine rastlanmaktadır. Örneğin, temel gelir kaynakları bakır ve güherçile madenciliği olan Şili’de, 1907’de, üç bin güherçile madencisinin yer aldığı bir grev örgütlenebilmiştir. ABD destekli muhafazakâr hareketler ve özellikle Soğuk Savaş döneminde SSCB’nin de desteklediği işçi hareketleri, ülkenin iktidara oynayan iki siyasi kanadını oluşturmaktadır. Özellikle 1920’lerde, işçilerin devlet gelirinden pay almasını öngören yasa yürürlükten kaldırılmasıyla birlikte, güçlü bir Marksist muhalefet oluşmaya başlamıştır. Muhafazakâr kanadın Marksistlere yönelik en yaygın propaganda araçlarından biri, halka komünistlerin dinle bağlarının ne kadar zayıf olduğunu anlatmaları olagelmıştır. Yeni Şarkı, bu görüşün zayıflamasındaki önemli etkenlerden biridir.

Muhafazakâr kanadın Marksistlere karşı oldukça yakın bir oy oranıyla kazandığı 1958 seçimleri, bir yandan da Hristiyan Demokratik Parti’nin kurulmasına ve Eduardo Frei’ı ilk kez aday göstermelerine vesile olmuştur. Muhafazakâr kanattan olan başkan Jorge Alessandri’nin yükselen enflasyon ve ekonomik durağanlığa çözüm getirememesi üzerine, 1964’teki seçimlerde, halka toprak dağıtılacak bir tarım reformu vaadiyle, Frei başkan olmuştur. Tüm ekonomisi 15 aile tarafından yönetilen ve bunlardan en büyüğünün ana akım medyanın önemli bir kısmını elinde bulundurduğu Şili’de, böylesi halkçı görünümlü bir atılım, üst-orta sınıfı muhafazakârlara daha da yaklaştırmıştır. Gelgelelim, iki temel gelir kaynağının da tarıma dayanmaması ve tarım reformuyla toprak kazanamayan 700.000 yurttaşın isyan etmesiyle; işçi sınıfı da Hristiyan demokratlardan desteğini çekmiş, Marksistler güç kazanmış, Hristiyan Demokrat Parti kendi içinde bölünerek, önemli bir kısım Katolik demokrat, Marksist kanada katılmıştır.

Yeni Şarkı hareketinin Şili’deki yükselişi, bu dönemlere rastlamaktadır. Özellikle 1958-1970 arası, Şili’nin ekonomisi büyük oranda ABD şirketlerinin eline geçmiş; işsizlik ve ucuz işçilik artmış; 19. Yüzyılın sonlarından itibaren güçlü bir kadın hareketinin mevcudiyetine rağmen, işsiz sayısını düşürmek ve erkek işçilerin ücretlerini bir nebze artırabilmek adına kadınlar evlerinde çocuk bakmaya teşvik edilmiş; tüm bu faktörler, işçi ve sosyalist-feminist muhalefetinin sesini hiç olmadığı

kadar yükselmiştir. Böyle bir politik ortamda, yeni şarkının yerel tavrı, Marksist devrimle ve yoksulluk, sosyal adaletsizlik ve tiranlığa karşı demokratik mücadeleyle bütünleşmiştir (Keen, Haynes, 2009, 432). Müziğe radyolarda çalınan ABD ve Kuzey Avrupa popüler şarkıları olarak yansıyan ABD kültürel tahakkümü, yeni şarkının Şili yerel kültürüne yaptığı vurguyla protesto edilmektedir (Morris, 1986, 118).

Bu noktada, dönemin ana akım medyası olan radyonun da, ülke ekonomisini hâkimiyeti altına almış 15 ailenin elinde olduğunu hatırlamak gerekir. Yeni şarkının, yerel melodiler ve yerel enstrümanlardan faydalanmasının etkisiyle, dinleyicilerden büyük rağbet görerek, olası bir radyo barikatını da aştığı söylenebilir. Nitekim, hareketin Şili'deki kurucularından olarak görülen müzisyen, şarkı yazarı ve derlemeci Violeta Parra'nın dinleyicilerinden biri, Parra hakkında şu yorumu yapmıştır (Subercaseaux, Londoño, 1976, 66'dan aktaran Morris, 1986, 119):

“Kuzey Amerika ve Avrupa kültürlerine takılıp kalmıştık; sürekli onların müziklerini dinliyor, onları taklit ediyor, onların filmlerini izliyorduk... Latin Amerika'ya ait olanların hiçbir değeri kalmamıştı... ve Violeta bir köprü gibiydi, Şili'yle bir temastı... Şili'li *hiçbir şey* kalmamıştı! Ama sıradan insanda hayat vardı ve Violeta bunun bir parçası haline gelmeyi başardı; bunu sevdi ve şarkılarıyla bu hayatı geri verdi. Yani bir tercüman gibiydi; kendimiz hakkında bilgi sahibi olmamızı sağladı.”

Burada vurgulanan yerellik meselesi, aynı zamanda, temel söylemlerinden biri ülkenin ABD şirketleri tarafından sömürgeleştirilmesine karşı duruş olan Marksist kanadın önemli propaganda araçlarından biridir. Tüm bunların yanı sıra, Marksist hareketin Katolik kanadının da etkisiyle, yeni şarkı hareketine Katolisizm teması dâhil edilmiştir. Böylece, halkın dindar olan kesimiyle de daha güçlü bir bağlantı sağlanmıştır. Violeta Parra'nın *La Carta* (Mektup) adlı, gitarla çalıp söyleyerek yorumladığı şarkısı, bu kombinasyonun dönem içinde en popüler hâle gelen örneklerindedir (Parra, [15.05.2019]). Şarkının sözlerinin bir kısmı şöyledir:

*“Bana bir mektup yolladılar  
acele postayla.  
Mektupta bana diyorlar ki,  
ağabeyimi hapse atmışlar.  
  
Ben çok uzaklarda,  
haber beklerken,*

*mektup gelip bana diyor ki,  
ülkemde adalet yok imiş.  
Aç insanlar ekmek beklerken,  
asker onlara kurşun sıkıyor, evet.*

*Neyse ki gitarım var,  
acımin ağdını yakabilmek için,  
ayrıca dokuz erkek ve kız kardeşim daha var,  
kilit altında tuttıkları haricinde.  
Dokuzu da komünist,  
Tanrı'nın yardımıyla, evet.”*

Violeta Parra'nın daha sonra Türkiye'de yeni şarkı ve yeni türkü hareketlerini sahiplenen birçok grubun model alacağı bir girişimi de, Marksist fikirlerin ve ulusçuluğun kültür ve sanatla iç içe geçmesini sağlayan kültür merkezleri açması olmuştur. Parra, bu merkezlerden ilkinin 1964'te, Şili'nin başkenti Santiago'da bir banliyö olan La Reina'da, La Carpa de la Reina adıyla tek başına kurmuş ve neredeyse tek başına işletmiştir. La Carpa'da, ve ardından kurulan Peña'da ve diğer birçok kültür merkezinde, Marksist görüşlü birçok müzisyene eğitim vermiştir; bu müzisyenlerin çoğu, Şili Yeni Şarkı Hareketinde kurucu rol üstlenmiş, hareketin bayrağını 1967'de intihar eden Parra'dan devralmıştır (Morris, 1986, 119).

Bununla birlikte, Şili'de yeni şarkı hareketinin Violeta Parra'yla birlikte öncülerinden olarak anılagelen, yeni şarkı hareketini tamamen politize eden isim, Victor Jara'dır. Kırsalda yoksul bir hayata doğup yoksul büyüyen ve 1950'lerde annesiyle birlikte Santiago banliyösüne taşınan Jara, gitar çalmayı, aynı zamanda amatör bir halk şarkıcısı olan ve Parra gibi kır hayatını anlatan şarkılar söyleyen annesinden öğrenmiştir (Read, Whndham, 2016, 23). Jara'nın yoksul işçi kesimi üzerindeki birleştirici etkilerinden biri de, Sol politik kimliğinin yanısıra, inançlı bir Katolik olmasıdır. Nitekim, 1969'da Şili Katolik Üniversitesinde gerçekleşen ilk yeni şarkı festivalinde yapılan yarışmada, Jara'nın “Bir Irgat için Dua” olarak çevrilebilecek şarkısı birincilik ödülü almıştır (Kahyaoğlu, 2003, 31).

1960'ların başlarında Sovyetler Birliği ve Küba'yı ziyaret ederek bu iki ülkenin devlet politikalarından etkilenen Jara, o dönemden itibaren Şili Komünist Partisi'nin aktif bir üyesi olmuş; akabinde, 1970'teki başkanlık seçimlerine Birleşik Halk Cephesi ile giren Marksist aday Salvador Allende'yi desteklemiştir. Öyle ki, Allende, seçimi kazandıktan sonra, Jara'yı Birleşik Halk Cephesi hükümetinin Kültür Elçisi



olarak tanımlamıştır<sup>24</sup> (Read, Whndham, 2016, 23). Jara, bu sıfatla örtüşür biçimde, yeni şarkının, Şili'deki propaganda gücünün büyük bir kısmını elinde bulunduran ABD ve Şili burjuvazisine karşı, halkın hem ürettiği hem de kendisini açtığı bir karşı-propaganda olma niteliğini şu sözlerle ifade etmiştir (Lena, 2012, 129):

“...bizim görevimiz, halkımıza, buna [müzikteki Kuzey Amerika ticari tekeline] karşı mücadele etmelerini sağlayacak bir silâh vermektir; halkımıza, nihayetinde bir ülkenin en otantik ifade biçimi olan Folklor aracılığıyla, kendi kimliklerini geri vermektir; protest şarkılar yoluyla, halkımızın kendi gerçekliğini anlamasını sağlamaktır.”

Öte yandan, gerek seçilme, gerekse yönetim aşamalarında, Marksist iktidar tarafından yeni şarkıya biçilen işlev, Jara'nın tanımının çok ötesine geçmiştir. Salvador Allende'nin başkanlık seçim kampanyası boyunca, Şile Yeni Şarkı Hareketinden birçok müzisyen, Allende'nin seçim etkinliklerine eşlik etmiş, mitinglerinde çalıp söylemiş, seçmenler arasında Birleşik Halk Cephesi vizyonunu yayma amaçlı şarkılar yazmıştır<sup>25</sup>. Müzisyenlerin Allende'ye ve Birleşik Halk

---

<sup>24</sup> Víctor Jara, şarkılarının ve politik kimliğinin toplum üzerindeki etkisiyle öyle önemli bir güç addedilmiştir ki, 1973'te Salvador Allende'yi ve Birleşik Halk Cephesi iktidarını devirmek için yapılan darbeye, Jara da eşdeğer bir tehdit olarak görülüp öldürülmüştür. Darbe günü, müzik dersleri verdiği üniversitede askerler tarafından alıkonmuş, darp edilmiş, ertesi gün binlerce Birleşik Halk Cephesi üyesi ve sempatizanıyla birlikte Santiago Ulusal Stadyumu'na götürülmüştür. Giderken yanına gitarını da alan Jara, hemen orada bir şarkı besteleyerek gitarıyla çalıp söylemeye başlamıştır. Şarkının sözleri şu şekildedir:

*Şehrin bu küçük kısmında bile, beşbiniz.  
Ya diğer şehirler ve tüm ülkede,  
Merak ediyorum, kaç kişiyiz?  
Aramızdan altı kişi, yıldız boşluğunda kayboldu.  
Biri, bir insanın başına geleceğine asla inanmadığım bir şekilde öldü.  
Diğer dördü, yaşadığı dehşete son vermek istedi,  
Sonuncu, kendisini aşağı attı; diğerleri, kafalarını duvarlara çarptı.  
Faşizmle gelen, nasıl bir korkuysa,  
Gelecek planlarını böyle şeytanî bir dakiklikle yapıyorlar,  
Yollarına hiçbir şeyin çıkmasına izin vermeden.  
Madalyaları, kan.  
Kahramanlıklarının kanıtı, katliam.  
Ah, Tanrı'm, yarattığın dünya bu mu?  
Yedi günlük olağanüstü işçilikte, bunun ne işi var?*

Stadyumda yaşananlara şahitlik eden bir gazetecinin anlattığı üzere, Víctor Jara bu şarkıyı söylerken, askerler müdahale etmiş ve Jara'nın parmakları kırılmıştır. O halde bile diğerleriyle birlikte şarkıyı söylemeye devam ettiği görülünce, kafası parçalanmıştır. Şarkının diğerleri tarafından söylenmesini engellemek amacıyla, Jara'nın elleri kesilip stadın iki tarafına asılmıştır (aktaran Read, Wyndham, 2016, 31-33).

<sup>25</sup> Bu kampanya şarkılarından, Claudio Iturra ve Sergio Ortega'nın birlikte yazdığı *Venceremos*, sadece Şili'de değil, dünyanın diğer bölgelerinde de ilgi görmüştür. Parça, 1970'li yıllarda, Sol politik kent ozanı Rahmi Saltuk tarafından, aslıyla örtüşen Türkçe sözler yazılarak bağlamayla yorumlanmıştır (Kahyaoğlu, 2003, 81). 1988'de Grup Yorum icrasıyla tekrar gündeme gelen bu şarkı, Türkiye devrimci Sol hareketinin sembol niteliğindeki marşlarından biridir (a.g.y., 123).

Cephesine verdikleri destek bunlarla sınırlı kalmamıştır. Allende seçimi kazandıktan kısa süre sonra, parti programını detaylı bir biçimde anlatan bir albüm dahi yayınlanmıştır. Dönemin en popüler yeni şarkı gruplarından Inti Illimani, bu proje için grupta birlikte çalışan Sergio Ortega ve Luis Advis'in besteleriyle ve parti programını listeleyip her bir maddeden bir şarkı sözü çıkararak Julio Rojas'ın sözleriyle, *Canto al Programa* (1970) adlı albümü yayınlayarak, albümdeki parçaları Şili'nin birçok şehrinde çalmış, böylece parti programını Şili halkına duyurmuştur.



Şekil 12: Inti Illimani, *Canto al Programa* (1970), albüm ön kapağı

Inti Illimani – *Canto Al Programa*. [15.05.2019]. <https://www.discogs.com/Inti-Illimani-Canto-Al-Programa/master/844221>.



Şekil 13: Inti Illimani, *Canto al Programa* (1970), albüm arka kapağı

Inti Illimani – *Canto Al Programa*. [15.05.2019]. <https://www.discogs.com/Inti-Illimani-Canto-Al-Programa/master/844221>.

Albümün *Canción de la reforma agraria (Tarım Reformu Şarkısı)* adlı parçasının sözleri şöyledir:

“Toprak beyliği dönemi sona erdi,  
toprak, onu işleyene gidecek.  
Tarım reformunu yürürlüğe sokuyoruz.  
Zamanlama önemli—  
acele etmeyin.  
Ve tarım teknisyenleri artık,  
kaderlerini bulan  
Şilili köylülerin hizmetinde.”

Sözlerden de anlaşılacağı üzere, Salvador Allende'nin tarım reformu planı, bir önceki iktidar döneminde Eduardo Frei'in başarısızlığa uğrayan tarım reformundan pek farklı bir şey söylememektedir. Öte yandan, diğerine çok benzeyen bu reform planı için yazılan sözler, Inti Illimani grubunun yerel enstrümanları ve yerli müzik kültürlerini harmanlayan melodik düzenlemeleri sayesinde, bir önceki reformla mağdur edilmiş yurttaşların karşısına güvenle çıkarılabilmektedir. Eşi benzerine az rastlanan bu iktidar propaganda yönteminin de azımsanamayacak ölçüdeki etkisiyle<sup>26</sup>, Salvador Allende ve Birleşik Halk Cephesinin üç yıllık iktidarı süresince Şili ekonomisini eskisinden daha iyi bir noktaya götürmeyen icraatlarına rağmen, Şili halkının büyük bir kısmı Allende ve partinin yanında durmaya devam etmiştir<sup>27</sup>.

Sonuç olarak, Şili'de Marksist muhalefet ve ardından Marksist iktidar, yeni şarkı hareketinin önemli katkılarıyla varlığını sürdürmüş ve Şili toplumunu sosyalist ajandayla bağlantıda tutmuştur. Salvador Allende'nin "şiddetsiz devrimci" sıfatını kazanabilmesi, muhalefet döneminde toplumu şiddet kullanmadan harekete geçirebilecek ve iktidar döneminde, ekonomik çöküntüye rağmen, toplumda isyanı şiddet kullanmadan önleyecek bir güçle mümkün olabilmıştır; bu gücün önemli bir kısmını yeni şarkı hareketi oluşturmaktadır. Muhafazakâr muhalefetin ve Marksist iktidarla zarara uğrayan ABD şirketlerinin şiddeti araçsallaştırmakta sakınca görmemesi, Birleşik Halk Cephesinin şiddetsiz devrimini üç yıl sonunda kanlı bir darbeye bitirmiş olsa da; propagandanın, özellikle de müziğin propaganda amaçlı işlevselleştirilmesinin, şiddetsiz iktidarda ne kadar etkili olabileceği, Allende iktidarına hazırlayan süreçte ve iktidar süresi boyunca gözlemlenebilmiştir.

#### **4.2.2. Darbe, Sığınmacılar ve Şili Diasporasında Yeni Şarkı**

Salvador Allende ve Halk Cephesi'nin 4 Kasım 1970'te başlayan iktidarı, 11 Eylül 1973'te, General Augusto Pinochet tarafından yürütülen ABD destekli bir askerî darbeye sona ermiştir. 11 Eylül günü, Allende, askerlere teslim olmamak için Başkanlık Sarayında intihar etmiştir. Aynı gün, aralarında Yeni Şarkı

---

<sup>26</sup> Yine Allende iktidarı döneminde yazılan şarkılardan biri de, daha sonra dünyaca ünlü olan, *El pueblo unido jamás será vencido* (mealen; Birleşmiş Halk Asla Yenilmeyecek) adlı parçadır. Daha sonra *The People United Will Never Be Defeated* adıyla İngilizceye de çevrilmiş, sosyalist görüşlü iktidar ve muhalefetler tarafından dünyanın birçok yerinde benimsenmiştir.

<sup>27</sup> Allende'nin sosyalist-popülist ekonomik programı, makroekonomik perspektif içinden, dört evre hâlinde değerlendirilmektedir: Başlangıç başarıları, makroekonomik dengesizlikler, darboğazlar, ve çöküş. (Larrain, Meller, 1991, 218)

müziyenlerinin de bulunduğu beş bin Allende yanlısı Şilili, başkent Santiago'daki Şili Ulusal Stadyumu'na götürülerek çeşitli işkencelere maruz bırakılmış ve öldürülmüştür. Öldürülenlerin arasında Victor Jara da bulunmaktadır. Dönemin görgü tanıkları, Jara'nın stadyuma götürülürken çalıp söylediği bir direniş şarkısı sebebiyle ayrıca işkence gördüğü, özellikle ellerine kemikleri parçalanana kadar vurulduğu, kesilip stadyumdaki diğerlerinin gözünü korkutmak üzere stadyumun iki yanına asıldığı yönünde ifadeler vermektedirler (Read, Wyndham, 2016, 32). Violetta Parra'yla birlikte Yeni Şarkı hareketinin en önemli iki isminden biri olan Jara'nın müziğinde gitarın temel unsurlardan biri olduğu düşünüldüğünde, askerlerin gitar çalan uzuvlar olarak eller üzerinde özellikle durduğu; ellerle birlikte Yeni Şarkı'nın, Yeni Şarkı'yla birlikte direnişin sembolik olarak yok edilmeye çalışıldığı çıkarımına varılabilir. Jara'nın cansız bedeni birkaç gün sonra bir arka sokakta bulunmuştur. Jara'nın İngiliz eşi, dansçı Joan Jara, aynı gün Britanya elçiliği yardımıyla Şili'den çıkarılmış ve takip eden yılları çeşitli ülkelere seyahat edip Şili'de yaşananları anlatarak geçirmiştir.

Darbeyi takip eden günlerde, 200.000 Şili'li sürgüne yollanmış ve dünyanın çeşitli ülkelerinde sığınmacı olarak yaşamaya başlamıştır (McSherry, 2017, 19). Takip eden yıllarda, gerek Pinochet'nin kurduğu diktatörlük yönetiminin baskıları, gerekse ekonomik kriz sonucu, ülkeden sürülen ve göç edenlerin sayısı bir milyona ulaşmıştır. Sovyet Bloğu ülkeleri, Kuzey ve Batı Avrupa ülkeleri, Latin Amerika ülkeleri, Afrika ülkeleri, Avustralya, Kanada, Kanada, ve ABD başta olmak üzere, 140 civarı ülkeye sığınan Şililer, dünyanın hemen her yerine yayılmış bir diaspora oluşturmuştur (Shine, 2009, xv).

Sürülen ve göç edenlerin önemli bir kısmını ülkenin entelektüel kesimi oluşturmaktadır. Bu kesimin içinde, Yeni Şarkı grupları Inti Illimani ve Quilapayun; Violeta Parra'nın kızı Isabel Parra, oğlu Angel Parra gibi birçok Yeni Şarkı müzisyeni de mevcuttur. Merkezinde Yeni Şarkı hareketinin de bulunduğu ve özellikle 1960'lardan itibaren Sol kanatta gelişen örgütlenme ve propaganda yöntemleri, bu yöntemleri birer yaşam biçimi hâline getirmiş Şilililerin ağırlıklı olduğu Şili diasporasını diğer birçok diasporadan farklı bir biçimde işlevselleştirmiştir. Şilili sığınmacılar, hiç vakit kaybetmeden, yerleştikleri ve seyahat ettikleri ülkelerde, Allende yönetimini, darbeyi ve Şili'nin Pinochet diktatörlüğünden gördüğü baskıyı anlatmaya başlamıştır. Örneğin, Birleşmiş Milletler de dâhil göç

araştırmaları yapan birçok kurum, Şilili sürgün entelektüellerden bilgi almış; darbeden bir yıl sonra, Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu, Pinochet yönetimine siyasi tutukluların hayatlarından duyulan endişenin dile getirildiği bir telgraf çekmiştir. Tüm bu çabalar sayesinde, Pinochet'nin sürgünleri Şili toplumuna ve diğer ülkelere “altın sürgün” adı altında, sürgünlerin Şili dışında çok daha kaliteli hayatlar yařadđı, hattâ çoğunun Şili'yi bu hayatlar için terk ettiği şeklinde yansıtma çalışmaları büyük lde başarısızlığa uğratılmış; Pinochet'nin Şili siyas tarihini askeri cunta lehine baştan yazması engellenebilmiştir (McSherry, 2017, 19).

Diaspora tarafından yapılan muhalefetin ABD destekli Şili asker cuntası üzerindeki etkisinin bir diğer göstergesi de, Condor Operasyonudur. 1954-1973 arasında Paraguay, Brezilya, Arjantin, Uruguay, Bolivya ve Şili'de yapılan askeri darbelerle başa geçen yöneticiler, 1975 yılında Washington'un da teşvikiyle bir araya gelerek aldıkları kararla, hem birbirlerinin sınırlarındaki muhalifleri, hem de dünyanın çeşitli yerlerine dağılan muhalifleri yakalamaya başlarlar. Latin Amerikalı birçok siyasi lider ve aktivist, o yıllarda ya tutuklandıktan sonra kaybolmuş, ya da sđđınmacı olduğu ülkede kaybolmuştur (a.g.y., 19).

Pinochet yönetimi Şili'de Sol kanadı yok etmek için sürgüne yollamakla, bir yandan da Şili Sol'unun dünyanın birçok yerine taşınabilmesine sebep olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın birçok yerinde kendisine etkili kitleler kazanan sosyalist hareketler, Şilili sürgünlerin gittikleri hemen her yerde kabul görmesine vesile olmuştur. Karşılığında, Şilili sürgünler Şili Sol rgtlenme geleneğini bu sosyalist hareketlere anlatmış ve aktarmıştır.

Şili'de sıkı bir yapılanma halindeki Sol parti sistemi, diasporanın da dünyanın her yerinde iletişimde kalmasına ve bilgi alışverişinde bulunmasına olanak vermiştir. Şilililer, sđđındıkları ülkelerde parti yapılanmasını vakit kaybetmeden tekrar kurarlar. Dış Cephe adı verilen bu yapılanma, örgütlü dayanışma komiteleri, müzik grupları, konserler, basılan dergiler, makaleler ve kitaplar gibi çalışmalarla; diktatörlükle mücadelenin temel unsurlarından biri hline gelir. Diktatörlük yönetiminde baskılanan ülke içi muhalefetin yerini alarak, Şili i politikasının şekillenmesinde rol oynar (Wright, Zniga, 2007, 38-39).

Yeni Şarkı müzisyenleri, tıpkı 1970'te Sol kanadın iktidara gelmesinde başat rollerden birini üstlendikleri gibi, diasporanın Şili askeri cuntasına karşı yürüttüğü

mücadelenin de merkezinde yer alırlar. Birçok ülkede cuntaya karşı düzenlenen konferans ve gösteri yürüyüşü gibi protesto etkinliklerinde, gerek şarkılarıyla, gerekse birer Yeni Şarkı müzisyeni olarak siyasi konumlarıyla, protestoların etkisini yükseltirler. Pinochet yönetiminin yok etmeye çalıştığı Yeni Şarkı, sürgünün getirdiği küreselleşme sayesinde, diğer sürgün topluluklar ve sığındıkları ülkelerin Sol hareketlerinden aldığı destekle, politik gücünü kat kat artırır.

Şili halk hareketinin ve direnişin sembolü haline gelen Yeni Şarkı ve Yeni Şarkı müzisyenleri, dünyanın birçok yerinde küresel dayanışmanın ve insan hakları hareketlerinin destekçisi ve ilham vericisi olarak konumlanan Şili diasporasının ana damarlarından biri hâline gelir. Yeni Şarkı'ya biçilen bu rolün en önemli sebeplerinden biri; uluslararası dayanışmada ister istemez ortaya çıkan dil bariyerine karşı, müziğin sosyal iletişim ve mobilizasyon sağlayan bir faktör oluşudur. Yeni Şarkı, Şili halkının hayallerini ve yaşadığı trajediyi uluslararası kitleye sözel olduğu kadar jestik bir biçimde de aktarmış, Şili halkına karşı şefkat ve empati hisleri uyandırmış, baskıya karşı öfke ve dayanışma isteği yaratmıştır (McSherry, 2017, 20). İlerleyen yıllarda sürgünlerin Şili'ye geri dönüş izinleri çıkmaya başladığında, birçok Yeni Şarkı müzisyenine, Halk Cephesi'nin tanınmış liderlerinden dahi daha sonra izin çıkmış olması, diasporada güçlenen Yeni Şarkı'nın Şili yönetimine muhalefette ne kadar etkili olduğunun bir göstergesidir.

Yeni Şarkı müzisyenlerinin müzikleri kadar, halka mal olmuş önemli birer siyasî figür oluşları da, Şili iç politikasına ve Şili yönetimine karşı alınan uluslararası tavra diaspora etkisinin bir parçasıdır. Yaptıkları turnelerle darbeden önce dünyaca ünlü hâle gelmiş olan birçok Yeni Şarkı grup ve müzisyeni, müziğe ve müzisyenlere duyulan saygı vesilesiyle, dünyadaki birçok politik ve kültürel lidere doğrudan ulaşabilmiş; böylece, Şili yönetimiyle ilgili sorunları liderlere ilk ağızdan aktarabilmiştir. Böylelikle, Şili meselesi, uluslararası bir *cause célèbre* (ünlü dava) hâline getirilmiştir (a.g.y., 21). Bunun yanı sıra, çoğu Yeni Şarkı müzisyeni, konser ve albüm gelirlerinin ya tamamını ya da önemli bir kısmını Şili direnişine aktarmıştır. Inti Illimani ve Quilapayún grupları; Patricio Manns ve Isabel Parra gibi müzisyenler, diasporanın Yeni Şarkı müzisyenlerinin önde gelenlerindedir.

