

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MOĞOLLAR GRUBU ÖRNEĞİNDE
ANADOLU POP ve TÜRKİYE’DE
KÜLTÜREL MODERNLEŞME**

**Hazırlayan
Tayfun BİLGİN**

**Danışman
Yrd.Doç.Dr.İbrahim Yavuz YÜKSELSİN**

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **MOĞOLLAR GRUBU ÖRNEĞİNDE ANADOLU POP VE TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL MODERNLEŞME** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../.....

Tayfun BİLGİN

İmza

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Tayfun Bilgin'in **Moğollar Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye'de Kültürel Modernleşme** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 16/2/2008 tarihinde, saat 15.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 70 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin **B.A.S.A.R.I.L.I.** olduğuna oy **birliği** ile karar verildi.

B.AŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Şehinşah Yılmaz

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

Prof. Dr. Fatih Kılıç

Yrd. Doç. G. AKINCI

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: BİLGİN

Adı: Tayfun

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye’de Kültürel Modernleşme

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Anatolian Pop and Cultural Modernization in Turkey In The Case of Mogollar Band

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 54

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 20

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.

Adı: İbrahim Yavuz

Soyadı: YÜKSELSİN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1-Anadolu Pop

2-Moğollar

3-Kültürel Modernleşme

4-Popüler Müzikte Hayatta Kalma

5- Uluslaşma

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Anatolian Pop

2- Mogollar

3- Cultural Modernisation

4-Surviving in Popular Music

5- Creating National Identity

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☒ Hayır ☐

ÖZET

Türkiye, ancak yirmili yıllarda, Cumhuriyet'in ilanının ardından organize bir 'modernleşme' çabasına girebildi. Girişilen 'modernleşme' hareketinin iki ana ereği vardı. Bunlar çağdaşlaşma adına 'Batılılaşma' ve uluslaşma adına 'Türkleşme' idi. Giyim-kuşam, alfabe, eğitim sistemi gibi doğrudan sosyal hayatı etkileyecek reformlara girildi. Biraz da jakoben bir üslup ile halk geleneksel yaşamdan uzaklaştırılıp, 'modern' olan yaşama çağrıldı. 'Modernleşme'nin bir gereği olan uluslaşma adına, bin yıllar boyu birçok kültürün yaşandığı Anadolu coğrafyası 'Türk'leştirildi; kendini Türk saymayan unsurların varlığı tanınmadı. Ve karmaşık kültürel yapıya sahip Anadolu, okullardan itibaren tek bir kökenden gelen tek bir ulusun yaşadığı bir coğrafya olarak tanıtıldı.

Altmışlı yıllarla, o zamana dek olagelenin tersine, doğu kültürü ve müziği, Batılıların daha çok ilgisini çekmeye başladı. İngiltere, A.B.D. gibi ülkelerin folk müzikleri dışındaki folk müzikler de pop müziğin anaakımı ile kaynaşarak popüler müzik alanında yer buldular.

Türkiye'de de benzer bir amaçla yola çıkan Moğollar grubu kendi yerel materyalini kullanmaya karar verdiğinde, 'ait olduğu öğretilen' Anadolu coğrafyasının folk müzik biçimine yaslandı. Bunun sonucunda 'Anadolu Pop' ismini verdikleri *hybrid* yapıdaki müzik türünün tetikleyicisi oldular ve bu tür içinde ürünler verdiler.

Seksenli yıllarla Anadolu Pop gözden düşerken, doksanlarda başka müzisyenler aracılığıyla ve kırdan gelenlerin kentleşme sürecinde yeni anlamlar yüklenerek tekrar etki kazandı. Aynı yıllar Moğollar gibi yetmişlere ait grupların geri dönüşlerine de sahne oldu. Moğollar doksanlarda, yetmişlerde bıraktıkları noktadan farklı bir anlayışla ürünler verdiler. Bu çalışmada bir yandan Türkiye'nin modernleşme sürecinin Anadolu Pop'un ortaya çıkışına olan etkisi incelenirken, bir yandan da bu müzik türünün iki dönemi arasında tarihsel perspektif de gözetilerek bir değerlendirmeye gidilmektedir.

ABSTRACT

Turkey was able to start an organized process of “modernization” in the nineteen-twenties, after the declaration of the republic. There were two main goals of this process: “Westernization” in order to catch the age, and “Turkification” in order to create a national identity. Reforms that would directly affect social life, such as banning sectarian dress, changing the educational system and the alphabet were undertaken. In a somewhat jacobin manner, the people were called upon to abandon their traditional lifestyle and adopt a modern one instead. To establish nationalism which is a pre-requisite for modernization, the Anatolian landscape which had been home to many cultures throughout history was “Turkified”. The existence of groups that did not consider themselves Turkish were not recognized. And Anatolia which had a complex cultural background was portrayed and taught in schools to be a land inhabited by a single nation of people with singular roots.

In the sixties interest Westerners became more interested in Eastern culture and music than they ever did before. The folk music of countries other than Britain and the U.S. mingled into the mainstream of pop music and found their place in the realm of popular music.

In Turkey, the group “Mogollar” who set out with a similar goal, decided to use local material and utilized the folk music of Anatolia, to which they were taught that they belong. As a result they pioneered an *hybrid* music genre that is called “Anatolian Pop”.

While Anatolian Pop declined in popularity in the eighties, it was popularized once again in the nineties by other musicians, taking on new meaning with the assimilation of the rural population which moved to big cities. The same decade witnessed the comeback of groups from the seventies, such as Mogollar. Mogollar, in the nineties, produced with a different approach than the one they had in the seventies.

This paper will explore the effect of Turkey’s modernization process on the emergence of “Anatolian Pop” as well as comparing the two eras of Anatolian Pop in historical perspective.

ÖNSÖZ

Samimiyet, popüler müzik dinleyicisinin dinlediği grupları/şarkıcıları seçme sürecinde gözettiği bir kriterdir. Onları samimi bulduğumuz için müzikleri ile duygu dünyamız arasında bir bağ kurulması kolaylaşır. Bir popüler müzik dinleyicisi olarak ben de, barındırdığı ‘samimiyet’ten ve ‘müslüman mahallesinde salyangoz satma’ konusundaki azminden ötürü Anadolu Pop’u her zaman kendime yakın buldum.

İster düğün salonlarında *Smoke On The Water*’la gelin-damat oynatsınlar, ister ‘yırtma’ düşüncesi ile yurtdışına kapağı atmak isteyenlerden olsunlar müziğe duydukları tutkulu aşktan ötürü belki şans eseri, belki sabrederek –müzik dışı uğraşlara yönelme kolaylığına kaçmadan- zor zamanları aşp bugüne gelen, pikabın iğnesinden kendilerine ulaşan o hayalin peşinde hayatlarını harcayan o kuşağın tüm müzisyenlerine ve hatta şans yaver gitmeyip parasızlık içinde, Beyoğlu’ndaki bir otel odasında hayata gözlerini yuman, uzun süre Erkin Koray’ın davulculuğunu yapmış Sedat Avcı gibi müzisyenlere yürekten saygı duyuyorum. Bu çalışma, bu ‘müziksever’ müzisyenlere ithaf edilmiştir.

En başta, çalışma esnasında yoldan çıksam da usanmadan beni doğru olana yönlendiren danışmanım Yrd.Doç.Dr.İbrahim Yavuz Yükselsin’e; ardından destekleri ile tezin ortaya çıkmasını sağlayan aileme, Aaron Brooks’a, Alkan Günlü’ye, Murat Küçükebe’ye, Ali Cenk Gedik’e, Taner Öngür’e, Cahit Berkay’a ve müstakbel eşim Umut Başak Balıklı’ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
EKLER.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: CUMHURİYETİN SOSYAL BİLİNCE ETKİSİNİ ANLAMADA BİR ANAHTAR OLARAK ANADOLU POP.....	4
1.1 Anadolu Popun Popüler Müzik İçindeki Konumu.....	4
1.2 Anadolu Pop’u Oluşturan Ortam.....	8
1.2.1.Türkiye’de Kültürel Modernleşme Projesi.....	8
1.2.1.1 Cumhuriyet’le Gelen Ulus Bilinci, Cumhuriyet’in Anadolu’ya Bakışı.....	10
1.2.1.2 Türkiye’de Batılılaşma Ereği ve Popüler Kültür İlişkisi..	13
1.2.2 Türkiye’deki Kültürel Modernleşme Projesinin Sonuçları.....	14
1.2.3 Yeni Bir Kimlik Edinme Şekli Olarak Anadolu Pop.....	17
1.3 Anadolu Pop Türünün Biçemsel Temelleri.....	18
1.3.1 Uluslararası Pop Anaakımından Kaynaklanan Temeller.....	20
1.3.2 Anadolu Müziklerinden Kaynaklanan Temeller.....	24
1.4 Anadolu Pop’un Gözden Düşmesinin Sebepleri.....	25
1.5 Türün 90’lardaki Yeniden Canlanması: İzlerkitle ve Üretici Oryantasyonlarından Yeni Anadolu Pop (Rock)’un Durumu.....	28

2.BÖLÜM: MOĞOLLAR GRUBUNUN VE ANADOLU POP’UN İKİNCİ DÖNEMİ: “BİRŞEY YAPMALI”.....	32
2.1 Türk Popüler Kültüründe Protest Olgusu.....	33
2.1.1 Cem Karaca ve Politizasyon.....	33
2.1.2 Moğollar’ın Protest Müzik İçindeki Konumu.....	35
2.2 Moğollar’da Grup İçi Dengeler ve Bitmeyen Solist Bulma Sorunu.....	39
2.3 Cahit Berkay’ın Film Müziklerinin Popülariteye Etkisi.....	40
 SONUÇ.....	43
EKLER.....	46
KAYNAKÇA.....	51
ÖZGEÇMİŞ.....	54

EKLER LİSTESİ:

Ek-1: Tablolar

Tablo1- Moğollar '94 Albümü (1994) Şarkı Konuları

Tablo2-Dört Renk Albümü (1996) Şarkı Konuları

Tablo3-30.Yıl Albümü (1998) Şarkı Konuları

Tablo4-Yürüdük Durmadan Albümü (2004) Şarkı Konuları

GİRİŞ

Karl Marx, ‘az gelişmiş’ toplumlara ‘çok gelişmiş’ toplumlarca kendi geleceklerinin bir resminin sunulduğundan bahseder (Aktaran Salcedo, 2002:626). Bu durum, gelişmemiş toplumda, gelişmiş toplumla aradaki farkı kapatma yönünde bir dinamiğin oluşmasını sağlar ki, toplumların ‘modernleşme’sinin çıkış noktası budur.

Gelişmekte olan devletler için, ‘modernleşme’ çabasının altında genelde ekonomik ve politik sebepler yatsa da, bu çabayı kültürel boyuta taşımadan ‘gelişmiş ülke’ olarak kabul görmenin zorluğu açıktır. Bu önermeyi somutlaştırmak adına, petrol zengini Arap ülkelerinin ne ölçüde ‘gelişmiş’ kabul edildiğine bakmak açıklayıcı olacaktır.

Modernite 17. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan, döneminin ‘en yeni olan’ ‘güncel’ olan eğilimlerini tanımlamada kullanılan bir terimdir. Zamanla terimin anlamı genişlemiş, düşünsel alanda ‘antik’ ile ‘rönesans’a ait olanın farkına işaret etmesinin yanında; devlet yönetiminde bilimin ve laisizmin (*secularism*) daha önemli bir konumu olmasını anlatır hale gelmiştir (Giddens, 2001:1). Günümüzde kullanımda olan ve bu çalışmada yer aldığı anlamıyla ‘modern’ olmak, Avrupa ülkeleri ya da Amerika Birleşik Devletleri gibi gelişmiş ‘batı’ devletlerinin egemen olduğu bir dünya düzeni ile yakından ilişkilidir. ‘Modern’ olmanın gereklerini yerine getirme süreci ‘modernleşme’ olarak adlandırılır. Aslında ‘modernleşme’ ‘kazanan’dan (daha doğrusu hali hazırda ‘kazanmış olan’dan), ‘kaybeden’e, ‘gönüllü’ olarak yapılan bir ‘doku nakli’dir. Bu nakilde kaybeden tarafça hedeflenen, kazanan ülke gibi olmaktır. Nakledilen doku, bilimle ya da devlet yönetimi ilkeleriyle yüklü olmasının yanında ‘kültürel’ yapıyı da içeriğinde barındırır.

Nakledilen bu kültürel yapı, her zaman teknolojik ilerlemenin ya da gelişmişliğin doğrudan sebebi olmayabilir. Yukarıda da belirtildiği gibi ‘modern’ olma hali sadece teknolojik üstünlük, ekonomik refah değil, bir noktada “batı kültürünün yeğ tutulması” halidir.

Ulusal kimlik ve ulusal hedefe atıf yapan ‘Ben kimim?’ ve ‘Nereye gidiyorum?’ soruları ulusların modernleşmesi sürecinde öne çıkan iki önemli başlık olarak öne çıkar (Salcedo, 1971:626). Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanını takip eden modernleşme hareketinde de aynı soruların cevapları aranıp; ‘Türk’ olmak ve ‘Batıya yönelmek’, Cumhuriyet’in ana hedefleri olarak belirlenir (Hasgöl, 1996a:27).

Türkiye’deki ‘modernleşme’ hareketi, sosyal yapıya doğrudan müdahalelerde bulunur. Kılık-kıyafet, alfabe, dinsel ibadetlerin yapılış şekli gibi alanlarda yapılan bu müdahaleler, toplumda kah razı gelerek, kah istemeyerek bir dönüşüme yol açar. Bu çalışma bahsedilen sosyal dönüşümün, Türkiye’deki kültürel yaşamın pek çok noktasında olduğu gibi, altmışların sonunda ‘Anadolu Pop’ isimli müzik türünün ortaya çıkışında da doğrudan ya da dolaylı etkisi olduğunu savlamaktadır.

‘Batılılaşma’ ve ‘uluslaşma’ hedefleri, Türk toplumundaki sosyal bilincin evriminde etkili olmuş, özellikle kentsel alanlarda batılı yaşam tarzı o ana dek olagelenden daha hızlı bir biçimde hayata geçmiştir. Bu süreçte yavaş kalan kırsal ile, batılılaşma sürecinde hızlı yol alan kent arasındaki farklılıklar, sadece kır yaşamı-kent yaşamı ekseninde kalmayıp, batılı olan-yerel olan karşıtlığını kuvvetlendirecek şekilde gitgide artmıştır. Ellili yıllarda başlayıp altmışlardan sonra sürekli artış gösteren kırdan kente göç ile aynı ülkede yaşanan bu iki sosyal yapı için bir arada olma zorunluluğu doğar. O zamandan beridir, Türkiye’deki toplumsal yaşam bu iki kutuplu yapının dengelenmesi üzerine kuruludur. Dengeyi bulma çabası içindeki bu çekişme, siyasetten kültürel yaşama birçok alandaki izleri ile günümüz Türkiye’sinin sosyal yaşamının en etkin dinamiklerinden biridir.

Türkiye Cumhuriyeti, batılı yaşam tarzını benimseme hedefi doğrultusunda Batı’ya ait olan kültürel yapıyla temasını arttırmıştır. Bu, ister istemez Batı popüler kültürünün de Türkiye’deki sosyal yaşam içinde yer bulmasını sağlar. Batının popüler kültürü sinemasıyla müziğiyle genelde doğrudan olduğu haliyle alınır, zaman zaman da Türk müzisyen ve sinemacılarca bunların tekrar üretimleri (*reproduction*) yapılır.

Popüler kültürün bir ögesi olan popüler müzik, ilk evrelerinden itibaren içinde yerel müzikten unsurları, anaakımın şekillendiği İngiltere ve A.B.D. gibi ülkelerin geleneksel müzikleriyle etkileşim içinde olmasıyla barındırır. Popüler müziğin biçim özelliklerini oluşmasına katkıda bulunan adı geçen ülke folk müziklerinin dışında, diğer ülkelerin folk müzikleri de altmışlı yıllarla beraber, pop anaakımının (*mainstream*) içinde yer bulmuşlardır.

“Anadolu Pop” da pop müziğin uluslararası anaakımı ve batı kültürü dışında olan bir yerel müziğin bir araya gelmesi ile ortaya çıkmış, başka coğrafyalarda da bir çok benzeri olan *syncretic* ya da *hybrid* (melez) olarak adlandırılabilen bir türdür. Altmışların sonunda Türkiye’de ortaya çıkan ve seksenlerde etkisini yitiren bu müzik türü, doksanlı yıllarla beraber ikinci dönemini yaşamıştır. Aradan geçen zamanda

Türkiye’de yaşanan büyük siyasal değişimler, toplumsal yaşama, sosyal bilince de etki etmiş ve haliyle ortaya çıkan ikinci dönem Anadolu Pop (bu dönemde anıldığı adı ile Anadolu Rock), ilkinden farklı nitelikleri bünyesinde toplamıştır.

Türkiye’nin popüler müzik tarihinde bir dönem için anadamar vazifesi gören, yine Türkiye’nin kendisi gibi ‘biraz batı-biraz doğu’ ve dolayısıyla ‘biraz kentli-biraz kırsal’ olan Anadolu Pop türü, seksenlerde askeri darbe ve Özal politikaları sebebiyle Türk toplumunda yaşanan ‘başkalaşım’dan önce ve sonraya denk düşen iki ayrı döneme sahiptir. Ve bu sayılan özellikleri sebebiyle Türkiye’yi ve Türk insanını anlamak için bir anahtar niteliği taşımaktadır.