#### 4.2.2.1. Inti Illimani

Salvador Allende ve Halk Cephesi yönetiminin destekçisi olmakla kalmayıp, parti programını anlatan albümler çıkararak yönetimin bir parçası haline gelmiş olan Inti Illimani, darbeden en çok etkilenen müzisyen gruplarından biri olmuştur. Grup üyelerinden Jorge Coulon, 2013'te verdiği bir röportajda o dönemi şöyle ifade etmektedir (a.g.y., 21):

“Aslında darbenin en büyük etkisi duygusal seviyede oldu. Şili’de böyle bir darbe olacağını düşünmemiştik. İlk beş altı ayın gerçeklerin bizde yarattığı şokla ve yaşamlarımızın ne hâle geleceğini anlamaya çalışmakla geçtiğini söyleyebilirim. Sonra yavaş yavaş tekrar çalmaya başladık; bu hem Şili’yle olağanüstü bir dayanışma sağladı—birçok konser ve gösteri yürüyüşü gerçekleşiyordu—hem de darbeden sonra yaşadığımız depresyon hissinden kaçınmamıza yardımcı oluyordu.”

Inti Illimani, darbeden sonra İtalya’yı üs edinerek, And müziğine aşina olmayan İtalya’da büyük ün kazanmıştır. Grup, her yıl dünyanın birçok yerinde yüzlerce konser vermiştir. Konser gelirleri Şili’de yargılanan Allende taraftarlarının kaçması ya da hayatta kalması çalışmalarına aktarılmıştır.

Grup, konser verdiği ülkelerde politikacılarla da görüşerek Şili iç işlerine doğrudan etkide bulunmuştur. Bunun en önemli örneklerinden biri, grubun ABD’li senatör Edward Kennedy’e yaptığı ziyarettir. Victor Jara’nın eşi Joan Jara’yla birlikte ziyaret ettikleri demokrat senatör Edward Kennedy’le yaptıkları görüşme, Kennedy’nin ABD senatosuna Şili cuntasına yapılan yardımı gözden geçirtmesini hızlandırır. Böylece, ABD yönetimi Pinochet rejimine yaptığı askerî yardımı 1974’te sınırlar, 1976’da ise kaldırır. Pinochet, ilerleyen yıllarda Edward Kennedy’le görüşmeyi reddederek, senatörü “Şili’nin Düşmanı” ilân etmiştir (Harper, 2009).

Inti Illimani, verdiği konserlerle genç kitleyi dünyanın her yerinde politize etmeye devam eder. Grup üyelerinden Max Berru, bu işlevi şöyle ifade etmektedir: “Konserlerimiz dünyadaki dayanışma için önemliydi. Şili mücadelesinde işe yaradığımızı hissediyorduk. Birçok ülkede dayanışma komiteleri kuruldu. Genç kitlelere, sadece müziğimizle değil, politik olarak da ilham verdik. Birçoğu partilere katıldı ya da aktivist oldu.”

Inti Illimani, konser verdiği ülkelerdeki sendikalarla ve Sol partilerle dayanışma ve işbirliği ilişkisi kurmuş; kitleleri harekete geçirerek sendika ve partilerin etki



alanlarını artırmıştır. Şili diaspora dayanışması, tüm bu çabaların da katkısıyla, dünyadaki işçi ve öğrenci hareketinin ilham kaynağı hâline gelmiştir.

#### **4.2.2.2. Quilapayún**

Inti Illimani'ye nazaran daha militan bir çizgide bulunan Yeni Şarkı grubu Quilapayún, yazdığı şarkı sözlerinin mücadele çağrısı içermesi ve Şili Komünist Partisinin La Jota olarak da anılan militan gençlik koluyla bağlantıları sebebiyle, Allende iktidarı döneminde dahi Şili Sağ kanadı tarafından tehdit edilegelmiştir. Darbe sonrasında Inti Illimani'yle benzer bir yol haritası çizmiş; konserlerle Şili direnişine gelir sağlayıp cuntaya karşı dayanışma ve mücadeleye çağırarak ve lobi faaliyetleriyle Şili iç siyasetine etki etmek gibi katkılar sağlamıştır.

Grubun dünya çapındaki dayanışmaya dair en çok göze çarpan kazanımlarından biri, Joan Jara'yla birlikte çıktığı turnelerle gerçekleşmiştir. Avustralya'da verdikleri konserler ve Joan Jara'yla birlikte yürüttükleri lobi faaliyetleri sayesinde, Avustralya'nın Pinochet yönetimini tanımamasının ve ticari ambargo uygulamasının yolu açılmıştır. Bunun yanında, Britanya'da sendikalarla birlikte yaptıkları çalışmaların bir sonucu olarak, Şili'ye silah satışının durdurulmasını sağlamışlardır.

Quilapayún da, Inti Illimani gibi, diasporada mücadeleye yönelik en çok bilinen parçalarını darbe sonrası ilk yıllarda bestelemiştir. Bu parçalar Fransa'da kaydedilip albüm olarak çıkarılmış ve dünyanın birçok yerinde satışa çıkarılmıştır. Albümden elde edilen gelirlerin önemli bir kısmı, La Jota yoluyla direnişe aktarılmıştır (McSherry, 2017, 25).

#### **4.2.2.3. Patricio Manns**

Yeni Şarkı hareketinin kurucu müzisyenlerinden olan Patricio Manns, aynı zamanda edebiyat ve gazetecilikle de uğraşmaktadır. Darbeden sonra Küba'ya sığınmış, daha sonra Fransa'ya yerleşmiştir. Küba ve İsveç'te oldukça ilgi gören Şili Devrimci Sol Hareketi (MIR) ile birlikte çalışmış; 1974'te Fransa'da Yeni Şarkı grubu Karaxú'yu kurmuştur.

Allende'nin iktidara gelebilmiş olmasına rağmen o dönemde de barışçıl devrime inancı olmayan Manns, Karaxú yıllarında ve gruptan ayrıldıktan sonra solo çalışmalarında ağırlıklı olarak silahlı mücadele anlatır. 1977'de yazdığı ve Şilili bir sürgün olmanın zorluklarını anlatan şarkısı *Cuando me acuerdo de mi país* (Ülkemi

Hatırladığımda) ve Horacio Salinas’la birlikte yazdığı *Vuelvo* (Geri Dönüyorum), Şili meselesini dünyaya aktaran önemli referanslar hâline gelmiştir. *Cuando me acuerdo de mi país* adlı parça, “Ülkemi hatırladığımda, bir volkan gibi kanarım” dizeleriyle başlayarak, sürgünün yarattığı acı ve öfkeyi şiddetli doğa olaylarıyla yapılan benzeşimlerle anlatmaktadır. *Vuelvo* ise, af dilemeden, elde silahlarla, gerekirse bir cenaze olarak ülkeye geri dönme isteğinden bahsetmektedir. Manns bu sözlerle hem diasporadakilerin, hem de sürgünlerin direnişini destekleyenlerin duygularını harekete geçirmiştir.

#### 4.2.2.4. Isabel Parra

Yeni Şarkı’nın kurucu ismi olarak anılagelen Violetta Parra’nın kızı ve yine Allende yönetimiyle birlikte çalışmış bir Yeni Şarkı müzisyeni olan Isabel Parra, darbe günü La Jota ofisine sığınır; daha sonra Paris’e yerleşir. Inti Illimani ve Quillapayún’la birlikte birçok konser veren Parra’nın en ünlü şarkılarından biri, sürgünü anlattığı *Ni toda la tierra entera* (Dünyanın Tamamı Dahi) olmuştur. Parça, sürgünün ne anlama geldiğini doğrudan şu sözlerle anlatmaktadır:

“Dünyanın tamamı dahi  
Kendi topraklarımın küçücük bir parçasıyla bir olamaz  
Nerde olursam olayım,  
Her zaman bir yolcu kalacağım  
  
Günlük işim,  
Yıldızlarım, pencerelerim,  
Hepsi küle döndü,  
Akşamdan sabaha.  
  
Konuşabilirim, gülebilirim,  
Hattâ şarkı söyleyebilirim,  
Ama gözlerim yapamaz.  
İçerde tuttukları çok fazla gözyaşı var.  
  
Ne derlerse desinler,  
Unutamam, dostum,  
Beni besleyen o ekmek,  
Hep bir başkasının ekmeği olacak.  
  
Kendi kapımın önünde olmak isterdim,  
Senin eve varmanı beklemek,  
Her şey orada, Santiago’daydı,  
Başlangıcım, ve sonum.

Kalmış olsaydım dahi,  
Bir evet arayışının hediyesi olarak,  
Yine de tercih ederdim, şanı,  
Ülkeme geri dönmenin.”

Isabel Parra, 1974 yılında İtalya’da çıkardığı *Vientos del pueblo* (İnsan Rüzgârı) adlı albümünde yer verdiği bu parçanın da anlattığı üzere, diktatörlük rejimi dağıldığında Şili’ye geri dönmüştür.

#### 4.2.3. Şili Diasporasının İkinci Neslinde Hip-Hop ve Politika

Ulus-devlet yapısıyla da doğrudan bağları bulunan diaspora olgusunun, yine ulus devlet yapısıyla gelen bir diğer meselesi de, diasporada doğan ve ne içine doğdukları ulusun tam bir parçası olabilen, ne de mensubu oldukları/atandıkları ulusun topraklarına “geri dönebilecek” bir kültürel konumu kanıksayabilen nesildir. Şili diasporasında, özellikle 1990’lardan sonra bu nesil kendisini göstermeye başlamıştır. 1970’ler ve 1980’ler boyunca dünyayı çalkalayan Yeni Şarkı hareketi, 1990’larda yerini başka müziklere bırakmaya başlamıştır. Bu müziklerin başlıcalarından biri, hip-hoptır. Bu kısımda, İsveç’e yerleşen Şilili sığınmacıların İsveç’te doğan/yetişen çocukları tarafından yapılan hip-hop müziği ve bu müziğin Şili politikasıyla ilişkisi incelenecektir.

Darbe yönetiminden İsveç’e sığınan Şilililer, dönemin diktatörlük karşıtı sosyal demokrat başbakanı Olof Palme ve Chilekommitén (Şili komitesi) tarafından memnuniyetle kabul edilmiş; İsveç, 1970’ler ve 1980’ler boyunca en çok Şilili sığınmacı kabul eden ülkelerden biri olmuştur. Bunda Olof Palme’nin Allende yönetimine verdiği açık desteğin payı büyüktür; 1972-73 yılları arasında, İsveç, Allende yönetimine önemli miktarda maddi destek dahi sağlamıştır. Darbe sonrası ise, sığınmacılar İsveç’te memnuniyetle kabul edilmiş; yaklaşık 28.000 sığınmacıya konut ve istihdam sağlanmıştır. Allende yönetimi ve Palme yönetiminin kritik benzerlikleri de sığınmacıların adaptasyonuna yardımcı olan önemli faktörlerden biri olmuştur (Lindholm, 2017, 61).

Özellikle Yeni Müzik yapan müzisyenlerin coşkuyla karşılanma sebeplerinden biri, İsveç’te 1960’larda ortaya çıkan ve 70’lerde yaygınlaşan *progrörelsen* adlı müzik hareketidir. Progresif hareket anlamına gelen bu müzik hareketi, İsveç’teki Sol ilerlemecilerin yaptığı, ticari olmayan bir harekettir. Birçok müzik türünde parçaların üretildiği bu hareket, Yeni Müzik’le sıkı bağlar içindedir. Örneğin, Violetta Parra’nın

“Gracias A La Vida” adlı, Yeni Şarkı hareketinin sembollerinden olan parçası, İsveç’li proggrörelsen müzisyeni Arja Saijonmaa tarafından İsveççe yorumlanarak, 1986’da bir suikastte öldürülen Olof Palme’nin cenazesinde çalınmıştır.

İsveç’ten görülen tüm sıcak karşılama ve yakınlığa rağmen, sığınmacılıkla birlikte hemen hemen kaçınılmaz olarak gelen sosyal statü kaybının etkileri de görülmüştür. İsveç-Şilili Derneği yönetim kurulu üyesi Cristian Delgado, 2017’de verdiği bir röportajda, bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

“[İsveççe] Birçok Şilili için oldukça zor bir dil. O zamanlar yerleşenlerden dahi halen zorlananlar var. İsveççe konuştuklarında, anadillerinin başka bir dil olduğu hemen anlaşılıyor...Bir diğer zorluk ise, kendi ülkesinden dışlanmış biri olarak geldiğini kabul etmek. Eskiden iyi bir işinin olması, iyi eğitilmiş olman, buraya geldiğinde pek bir işe yaramıyor. Garsonluk yapmak zorundasın.”

Şilili sığınmacıların önemli bir kısmı, *förorten* adı verilen İsveç varoşlarına yerleşmiştir. Şilili anne babalardan doğan Şilili çocuklar büyük oranda förortenlerde yetişmekte ve yaşamaktadır. Olof Palme yönetiminin de etkisiyle, Şilililerin İsveç toplumu tarafından çabuk kabul edilmesi, förortenlerde de İsveçli gençlerle ikinci ve üçüncü nesil Şilili gençlerin kaynaşmasını, ekonomik ve politik sorunlarını birlikte dile getirmesini kolaylaştıran etmenlerden olmuştur.

Förortenlerde yaşamış ya da yaşamakta olup birlikte hip-hop yapan İsveçli ve Şilili müzisyenler bu birlikte dile getirişin önemli örneklerinden biridir. Bu bağlamda, İsveçli Şilililerin yaptığı hip-hop, İsveç’te Yeni Şarkı hareketinin ikinci nesle yansımalarından biri olarak görülebilir. Şilili İsveçli hip-hop müzisyen ve prodüktör grubu olan Salazar Kardeşler, kendileriyle yapılan 2017 tarihli bir röportajda, bu durumu, “Şilili ikinci neslin hip-hop sayesinde Yeni Şarkı müzisyenleriyle bağ kurarak, Şiliye bir nevi “dönüş” gerçekleştirmesi” olarak ifade etmiştir (a.g.y., 71).

İsveç’te hip-hop 1980 ortalarından itibaren, özellikle förortenlerde yaygınlaşmaya başlamıştır. 1990’ların ortalarında ise, İsveçli Şilili hip-hop topluluğu olan The Latin Kings duyulmaya başlamıştır. Grubun kurucusu olan Salazar kardeşler, bir noktadan sonra prodüktörlüğe ağırlık verip diğer İsveçli Şilili hip-hop müzisyen ve gruplarına albümler yapmaya başlarlar. Malmö çıkışlı Advance Patrol, bu grupların en tanınmışlarından. 2003 yılında çıkış yapan grup, üç İsveççe albümden sonra, 2009 yılında yayınladığı *El Futuro* adlı İspanyolca albümle Şili turnesi yapar. 2005 yılında yayınladıkları *Ett Land Som Är Tryggt* (Güvenli Bir Ülke) adlı albümden aynı adlı

parça, İsveç hip-hop listelerinde üst sıralara çıkar. İkinci nesil Şili diasporasının birer mensubu olarak kendi gözlemlerini, yaşantılarını ve hislerini aktardıkları bu parçaya albümdeki *Betongbarn* (Beton Çocukları) adını taşıyan ve İsveç'teki Arap diasporasını anlatan bir diğer parçayla mash-up hâline getirerek çektikleri videoklibin ilk kısmı, darbe sonrası Şili görüntüleriyle doludur.

*Ett Land Som Är Tryggt*'ın diasporayla ilgili kısmı şu şekildedir:

*“Olof patronken, bize bir el uzandı,  
Palme bizi korudu, bize iş ve yaşayacak yer verdi.  
Durup kenardan bakamam, yapacak işlerimiz var,  
Kendimiz için değil ama ölünün hatırına,  
Otuz yıl geçti ve halen hatırlıyorlar,  
Şimdiki hâlimden gençtiler ve her şeylerini geride bıraktılar.  
Ailem de dâhil yüzbinlerce çift,  
Çocuklarıyla birlikte tüm dünyaya yayıldı.  
Bir gün başkan olacağım,  
O mâlum generalin sorumluluk almasını sağlamak için.  
Annem diyor ki, Juan, senin kendi kavgaların var,  
Senin kavgan, anlattığında ve yazdığında.  
Naif tınlamak istemem ama, aktifim ben,  
Öylesine kenara çekilmeyi hazmedemem,  
Politikayı daha fazla bilmek istiyorum; ve yazmak,  
Tüm bu insanlar, baskı ve savaş hakkında.”*

Parçanın sözlerinde geçen “mâlum general” ifadesi ile, elbette, Pinochet kastedilmektedir. Görüldüğü üzere, Şilili göçmenlerin Pinochet'ye karşı hisleri nesilden nesle aktarılmıştır. İki neslin birbiriyle bağının bir simgesi de, yukarıdaki sözlerin girdiği noktada, müzikte bir sample olarak, Inti Illimani'nin *Alturas* (Yükseklikler) adlı parçasının gitar riffinin belirmesidir. *Alturas*, Inti Illimani'nin 1973'te, sürgünden hemen sonra Roma'da çıkardığı *Viva Chile!* albümünden bir parçadır; yüksekliklerle kast edilen ise, içinden geçtiği yedi ülkeden birinin de Şili olduğu, And dağlarıdır.

Örneğin de vurguladığı üzere, hip-hop yapan ikinci nesil diaspora mensupları, müzikleri sayesinde ebeveynlerinin jenerasyonu ile bağ kurup, Pinochet rejimi zamanlarına dair hisleri, toplumsal hafıza kapsamında düşünüldüğünde bir çeşit hatırlama olarak da nitelendirilecek bir biçimde anmaktadırlar. Bunun yanında, aynı zamanda birer İsveçli olduklarından, İsveç direniş/dayanışma hareketiyle ve İsveç

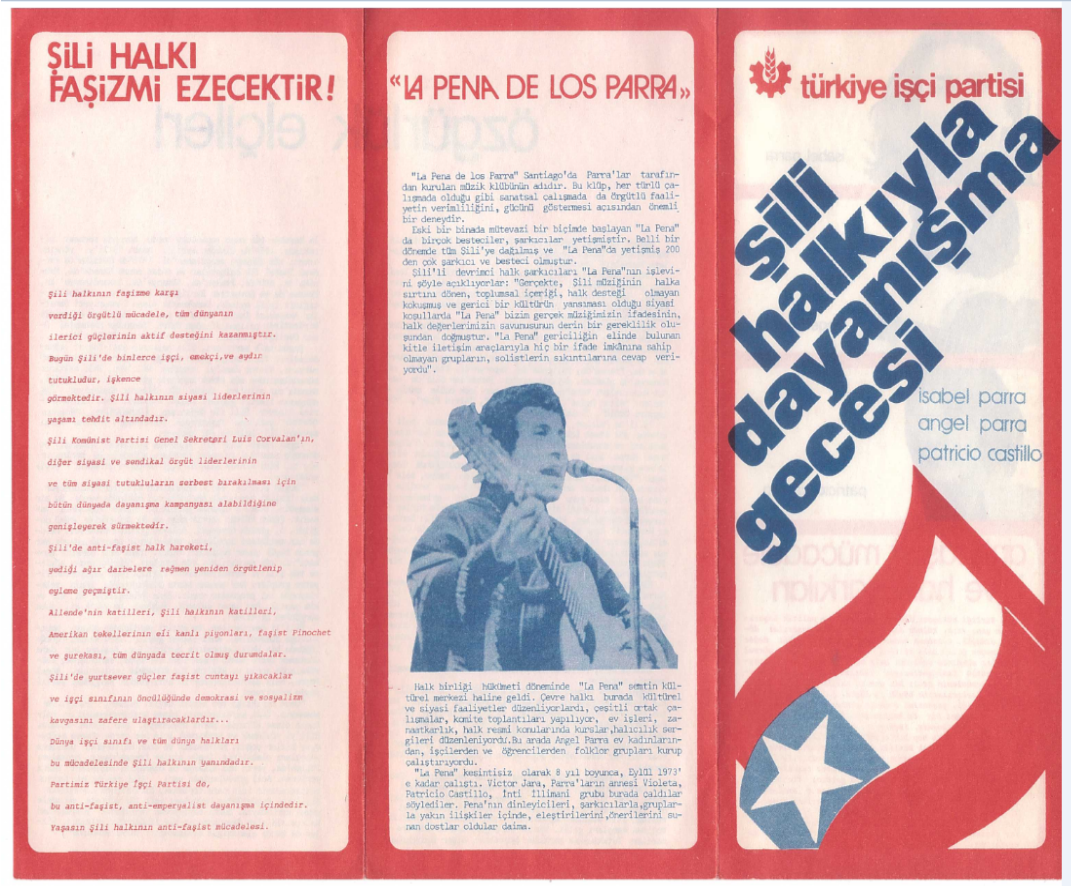
tarihinin bu kısmıyla olan bağlarını da dile getirmektedirler. Diasporanın dünyanın diğer yerlerindeki parçalarıyla ise, hip-hop gibi popüler ve doğrudan politika taşıyıcısı olabilen bir tür sayesinde bağ kurabilmektedirler.

#### **4.2.4. Dünyaya Yayılan Yeni Şarkı Hareketinin Türkiye'deki Sol Muhalif Gruplara Etkileri**

Şili'de Marksist kanadın darbeye iktidardan indirilmesine Türkiye'deki Sol muhalif kesim de tepki göstermiş, özellikle Türkiye İşçi Partisi (TİP), Şili Halkıyla Dayanışma Hareketini örgütleyerek, Şili'deki darbeyi anlatan bildirimler yayınlamıştır (1976). Pinochet yönetimindeki darbeden üç yıl sonra, 1976'da, Şili'li üç Yeni Şarkı müzisyeni, TİP'in Şili Halkıyla Dayanışma Hareketi kapsamında düzenlediği Şili Halkıyla Dayanışma Geceleri için Türkiye'ye gelmiştir. Bu müzisyenler, anneleri Violeta Parra'nın izinden giden Yeni Şarkı müzisyenleri Isabel ve Angel Parra ve 1965'ten itibaren Yeni Şarkı konserleri veren, Pinochet yönetiminin darbeye iktidardan indirdiği Halk Cephesi'nin kültür elçilerinden biri olarak görülen Patricio Castillo'dur (Partimiz Şili Halkıyla Dayanışma Geceleri Düzenliyor, 1976, 22-23).

Şili'li üç müzisyen, İstanbul, İzmir ve Ankara'da konser vermek üzere geldikleri Türkiye'de, Türkiyeli Sol muhalif müzisyenlerle tanışmıştır. Bu müzisyenlerin arasında, Victor Jara tarafından bestelenen Halk Cephesi marşı *Venceremos*'un sözlerini dayanışma geceleri için Türkçeleştiren kent ozanı Rahmi Saltuk da vardır. Şili Halkıyla Dayanışma Geceleri boyunca söylenen şarkıların bir kısmı, kısa süre içinde, Isabel Parra, Angel Parra, Patricio Castillo, Rahmi Saltuk ve TİP korosunun yer aldığı bir albüm çalışmasına dönüşmüş, plak olarak basılmıştır.

Sol muhalif kesim tarafından coşkuyla karşılanan müzisyenler, Soğuk Savaş'ta Batı Bloğu'nda yer alması sebebiyle ABD ile müttefik olan Türkiye devletinden aynı yakınlığı görememiştir. Planlanan gecelerin İstanbul ve İzmir ayakları gerçekleşirken; müzisyenler Ankara'ya geldiklerinde Esenboğa Havaalanı'ndan çıkışları jandarma tarafından engellenmiş, polis tarafından ifadeleri alınmış, çalışma izinleri olmadığı gerekçe gösterilerek ülke dışına çıkarılmıştır (Ankara'ya girmelerine izin verilmeyen Şilili halk sanatçıları sınırışı edildiler, 1976).



**Şekil 14: Şili Halkıyla Dayanışma Gecesi için Türkiye İşçi Partisi tarafından hazırlanan konser bülteni**

Yeni Şarkı türü, gerek Latin Amerika yerel müziklerinden esinlenen yapısıyla, gerekse yerelliğin kendisine yaptığı vurguyla, Türkiye’deki Sol muhalif müzisyenler üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Örneğin, Yeni Türkü ve Ezginin Günlüğü gibi gruplarda, yerel makamlardan esinlerin yanı sıra Latin Amerika etkisini doğrudan görmek mümkündür; enstrüman kullanımında ağırlık, tıpkı Yeni Şarkı gruplarında olduğu gibi, gitar ve flüte verilmiştir. Anadolu rock türünün yerellik ve protestoyu bir arada kullanmasında da Yeni Şarkı etkileri görülmektedir. Yazılan şarkı sözleri tıpkı Yeni Şarkı hareketinde olduğu gibi günlük hayatı anlatmakta ve Sol muhalefeti günlük hayattan içinden çekmekte, ve yine Yeni Şarkı hareketine benzer biçimde, Sol görüşlü olduğu bilinen şairlerin şiirleri şarkı sözü olarak kullanılmaktadır.

Bu kısımda, Yeni Şarkı etkilerinin amaç, yöntem ve sonuçlar açısından net bir biçimde görülebildiği iki örnek olarak, Grup Yorum ve Kardeş Türküler projeleri incelenecektir.

#### 4.2.4.1. Grup Yorum

Yeni Şarkı hareketinin politik konumu ve yöntemlerini doğrudan örnek aldığı gözlenebilecek en bilindik örnek, Grup Yorum'dur. Grup Yorum'un birçok müziğinde de Latin Amerika ezgilerinden esinlenmeler vardır. Dahası, Yeni Şarkı hareketinin sembol hâline gelmiş parçalarını yorumlamışlardır. Örneğin, Claudio Iturra ve Sergio Ortega'nın birlikte yazdığı, Türkiye devrimci Sol hareketinin sembol niteliğindeki marşlarından biri olan *Venceremos*, parçayı Türkçe sözler ve bağlamıyla çalıp söylemiş olan kent ozanı Rahmi Saltuk'tan yıllar sonra, 1988'de Grup Yorum icrasıyla tekrar gündeme gelmiştir.

Bununla birlikte, grubun çoğu parçasında, Türkiye yerel melodileri, türküleri ve enstrümanları ön plandadır. Bu yönüyle, Yeni Şarkı hareketinin Şili'deki çalışmasına benzer bir çalışma içinde olduğu söylenebilir. Türkü ve marş düzenlemelerinin yanı sıra, Grup Yorum, Sol görüşleriyle bilinen şairlerin bu görüşleri yansıtan şiirlerini, türkü ve marşların kendilerine has dinamiklerini bir arada tutmayı amaçlayan bir ses örgüsüyle müziklendirmiştir. Şiirlerin yanı sıra, protestolarda öldürülen Marksist devrimcileri anma amaçlı birçok şarkı yazmışlardır. Bu şarkılarda, devrimcilerin isimleri genelde doğrudan zikredilmekte, kimi zaman da, Yeni Şarkı geleneğinde sıklıkla başvurulan bir imgelemeyle vurgulanmaktadır: Örneğin, Grup Yorum ve Yorum benzeri diğer grupların şarkı sözlerinde geçen "onlar" kelimesi, genelde, Kızıldere Katliamı olarak anılan ve Deniz Gezmiş, Yusuf Arslan ve Hüseyin İnan'ın idamlarını durdurmak üzere harekete geçen ve öldürüldüklerinde Türkiye'deki Sol hareketin önemli sembollerinden biri hâline gelen 10 devrimciyi sembolize etmektedir.

Grubun birçok konserindeki enstrüman dizilimi, önde türkü icrası imgesi taşıyarak kaynaştırıcı bir rol üstlenen bağlama, mey, kaval gibi yerel enstrümanlar; arkada ise, Batılı anlamda orkestrayı temsil eden enstrümanlar şeklindedir. Şarkıcı ve diğer vokal dizilimi ise, önde türküleri birebir iletişimle söyleyen dört şarkıcı ve arkada özellikle marşları yükseltmek üzere bulunan bir korodan oluşur. Böylece, politik fikir, sahneden izleyiciye, doğrudan türkü ve marş imgeleriyle birlikte aktarılmaktadır.

Grup, Yeni Şarkı hareketinden öyle net bir biçimde etkilenmiştir ki, devletten aldığı tepki dahi Yeni Şarkı müzisyenlerinin aldığı tepkilerle kayda değer benzerlikler



taşımaktadır. Grup Yorum üzerinden Türkiye’de protest müzik tarihine dair kapsamlı bir inceleme yapan Orhan Kahyaoğlu, bu incelemeyi kaleme aldığı ve 2003 yılında basılan, *Sıyrılıp Gelen* adlı kitabında; grubun politik konumu hakkında şu saptamaları yapmıştır:

“Söyledikleri her şarkı—bu geleneksel bir türkü de olabilir—devlet tarafından potansiyel bir ‘bölücülüğü’ imliyor...Grup Yorum, onlara göre potansiyel bir ‘terörist’ grup. Suç delilleri ise yalnızca söyledikleri şarkı, türkü ve marşlar, bir de konserlerinde politik tavırlarını yansıttıkları birkaç cümle...Grup Yorum, bizce, herhangi bir devrimci grup olma özelliğini çoktan aşmış, dünyaca izlenen, attığı her adım ilgi ve merakla beklenen bir dünyaca izlenen, attığı her adım ilgi ve merakla beklenen bir topluluktur uzun yıllardır. Bu durumun en ilginç kanıtları şöyle sıralanabilir: Türkiye’deki televizyon kanallarına ısrarla çıkarılmamaları; gazete ve dergilerde, yaptıkları müzikten çok, başlarına gelen olayların haber olması; kliplerinin yayınlanmaması ve çok sayıda konserlerinin yasaklanmasına rağmen, her albümlerinin en az 200 bin satmasının yanında, bazı çalışmalarının yıllar boyu ilgi görüp satışlarının hiç durmadan çoğalması...”

Grubun ilk albümü, müzik dışında da politik faaliyetler yürüten grup üyelerinden ilk tutuklanmalar ve gruptan ilk ayrılmalar, 1986 yılına denk gelmektedir. Grubun ve müzik yoluyla propagandanın sürdürülebilirliği açısından, yeni bir yapılanmaya gidilmesi gerekliliği, grubun bu erken zamanlarında baş göstermiştir.

Tıpkı Şili’de Violeta Parra’nın kültür merkezleri açıp müzisyenler yetiştirdiği gibi, Grup Yorum da kültür merkezi eksenli bir proje olma yoluna gitmiştir. Tiyatro ağırlıklı bir merkez olan Ortaköy Kültür Merkezi’nin çok-disiplinli bir yeniden yapılanmaya gitmesi üzerine, Grup Yorum, 1988 yılından itibaren bu mekâna taşınmıştır. Marksist devrim mücadelesi üzerine yapılan kültür merkezinde, grubun donanımlı bir çalışma ve kayıt stüdyosu olur. Bunun yanında, müziklerinin temelini oluşturan fikirleri aktarmanın bir başka mecrası olarak da, *Kültür ve Sanatta Tavır* adlı dergiyi çıkarmaya başlarlar. Hâlen yayınlanmaya devam eden *Tavır* dergisi, 2017 sonunda 166. sayısına ulaşmıştır.

Merkez, yıllar içinde defalarca polis baskınına uğramış, kapatılıp tekrar açılmıştır. Merkezin adı, 1996’da Çanakkale Cezaevi’nde, ölüm orucunda ölen arkadaşları Ayçe İdil Erkmen’in anısına, İdil Kültür Merkezi olarak değiştirilmiştir. Grup, Yeni Şarkı Hareketinde yapılageldiği üzere, kültür merkezinde birçok müzisyen yetiştirmiştir. Böylece, tutuklanan ya da ayrılan müzisyenlerin yerine hemen yenileri geçerek, grubu ve ideolojisini günümüze taşımıştır.

Gerek kurulduğu ve tanındığı dönemde, gerekse bugün, Grup Yorum, siyasî görüşleri müzik içi ve dışında, birtakım bedeller ödeme pahasına taşıma konusunda, birçok üniversite müzik grubuna model teşkil etmiştir. Aralarında Ankaralı üniversite grupları olan Grup Ekin ve Özgürlük Türküsü'nün de bulunduğu bu grupların bir kısmı; Grup Yorum'la birebir iletişim hâlinde müzik yapmakta ve ortak bir politik ajanda etrafında örgütlenmektedir. Başlı başına bir akım olarak tanımlanabilecek bu örgütlenme, Şili Yeni Şarkı Hareketinin mantığıyla doğrudan örtüşmektedir. Grup Yorum'a yönelik, tutuklama ve müzik yasakları da içeren baskı devam etmekte; topluluk da her dönemde bu baskılara rağmen nasıl ayakta kalınacağına yönelik bir model teşkil etmeye devam etmektedir.

#### **4.2.4.2. Kardeş Türküler**

Yine yerellik vurgusu, yapılan derleme çalışmaları ve örgütlenme biçimiyle Yeni Şarkı hareketinden etkilenmiş bir diğer müzik topluluğu da Kardeş Türküler'dir. 1993'te Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nün bir projesi olarak ortaya çıkıp, 1995'te Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun kurulmasıyla bir dans-müzik topluluğuna evrilen Kardeş Türküler, Türkiye sınırları içindeki farklı etnik grupların müziklerini derlemek ve yöreye özgü enstrümanların ağırlıklı olduğu bir tını alanını batı enstrümanları ile yoğunlaştırarak düzenlemek, kaydetmek ve sahnelemek üzerine çalışmalar yürütmektedir.

Daha önceki kısımlarda da bahsedildiği üzere, 1989'da Berlin duvarının yıkılmasıyla birlikte, sosyalizm fikri tüm dünyada gerilemeye ve sol çatısı altındaki yerini kimlik politikalarına bırakmaya başlamıştır. Türkiye'deki etnik azınlıklar da değişen politik iklim doğrultusunda harekete geçerek Türkiye'deki sol siyaset içindeki yerlerini güçlendirmiştir; ancak, ulus-devlet yapılanmasını benimsemiş diğer toplumlar gibi, Türkiye'de de, çoğulcu azınlık politikalarının ulus-devlet kurulumunun önerdiği birlik tanımıyla uymayan birtakım talepleri, devlet ve toplumun bazı kesimleri tarafından tepki görmüş ve toplum içinde ulus-azınlık kutuplaşmaları ortaya çıkmıştır. Türkiye'de bu kutuplaşma kendisini en belirgin biçimde, Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) ve Kürdistan İşçi Partisi (PKK) adlı silâhlı yapılanma arasındaki silahlı çatışmaların yoğunlaşmaya, Güneydoğu'da yaşayan sivillerin bu çatışmalardan zarar görmeye, Türkiye'de yaşayan Türk ve Kürt kökenli kişiler arasındaki önyargı ve tedirginliğin yükselmeye başladığı 90'lı yıllarda göstermiştir.

1993'te Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nün bir projesi olarak ortaya çıkıp, 1995'te Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'nun kurulmasıyla bir dans-müzik topluluğuna evrilen Kardeş Türküler, Türkiye sınırları içindeki farklı etnik grupların müziklerini derlemek ve yöreye özgü enstrümanları batı enstrümanları/enstrümantasyonu ile birlikte kullanarak düzenlemek, kaydetmek ve sahnelemek üzerine çalışmalar yürütmektedir. Politik görüşlerini müzikleriyle yaymak isteyen üniversite grupları için bir diğer rol modeli olan topluluk, müziği araçsallaştırma biçimi bakımından Grup Yorum'la ayrılmaktadır. Projenin ortaya çıkma aşamasına dair yazılan bir rapor, Grup Yorum ve ardıllarına yönelik eleştirilerini şu şekilde ifade etmektedir (Saysel, 1996, 381-382):

“Kaçınmaya çalıştığımız noktalar ise şunlardı: 1980'lerin özellikle ikinci yarısında Türkiye'de muhalif 'grup müziği' pratiğine egemen olan bir anlayış vardı. Çoğu zaman 'özgün müzik', 'çağdaş halk müziği' ya da 'protest müzik' olarak adlandırılan bu anlayış, tek tük rastlanan olumlu örneklerini bir yana bırakacak olursak özetle, devrimci-muhalif sözler üzerine örülmüş halk müziğine benzeyen ezgilerin tümüyle batı pop müziği armonileri içerisinde işlenmesine dayanmaktadır. Bu müziğin genel ruh hali ise ağır ve karamsardır.”

Kardeş Türküler'in Grup Yorum ve benzeri gruplar için yaptığı bu tanımdan kendisini tamamen sıyrıp sıyırmadığı tartışılır; ancak daha umutlu ve kaynaştırıcı bir tavır benimseme amaçları müziklerinden ve sahnelerinden kolayca anlaşılmaktadır. Kardeş Türküler'in politik söylemi de sol çatısı altında toplanan görüşleri içermekle birlikte, Grup Yorum'un yaptığı politik propagandada dikkati çeken devrim vurgusu, Kardeş Türküler'de yerini çoğulculuğa ve çokkültürcülüğe bırakır; bu ayrım, müziklerine ve müzikli propagandaya bakış açılarına da yansımaktadır.

Kardeş Türküler, repertuvarını Türkçe, Azerice, Kürtçe, Zazaca, Ermenice, Lâzca, Gürcüce, Çerkesçe, Arapça gibi, Türkiye sınırları ya da sınır komşuları içinde konuşulan dillerdeki türkülerden oluşturmuştur (a.g.y. 381). Bu çerçevedeki bir repertuvara sahip ilk grup olmamakla birlikte, 1970'ler Anadolu pop ve rock türlerinden esinlenmenin de etkisiyle, ritim, orkestrasyon ve çokseslilik gibi müzikâl unsurları dikkat çekici bir biçimde kullanmıştır (a.g.y., 379). Böylelikle birçok kesimin beğenisini kazanmış, anadili dışında Türkiye'de konuşulan diğer dillere ve kültürlere dair herhangi bir farkındalığı olmayan birçok kişiyi bu bağlantısızlığı ve sebeplerini sorgulamaya teşvik etmiştir. Mevzubahis diller ve kültürlerin yanı sıra bu kültürlerin müziklerinin otantik hâlleriyle de bağ kuramayacak durumdaki bu kişiler,

Kardeş Türküler'in Doğu ve Batı müzik unsurları ve dinamiklerinden izler taşıyan düzenlemeleri sayesinde, kültürler ve müziklerin kendileriyle ilgilenmeye başlamıştır.

Grup, savunduğu politik hattı anlatan herhangi bir metni müziklendirmek gibi, propagandacı kimliği doğrudan üstlenmeye yönelik çalışmalara gerek duymadan, Türkiye'de 2000'li yıllardaki çokkültürcü hareketlenmeyi tetikleyen unsurlardan biri sayılabilecek etkinlikte bir propaganda aygıtı niteliği kazanmıştır. Devletin mevcut yapılanma biçimine karşı doğrudan bir hitap içermeyen, dolayısıyla, devletin yasalar, yönetmelikler ve oluşturulan devlet geleneği yoluyla yurttaştan beklediği davranış biçiminin sınırlarını da zorlamayan bu propaganda biçimi, politik faaliyette bulunmak isteyen birçok üniversite öğrencisine cazip gelmekte, üniversitelerde Kardeş Türküler'i model alan gruplar kurulmaktadır.

#### **4.2.5. Yeni Şarkı Hareketinin Bağlanma-Otonomi Diyalektiği Kapsamında Değerlendirilmesi**

Yeni Şarkı hareketi, bağlanmacı ve otonom niteliklerinin birbirinin içinden doğmasıyla, propaganda nitelikli müzikler içinde nadir bir çizgi ortaya koymuştur. Yeni Şarkı müzisyenleri, Marksist görüşleri yayma amacından yola çıkmakla birlikte; ABD kültürel emperyalizmi altında görünürlüğü yitirmiş olan Şili halk şarkılarını, motiflerini ve enstrümanlarını, tam da bu emperyalizme karşı duruş fikrine bağlanarak müziğe yeni bir bakış açısıyla kattıklarında, ortaya otonom bir müzik çıkmıştır. Bu otonom müziğin gördüğü ilgiyi ise, Marksist kanadın politikalarını Şili halkına tanıtmak için kullanmışlardır. Dolayısıyla, Yeni Şarkı hareketi, bağlanmacı temeli vesilesiyle otonom olabilmiş, otonom olabildiği için de bağlandığı fikirleri başarıyla aktarabilmiştir.

Yeni Şarkı hareketine dâhil olan müzisyenler, bu denge sayesinde, ne müzisyen kimliklerine ne de politik kimliklerine yabancılaşmıştır. Darbe sonrası sürgün esnasında, gittikleri her yere, hem müziğin, hem müziğin ortaya çıktığı eğitim ortamının, hem de savundukları fikirlerin bilgisini taşıyabilmişlerdir. Böylece, bugün dahi dünyanın birçok yerindeki politik müzik grupları ve müzisyenlerine rol model teşkil etmeye devam eden bir yapı miras bırakmışlardır.

## 5. POLİTİK FİKİRLERİ TEMEL ALAN YENİ MÜZİK YAPITLARINDAN ÖRNEKLER VE PROPAGANDA İŞLEVLERİNE YÖNELİK TESPİTLER

Bu bölüme kadar verilmiş olan propaganda işlevli müzik örneklerinin hemen hepsi, 20. yüzyıl öncesinin geleneklerini temel almaktadır. Tam da bu sebeple, taşıdıkları fikrin toplumun gündeminde kapladığı yere bağlı olarak, fikri aktarma ve toplumda karşılık bulmasına katkıda bulunma konusunda birtakım başarılar elde etmişlerdir. Bu bölümde verilecek örnekler ise, 20. ve 21. yüzyıl Yeni Müzik yapıtları olma sıfatıyla, uzun vadede gerçekleşebilecek bir toplumsal paradigma değişimine katkıda bulunup bulunamayacakları üzerinden incelenecek; verilen örneklerin performe edildikleri dönemde bıraktıkları etki de, yine bu kritere göre değerlendirilecektir. Ancak, uzun vadede gerçekleşmesi beklenen bir toplumsal dönüşüm söz konusu olduğunda, varılacak sonuçların kesinliğinden bahsedilemez; bilakis, gelecekteki bir paradigmayla ilgili kesin sonuçlara mevcut paradigmanın koşulladığı düşünce biçimleri içinden varma çalışması, gelecek paradigmanın önünü kesme riskiyle birlikte gelmektedir. Bu sebeple, bu bölümde müzikler üzerine yapılacak değerlendirmeler, kesinlikler üzerine değil, işaretler ve neden-sonuç ilişkisine dayalı tahminler üzerine kurulu olacaktır.

İktidara gelen fikre verdiği destekle ya da kelebek etkisiyle değişimin bir parçası olan müzik yapıtlardan söz edilebilir; ancak, bugüne kadar tek bir müzik yapıtının dünya çapında bir toplumsal dönüşüme vesile olduğuna rastlanmamıştır<sup>28</sup>. Müzik yapıtı, müziğin kendisinin fikrini yaratır, tasarlar, sürdürür ya da temsil eder; toplumu değiştirebilecek kapasitedeki politik fikirler tek bir müzik yapıtına sığacak kadar sınırlı bir içeriğe sahip değildir. Müziğin içinde fikrin detaylı olarak anlatımı gibi bir tasarımın ise, daha önce aktarılan bağlanma-otonomi-yabancılaşma

---

<sup>28</sup> Bu noktada akla Beethoven'ın 9. senfonisi gibi, birbirinden çok farklı bağlamlar içeren politik meselelerde kullanılan ya da adı geçen birtakım müzik yapıtları gelebilir. 9. Senfoni, müziğin kendi yapısıyla, müziğin yapısına sonradan atanan imgelerle, bestecinin politik kimliğiyle, besteciye sonradan atanan politik kimliklerle, içinden çıktığı coğrafyayla ve bu coğrafyanın diğerleriyle etkileşimiyle; bir yapıtın araçsallaştırılabileceği hemen her şekilde araçsallaştırılmıştır. Her ne kadar çeşitli dönüşümsel etkilerinden bahsedilebilecek olsa da, genelde dâhil olduğu politik meselenin sadece temsiliyetini üstlenmiştir. Dolayısıyla, yapıtın yönetsel ya da teknik niteliklerine içkin bir toplumsal dönüşüm tetikleme potansiyelinden bahsetmek çok doğru olmayacaktır.

kıstaslarıyla bakıldığında, o yapıtı bir müzik işi olmaktan çıkarıp, müzik destekli bir düşünsel kaynak hâline getirmesi kuvvetle muhtemeldir. Tam da bu sebeple, bölüm boyunca incelenecek yapıtların dönemlerinde yarattıkları etkiden ziyade, yapıtlarda kullanılan müzikal fikir ve yöntemlerin etki potansiyeli incelenecektir.

### 5.1. Soykırımın *Sprechgesang*<sup>29</sup> Yöntemiyle Anlatımı: *A Survivor from Warsaw*

Bir devlet eliyle gerçekleştirilen ilk soykırım olmamakla birlikte, İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman hükümetinin Yahudilere yönelik yürüttüğü soykırım çalışması, savaş süresince ve sonrasında yürütülen propaganda çalışmalarının da etkisiyle, dünyanın birçok yerinde yankı uyandırmış ve özellikle de oralarda yaşayan Yahudiler tarafından tepki toplamıştır. Bu tepkiler çeşitli disiplinlerden birçok sanat işinde de kendisini göstermiştir. Geliştirdiği 12 ton müziği yöntemiyle ünlünen Yahudi besteci Arnold Schönberg'in (1874-1951) geç dönem yapıtlarından biri olan *A Survivor from Warsaw* (Kurtulan Varşovalı, 1947), bu sanat işlerinden bir tanesidir.

Schönberg, Nazi rejiminin baskıları sonucu ABD'ye taşınmış, 1941 yılında Amerikan vatandaşlığı alarak, İkinci Dünya Savaşı yıllarını ABD'de geçirmiştir. Savaş sona erdiğinde, savaş yıllarını Avrupa dışında geçiren diğer Yahudiler soykırıma verilecek tepkinin tam olarak ne olması gerektiğini ilk anda kestirememiş, savaş sonrası bir süre sessiz kalmıştır (Calico, 2014, 5). Daha sonra da söylem ya da eylemlerde ortaklaşamamış, çok çeşitli tepkiler ortaya çıkmıştır. *A Survivor from Warsaw* da bu tepkilerden biridir.

Nazi rejiminin Yahudi kurbanlarını anma amaçlı bir parça yazma fikri, Schönberg'e, 1930'larda Yahudi dans programları yürüten Rus kökenli dansçı Corinne Chochem tarafından bir sipariş olarak verilmiştir (Strassler, 1995, 52). Ücrette anlaşamadıkları için proje gerçekleşememiş, ancak Schönberg fikri benimsemiş ve üzerine çalışmaya başlamıştır. Birkaç ay sonra, Koussevitzky Müzik Vakfı'ndan gelen benzer bir teklifi değerlendiren Schönberg, ortaya, anlatıcı, koro ve orkestra için yazdığı *A Survivor from Warsaw*'ı çıkarmıştır.

---

<sup>29</sup> *Sprechgesang/Sprechstimme*: Arnold Schönberg'le anılan bir seslendirme biçimidir. Anlatıcının metni konuşmayla şarkı söyleme arası bir perde kullanımıyla seslendirdiği bu teknik, notasyonda, anlatıcının perde değişiminin tek çizgi üzerindeki nota yerleşimiyle ifade edilmektedir (McCalla, 2003, 63). İlk kez gündeme Schönberg'in *Pierrot lunaire* (1912) adlı yapıtıyla gelmiş; besteci, daha sonra ses içeren birçok yapıtında bu tekniği kullanmıştır.

Besteciliğinin yanı sıra resim ve edebiyatla da uğraşan Schönberg, yapıtta kendi yazdığı metni kullanmıştır. Metni kendisine doğrudan ya da dolaylı olarak ulaşan raporlara dayandırdığından bahsetmekte, ancak, önemli olanın, soykırımdan kurtulan karakteri kendi zihninde canlandırabilmesi olduğunu vurgulamıştır (Calico, 2014, 4-5).

**Şekil 15: Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw*, op. 46.**

Schoenberg, Arnold. 1949. *A Survivor from Warsaw*. Basılı Müzik Materyali. New York: Bomart Music Publications.

Üç dilli yazılan metinde, ana karakter, Varşova'da başına gelenleri İngilizce anlatmakta; bir Alman askeri Varşovalı esirlere Almanca emirler vermekte (Alman askerini de anlatıcı seslendirmektedir); parçanın sonunda ise, koro, İbranice bir dua okumaktadır. Nota örneğinde de görüldüğü üzere, anlatıcıdan *sprechstimme* tekniğini kullanması beklenmektedir. Tekniğin bir özelliği olarak, anlatıcının metni vurgulamak için günlük konuşmaya nispeten abartılı sayılabilecek perde ve yeğlilik aralıkları kullanma hâli, şarkı söylemeyle iç içeliği sebebiyle, müziğin içinde bir kendiliğindenlik kazanmaktadır. Böylece, metnin özellikle dinleyicinin aklına kazınmak istenen kısımları yoğun bir biçimde vurgulanabilmektedir. Bu teknik sayesinde, bir yandan da, metnin dil akışı kontrolünün önemli bir kısmı anlatıcıdan çıkarılıp, notasyon yoluyla bestecinin kontrolüne verilmektedir. Detaylı ve

determinist bir müzik tasarımıyla aktarılacağı öngörülen fikirler için, bu kontrol önemli bir avantaj teşkil etmektedir.

Schönberg, militer bir kurgu için davullar ve trompetler kullanmıştır. Her ne kadar bu tip tasvirler romantik gelenekten gelse de, Schönberg, davullar ve trompetleri uzun ritmik pasajlar olarak değil kısa segmanlar hâlinde duyurarak, tasviri geleneksel bağlamdan koparmıştır (Sharma, 2005, 160). Böylece, yapıt hem askerlerin varlığını sezdirirken, hem de yapıtın aleyhine işleyecek ajitatif bir kurgudan kaçınabilmiştir.

Yapıtın hikâyesinin Auschwitz ya da Treblinka'da değil de Varşova'da geçmesinin sebebi, ABD'de 1943'teki Varşova Gettosu Ayaklanması'na da gönderme yapmasıdır. Nazi rejimi, 1942 Temmuzunda 300.000 Varşovalı Yahudiyi öldürüp, kalan 55.000 Yahudiyi duvarlarla çevrelediği bir gettoya sıkıştırmıştır. Gettoda ortaya çıkan Yahudi yeraltı direniş örgütleri, Nisan 1943'te bir ayaklanma başlatarak, rejime bir ay kadar direnmeyi başarmıştır. Rejim, ayaklanmayı bastırdıktan sonra 7.000 kişiyi Treblinka'ya gazla ölüme, 42.000 kişiyi de diğer çalışma ve toplama kamplarına yollamıştır. Buna rağmen, ayaklanma, Yahudilerin Alman rejimine karşı silâhlı mücadeleleri arasından en çok ilgi toplayanı olarak ABD'de ikonlaştırılmıştır. Tam da bu sebeple, Schönberg, soykırımı ABD dinleyicisinin kolayca bağ kurabileceği ve Yahudilerin tamamen güçsüz birer kurban olarak görülmeyeceği bir perspektiften anlatmak için, Varşova'yı köprü olarak kullanmıştır.

Koussevitzky Müzik Vakfı yapıtın prömiyeri için Boston Senfoni Orkestrasıyla çalışmayı teklif etse de, Schönberg, Viyanalı bir Yahudi olan orkestra şefi Kurt Frederick ve onun amatör orkestrası olan Albuquerque Kent Orkestrası'yla çalışmayı tercih etmiştir. Frederick, aynı zamanda, savaş öncesi Viyana Yahudi cemaatinden hayatta kalan tek müzik direktörü olarak bilinmektedir (Calico, 2014, 10). Orkestra şefi, Schönberg'in ricası üzerine orkestranın tüm partilerini yazmakla kalmamış, İbranice kısımdaki kelime vurgularında da düzeltmeler yapmıştır.

Yapıtın dinleyici önüne çıkmasıyla ilgili bir diğer mesele de, yaklaşık 7 dakika sürmesidir. Döneminde, tek başına çalınmak için fazla kısa, başka yapıtlarla bir araya getirilmek için ise fazla rahatsız edici bulunması, yapıtla birlikte repertuvara dâhil edilecek diğer parçaların da politik uyum gözetilerek seçilmesini gerektirmektedir. Nitekim, yapıtın 4 Kasım 1948'deki dünya prömiyeri, 7 dakikalık bir konser olarak organize edilememiş; yapıt, Leopold Stokowski'nin J. S. Bach'ın bir yapıtına yaptığı



*Come Sweet Death* (Gel Tatlı Ölüm) adlı aranjman, Jaromir Weinberger'in Timpani Konçertosu ve Beethoven'ın Sekizinci Senfonisi arasından sivrilmek durumunda kalmıştır (a.g.y., 3). Yapıt Frederick yönetiminde çalınıp bitirildiğinde, bir dakika kadar süren sessiz şaşkınlık sonrası, ikinci kez çalınmış; ikinci performansın sonunda salondan coşkulu bir alkış yükselmiştir.

Prömiyer sonrası müzik eleştirmenlerinden alınan olumsuz tepkilerin bir kısmı tamamen muhafazakâr düşünce yapısından kaynaklanıyorken, bir kısmı ise tehlikeli bir durumu dile getirmiştir: Schönberg'in diğer birçok yapıtı için olumlu eleştiriler yazmakla kalmayıp diğer eleştirmenlere karşı sıklıkla savunan eleştirmen Kurt List, müziğin güçlü yanları da olduğunu belirtmekle birlikte, Varşova gettosunda yaşanan trajedinin sanatsal yaratıma bir uyarıcı olarak âlet edildiği yorumunu yapmış; Schönberg'in kurgusal dramatisasyonunu Hollywood basitleştirmelerine benzetmiştir (a.g.y., 10-11).

Meselenin bu noktaya gelmesinde, dramaturji eksikliğinin rol oynamış olabileceğinden söz etmek gerekir. 1947 gibi yaşananların yeni yeni yorumlanıp anlaşılmasına çalışıldığı erken bir tarihte, soykırımı herhangi bir sanatsal derinlik iddiası taşımayan propaganda şarkılarıyla değil, 7 dakikalık bir Yeni Müzik yapıtıyla anlatma projesinin altını doldurmak, hafife alınamayacak bir sorumluluktur. Schönberg gibi devrimci olarak görülen deneyimli bir bestecinin dahi bu sorumluluğun altından kalkması kolay olmayacak; savaşı, devletin halkı dört bir yandan propaganda yağmuruna tuttuğu ABD gibi bir coğrafyadan takip etmiş olmak politik atmosferin analizini daha da güç bir hâle getirecektir. Öte yandan, Avrupa'dan taşıdığı, ABD'de gıpta edilen tüm entelektüel birikimi, ötesinde içinde bulunduğu çevrenin kol-kanat gerdiği yahudi kimliğine rağmen zorlayıcı, bıçak sırtı müzikal grameri ve daha çok "geçimsiz" kabul edilen mizacıyla müzik çevrelerinde istediği itibarı pek de göremeyen Schoenberg<sup>30</sup>, bu yapıtla birden belli çevrelerin, özellikle de müzik elitinin gündeminde yer bulmuştur.