Anadolu pop türünün içinde, biçimin yaratılması konusundaki öncü konumları, folk müzikten sadece tema değil, çalgı ve oturtum (*besetzung*) anlamında da yararlanmış olmaları ve türün doksanlardaki yeniden canlanmasında (*revival*) da yine ön saflarda bulunmaları gibi kendilerine has özniteliklerinden bahsedilebilecek Moğollar grubunu bir örneklem olarak ele alan bu çalışmanın iki odağı vardır. Birincisi, Anadolu Pop türünün ortaya çıkışını ve kabul görüşünü, Türkiye’de Cumhuriyet’le hayata geçen ‘modernleşme’ hareketinin sosyal hayattaki yansımalarını anlama yolunda bir vaka olarak kabul edip, ‘modernleşme’ kavramı ve ‘modernleştirme’nin şekilleri üzerine bir bakış getirebilmektir. Çalışmanın ikinci odağı, kır-kent, doğu-batı gibi kavramları bünyesinde barındıran Anadolu Pop türünün (ve Moğollar grubunun) doksanlardaki yeniden canlanması hakkında, tarihsel perspektifi gözeterek ve Moğollar grubunun uyguladığı ‘tanınırlığı sürdürme’ stratejilerini göz önünde bulundurarak analitik bir sonucun ortaya konmasıdır. Çalışmanın kavramsal şemasının bölümlenmesinde de bu ikili yapı gözetilmiştir.

Çalışmanın hazırlanmasında grup elemanları ile yüzyüze yapılan görüşmeler, kendilerinin geçmişe ya da günümüze yönelik tercihlerini anlamada faydalı veriler elde edilmesini sağladı. Grup elemanlarının bile detaylarını hatırlamakta artık zorlandığı grubun birinci dönemi için yer yer, o dönemde yayımlanan *Ses*, *Hayat* gibi dergilerdeki grupla ya da genel olarak Anadolu Pop türü ile ilgili haberlerden yararlanıldı. Dönem ya da dönem dışı müzisyenlerin, araştırmacıların Anadolu Pop hakkındaki görüşleri türün diğer türler içinde konumlanmasını kolaylaştıran veriler elde edilmesini sağladı.

1.BÖLÜM

CUMHURİYET'İN SOSYAL BİLİNCE ETKİSİNİ ANLAMADA BİR ANAHTAR OLARAK ANADOLU POP

Anadolu Pop'a ismini veren Anadolu coğrafyası konumu itibarı ile uzun tarihi boyunca, hatta 'islamlaşma' döneminin ardından bile batı kültüründen hiçbir zaman bütünüyle kopuk olmamıştır. Müslüman Osmanlı İmparatorluğu da kuruluşundan itibaren büyümesini Hristiyanların yaşadığı topraklara doğru gerçekleştirdiğinden, Batı kültürü ile temasını korur. Ne var ki, Arap ülkelerinin alınmasıyla sünni İslam'ın imparatorluk içinde güçlenmesi, Osmanlı'da batı kültürünün reddini de beraberinde getirir.

Osmanlı'nın çöküş döneminde kötü gidişi ıslah etme adına Tanzimat'la başlatılan batılılaşma hamlesi, içeriği ile bir 'modernleşme' hareketi olmanın uzağındadır. Bu hareketi 'modernleşme'den uzaklaştıran yanları ulus bilinci, laisizm, bilimin önem kazanması gibi 'modernite' işaretlerini hedef almamasıdır.

1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile girişilen modernleşme hareketinde ise, bu eksik olan yönler artık tamamlanır. Ülke yönetimince uygulanan, laisizm ilkesinin getirilmesi, ulus bilincinin oluşturulması, ulusal kültürün inşası, sanayinin oluşturulmaya başlanması, batı kültürünün ve yaşam tarzının alınması gibi müdahaleler, doğrudan sosyal yaşamı değiştirici niteliktedir.

Özellikle popüler müzik alanındaki müzik türlerinin sınıflandırılmasında, pazarlama gereği plak endüstrisinin müdahalesi de rastlanılan bir durum olduğundan, çalışmada örneklem olarak ele alınan Anadolu Pop türünü tanıma yolunda, bu müzik türünün diğer benzerleri arasında konumu öncelikle incelenmiştir.

1.1. Anadolu Pop'un Popüler Müzik İçindeki Konumu

Altmışlı yıllar pop müzikte, o zamana dek süregelen belli klişelerin yıkılmasına tanıklık etti. Ellili yıllarda ortaya çıkan rock'n'roll ile en gözde müşteri kitlesi haline gelen gençlerin talepleri, plak şirketlerinin tercihlerinde giderek daha belirleyici olmaya başladı. Altmışların ortalarından itibaren batılı gençler, genelde çok gelişmiş ülkelere doğru tek yönlü bir akışa sahip olan emperyalist kültürde alışlagelenin aksine doğu kültürüne, doğu mistisizmine ve

haliyle doğu müziklerine merak saldılar. Kimliksel varoluşunu yeniden tanımlama çabasına giren genç kuşak, folk müziğe ‘müdahale edilmemiş’, ‘otantik’ bir kimlik aracı olarak yaklaştı ve onu popüler müziğin çarkının içine, yer yer olduğu gibi fakat çoğunlukla popüler müziğin tınısal niteliklerine uyarlayarak dahil etti.

Bir çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de müzisyenler kendilerini ait hissettikleri kültürün dizgesi içindeki yerel müzikleri, uluslararası alandaki popüler müzik ile birleştirme çabasına girdiler. Erol (2002:237), bu durumu şöyle açıklar:

“Uluslararası popüler müzik endüstrisinin “estetik” ya da “değer yüklü” bileşenlerinin önemli bir bölümü ya da herhangi bir unsuru, farklı ülkelerdeki müzikçiler için ya da aynı coğrafya parçası içindeki farklı çizgilerde yer alan müzikçiler için, standartlar belirleyebilir. Dünyaca şöhret olma rüyasındaki kimi sanatçılar, sperstarları örnek almaya çalışabilirler. Kimiler ise yerel ya da ulusal bir kariyer yapmaya karar verip bu etkilerin bir harmanını yapmaya karar verebilirler. Böylece *syncretic* ya da *melez (hybrid)* denilen üsluplar ortaya çıkabilir.”

Erol’un anlattığına uygun olarak, Türkiye’de ortaya çıkışından bir müddet sonra Anadolu Pop¹ ismini alan tür, altmışların sonlarından itibaren, dönemin uluslararası popüler müziği ile Anadolu tınılarını birleştirmeyi amaç edinmiş bir popüler müzik akımıdır.

Anadolu Pop’a benzer bir diğer *hybrid* tür de, Japonya’daki ‘J-Pop’ adı verilen türdür. ‘J-Pop’, tıpkı Anadolu Pop gibi popüler müziğin anaakımı ile Japon geleneksel müziğinin biçemini birleştirmeyi hedefler. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, ortaya çıkan bu tür, ilk döneminde Amerika’da o dönemde popüler olan *big band* müziği ile Japon geleneksel müziğine özgü vokal tekniğini bir araya getirmiştir.² Ancak Anadolu Pop’tan farklı olarak, J-Pop terimi bir biçemden ziyade, Japon müziği ile Batı popüler müziğinin oluşturduğu tüm *hybrid* yapılara işaret eder (WEB 1).

¹ Taner ngr ve Murat Ses ayrı ayrı bu ismin kendilerine ait olduğunu söylemektedirler. Cahit Berkay ise, Taner ngr ile çalışmaya başlamadan ’92 yılında *Folklorla Doğru* dergisinde yapılan söyleşide, türün isim babasının Murat Ses olduğunu söylese de, grubun ikinci toparlanmasının ardından Taner ngr’n Anadolu Pop ismini koyan kişi olduğunu muhtelif röportajlarda belirtmiştir.

² Bu dönem için ‘J-Pop’ta öne çıkan şarkıcılar ve örnek parçaları Shizuko Kasagi (*Tokyo Boogie Woogie*) ve aslen bir geyşa olan Ichimaru (*Shamisen Boogie Woogie*)’dur.

Anadolu Pop'un çıkışından önce, Türkiye'deki batı tarzında popüler müzik (Türkçe sözlü tango dönemindeki özgün üretimler hariç) genelde yabancı şarkıların kendi orijinal dillerinde ya da Türkçe olarak tekrar üretiminden ibaretti. *Siluetler*, Cem Karaca ve *Apaşlar*, Barış Manço gibi aynı türün öncüsü birkaç grup/şarkıcı daha olsa da, Moğollar'ı diğer öncülerden ayıran, sadece türkülerini batı enstrümanlarıyla çalmakla yetinmeyip, Türk müziği enstrümanlarını da müziklerine katmalarıydı. Bu vasıfları sebebiyle Moğollar, kendi isimlendirdikleri Anadolu Pop türünün başat grubuydular.

Popüler müzik arenasında, folk müziğe ait tınısal ya da görsel malzemeyi kullanma, şehir yaşamı içerisinde zamanla etkinliğini yitiren folk dağına ve/veya biçimine³ genç kuşaklarca tekrar başvurulmasıyla, ya da özellikle Batı dışındaki toplumlarda, Moğollar örneğinde olduğu gibi, kendi kültürlerine ait unsurları müziklerine dahil ederek uluslararası piyasada şanslarını denemek isteyen gruplar aracılığıyla ortaya çıkabilmektedir. Bugün bile, Batı kültürü dışından rock müzik yaptığı bilinen bir müzik grubunu dinlerken ortalama bir popüler müzik dinleyicisinin beklentisi, *Deep Purple* ya da *Led Zeppelin* gibi çalmaları değil, kendi ülke kültürlerinden bir şeyleri de müziklerinde duyurmalarıdır. Kuşkusuz, Batı ülkelerinden olmayıp da bunun aksini uygulayan gruplar ve sanatçılar da mevcuttur⁴ ama şunu da kabul etmek gerek ki yine bu beklenti sebebiyle, bunlar daha ziyade uluslararası arenada değil kendi coğrafyalarında tanınırdılar.

Yetmişlerin sonuna dek işlerliğini sürdüren Anadolu Pop akımı, yetmişlerin başlarından itibaren iki farklı yönde başkalaşmaya uğradı. Bir yandan başını Cem Karaca'nın çektiği, Moğollar'ın da grup olarak ve bireysel katkılarla⁵ dahil olduğu daha politik bir Anadolu Pop varken, bir yandan da yetmişlerde batıda hakim olan progressive rock türünden etkilenecek bu yönde çalışmalar ortaya koyan *21.Peron*, *Asia Minor*⁶ gibi yeni gruplar çıkmıştı. Cahit Berkay ve Engin Yörükoğlu'nun yine

³ Folk şarkılardaki hikaye anlatma geleneğini, edebiyattan aldığı anlatım şekilleri ile harmanlayarak kendi yazdığı şarkılara uyarlayan 'kentli' folkçu Bob Dylan bu tip bir biçim kullanımına örnek sayılabilir.

⁴ MFÖ, Bulutsuzluk Özlemi gibi gruplar zaman zaman yerel ya da geleneksel olan müzikten yararlınsalar da genel itibarı ile pop anaakımının biçimine sahiptirler.

⁵ Taner Öngür'ün Cem Karaca ve *Dervişan* grubuyla olan çalışmaları ya da Cahit Berkay, Uğur Dikmen ve Cem Karaca'nın, Karaca yurda döndükten sonraki çalışmaları bu katkılara örnektir.

⁶ *21.Peron*, 1979 yılında Eurovision yarışmasına katılıp kazandığı halde gidemeyen ve "21.Peron(1979)" adlı albümün sahibi olan İzmirli genç müzisyenlerden kurulmuş bir gruptur. *Asia*

Moğollar ismini kullanarak, Fransız müzisyenler Romen Petiter (tuşlu çalgılar) ve Michel Shollet (bas gitar) katılımıyla Fransa'da kaydettikleri *Düm-Tek* albümü⁷ de bu ikinci dala örnektir. Böylece Moğollar, hem politik olan hem de progressive alanda ürün vermiş bir grup olarak, bu ikili ayrımın ikisinde de yer alır.

Moğollar'dan '73 yılında ayrılan ve aralarındaki ihtilaftan dolayı '90'lardaki toparlanmada pek ismi anılmayan klavyecileri Murat Ses, '93 yılında Akın Ok ile yaptığı söyleşide, isim babası olduğunu söylediği Anadolu Pop akımının genel kapsamını oluşturan unsurlardan söz eder:

“Kuruluştaki amaçlanan, o güne dek yapılmış ve alışılmış olanın dışında, sıra dışı bir müzik topluluğunun ortaya çıkması idi. Hem müzik açısından hem de sahne düzeni açısından yepyeni bir şey yaratmak, böylece aşırı batı hayranlığının veya yerel tutuculuğun dışında bir anlatım gerekiyordu. ‘Anadolu Pop’ denen kavramı ilk telaffuz eden kişi olarak bu noktada, zaman zaman ‘Moğollar, Anadolu Pop türünde çalışmalar yapan gruplardan biriydi’ türünde tanımlamaları eksik bulunduğunu ifade etmek isterim. Moğollar, bu türü ilk uygulayan gruptur. Daha önce klasik alanda, cumhuriyetimizin ilk yıllarında halktan kopuk folklorik uygulamalar vardır. Çalışmaları doğal olarak kendi zamansal bağlamları içinde değerlendirmek gerekir. Moğollar, ilk kez bağlama, folklor davulu, ıklığ vb. sazları sisteme katmışlar, tınısal ve melodik açıdan org gibi yerel düzene uzak evrensel bir çalgıda, mey türü tınılar aramışlardır. Bu arada, Moğollar’ın sound’unda, bar/halay/blues öğelerinin özellikle klavyede sıkıntısız bir kaynaşmasını görüyoruz” (Ok ve Ertem 2002:47)

Ses’in belirttiği, Anadolu Pop’taki bu ‘kaynaştırma’ amacı, bugün bile Taner Öngür’ce dillendirilmektedir. Moğollar iki farklı kültürel bağlamdan, Anadolu kültüründen ve küresel popüler müziğin etrafındaki kültürden edindikleri materyalleri bir arada ‘kaynaşmış’ olarak sunmak istemektedir. ‘Halk müziği’ icra eden müzikçiler olmak istemezler ama ‘batılı pop’ta da yabancı gruplar içinde şanslarının az olduğunu düşünürler. Giderek Anadolu popu oluşturan bu farklı kökenli materyaller arasında muhtelif bağlar bile ‘görür gibi olurlar’. Mesela Muddy

(6.dipnotun devamı) *Minor*, Eril Tekeli ve Setrak Bakirel isimli iki Türk müzisyen ve Lionel Beltrami, Nicolas Vicente isimlerindeki iki yabancı müzisyenden kurulu, Fransa’da “Crossing The Line(1979)” ve “Between Flesh And Divine (1980)” isimlerinde iki albümü yayınlanmış bir gruptur. Bütün parçalar Bakirel/Tekeli ikilisince yazılmıştır.

⁷ Moğollar, *Düm-Tek* - Coşkun Plak, 1975 (Fransa’da RCA firmasınınca Hitit Sun ismi ile yayınlanmıştır)

Waters'ın müziği ile Aşık Veysel arasında paralellikler bulurlar. Bu 'buluş'lar, bu iki 'alakasız' kültürel yapıyı kaynaştırma işlemini, rasyonalize etmeye yönelik bir işlev üstlenmektedir (Öngür ile görüşme 2008).

1.2 Anadolu Pop'u oluşturan ortam

İster elit kültüre isterse popüler kültüre ait olsun, bir müzik türünün çıkışında kabul gördüğü toplumdaki sosyokültürel dizgeler belirleyicidir. *Hybrid* bir tür olarak Anadolu Pop'un çıkışında yaslandığı yerel kimlik ise, diğer birçok ülke örneğine göre çok yakın tarihte ve devlet eliyle oluşturulmuş bir yapıdır. Bu yanıyla Anadolu Pop türü, Türkiye'deki Cumhuriyet sonrası kültürel hayatın, Batı ile nasıl ilişkiye girdiği konusunda da bir anahtar rolü taşımaktadır.

Bu sebeptendir ki, uluslaşma ve batılılaşma kollarını barındıran Türkiye'deki kültürel modernleşme projesi, Anadolu Pop'u oluşturan ortamın önemli bir bileşeni olarak ele alınmıştır.

1.2.1 Türkiye'de Kültürel Modernleşme Projesi

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu takip eden 'modernleşme' amaçlı devrimler sürecinde, sadece siyasi bir rejim değişikliği değil, aynı zamanda yokluğu hissedilen ulusal kimliğin yeniden inşası hedeflenmiştir. Bu ulusal kimliği oluşturma gayreti kadar önem taşıyan ikinci bir hedef vardır ki o da "çağdaşlaşma" yani "batılılaşma" hedefidir (Hasgöl, 1996a:27).

Modernite (*modernity*), yaşanılan çağla ilgili olarak görecelilik taşıyan 'modern dönem'e atıf yapan bir terimdir. Bu terim bunun yanında başka olgulara da atıf yapar. 20.-21.yy. günlük konuşmada 'modern' olarak adlandırılır. Tarih bilimi için ise erken modern çağ batıdaki 1500 ile 1800 yılları arasındaki bir dönemin adlandırmasıdır. 19.yy'daki sanayileşme modernizmin ilk aşaması olarak işaretlenirken, 20.yy ikinci aşamadır. Bu çalışmayı ilgilendiren modernite anlamı ise, 1400'lerden itibaren Batı Tarihi'ndeki koşulları ya da kabaca bir tanımla yaygınlaşan yazı ve yazılı basının Avrupa'daki etkisini tanımlayıcı bir terim olmasıdır.

Batı popüler kültürü ve Anadolu kültürünün dahil olduğu ikili bir yapı üzerine oturan Anadolu Pop türünü anlama çabasında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu

takip eden süreçte oluşturulmaya çalışılan kültürel modernleşmeyi ve bu doğrultuda inşasına girişilen ulus olma bilincini, Anadolu ideasını ve batılılaşma hedefini anlamaya çalışmak gerekir.

Genç Türkiye Cumhuriyeti, batının gerisine düşme konusunda Osmanlı'nın yaptığı yanlışları tekrarlamak istemiyordu. Bu sefer topyekün ve devlet eliyle bir batılılaşma tasarlandı. Türk insanı batılıların kullandığı harflerle yazacak, onlar gibi giyinecek, batılıların dinlediği müziği dinleyecekti. Fakat toplumda böylesi bir batılılaşma talebi oluşmamıştı ama geri kalmışlık düzeyini kapatmak ve ülkeyi savaşlar sonrasındaki harap halinden çıkarmak için acele edildiğinden, jakoben⁸ yöntemlerle de olsa, devrimin öngördüğü yenilikler tüm ülkede uygulamaya geçti.

Türkiye'deki modernleşme hareketi, jakoben geleneğin iki önemli özelliğine tam olarak oturur; bunlar toplumsal dönüşmenin motoru olarak devletin öncelikli rolü ve homojenizasyona giden yolda alt-ulusal (*sub-national*) grup kimliklerinin ve kurumlarının silinmesine yönelik güçlü bir tutumdur (Webb 2007:199).

Her ne kadar jeopolitik koşulları ve kültürel yapısı Türkiye'den çok farklı olsa da, Türkiye ile yer yer benzer bir modernleşme süreci yaşayan Japonya için, modernleşme tamamen batılılaşma ile eş anlamlı idi. Çünkü bu ada ülkesinde zaten asırlara dayanan bir ulus bilinci mevcuttu. Japonlar bu batılılaşma esnasında geleneklerinden kopmadılar. Bir yandan adalet sistemi gibi kilit konularda çok erken tarihlerde batılılaşırken, örneğin kadınların oy haklarını kazanması gibi sosyal yaşama dair bir batılılaşma ancak 2.Dünya Savaşı'ndan sonraki Amerikan müdahalesi kısmında gerçekleşebilmiştir. Ama Türkiye'den farkı, Selçuk Esenbel'in de vurguladığı üzere Japon feministlerin oy hakkı konusunda oluşturdukları kamuoyudur. Bu, batılılaşma konusunda tabandan da gelen bir isteğin varlığına, sadece yukarıdan aşağıya dikte edilen bir batılılaşma hareketi olmadığına işarettir. Japonya, batılılaşma hareketini Türkiye'den daha uzun bir süreye yaymış, bu sebeple Türkiye'ye nazaran daha yumuşak bir geçiş yaşamıştır. Buna rağmen yine de demokratik sistemin oturması, insan hakları gibi konularda yirminci yüzyılın ortalarına kadar büyük sıkıntılar yaşanmıştır (WEB 2).

⁸ Jakobenizm; ismini Fransız Devrimi'nin tasarlandığı Jacobin Club'dan alan, bir nevi tepeden inmeci, totaliter demokrasi anlamını karşılayan yönetsel metoddur.

1.2.1.1 Cumhuriyet’le Gelen Ulus Bilinci, Cumhuriyet’in Anadolu’ya Bakışı

Türkiye’deki cumhuriyet rejiminin ve devrim anlayışının Anadolu Pop akımının ortaya çıkışındaki bir etkisi varsa bu aslında ‘pop’tan ziyade ‘Anadolu’ kısmında aranmalıdır. Şöyle ki, Moğollar grubu yurtdışındaki rakipleri arasında fark yaratmak için ‘kendi’ müziklerine yöneldiklerinde, kullandıkları materyal Anadolu coğrafyasının aslında kendilerinin, kişisel olarak pek ilişkilendirilmediği kısımlarından alınmıştı. Halbuki, Cumhuriyet öncesinde İstanbul ile Anadolu arasında, İstanbul’un Anadolu’yu kendine ‘köken’ olarak görmesi gibi bir bağ kurulmadığı gibi, her tarafı aynılaştırılıp, homojenleştirilmiş ‘bir Anadolu’ tasarımıyla da söz etmek mümkün değildi. Bu bağlamda Cumhuriyet’in ‘Türk’leştirme ve homojen bir Anadolu yaratma çabasının (Hasgöl 1996a:41), Anadolu Pop’un ortaya çıkışındaki tercihlere olan etkisinden söz etmek mümkün hale gelmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu, bir kurucu ana ulus ve sömürgeleştirilen halklar şeklinde bir düzense, herkesin padişaha neredeyse eşit miktarda ‘kul’ olduğu bir sistemi devlet yönetiminde kullanmaktaydı. Bu yüzden yönetim altındaki halklar, imparatorluğun zayıflaması ile teker teker, merkezin egemenliğinden çıkarken, Anadolu’da yaşayan imparatorluğun kurucusu nüfus için kendilerini tanımlayabilecekleri yaygın bir ulusal kimlik henüz oluşmamıştı. İttihat ve Terakkiciler’in başını çektiği Türkçülük ideali kırsala pek tesir etmeyen, genelde büyükşehirlerdeki bir zümreye ait bir fikir görünümündeydi. Halktaki genel anlayış bir ulus olmaktan ziyade bir tebaa olma haliydi.

Bu yüzden ki Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda, öncelikle bir ulusal kimlik inşasına ihtiyaç duyuldu. Hasgöl (1996a: 27-28), bu durumu şöyle özetler:

“‘Türk Tarih Tezi’, ‘Güneş Dil Teorisi’ gibi çalışmalarla iyice abartılan anlayış sonucu Anadolu’da yaşayan ve hatta binlerce yıl önce yaşamış olan uygarlıkların tümünün kökeninin ‘Türklük’ olduğu ilan edildi; dünyanın bütün dilleri Türkçe’den türemişti. Böylece Anadolu’daki farklı kültürler arasından Türk olanı seçip ayırma sorunu çözümlenmiş oldu. Onların hepsi zaten Türk’tü. Türk olmayan (kendisini ‘Türk’ saymayan) etnik gruplar hiçbir hak iddia edemezlerdi. Bunun sonucu olarak tüm kültürel ürünlerin ya etnik kökeni yok sayıldı ya da bu kültürler dışlandı. Her alanda sistematik bir Türkleştirme operasyonu yürütüldü.”

Bu noktada Cumhuriyet'in resmi politikasında oluşturulmak istenen Anadolu görünümüne bir göz atmak gerekir, ki bunun sebebi oluşturulmak istenen ulus-devlet yapısının temelini oluşturacak ulus bilinci yanında vatan kavramını da pekiştirmektir. Sözkonusu Anadolu görünümü, genişliği ve tarihi itibarı ile pek çok kültürü barındırdığı aşikar olan Anadolu coğrafyasını, tek bir kültürü paylaşan insanların yaşadığı (örneğin, Anadolu'nun her yerinde bağlama kullanıldığı önkabulu gibi), köylülerin mutlu mesut bir hayat yaşadıkları, imece ile birbirlerine yardım ettikleri bir nevi steril, bozulmanın olmadığı bir yercesine göstermektedir. Moğollar da İstanbul'da okuyup büyümüş, eğitilmiş çocuklar olarak Anadolu deyince haliyle böyle bir yaşamı ve kültürü anlamaktadırlar.⁹

Anadolu Pop'taki 'Anadolu', Türk kimliği ile de yakından ilişkilidir, zaten rejimin sözlüğünde de 'Anadolu' demek 'Türk Yurdu' demektir. Cumhuriyet'le gelen 'milli' tarihte Türkler, Malazgirt Savaşı ile Anadolu'nun kapılarını açmışlar. Sonra da okullarda belletildiği üzere "Türk'ün tabiatına uygun olan" bu coğrafyaya yerleşip devlet kurmuşlardır. O sırada Anadolu'da varolan nüfusa ne olduğuna, kimlerle karıştığına ise hiçbir zaman değinilmez. Onlar adeta 'buharlaşmışlardır'. Belki de bu buharlaşmayı daha az hatırlatmak adına, okullardaki 'milli' tarih görüşü doğrultusunda hazırlanmış tarih kitaplarında, Hititler konusundan doğrudan 1071'deki Malazgirt Zaferi'ne atlanır.

Moğollar'ın Fransa'da çıkardığı *Danses et Rythmes de la Turquie-d'Hier d'Aujourd'hui*¹⁰ albümünün kapağının bir köşesinde Türk bayrağı olması (Türkiye'de de aynı kapakla yayınlanmıştır), Moğollar'ın da kafalarında Anadolu ve Türk kavramlarının yan yana olduğunun bir göstergesidir. Cumhuriyet devrimince, asırlar süren Osmanlı döneminde 'ulus' fikrinden uzaklaşıp 'tebaa' fikrine yaklaşan Anadolu insanı için, Türk kimliği kapsayıcı, Anadolu'nun her yerine yayılmış, neredeyse homojen bir yapı gösterir şekilde sunulmuştur.

Cumhuriyet döneminde bir yandan batılılaşma ereğinin peşinden gidilirken bir yandan da, hemen ilk yıllardan itibaren Türk Milleti bilincini oluşturma çabasının bir

⁹ "...Doğu'nun halini daha yeni yeni anlıyoruz. Evveliden, böyle bir dürtü yoktu içimizde. Merak etmezdik. Çünkü İstanbul'da yaşıyoruz. İstanbul güzel şehir. Zenginler var, fakirler var, camiler var, o kadar..." demiş ve ancak Anadolu'ya yaptıkları ilk turnelerde gerçek Anadolu görüntüsü ile yüzleştiklerini söylemiştir. (Berkay ile görüşme 2007)

¹⁰ Moğollar, *Danses et Rythmes de la Turquie-d'Hier d'Aujourd'hui* (Türkiye'nin Dansları ve Ritimleri - Düünden Bugüne) – Guild International du Disque, 1970. Aynı albüm Türkiye'de *Anadolu Pop Vol.1* ismi ile Diskotür firmasınınca yayınlanmıştır.

devamı olarak bunu destekleyecek kültürel zemin üzerinde çalışılmaya başlanmıştır. Devlet desteği ile Türklük ekseninde yapılan folkloristik çalışmalar ve dolayısı ile halk müziği çalışmaları da Cumhuriyet’le birlikte başlamıştır.

Halk müziğini derleme çalışmalarında, Anadolu’yu ‘Türkleştirmek’, hatta daha ileri giderek Türk olmayan izleri silmek adına çeşitli dillerde söylenen türküler, zaman zaman uydurma Türkçe sözler ile kayda alındı. Özellikle Kuzey, Kuzeydoğu ve Doğu Anadolu’dan derlenen Kürtçe, Lazca, Ermenice, Çerkesçe çok sayıda türküyü Türkçe’ye çevrildi ve böyle kayda alındı (Hasgöl, 1996a:43). Zamanla Kürtçe söylemenin güçlüğünden ötürü neredeyse *Türkçe Sözlü Kürt Halk Müziği* diye anılabilecek bir tür oluştu ve bu türde söyleyen çok sayıda Güneydoğulu türkücü ülke çapında üne kavuştular (Hasgöl, 1996a:45). Bu türkülerden biri olan *Lorke*¹¹, Moğollar grubunca da çalgısal olarak yorumlanmıştır. Derleme sırasında batılı nota sistemi kullanıldığından çeyrek sesler atıldı, dolayısıyla halk müziğinin özelliğini, özgüllüğünü veren icradaki doğaçlama yapısı, söyleyişteki, saz düzenindeki yerel özellikler ortadan kalktı (Stokes 1998:67).

Moğollar’ın ilk dönemi Cumhuriyet’in batılılaşma ereğinin sonucu olarak, kırsal ile arasındaki kültürel farklılıkların arttığını fark eden şehirli Türk gençlerinin (aynı dönemdeki dünyadaki pek çok örneğin de etkisiyle) bir nevi kültürel kimlik arayışı olarak görülmelidir. Bu arayışın yanında, Moğollar’ın Türk müziğini kullanmaktaki ilk amaçları, kendilerinin de defalarca belirttiği gibi (Berkay ile görüşme 2007) öncelikle batı ülkelerine gitmek ve orada popüler müzik alanındaki diğer topluluklar arasında, Türk halk müziği çalgıları ve tınları ile bir fark yaratarak, büyük plak şirketlerinin dikkatini çekebilmektir. Müziklerini farklı kılacak şeyi düşünürken, Anadolu müziğini kullanma fikrine kavuşmaları, biraz da ‘elde olan’ın bu olmasından kaynaklanmaktadır. Bundan sonradır ki Moğollar bu ‘ellerinde olan’ kültürel kimlik hakkında daha bilgilenmek ihtiyacını hissetmişlerdir. Kendilerinin de ifade ettiği üzere ilk dönemlerinde yapılan Anadolu turneleri, Anadolu kültüründen aldıkları materyalin hem niteliği hem de tarihsel boyutu hakkında daha çok bilgi edinmelerini sağlamıştır (Öngür ile Görüşme 2008).

¹¹ Türkünün orijinali Kürtçedir ve *Xanime Lorke* ismini taşır.

1.2.1.2 Türkiye’de Batılılaşma Ereği ve Popüler Kültür İlişkisi

Türkiye’de Cumhuriyetle birlikte hız kazanan ‘Batılılaşma’ ereği, Türkiye insanının ‘Batılı’ davranış ve tüketim alışkanlıklarını kazanmasında etkili oldu. Osmanlı’da ilkönce askeri alanda başlayıp, kültürel yaşamda da Osmanlı’nın seçkin zümresi içerisinde kısıtlı ölçüde hayata geçebilen batılılaşma hareketi, Cumhuriyet sonrasında devletin bu yöndeki politikaları ile toplumsal kültür alanında önemli ölçüde etkinlik kazandı. Atatürk, kendi geleneklerini de bir ölçüde muhafaza eden ama genel itibarıyla tamamen batılılaşmış bir toplum yaratmak azmindeydi. Şapka devrimi, kıyafet devrimi, alfabe devrimi gibi sosyal alana yapılan müdahaleler hep bu batı toplumunu yaratma azmiyle yapılmıştı. Görünüşünden davranışına, hatta dinlediği müziğe kadar Türk insanının batılı bir insan olması arzulananmıştı.

Yeni rejimle gelen devrim rüzgarı, ne varsa önüne katıp ‘değiştirirken’, haliyle Osmanlı’nın saray çevresinin kültürel yaşamıyla ilgili geleneksel öğelere sıcak yaklaşmadı. Türk sanat müziği bu çerçevede Bizans ve Arap işi olarak görülüp dışlanırken, hatta bir süreliğine yasaklanırken, batı klasik müziği ‘devrimimizin müziği’, halk müziği de ‘halkımızın öz müziği’ olarak adlandırılıp kabul gördü. Cumhuriyet rejimi bir yandan senfoni orkestraları ile batı sanat müziğinin ülkede gelişimini desteklerken, bir yandan da Türk Beşleri gibi, Türk kültüründen izlerin yeni üretilecek eserler içinde yer almasını savunan bestecilerin arkasında oldu.

Batılı müziğin alınması ile esas kastedilen batı sanat müziği olsa da, batıdaki popüler kültüre karşı da kayıtsız kalınmadığı devrimin mimarı Atatürk’ün bizzat kendisinin kaleme aldığı ve Gültekin Oransay’ca derlenip günümüz Türkçe’sine çevrilen anılarında yer almaktadır. Atatürk tedavi için gittiği Karlsbad’da -bugünkü Karlovy Vary-, 30 Haziran-28 Temmuz 1918 tarihleri arasında günlük tutmuştur. Bu günlüklerde yer alan anılardan birinde, orada görevli ateşe tarafından yemeğe davet edilir. Yemekte dans eden çiftleri gören albayın eşi bu yaşam tarzının Türkiye’de yerleşmesinin ne denli güç olduğundan yakınır. Atatürk ise kendisinin de iyi bir valsçi olduğunu ekleyerek, hanımefendinin fikirlerine katılmadığını söyler.

“Dedim ki: ‘Ben hep söylerim, burada da konu açılmışken bilginize sunayım; benim elime büyük yetki ve güç geçerse, ben toplumsal yaşayışımızda istenen devrimi bir anda bir çırpışla uygulayacağımı sanırım. Çünkü ben, kimileri gibi halkın düşüncelerini, okumuşların düşüncelerini yavaş yavaş benim tasarımlarım yükseltisinde tasarlamaya

ve düşünmeye alıştırmak yoluyla bu işin yapılacağını kabul etmiyorum ve böyle davranmaya karşı ruhum başkaldırıyor. Neden, ben bunca yıllık yüksek öğrenim gördükten, uygar ve toplumsal yaşamı inceledikten ve özgürlüğün tadına varmak için yaşamımı ve zamanımı sarfettikten sonra, halkın düzeyine ineyim? Onları kendi yükseltme çıkarayım, ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar...”(Aktaran Oransay, 1985:23)

Görüldüğü üzere Cumhuriyet dönemindeki batılılaşma yavaş bir süreç olarak tasarlanmamıştı ve elitin halk kültürüyle buluşmasından ziyade, halkın eliteleştirilmesi esas alınmıştı. Bu ani değişim içinde de batıdan gelen kültürel etkilerin, popüler kültür-yüksek kültür ayrımı yapılmadan alındığını, batı kültürüne karşı fazlaca bir eleştirel yaklaşım söz konusu olmadan ‘batılılar ne yapıyorsa, nasıl yaşıyorsa, biz de onu yapalım’ düsturuyla davranıldığını, Atatürk’ün de iştirak ettiği akşam yemeklerinde sıkça foxtrot türünde parçalar çalınmasından, caz orkestraları kurulmasından da anlıyoruz. Öyle ki devrimin mimarı Atatürk’ün sevdiği harmandalı oyunu bile artık caz orkestralarının eşliği ile oynanmaya başlamıştı.