Tüm bunlara rağmen, *A Survivor from Warsaw*, çalındığı birçok ülkede dinleyicilerin üzerinde kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz, ama hemen her zaman güçlü bir etki yaratmıştır. Örneğin, Norveç ve Çekoslovakya'da bir soykırım anma yapıtı olarak tanınmış ve takdir görmüş, Batı Almanya ve Avusturya'da ise,

---

<sup>30</sup> Besteci, ABD vatandaşı olduğu yıldan itibaren isminin yazılışındaki Almanca vurgusuyla <ö> harfini terk edip, yerine <oe> harf ikilisini gözetten "Schoenberg" şeklindeki yazımı tercih etmiştir.

Yahudi ve Amerikan karşıtı hakaretlere maruz bırakılmıştır (a.g.y., 1). Buradan da, yapıtın en azından soykırım hakkında düşünmeye zorlayacak bir etki alanı yaratabildiği sonucuna varılmaktadır.

## 5.2. Din Propagandasında Müziğin Yeni İşlevleri: *Gesang der Jünglinge*

Sanayi Devrimiyle toplumda yeşeren ekonomik refah umudu, ard arda gelen iki dünya savaşı ve sonrasındaki Soğuk Savaş'la birlikte, zayıflamakla kalmamış, mevcut değerler de sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle soykırım ve atom bombası gibi doğrudan sivillere yönelik toplu katliam mekanizmaları devreye girdiğinde, bu boyutlarda bir şiddet düşüncesi ve uygulamasının dünyada var olabildiği fikri, birçok insana dini ve Tanrı'yı sorgulatmaya başlamıştır. Hem Yahudiler hem de Hristiyanlar tarafından "Naziler Avrupa'yı işgal ederken İsa neredeydi?" sorgulaması yapılmış, dinî konseptlerden bu vesileyle uzaklaşmalar belirmiştir (McGarry, 1988, 118).

Alman besteci Karlheinz Stockhausen'ın (1928-2007) 1956 tarihli elektronik müzik yapıtı *Gesang der Jünglinge*'nin (Gençlerin Şarkısı) propaganda değeri tam da bu noktada ön plana çıkmaktadır. Yapıt, Hristiyanlık inancının 20. yüzyıl Yeni Müzikleri aracılığıyla nasıl doğrudan ve yoğun bir biçimde temsil edilebileceğine dair en önemli örneklerden biridir. Birçok kompozisyonuna çok yönlü ve kapsayıcı bir spiritüel anlayış yansıtmakla birlikte, Stockhausen, koyu Katolik bir Hristiyan olmasıyla bilinmektedir. 1960'larda kiliseyi terk etmiş olsa dahi, *Gesang der Jünglinge*'yi kaydettiği dönemde kiliseyle bağı devam etmektedir. Bestecinin en güçlü ve en bilinen yapıtlarından biri olan *Gesang der Jünglinge*, bir yandan da, gerek metni gerekse elektronik kompozisyonuyla yerine getirdiği propaganda işlevini, elbette, tüm Avrupa sanat müziği tarihi boyunca bestelenmiş azımsanamayacak miktardaki müzik yapıtıyla paylaşmaktadır. Bu sebeple, bazı müzik çevrelerinde ilk elektronik missa olarak anılmaktadır (Chait, 2014, 185). Kiliselerin kendi müzikleriyle kendi cemaatleri üzerindeki alışlageldik propaganda çalışmaları devam ederken, 1956 gibi birçok Yeni Müzik bestecisinin yapıtlarındaki yeni konseptleri topluma kabul ettirmeye çalıştığı bir dönemde, elektronik bir missa yazımı, yapıtın hedef kitlesine dair ipucu vermektedir. Chait, Stockhausen'ın *Gesang der Jünglinge* ile hedeflediği kitle ve etkiyi şu sözlerle anlatmaktadır: "Stockhausen, Yeni Müzik yapan meslektaşları arasında kendisini gösteren, spiritüellik karşıtı,

mutlak ateist perspektifin karşısında tavır almış; hem sözleri hem de müziğiyle, bu düşünce biçimini dışlamıştır.” (a.g.y., 187)

Yapıtın adı, İncil’de Danyal 3:23’te geçen, altın bir puta tapmayı reddettiği için Kral Nebukadnezar tarafından ateşli fırına atılan çocukların anlatıldığı, Üç Kutsal Gencin Şarkısı adlı kısımdan gelmektedir. Hikâyeye göre, çocuklar, ateşin içinden zarar görmemiş bir hâlde yükselerek, Stockhausen’ın da yapıt metni olarak kullandığı ilâhiyi söylemektedirler. Çocukların kızgın ateşin içinden inançlarını kaybetmeden yükselmesi, toplama kamplarındaki krematoryumlarda Yahudilerin yakılmasının birçok kişiye Tanrı inancını sorgulatması olgusuna bir gönderme olarak da düşünülebilir.

Stockhausen, yapıtı, metni seslendiren bir erkek çocuk sesinin işlenmiş ve işlenmemiş hâlleri ve elektronik ortamda sentezlenen sesler üzerine kurmuştur. Erkek çocuk sesi kullanımı, sesin tınısal niteliklerinin çok ötesinde, kilise müziği geleneğindeki önemli bir unsurun, ilâhi söyleyen erkek çocuğu korosunun temsiliyetidir. Daha önce çocuk koroları bahsinde de geçtiği üzere, ergenliğe girmemiş, müziği nispeten iyi duyan ve yeterince şan ve müzik eğitimi almış çocuk sesi; masumiyet ve gelecek gibi görüngülerle bir arada düşünüldüğünden, ulus ve din temelli propaganda çalışmalarında kullanılabilir verimli bir malzeme olarak görülmektedir. Çocuğun ihtiyaçlarını karşılamak toplumda yetişkinlerin sorumluluğu olarak görüldüğünden, çocuğun ağzından duyurulan talep ve yönlendirmeler, onu dinleyen yetişkinlerin üzerinde ister istemez yaptırım etkisi yaratacaktır. Kiliselerin bünyelerinde çocuk korosu barındırmalarının bir getirisi kilise cemaatini küçük yaşlardan itibaren yetiştirmekse, bir diğeri de, çocuk sesinin yetişkinler üzerindeki etkisidir.

*Gesang der Jünglinge*, Stockhausen’ın tanrıyla ve Hristiyanlıkla olan bağıını tüm dünyaya güçlü bir şekilde duyurmak istercesine ortaya koyduğu bir yapıttır; öyle ki, besteci, yapıtı önce, performansı Köln Katedralinde yapılacak şekilde tasarlamıştır. Ancak, yapıtın içerdiği teknolojik yenilikler, katedrale destek veren Hristiyan vakıf ve dernekler tarafından hoş karşılanmamış; Stockhausen’ın talebi, katedrale hoparlör yerleştirilecek olması gibi sudan bir gerekçeyle reddedilmiştir. Kendisi de oldukça dindar bir Katolik olan Stockhausen, kiliseden gelen böyle bir reddiyenin de etkisiyle, kiliseye bakış açısını değiştirmeye başlamış, 1960’lı yıllardan itibaren,

spiritüel yaşama bakış açısını kiliseden uzak bir noktaya çekerek, insan-tanrı-evren ilişkisi kapsamındaki bir din anlayışına yaklaşmıştır.

Çocuğun seslendirdiği pasajda, “*Preiset den Herrn*” (Tanrı’ya dua et) cümlesi sıklıkla geçmektedir; elektronik ortamdaki mekân tasarımı, metni çocuğun sesinden çeşitli uzaklık-yakınlık ve yönlerden duyuracak şekilde kurulmuştur; ancak, “*Preiset den Herrn*” cümlesi hemen her zaman net bir biçimde duyulabilmektedir. Bunun yanında, metinde geçen sesli, sert sessiz ve yumuşak sessiz harfler, elektronik seslerdeki ses, filtre ve gürültü olarak sınıflandırılan seslerle karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmiş; buna göre, cümleler kelimelerine, kelimeler de harflerine/fonemlerine ayrılarak, dinleyicinin metni yeni semantik ve fonetik yapılanmalarla, farklı biçimlerde algılayabilmesi sağlanmıştır. Örneğin, parçada *Preiset den Herrn* cümlesi, “*den Herrn preiset*”, “*prei Herrn set den*” ve “*eiprs et den nHerr*” gibi sentetik ve fonetik varyasyonlarıyla duyulabilmektedir.

Buradaki yapıbozum, kilise kontrolündeki Hristiyanlığın yüzyıllar boyunca kurumsal ve bürokratik bir perspektif içinden; düzen, sıra ve hiyerarşinin esas alındığı bir toplumsal yapı tahayyülüne dair de yıkıcı bir öneri teşkil etmektedir. Dinleyicinin, geleneksel müzik yapma yöntemleriyle bir başka fikir kutbuna yönlendirilmesi yerine; duyma, dinleme, algılama ve anlama dizgesine meydan okuyan bir yapıbozumla, yapıtın ele aldığı fikre dair de yeni algılama ve düşünme biçimlerine teşvik edildiğinden bahsedilebilir. Dolayısıyla, içerdiği inovasyonların toplumdaki olası bir dinî paradigma değişimine etkisi tam olarak hesaplanamasa dahi, yapıt, dinleyicinin kulaklarına ve zihnine, böyle bir değişimi işaret etmektedir.

### **5.3. Düşen Atom Bombası İmgelerinin Polonya Sonorizmiyle Eşleşmesi: *Threnody to the Victims of Hiroshima***

İkinci Dünya Savaşı’nın son döneminde Japonya’nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine ABD’nin atom bombası yollaması, toplum tarafından en az Nazi rejiminin soykırım politikaları kadar insanlık dışı ve ürkütücü görünmekle birlikte, ABD’nin başarılı propaganda çalışmaları sonucu, gerekçelendirilmesinde sakınca görülmez bir noktaya gelmiştir. Şu an ABD başta olmak üzere özellikle eski Batı Bloğu ülkelerindeki yeni nesiller, ABD’nin savaşta atom bombası kullanmasını, gerekli bir müdahale olduğu, aksi hâlde çok daha fazla kişinin öleceği gibi, ABD’nin propaganda çalışmalarında ortaya attığı gerekçelerle açıklamaktadır. Ancak, örneğin,

Yahudi soykırımı için ise, insan hakları perspektifinden doğru görülen davranış olarak, soykırım yapmamanın olası olumsuz sonuçlarına dair bir gerekçelendirme yapılmamakta; soykırım kategorik olarak yanlış kabul edilmektedir. Tam da bu sebeple, bir şehre atom bombası atarak o şehrin mukimlerini nesillerce yok etmek ve sakatlamaktaki kategorik yanlışlık, ahlâki bir sezgi olarak topluma yeniden kazandırılmak durumundadır. Polonyalı besteci Krzysztof Penderecki'nin (1930- ), bir propaganda savaşı olan Soğuk Savaş'ın ortasında, 1960'ta yazdığı *Threnody to the Victims of Hiroshima* (Hiroşima Kurbanlarına Ağıt), toplumu atom bombası kullanımına insan hakları temelli yaklaştırmaya ve ahlâkî olarak tutarlı bir söylem benimsemeye teşvik edebilme potansiyeli açısından önemli bir çalışmadır.

Devlet Başkanı Josef Stalin'in ölüp Nikita Kruşçev'in iktidara gelmesinden sonra, SSCB'de Kruşçev Çözülmesi denen ve devletin topluma uyguladığı baskının hafiflediği bir döneme girilmiştir. 1953-1964 yılları arasında devam eden bu dönem, Polonya kültürel çevresini Batı'ya açmış, müzik de dâhil olmak üzere, dönemin Batı çıkışlı yeni sanatsal eğilimleri Polonya'da da yayılmaya başlamıştır. Varşova Sonbaharı adı verilen uluslararası çağdaş müzik festivalinde, Avrupa ve ABD'den birçok çağdaş müzik bestecisi konuk edilmiş; Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono ve John Cage gibi birçok Yeni Müzik bestecisinin yapıtları çalınmıştır. Bu ve buna benzer gelişmeler, Polonyalı besteciler için yeni ufuklar açmış; 1960'lardan itibaren, Tadeusz Baird, Zbigniew Bujarski, Andrzej Dobrowolski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Witold Lutosławski, Krzysztof Meyer ve Krzysztof Penderecki'nin öncülük ettiği Polonya Sonorizmi adı verilen ve müzik akımının ortaya çıkmasına vesile olmuştur (Mirka, 1997, 3). Sonorizm, çokça enstrümanın bir araya getirilerek, geleneksel kullanım biçimlerinden fazla sapmaya gerek kalmaksızın çeşitli yoğunluklarda dokular oluşturmaları ve bu dokuların tempo ve yeğlilik gibi diğer unsurlarla kompozite edilmesi olarak nitelendirilebilecek bir türdür. Enstrümanların birbirlerine yakın perdelerde çalınması, dokuların oluşmasına yardımcı olmaktadır. *Threnody to the Victims of Hiroshima*, Polonya Sonorizmi kullanılarak ortaya konan ilk yapıtlardandır.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Yapıtın, notasyondaki hareketlerin takip edilebilmesini sağlayan bir animasyon videosu bulunmaktadır: Penderecki - Threnody (Animated Score), [15.05.2019].

Penderecki, yapıtı Hiroşima kurbanları için yazmamıştır; verdiği ilk isim, 8'37''dir. 52 yaylı çalgı için yazılmıştır. Ancak, besteci, yapıtı icracılardan dinledikten sonra, oluşan dokunun hayal ettiğinin ötesinde hisler uyandırdığını düşünmüş ve Hiroşima kurbanlarına adamaya karar vermiştir. Nitekim, enstrümanların tiz perdeleriyle oluşturulan yoğun dokular çığlıklara benzemekte, yaylıların perküsif kullanımlarıyla oluşturulan dokular ise koşuşturmayı andırmaktadır. Yapıt, ikinci adıyla birleştiğinde, müziğin iletği imge dünyası tamamen değişmekte ve dinleyicinin korku, acı, panik, tedirginlik gibi hisleriyle bağ kurmaktadır. Penderecki'nin bu hisleri savaşa bağdaştırmasına tesadüf diyebilmek pek mümkün değildir; bestecinin çocukluk yılları, İkinci Dünya Savaşı esnasında, savaşın en trajik biçimde seyrettiği ülkelerden biri olan Polonya'da geçmiştir.

Politik bağlamı sonradan atanmış bir yapıt olarak, *Threnody to the Victims of Hiroshima*, propaganda kapsamında biraz daha ayrı bir yerde durmaktadır. Öncelikle, otonom bir yapıt olarak ortaya çıkmış; ardından, besteci, yapıtı bir dinleyici gözüyle değerlendirerek, Hiroşima kurbanlarına adama kararı almıştır. Ancak, orkestranın politik bağlam atamadığı bir notasyondan ortaya çıkardığı müziğe, dinleyici gözüyle politik bağlam atadığında dahi, yapıtı ve atadığı politik bağlamı besteci kimliğiyle sahiplenerek; kendisinden sonra dinleyecek olanları, yapıta atanan fikirle bağlantı kurarak dinlemeye yöneltmiş, böylece, yapıta bağlanmacı bir nitelik kazandırmıştır. Üstelik, yapıtın linguistik bir metni yokken, adı, bağlamıyla birlikte yapıt metninin bir parçası olarak politik işlev kazanmış; böylece yapıtın dokusu da dinleyicinin duyumunda jestik bir metin olarak adın etrafına örülebilmiştir.

#### **5.4. Protesto Gösterisine Dönüşen Müzik Tiyatrosu: *Intolleranza* Prömiyeri**

13 Nisan 1961 tarihinde, Viyana'da, Yeni Müzik bestecisi Luigi Nono'nun (1924-1990) iki bölümlü tek perdelik *Intolerranza* (Hoşgörüsüzlük) adlı müzik tiyatrosu yapıtının prömiyeri, konseri basan Neo-Faşist bir grubun, sahneye el broşürleri atarak "*Intolleranza* bir politik propaganda şarkısıdır!" diye haykırmasıyla kesilmiştir. Hemen ardından, İtalya Sol basını, Nono'yu destekleme niyetiyle, Nono ve konserin müzik direktörü Buruno Maderna'nın İtalyan Komünist Partisi üyesi olduğunu vurgulayan yazılar yazmıştır. Bunların üzerine, İtalyan sanat çevrelerinde,

*Intolleranza* merkezinde, toplumda sanatın işlevi üzerine tartışmalar başlamıştır (Boyd, 2012, 178).

1960'ların İtalya'sında, faşist diktatör Mussolini'nin uzun süren iktidarı boyunca yaşanan baskı ortamı henüz unutulmamıştır; tekrar faşist bir yönetimin başa geçmesi korkusu, toplumda sürmektedir. Bununla birlikte, 1950'lerden 60'lara kadar geçirilen süreçte, İtalya'nın ekonomik büyümesi hızlanmıştır; sanayi bölgelerine göçler başlamıştır. Nono'nun müziğinin “gürültülü” olarak tanımlanan yapısı, bu büyümeyle bir çeşit özdeşlik içinde ele alınmaktadır<sup>32</sup>. İtalyan basınının *Intolleranza* ile ilgili ortak görüşlerinden biri, son derece gürültülü olduğudur (a.g.y., 177). O yüzden, her ne kadar Nono'nun müzik tiyatrosunun ülke çapında ses getirmeyeceğini düşünse de, ülkenin Sol kanadı, *Intolleranza*'ya, Mussolini döneminde yaşananları topluma unutturmayacak ve tekrar yaşanmaması için ne gerekiyorsa yapılması için motivasyon verecek işlerden biri olarak destek vermiştir.

*Intolleranza*, isimsiz bir Göçmen'in ıssız bir madenci şehrindeki yaşamından kaçıp memleketine dönme çabalarını anlatmaktadır. Yolculuk boyunca, kahramanın başına hoşgörüsüzlükten kaynaklanan birçok iş açılır. Yanından geçtiği bir protesto gösterisine polis müdahale eder, Göçmen, göstericilerle birlikte tutuklanır, işkenceye maruz kalır. Göçmene (tenor) eşlik eden bir kadın (soprano), bir diğer kadın (kontralto), bir Cezayirli (bariton), bir işkence kurbanı (bas), dört polis (oyuncular), koro ve orkestra bulunmaktadır. Koroyu, madenciler, göstericiler, işkence görenler, hapisane mahkûmları, göçmenler, Cezayirli ve köylüler oluşturmaktadır. Yapıt metni, Çekoslovak Komünist Partisi üyesi gazeteci Julius Fučík'in Nazi rejimi baskılarını anlattığı *Darağacından Notlar* adlı günlüğünden; Cezayirli Fransız gazeteci Henri Alleg'in işkenceye karşı duruşuyla bilinen *Sorgulama* adlı anı defterinden; Jean-Paul Sartre'ın Alleg'in bir şiirine yazdığı giriş yazısından; Fransız sürrealist şair Paul Eluard'ın *La liberté* adlı şiirinden; Rus şair ve oyun yazarı Vladimir Mayakovski'nin 1918 yılında bir kadın oyuncu tarafından Lenin'e doğru yürüyerek okunan şiiri *Bizim Yürüyüşümüz*'den; ve, Alman oyun yazarı, şair ve kuramcı Bertolt Brecht'in *Bizden Sonra Doğanlara* adlı şiirinden kesitler içermektedir.

---

<sup>32</sup> Bu noktada, İtalyan ilerlemeciliğinin müzikte gürültüyle ifade edilmesinin Birinci Dünya Savaşı öncesine dayandığını hatırlamak yerinde olacaktır. İtalyan fütürizminin gürültüyle doğrudan bağları vardır; İtalyan besteci Luigi Russolo, 1913'te, *intonarumori* adındaki gürültü makinelerini icat ederek müziğini gürültüyle şekillendirmiş, ötesinde, 1921'de, *Gürültü Sanatı* adında bir manifesto yazmıştır (Chessa, 2012, 4).

Oyunun Yeni Müzik – paradigma değişimi ilişkisine dair en önemli özelliklerinden biri, Nono'nun geleneksel opera anlayışına karşı müzik tiyatrosuna yönelmiş olmasıdır. Müzik tiyatrosu—daha çok Karlheinz Stockhausen ve Mauricio Kagel ile anılan, Alman etkili bir tür olduğundan, *Musiktheater* olarak da terimleştirilmektedir—opera ve müzikal gibi türlerden, temel anlayışıyla farklılaşmaktadır. 20. Yüzyılda ortaya çıkan müzik ve diğer sanat disiplinleri kapsamındaki devrim ve buluşları benimseyen Müzik tiyatrosu, aynı zamanda, ışık, ses ve görüntü kullanımındaki yenilikleri de takip edip araçsallaştırır. İnsan sesinin operayla özdeşleşmiş kullanımını dışlamamakla birlikte, diğer ses kullanım tekniklerine de yer verir. Çağdaş dans, çağdaş tiyatro, ve yeni performans sanatlarıyla da interdisipliner ilişkiler kurarak, müzik merkezli sahnelemenin en yeni yöntem ve tekniklerini gündeminde tutar. En ayırt edici özelliklerinden biri de, operanın görkemli yapısını, ekonomik ve pratik ağırlık başta olmak üzere çeşitli sebeplerle reddetmesidir (Salzman, Desi, 2008, 4). Böylece ortaya, yeni, daha mobilize ve çok daha bakışumlu bir tür çıkmaktadır.

Nono, geleneksel operanın, tüketiciliğe dayalı bir varoluş biçiminin gittikçe artan edilgenliğine karşı durabilecek kadar sarsıcı ve kışkırtıcı bir etki yaratma konusunda uzun zamandır başarısız olduğu fikrindedir (Boyd, 2012, 181). Besteci, *Intolleranza* ile, geleneksel opera anlayışı içinde sadece gösterinin bir parçası sayılıp sonunda her görüşten insan tarafından fikrin değil gösterinin alkışlanacağı, samimiyetsizliği kendiliğinden bir müzik-fikir ilişkisini reddetmiş; gerçekten de, müzik tiyatrosuna yönelmesinin etkisi, prömiyerdeki protestolardan başlayarak hissedilmiştir. Neo-faşist bir seyirci, içinde savunulan Komünizm temelli fikirlerin operanın görkemi içinde silikleştiği bir sahnelemeyi alkışlayabilecekken, müzik tiyatrosu türü devreye girdiğinde, duyduğu rahatsızlığı sahneye doğru haykırarak ifade edebilmiştir. Savunduğu fikirleri üreten politik ortamın doğrudan bir parçası olması sebebiyle, müziğinin bağlanmacı tarafı baskın olsa da, müzik yoluyla vermek istediği politik mesajlar için müzikteki yeni yöntemleri kullanması gerektiği saikiyle yola çıkması; Nono'yu, müziğin yeterince verimli bir şekilde araçsallaşabilmesi için önce kendi içinde bir amaca dönüşmesi gerektiği gibi, müzik-propaganda ilişkisi açısından da devrimci olarak görülebilecek bir sonuca çıkarmıştır.



## 5.5. Yirminci Yüzyılda Yapılan Siyasî Hataların Çok-katmanlı Özeti: *Requiem für einen jungen Dichter*

Biri “soğuk” olarak anılmakla birlikte, tek yüzyılda üç dünya savaşına ve milyonlarca insanın öldürülmesine sebep olan bir toplumsal düzenin, en hafif tabirle, temel birtakım aksaklıklara sahip olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bölümün başında da bahsedildiği üzere, bu aksaklıkların çözümü müziğin ya da müzisyenliğin yetileri dâhilinde olmasa dahi, aksaklığın münferit meselelerden ziyade toplumsal yapının temelinde olduğuna işaret eden bir fikri müzikle aktarmak mümkün olabilmektedir. Bernd Alois Zimmermann’ın (1918-1970), *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969) adlı yapıtı, tam da böyle bir işleve sahiptir.

Konuşmacılar, soprano ve bariton sesler, üç koro, elektronik sesler, orkestra, caz kombo ve org için yazılmış olan *Requiem für einen jungen Dichter*, çok-dilli ve çok-katmanlıdır. Yapıtın metni, seçilen birtakım şairlerin şiirlerine, raporlara ve anlatılara dayanmaktadır (Zimmermann, 1999). Çok dilli olmasının sebebi, yirminci yüzyıl politik tarihinde olumlu ya da olumsuz anlamda sivrilen birtakım söylem ve konuşmalardan alınan ses kaydı kesitlerinin, olduğu gibi eklenmiş olmasıdır. Yapıtın içerdiği sekiz dili aynı anda anlayabilecek kadar dil bilen dinleyici sayısının ne kadar sınırlı olduğu düşünüldüğünde, bestecinin bu kesitleri sadece semantik olarak değil, kullandığı müzik kesitleriyle birlikte, jestik bir metin oluşturan bir kompozisyon olarak da konumlandığı anlaşılmaktadır. Jestik metin, yapıtın metin kurgusunun önemli bir parçasıdır; çeşitli dönemlerin politik bağlamı müziklerinden kesitlerin kayıtları ve orkestra partiyonlarıyla yaratılan çok-katmanlı kolaj, yapıtın politik önermesini oluşturmaktadır.

Metinlerinden alıntı yapılanlar, Vladimir Mayakovski, Ludwig Wittgenstein, Papa XXIII. John, James Joyce, Adolf Hitler, Andreas Papandreu, Ezra Pound, Kurt Schwitters ve Albert Camus gibi, 20. yüzyılın çeşitli dönem, meslek ve politik konumlarından isimlerdir. Bunun yanında, Wagner ve Messiaen ve The Beatles gibi birbirinden çok farklı müzikler yapan besteci ve grupların müziklerinden alıntılar eklenmiş; Beethoven’ın 9. Senfonisinin üzerine Stalin, Goebbels ve Churchill gibi politikacıların konuşmalarından kesitler yerleştirilmesi gibi, jestik metin olarak rahatça okunabilecek göndermeler yapılmıştır. Metinler birçok kez aynı anda

gelmekte; ancak yapılan düzenleme sayesinde kokteyl parti efekti<sup>33</sup> oluşturulup, hepsinin ayrı ayrı dinlenilebilmesi sağlanmaktadır. Zimmermann, politik figürlerin yazılarından ve konuşmalarından kesitler kullanarak, dinleyicide felaketlerle dolu bir dönemin duysal olduğu kadar görsel imgelemine de yaratmış ve dinleyiciyi tüm bunlarla katman katman çevreleyerek, dönemin—ve bu dönemi yaratan düşünceler, söylemler ve imgeler bütünü—bir parçası olduğunu hissettirecek bir yapı inşa etmiştir.

Zimmermann, yapıtı tamamladıktan bir yıl sonra, intihar ederek ölmüştür. Ölmeden önceki son yapıtına ise, *Ich wandte mich um und sah alles Unrecht das geschah unter der Sonne* (Döndüm ve Şu Güneşin Altında Yanlış Giden Her Şeyi Gördüm) adını vermiştir. Yapıtının sonuna, J. S. Bach'ın *Es ist genug* (Bu kadarı yeter) adlı koralinden bir kesit yerleştiren bestecinin, yaşadığı dönemin gidişatını temelinden yanlış bulduğu ve *Requiem*'de de dinleyiciye bu düşünceyi aktardığına dair bir işaret de burada görülmektedir.

Metinlerin, semantik yapılarına dokunulmadan, kesitler hâlinde alınıp, verilmek istenen mesaja uygun olarak seçilen müzik kayıtlarından kesitlerle bir araya getirildiği çok-katmanlı bir kolaj; dinleyiciyi, bu malzemeleri yeni bir ışık altında yeniden yorumlamaya yönlendirmektedir. Kolajın içinde, metinler ve müzikler, dinleyicinin imgelem dünyasıyla da bağlantılı olarak, yeni bağlamlar kazanmaktadır. Bu sayede, dinleyiciye başka bir düşünme ve değerlendirme biçiminin de olabileceği fikrinin kapıları açılmaktadır.