Cumhuriyet devriminin, ‘devrimimizin müziği’ diye adlandırdığı batı müziğinden kastettiği aslen batı sanat müziği iken, 2. Dünya Savaşı sonrası batıda, kayıt teknolojisinin ve dağıtımın ilerlemesi ile güçlenen popüler müzik endüstrisi Türkiye’ye de etki etti. Batıdaki popüler müzikleri orijinal dillerinde icra eden çok sayıda orkestra kuruldu. Tango gibi batı kültürüne ait türlerde Türkçe sözlü şarkılar yazıldı, batıdaki popüler müzik, biçimini neredeyse bütünüyle koruyarak Türkiye’ye girmeye başladı. Anadolu pop türünün ortaya çıkıp serpildiği altmışların sonlarında, şehirli gençlerin batıdaki akımlara ilgisi iyice artmıştı. Ses Mecmuası gibi popüler müzik dergileri yayın hayatına başlamış, en çok satanlar listeleri oluşmaya başlamış, genç müzisyenler batıdaki *beat*, *psychedelia* gibi dönemin en son akımlarını Türkiye’ye getirme yarışına girmişlerdi. Müziğin yanında o sırada dünyada etkili olan *hippie* yaşam biçimi, kıyafetleriyle ve uyuşturucularla olan alakası ile Türk gençlerinin arasında görülmeye başlamıştı.

1.2.2 Türkiye’deki Kültürel Modernleşme Projesinin Sonuçları

Evvelce de değinildiği gibi Cumhuriyetin ilanından önce de imparatorluk içinde özellikle saray ve büyük şehirlerin elit çevrelerinde bir batılılaşma hareketi başlamıştı. Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti batılılaşması arasındaki fark, cumhuriyet

döneminde topyekün ve istisnasız bir batılılaşma çabasının ‘devlet organlarınca’ yürütülmesidir. Osmanlı’da batılılaşma ‘kontrollü’ bir şekilde sosyal yaşama dahil edilirken, Cumhuriyet’te ‘batılılaşmama’nın yasaklanmış olmasıdır. İki dönemde de batılılaşma hareketi ihtiyaç duyulabilecek bir öntasarımdan yoksun bir şekilde yürütülmüşse de, Osmanlı’daki batılılaşma biraz muhafazakarlığın kementlerini gevşetmeye benzetilecekse, Cumhuriyet’inki muhafazakarları kement içine alıp iradelerinin dışında, tepeden getirilen bir batılılaştırma halidir. Cumhuriyetin modernleşme planı elitin halkı anlamasını değil, halkın elitleşmesini öngörür.¹²

Eğitimsiz, savaşlarda çok kayıp vermiş ve parasız halk için bu beklenti biraz ütöpik görünse de, Cumhuriyet yönetimi hem kuruluşunu takip eden yıllardaki yakın müttefiki Sovyetler Birliği’ndeki modellerden yararlanarak, hem de koşullara göre kendi modellerini ‘uydurarak’ bu ‘modernleşme’yi büyük ölçüde halka yaymayı başarmıştır.

‘Modernleşme’ hareketinin uluslaştırma ve batılılaştırma başlığı ile iki ereğinden bahsedilmişti, bu iki erekten uluslaştırma kısmı toplumca daha kolay hazmedilmiştir. Yeni kimlik, en büyük nüfusa sahip ve yer yer en ‘izole’ azınlık olan Kürtler yetmişlerden itibaren kendi kimliklerini öne sürene dek, herkesçe kabul edilmiş görünürken, batılılaşma kısmı bu kadar maya tutmamıştır. Bunda Türkiye’nin batılılaşmasının kendi kusurlarının da etkili olduğunu belirtmek gerekir. Murat Belge’nin Taraf gazetesindeki yazısında (Belge, 2008) saptadığı üzere, Türkiye, bir yandan batılılaşmayı isterken, bir yandan da vatandaşları üzerinde bir ‘entelektüel izolasyon’ oluşturarak (altmışlarda müzisyenlerin enstrüman, plak vs bulamamaları ya da yetmişlerde ithali yasak olan film malzemesi gibi durumlar bunun bir sonucudur) kendisinden güçlü olan Batı’nın ‘oyun’larından çekinen bir tavır sergilemiştir.

Türkiye’de, ülkede yaşayanların artık kanıksadığı ama yeni tarafsız bir göz için ilginç olabilecek ‘biz’ (Türkler) ve ‘onlar’ (dünyanın geri kalanı) ayırımı işte Batı hakkındaki bu paranoya yüklü yaklaşımın doğal bir sonucudur. Bu yüzdendir ki

¹² Halkın kültürü, kırsala ait olan şeyler sözde yüceltilse de pratikte pejoratif bir tavırla dışlanmış. Altmışlı, hatta yetmişli yıllarda, sokakta sırta bağlama taşıyanların hor görüldüğü sıkça anlatılır. Cem Karaca ‘90 tarihli *Sahibi Geldi* isimli şarkısında (C.Karaca-U.Dikmen-C.Berkay, *Yiyin Efendiler* albümü, Özbir Plak), “Duvara astığın o çorapların, sahibi geldi / Altına aldığın o kilimlerin, sahibi geldi” diyerek kırsala duyulan bu sözde ilgi ile şehre kırsaldan gelenlere karşı sergilenen hor görmenin oluşturduğu paradoksal duruma değinmiştir

Türkiye insanı için (Moğollar grubunun da neredeyse ‘saplantı’ boyutunda yaşadığı üzere) ‘kapağı batı ülkelerine atmak’, yani bu görünmeyen ‘duvar’ın öbür tarafına geçmek gibi özlenilen bir durum ortaya çıkmıştır. Türkiye’de herhangi bir icraatın yanlışlığından yakınılan günlük konuşmalarda, hep “‘Batı’da işlerin böyle olmadığından” (Türkler için yurtdışına çıkış şartları oldukça ağır olduğundan, tahminle varılan bir sonuç olsa gerek), “onların ilerlediğinden ama bizim yerimizde saydığımızdan” dem vurulur.

Aynı şekilde batıdan gelen her şeyi sınımadan ‘iyi’ olarak değerlendirmek de yine bu izolasyonun yarattığı, ‘duvar’ın ötesini merak etme, hatta ‘olduğundan da yüceltme’ halinden kaynaklıdır. Bu merak tatmine ulaşmadıkça, bir küskünlüğe dönüşmekte ve son yıllarda yoğun olarak hissedilen ‘Türk’ün Türk’ten başka dostu yok’, ‘biz bize yeteriz’ temelindeki milliyetçiliğin tırmanmasına olanak tanımaktadır.

Batılılaşma ile Türkiye’nin sosyal hayatına giren yeni değerler, geçmiş değerlerle bir senteze varmaktan çok, kaotik süreçler içinde birleşerek kendini gösterdi. Batılılaşma, ‘köksüzlüğü’ yüzünden Türkiye’de kolay sindirilemedi. Bu köksüzlük duygusunun sebebi ise tepeden inmece şekilde kültürün dayatılması oldu (Işık ve Erol, 2002:51).

Birçok konuda sıfırdan başlayan halk için yukarıda anlatılan tipte jakoben bir ‘modernleşme’, -geneli değerlendirildiğinde- ilk yıllar için iş görse de, başının tasarlanıp da devamının tasarlanmaması gibi temel bir sorundan ötürü, ilerleyen yıllarda devletçe örtülü ya da açık şekilde sürekli desteklenen milliyetçiliğin dizginlenememesine yol açtı. Bu durum Türkiye’nin belki ticari olarak değil ama kültürel olarak dünyanın geri kalanı ile iletişime geçmekte zorlanan, izole bir ülkeye dönüşmesi gibi daha büyük sorunları ortaya çıkardı.

1.2.3 Yeni Bir Kimlik Edinme Şekli Olarak Anadolu Pop

Altmışların sonlarına gelindiğinde -bugün de çok farklı olduğu söylenemez- devlet radyosunun halk müziği konusundaki tavrı; heyecandan yoksun bir halde, birden çok bağlamanın bir araya getirilip, yalan yanlış derlenen -bazen de devşirilen- türkülerin sunulmasından ibaretti. Ve bu haliyle de altmışlarda yurtdışında olan bitenle irtibatını biraz daha arttırmış, ‘son moda’ akımların peşinden giden gençler için ilgi çekici olmaktan uzaktı.

Radyolardaki icraların yanında şehirdeki gençler, kırsala ve kırsala ait olan şeylere karşı hor gören bir bakış açısına sahiptiler. Yazının başında ifade edilen (s.2) hızlı batılılaşan kent ile neredeyse ‘batılılaşmayan’ kırsal arasındaki kültürel farkın derinleşmesinin bir sonucuydu bu. Moğollar’ın izlerkitlesi, ağırlıklı olarak bu şehirli gençlerden oluşmasına rağmen, grubun müziğinin halk müziği gibi ilgi görmeyen bir türden izler taşıması, Moğollar’ın diğer gruplar içinde dikkat çekmesini sağladı.

Bir yandan ‘hor görülen’ halk müziğini müziklerinde kullanan Moğollar grubu, bir yandan da kafesin içinde danseden kızlar, frak ve silindir şapkalarla sahneye çıkan grup elemanları gibi o yıllar için ancak ‘çılgın’ diye nitelenebilecek sahne şovları düzenliyordu. Taner Öngür bu ‘ikili’ yaşamı şöyle anlatıyor.

“...Bir yandan da beat ve psychedelic vardı ki bu Hendrix, Cream gibi bir tarzdı. LSD¹³ o zamanlar için önemliydi. Böyle bir şey alan insanın hayatına da etkir bu, yaptığı müziğe de. Bütün bu etkenler arasında biz halk müziğimizin önemli bir şey olduğunu fark ettik. 69’da bir turne yaptık. Turnede yöresel insanlarla konuştuk. Turne sonunda Anadolu Pop fikri belirginleşti.”(Gök ve Özdoğru 1996:28)

Dinleyici yöneliminden ele alındığında, Moğollar hangi amaçla olursa olsun, yeni bir durum ortaya koyar ve izlerkitlenin ilgisini çekmeyi başarır. Bu durum Moğollar’ın sahnede temsil ettiği Anadoluluk/Türklük kimliğine karşı izlerkitlede duyulan bir aidiyet hissine de bağlanabilir. Müziğin iletişimsel etkisi dinleyiciye doğduğu yeri, dinsel inanışlarını, sosyal etkinliklerden duyduğu hoşnutluğu, gönül ilişkilerini ve çalışma yaşamını, kısacası kişiliğin oluşmasında katkıda bulunan bu yaşamımları kısmen veya tümüyle simgelemesi nedeniyle, bir güven duygusu vermek şeklindedir (Lomax 1959:11). Anadolu pop, aslında doğrudan aynı kültürel bağlamı paylaşmadığı, sözlerini anlamadığı batı popüler müziğiyle ilgilenen, ama ait olduğu ülkenin müzikleri ile de biçim farklılığı ya da yerel olanın hor görülmesi-batıya ait olanın yüceltilmesi gibi sebeplerle ilişkiye geçemeyen genç Türk dinleyiciler için orta yolu bulma şekli oldu.

Elde somut satış rakamları ya da konser gişeleri gibi rakamlar olmasa da, Anadolu şehirlerinde, Moğollar’ın konser organizasyonlarında gönüllü çalışan ‘fan

¹³ LSD, altmışlı yıllarla gençlerin arasında hızla yaygınlaşan, hallüsinojen etkileri olan güçlü bir uyuşturucu maddedir. O yıllarda kullanımının ‘yaygınlaşması’ için kampanyalar düzenlenen bu madde, kullananları gerçek dünyadan soyutlayıp, bir hayal dünyasına sokması ile *psychedelia* akımının başlamasında rol oynar.

klüp'lerin varlığı da düşünülürse Moğollar'ın müziğinin İstanbul dışındaki Türkiye coğrafyasında da geniş ölçüde kabul gördüğü düşünülebilir.

O dönemde yazılı basının Moğollar'ın çalışmalarına geniş yer verdiği görülür, (*Ses, Hayat, Diskotek* gibi) dergilerde, gazetelerde sürekli grupla ilgili konser ya da plak haberleri yer alır. Hatta dönemin büyük önem taşıyan İzmir Fuarı'nda, Zeki Müren, Ajda Pekkan, Emel Sayın gibi zamanın büyük starları arasında sahne almışlardır. Moğollar o dönem içinde, Anadolu Pop türünde tartışmasız başat gruptur.

1.3 Anadolu Pop Türünün Biçimsel Temelleri

Yukarıda Anadolu Pop'un farklı kökenli iki müzik geleneğinden kaynaklanan *hybrid* bir tür olduğu ifade edilmişti. Aslında büyük resme bakılacak olursa, Türkiye'de bu *hybrid* olma durumunun Anadolu Pop ile sınırlı olmadığı görülür.

Altmışlarda ortaya çıkan ve etkilerini günümüzde de farklı türlere yayılarak sürdüren arabesk de bunlardan biridir. Türün öncüllerinden Orhan Gencebay'ın ilk kayıtlarından itibaren oturtum içerisinde bas, davul (bateri), elektro gitar gibi batıya ait enstrümanların yer bulduğu görünür. Aynı şekilde Orhan Gencebay'ın müziğinde de eşlikte de akorlarla oluşturulan bir armonik yapının varlığı duyulabilir. Bugün devlet televizyonu TRT'de bile Türk Sanat Müziği ya da Türk Halk Müziği başlığı altında yapılan icralarda kalabalık orkestra içinde yine aynı şekilde synthesizer, elektro gitar, bas gitar, davul (bateri) gibi enstrümanlar kullanılmaktadır. Söylemsel olarak böyle bir amacı belirtmeseler de, bu tip icralar ile bu türler edimsel varoluşları sebebiyle *hybrid* vasfını taşırlar.

Bu *hybrid* yapının net görüldüğü bir başka müzik türü, Türkiye coğrafyasına özgü 'kanto' türüdür. Murat Belge'nin anlattığına göre, şarkıların kısa sürmesi, halkın anlayabileceği ezgi ve sözlerden oluşması, Batı ve Türk çalgılarından oluşan karma bir orkestranın eşlik etmesi, görsel öğelere yer vermesi, güncel olması gibi nitelikleri ile kantolar Türkiye'nin kültürel tarihindeki popüler kültürün ilk ürünleriydiler (Aktaran Hasgöl, 1996a:51-52). Kantonun ilginç olan yönü ise bu yarı batı-yarı doğu türün¹⁴ avama ait bir gazino eğlencesi olması, bu sebeple de Cumhuriyetçe istenmiyor olmasıdır. "Türk" etkili batı müziği hedefinde olan Cumhuriyet için, bu çelişkili bir

¹⁴ Türün ismi bile İtalyanca'da şarkı söylemek anlamına gelen *cantare* (kantare) fiilinden gelir.

tutum gibi görünse de, kantonun yerel yönü Cumhuriyet'in istediği gibi halk müziği değil sanat müziği ile ilgili olduğundan ve Cumhuriyet'in elit yaşamı yerleştirme isteğinin bir yandan avam alışkanlıkları silmek anlamına da gelmesinden ötürü kantoya olan bu tepki ya da ilgisizlik olağan görünmektedir. 30'lu yıllarla kanto gibi avama ait eğlence şekilleri tasfiye edilirken, bunları ikame etme amacıyla "balo"lar, çarliston, foxtrot, tango gibi batıda moda danslar hızla toplumsal yaşamın içine dahil edildi ve şehirlerdeki eğlence anlayışı bunlar üzerine kuruldu. Batı popüler müziği 'hafif müzik' adıyla -'ağır' olanı batı sanat müziği olsa gerek-, ülkede yaygınlık kazandı (Hasgöl 1996a:52).

90'lı yıllardan itibaren Türkçe Pop ismi ile öne çıkan tür de, *hybrid* özellikler taşıyan türlere bir diğer örnektir. Başta hicaz, kürdi gibi makamlara yakın aşitların kullanıldığı bu türde, alttaki genelde elektronik seslerle kurulan ve batıdaki bazı popüler müzik türlerini çağrıştıran bir eşlik hattının üstünde, kanun, ney, bağlama gibi Türkiye'de üretilen müziklere özgü enstrümanlarca melodiler çalınır.

Türkiye'de bu tip *hybrid* müzik yapma bu denli yaygınken bunların ayrımı için, Türkiye'ye özgü köklerinden ziyade, batıdan aldıkları yapılar ve bunların ne ölçüde müziklere dahil edildikleri daha belirleyicidir.

Ray B. Brown'ın (1971:14) da önermiş olduğu üzere popüler müziği, dikey eksende türlerin birbiriyle olan bir çeşit hiyerarşisi olarak ele almak yerine yatay bir devamlılık içerisinde ele almak daha işlevsel olacaktır. Bu bağlamda Moğollar grubunun tınısal olarak öncüleri ve ardılları, onları konumlamamız için faydalı olacaktır. Anadolu Pop türünün tınısal olarak ayırt edilebilmesine yarayan biçimsel yapısının temelleri aranırken, iki bileşeninden batıya ait olanın, türün diğer *hybrid* türler içindeki konumunun anlaşılmasında daha etkili olduğu düşünülmüştür.

Moğollar'dan evvel de Tülay German-Erdem Buri gibi müzisyenler türkülerini batılı sazlar ve batılı bir müzikal ele alış ile yorumlamışlarsa da, Moğollar'ın ödünç aldığı batılı sound ile Tülay German'inki birbirinden farklıdır. Ve yine ilk dönemler için Moğollar daha geniş kitleleri hedefleyen¹⁵ ve apolitik bir grup görünümünde olmasına rağmen, Tülay German daha ziyade kendi geldiği elit kitleye hitap eden ve müziğinde, eşi Erdem Buri'nin politik kimliğinin de etkisiyle, politik öğeleri bolca

¹⁵ Hatta dönemin popüler müziğinde belirleyici bir kişi olması sebebiyle Fecri Ebcioglu ile birkaç aranjman çalışmasına bile girişmişlerdir. Moğollar'ın ilk dönem 45'liklerinden olan *Mektup* şarkısı, *Box Tops* grubunun *The Letter* şarkısının Fecri Ebcioglu'nca yapılmış bir aranjmanıdır.

barındıran bir sanatçıdır. Bu gibi sebeplerden ötürü Anadolu Pop türünü başlatan grup olarak Moğollar'ı kabul etmek doğru olur.