## 5.6. Müzik Örneklerinin Toplumdaki Olası Etkilerine Dair Bir Değerlendirme

Bu bölümde incelenmiş olan müzik yapıtlarının tamamı, Soğuk Savaşın ilk yirmi yılında bestelenmiştir. Bunun anlamı elbette ele alınan dönemin öncesinde ve sonrasında politik bağlamı ya da işlevli Yeni Müzik yapıtlarının ortaya konmadığı değildir; ancak, iki dünya savaşından çıkmanın getirdiği görece rahatlama ve mobiliteyle, büyük bir kısmı propaganda üzerine kurulu yeni bir savaş döneminin dinamikleri birleştiğinde, ortaya politik bağlamı birçok yaratıcı buluşun çıkması, beklendik bir durumdur. Örneğin, Yeni Müziğe yön veren en önemli eğitim çalışmalarından biri olan Darmstadt Okulu, 1950'lerin başından 1960'ların başına

---

<sup>33</sup> Kokteyl parti efekti, aynı anda verilen duysal uyarıların arasında, özellikle dikkat edilenin ayırt edilebilmesi anlamına gelen seçici dinleme teorisidir (McLeod, 2018).

kadar sürmüştür; birçok Yeni Müzik bestecisi ve buluşunda etkisi görülmektedir. Bahsedilen dönemin ardından ortaya konan birçok Yeni Müzik yapıtı da, o dönemde üretilen yapıtların yöntemlerini ya doğrudan kullanmakta, ya da bu yöntemlerden izler taşımaktadır.

Bölüm boyunca incelenen yapıtların her biri ayrı bir önerme içermekte; dinleyiciyi farklı bir algılama, değerlendirme ve düşünme biçimine çağırmaktadır. *Requiem* haricindeki tüm yapıtlar belli bir konu ya da fikirle doğrudan bağlantı hâlinde olmakla birlikte; her birinin kendi müzikal otonomisi ve bu otonomi içinden, konunun örnek araç olarak da işlev kazandığı bir yöntem önerisi bulunmaktadır. Dönemin gündemlerine dair spesifik propaganda işlevleri bir yana, yapıtların tamamı, farklı dönemlerde ayrı politik işlevler kazanacak duysal tasarımlar olarak da düşünülebilmektedir.

Bir sonraki bölümde, bu önermelerden elde edilen kazanımların ışığında ortaya konan bir yapıt ve bu yapıtın performans ve dağıtım alanlarında yapılan sosyal gözlem aktarılacaktır.

## **6. YENİ MÜZİĞİN PROPAGANDA İŞLEVİ ÜZERİNE BİR UYGULAMA VE GÖZLEM ÇALIŞMASI**

Bu bölümde, tez çalışması boyunca incelenen kuram, kavram ve örneklerden edinilen çıkarımların sağlaması niteliğindeki bir uygulama ve sosyal gözlem aktarılacaktır. Tez çalışması kapsamında, propaganda işlevli bir Yeni Müzik yapıtı tasarlanmış ve dinleyiciyle çeşitli platformlar üzerinden buluşturularak, verilen tepkiler gözlemlenmiştir. Yapıtın ortaya çıkmasında etkili olan politik gündem, yapıtın niteliği, dinleyiciyle bulunduğu platformlar ve bu platformlarda dinleyicilerden alınan tepkiler detaylı bir biçimde değerlendirilecektir.

### **6.1. Konu Edilen Politik Gündem: Ankara ve İstanbul'da LGBTİ+ Etkinlik Yasakları**

Heteroseksizm ve cinsiyet kimliği ayrımcılığı, dünyanın hemen her yerinde olduğu üzere, Türkiye'de de kendisini çeşitli baskı ve şiddet biçimleriyle göstermektedir. Yaklaşık yüz bin kişinin katıldığı ve Türkiye'nin en büyük Onur Yürüyüşü olarak anılan, 2013 LGBTİ+ Onur Yürüyüşünün (Türkiye'deki en büyük LGBT yürüyüşü, 2013) hemen ertesi yılında, yürüyüşe polis müdahalesi olmuş, takip eden yıllarda da polis müdahaleleri devam etmiştir. 2017 yılının sonlarında, önce Ankara'da sonra da İstanbul'da, kapalı alanlardaki film gösterimleri de dâhil olmak üzere, tüm LGBTİ+ etkinlikleri yasaklanmıştır.

LGBTİ+ bireylere yönelik baskı ve şiddet toplumda zaten yoğun bir biçimde devam ediyorken, üzerine yönetimden gelen yasakların yarattığı baskı ve şiddet gerekçelendirme atmosferi de eklendiğinde; taciz, tecavüz, işkence, cinayet ve intihara yönlendiren psikolojik şiddet iyice artmış; LGBTİ+ basını cinayet ve intihar haberleriyle dolmaya başlamıştır. 2017 Ekim ayında Ankara'da yasaklar uygulanmaya başlamış, İstanbul'da ise uygulamalar tedirginlik içinde beklenmektedir. Tasarlanan Yeni Müzik yapıtı, bu politik gündem içinde ortaya konmuştur.

## 6.2. Yapıtın Ortaya Çıkışı ve Yapısal Özellikleri

2017 yılı Kasım ayında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde sekizincisi düzenlenen Ölüm Sanat Mekân Sempozyumunun konusu intihar ve ötenazi olarak belirlenmiştir. Sempozyumun müzik merkezli oturumunu organize eden Alper Maral tarafından sağlanan, sempozyumda çalınmak üzere bir müzik yapıtı tasarlanması fırsatı; bahsedilen gündemin ele alındığı bir elektronik müzik yapıtı üretilerek değerlendirilmiştir.

Yapıt metni olarak, ABD’de yaşayan ve eşcinsel olduğu için okuldaki akranlarından psikolojik ve fiziksel şiddet gören bir lise öğrencisinin intihar mektubu seçilmiştir (Ek 2). Mektup bir ses sentezleme programına okutularak kaydı alınmış; ardından kaydın sözdizimsel yapısı üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Ses sentezleme programının kullanılma sebebi, mektubun gerçek bir insan tarafından okunmasıyla ortaya çıkabilecek olası ajitatif jestikülasyonları önlemektir; ses sentezleme programı, metni tamamen düz ve ifadesiz bir biçimde sese dökmekte, metinde anlatıcının kendi yaşantıları ve hislerinin kâğıda dökülmüş hâlden başka hiçbir duygusal etkilenim alanı bırakmamaktadır. Böylece, propaganda çalışmasına tarafsızlık etkisi eklenmiş; dinleyicide, yapıt tarafından duygusal bir yönlendirmede bulunulmadan, sadece olanların aktarıldığı izlenimi bırakılması amaçlanmıştır. Elbette bu durum, ajitasyonu ortadan kaldırmayacaktır: Metne örülen elektronik seslerin bir işlevi de, her ne kadar alışlageldik müzik enstrümanlarının yüzyıllardır koşullamakta olduğu imge ve duygu kodlarıyla aynı olmasa da, birtakım duyguları müzik tasarımıyla tetiklemektir. Yapıtın, ikinci bölümde ele alınan propaganda biçimleri arasından, beyaz (güvenilir kaynak ve bilgi içeren) ve ajitatif (dinleyiciyi yapıtın savunduğu fikir doğrultusunda harekete geçiren) propaganda türlerine dâhil olması hedeflenmiştir.

Yapıt metni olarak seçilen intihar mektubun en çarpıcı kısımlarından biri, öğrencinin, kendi yaratılış inancı ve bu yaratılışın bir parçası olan cinsel yönelimi üzerinden, İsa’nın ve Tanrı’nın cinsel yönelimlerini sorgulamasıdır. Bunun yanında, mektupta, öğrenci bir yandan arkadaşlarının kendisine sürekli “fag boy” (ibne çocuk) diye seslendiğinden bahsetmekte; bir yandan da, İsa’nın Yükselişi anlatısındaki gibi, insanların çektiği çile sonucu ölerken Tanrı’yla buluştuğu ânı betimlemektedir. Bu olgulardan yola çıkılarak, parçanın adı *Fag Boy Jesus* olarak belirlenmiştir.

### 6.3. Dinleyiciyle İlk Buluşma Süreci

Sempozyumun yapılacağı Kasım ayında, İstanbul'da LGBTİ+ etkinlik yasakları henüz başlamamıştır; ancak politik atmosferden alınan izlenim, yakın zamanda başlayacağı yönündedir. Etkinlikler henüz yasaklanmadığı için, parça repertuvardan çıkarılmamıştır; ancak, sempozyuma onay verecek olan MSGSÜ yetkililerinin parçanın ismini uygunsuz bulması ve ismin değiştirilmesi üzerine gelen talep, birkaç ay sonra gelecek olan yasakların habercisi niteliğindedir. Bunun üzerine, yapıtın adı değiştirilmeden, bir bildirin parçası hâline getirilmiş; bildirin adı ise, yasaktaki absürtlüğe işaret edecek biçimde, *Evreşe Yolları Dar (Bana Bakma Benim Fobim Var)* konmuştur (Ek 3).

Parça, hem müzik oturumunun, hem de sempozyumun en son etkinliği olarak programa eklenmiştir (Şekil 16). Sırası geldiğinde, önce bildiri metni okunarak, parçanın bağlamına ve mevcut politik ortama dair gerekli bilgiler aktarılmıştır. Parça çalınırken sahne boştur; dinleyici sadece duysal olarak uyarılmaktadır. 6 dakika 25 saniye kadar süren parçanın bitiminde, dinleyiciler sessizliklerini bozamamış; salona gerçek anlamda, ölüm sessizliği çökmüştür. Bu sessizliğin içinde, sahneye tekrar çıkılıp; intihar mektubunu yazan öğrencinin hastanede kurtarıldığı; ancak, bir gün önce, Türkiye'de, intihar eden iki eşcinsel öğrencinin cenazelerinin kaldırıldığı haber verilerek, ölen öğrencilerin ailelerine metanet dilekleri yollanmıştır. Bunun üzerine sessizlik bir süre daha devam etmiştir.

Kapanış konuşması sona erdiğinde, dinleyicilerin bir kısmı, mektubu yazan öğrenci ve intihar eden diğer öğrencilerin yanında, LGBTİ+ meselesi hakkında da bilgi talep etmiştir. Hem dinleyicilerin parçanın politik meselesiyle, intihar eden öğrencilere yönelik bir saygı duruşunu andırır biçimde sessiz kalacak kadar ilgilenmeleri, hem de, konser sonrası mesele hakkında bilgi alma talepleri, yapılan ajitatif çalışmanın başarıya ulaştığına dair birer işaret olarak kabul edilebilir.

10:15-10:30 **Gevher Gökçe**, Açılış Konuşması

10:30-12:15 Film: *At the Death House Door*

Yönetmenler: **Steve James, Peter Gilbert**

12:20-13:00 Öğle arası

13:00-13:45 **Arın Namal**, *Ölüm Döşegi ve Tıp*

13:45-14:00 Kahve arası

14:00-16:15 Film: *You Don't Know Jack*

Yönetmen: **Barry Levinson**

16:15-16:30 Kahve arası

16:30-17:15 *Dance Calligraphy: an Invisible Thread*

[inspired by the dance traditions of Silk Road]

Koreografi/Konsept: **Christina Markopoulou**

Dansçılar: **Dimitra Siliadi, Efthia Kouteli, Martha Liveri, Charitini**

**Petrodaskalaki, Xrysa Lytra, Elena Koundourou, Christina Markopoulou**

17:15-17:30 Kahve arası

17:30-19:00 *Müzikte İnihtar üzerine Birkaç Savruluş*

Derleyen/Düzenleyen (davet içinde davet): **H. Alper Maral**

**Atay İlğün**, *Cehennemin Çatısı ve Çiçekler. Asphodel - 青木ヶ原, 樹海 - Reverend Viola Of The Woodland*

**Eray Düzgünsoy**, *"Euronymous ve Dead—İkisi de Rahmetli, İzmir Konseri Sonrası..." Helvete Merkezinde Black Metal ve Mayhem*

**Özge Ç. Denizci**, *Yaş 27: Kendinin Katili olan Müzisyenler*

**H. Alper Maral**, *Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne—Bernold Alois Zimmermann ve Son Teslimat Üzerine*

**Stefan Fricke**, *Silent Green (2017)*

**Gülce Özen Gürkan**, *Evreşe Yolları Dar*

19:00-19:15 **Gevher Gökçe**, "Son" konuşma

 MİMAR SİNAN  
GÜZEL SANATLAR  
ÜNİVERSİTESİ



# ÖLÜM SANAT MEKÂN 8

## SEMPOZYUMU

28  
KASIM  
2017

SEDAD  
HAKKI  
ELDEM  
ODİTORYUMU

MSGSÜ  
FINDIKLI  
KAMPÜSÜ

Gevher Gökçe tarafından Mimarlık Bölümü'nde yürütülen Ölüm Sanat ve Mekân dersi kapsamında düzenlenmektedir.

Şekil 16: Ölüm Sanat Mekân 8 Sempozyumu afişi.

Bozkurt, Ekin. [16.05.2019]. Ölüm Sanat Mekan Sempozyumu 8.  
<http://www.arkitera.com/etkinlik/4671/olum-sanat-mekan-sempozyumu-8>.

#### 6.4. Albüm Çalışması ve Radyo Programı

Yapıtın performansından birkaç ay sonra, uluslararası bir albümde (Uchronia, 2018) yer almak üzere elektronik müzik yapıtı istendiğinde, yine *Fag Boy Jesus* gönderilmiştir. Yapıt, albümdeki politik vurgusu en yüksek parça olarak hemen dikkat çekmiş; albümün yapımcısı, verdiği birçok röportajda, öncelikle *Fag Boy Jesus*'tan ve yapıtın politik bağlamından bahsederek, söylemin uluslararası platformlarda yayılmasını sağlamıştır<sup>34</sup>.

Temmuz 2018'de, Varşova Modern Sanat Müzesi'nin yeni başlayacak olan *Source The Cause: Sound, Music, Politics & Ideology Today* adlı programın yapımcısı, ilk bölümünde çalınmak üzere, besteciyle yapılacak bir röportajla birlikte, *Fag Boy Jesus*'ı çalmayı talep etmiştir.

Eylül 2018'de yayınlanan programda (Nowożycki, 2018), röportaj metni ve parçanın yayınlanmasının ardından, programın sunucuları da anlatılan meselenin önemine değinmiş; bunun yanında, elektronik ses örgüsünün parçadaki metnin keskin diliyle örtüştüğünü de ayrıca vurgulamışlardır. Böylece, yapıt söyleminin etki alanının kullanılan Yeni Müzik unsurlarıyla arttığına dair bir dinleyici görüşü eklenmiştir.

#### 6.5. Uygulama ve Gözlemin Sonucu

Beklendiği üzere, parça, tek başına LGBTİ+ haklarına dair gözle görünür bir değişiklik yaratmamıştır. Ancak, dinleyicilerden alınan tepkiler, yöntemin toplumsal dönüşüme katkı sağlayabileceğini göstermektedir. Parça, sahne performansı, albüm ve radyo programı olmak üzere üç farklı platformdan dinleyiciyle buluşturulmuş; üçünde de dinleyicide parçanın politik meselesine dair ilgi uyandırmayı başarmıştır.

Sadece mektup ya da sadece elektroniklerin benzer bir etki yaratması güç olacaktır. Mektup bir lise öğrencisinin onu intiharın eşiğine getiren psikolojik durumunda, okurken dikkati dağıtabilecek miktarda argo içeriğiyle yazılmıştır. Sentetik ve ifadesiz bir ses kaydıyla yapılan text-sound tasarımı, bu argoları kaldırmamakla birlikte, dinlenir hâle getirmekte; elektronikler ise, öğrenciye mektubu yazdıran duyguları vurgulayarak, dinleyicinin meseleyle daha yoğun bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Dinleyicilerin bir kısmı ise, parça bitiminde yapıtın vurguladığı sorunun bitmediğini, kendilerinin de ya sorunun ya da çözümünün bir parçası

<sup>34</sup> Parçayı ve meselesini tanıtan röportajların bir örneği için: Rhenisus, 2018.



konumunda olduklarını; tarafsız bir gözlemci olarak kalma şanslarının olmadığını sezmiş; dinletiden/icradan hemen sonra, sorunu daha iyi anlayabilmek için harekete geçmiştir.

Yapılan bu uygulamalı gözlemin sürecinde, Yeni Müzik unsurlarının toplumda dönüştürücü bir etki yaratma potansiyeli birebir deneyimle görülmüştür. Elbette, bu potansiyelin hangi fikirler için kullanılabilceği bir yana, kullanılıp kullanılmayacağı dahi kontrol alanının dışındaki problem alanlarıdır. Bununla birlikte, kavramsal çerçeveyi müzikle ele almanın yeni yöntemleri ve yeni teknikler yayıldıkça, Yeni Müziğin, diğer amaçlarla birlikte, propaganda benzeri amaçlar doğrultusunda da kullanılarak, köklü paradigma değişimlerinde rol oynama şansı artacaktır.

## 7. SONUÇ

Bir kitleye kritik bir fikir ya da söylemi benimsetmek, çoğu zaman, sadece bilginin kendisini aktarmakla başılamamaktadır. Kitlelerin tek tek insanlardan oluştuğunu, her insanın kendi ilgi alanları olduğunu, ve bir bilgiyi o insana benimsetebilmek için, önce o fikirle ilgilenmesini sağlamanın gerektiğini unutmamak gerekir. Propaganda tam da bu noktada devreye girmektedir. Birinci bölümde bahsedilen propaganda türlerinin her biri, kitleleri fikirlerin güvenilirliğine ikna etmenin de öncesinde, onları insanların gözünde ilginç hâle getirebilmenin ortak bir yolunu bulmaya odaklanmaktadır. Müzik, bir propaganda aracı olarak bu noktada devreye girer.

Bu tez çalışmasında varılan sonuçlardan biri, müziğin bir araç olmanın çok ötesinde, zaten kendi içinde bir amaç olduğunu unutmamak gerektiği; propaganda için verimli bir biçimde araçsallaşabilmesinin yolunun da müziğin kendisini bir amaç olarak tanımaktan geçtiğidir. Ancak, bu amaç-araç ilişkisi bir ya hep ya hiç ilişkisi değil, bir diyalektiktir. Bağlanmacı niteliği daha yüksek olan propaganda işlevli müziklerde müziğin aracılık ettiği fikir daha ön plandayken, otonom niteliği daha yüksek müziklerde, vurgu, müziğin kendisindedir. Bu durum, bağlanmacı bir müziğin fikri benimsetmede her zaman daha başarılı olduğunu göstermez; müziğin kendi otonomisi dinleyiciyi de özgürleştirerek fikre daha içtenlikle yaklaşmasını sağlayabilmektedir.

Aynı meseleyi, yabancılaşma kavramı içinden ele almak da mümkündür. Bu çalışmada, *Entfremdung* kelimesinin karşılığı olan anlamıyla, sistemin içinde yabancılaşmanın, propaganda işlevli bir müzikteki iki biçimi tespit edilmiştir. Bunlardan birincisi, müziği büyük oranda fikrin hizmetine vererek, müziğin kendisine yabancılaşma, ikincisi ise, fikri müziği güçlendirmek için kullanarak, fikrin kendisine yabancılaşmadır. Dinleyiciye politik bir müzikle vadedilen hem politika hem de müzik olduğundan, iki yabancılaşma biçimi de bu vaadi yerine getirememek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, müziğin ve fikrin ayrı ayrı önemsenip birbirinin içine örülebilmiş olması, propaganda işlevli bir müziğin hem etik hem de işlevsel olarak güçlü bir tarafı olduğunu göstermektedir.

Bu tez çalışmasından çıkarılan bir diğer sonuç ise, geleneksel yöntemlerle ortaya konmuş propaganda işlevli bir müziğin politik gündemde söz sahibi olması daha mümkünken, Yeni Müzik gramerinin kullanıldığı bir müziğin, uzun vadede kalıcı bir toplumsal dönüşüme hizmet edebilecek olmasıdır. Geleneksel yöntemlerle yapılan müzikler, insanlarda halihazırda mevcut olan zihin haritasını merkeze alarak, müzikteki mevcut ortaklıklar üzerinden fikri kitlelere empoze edebilmektedirler. Böylece, yerleşik ve ortak bir paradigmada, taşıdıkları fikre yer açmış olurlar. Yeni Müzik'te durum daha farklıdır. Yeni Müzik yapıtları söz konusu olduğunda, kısa vadede çarpıcı bir etki görmek genelde mümkün olmamaktadır. Öte yandan, önerdikleri yeni gramerle; yeni duyma, dinleme, algılama ve değerlendirme biçimlerinin yolunu açarak, toplumdaki hakim paradigmaları kökünden değiştirip, yeni paradigmaları güçlü bir biçimde yerleştirme gücüne sahiptirler. Bu elbette tek yapıtla olabilecek bir şey değildir; ancak, yeni yöntemler ve bu yöntemlerle yapılan Yeni Müzikler arttıkça, toplumsal dönüşüm şansı da artmaktadır.

Çalışmada, propaganda-eğitim-müzik ilişkisi, siyasî tarih içinde ele alınmaya çalışılmıştır. Antik dönemlerde müzik eğitime konulan yasaklardan, Ortaçağlarda kilisenin propaganda çalışmalarına; ulus-devlet yapısına geçişin eğitimde müzik yoluyla yapılan ulus propagandasına açtığı yerden, iki dünya savaşı, Soğuk Savaş ve Soğuk Savaş sonrası dönemlerde müzik yoluyla yapılan propagandanın gittikçe nasıl daha çok önem kazandığına kadar, birçok müzik-propaganda ilişkisi masaya yatırılmıştır. Tüm bu dönemler boyunca, özellikle çocuk zihinlerinin devlet destekli propaganda çalışmalarında ne kadar merkeze alındığı incelenmiş; devletin çocuklara yaptığı propaganda yatırımının önemli bir kısmında müziğin yer aldığı görülmüştür.

Daha sonra, geleneksel ve yeni gramerli müziklerin propaganda etkilerindeki farklılıklar, örnekler üzerinden detaylı olarak incelenmeye başlanmıştır. Geleneksel yöntemlerle yapılan propaganda müzikleri çatısı altında ilk incelenen, cihat kültürüne içkin müzikler olmuştur. Bu müzikler, her ne kadar müzik teknolojilerinden sonuna kadar faydalanılıyor olsa da, neşit adı verilen ve peygamber zamanlarına dayandırılan geleneksel bir türü merkeze alarak yapılmakta; dinleyicide neşit türünün bıraktığı kutsiyet hissi üzerine kurulmaktadır. Cihadî neşitlerin propaganda açısından en ayırt edici özelliği, müzikle örgütlenen kişinin yine müzikle örgütlemeye başlaması sayesinde mücahit sayısının artmasını sağlamalarıdır.

İncelenen bir diğere örnek de, Yeni Şarkı Hareketidir. Şili’de ABD’nin ekonomik ve kültürel emperyalizmine karşı direniş amaçlı bir politik müzik hareketi olarak çıkan, Yeni Şarkı, Halk Cephesiyle birlikte iktidara gelerek iktidarın müziğine dönüşmüş; üç yıl sonra gerçekleşen Pinochet darbesi ve Yeni Şarkı’nın Şili’de yasaklanmasıyla, diasporada daha da güçlü ve uluslararası söz sahibi bir direniş hareketine dönüşmüştür. Hareket, ABD kültürünün müzik dinamikleri yerine Şili halk müziklerine yönelme önermesini içermektedir; dolayısıyla, politik gücünü, bilinçli, hesaplı ve istendik olarak, toplumun Şili müziğine dair hafızasından, müziği bu hafızaya dayandırmaktan, ve bu hafızayla benimsenen müzik yoluyla, toplumsal hafızayı sahiplenme talebinden almaktadır. Bağlanmacı bir hareket olan, marksist anlatıyı ve Şili’de demokratik yönetim fikrini merkeze alan Yeni Şarkı; bir yandan da, bir tür değil bir hareket olmasıyla ve her müzisyenin fikri kendi müzik perspektifi içinden ifade edebildiği bir üretim alanı teşkil etmesiyle, otonomdur.

Bu iki örnek aracılığıyla, müzikte geleneksel yöntemlerin kullanılmasının etik ve işlevsel boyutları incelendikten sonra; müzikte birçok yeni yöntemin geliştirildiği yıllarda, Soğuk Savaş’ın ilk yirmi yılında ortaya çıkan ve propaganda işlevine de sahip olan, birbirlerinden farklı gramerlerle ayrışan, beş Yeni Müzik örneği incelenmiştir. Bu örneklerde toplumsal bir dönüşümün tetiklenmesine hizmet edebilecek yöntemler aranmış; sonuç olarak, her müziğin kendi dönüştürücü yöntem ve nitelikleri olduğu görülmüştür. Ortak özellikleri ise, geleneksel dinleme ve düşünme pratiklerine meydan okumaları; böylece, toplumun dünyada olup bitenlere yeni perspektiflerle bakabilmesini sağlayacak kapılar aralamalarıdır.

Son olarak, Yeni Müzik incelemelerinde yapılan çıkarımların bir sağlamasını yapabilmek adına ortaya konan, propaganda işlevli bir Yeni Müzik parçası üzerinden, bir uygulama ve gözlem çalışması yürütülmüştür. Parça, önce sahneye, sonra albüme, daha sonra da bir radyo programına taşınarak, üç ayrı platformdaki dinleyici tepkileri gözlemlenmiştir. Seçilen fikir, insanların toplumu yeni bir perspektifle ele almasını gerektirmektedir. Nitekim, dinleyicilerin parçanın etkisiyle fikre yöneldiği gözlemlenmiş; müziğin yapısının da bu yönelimde etkili olduğu, yine dinleyicilerden alınan bir yorum olarak, yapılan sağlamayı başarılı kılmıştır.

Tüm bu inceleme, uygulama ve gözlem deneyimlerinden çıkan sonuç; propaganda amaçlı işlevselleştirilen müziğin yapısal özelliklerinin, propagandanın niteliğiyle bağı olduğudur. Bu bağı gözetildiğinde, müzik yoluyla yapılan propaganda

alışmasının verimi artmaktadır. Bununla birlikte, yapılan müziğin yapısal niteliklerini, savunulan fikrin nasıl bir dönüşüm sonucunda topluma benimsetilebileceğini hesaba katarak belirlemek, müziğin kendi etki alanını da gçlendirebilmekte ve hem teknik hem de kavramsal olarak derinleştirebilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor. 1962. Commitment. çev. Francis McDonagh. **New Left Review**. c. 1. s.1: 75-89.
- Aidi, Hishaam. 2011. The Grand (Hip-Hop) Chessboard: Race, Rap and Raison d'État. **Middle East Report**. s. 260: 25-39.
- Akbaba, Sırrı. 2016. **Psikolojik Danışma ve Sınıf Ortamlarında Öğrenme Psikolojisi**. Ankara: Pegem Yayınları
- Akkaya, Ayşe. 2016. Geçmişten Günümüze Orta Doğu'da Petrol Savaşları ve Devlet Sistemlerine Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyol, Batı. 2016. **Caz Çok Zor**. İstanbul: Kara Plak Yayınları
- Aldrich, Robert. 2007. Giriş: İmparatorluklara Genel Bakış. **Emperyal Çağ**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Anderson, Benedict. 1995. **Hayali Cemaatler**. çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ankara'ya girmelerine izin verilmeyen Şilili halk sanatçıları sınır dışı edildiler. 1976. **Cumhuriyet**. 18 Kasım.
- Baily, John. 2001a. **Can you stop the birds singing? The censorship of music in Afghanistan**. Copenhagen: Freemuse.
- \_\_\_\_\_. 2001b. Music and Censorship in Afghanistan: 1973–2003. **Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia**. ed. Laudan Nooshin. Surrey: Ashgate: 143-163.
- Balkılıç, Özgür. **Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bauer, T. 2011. Die Poesie des Terrorismus. **Siebenjahrbuch Deutsche Oper Berlin MMIV–MMXI**. ed. Andreas K. W. Meayer. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung:123-127.
- Belge, Murat, Ercüment Berker, Aydın Oran, Muammer Sun, Çinuçen Tanrıkorur, Hilmi Yavuz, Faruk Yener. 1980. **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri: Açık Oturum**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.
- Bi Jihadina. [15.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=D0LTKbgON4M>.
- Bloch, Ernst, György Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. 2006. **Estetik ve Politika**. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Boyd, Harriet. 2012. Remaking reality: Echoes, noise and modernist realism in Luigi Nono's *Intolleranza 1960*. **Cambridge Opera Journal**. c. 24. s. 2: 177-200.