1.3.1 Uluslararası Pop Anaakımından Kaynaklanan Temeller

Günlük dilde sıkça bir alt dalı olan pop müzik ile karıştırılan popüler müziği, varolan müzik türlerinden sanat müzikleri ve halk müzikleri çıkarıldığında kalan bütün türleri kapsayan bir ana başlık olarak görmek mümkünse de, popüler müziğin daha çok biçimsel varoluşuna gönderme yapan bu bakış açısı ne yazık ki tek başına yeterli değildir ve Middleton'ın *Studying Popular Music* başlıklı çalışmasına göre de bu tanım müziğin –popülerin halk müziği ile ya da popülerin sanat müziği ile saptanması mümkün olmayan- sınırları ile ilgili sakıncalar barındırır. Sözgelimi “sanat müziği” genellikle kendi doğasından gelen karmaşıklığı, zorluğu ve talepkarlığı ile dikkate alınır. O halde “popüler müzik” yalın, kolay bulunur ve bayağı olarak tanımlanmalıdır. Ancak hem sanat müziği hem de popüler müzik her zaman kendilerine atfedilen bu özellikleri taşımayabilirler (Middleton, 1997:4'ten Aktaran Erol 2002:84)

Bir yandan da popüler müzik, tınsal varoluşunun yanında bir popüler olma davranışına da işaret eder. Bu niteliği popüler müziğin ayırt edilmesi aşamasında tınsal sınırların etkinliğini yitirmesine ve sanat müziği, folk müzik gibi alanlarda üretilen eserlerin de popüler kültürün işleyiş mekanizmalarının içinde yer alabilmesine yol açar. Örnelemek gerekirse, bugün batı sanat müziği alanında üretilen Beethoven'ın 9. Senfonisi, Mozart'ın Küçük Bir Gece Müziği gibi tanınmış eserlerin de içinde bulunduğu *The Best Loved Classics* benzeri isimler taşıyan seriler mevcuttur. Bu serilerde yer alan, klasik müzik alanından kaynaklanıp popüler müzik dinleyicisi izlerkitle içinde uç vermiş, popüler müziğin yayılmasına özgü metodları kullanarak yeni dinleyicilere ulaşmada kullanılmış pek çok eser ya da başkaca bir örnek olarak, Türk sanat müziği dağarı içinde üretilip sonradan popüler kültürün içindeki kişilerce onun araçlarıyla kullanıma sokulan eserler, artık birer popüler kültür nesnesi haline gelmeleri ile bu alandaki çalışmaların muhatabıdırlar.

Popüler müziği tanımlamak için kesinliğe sahip bir ayırıcı özellikler dizisi bulunmasa da, hangi müzik örneğinin popüler müzik olarak değerlendirilebileceğine

ilişkin kullanılabilecek birtakım kriterler Gaynor Jones ve Jay Rahn'ın konu hakkındaki araştırmasında şöylece sayılmıştır:

(1)İlgilenen insan sayısı, (2) İzlerkitlenin homojenite ve heterojeniteyi aynı anda barındırması (3) İzlerkitlenin öngörülemez olması (4) Ürünün pazarlanmasındaki ticari faaliyetin büyüklüğü (5) Ürünün iletiminin verimliliği (yaygınlığı ve ucuzluğu) (6) Görselden ziyade işitsel iletim (7) Dünyevi ya da eğlendirici fonksiyon (8) Estetik hedefin basitliği (9) Besteciye göre icracının daha önemli olması (10) Standardizasyon (11) Çeşitliliğin genişliği (12) Geçiciliğin derecesi. Bütün bu niteliklerin hepsi her müziğe uygulanabilir haldedir ve bir “görecelik” çerçevesinde ele alınmalıdır. (Jones ve Rahn, 1977:79).

Yirminci yüzyıl içinde esas varlığına ve etki alanına kavuşan popüler müzik tabi ki yoktan varolmuş, biçem özellikleri laboratuarda üretilmiş bir tür değildir. Popüler müziğin biçemi, zaten kitlelerce benimsenmiş, kabul görmüş folk müzik dağarını veya gemiciler ya da fabrika işçileri gibi küçük sosyal gruplara ait şarkıları-müzikleri, biraz daha ‘cazip’ hale getirip, normalde o tür ile doğrudan ilişkilenecek daha geniş kitlelere yayma fikri üzerine yapılır. Popüler müziğin biçeminde gözetilenlerden bahsedilecekse, buradaki cazip hale getirme işlemi bu konuda anahtardır.

Soğuk savaş yıllarında yeni müttefiki Amerika ile ilişkilerini ilerleten ve sinema, yabancı radyo kanalları gibi kitle iletişim araçları aracılığıyla batı ile kültürel iletişimini arttıran Türkiye’de, gençlerin batıda olan bitene, günün modasına karşı olan merakında bir artış olsa da, Cahit Berkay’ın, ’92 yılında *Folkloru Doğru* dergisi ile yaptığı görüşmede de anlattığı üzere (Folkloru Doğru, 1996:79) uygulanan gümrük politikaları yüzünden altmışlı yıllarda Türkiye’ye Avrupa ülkelerinden ya da Amerika’dan, plak getirmek, popüler müzik dergileri gibi yayınları ülkeye sokmak pek kolay değildi. Bu durum müzisyenler ve gençlerin gittiği mekanlardaki DJ’ler için “en yeniye getirme” yarışının da ortaya çıkmasına önayak oldu.

Cahit Berkay kişisel olarak daha önce çalgısal müzik yapan *Shadows* grubunun ismini verse de (bu grubun, Moğollar’ın içindeki başat müzisyen olan Cahit Berkay’ın ilerleyen yıllarda grubu çalgısal müzik yapmaya yöneltmesinde etkisi olduğu düşünülebilir), Anadolu Pop türünün öncüsü Moğollar, o zamanlarda popüler müzik içindeki en revaçtaki tür olan *Beat* türünden başlarda çokça etkilendiler ve bu

türdeki parçaları coverladılar. *Beat* olarak anılan türün içinde öne çıkan ve o yıllara dek uzun süredir popüler müzikteki belirleyiciliklerini korumuş olan Amerikalılar'ın bile *British Invasion* (İngiliz İstilasası) diye andıkları sürecin ilk gruplarından olan, İngiliz *The Animals* grubu, Moğollar'ın batı müziği anlamındaki kendilerinin andığı ilk tınısal öncüleridir.

Amerika'ya özgü olan fakat Amerika'daki etkisi azalan blues türünden çokça etkilenen ve *frontman*'leri Eric Burdon'ın dikkat çekici vokalinin ve klavyecileri Alan Price'in da katkılarıyla kısa sürede ün kazanmış bir gruptur *The Animals*. *Rhythm and Blues* türü ile daha kolay dinlenilebilir pop anaakımı biçemi arasında hit şarkılar çıkartan bu grup, zamanla Eric Burdon'ın başka müzisyenlerle kurduğu *Eric Burdon & The Animals* ismi ile daha sert soundlu ve *psychedelic* türde şarkılar üreten bir gruba dönüşür.

Cahit Berkay, 1992 yılında (yayınlanması 1996) *Folkloru Doğru* dergisi ile yaptığı görüşmede etkilendikleri grupları ve bu grupları taklide yönelirken karşlarına çıkan zorlaştırıcı şartları şöyle anlatıyor:

“Benim, daha çok ilk dönemlerde, batı müziğinden *Cliff Richards-Shadows* gurubuna karşı özel bir ilgim vardı. Zaten bu ilgiyle gitar çalmaya heveslenmiş ve bir gitar edinmişim. Arkasından, *The Animals* (özellikle *House Of The Rising Sun* şarkısı), ondan sonra *Traffic* (Traffic bizim için temeldi). Eric Clapton, Ginger Baker, Jeff Beck, Steve Rood'u¹⁶ bu işin babası olarak görüyorduk. Böyle müzik yapmak gerekir diyorduk, hedefimiz böyle belirdi. Kafamdaki müzik türü buydu. Yine Doors, çok sonraları *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Yes*, *Chicago*, *King Crimson* (*psychedelic* tarzda) gibi grupları dinliyorduk; Pink Floyd'a çok değer veriyorduk. (Tabii o dönemlerde yurtdışında çıkan plakları edinmek çok güçtü; yasaktı. Kaçak yollarla edinebiliyorduk. Pişano ithali dahi yasaktı. Yıllarca Türkiye'ye klavye, org, synthesizer girmedi. Biz kendi orgumuzu kaçak yollardan edinmiştik)...” (Folkloru Doğru, 1996:79)

Cahit Berkay'ın saydığı bu gruplar içinde, diğer grup üyelerinin de adını ilk sırada andığı *Traffic* grubu, aslında (anonim bir İngiliz folk şarkısı olan *John Barleycorn*'u coverlamaları dışında) folk müzik ile çok ilişkililenmeyen, müziklerinde

¹⁶ Dergideki yazıda Steve Rood olarak aktarılsa da, grup ile yapılan diğer görüşmelere dayanarak kastedilenin Traffic'in solisti Steve Winwood olduğu düşünülebilir.

psychedelic öğelerin öne çıktığı İngiltere kökenli bir gruptur. Grubun solisti, klavyecisi (yer yer gitaristi) ve şarkıların neredeyse tamamının bestecisi Steve Winwood, *Traffic* grubunda önde gelen figürdür.

Taner Öngür de kendisiyle yaptığım görüşmede popüler müzik alanına folk müzik etkilerini daha yoğun kullanmayla ilgili olarak başta *Jethro Tull*'ı ve Bob Dylan'a eşlik etmesi ile ünlenerek sonrasında kendi kariyerlerini oluşturan Kanada'lı grup *The Band*'i örnek göstermiştir (Öngür ile görüşme 2008). Sahne aldıkları ilk yıllarda, Anadolu müziği etkisinden tamamen uzak bir halde dinledikleri bu gurpların parçalarını birebir *coverlayan*¹⁷ Moğollar grubu, yine takipçisi oldukları batılı rock gruplarının yaptıklarının izinde, kendi ülkelerinin folk müziklerini diğer rock müzik bileşenleri ile bir araya getirme fikrine ulaşmışlardır.

O dönemde, popüler müzikle uğraşan neredeyse tüm kişileri etkileyen *The Beatles* grubunun, Moğollar üzerinde de etkisi olmuştur. Müzikal etkilenmelerin yanında, Anadolu'daki 'Moğollar fan kulüpleri' fikri de yine *The Beatles*'tan alınmıştır (Folkloru Doğru, 1996:91).

Altmışların sonlarında özellikle *The Beatles*'ın albümlerinde Hint müziğinden etkilere ve sitar gibi çalgılara yer vermesiyle, doğu kültürü batılı gençler için bir cazibe merkezi oldu.¹⁸ Minibüslerle Hindistan'a yola çıkan bu *hippie*'ler için, İstanbul'daki Sultanahmet Meydanı vazgeçilmez duraklardan biri haline geldi. Buradaki Puding Shop gibi dükkanlar, barındırdıkları panolar ile yola çıkan batılı gençlerin birbirleriyle buluşmasını kolaylaştırdı. Yurtdışından alet-edevat, plak getirmekte sıkıntı çeken Türk gençleri de akranları *hippie*'ler ile bu sayede yüz-yüze bir iletişim sağlamış oldular, aralarına karıştılar. Öyle ki *hippie*'ler artık Yeşilçam filmlerinde karikatürize edilecek kadar, Türk'lerin aşına olduğu bir kesim haline gelmişti.

¹⁷ "Cover", popüler müzik alanında başkalarınca yazılmış, yayınlanmış şarkıların sahnede veya kayıta tekrar üretimine verilen isimdir.

¹⁸ CBS firmasının, Moğollar'ın *Behind The Dark/Hitchin'* (1971) 45'liği ile ilgili tanıtım yazısında bağlamayı 'bir çeşit sitar' olarak sunması, doğu müziğine olan genel ilginin, baştaki Hint müziğine duyulan ilgi üzerinden sürdüğünün bir işaretidir.

1.3.2 Anadolu Müziklerinden Kaynaklanan Temeller

Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk müziği Cumhuriyetçe sahiplenilip derleme çalışmalarına başlanmışken, Türk sanat müziği ise Osmanlı saray müziği olduğu ve "Türk" kökenli olmadığı gerekçesi ile dışlanmıştı. Halk müziği aynı zamanda oluşturulmak istenen tek Anadolu kültürü ideası içinde görüldü, en yaygın olduğu için bağlama halk müziğinin temel sazı kabul edildi ve halk müziğinin tampere sisteme çevrilen notaları ilkokullardan itibaren batı dağarının yanında müzik kitaplarında yer aldı. Moğollar'ın ilk çalışmalarında (*Ilgaz* gibi), rock müzik ile birleştirdikleri halk müziği işte bu kitaplardaki tampere notalardan öğrenilenlerdir.

Türkiye'de halk müziği uzun yıllardır sol kesimin müziği olarak algılanmasına rağmen, Moğollar ilk yıllarında daha çok pastoral temalar içeren (*Garip Çoban*, *Ilgaz*, *Madımak* vs), politika ile herhangi bir bağı bulunmayan türküler ele almıştır.

Cumhuriyetle gelen derleme rüzgarı etkili olsa gerek ki, Moğollar grubu ilk turnesine çıktığı '69 yılında bile, akademik metodlarla olmasa da (Taner Öngür'ün deyiimiyle 'el yordamıyla') gittikleri kasabalarda, küçük şehirlerde sadece müzikle sınırlı olmayan, dansları, oyunları da içeren amatör derleme çalışmaları yapmışlardı. Anadolu'daki halk müziği dağarı Moğollar'la beraber, 'tutacak' türküler arayan türün diğer gruplarının da ilgisini çekiyordu. Anadolu bir yandan büyük şehirlere göç yolu ile İstanbul'u keşfederken, İstanbul da Anadolu'yu keşfetmenin peşine düşmüştü. Tabi biraz da kendi görmek istediği şekliyle yapılan bir keşifti bu.

Çalgı kullanımı dışında Moğollar, yukarıda bahsedilen Anadolu'yu tek bir bütün olarak görme eğilimi doğrultusunda coğrafyanın hemen her yerinden ezgileri kullanmışlardır. Varolan dağarı kullanmaları daha çok ilk dönemlerine özgüdür ki onda da mevcut dağarı kullanma oranı gitgide düşüş göstermiştir. Fransa'da *Academie Charles Cross* ödülünü alan *Danses et Rythmes de la Turquie-d'Hier d'Aujourd'hui* albümündeki onyedili parçadan yedisinde¹⁹ varolan dağara ait temalar kullanılmıştır, kalan onu kendi özgün besteleridir. Bu kullanımlarda da türkülerin özgün icralarından hayli uzaklaşılarak, düzenleme yoluna gidilmiştir. İkinci dönemlerinde halk müziği dağarı ile ancak *Hudey Hudey*, *Alageyik Destanı* gibi iki türkület ve (kendi bağdadıkları özgün müziklerin üstüne) Aşık Veysel'e ait sözler

¹⁹ Albümdeki varolan halk müziği dağarından alınan parçalar *Toros*, *Lorke*, *Ilgaz*, *Madımak*, *Hamsi*, *Alageyik Destanı* ve *Çıgırık'tır*.

aracılığı ile irtibata geçmişlerdir. Bunlar dışındaki çalışmalar biçem olarak halk müziğini andıran özgün çalışmalardır. Moğollar'ın halk müziği ile ilişkiye geçerken daha çok 'aşık' geleneği içindeki şairlerden etkilenmiştir. Bunların içinde Pir Sultan Abdal gibi tarihi kişiliklerin yanında , Aşık Veysel, Aşık Mahsuni, Aşık İhsani gibi günümüze yakın halk şairleri de sayılabilir.

Moğollar grubunda, 'Anadolu'yu hem kullandığı çalgılarla, hem de biçemi kopyalayarak taşıyan Cahit Berkay'dır. Cahit Berkay, uzun yıllardır gitar yanında bağlama ve yaylı tamburu kullansa da, bunları daha evvel icra edilegelen üslupla değil, kendine özgü tekniklerle Moğollar müziğine dahil etmiştir. Bağlama çalışının gitara, gitar çalışının da bağlamaya benzediği yolunda eleştirilere maruz kalan Berkay, sanat müziği geleneğine ait olan yaylı tamburu da sıkça kullanmasına rağmen, Moğollar müziğinde sanat müziği biçeminin izlerine rastlanmaz. Elektro ve akustik gitarlar daha çok eşlik için kullanılırken, melodiler bağlama, cura ya da yaylı tamburla (*İklîğ* parçasında aynı isimle de anılan kabak kemane de bunlara eklenir) çalınır.

Moğollar'ın halk müziğinden aldığı diğer çalgılar vurmali çalgılar sınıfına ait olanlardır. Engin Yörükoğlu, davulun (bateri) yanında, kaşık, askı davul, bendir gibi halk müziğine ait çalgıları sıklıkla parçalarda kullanır.

Biçem yönünden halk müziğinden alınan materyal genelde 7/8, 9/8, 5/8 gibi aksak ölçü kalıpları olmuştur. *Düm-Tek* albümünde yer alan 7/8-9/8 isimli parça, adına uygun bir şekilde 7/8'lik (3+2+2) ve 9/8'lik (3+2+2+2) iki bölümden oluşmaktadır. Türk müziğinin batılılarca belki ilk ilgi çeken yönü olan bu aksak ölçü kalıpları, Avrupa hedefindeki Moğollarca sıkça kullanılmıştır.