- Bozkurt, Ekin. [16.05.2019]. Ölüm Sanat Mekan Sempozyumu 8. <http://www.arkitera.com/etkinlik/4671/olum-sanat-mekan-sempozyumu-8>.
- Butler, Judith. 2014. **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Calico, Joy H. 2014. **Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe**. Berkeley: University of California Press.
- Chait, Ross Wallace. *Gesang* Dream: Functions of Faith in Stockhausen's Electric Mass. **Perspectives of New Music**. c. 52. s. 3: 185-196.
- Chessa, Luciano. 2012. **Luigi Russolo, Futurist : Noise, Visual Arts, and the Occult**. Berkeley: University of California Press.
- Crenshaw, Kimberle. 1991. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**. c. 43. s. 6: 1241-1299.
- Cull, Nicholas J., David Culbert, David Welch. 2003. **Propaganda And Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present**. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc.
- Çavuş, M. Zeliha Stebler. 2008. Türk Edebiyatında Mersiyeler. **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**. s.38: 131-138.
- Davenport, Lisa E. 2009. **Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era**. Jackson: University Press of Mississippi.
- Dirty Kuffar Music Video. [15.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=DugdhUHQYmo>.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. 2011. **Kur'an-ı Kerim Meâli**. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. [https://kuran.diyaret.gov.tr/dosyalar/document/kuran\\_meal.pdf](https://kuran.diyaret.gov.tr/dosyalar/document/kuran_meal.pdf) [27.02.2018].
- Eco, Umberto. 1989. **The Open Work**. Cambridge: Harward University Press.
- Edited collection of speeches by Goebbels on propaganda. [14.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=y4S3Fyroo0s>.
- el-Evlaki, E. [26.02.2018]. Cihadı Desteklemenin 44 Yolu. <https://islamipdfkitaplar.wordpress.com/tag/enver-el-evlaki-cihadi-desteklemenin-44-yolu>.
- Etkind, Alexander. 2014. Post-Soviet Russia: The Land of the Oil Curse, Pussy Riot, and Magical Historicism. **Baunday** 2. c. 41. s. 1: 153-170.
- Eyerman, Ron. 2007. Music and Social Movements. **The Blackwell Encyclopedia of Sociology**. ed. George Ritzer. John Wiley & Sons, Ltd. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781405165518.wbeosm138/pdf> [19.11.2017]
- Fırat, Yavuz. 2002. Kıraat, Tertül ve Tilâvet Kavramlarının Anlamsal Araştırma ve Karşılaştırması. **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. s. 13: 257-273.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2015. **Music in America's Cold War Diplomacy**. Oakland: University of California Press.

- Fun-da-Mental. [15.05.2019]a. Cookbook DIY.  
<https://www.youtube.com/watch?v=SxZvEij0VIs>
- \_\_\_\_\_. [15.05.2019]b. Che bin PT2.  
<https://www.youtube.com/watch?v=N8E3bERbo78>
- \_\_\_\_\_. [15.05.2019]c. All Is War (The Benefits Of G-Had).  
<https://www.discogs.com/Fun-Da-Mental-All-Is-War-The-Benefits-Of-G-Had/release/785330>
- Goehr, Lydia. 1994. Political Music and the Politics of Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. c. 52. s. 1: 99-112.
- González, Juan Pablo. 1989. "Inti-Illimani" and the Artistic Treatment of Folklore. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**. c. 10. s. 2: 267-286.
- Gökbel, Veysel, Fatma Nevra Seggie. 2014. Siyasal Kültür, Üniversite ve Akademik Özgürlük. **İnsan ve Toplum**. c. 4 s. 8: 189-196.
- Gray, Chris Hables. 1997. **Postmodern War: The New Politics of Conflict**. New York: The Guilford Press.
- Grup Yorum. 2003a. **Bir Kar Makinesi I**. İstanbul: Tavır Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2003b. **Bir Kar Makinesi II**. İstanbul: Tavır Yayınları.
- Harper, Liz. 2009. In appreciation: Ted Kennedy's Latin America legacy.  
<http://www.americasquarterly.org/Kennedy-Latin%20America> [16.10.2018]
- Harrold, Stanley. 1995. **The Abolitionists and the South, 1831-1861**. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Hasgül, Necdet, Ali Kerem Saysel. 1990. BÜFK ve Müzik Pratiği. **Folklorla Doğru**. s.60: 235-248.
- Hegghammer, Thomas. 2017. Introduction: What Is Jihadi Culture and Why Should We Study It?. **Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists**. ed. Thomas Hegghammer. Cambridge: Cambridge University Press: 1-21.
- Hersh, Seymour M. 2004. Torture at Abu Ghraib. **The New Yorker**.  
<https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>  
 [15.05.2019].
- Humble. [14.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=tvTRZJ-4EyI>
- Inti-Illimani. [15.05.2019]. <https://karnaval.com/sanatcilar/inti-illimani-14217>.
- Inti Illimani – *Canto Al Programa*. [15.05.2019]. <https://www.discogs.com/Inti-Illimani-Canto-Al-Programa/master/844221>
- Japanese Songs – Gunkan kōshinkyoku – Japanese Navy March. [15.05.2019].  
<http://hanoiparis.com/construct.php?page=paysagetxt&idfam=113&idpays=9305>
- Joseph, Jeffrey. 1996. Review: Songs of Freedom. **The Musical Times**. c. 137. s. 1837: 32.
- Jowett, Garth S., Victoria O'Donnell. 2012. **Propaganda and Persuasion**. Los Angeles: Sage Publications, Inc.



- Kater, Michael H. 1997. **The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich**. New York: Oxford University Press.
- Kahyaoğlu, Orhan. 2003. “Sıyrılıp Gelen” Grup Yorum: And Dağlarından Anadolu’ya ‘Devrimci Müzik’ Geleneği. İstanbul: neKitaplar.
- Kasım, Metin. 2011. Hitler Döneminde Propaganda Aracı Olarak Radyo. **Selçuk İletişim Dergisi**. c. 6. s. 4: 64-75.
- Keen, Benjamin, Keith Haynes. 2009. **A History of Latin America**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Kemaloğlu, Berna K. 2016. Kültürel Zenginliği Sahnelemek. **Aydın Sanat**. s.3: 15-24.
- Konfüçyüs. 1945. **Büyük Bilgi / Müzik Hakkında Notlar**. çev. Muhaddere Nabi Özerdim. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Kōshinkyoku “gunkan” ni tsuite. [15.05.2019]. JMSDF Band, Tokyo. <https://www.mod.go.jp/msdf/tokyoband/gallery/download/gunkan.html>.
- Kuhn, Thomas. 1995. **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Kuruoğlu, Huriye. 2006. **Propaganda ve Özgürlük Aracı Olarak Radyo**. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kutluk, Fırat. 2018. **Müzik ve Politika**. İstanbul: h2o kitap.
- Lahoud, Nelly. 2017. A Capella Songs (anashid) in Jihadi Culture. **Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists**. Cambridge: Cambridge University Press: 42-62.
- Lahoud, Nelly., Pieslak, Jonathan. 2018. Music of the Islamic State. **Survival: Global Politics and Strategy**. c.60 s.1: 153-168.
- Lang, Cady. 2017. The Internet Loves That Kendrick Lamar Prominently Featured Stretch Marks in His Video 'Humble'. **Time**. <http://time.com/4721121/kendrick-lamar-humble-video-stretch-marks/> [14.05.2019].
- Larrain, Felipe, Patricio Meller. 1991. The Socialist-Populist Chilean Experience, 1970-1973. **The Macroeconomics of Populism in Latin America**. ed. Rudiger Dornbusch, Sebastian Edwards. Chicago: University of Chicago Press: 175-221.
- Lena, Jeniffer C. 2012. **Banding together : How Communities Create Genres in Popular Music**. Princeton: Princeton University Press.
- Lindholm, Suzan. 2017. Hip Hop Practice as Identity and Memory Work in and in-between Chile and Sweden. **Suomen Antropologi**. c. 42. s. 2: 60-74.
- Maconie, Robin. Saving Faith: Stockhausen and Spirituality. **Tempo**. c. 72 s. 283: 7-20.
- Manabe, Noriko. 2013. Songs of Japanese Schoolchildren During World War II. **The Oxford Handbook of Children’s Musical Cultures**. ed. Patricia Shehan Campbell, Trevor Wiggins. New York: Oxford University Press: 96-113.
- Manuel, Peter. 1993. **Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India**. Chicago: The University of Chicago Press.

- Maral, Alper. 2010. Yüzyıl Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- McCalla, James. **Twentieth-Century Chamber Music**. New York: Routledge.
- McGarry, Michael. 1988. Emil Fackenheim and Christianity After the Holocaust. **American Journal of Theology & Philosophy**, c. 9. s. 1/2: 117-136.
- McKee, Abaigh. [14.05.2019]. Art and Music Under the Third Reich. <http://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/entartete-musik/>.
- McLeod, Saul. 2018. Theories of Selective Attention. Simply Psychology. <https://www.simplypsychology.org/attention-models.html> [07.05.2019].
- McSherry, J. Patrice. 2017. The Political Impact of Chilean New Song in Exile. **Latin American Perspectives**. c. 44. s. 5: 13-29.
- Millî Eğitim Bakanlığı. 2007. Millî Eğitim Bakanlığı Bayrak Törenleri Yönergesi. **Tebliğler Dergisi**. s. 2594. [http://mevzuat.meb.gov.tr/html/2594\\_0.html](http://mevzuat.meb.gov.tr/html/2594_0.html) [01.10.2017].
- Mirka, Danuta. 1997. **The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki**. Katowice: Katowice Music Academy.
- Misir, Timothy. 2014. Pussy Riot Members to Attend Singapore Art Awards Ceremony. **The Moccow Times**. <https://www.themoscowtimes.com/2014/01/13/pussy-riot-members-to-attend-singapore-art-awards-ceremony-a31021> [16.05.2019].
- Morris, Nancy. 1986. Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. **Latin American Research Review**. c. 21 s. 2: 117-136.
- Mu isamaa, mu õnn ja rõõm. [14.05.2019]. <http://www.wikizero.biz/>.
- Mutlu, Erol. 1998. BGST Müzik Biriminin Albüm Çalışmaları: Hardasan-Azeri Şarkıları ve Kardeş Türküler. **Folkloru Doğru**. c.63 s.333-336.
- Neumann, Boaz. 2009. The Phenomenology of the German People's Body (Volkskörper) and the Extermination of the Jewish Body. **New German Critique**. s. 106: 149-181.
- Nişanyan, Sevan. 2009. **Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü**. İstanbul: Everest Yayınları.
- Norden, N. Lindsay. 1917. The Boy Choir Fad. **The Musical Quarterly**. c. 3, s. 2: 189-197.
- Nowożycki, Paweł. 2018. Source The Cause (1): Sound, Music, Politics & Ideology Today. <https://artmuseum.pl/en/doc/audio-source-the-cause> [16.05.2019].
- Oppenheim, Lois Hecht. 1993. **Politics in Chile: Democracy, Authoritarianism, and the Search for Development**. Boulder: Westview Press.
- Oskay, Ünsal. 1982. **Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Önçalışma**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Our Country (Maamme). [14.05.2019]. <http://cantorion.org/music/3812/Our-Country-%28Maamme%29-Finnish>.

- Our Hitler is our Lord. [14.05.2019].  
[https://www.youtube.com/watch?v=H5P\\_TFqUegU&bpctr=1556404983](https://www.youtube.com/watch?v=H5P_TFqUegU&bpctr=1556404983).
- Özel, Ahmet. 1993. Cihad. 1993. **İslâm Ansiklopedisi**. c. 7. bs. İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi: 527-531. <http://www.islamansiklopedisi.info> [07.01.2018].
- Qualter, Terence H. 1980. Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi. çev. Ünsal Oskay. **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**. c. 35. s. 1:255-307. DOI: 10.1501/SBFder\_0000001406. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/445/5010.pdf> [30.09.2017].
- Parra, Violeta. [15.05.2019]. La Carta (Con la letra).  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_pi2XWeiRDI](https://www.youtube.com/watch?v=_pi2XWeiRDI).
- Partimiz Şili Halkıyla Dayanışma Geceleri Düzenliyor. 1976. **Çark Başak Gazetesi**. 1 Kasım.
- Penderecki - Threnody (Animated Score). [16.05.2019].  
<https://www.youtube.com/watch?v=HilGthRhWP8>
- Pieslak, Jonathan. 2009. **Sound Targets: American soldiers and music in the Iraq war**. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. 2015. **Radicalism and Music: An Introduction to the Music Cultures of al-Qa'ida, Racist Skinheads, Christian-Affiliated Radicals, and Eco-Animal Rights Militants**. Middletown: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 2017. A Musicological Perspective on Jihadi anashid. **Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists**. Cambridge: Cambridge University Press: 63-81.
- Platon. 1999. **Devlet**. çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Prichett, James. 1988. From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano. **Perspectives of New Music**. c. 26, s. 1: 50-81.
- Pussy Riot. 2012. **Pussy Riot!: A Punk Prayer for Freedom**. New York: Feminist Press.
- Rantakallio, Inka. 2011. Making Music, Making Muslims: A Case Study of Islamic Hip Hop and the Discursive Construction of Muslim Identities on the Internet. Yüksek Lisans Tezi. University of Helsinki, Intercultural Encounters.
- Rawell, Lewis. 1992. **Music and Musical Thought in India**. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Read, Peter, Marivic Wyndham. 2016. **Narrow But Endlessly Deep: The Struggle for Memorialisation in Chile since the Transition to Democracy**. Acton: Australian National University Press.
- Rhenisus, Philipp. 2018. Half the World in 49 Songs. **Norient**. <https://norient.com/podcasts/world-in-49-songs/> [16.05.2019].
- Rittler, Rüdiger. 2013. Broadcasting Jazz into the Eastern Bloc—Cold War Weapon or Cultural Exchange? The Example of Willis Conover. **Jazz Perspectives**. c. 7. s. 2: 111-131.

- Rosewarne, Lauren. [24.04.2019]. The False Feminism of Kendrick Lamar's Humble. <https://theconversation.com/the-false-feminism-of-kendrick-lamars-humble-75596>.
- Sağır, Turan, Onur Zahal, Engin Gürpınar. 2013. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları. **İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**. c. 2. s. 1: 71-89.
- Said, Benham. 2012. Hymns (Nasheeds): A Contribution to the Study of the Jihadist Culture. **Studies in Conflict & Terrorism**. c.35 s.12: 863-879.
- Salzman, Eric, Thomas Desi. 2008. **The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body**. New York: Oxford University Press.
- Sartre, Jean Paul. 1988. **What is Literature? And Other Essays**. Cambridge: Harward University Press.
- Satır, Ömer. 2016. Çocuklara Seslenen Müzik Yapıtlarında Türk Ulusal Kimliğinin İnşası. **Kesit Akademi**. s. 5: 109-109.
- Sayigh, Yezid. 1997. **Armed Struggle and the Search for State: The Palestinian National Movement 1949-1993**. Oxford: Clarendon Press.
- Saysel, Ali K. 1992. BÜFK Müzik Topluluğu ve 1991 Konseri. **Folkloru Doğru**. s.61: 295-300
- Saysel, Ali K. 1996. Kardeş Türküler. **Folkloru Doğru**. s.62: 379-386.
- Scherer, Jay, Steven J. Jackson. 2010. **Globalization, Sport and Corporate Nationalism : The New Cultural Economy of the New Zealand All Blacks**. New York: Peter Lang.
- Schoenberg, Arnold. 1949. A Survivor from Warshaw. Basılı Müzik Materyali. New York: Bomart Music Publications
- Schulte-Hillen, Sophie. 2017. Kendrick Lamar Shouts Out Real Women—with Real Stretch Marks—in His New “Humble” Video. **Vogue**. <https://www.vogue.com/article/kendrick-lamar-humble-video-body-image-stretch-marks-natural-curves-feminism> [14.05.2019].
- Seeger, Pete. 1966. Dangerous Songs?. Plak. CBS Records.
- Serna Bi Awni Allah. [15.05.2019]. Until Sabah Media. <https://www.youtube.com/watch?v=WND2YRrcfjE>.
- Sharma, Bhesham. 2005. Music and Text in Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*. **Words and Music**. ed. John Williamson. Liverpool: Liverpool University Press: 150-160.
- Siddīq, Khāled. [15.05.2019]a. The Moon. <https://www.youtube.com/watch?v=mpnabVnzOj4>
- \_\_\_\_\_. [15.05.2019]b. The Moon (Acapella Nasheed). <https://www.youtube.com/watch?v=l-C8jEHAwiY>
- Soğuk Bir Bahar Günü. [14.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=M2Q8LF8cj08>
- Soğuk Savaş'ın Gizli Silahı: Caz. [14.05.2019]. <https://www.denizhummasi.com/soguk-savas-in-gizli-silahi-caz/>

- Speeches from Hitler's Germany. [15.05.2019].  
[https://archive.org/details/Hitler\\_Speeches](https://archive.org/details/Hitler_Speeches)
- Sreberny-Mohammadi, Anabelle, Ali Mohammadi. 1994. **Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Strassler, Michael. A Survivor from Warsaw' as Personal Parable. **Music & Letters**. c. 76. s. 1: 52-63.
- Stueck, William. 1986. The Korean War as International History. **Diplomatic History**. c. 10. s. 4: 291-309.
- Sugita, Satoshi. 1972. Cherry Blossoms and Rising Sun: A Systematic and Objective Analysis of Gunka (Japanese War Songs) in Five Historical Periods (1868-1945). Yüksek Lisans Tezi. Ohio State University.
- The Jazz Ambassadors: The Untold Story of America's Coolest Weapon in the Cold War. [30.04.2019]. <http://www.thejazzambassadors.com/>.
- Tommasini, Anthony. 2001. Music; The Devil Made Him Do It. **New York Times**. <https://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html> [14.05.2019].
- Topaloğlu, Bekir. Cihad. (1993). **İslâm Ansiklopedisi**. c. 7. bs. İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi: 531-534. <http://www.islamansiklopedisi.info> [14.02.2018].
- Türkiye İşçi Partisi. 1976. **Yaşasın Türkiye ve Şili Halklarının Kardeşçe Dayanışması**. İstanbul: Türkiye İşçi Partisi Yayınları. <http://www.tustav.org/yayinlar/kutuphane/TIP-kutuphanesi/sili-ile-dayanisma-1976.pdf> [16.05.2019].
- Türkiye'deki en büyük LGBT yürüyüşü. 2013. **BBC News Türkçe**. [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130630\\_lgbt\\_istanbul](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130630_lgbt_istanbul) [15.05.2019]
- Tütüncü, Ayşe. Görüşme. 05.01.2017.
- Uchronia. 2018. Albüm. <https://syrphe.bandcamp.com/album/uchronia> [16.05.2019].
- Velásquez, Alejandra Isaza. 2014. The Musical Construction of the Nation: Music, Politics And State in Colombia 1848 — 1910. Doktora Tezi. Manchester University School of Arts, Languages and Cultures. [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54555935/FULL\\_TEXT.PDF](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54555935/FULL_TEXT.PDF) [30.09.2017].
- Watkins, Glenn. 2003. **Proof through the Night: Music and the Great War**. Berkeley: University of California Press.
- Whittaker, James O. 1997. Psychological Warfare in Vietnam. **Political Psychology**. c. 18. s. 1: 165-179.
- Wie Bilder lügen. [14.05.2019]. <http://jg10.ejs-training.de/tintenkilner/wie-bilder-luegen/>.
- Woo, Susie. 2015. Imagining Kin: Cold War Sentimentalism and the Korean Children's Choir. **American Quarterly**. c. 67. s. 1: 25-53.

- Wunderlich, Frida. 1937. Education in Nazi Germany. **Social Research**. c. 4. s. 3: 347-360.
- Ya Abbas. [15.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=HtUVtCOYRqk>.
- Yağmurlu Bir Nisan Günü. [14.05.2019].  
<https://www.youtube.com/watch?v=WYk89pL2x1o>
- Yemen'de camilere IŞİD saldırısı: En az 137 ölü. [16.02.2017]. BBC News Türkçe.  
[http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/03/150320\\_yemen\\_isid](http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/03/150320_yemen_isid).
- Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. [14.05.2019].  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>.
- Zimmerman, Bernd Alois. 1999. Requiem for a Young Poet. Carnegie Hall Konseri Program Notları. Mainz: B. Schott's Soehne.
- Zimmermann Requiem for a Young Poet. [07.05.2019]. Gramophone.  
<https://www.gramophone.co.uk/review/zimmermann-requiem-for-a-young-poet-0>.
- Zufu Shaheed. [15.05.2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=UjcBVNKVWRY>.

## EKLER

### **Ek 1. Ayşe Tütüncü'yle Müzik Ve Politika İlişkisindeki Ahlâkî Tutum Üzerine Yapılan Görüşme**

Ayşe Tütüncü, klasik müzik, caz, halk müzikleri ve rock gibi müzik damarlarından beslenen bir piyanist ve bestecidir. 1983 yılında kurulmuş olan Mozaik Müzik Topluluğu'nun kurucu üyelerindendir. Mozaik Müzik Topluluğu, müzik yaptığı yıllar boyunca birçok politik içerikli parça ortaya çıkarmıştır. Türkiye'de caz kapsamında anılagelen yapıt alanında da birçok yapıta ve albüme imzasını atmış olan, Ayşe Tütüncü Piyano Perküsyon Grubu ve Ayşe Tütüncü Üçlüsü adını verdiği iki grupla çalışmalarını yıllardır sürdüren, film ve tiyatro müzikleri yapan, uzun yıllardır müziğin öğretim kısmında da aktif olarak yer alan Tütüncü, bu alanlarda birlikte çalışmalar yaptığı müzisyenleri de kattığı iki yapıtı, 1915'te kaybedilen Ermeniler için her 24 Nisan'da yapılan anmalara ithafen *Yağmurlu Bir Nisan Günü* ve 1938'de Dersim'de kaybedilen Alevileri anmak adına *Soğuk Bir Bahar Günü* adlı düzenleme yapıtları ortaya koymuştur.

Müzisyenin politikayla ilgisi sadece birtakım müziklerinin içerikleriyle sınırlı değildir; 2012 yılında, Gezi Parkı'nda yapılacak değişikliklerden haberdar edilmemeye ve karar sürecine Parkı sıkça kullanan biri olarak katılımına zemin oluşturulmamasına tepki olarak, Herkes İçin Mimarlık adlı bir ekiple birlikte Gezi Parkı'nda panayırlar düzenlemiş, çeşitli sanat disiplinlerinden birçok kişiyi bu panayırlarda bir araya getirerek iki haftada bir bu disiplinlerden etkinliklerin parka gelenlerle buluşturulmasını sağlamış, böylece parkın çevredeki insanlar tarafından etkin olarak kullanıldığına dikkat çekmiştir.

**Gülce Özen Gürkan:** Müzikteki üretim alanınızı nasıl tanımlarsınız? Ayşe Tütüncü nasıl bir müzik insanıdır?

**Ayşe Tütüncü:** Ben konservatuvarda klasik müzik eğitimi alarak yetişmişim ama bir klasik müzik piyanisti olup, verili birtakım parçaları konserden konsere çalmak istemedim. Sonradan anladım ki, aklımdaki doğaçlamaymış ve besteymiş. Bunların

da içinde olduğu bir alanda müzik yapmak istiyorum. Yani kısacası, teknik olarak açıklarsak, ben içinde beste yapmanın ve doğaçlama yapmanın olmadığı bir müzik alanında var olmak istemem, çünkü bunlar benim için çok önemli.

Ne besteliyorum, ne çalıyoruma gelirse, sonuç olarak herhalde benim yaptığım işin üç bileşeni var; bir tanesi tabii hamurumla çok yoğrulmuş olan klasik müzik külliyyatı, zaten piyano öyle bir saz, yani her enstrümanın bir evreni vardır ya. Bir udun, bir udînin çaldığı parçaların oluşturduğu evrenle bir piyanistin parçalarının evreni çok az noktada örtüşür. Dolayısıyla, bileşenlerden biri klasik müzik. İkincisi, daha sonra ben tabii bir rock kanalından da geçtim; rock, caz, füzyon, bütün o Mozaik zamanı oydu. Ama sonuçta oradan en çok caza doğru evrildim, dolayısıyla ikinci bileşen o. Üçüncüsü de, ben her zaman bir bestecinin dünyanın neresinde yaşadığını hissettiren bir melodilemesi, ritme ilişkin yaptıkları, üslubu olmasını çok severim. Dolayısıyla ben şu anda İstanbul'dayım ama Anadolu, Balkanlar, belki Orta Doğu, Kuzey Afrika... Hani kocaman bir havza düşün, bütün bunların içinde dinleyebildiğim müziklerin de bestelerime sızdığını düşünüyorum.

Çalışma şekli olarak, film müziği ve tiyatro müziği yapmayı da çok seviyorum. En son geçen sene bir tiyatro oyununa müzik yaptım mesela. Mozaik zamanında şarkı da besteliyordum. Şu an daha çok enstrümantal müzik besteliyorum ama tekrar bir şarkı albümü yapmak da istiyorum.

**Gürkan:** İnternet sitenizdeki biyografinizde beş yaşınızda müzik dolu bir odaya adım attığınız ve halen müzik dolu bir odada olduğunuz yazıyor. Oda halen aynı oda mı sizce? Eğer değilse, oda değiştirirken neleri yanınıza aldınız? Neleri geride bıraktınız?

**Tütüncü:** Her insanın kendi hayatının bir tarihi vardır ya, bu sorunun bir o tarihle ilgili bir cevabı var, bir de içinde yaşadığımız toplumun ve dünyanın tarihiyle ilgili bir cevabı da olabilir ama ikisi de zaten örtüşüyor bence.

Ayrı oda mı bilmiyorum ama odada değişimler olduğu kesin. Ben mesela küçük yaştan beri müziğe çok kolay kapanabilen bir insanım. Yani mesela otuz kişi vır vır vır ederdi odada, ben oturur armoni dersimi yapardım. Önümde bir piyano var, salonda otuz kişi var, ben ara sıra piyanodan minik sesler alarak, kafamın içinde kapanarak yapardım bunu.