1.4 Anadolu Pop'un Gözden Düşmesinin Sebepleri

Anadolu Pop akımı yetmişlerin ortalarına doğru yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başladı. Bu 'gözden düşme' halini birkaç sebebe bağlamak mümkündür.

Bu sebeplerden ilki, değişen sosyal şartlarda Anadolu Pop'u ikame edebilecek arabesk gibi türlerin popüler müzik alanında etkinliğini arttırmasıdır. Arabesk etkisini artırırken, Anadolu Pop yukarıda da belirtildiği gibi politikleşme ve 'progressive'leşme yönünde değişime uğramıştı.

Politikleşen Anadolu Pop, Cem Karaca gibi müziksel olarak bildiği yoldan gidenlerin varlığına rağmen, seksenlerde ‘özgün müzik’ diye anılacak olan türün içine karıştı. Edip Akbayram, Selda gibi şarkıcılar müziklerindeki politik yönü daha belirginleştirip, tınısal olarak Anadolu Pop’ta belirgin olan Batı bileşenini daha az kullandılar. Örneğin Selda, yetmişlerdeki plak kapaklarında elinde gitarla görülürken, seksenlerden sonra elinde bağlama ile görünmeye başladı. Taşıdığı simgesel anlamlar bütünü sebebiyle bağlama öne çıkarken, diğer yerel çalgılar için böyle bir ön plana geçme durumu yaşanmadı. Elektro gitar, bas gitar ve davulla kurulan batılı eşlikler yavaş yavaş daha az kullanıldı ve ses üretmedeki teknolojik gelişmelerin de etkisiyle zamanla kayboldu.

Anadolu Pop’un etkinliğini kaybetmesindeki ikinci sebep, neredeyse sadece bir kuşağa özgü ve hepsi İstanbul’da yaşayan (ve çoğu birbiri ile tanışık) bir grup müzisyence icra edilip gerisinin gelmemiş olmasıdır. Müzisyen olmak Türk toplumunda ‘ipsiz sapsız’ın yapacağı iş olarak işaretilenmiş olduğundan, Anadolu Pop’un hemen başında ürün veren müzisyenler belli bir yaşa gelip evlenip aktif müzik yaşamından uzaklaştıklarında, arkalarında yeni yetişen takipçilerinin olmaması türün sonunu getiren bir etkidir (Hasgül, 1996b:71). Berkay, evlenip barklanıp yerleşik düzene geçmenin ‘rocker’ müzisyen üzerindeki etkisini 1992 yılında *Folkloru Doğru* dergisine şöyle anlatıyor:

“...Zaman içinde ortak idealler dağılıyor. Kişilerin bu ideallere bakışı ve yaşadıkları sosyal yaşantı değişiyor. Bir evlilik olayı her şeyi altüst edebiliyor. Evlilik yerleşik yaşantı demektir ve bu da rock kültürüne aykırıdır. Bir de çocuk olursa işin biter. Tabii ‘rockçu’yuz dediysek, bu sevgiye, aşka karşı çıktığımız anlamına gelmesin ama evlilik olgusu bizi epey etkiledi. Çoğu arkadaşlık evlilikle sonuçlandı. Ya müzik ya evlilik ikilemi yaşandı ve ikincisi tercih edildi. Tabii bu konuda kişileri suçlayamam, herkes düzenli bir yaşantısı olmasını isteyebilir.” (Folkloru Doğru, 1996:87)

Hasgül’ün “Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri” başlıklı yazısında (1996b:72) öne sürdüğü bir üçüncü sebepse, 70’lerden sonra değişen eğlence anlayışı ve gazino kültürüdür. Birinci sınıf gazinolar programlarına Yeşilçam yıldızlarını ve arabesk müziği dahil edince, Anadolu Pop ile uğraşanlar ancak 2.-3. sınıf gazinolarda iş bulabildiler ve geçimlerini sağlamada zorlandılar. Bu durum albüm piyasasını da etkiledi.

Eğlence anlayışının değişiminde, o yıllardaki siyasi ortam da etkili oldu. Devlet “gençler solcu olmasınlar da ne olurlarsa olsunlar” diyerek, bir yandan seks filmleri furiasının başlamasına seyirci kaldı, bir yandan da radyo ve TV’de sıkça sabun köpüğü sözler barındıran ‘hafif müzik’ şarkılarına yer verdi.²⁰

Anadolu Pop gruplarının içinde bulunduğu bu ekonomik buhran, türün en suya sabuna dokunmayan, TRT ekranında görünebilen ender gruplarından olan Üç Hürel’de de ortaya çıkmıştı.²¹ Grubun solisti olan ve bağlama ile elektro gitarı birleştirdiği özel çalgısını kullanan Feridun Hürel anlatıyor:

“Grubu 77 yılında dağıtmıştık. Dağılmanın sebebi de tamamen ekonomiktir. Bu dönemde plaklardan gelir elde ediliyordu. Kaset piyasası ortaya çıkınca birçok plak şirketi bir anda iflas etti. Bizim de okullarımız bitmişti; bu arada grubu dağıtıp akademik kariyerlerimize yönelmeyi tercih ettik. Kardeşlerim evlendiler. Tek ben kaldığım için yurtdışına çıkmaya karar verdim. Aldım gitarımı İngiltere’ye gittim. Bir yıl orada kaldım. Gece kulüplerinde çalıştım. Tekrar dönmeye karar verdiğimde müzikten başka yapacak işim yoktu. Ben de Türkola ile anlaştım. Bir albüm yapacaktım. Hatta 5-6 parçanın da kaydını da yaptık stüdyoda. Fakat baktım ki bu işi artık yürütemiyorum. Onun plağını bile çıkartmadık. 81 yılında müziği tamamen bırakıp reklamcılık işine başladım; hala da bu işi devam ettiriyorum.” (Ok, 1994:301)

Bu ekonomik sıkıntı sebebiyle, Fehiman Uğurdemir gibi *Kardaşlar*, *Dadaşlar*²² ve *Kurtalan Ekspres* gruplarının üçünde de yer alan Anadolu Pop türünün en tutulan gitaristlerinden biri, dönemin sönmesi ile, Biricik isimli arabesk söyleyen bir şarkıcının orkestrasında çalışmaya başlamıştır. Bu çalışmadan, daha evvel hor görüp ilgi göstermedikleri çok şeyi (çeyrek sesler gibi) öğrendiğini söyleyen Uğurdemir (WEB 3), bulduğu bir fırsatta yine Cem Karaca ile *Edirdahan* adını verdikleri grupta bir araya gelip, (Türkiye’deki ilk senfonik-rock denemesi olan) *Safnaz* albümüne katkıda bulunmuştur. Bu

²⁰ Cem Karaca, *Dervişan* grubu ile kaydettiği 1977 tarihli *Yoksulluk Kader Olamaz* şarkısındaki (*Yoksulluk Kader Olamaz* albümü, Yavuz&Burç Plak) “Radyolarda şarkılar ‘boşver’ diyorlar..” sözleri ile radyolardaki suya sabuna dokunmayan müziği protesto eder.

²¹ Üç Hürel grubu aynı zamanda Cahit Berkay’ın Moğollar sounduna en yakın gördüğü gruptur.

²² Fehiman Uğurdemir, o sıralar Moğollar’dan ayrılmış olan Taner Öngür ile Dadaşlar grubunun kurucusudur. Grup ilk kadrosuyla, 3 yıla yakın Ersen’e eşlik etmiş. Bu arada da Selda ile de bir albüm kaydetmişlerdir.

albümün ardından Avrupa’da Cem Karaca ile bir dizi konser veren Uğurdemir daha sonra evlenip Almanya’ya yerleşir.

Politik alanda Anadolu Pop’u sürdüren Cem Karaca da, yetmişlerin sonunda sol fraksiyonların kavgalarına dayanamayıp Almanya’ya gider.

Hasgöl’ün de saptadığı üzere, Anadolu Pop’u esas sonlandıran, ekonomik koşullar, değişen eğlence anlayışı ya da kuşak kesilmesi sorunu değildir. Sorun teker teker yetenekli olan müzisyenlerin, grup çalışmasına aşına olmamaları, örgütlenme, organize olma konularında sıkıntı çekmeleridir.

1.5 Türün 90’lardaki Yeniden Canlanması: İzlerkitle ve Üretici Oryantasyonlarından Yeni Anadolu Pop (Rock)’un Durumu

12 Eylül 1980’deki askeri darbe, Türkiye’yi ucu bugüne varan etkilere uğrattırken, kültür hayatı da doğal olarak bu politik ortamdan etkilendi. Artık arabesk sayesinde epey hızı kesilen ve kimlik değiştiren Anadolu Pop akımı da, darbe ile bıçak gibi kesildi. *Barış Manço ve Kurtalan Ekspres*, *Edip Akbayram ve Dostlar*²³, *Ersen ve Dadaşlar*²⁴ gibi politikadan uzak az sayıda grup seksen sonrasında da Anadolu Pop’tan ziyade, pop anaakımına (*mainstream*) daha yakın albümler ürettiyse de, Anadolu Pop yetmişlerdeki görünümünden ve etkisinden hayli uzaktı.

Ta ki doksanlarda Moğollar’ın tekrar toplanmasından sonraya rastlayan dönemde, yavaş yavaş bu Anadolu Pop gruplarının ismi tekrar anılana kadar. 12 Eylül’ün etkisinin hafiflemesi ve batıda *Seattle* akımı ile rock anaakımının tekrar öne çıkması üzerine, yetmişlerde doğan ve dolayısı ile 12 Eylül öncesini pek anımsamayan kuşak, yetmişlerde rock müzik adına neler yapıldığını merak etmeye başladı.

Tabi ‘90lardaki kent-kır ayrımı, yetmişlerdekinden hayli farklıdır. ‘80ler kırdan kente göçün düzensizce artışına sahne olmuştur. Kentle entegrasyon çabası dahilinde ‘Türkü Bar’ olarak bilinen, kırsal kültürün yeniden inşası ile kentliliğe daha

²³ ‘70 yılında ilk plağını çıkaran Edip Akbayram, politik tavrını seksenler sonrasında da korusa da, ‘80’lerde grubu Dostlar’la yollarını ayırıp daha ‘özgün müzik’ biçimine yakın çalışmaları ile günümüze dek müzik piyasasındaki varlığını sürdürmüştür.

²⁴ Cem Karaca’nın teşvikiyle profesyonel müzik yaşamına atılan Ersen Dinleten’in önderi olduğu Ersen ve Dadaşlar grubunun da ‘83 tarihli Anadolu Pop isimli bir albümleri bulunmaktadır. Seksen sonrası albümlerdeki kadro Taner Öngür’ün olduğu kurucu kadro değildir.

yumuşak bir geçişin yaşandığı yerler varoşun kültürüne dahil olmuştur. Burada türkülerin icrasında yavaş yavaş beliren gitar, yine o aynı *hybrid* yapının tekrar kurulmasına işaret eder. İkinci dönem Anadolu Pop/Rock da ilk dönemdeki gibi *hybrid* bir müziktir.

Yine 22 Mart tarihli görüşmede, Taner Öngür, Anadolu Pop'un için şöyle bir 'misyon'dan bahsetmiştir:

“...Ama dediğim gibi bu toplumun modernleşme hareketinin bir vizyonudur ve bu süreç daha bitmemiştir. İstanbul'da, İzmir'de büyük şehirlerde büyük bir kalabalık varoşlarda türkü barlara takılırlar. Onların modernleşme sürecindeki ilk deneysel aşamalardan biridir. Çok aydın, entelektüel bilgi birikimi olan bir şey değildir. Biraz kabadır. Öbür tarafta da işte caz kulüpleri, rock barlar... İki kesimin de birbirleri ile tamamen ayrı gezegenlerin insanlarıymış gibi hiçbir iletişimleri yok. Korkunç bir kopma var. Ayrışım, ayrımcılık denebilir buna. İşte hala Anadolu Rock çok önemli bir birleştirici unsur. Bu süreç hala tamamlanmamıştır, yapılacak çok şey vardır bu alanda. Ne zamanki o türkü barlara takılanlara, rock ve jazz barlara takılanlar beraber oturup sohbet edebilip beraber çözümler bulmaya başladıkları anda, o zaman o sürecin bitme noktasına doğru gelinebilir..”(Öngür ile görüşme 2008)

Taner Öngür'ün kastettiği 'birleştirici' etki gerçekten de kendini 'Anadolu Popçu' olarak adlandırılan bir grup müzisyence doksanlarda bir nebze sağlanmıştı. Seksenler boyunca kendi ana akımının dışında diğer türlere karışarak da varlığını sürdüren arabesk, doksanlarla beraber rock müziğin de içine girdi. Ama bu giriş, yetmişlerdeki Erkin Koray çalışmalarının aksine biçem olarak değil, daha ziyade söylem olarak belirdi. Kentleşme sürecinin devamında artık varoşlardaki gençler, yetmişlerdeki tipte arabesk dinleyip, kumaş pantolon, kösele ayakkabı giymek istemiyordu. 'Diğerleri'ne yaklaşmak adına kulağa daha aşına gelen bir tür rock müzik gelişti. Elektro-gitarı, deri pantolonu, uzun saçları, yardım konserleri ile öne çıkan Haluk Levent 'kentleşmiş' genç olarak diğerleri için bir rol model oluşturdu. Başını Haluk Levent, Murat Göğebakan gibi şarkıcıların çektiği bu tür de kendini, çıkışından az sonra 'Anadolu Pop (Rock)' diye adlandırdı. Altmışlarda Hendrix, Pink Floyd gibi gruplar da müzik dergilerinde 'pop' listelerinde yer alırken, pop kelimesi geçen yıllar içerisinde farklı anlamlar ve çağrışımlar kazandığından, doksanlarda pop yerine rock sözcüğü tercih edilmişti. Bu yeni Anadolu Rock'çılar yetmişlerdeki ağabeylerinden Batı müziğine ve kültürüne duyulan ilgi açısından epey farklılardı.

Yine de eski akımın devamıymışçasına hareket edip kendilerini öyle sundular. Haluk Levent'in resmi internet sitesindeki biyografisinde bu tavır şöyle beliriyor:

“...1992 yılında İstanbul'a geldi. Ortaköy'de çeşitli barlarda çalıştı. Yıldırım Gürgen ile tanıştı. Bununla beraber Serdar Öztop ve Akın Eldes gibi kaliteli müzisyenlerle çalışıp albümlerinin kalitesinin artmasını sağladı 1990'da başladığı albüm çalışmaları zahmetli ve yıldırıcı dört yılın ardından meyvesini verdi. 1994'te "Yollarda" albümünü çıkarttı. Bu albüm aynı zamanda Anadolu Rock müziğinin ortaya çıktığı 70'lerden sonra ikinci yükseliş döneminin ilk eserlerindendi. Aynı yıl Moğollar da 20 yıl aradan sonraki ilk albümünü çıkartmıştır. “Yollarda” hiç beklenmedik bir şekilde yaklaşık ikiyüzbinlik satış rakamına ulaştı. Bu, Türkiye Müzik piyasasında açılan yeni bir kulvarın ardından milyonları sürükleyeceğine dair ilk işaret gibiydi...”(WEB 4)

Yeni çıkan Anadolu Pop/Rock'çılar her ne kadar kendilerini bu şekilde 'ağabeyleri' üzerinden konumluyorlarsa da, 'ağabeyler' bu durumdan o kadar hoşnut değildi:

“...Evet biz Anadolu Rock yapıyoruz deyip çıkan, hatta birkaç tane de büyük isim olmuş kişi var. Ama onlar bana sorarsanız, lümpen bir tavırla, deri pantolon, sivri burun çizme ve lümpen bir şarkı söyleyiş biçimi ile hit olmuş insanlar. İsim vermeyelim. Biz “Anadolu Pop” derken kesinlikle bu kadar basit, yüzeysel bir şey dememiştik. O kelimeleri de ilk kullanan benim. Anadolu Pop'u da Anadolu Rock'ı da. İkisinin de aksine, (bu durum) aslında Türk toplumunun 2001 krizinden sonra da yaşanan acılı bir kırdan kente göç, sanayileşme kapitalistleşme sürecinin bir işaretçisidir...” (Öngür ile yapılan görüşme, 2008)

Taner Öngür, yeni Anadolu Rock'çıları dışlayıp kendilerinden saymazken atıf yaptığı noktanın kırdan kente göçe vurgu yapması, şu durumun netleşmesini sağlar. Altmışlarda ortaya çıkan Anadolu Pop, bir yönüyle kentli gençlerin kırsala olan ilgisini ortaya koyarken, doksanlarda ortaya çıkan Anadolu Pop (Rock), kırsaldan kente gelen gençlerin, kentlileşme süreçlerinin bir parçası olarak kullanıma sokulmuştur. Sonuçta iki şekilde de Anadolu müziği ile pop/rock müziği karıştırma noktasına gelinse de, geliş yolları arasındaki bu fark, hem bileşen müzik türlerinin *hybrid* yapıdaki ağırlığını, hem de izlerkitlenin niteliğini büyük ölçüde farklılaştırmıştır.

Doksanlardaki genç ‘Anadolu Rock’ılar, Erkin Koray, Moğollar gibi eski kuşaktan olan müzisyenlere bir ‘baba’ lakabı eklediler. Bu şekilde ‘baba rock’ı’ olmak bir anlamda bir saygıyı işaret etse de, bir anlamda da eskide kalmayı, yerini ‘yeni olan’a bırakmayı işaret eder oldu. Hal bu iken ‘baba’lar da, Öngür’ün de dillendirmiş olduğu gibi, sonradan peydahlanan bu yeni ‘oğul’ları pek kabullenmediler.