Başka türlü bir kapanma şekli de var. Daha güncel bir örnek vereyim, hani HSBC bankasında bomba patlamıştı, 2003'tü galiba, o gün benim bir düzenlemeyi bitirip Amsterdam'da birileriyle prova yapmaya gitmek üzere uçağa binmem gerekiyordu. Bu düzenlemeyi bitirmek ve bavulumu alıp çıkmak için iki saatim vardı. Eve dönerken kanlı ve başı sarılı birtakım insanlar geliyordu yoldan, ve benim bacaklarım titredi bu görüntü karşısında. Fakat bir yandan da o düzenlemeyi yapmam lazım, o notaları yazmam lazım, başka şansım yok, indikten sonra onun orada olması gerekiyor. Önce eve gittim ve “bunu yapabilecek miyim?” dedim, sonra “dur bir müzik odasına gireyim dedim” ve girdim, ve oturup defteri açıp birden yapmaya başladım. Ve normalde iki saatte bile zor olacak bir şeyi daha bile kısa sürede yaptım. Öyle müthiş bir yoğunlaşma oldu ki, 1-1,5 saatte bitirdim. Belki de müziğe kapanmak o anda beni en çok iyileştirecek şeydi. O anlamda, kendi odama kapanabiliyorum her zaman.

Hâlâ şimdi de öyle olabiliyor ama şu kesin, “oda değişti mi” derken şu; eskiden zamanımın çok büyük bir bölümünü müzik içinde, yüzerek diyeyim, geçirebilirken, sanki şöyle bir şey oldu bende, 2000li yıllardan sonra, ki en bariz 2003'te hissettim galiba, bir üçüncü göz mü açılıyor insanın tepesinde, dünyada olup biten şeylere eskisine oranla çok daha fazla ilgi duymaya başladım. Dolayısıyla, artık o odada eskiden olmayan bir pencere var diyelim. Hem ben o pencereden sürekli bakıyorum, çünkü merak ediyorum, hem de dışarıdan bir sürü görüntü ve ses aksediyor, onlara karşı da duyarsız kalamıyorum. Müziğe konsantre olma yetim yüksek hâlâ, bu benim çok alışık olduğum bir şey ama, yani özlüyorum aslında... O pencere kapansın demiyorum ama o pencereden baktığımızda da bu kadar her şey kan revan içinde olmasaydı keşke. Çünkü o pencereden bakıp da gördüğün, ya da oradan sana akseden şeyler dünyadaki insanların bu kadar zül altında yaşadığı bir resim olunca, sadece müziğe yoğunlaşmak çok daha zor bir şey olmaya başlıyor.

**Gürkan:** Bu biraz müziği de politikayı da samimiyetle ele almaktan kaynaklanıyor olabilir mi? Örneğin bir fotoğrafçı gözünün önündeki acı bir olaya gözlemci kalarak fotoğrafını çekmek isterken bir diğerinin ilk düşündüğü şey acı çekenlere yardım etmektir ya, siz acaba o ikinci grubun insanı mısınız?

**Tütüncü:** Olabilir. En azından duyarsız kalmadığım ve kalmak istemediğim için böyle oluyor. Bir de şöyle bir terslik var, eğer ben bir şarkı yapıcısı olsaydım, hatta diyelim ki protest şarkılar yapan biri olsaydım, bu tür durumlarda bilakis, insanın

şarkısının konusu hemen oluşuyor ya, o zaman bu kadar büyük bir tezat olmayacaktı. Ama bir enstrümantal müzik yazmakla o sırada bomba patlamış olmasının arasındaki mesafe çok fazla. O bilgiyle o yaşantının arasında bir geçiş yok. Çok keskin bir karşıtlık var. Ya o zaman o bomba patlamamış gibi yapman gerekiyor, ya da müzik için “tamam yapmıyorum artık” demen. Gerçi o eve geldim ve yazdım dediğimde, çünkü galiba o zamanlar o daha tekil bir şeydi; yani hayatımızın radikal bir şekilde değişiyor olmasının habercisi olmamış oluyordu o bomba. Kötü bir olay oldu ve o bitti diye bakabilmiştik o sıradaki bilgilerle ama şimdi durum daha değişik.

Müzikle olan biten arasında bağ kurmak gittikçe zorlaşıyor. Hele ki, tut ki o bağı kurdun, şu olabilir tabii ki her zaman için, bu olan biten sende öyle duygulara neden olur ki sen onun sonucu bir eser bestelersin ve çok derinlikli bir eserdir o, ama o eseri yazmak için girmen gereken ruh hali, ona kapanmak, sonra onun notalarını yazmak gibi bir sürü işlem var ya, o işlemler sanki dünyada bütün bunlar olmuyormuşçasına onları sakın sakın sürdürmeyi gerektiriyor. İşte o sükûneti bulmak zor oluyor.

**Gürkan:** Böyle bir politik ortamda, “benim de elimdeki malzemeye bir müdahalede bulunmam lazım” gibi bir his geliyor mu? Kendinizi böyle bir müdahaleyle sorumlu gibi hissediyor musunuz? “Bu konuda bir şey yapmam lazım” diyor musunuz? *Yağmurlu Bir Nisan Günü* ve *Soğuk Bir Bahar Günü* adlı düzenlemeleriniz böyle mi çıktı ortaya?

**Tütüncü:** Aslında bazı sözcükleri seçmek burada çok önemli. Mesela, “müdahale” mi oradaki doğru lâf? Kendi ifademın olması lazım, diyelim. O bana daha yakın geliyor. 24 Nisanla ilgili yaptığım şey şöyle bir şeyden çıkmıştı: Ondan iki yıl kadar önce Krikor Zohrab’ın biyografisini okumuştum; onunla ilgili yazılmış çok kalın bir kitap var. Adamın bir sürü Ermeni ile birlikte öldürülmesi çok içime oturdu; okuduğum birçok şey sana bu bilgileri daha önceden vermiş olabilir ama, yaşamış bir insanın biyografisinde o olayları adım adım, günbegün yaşıyormuşçasına okuyunca tabii etkilenimin çok farklı oluyor. Ben de şöyle düşündüm, bu topraklarda bir sürü “mühim” insan geldi geçti, o burada yaşadı, mesela Lizst’in evi vardır, Sait Faik Abasıyanık’ın büstü vardır, olan insanların, yaşamış insanların önemli olduğu için izleri vardır bir yerlerde. Şu Krikor Zohrab’ın bu ülkede yaşadığına dair bir iz var mı? Yok. Yani bıraktım soykırım vardı yoktu bıraktım bir kenara, Krikor Zohrab gibi

müstesna bir milletvekili var, Osmanlı Ermeni milletvekili. Bu insan yaşadı ve Gümüşsuyu'nda bir yerde de evi varmış. O evin kapısına böyle bir şey yazılsa ne olur yani? Milletvekilliği az buz bir şey mi?

Sonra kendi kendime, “biz bir tören yapsak 24 Nisan'da, mesela otuz kişilik bir orkestrayla yürüyerek çalınan bir şeyler, elimizde ‘Krikor Zohrab şu yıllar arasında bu apartmanda yaşadı’ diye bir plaka hazırlasak, onu apartmanın kendi isminin altına hiç değilse yirmi dört saat için asamaz mıyız?” diye düşündüm. Yoksa normalde asılamayacağı belli. Çala çala gidelim onu asalım, sonra çala çala Taksim meydanına dönelim ve anmaya gelen öbür insanların arasına girelim dedim. Fakat sonra hayal etmeye çalıştıkça bundan çok iyi bir şey çıkmayacağını düşündüm. Caddenin kalabalığı arasında otuz kişinin çaldığı müzik çok güme gider, o apartmana gidip onu yazacaksın onu kim görecek, apartman sakinlerinden iki üç tanesinin eve girerken “bu ne saçmalık, yöneticiye söyleyeyim de kaldırsın” demesi ötesinde, zaten yirmi dört saat ömrü var. Dönüp gelip orkestrayla o anma kalabalığına girelim desek, belki polis koruma amaçlı olarak bile bizi bırakmayabilir. Hadi bıraktı, girdik içeri, bunun amacı kendi kendimize çalıp söylemek midir yani, etrafa bir ifade bulunmazsa onu da kimse duymayacak çünkü polis duvarı olacak. Sonunda Ümit Kıvanç, “Gel biz bunu sosyal medyaya koyacağımız bir video olarak çekelim, görüntü de dâhil her şey paylaşılabilir olsun.” Öyle çıkmıştı. Çalacağımız parçayı kafamda zaten seçmiştim, eskiden beri çok sevdiğim bir parçaydı. Yürüyüşte de onu çalarız diye hayal etmiştim. Parça seçimi de belli olduğu için hemen düzenleme yaptım.

*Soğuk Bir Bahar Günü* de bir yıl önce öbürünü yapıp, onun belli bir hoşluğu olduğunu görünce, bir de Dersim 38 için bunu yapalım dedim. Aslında 2015'in Haziranında da 6-7 Eylül Olayları için parça seçtim. Bir araya gelecektik ama o zamandan beri o kadar olay üzerine olay oluyor ki bir türlü böyle bir şey için bir araya gelemiyoruz.

**Gürkan:** Bu iki işinizi propaganda bağlamında da ele almak mümkün mü? Öncesinde, propagandanın nötr bir olgu olduğunu ve niteliğinin kimin tarafından yapıldığına göre değiştiğini düşünüyor musunuz?

**Tütüncü:** Yirmi yaşımdan beri “propaganda” lafını dikkatli kullanmaya çalışırım. Çünkü propaganda denince benim zihnimde oluşan şey, üzerimde olan etkisi, bu lafın kökeninde o var mı yok mu araştırmam gerekmele birlikte, şöyle oluyor: Sanki

bir masada biri sakın sakın otururken biri yanına gelip gergin bir ses tonuyla “sen biliyor musun ne oldu!” diye konuşmaya başlayıp ablukaya alarak, bir nevi küçük bir saldırı gibi gelir bana hep propaganda. O yüzden o lafı hep dikkatli kullanıyorum. Tamam, şimdi şuradan insanlar ellerinde pankartlarla geçseler “biz şu yasa maddesinin değişmesini istiyoruz” diye, bu demokratik bir haktır, bunu bir saldırı olarak görmem ama propaganda deyince... Şuna da benziyor, mesela bir berber dükkânı açılmış diyelim, o berber çeşitli el afişleri yapıyor, sonra sen vapurdan çıktığında birtakım gençler üzerine saldırıp o berberin el afişlerini senin cebine ve çantana sokuşturmaya çalışıyorlar. Bu da mesela propaganda gibi geliyor bana. O berberin açıldığını saldırganca senin gözünden kulağından içeri sokmaya çalışıyorlar.

**Gürkan:** Bunlar birtakım benimsenmiş propaganda biçimleri, doğru. Propagandanın kelime kökü *propagation* kelimesiyle bağlantılı; *propagation* yayılım demek. Propaganda, doğruluğunda ve gerekliliğinde birleşilmiş olan bir fikrin bir grup ya da birden fazla kişi tarafından birlikte ya da ayrı ayrı yayılması çabası demek. Bu bağlamda, *Yağmurlu Bir Nisan Günü* sizin çok ciddi bir haksızlığı bir kişi üzerinden çok yoğun bir şekilde hissedip bununla ilgili bir şey yapmak istemişsiniz. Ama mesela Dersim’le ilgili bir yıl sonra yaptığımız çalışma, daha sonra 6-7 Eylül’le ilgili yapmayı planladığımız çalışma, önceki çalışmanın işlerliğini görüp bu işlerliği diğer konularda da sürdürme isteği taşıyor gibi görünüyor. Bu bağlamda, bu iki çalışma propaganda kategorisine girer mi?

**Tütüncü:** Evet, farklı biçimi olan bir propaganda kategorisine girebilir. Peki şöyle soralım, neyin propagandasını yapıyor oluyoruz o zaman? Mesela ilk filmin jeneriğinde “24 Nisan Anısına” yazıyor. İkinci filmin jeneriğinde de “Dersim 38 Anısına” yazıyor. Yani bir anma yapıyoruz. Ama bu anmayı kimsenin duymadığı bir yerde yapmayı sosyal medyada yapıyoruz, bir de üstelik sosyal medyaya koyuyoruz. Yaptığımız anmanın konusunun propagandasını yapıyoruz, onu ifade etmeye çalışıyoruz o zaman.

Seninle konuşurken bir yandan da bu yaptığım şey bir propaganda mı değil mi kafamda tartmaya devam ediyorum. Bunları paylaşarak fikirleri kuvvetlendireceğini düşünen biri açısından çok iyi bir tercih olabilir bu 24 Nisan anısına yapılmış müziği kullanmak. O günle ilgili zaten sosyal medyada çok şey paylaşıyor insanlar. Bu müzik hiç paylaşılmasa bir 19 Ocak’ta, bir 23 Nisan’da paylaşılıyor.

Ben hâlâ tam olarak propaganda diyemiyorum; senin de çok güzel ifade ettiğin gibi, o kitabı okuduktan sonra, aklımdan “ya, hay allah ya, adam da ne biçim ölmüş, onun gibi bir sürü insan daha ölmüş” diye geçiyorken, düşünsene, kitabı okuyup bitirmişim, gece saat 3, o sırada birilerini arayıp bir şey demek istiyorsun ama 3’te de kimi arayacaksın, içinde duruyor o fikir, o hissiyat, o üzüntü... Böyle bir şeyden yola çıkıyorsun ve bir şey yapıyorsun. Bir hissi, bir duyguyu paylaşmak da propaganda olabilir mi? Eğer öyleyse tamam, benimki de propaganda.

Şu iki şey arasında bir fark görüyorum aslında. Mesela bir festival açılıyor olsa ve bana gelseler ve deseler ki, “Ayşe Hanım, siz müzik besteliyorsunuz, bizim festivalimizin açılışını duyurmak için şöyle hoş, böyle hareketli, şöyle cıvıl cıvıl bir müziğe ihtiyacımız var”. Bana ısmarlıyorlar yani, çünkü bir müzisyen ısmarlama müzik de yapar, illa ki kendi iç ihtiyacından doğması gerekmiyor. O bir iş; bana müzik ısmarlayacak, ben onu yapacağım, o da beğenecek, bana üstüne anlaştığımız belli bir ödeme yapacak. Benden istediği biçimde bir müzik yapıyorum. O da bir propagandaya hizmet ya hani, çünkü mesela bir film festivali olsun bu, ya da tiyatro festivali olsun, o festivalin olduğunu duyuran bir şey yapılıyor ve müziğin de onu kuvvetlendirmesi bekleniyor. Bu bir propaganda mı diye sana sorayım.

**Gürkan:** Bir soruyla cevap vereyim; mesela size, “Ayşe Hanım, MHP’nin ellinci yılı dolayısıyla yapılacak kutlamalar için sizden hareketli güzel bir müzik rica ediyoruz” şeklinde bir teklif gelse, bunu kabul eder miydiniz?

**Tütüncü:** Enteresan, bunu sorman iyi oldu aslında. Küt diye tabii ki hayır cevabı geliyor. Ama onun ötesinde de bir cevap geldi şimdi bana; en inandığım bir partinin ellinci yılı için de müzik yapmak istemem galiba. Çünkü müziğin politik varoluşlarla direkt bağlantılandırılması çok zor bir mesele. Çünkü o zaman şöyle bir şey doğuyor. Tekrarlanan her şeyin sabitlenme ihtimali vardır ya. Yepyeni bir parti olsa ve programını da pek hoş bulsam, yine de, bir kere ona müzik yaptığımda ondan sonrasında o partili müzisyen gibi bir kategori içinde anılmaya başlarsın. Halbuki ben bir müzisyen olarak benim şuncu buncu olmamın değil yaptığım müziğin dinlenmesini istiyorum. Hele de ben bir şarkı yazarı olsam, bütün şarkılarım o partili Ayşe’nin şarkıları diye dinlenecek. Şarkının kendisinden önce bir ön düşünce yatırımının gelmesini isteseydim sanat yapmazdım ki. O zaman gidip makale yazardım.

**Gürkan:** Başka bir örnek vereyim, diyelim ki müzik yapma teklifi, içinde milliyetçi birtakım propagandaların yapılacak olduğunu bildiğiniz bir etkinlikten geldi. Örneğin, milliyetçi bir partide milletvekilliği yapmış biri daha sonra Anadolu'dan toplayıp tamamına “Türk Enstrümanları” dediği enstrümanlardan bir sergi yaptı ve açılışı için sizden müzik istedi. Yapar mıydınız?

**Tütüncü:** Çok güzel bir soru oldu bu, şimdi iki şeyi birden cevaplayabilir oldum. Şimdi, Türk enstrümanları sergisi olduğu, halbuki Anadolu'daki bütün enstrümanların sadece Türk enstrümanı olmadığını bildiğim için, bu gerçek dışı bir müze olacağı için, böyle bir müze açılışına katkıda bulunmak istemezdim. Ama diyelim ki harika bir enstrüman sergisini milliyetçi bir adamın kurduğunu biliyoruz. Fakat müzeye baktığımda allah için hiçbir günahı yok. Enstrümanların altındaki izahatler, tarihçeler, müzenin adı, kuruluş şekli, harika. Her şey kafama uygun, çok güzel. Bu durumda o müzenin açılışına müzik yaparım. Müzeyi açanın hangi görüşten olduğuna bakmam, çünkü oradaki ürün müzedir. Ürün olan müzenin, ürün olan film festivalinin açılışına bir şey yapabilirim, ama ürün partinin kendisiyse, o zaman bir şey yapmak istemem.

**Gürkan:** Buradan da, içinde söylemsel ya da edimsel bir yanlışlık bulduğunuz etkinlikler için müzik yapmıyor, doğru bulduklarınız adına yapıyor olduğunuzu anlıyoruz. Zaten hiçbirimiz yanlış bulduğumuz şeylerin propagandasını yapmıyoruz, çünkü onları hayatımıza almıyoruz. Propagandasını yaptığımız ya da desteklediğimiz fikir zaten doğru bulduğumuz için bizim hayatımızda var. Propaganda zaten bizim ahlaki bulduğumuz davranıştan beslenerek ortaya çıkan bir şey değil mi? *Yağmurlu Bir Nisan Günü*'nü ve *Soğuk bir Bahar Günü*'nü yaparken hissettiğiniz şey sadece “ben bir anma yapıyorum” muydu, yoksa doğru olduğunu düşündüğünüz şeye dair ahlaki bir sorumluluk hissiyle de besleniyor muydu?

**Tütüncü:** Şüphesiz ki ahlaki bir sorumluluk hissiyle de besleniyordu ama şunu da söyleyeyim, ne kadar sorumluluk hissiyle beslenirse beslensin, o bende müzikal bir ifadeye dönüşmeseydi onu yapmıyor olurum. Sonuçta iş müzikte bitiyor. Daha doğrusu, benim hissettiğim ve çok seveceğim bir müzikal ifadeye dönüşemeyecek olsa, o zaman o etkinliği yapmazdım. Yani, bunun içeriği zaten kuvvetli deyip müzikal içeriği çok da matah olmayan bir şeyi asla yapmak istemem. Çünkü, amaç benim ahlaki bir gerekçeyle şunu ya da bunu yapmam değildir. En öncelikli amaç, müzik yapıyorsam eğer, güzel bir müzik çıkmasıdır her zaman. Bir müzisyen için

böyle bir ahlak da var benim için. Bir müzisyen müzik yapıyorsa ilk amacı güzel bir müzik ortaya koymak ve onu güzel bir şekilde ortaya koymaktır. Bu ahlaki sorumluluk birinci planda; eğer bunu yapamayacaksa o işi yapmasın. Onu yapabileceği zaman, neler yapabileceği konusunda başka alt ahlaki önermeler de girebilir tabii.

Buna şöyle bir örnek de verebilirim; hani 1980 öncesinde ve sonraki dönemde de hani şöyle bir şey vardır ya, devrimci birtakım sözler var olan yüz yıllık türkünün, beş yüz yıllık üzerine yerleştirilir. O ne olmuş oluyor? Türkü devrimci mi olmuş oluyor? Eski bir türkü olması onun halen ihtiyaç duyulmasını engelliyor mu? Hâlâ güncelliğini koruyan bir türkü olamaz mı? Hâlâ bize bilgeliğinden müthiş şeyler damıtan bir türkü yok mudur? Bütün devrimci şeyler yepyeni midir yani? Modern ve postmodern dünyada modernitenin gittiği her yere götürdüğü her şey devrimci midir? Dolayısıyla, o eski türküyü konulan yeni sözler yerine eski hâliyle söylemek, mesela o da bir propaganda değil midir? Ama bu arada, o bileşkenin sözler nedeniyle çok devrimci olduğunu düşünmek, “ya bir devrimci gece var, orada bizim bir şarkı söylememiz lazım, tamam işte yapıyoruz bir şarkı, içine de bir iki tane slogan koyuyoruz, oldu mu sana devrimci şarkı” gibi derinliksiz ve acil, bir anda, derhal, çabuk yapılan işler bana hep yaş gelmiştir. Slogana karşı değilim, slogan yürürken atmak için çok iyi bir vasıta, eğer iyi bir slogansa. Slogan bir şeyi çok basitçe ve çok çabuk anlatan bir şey olmakla çok kıymetli. Eğer iyi bir slogan olabilmişse çok kıymetli ve işlevli bir şeydir ama her slogan iyi bir şarkı sözü olur diye bir şey yok ki. Çeşitli formlar var dünyada. Şarkı sözü şarkı sözü olarak işlevini yerine getirir, slogan da slogan olarak. Ama ikisini birbirinin yerine kullanmaya başlarsak iyi bir şey olmuyor. İyi bir şarkı olmamış oluyor iyi bir slogan. O zamanlarda da slogan sanat yapmak hiç hoşumuza gitmezdi Mozaik olarak. Çok konuştuğumuz bir şeydi o zaman da bu.

**Gürkan:** Birlikte çaldığınız müzisyenlerin arasında siyasi görüşleriyle ön plana çıkmış isimler var. Örneğin, Bülent Somay’ın gitar, Ümit Kıvanç’ın davul çaldığı gruplarınızla yıllarca müzik yapmak, grup üyelerinin politik arka planları bakımından, birbirinize ve müziğinize neler kattı?

**Tütüncü:** Bence onların siyasi görüşlerinin ortama doğrudan etkisi değil de, hayata bakışlarının grup içindeki üretimlere katkısı oluyordu. Mesela Ümit Kıvanç’ın sözlerini yazdığı bir parçamız vardı, *Emekli Albay Hilmi Ertunç* diye, mesela Ümit’in

nasıl bir şahsiyet oluşunun bir izdüşümü de o parçanın sözleridir. Bizim için çok uygun bir söz biçimiydi o, çünkü bir de Timuçin'in o sözleri söyleyişi var. Mozaik'in geleneğinde tiyatro var, bir şeyin epik anlatımıyla ilgili kafada çevrilmiş ve denenmiş bir sürü şeyler var. O parçanın sözleri hem Ümit'in siyasi görüşlerinin içinden doğarak gelmiş bir şeydi ama aynı zamanda da Mozaik'in yapmak istediği bir şarkı türüne çok uyuyordu. Dolayısıyla o müthiş bir kazanım oldu. Ama şöyle bir kazanım değil bu; siyasi görüş sahibi biri gruba giriyor ve siyasi görüşlerini anlatıyor, o yüzden de grup şu ya da bu yöne gidiyor gibi soyut bir şey değil o yani. Sonuçta Ümit kendi şahsiyetiyle bir şarkı sözü yazıyor. Mesela sözlere bakarsak, “Ben Hilmi Ertunç, emekli albay Ertunç, ben çözdüm işi, benim bu serseri gidişe dur diyecek kişi”. Burada albayın gözünden konuşturuyor Ümit. Diyelim ki ortada kötü bir gidiş var, bir kişinin işi çözmesi mümkünmüş fikri ortaya konuyor bu ironik sözlerde. Halbuki bir toplumun gidişatı sarpasardıysa bir kişinin bunu çözmesi imkân ve ihtimali pek yoktur. Ancak elbirliğiyle ve insanların gönüllü birliğiyle çözülebilir bu. Burada, disiplinci mantıkla, bir kişi olacak o şöyle yapalım diyecek böyle yapalım diyecek iş çözülecek, diye bir askeri kafadan bahsediyor. Bu da tabii Ümit'in hayata bakışı, Türkiye analizlerinden filan desteğini alan bir şey, ama sonuçta, bu Mozaik'in evrenine ya da benim müzik hayatıma bir şarkı sözü biçiminde giriyor. Siyasi görüş sahibi bir insanın gruba girip sonra da gruba müdahale etmesi şeklinde olmuyor bu. Onun kendi evreninden damıttığı şarkı sözü, önce benim hoşuma gidiyor, benim ve gruptaki bir sürü insanın hoşuna gittikten sonra o parça tarafımızdan bestelenmiş oluyor, düzenlenmiş oluyor, hepberaber çalınmış oluyor. Böyle uzun bir yol var burada, kısa bir yol yok yani. Mesela Ümit'in bu şarkı sözü hakikaten unutulmaz bir katkıdır.

Aynı örneği Bülent için de verebilirim. Mesela *Bindokuzyüzseksenbir* diye bir parçası vardır ve bizim Mozaik'te duyunca içimizi en cız ettiren parçalardan biridir. *Bindokuzyüzseksenbir*, adı üzerinde 1981 yılına gönderme yapar ve 12 Eylül darbesinden bir yıl sonraki ortamı anlatan bir parçadır. O ortamı şu ya da bu şekilde anlatmak mümkündür, herkes yaşadığı oranda ve seçtiği sözcükler neyse onunla anlatır. Mesela o bizim için çok uygun bir anlatımdı 1981 yılını anlatmak için ve Bülent Somay'ın şahsiyetinden de o sözler ve o beste süzüldü. Hep beraber bizim elimizde de o düzenlemeye kavuştu. Çok severek söylediğimiz bir parçaydı. Şimdi, o parça Bülent Somay'ın değil de bambaşka politik görüşleri olan birinin elinden çıksa



daha değişik bir parça olacak. Yine 1981 yılını anlatan bir parçamız olabilirdi ama... Katkıları ben böyle değerlendiriyorum.

**Gürkan:** Politik görüşleriniz nasıl şekillendi? Ailenizin bir etkisi oldu mu? Büyüdüğünüz ortamı politik açıdan nasıl değerlendirirsiniz?

**Tütüncü:** Bizim ailede eğitim, akıl, samimiyet, şeffaflık, paylaşım çok önemli değerlerdi. Bu saydığım değerlerin benim dünya görüşümü, hayata bakışımı, politik bakışımı da şekillendirdiğini düşünüyorum. Mesela dayanışma önemli olduğu içindir ki ben tahakküm olmasın isterim. Akıl önemli olduğu içindir ki ben sorgulamasız bir otoriterlik olmasın isterim. Ben piyano çaldığım ve müzikle uğraştığım için, beni izleyeni benim ona sunduğumu alıp almama konusunda özgür bırakmak, onu dilediği gibi davranmakta hür bırakmak önemli olduğu içindir ki, toplumsal konularda da insanların ortak yapacakları işlerde birbirlerinin rızasını alması gerektiğini düşünürüm. Bunu mümkün kılacak politik şekillenmeler benim daha çok dikkatimi çeker. Biri bana dünyanın en doğru şeyini “dediğimi yapacaksın ve sadece benim dediğimi yapacaksın” şeklinde tahakküme dönüştürerek aktarırsa, ister istemez o dediği şeyin doğru olup olmamasından önce niçin bana bunu bu şekilde dayattığı benim için önem kazanmaya başlar. Ama paylaşımcı bir zihniyetle, “bir şey söylüyorum ve bunun doğru olduğunu düşünüyorum” dese karşımdaki, “ve senin de bunu yapmanı istiyorum, bir düşün bakalım” dese, o zaman ben hemen onun doğru olup olmadığını düşünmeye başlayabilirim. Çünkü bana şunun payı bırakılmıştır; benim de bir aklım var, benim de bir fikrim var, benim de bir değerlendirmem var, ben de bir kişiyim ve benim de bu konuda bir tasarrufum var. Yapabilirim, yapmayabilirim, yapmazsam şu olur, yaparsam bu olur bu ayrı bir şey. Mesela bir yurttaş olarak yapmak zorunda olduğumuz ve olmadığımız şeyler var. Mesela haksız bir vergi vardır, bence o vergi öyle olmamalıdır, ama o vergi ortadan kalkana kadar bir yurttaş olarak o vergiyi ben de ödeyeceğimdir, ödemezsem de başıma bir faiz bineceğini bilirim, bu ayrı bir şey. Ama sonuçta, benim de bir değerlendirmem olacağı varsayımı, benim bütün hayata bakışım, bütün insanlar için veri alır. Herkesin bir duygusu, hayata bakışı ve rızası vardır, ve rızasız olmaz. Hayat rızasız olmaz, bunun çok güzel bir deyişi de var zaten; zorla güzellik olmaz. Sonuçta ben bunları aile ortamımdan hissederek büyüdüm.