2. BÖLÜM

MOĞOLLAR GRUBUNUN İKİNCİ DÖNEMİ:

“BİRŞEY YAPMALI”

Doksanların hemen başında uzun süredir yurtdışında olan Taner Öngür’ün yurda dönüşü ve Engin Yörükoğlu’nun da birkaç yıl evvel Türkiye’ye dönmüş olması, zaten iletişim içinde olan eski Moğollar üyelerini birleşme fikrine yaklaştırdı. Bunun üzerine bir de karikatürist Kaan Ertem’in, grubun birleşmesi için çalıştığı dergide başlattığı imza kampanyasına katılımın çok olması grup üyelerine, olası bir yeni proje için hazır bir dinleyici olduğunu göstererek, onları yeniden bir arada çalışma sürecine soktu. Cahit Berkay’ın naklettiğine göre önce yeni şeyler üretip üretemediklerini sıyan grup üyeleri sonuç olumlu olunca, klavyeci olarak genç müzisyen Serhat Ersöz’ü de alarak yeni albümler yapmaya koyuldular.

Moğollar bu ikinci dönemlerinde, ilk dönemlerinden farklı bir görünüm ile ortaya çıktılar. Yetmişlerdeki dönemin piyasa şartları içerisinde Türkiye’de müzik yapmaya çalışan ama asıl hedefleri yurtdışına ‘kapağı atmak’ olan genç Moğollar’ın üyeleri, artık evlenip çoluk çocuğa karışmış orta yaşa gelmiş müzisyenler olarak yıllar evvel bıraktıkları beraber müzik üretme eylemine dönüş kararı almışlardı.

İkinci dönem Moğollar’ı, ilk dönemdekinden farklı kılan özellikler, sözlü müziğe yönelmeleri, solistliği kendileri üstlenerek solist arayışına son vermeleri, yetmişlerde hiç takınmadıkları ölçüde protest bir tavra bürünmeleri ve Cahit Berkay’ın film müziklerini popülerliklerini sürdürmede araç olarak kullanmalarındır.

Tabi Moğollar bu şekilde ‘yenilenirken’, eski ünlerinin sebebi olan repertuarlarına da sahip çıkmışlardır. Tezin yazıldığı tarih itibarı ile, Moğollar’ın ikinci dönemi 15.yılına varmıştır (1993-). Grubun ilk dönemi ise bütün kadro değişiklikleri ile 8 yıldır (1968-1976). Buna rağmen Moğollar’ın bugünkü konser repertuarına bakıldığında ağırlığın ilk döneme ait parçalarda olduğu görünür. Repertuardaki bu ilk dönem parçalara, bir de Cahit Berkay’ın kendi solo çalışmalarından gelen, grubun diskografisinde yer almayan film müziklerinin de tanınmışlıkları sebebiyle eklenmiş oldukları düşünülürse, 15 yıllık ikinci dönemin konser repertuarındaki etkisinin daha da azalmış olduğu görünür.

2.1. Türk Popüler Kültüründe Protest Olgusu

Türk popüler kültüründeki protest tavır, yurtdışındaki protest pop örneklerinde de sıkça görüldüğü gibi, esinini halk müziğindeki protest söylemden almıştır. Birçok kültürde olduğu gibi, Anadolu kültüründe de protest müzik olarak sınıflandırılabilir ilk örnekler halk müziği içerisinde yer bulur. Köroğlu'nun, Karacaoğlu'nun, Emrah'ın, Pir Sultan Abdal'ın, Dadaloğlu'nun adlarıyla anılan türkülerin ortak özellikleri, egemen güce karşı bir başkaldırı içinde olmalarıdır. Zaten bu ozanların türkülerinin çoğu da Anadolu Pop'un ilk döneminde, başta Cem Karaca olmak üzere müzisyenlerce bolca yorumlanmıştır.

Hatta bazen yazılı edebiyatın yaygın olmadığı o dönemde fikirlerin nesillerin arası aktarımı işlevini de üstlenen bu asırlık türküler, günün politik koşulları ile bağlam değiştirmekte ve günlük politikanın içinde yeni anlamlar ile kullanıma girebilmektedir. Örneğin Cem Karaca bir söyleşisinde *Dadaloglu* şarkısının Deniz Gezmiş'in idam kararının açıklanmasının ardından çok büyük bir etki yarattığını öne sürer ve şarkıdaki “ölen ölür kalan sağlar bizimdir, ferman padişahınsa dağlar bizimdir” sözlerinin “birdenbire her şeyi değiştirdiğini”, şarkının idam kararıyla ilgili olarak toplumsal sağduyunun gelişiminde önemli bir rol oynadığını belirtir (Ok, 1994:66).

Protest müzik, yapısı itibarı ile şarkı sözünü gerektirdiğinden ve Moğollar'ın yetmişlerdeki çalışmalarının ağırlığı çalgısal olduğundan, Cem Karaca ile olan dönem dışında, ilk dönem Moğollar için müziklerinde bir protest yönelişin olduğunu söylemek zordur. Taner Öngür bu dönemde politikadan çok müziksel denemelerin kendilerinin ilgisini daha çok çektiğini söylemiştir (Öngür ile görüşme 2008). Yetmişli yıllarda daha çok yurtdışında kazanılacak bir başarının peşinde müzisyenler görünümünde olmalarına rağmen Moğollar, bitmeyen solist arayışları çerçevesinde 1972 yılında yollarını birleştirdikleri Cem Karaca'nın da yoğun etkisi ile ister istemez protest bir duruşa dahil olmuşlardı.

2.1.1. Cem Karaca ve Politizasyon

Cem Karaca, hem Anadolu Pop akımının içinde yer alması hem de neredeyse kariyerinin başından beri sürdürdüğü politik tutumu ile, Türk pop müzik tarihinin nev-i şahsına münhasır yüzlerinden biridir. Kendinden evvelki politik müzik üreten

sanatçıların folk müzik biçimine yaslandığı düşünülürse, Türkiye’de politik popun miladının -daha ziyade Fransa’da ürün veren ve belki de bu sebeple Türkiye’deki avam sol kesimle bağları görece zayıf olan Tülay German-Erdem Buri çiftini saymazsak- Cem Karaca olduğu açıktır. Kendisi döneminin popüler müziğine folk etkilerini sokarak, hatta yer yer folk dağarından da faydalanarak protest kimliğini yansıtan ürünler ortaya koydu. Anadolu popun ilerleyen yıllarında Cem Karaca, Anadolu Pop’un politikleşmesinde bir akıl hocası, bir lokomotif olarak yer almıştır. Özellikle söz yazarlığındaki halka inen üslubu, sözlerinde mizahı da bir anlatım yolu olarak benimsemesi kısa zamanda onu izleyen bir kitlenin oluşmasına ve yetmişlerdeki sağ-sol kutuplaşmasında sol kesimin önde gelen seslerinden biri olmasına yol açtı.

Mozaik gurubu üyelerinden Bülent Somay, *Stüdyo İmge* dergisinde çıkan bir röportajında şöyle der:

“Bir Apaşlar, Kardaşlar ekolü vardı ki, bunu tartışmak daha anlamlı bence. Batıdan gelen esintiyle birlikte elektro-gitarları ellerine alıp çıkmışlardır sahneye. Konserlerinde büyük kalabalıkların toplandığını, kazakların havada çevrildiğini, çığlıkların atıldığını hatırlıyorum. 1970’lere gelince bu çizgide yer alanlar “solcu” müzik yapmaya başladılar. Suçlama gibi olmasın ama biraz da yayılan havanın etkisiyle oldu bu yönelim. Müziği yapanlar düşündüler: dünyadaki solcular ne yapıyorlar? Halklarının müziğine eğiliyorlar. Öyleyse biz de bu yolu izleyelim. Ve geleneksel sazlara sarılan, onlarla deneylere girişen Anadolu kaynaklı bir müzik akımı gelişti. Ben de aynı çizginin içinde yer aldım. Genel bir kaygı vardı: rock ya da caz konusundaki önyargılar, “aman emperyalizm geliyor” korkusunu yarattığından elimizde kala kala bir tek saz kalıyordu ki onu da çalmasını doğru dürüst bilmiyorduk.” (Eldem 1986:58)

Somay’ın da belirttiği gibi solculuk ile batıdaki kültür emperyalizminin mihenk taşı pop kültürü birbiri ile pek bağdaşmıyordu. Yine de Cem Karaca bu iki farklı kaynağı birden kullanmakta kararlıydı. Distortion efektli gitarları, uzun saçlarıyla fabrikalarda çaldılar, grevlere katıldılar. Dönemin konservatif sol kesimince bile kabul gördüler. Bunda Cem Karaca’nın mizahı ustaca kullandığı, açık sözlü, ‘taşı gediğine oturtan’ söz yazarlığının da etkisi kuşkusuz büyüktür. Dikkat çekici ve çok taklit edilen vokali gibi müziksel özellikleri dışında, Cem Karaca’yı Türk popüler müzik tarihinde eşsiz kılan, bu iki buluşmaz gibi görünen yapıyı bir arada yaşatma becerisidir.

'80 yılındaki darbenin hemen öncesinde yurtdışında çıkan Karaca, hakkındaki tutuklama kararı nedeniyle uzun yıllarını Almanya'da geçirmek zorunda kaldı. Turgut Özal'ın cumhurbaşkanı olduğu dönemde özel ayla ülkeye dönen Cem Karaca, bu sebeple dönüşünden sonra eski tavrından uzaklaştığı ve 'dönek' olduğu suçlamalarına maruz kalsa da, döndükten sonraki çalışmaları ile de politik tavrını sürdürdü. Ölümünden önceki yıllarda İslam'a duyduğu ilgi ve Fethullah Gülen cemaati hakkındaki övgü dolu sözleri bile Karaca'nın yetmişlerde oluşturduğu protest imajını korumasını engellemedi.

Cem Karaca'nın 2004 yılındaki ölümünün ardından, dinleyenleri üzerindeki etkisi hala büyük olsa gerek ki, bu etkiyi sahiplenmek için Moğollar grubu onun oğlu Emrah Karaca'yı gruba, 'Cem Karaca'nın -ve hatta 'Barış Manço'nun- bilinen şarkılarını söylemek üzere solist olarak alırlar. Çalışmanın hazırlandığı tarihte henüz Emrah Karaca ile bir albüm yayımlanmamış olup, repertuardaki diğer şarkılar Taner Öngür ve Cahit Berkay'ca söylenmiştir.

Moğollar'ın, Emrah Karaca aracılığıyla, Cem Karaca ve Barış Manço'nun şarkılarını bir ara beraber çalışmış olmalarına dayanarak *coverlaması* -*coverlanan* şarkılar içinde beraber çalışılan döneme ait olmayanlar da var- Moğollar grubunun tanınırlığı sürdürme yolundaki en son hamlesidir. *Coverlanan* şarkılar Cem Karaca ve Barış Manço'nun *Tamirci Çırağı*, *Namus Belası*, *Resimdeki Gözyaşları*, *Dağlar Dağlar* gibi en tanınmış 'hit'leridir.²⁵ Bu hit parçaların seçilmesi gösteriyor ki, Moğollar aynı türde ürün veren bu eski rakiplerinin parçalarını *coverlamakla*, söyleyenlerinin hayatta olmadığı bu parçalara gösterilen büyük ilginin, kendilerine transferini hedeflemektedirler.

2.1.2 Moğollar'ın Protest Müzik İçindeki Konumu

Doksanlara gelindiğinde Moğollar, yetmişlerdekinden çok daha farklı bir görünüm ile ortaya çıktılar. Yetmişlerdeki Moğollar anonim ya da kendi besteleri olan çalgısal parçaları çalan, bunun yanında genelde (Ersen ve ilk solistleri Aziz Azmet dışında) şarkı yazarlığı vasfı olan solistlerin parçalarına eşlik eden bir grup görünümündeydi. Doksanlara gelindiğinde Moğollar, çalgısal müzikten şarkı formuna

²⁵ *Coverlanan* şarkılar, 22 Mart 2008 İzmir- Opus Bar'daki konser gözlemine dayanılarak verilmiştir.

kaydılar. Kendileri şarkı yazmaya başladılar (ilk dönemde *Behind The Dark* ve *Dağ ve Çocuk* dışında bunun bir örneği yoktur) ve bu şarkıları kendileri (Cahit Berkay, Taner Öngür, bir şarkıda da Serhat Ersöz) söylediler. Rock grupları arasında *The Beatles*'la yaygınlaşan bir 'gelenek'i bozmadan, Moğollar'da da şarkı kime aitse söyleyen de o oldu.

*Moğollar'94*²⁶ isimli ikinci dönemin ilk albümündeki²⁷, sekiz şarkıdan altısı sözlüdür. Rock grupları arasında . Moğollar'ın bu albümündeki parçalar ve içerdikleri konular *Tablo1*'de (Ek-1, s.47) gösterilmiştir. Görüldüğü gibi Moğollar için ikinci toparlanma dönemi, ilk dönemden neredeyse bütünüyle farklı bir çizginin tutturulduğu, çalgısal müzikten şarkı formuna geçilen bir dönem olmuştur. Şarkıların içerikleri de yetmişlerden hayli farklı olarak iktidarı doğrudan eleştirmekten, çevre konularına, müzikteki yozlaşmadan günümüz kapitalist yaşamının insan hayatından götürdüklerine kadar çeşitli protest temalar içermektedir.

Gelgelim yetmişlerden önce askeri darbe, sonra Özal dönemi sosyal yaşamda büyük değişimlere sebep olmuş, solculukla beraber 'sol müzik' de değişime uğramıştı. Sol müzik, artık 'özgün müzik' isminde yeni bir başlık kazandı. Batı sazları halen eşlikte kullanılsa da bağlama simgesel anlamı sebebiyle daha da öne çıkmıştı. Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, Ferhat Tunç gibi şarkıcılar bu yeni türün ilk parlayan isimleri oldular.

Biçem özellikleri açısından 'özgün müzik' yavaş yavaş diğer türlere sinerek anaakımını kaybeden arabesk türünün etkisinde kaldı. Bu yeni tür, basit armoniler üzerine, sekilemelerin bol kullanıldığı ezgiler ve bunlara uydurulmuş 'sloganvari' sözleri ile özellikle genç kuşak içinde bol miktarda takipçi edindi ve üreticilerine bolca para kazandırdı.

Yetmişlerin protest şarkıları halk müziği dağarının çokça kullanıldığı, işçi hareketine destek olma, isyan edenlere övgü, isyan yolunda kaybedilenlere ağıt gibi temalar içerirken; seksen sonrasında temalar insan hakları ihlalleri, işkenceler, Kürt hareketi gibi başlıklar üzerine yoğunlaştı. Kendilerine düşman olarak karşıt görüşte olanları değil, devlet düzenini gösterdiler. Ahmet Kaya gibi türün en tanınmış

²⁶ Moğollar, Moğollar '94 - Ada Müzik/1994

²⁷ Cahit Berkay da 27 Aralık 2008'de kendisiyle yaptığım görüşmede, bu ismin yeni bir başlangıcı çağrıştırdığı için tercih edildiğini teslim etmiştir.

şarkıcıları, sadece müzikleri ile değil söylem ve tutumları ile de arabesk kültüründen bolca nasiplendiklerini gösterdiler.

Doksanlarda protest bir tavra kavuşan Moğollar grubu ise, bu dalgadan mümkün olduğunca kendini uzak tutmaya çalıştı. Seksen sonrasında protest müzikte kaybolan *humour* duygusunu, şarkı sözlerinde kullandılar. Devlet düzeninden ziyade, Sivas'ta aydınları yakan gericiler gibi karşıt görüşteki kişileri hasım olarak seçtiler.

Almanya'da yaşadığı yıllarda Yeşiller Partisi'nin kuruluş aşamasına da yakından şahit olan Taner Öngür'ün çevre konusundaki hassasiyeti, çevre bilincini yaymayı amaçlayan şarkıların da Moğollar repertuarında bolca yer bulmasını sağladı.

Bu ilk albümün ardından ikinci dönemlerindeki ikinci albümleri *Dört Renk*'i²⁸ 1996'da yayınladılar. Bu albümle Moğollar'ın görünen kadrosu dışından bir isimden daha bahsetmek gerek ki, bu da Turgut Berkes'tir²⁹. Turgut Berkes, Taner Öngür'ün söylediğine göre, bu dönemde Cahit Berkay'la, Lennon-McCartney'e benzer bir şekilde beraberce şarkılar üretmiş. Moğollar için Türkçe söz yazma sıkıntısına çözüm olmuştur. Cahit Berkay'ın dediğine göre, hissettikleri ama şarkı sözü olarak ifade edemedikleri şeyleri ifade eden kişi olmuştur (Göktürk, 2008:44).

Moğollar'ın ikinci dönemindeki ikinci albümleri *Dört Renk*teki şarkılar ve konuları *Tablo2*'de (Ek-1, s.48) gösterilmiştir. Moğollar ikinci dönemlerinin bu ikinci albümlerinde, yine çeşitli konulara muhaliftirler. Hukuk ihlalleri (*Birşey Yapmalı*), halkın parasını kapanlar (*Keyfim Yerinde*) gibi Türkiye özgü sorunların yanında, küresel bir sorun olarak nitelenebilecek, gelişen toplumun kişi üzerinde oluşturduğu baskının konu alındığı iki şarkı (*Hep Aynı, Çok Geç Olur*) da bulunmaktadır. Bir tane de aşk şarkısı yer almaktadır ki (*Ekim'in Günahı Yok*), bu Moğollar'ın "60 yaşında adamlarız, aşk şarkısı mı söyleyeceğiz?" tutumundan biraz caydıklarının habercisidir. Albümdeki *Hep Aynı* şarkısı, klavyeci Serhat Ersöz tarafından yazılıp-söylenmiş ve albümün çıktığı yıllarda revaçta olan trip-hop türünde yapılmıştır.