Öğretmenliğe de yansır bu. Mesela ben ne isterim, bu fikirler sebebiyle, çok soru sorulsun isterim, çünkü akıllı ve kişilerin kendi rızalarıyla bir yere varmalarını

önemsiyorum. Dolayısıyla, soru soran öğrenci benim için harika bir şeydir. Ne güzel, kendisi soruyor, meseleyi kendisi ellerine alıyor ve içten bir katılım gösteriyor. Öbür türlü, tepesinden ona çekiçle çakar gibi bilgi verilecek, öyle olmaz. O kendi rızasıyla bir bilgiyi alıyor, işliyor, eviriyor çeviriyor.

**Gürkan:** 2012’de Gezi Parkı’nda Herkes için Mimarlık grubuyla birlikte birçok sanat insanıyla bir araya geldiğiniz panayırılar düzenlediniz. Oldukça zahmet isteyen bu sürece sizi motive eden neydi?

**Tütüncü:** 2012’de Taksim’deki Gezi Parkı’yla ilgili yeni düzenlemeler yapılacağını ben zaten gazetelerden okuyordum. Ne yapılacak acaba diyordum. Bir yandan da şehrin ana meydanlarından biri. Bizim ülkemizde hep şu vardır ya, bir konu gelir, mesela bir konser salonu yapılır, ama akustik olarak mühendise sorulmaz, mimara sorulmaz bu nasıl olacak diye. Sonra onun akustığı güzel olmaz, sonra müzisyen gelir kendisini iyi duyamadığını söyler, “e bu kadar” denir ona cevap olarak. Bütün bunlar yerine önceden oranın akustığıyla ilgili gerekli çalışmalar yapıp müzisyenin de seyircinin de herkesin de rahat etmesi mümkündür aslında. Ama nedense bizde işi erbabına danışma geleneği çok fazla yok. Öyle olunca da tabii, sonradan çıkan çelişkiler, zorluklar, içimizi ruhumuzu kemiriyor böyle.

Ben de bu koskoca meydanın nasıl düzenleneceği konusunda merak ediyordum, birincisi, yeterince mimara, şehir düzenlemecisine danışıldı mı, ikincisi, trafik uzmanına danışıldı mı, çünkü o aynı zamanda bir trafik, bir ulaşım demek, üçüncüsü, o meydana biz insanlar yürüyeceğiz, bizim ruhumuza hoş gelecek ve birçok insanın mümkün mertebe faydalanacağı, paylaşımcı bir plan olabilecek mi acaba. Bunları çok merak ediyordum, o yüzden de didik didik okuyordum. Sorularına olumlu ve tatmin edici cevaplar alamıyordum okudukça. Evet işin erbablarına danışıldı ve şu kadar uzmanın olduğu bir danışma kurulunun eşliğinde yapılıyor gibi bir sonuca varamıyordum. Bir kamuoyu yoklaması da yapılmıyor; seksen milyonun oyuyla karar verilsin demiyorum ama yine de bunun bir yöntemi vardır; bazen belli beldelerde yapılacak düzenlemelerde halka da eğilimi sorulabilir. Mesela hangi tür vapur istediğimiz sorulmuştu. Biz her gün o vapurlara binmiyoruz mu? Bizim de hakkımız değil mi o vapurlara karar vermek? Mesela ben yeni vapurlardan bazılarını seviyorum, bazılarını da sevmiyorum.

Dolayısıyla, Gezi Parkı benim o açıdan sürekli dikkatimi cezbediyordu. Bir de şunun korkusunu yaşıyordum; bu proje uygulandığı taktirde oradaki ağaçların kesileceği, en azından önemli bir bölümünün kesileceği fikri var ortada. Bu da beni üzüyor, çünkü ben Gezi Parkına çok giderim, zaten hep giderdim, 2000’li yıllardan beri, yolumu uzatır oraya uğrarım, onun içinde bir yarım otururum, o ağaçlarla biz arkadaşız gibi bir şey.

Dedim ki, bu konu ne kadar içimize sinen bir şekilde hallolursa o kadar mutlu olacağız hep beraber. O yüzden de insanların bir ucundan tutması lazım bu konunun. Biz o parkta daha çok vakit geçirelim, ağaçlarımızla daha çok hemhâl olalım. Ben müzisyenim, benim bildiğim yol panayır yapmak, konser yapmak, beste yapmak. İnsanlarla bir araya geliş şeklim bu.

Bu arada da, mimarların da çok can alıcı bir konusu bu, çünkü danışma kurulunda kim bilir kaç tane mimarın olması gerekirdi, değil mi? Herkes için Mimarlık diye genç ve hoş bir grup vardı. Onlar zaten orada şenlikler düzenlemeye başlamışlardı. Birincisini düzenlemişleri, ben de “hadi gelin bunu bir panayıra çevirelim” dedim. Nasıl olacak? Sihirbazından cambazına, müzisyeni, dansçısı, tiyatrocusu, mimci bile geldi. Her iki Pazar’da bir değişik sanat biçimlerinden insanlar gelmeye başladı ve çok eğleniyorduk, çok tatlı bir şey olmuştu.

Mutlaka her sefer üç gösteri oluyordu; müzik-dans-tiyatro, dans-tiyatro-mim, sihirbaz-mim-müzik gibi. Hep deyiş deyiş. Ve bizim tüm örf, adet ve geleneklerimizde olan yemekler geliyordu, herkes bir şeyler getiriyordu. Yani tam bir ağaçlar altında mesire yeri, yaylılar yayılır, ip atlanır, yakar top oynanır filan. Bu artık müziğin ana başlık olmadığı bir şeydi benim için. Sırf müziğin değil çeşitli sanat dallarının bir araya geldiği bir etkinlikti. Mesela bir seferinde bir tiyatrocu Sait Faik Abasıyanık’ın bir hikâyesini okumuştum ve Gezi Parkı’nda sesi duyabilen herkes oturup hikâyeyi dinledi. Bunlar çok güzel şeyler bence.

Bir de şunu fark ettik, Taksim gibi bir yerdesin, bir keşmekeşin içinden çıkıp Gezi Parkı’nın merdivenlerini çıkarak içeri giriyorsun, ve o dört saat o panayırdaki gevişiyorsun, sanki başka bir alemde oluyorsun, ağaçlar seni bir sakinleştiriyor, hele de bahar ayları geldiğinde. Sonra dönüp merdivenlerden inip tekrar şehre karıştığında, ne kadar nimet bir yeşillikte olduğunu fark ediyorsun. Kendim bunu çok yaşadığım için daha önce, insanlar da yaşasa ne güzel olur dediğim şey buydu zaten.

Şehrin göbeğinde bir park çok güzel bir şeydir, çünkü oraya gidersin, metabolizman değişir, sonra işine gücüne gidersin. Ama bu bir nefes alma yeridir. Bu anlamda, nefes almanın propagandasını yapmak üzere sanatı ve müziği kullandığımızı söyleyebiliriz. Fikir olarak böyle hisseden çok fazla insan, “Gezi bizim nefes alma yerimiz” diyerek parkın korunmasını istemiştir, korunması için çalışmıştır.

2011 ve 2012’de Gezi Parkı’nda yapılması düşünülen ve bir türlü karar verilemeyen projelerle ilgili okuduğumda, bir ihtimal de oraya büyük bir kompleksin yapılacağıydı. Şimdi biz bilmiyor muyuz, bir yere büyük bir kompleks yapılıncaya oraya giriş halka açık ücretsiz olmaz. O zaman ne olacak? Ben orada büyük bir yapı göreceğim, orada bir çay içip yedi lira vereceğim. Hadi diyelim ben bir iki kere zorladım verdim, gerçi niye bir çay için yedi lira vereyim onu da bilmiyorum ama, zorlamayla bile bunu veremeyecek insanlar da var, e nerede o zaman bizim paylaşımcılığımız? Şurada Gezi Parkı durup dururken... Ha, ama park olarak kalıp düzenleme yapılsın önerisi başka bir şeydir ama orayı toptan park halinden çıkarıp, ister alışveriş merkezi de buna, kapalı bir yer yapmaya ne gerek var? Zaten her yer beton. Biri bana kalkıp “kardeşim sen mi bileceksin en doğrusunu, sen kimsin” dese, buna iki cevabım var; birincisi, en doğrusunu benim bileceğim gibi bir iddiam yok ama bunun tartışılmasını istiyorum, ikincisi, bunun fikri ne kadar insanla makul bir oranda paylaşarak oluşturulursa, aynı mesele işte, rızası alınarak yapılan işler güzel olur. Güzel işler rızayla olur.

**Gürkan:** İnsanların Gezi Parkı’nda tekrar birbirleriyle buluşmasını, politika tartışmasını ve Gezi’nin devam eden sürecinde parklara dağılarak bu atmosferi devam ettirmesini teşvik eden zeminin oluşmasında 2012’deki panayırların da etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

**Tütüncü:** Aslında tabii panayırdaki tam olarak öyle bir şey olmuyor. O şenlik pazarlarında mesela, Nisan ayında güneş yeni yeni ısıtmaya başlamış, insanlar çimenlere yayılmış, pırıl pırıl, sıcacık oturuyorsun, oradan kuşlar ötüyor filan, belki hiçbir şey konuşulmuyordu, bir arada güneşlenmenin, ip atlamanın, hayatın güzel olduğunun bilgisi paylaşılıyordu belki. Ama her durumda, bir aradallığın güzelliğini hissetmek ve unutmamak insanları birbirine bağlayan bir şey tabii. Her birimizin kendi evine kapandığı bir sürecin tam tersi bir şey. Tabii o zaman güneş altında bir sürü konuyu da konuşabiliriz.

**Gürkan:** İnsanlar güneşin altında bir araya geldiklerinde ortak konular genelde ya havaların nasıl olduğu, ya da ortak paylaşılan alana dair bilgi paylaşımları oluyor. Özellikle ikinci alan politik konu başlıkları içermiyor mu?

**Tütüncü:** E tabii şöyle bir durum var, orası benim bir nevi mahallem oluyor, oralara yakın oturuyorum. Birisi senin mahallende çok sevdiğin ağaçları yok etme ihtimalinden bahsederse, senin artık o ağaçla olan ilintin sadece güneşlenmek, o ağacın dibinde kuş seslerini dinlemekten ibaret kalmamaya başlar. Çünkü ağacı kaybetme korkusu başlamıştır. Artık orada güneşlenememe, ağacın dibinde kuş seslerini dinleyememe korkusu başlamıştır. Bu korku başladığı zaman bu sefer düşünmeye başlarsın, ne yapsak etsek de şu ağaçlar kesilmese diye. Bir başka bakışla baktığında buna politika deniyor. E ne yapayım yani, ağaç için endişelenmeyeyim mi? Politika o ağaç için endişelenmek olduğu sürece çok güzel bir şey bence.

**Gürkan:** Değerli vaktinizi ayırdığınız bu güzel sohbet için çok teşekkürler.

### **Değerlendirme**

Ayşe Tütüncü, müzikle ve politikayla olan ilişkilenme süreçlerinin üzerinde durduğu bu görüşmede, yaptığı müziklerdeki politik bağlamların bilinçli varlığıyla birlikte, bu bağlamlarla müzik arasında kurulmasını gerekli gördüğü ahlâki ilişkiyi de oldukça önemsendiğini dile getirmiştir. Tütüncü, bir müzisyenin öncelikli ahlâki sorumluluğunun yaptığı müziğin müzik niteliğine gereken özeni göstermek olduğunu belirtmiştir. Bu noktada, bir politik söylemi duyurmakla bir müzisyenin bu söylemi müziğin içinde duyurması arasındaki farka dikkat çekerek, politik söylem için müzikten verilecek olası bir tavizin, ortaya çıkan yapıtın niteliğiyle birlikte varlık amacına da zarar verdiğinden bahsetmiş, yazıyla ya da sözle ortaya konabilecek bir görüşün müzikle aktarılmasında müziğin salt bir aracı görevi üstlenmesinin olası sakıncalarını bu gerekçeyle açıklamıştır.

Görüşmede edinilen bilgilerden, müziğe yansıyan politik bir duruşa kaynaklık eden müzisyenin, bu duruşun gereklerini müzik dışında da getirmesinin kattığı tutarlılıktan da bahsedilebilir. Örneğin, Ayşe Tütüncü'nün, aslında okudukları ve gözlemlediklerinin kazanmasında ailesinin de katkıda bulunduğu değerler filtresinden geçerek politik kaygılara dönüştüğü, bu kaygıların gereğini yapma ihtiyacının dışarıya kimi zaman bir müzik düzenlemesi, kimi zaman ise bir panayır organizasyonu olarak yansması, bu görüşü destekler niteliktedir. Bu noktada Ayşe

Tütüncü'nün müzik-politika ilişkisine bakış açısı ve bu bakış açısı vesilesiyle ortaya çıkan beste ve düzenlemelerinin ortaya çıkış süreci, bu iki unsurun birbiriyle temasının ahlâki zeminine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir.

## **Ek 2. Uygulamada Metin Olarak Kullanılan Mektup**

*Fag Boy Jesus* adlı parçanın metnini oluşturan mektubun tamamı aşağıdadır. Özel isimler dışında hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

“I am sorry to the people that I love but I cant fucking take it anymore. So I am gay. Why dooes everyone hate me becaus of that. Fuck them. I have been punched and spit on andcalled faggot, queer, loser, pussy, fag boy. Some asshole painted faggot on my locker. Some people do not talk to me. Fuck them, fuck everyone, I hate this fucking life know. I am so fucking tired of the shit. I hve receved hate letters telling me to leave school telling me that faggots aren't welcome and that I am a fag.

I am scared.and I am tiredand I cant take any more. Yesterday in the locker room some assholes said steven is such a pussy and faggot. He is an ugnly stupid faggotand we should kill him. And they knew that I could hear them. Idont know what to fucking thing now. Is it better that they kill me or I kill myselfi don't fucking know. Ijust want to die and that is all so I don't have to put up with this fucking shit. They don't know shit . then are just fucked assshles. So I need to stop all of this fucking shit now. they don't fucking know me they are all assshles. I hate everyone know. Iam a better person than any pone of themand I fucking know that for sure. I don't want to be such a fuckng problem for my family either. Afterall you have a fag for a son. Why do people need to do thisand we did nothing. They should all be in prison.they are horrible I hate eveyht fucking one so fuck ethem.

I know this that they are assholes. I wish that they could feel this shti that I feel then see what they do. Theycould not fucking take itand I know that without a doube.so why is this life so fucked.why I just am going to end eveytihng now this is it I need to kill myself I love many people mom and dad I love you and you didn't do anything bad I hat e life and this is why I have to die I am scared and iam tired of being laughted at made fun of beaten up and threatened and shit and and feeling like shit. Fuckfuckfuckfuck I just need to die. Don't be mad. Be happy that allt he bad shit I feel is goint fo be over finally forever. God will understand,and I know that. Maybe jesus was gay. How do we know anyting. Maybe god is gay. I am gay and I should

not be fucked over because of that. So fucking what. People are just too stupid. I am like every fuckin other person just I am gay so fucking what. Assholes. I should paint asshole on everyone's locker before I die. I just don't care anymore I need to go. I am so scared now. I now I need to die but I will be fine after I am dead. I am so sure of that because god will take care of me. I never did anything wrong and I know I will go to heaven. And I hope the assholes go to hell. What is a faggot someone tell me. I am just like fucking everyone else godfuckshit.

So [name removed] told me, why are you a faggot. Do you like to fuck guys fag boy. He said do you want to fuck me fag boy. If you try I will beat the hell out of you fag boy. You like guys little fag boy. You want to just fuck guys so what the fuck is wrong with you fag boy. You are just a pussy stupid fag boy. You are such an ugly fag boy no faggot would even fuck an ugly fagg boy like you. Then he laughed. So what am I supposed to do. He is big. He could beat the shit out of me. So I do nothing and he laughs at me, and I go home and hide and cry. Then I think about committing suicide again. I have thought for a long time about committing suicide. I need to kill myself. No other asshole is going to kill me. I will commit suicide and I will have peace and be freed. So I need to do this. You must understand. I can not live one more day. I will be so happy in heaven. I can just be normal like everyone else. I will not be the faggot, the queer, the fag boy, the pussy.

I have wanted to be dead for so long. I don't really know how I made it as far as this because I just think about being dead. I am never happy. Why did so many people lie to me. I wish I never told anyone I am gay. Why the fuck did I do that. [name removed] started this. I wish she was dead. I trusted her. Fuckfuckfuckfuckfuckfuckfuck asshole. Can't I tell anyone. So I tell [name removed] because I was so fucking tired of hiding every day. And she tells everyone. Fuck her the bitch. I hate her. She killed me.

I love you mom and dad. Because even though you did not understand maybe you loved me and said I was fine and you would help me. But at school it was like being in hell. I was burning in hell every day. I could not tell you everything that was happening. I did not want you to worry about me. I could not do that for you. I hope that you will forgive me. Please forgive me. And remember me when I was happy. And I am not a faggot I am a person that is all. Why was I a gay though, why me, why why why why I always ask. I will never know. God must have wanted me to be

with him now because he is telling me to kill myself. I think that anyway. And I know I need to commit suicide soon. But you need to know why. Don't be sad. You won't have a faggot son anymore. So you will be happy. No more burden for you. Tell everyone I got sick or something it doesn't matter I just can't go on one day more I cannot fucking go on. No fucking world and everyone but I don't mean you I love you mom and dad and I do have some friends and not many but most everyone is a stupid asshole and I hope that they get sick and die. I hate them for what they did and most of all [name removed] because she started it all. I hate her hate her hate her she is the faggot if faggot means anything bad not me. And why does fag have to mean anything bad, but I am gay not a fag and just a person like anyone else.

I know that life is horrible now. It is not worth living. It really is not worth living. Why should I go on. You must understand me. I can't do through this any more. Of fucking can't. I am scared everyday. I feel like shit everyday I don't want to go out anymore. I never want to go to school how can I learn anything. I can't I don't care. Grades so what and then I will work and people will call me fag I will always be a fag to them. Assholes assholes fuckfuckfkk

No I won't let anyone else hurt me. That is another reason why I will commit suicide. Nobody will hurt me again ever. No one will call me a fag or a queer or a pussy or a fag boy or anything. Nobody is going to spit on me again. Or write faggot on my locker or send me letters telling me that I should go to another school because I am a faggot or say they should kill me because I am an ugly faggot and they should kill me. Or that I am an ugly faggot and another faggot would fuck me. Who says I want to fuck or when or why or where. What do they know they talk about fucking girls. I never talk about anything asshole fuckfuckfuckfuckfuckfuckfuckfuckfuckfuckfuck

[name removed] started this shit and she should be imprisoned forever. Now I can't stop crying I'm so fucked up my head is so fucked up mom and dad I am sorry. I need to die just understand. Please understand and never stop loving me. It is not your and don't be sad please never be sad. I feel so sick not kind of feel happy to because I know know it will be over soon. I don't know about what everything will be like I'm kind of scared too. But I have to die now because I can't take one more day I can't take one more fucking day of them saying fag queer, hitting me spitting at me. They



spit on me. God dam assholes. And [name removed] said that he was going to stick a broom stick up my ass because he said that that is what I like. Asshole. I'll stick it up his ass asshole. Why did all of this happen my head is just so fucked up I am sad always. I don't remember when I was happy. It was so long ago, or was I ever happy. I can't faggots be happy. I don't know but I am not a faggot they are faggots and I am a person. I feel so much pain all of the time I guess you could say that I am like numb. Because I am. Just pain all pain. And I hate the pain. I am always sad. Assholes. And I hurt like shit. It is like they beat the hell out of me with their stupid words. I guess that they do. They don't win I will win because I will be happy and they are horrible people. Fuck I can't stop crying but I am very happy to it is weird. I guess I am crying because I am sorry mom and dad but I am happy that I will be in heaven and no more attacks. Is being a faggot mean you are in war I am fuckfuckfuck

I was on tuesday that I thought I was going to die fuckfuckfuckfuck. It was on tuesday fucking tuesday I am dead soon and happy fuck I should have a party. I am just a person. They are they fucking fags.

I need to write a poem

I will name it I am not a fag

I am not a fag

You are the fags

Remember that

I am a person

You say faggot faggot queer queer but you don't know anything

I know that you are stupid assholes and that is more than you know

What is heaven really like mom and dad. I hope it is all that not here. And don't be sad because you will be with me again. I know I know.

I am getting happier now. I am because it is all ending now. I want you to know that I feel good now. I think I feel really good now, yes I do. I am not crying anymore and I am feeling happy. I think I will be happy in heaven no longer a faggot just a person. The real faggots are them

I have to say goodbye now so don't be sad. Please never be sad. I am happy. I am really happy now. Everything will be fine I am happier than I have ever been because it is all over.

Goodbye I love you mom and dad but I hate almost everyone else. Don't be sad.

I am happy now.”

### **Ek 3. Evreşe Yolları Dar (Bana Bakma Benim Fobim Var) Bildiri Metni**

Geçtiğimiz birkaç yüzyıl içinde, Batı ve Doğu toplumlarının cinsiyet ve cinsellik üzerine görüşleri, istisnai azınlıklar haricinde benzer bir seyir göstermiştir: Cinsiyet, fiziksel niteliklere yönelik birtakım kalıp yargılar üzerinden “kadın” ve “erkek” olmak üzere ikili bir sınıflandırmaya tâbî tutulmakta; cinsellik ise, aralarında bir karşıtlık kurulan bu iki kategorinin/kutbun sadece birbiriyle etkileşimine, daha da derinlerde, üremeye odaklanılarak değerlendirilmektedir.

Buna karşın, cinsiyetleri ve cinsel yönelimleri halihazırdaki normların dışında kaldığı için baskılananların hakları, 20. ve 21. yüzyılda görünürlük kazanmaya başlamıştır. Öyle ki, bu hakların toplumsal ve—özellikle de—yasal anlamda kazanılması için çalışan LGBTİ hareketinin çabalarıyla, bazı devletler, talep edilen yasal hakların bir kısmını tanımıştır. Yasal düzenlemelerin getirdiği sınırlı meşruiyetin de etkisiyle, cinsiyet ve cinsel yönelim çeşitlilikleri, eskiye nazaran daha rahat ifade edilebilmektedir.

Gelgelelim, cinsellik ve cinsiyete dair—ataerkil, millî ve dinî görüşlerle de desteklenen—kalıp yargılar, eşcinsellere, translara ya da genel olarak heteronormatif kalıpların dışındaki kişilere yönelik, sıklıkla sözel ve fiziksel şiddet de içeren tepkilere yol açmaktadır. Hoş görülebilecek bir hata gibi yansıtma, hastalık sayarak iyileştirmeye çalışma, dışlama, dedikodu, hakaret, tehdit, fiziksel temas da içerebilen alaycılık, zorbalık ve cinayet gibi yok edici/yıkıcı/zarar verici tepkiler, bu şiddet biçimlerinin özellikle yoğunlaştığı dönemlerden biri olan lise çağlarında, LGBTİ bireylerin intihara yönelimini büyük oranda artırmıştır. Bir çoğu aileleri tarafından da dışlanan bu kişiler, kendilerine toplumsal yaşamda yer açılmadığı için gittikçe yalnızlaşmakta, yok sayılmanın baskısıyla bir süre sonra kendilerini yok etmeye meyilli hâle gelmektedirler. İstatistiklere göre, dünya genelinde, ergenlik çağındaki LGBTİ intiharları, LGBTİ olmayan ergen intiharlarına göre 2 ilâ 6 kat daha fazladır.

*Fag Boy Jesus* adlı elektro-akustik yapıtta, akranlarının dışlayıcı, alaycı ve tehditkâr tutumları sebebiyle intihara teşebbüs eden 16 yaşındaki eşcinsel bir lise öğrencisinin intihar mektubu ele alınmıştır. ABD’de yaşayan Steven adındaki bu lise öğrencisi, mektubunda, akranlarından gördüğü ayrımcılık ve şiddeti dile getirmektedir. Steven’ı

intihara götüren sebepleri ilk ağızdan dinlemenin kendisi başlı başına uyandırıcı ve öğretici bir deneyim olmakla birlikte; mektubun elektro-akustik bir dokuya örülmesiyle, deneyimin etkisinin katmanlandırılması amaçlanmıştır.

Steven'ın yaşadıklarını detaylı bir biçimde anlattığı mektubundan belli kısımlar yapıta metin-ses dönüştürücüyle aktararak, bireyin duygu durumu elektronik katmanlar ve kaydedilip işlenmiş seslerle sarmalanmaya ve desteklenmeye çalışılmıştır.

Son not: Steven, hastanede kurtarılmış, intiharı sonrasında cinsel yönelimi ailesi tarafından kabullenilmiş ve desteklenmiştir. 2015'te, 17 yaşındayken intihar eden Ege URJAV ve geçen hafta bugün, 18 yaşında intihar eden Ali PURTAŞ ise, Steve ile benzer muamelelere maruz kalarak çareyi yaşamını sonlandırmakta bulan nicelerindedir. Ailelerine ve arkadaşlarına sabırlar diliyorum.

## ÖZ GEÇMİŞ

1981 yılında, Samsun'da doğdu. Trabzon Yomra Fen Lisesi'nden sonra devam ettiği İTÜ Makina Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümündeki öğreniminin ardından, Akademi İstanbul'da ses ve caz kompozisyonu eğitimi aldı. On yıl kadar çeşitli türlerde sahne çalışmalarında bulundu. 2004 yılında YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde almaya başladığı kompozisyon öğrenimini, 2009 yılında, Prof. Dr. H. Alper Maral danışmanlığında yürüttüğü *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar* adlı tez çalışmasıyla tamamladı.

2009 yılında *Gymboree Play&Music* okul öncesi eğitim kurumlarında çalıştıktan sonra, hazırladığı okul öncesi dünya müzikleri eğitim programıyla çeşitli okul öncesi eğitim kurumlarında dersler verdi. YTÜ Sürekli Eğitim Merkezi'nde aldığı pedagojik formasyon eğitimini 2011 yılında tamamladı.

2016 yılında YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde yüksek lisans öğrenimine başladı. Bu esnada, çeşitli projeler için Yeni Müzik yapıtları besteledi; Prof. Dr. H. Alper Maral'ın düzenlediği Yeni Müzik Festivali – I'de proje asistanlığı yaptı ve Yeni Müzik yapıtları seslendirdi. 2018 yılında, Etnomüzikoloji Derneği'nin düzenlediği Uluslararası Müzik ve Politika Sempozyumu için hazırladığı *Cihat Kültürü, Müzik Teknolojisi ve (Sosyal) Medya: 20. ve 21. Yüzyıl Müzik Teknolojisi ve Yayılım Yöntemlerinin Müzikli Cihat Propagandasına Etkisi* adlı bildiriyle üçüncülük ödülü aldı.

Halen, Yeni Müzik, şarkı yazımı, hayvan hakları aktivizmi alanlarında çalışmalar yapmakta, çeşitli alanlarda müzik eğitimi vermekte, müzik-politika ilişkisini ele aldığı bildirilerle sempozyumlara katılmakta ve konserler vermektedir.