²⁸ Moğollar, *Dört Renk* – Emre Plak/1996

²⁹ Kendine ait 2000 yılı tarihli *Karakutu* isimli bir albümü de bulunan Turgut Berkes, Taner Öngür'ün de tonmeister olarak çalışmakta olduğu FT Stüdyoları'nın Fuat Güner (MFÖ) ile sahibidir. Halen grubu *Karakutu* ile süren çalışmalarını internet sitelerinden (www.karakutu.info) ücretsiz yayınlamaktadır.

1998 yılında yayınlanan üçüncü albüm 30.yıl³⁰ ağırlıklı olarak çalgısal parçalardan oluşur (Tablo 3 Ek-1, s.49). Albümde Şah İsmail tarafından Şah Hatayi mahlası ile yazıldığı rivayet edilen meşhur Alevi deyişi *Ela Gözlü Pirim Geldi*'yi, *Hudey Hudey* ismi ile yorumlarlar.³¹ En popüler deyişlerden biri olan bu türküyü yorumlamaları, sol kimliği ile tanınan Alevi kesimi ile bağlarını güçlendirmeye yöneliktir. Albümdeki Serhat Ersöz'ün düzenlediği *Moğol Mektubu* isimindeki çalgısal parça, herhangi bir akustik çalgının olmadığı, tekno türünde bir altyapı üstüne, Moğollar'ın meşhur şarkılarının ana melodilerinin bağlama ya da yaylı tamburla çalınması ile oluşturulmuştur. Moğollar için yapılmış bir nevi tanıtım *jingle*ına benzeyen bu parça ile albümün geri kalanının herhangi bir ilgisi yoktur. Doksanlar sonrası dönemde Moğollar, yer yer 'gençliği yakalamak adına' böyle Anadolu Pop türü ile ilgisiz denemeler de yapmaktadırlar. Ancak kitlenin bu denemelere itibar etmediği yine konser repertuarlarından belli olmaktadır.

2004 yılında yayınlanan ikinci dönemin dördüncü ve son albümü *Yürüdük Durmadan*'ı diğerlerinden ayıran en önemli yön, çalgısal müzikle ün kazanan Moğollar grubunun, içinde çalgısal parça barındırmayan tek albümü olmasıdır. Turgut Berkes bu albümde de söz yazarı olarak iki parçaya katkı sağlamıştır. Bu albümle (Tablo 4 Ek-1, s.50)Moğollar söz yazma sorununu biraz da Nazım Hikmet, Ahmed Arif gibi şairlerin şiirlerini kullanarak aşma yoluna gitmişlerdir. Bu albümdeki söz-müziği Taner Öngür'e ait *Çölde Gökyüzü* şarkısı, Öngür'ün deyimi ile acid-jazz'vari bir sounda sahip Moğollar için deneysel nitelikler taşıyan bir şarkıdır (Öngür ile görüşme 2008). Bu dönemde Taner Öngür'ün evinde kaydettiği ikinci solo albümü *Evde Tek Başına* da yayınlanır. Cahit Berkay'ın Moğollar dışındaki çalışmalarında Moğollar sounduna yakın şeyler ortaya çıksa da; kendi yazdığı sözlerin yanında, Aşık Veysel gibi halk şairlerinin de sözlerini kullanan Öngür'ün müziği, Moğollar'ın müziğinden hayli uzak, 60'ların *surf* türünü andıran bir yapıdadır. Bu durum bize Berkay'ın grubun soundu üzerindeki belirleyici rolünü bir kez daha açığa çıkarır.

Moğollar'daki protest tavrı, işin içine çevre bilincini, savaş karşıtlığını karıştırmaları ile Türkiye'deki 'özgün müzik' üretilen sol müzikten ayrılır. Muhafif

³⁰ Moğollar, 30.Yıl – Emre Plak/1998

³¹ Daha evvel Cem Karaca'nın *Apaşlar* ile ve kendi solo albümü *Bindik Bir Alamete*'de yorumladığı *Hudey Hudey*, Moğollar'ınki ile aynı parça olmayıp, Pir Sultan Abdal'a aittir.

tutum olarak doksanlarda öne çıkan bir diğer grup olan *Bulutsuzluk Özlemi*'ne daha yakındırlar. Bu iki grup, Türkiye'de daha evvel ancak yetmişlerde Cem Karaca'nın çalışmalarında görülen muhalif ve rock olma halini sürdüren yegane gruplardır.

2.2 Moğollar'da Grup İçi Dengeler ve Bitmeyen Solist Bulma Sorunu

1967 yılının Temmuz ayında kurulan Moğollar grubu, 1976'da resmen sona ermesine dek çok sayıda eleman değiştirdi. Bu değişen kadrolar içerisinde Engin Yörükoğlu (davul, perküsyon), Taner Öngür (bas), Cahit Berkay (gitar, bağlama, yaylı tambur) ve Murat Ses'ten (klavye, armonika) oluşan kadro grubun en başarılı zamanlarını geçirdiği ve Moğollar denince akla gelen kadrodur. Bu dörtlüye, internetteki dinleyici ilgisinden anladığım kadarıyla, eklenebilecek bir diğer isim ise ilk solistleri Aziz Azmet'tir.

Gruptaki varlığı ile Anadolu Pop'un 'Anadolu'sunu oluşturan Cahit Berkay, gruba sonradan dahil olsa da, vazgeçilmez konumu ve parçaların çoğunu bestelemesi ile gruptaki iki başat müzisyenden biridir. İlk dönemdeki diğer başat müzisyen ise klavyeci Murat Ses'tir. Cahit Berkay kadar olmasa da besteleri albümlerde, 45'liklerde yer alan Murat Ses düzenlemelerde de etkisini hissettirmiştir. Grubun "Anadolu" yönü için öne çıkan Cahit Berkay'sa, "Pop" yönü için öne çıkan da Murat Ses'tir. Parçalarda rock biçimini çağrıştıran gitar soloları pek duyulmaz. Bu tip sololar hep klavyece üstlenilmiştir. Yine parçalardaki Anadolu motifli melodiler, Ses'in mooguyla ürettiği zurna benzeri sesle de sıkça çalınmaktadır.

Murat Ses'in gruptan ayrılmasının ardından, bu iki kutuplu yapı, Cahit Berkay'ın başat rolü ile değişti. Öyle ki, bir ara adı anılan dörtlüden kendisi dışında kimse kalmasa da Cahit Berkay grubu 'Moğollar' adıyla sürdürdü.

Grubun ikinci dönemi içinse, bu ikili yapı bu sefer Taner Öngür-Cahit Berkay şeklinde tekrar kuruldu. Doksanlardaki toparlanıştan hemen önce *Alarm* isimli bir solo albüm de yayınlayan Taner Öngür yazdığı şarkılarla ikinci dönem albümlerine epey parça verdi. Cahit Berkay ile birlikte yazdıkları şarkıları ikisi seslendirdiler.

Moğollar, grubun ikinci döneminde Murat Ses'in yerine, kendi jenerasyonlarından değil, genç kuşaktan bir klavyeci olan Serhat Ersöz'ü tercih ettiler. Serhat Ersöz, Anadolu Pop ile çok alakalı bir müzisyen değilken gruba girdi. Ersöz'ün tercih edilmesinde, eski Moğollar üyelerinin yeni kuşakla iletişim kurma

kaygısı etkili oldu. Girişinden sonra, eski elemanların genç kuşağın tınısal tercihlerini anlamalarında etkili oldu. Kendisi Anadolu Pop ile zamanla ilişkilenecek, Anadolu Pop biçiminin vazgeçilmezlerinden olan hammond tekniğini geliştirse de, esas olarak grubun müziğini dönemin popüler müziğine yaklaştıran bir itici güç görevi üstlendi. Moğollar albümlerinde, yer yer duyulan pop anaakımına epeyce yakın elektronik altyapılı şarkıları³² ortaya çıkaran kişi hep Serhat Ersöz'dü. Moğollar da gençliğin beklentilerinden geri durmamak adına Serhat Ersöz'ün bu fikirlerine sıcak yaklaştılar ama eskiden gelen imajlarının etkisinden olsa gerek bu tip denemeler dinleyiciden pek rağbet görmedi ve konser repertuarına pek giremedi (Öngür ile görüşme 2008).

Moğollardaki solist arayışı ilk solistleri Aziz Azmet'le ayrılımlarından beri, grup için sonu gelmeyen bir sorundur. Yakın zamanda gruba dahil olan Cem Karaca'nın oğlu Emrah Karaca'nın girişi aslında bu arayışın sonlanmadığını göstermiştir. Cahit Berkay kendisi ile yaptığım görüşmede, belki de haklı olarak yetmişlerde grubun Avrupa'daki kariyerinin sonlanmasını solist bulamamalarına bağlamakta ve aksi takdirde farklı bir konumda olacaklarını savlamaktaydı (Berkay ile görüşme, 2007).

Moğollar ilk dönemlerinde şarkı yazarlığından çok, çalgısal parçalar üretmeye yatkın olduklarından, genelde şarkı yazarlığı vasfı da olan solistler ile çalışmayı tercih ettiler. Ama grubun çalgısal müzikle kazanmış olduğu ün, bu solistlerin arkasında çalan orkestrası gibi görünmeyi de imkansız kılıyor ve bir gerilimin oluşmasına sebep oluyordu. Örneğin o dönemde hatırı sayılır bir üne sahip Barış Manço ile çalışmaya başlarken bile Manço'yu bir nevi grubun içine dahil ederek *Manchomongol* ismini kullandılar. Bu gerilimin en az yaşandığı solist ise, belki biraz kendini geriye çekmeyi başarmasından ötürü Cem Karaca olmuştur.

2.3 Cahit Berkay'ın Film Müziklerinin Popülariteye Etkisi

Popüler kültürün en geniş kitlelere ulaşan iki dalı olarak sinema ve müzik, popüler kültürün inşasında ve yaygınlaşmasında sıkça birbirlerinden yararlanırlar. Bu yararlanma, daha çok film müzikleri anabaşlığı altındaki filmde kullanılan şarkılar (film şarkıları) vasıtasıyla; filmin yayılma alanından faydalanan müzisyenin şarkısını

³² Bu şarkılara örnek olarak; Ersöz'ün kendisine ait olan *Hep Aynı* şarkısının yanında, *Alageyik 2000* (*Dört Renk* albümünden), *Moğol Mektubu* (*30.Yıl* Albümünden) ve acid jazz etkilerinin görüldüğü *Çölde Gökyüzü* (*Yürüdük Durmadan* albümünden) sayılabilir.

daha çok kişiye duyurması ya da müzisyenin tanınmışlığından yararlanarak filme giden izleyicinin artması şeklinde çift yönlü gerçekleşmektedir.

Cahit Berkay ise biraz da ekonomik sebeplerle yetmişlerde atıldığı film müziği besteciliğinde, bu şekilde bir strateji izlememiş, daha çok özgün ‘geri düzey film müziği’nden beklendiği üzere perdedeki dramatik aksiyona hizmet edecek şekilde müzikler bestelemiştir. Yine de film müziği besteciliğinde kavuştuğu sıra dışı tercih edirlilik düzeyini³³ sağlayan, Berkay’ın yapımcılarca istenen, akılda kalıcı müziği üretebiliyor olmasıydı.

Fakat bu akılda kalma sadece müziğin kendisi ile sınırlı kalmış, jenerik sırasında boşalan sinemalardaki izleyici için Cahit Berkay ismi uzun yıllar bu müzikler ile ilişkililenmemiştir. Doksanların başında henüz Moğollar konser repertuarlarına almadan da, Cahit Berkay’ın yetmişler boyunca yapmış olduğu muhtelif film müzikleri gerek amaçları dışı audiovisual kullanımlar sebebiyle³⁴, gerekse iyi gişe yapmış filmlerde yer almalarından dolayı, Cahit Berkay’la ilgili herhangi bir imgeyi anlam bünyelerinde barındırmadan, bir nevi anonimleşme geçirerek kitlelerin bildiği müzikal ürünler haline dönüşmüştü.

Moğollar grubu yetmişlerde özel olarak film için müzik üretmemişse de, özellikle *Düm-Tek* albümündeki parçalar, Türkiye’deki film müziği sektörünün duayenlerinden Necip Sarıcıoğlu’nun da etkisiyle, filmlerde bolca kullanıldı. Bu kullanım öyle yoğundu ki, aradan iki on yıl geçmesine rağmen her gün birkaç tanesi özel TV’lerde yayınlanan bu filmleri izleyen kuşak bile Moğollar’ın müziğine aşina oldu.

Moğollar’ın doksanlardaki toparlanışından önce de, Cahit Berkay faal müzik yaşamının içinde olmasına rağmen -Cem Karaca ve Uğur Dikmen’le hazırladıkları albümler ve konserler gibi-, bu müzikleri sahnede icra etmiyordu. Moğollar, ikinci dönemlerini sürerken, en baştan olmasa da, kısa bir süre sonra konser repertuarlarına Cahit Berkay’ın film müziklerini dahil etti. Yine filmler vasıtasıyla tanınan Moğollar’a ait çalgısal parçalar, konserlerin demirbaşı haline geldi. Böylece Moğollar

³³ Türk sinemasının en çok film müziğine imza atan bestecisi olan Berkay’ın 200’ün üzerinde filmde müziği kullanılmıştır.

³⁴ Telif yasalarının gevşek olduğu yıllarda, Berkay’ın film müzikleri bestelendikleri filmler dışında yapımlarda, hatta devlet televizyonunca bile izinsiz olarak kullanılmıştır

ve Cahit Berkay bu beğenilen müziklere özgü ‘anonim’ hali sona erdirerek bu eserleri sahiplendiler.

Cahit Berkay, altyapılarını Moğollar klavyecisi Serhat Ersöz’ün hazırladığı *Film Müzikleri Vol.1* isimli albümü yaparken, yıllardır popüler müzik sektöründeki bir müzisyen olarak bu yöndeki talebi hissedip, yanıt verdi. Aynı serinin devamında çıkan ikinci albümde yer alan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin temalarından biri, diğer bütün çalışmaları gölgede bırakacak denli beğeni kazanıp, radyolarda çalınmaya başladı ve kendisinin ifadesi ile ‘patladı’ (Berkay ile görüşme, 2007). Bu parça halen her konserde kesin çalınan şarkılar arasında olup, Moğollar’ın kendi parçalarından bile daha büyük bir ilgi ile dinlenmektedir.³⁵

Plak sektörünün işleyişinde, bir müziği beğendiğimizde onu seslendiren kişiyi de beraberinde öğreniriz. Müzisyence ortaya konulan ürün, anlam dünyasında müzisyenin kendisine ait anlamları da kaçınılmaz olarak barındırır. Bu etiketlendirme, o müziği satın almamız, benzerlerini araştırmamız ya da başkasına tavsiye etmemiz için mutlak gereklidir. Bu etiket, müzik ürününün anlam dünyası içinde yer bulur. Moğollar’ın ve Cahit Berkay’ın kariyerinde ise zaman zaman genel-oluşun tersine, esere yüklenen estetik veya simgesel anlamın müziğin diğer anlamlarından önce geldiği, dinleyicinin dikkatini ilk olarak çektiği görünür. Bu durum bilindik müzisyen-iletken (plak firması ya da film müziği için film yapımcısı)-izlerlikle üçgenini bozar. Yukarıda ‘anonimleşme’ ile kastedilen, işte bu müzisyen (yaratıcı-seslendirici) figürünün eksikliğidir.

Berkay’ın ürettiği film müzikleri tınısal olarak, Anadolu Pop biçemi ile büyük benzerlikler gösterir. Film müziği kayıtlarında Moğollar grubu üyeleri genelde yer almasa da, Berkay başka müzisyenlerle³⁶ benzer ‘sound’da müzikler üretir. Anadolu Pop kendi başlığı altında ilgi kaybetse bile, Anadolu Pop biçemi Türk sinemasındaki film müziğinde arzulanan bir öge olarak yer etmiştir.

³⁵ Taner Öngür de Cahit Berkay da, enstrümantal müziğin etkisinden her söz açıldığında, Moğollar kariyerleri boyunca bol miktarda enstrümantal ürün vermiş olsalar da, “*Selvi Boylum, Al Yazmalım*” film müziğini örnek vermekte ve bunun etkisinden bahsetmektedirler. Parça, Cahit Berkay’ ın “*Film Müzikleri Vol.2*” albümünü takiben konser repertuarına demirbaş olarak girmiştir.

³⁶ Seksenlerde genelde tek başına film müzikleri üreten Berkay, yetmişlerde ürettiği film müzikleri için hep çalıştığı bir çekirdek kadrodan bahsetmiştir. Bu kadro davul’da Asım Erken (*Haramiler* grubundan), bas gitarda Hami Barutçu (*Dervişan* grubunda da yer alır), klavyede Uğur Dikmen (*Haramiler* ve *Dervişan* gruplarında yer alır)’den oluşmaktadır. (Berkay ile görüşme 2007)

SONUÇ

Giriş kısmında da belirtildiği üzere iki odağı bulunan bu çalışmanın ilk odağı, Moğollar grubunun, popüler müzik alanındaki uzun soluklu seyrini sürdürürken tanınırlığı sürdürme uğruna yaptığı stratejik hamleleri ve ikinci dönemlerindeki başkalaşımın nedenlerini sorgulayıp, popüler müzik üzerinden Türkiye’deki kültür hayatının geçirdiği evreleri anlama çabasıdır.

Moğollar grubu, Türkiye gibi telif haklarının uzun yıllar uygulanmadığı, eğlence yaşamının basit, insanların kültürel faaliyetlere ayırdığı bütçenin düşük olduğu bir ülkede, hele hele para kazandırmayacağı düşünülen çalgısal müziğe dayalı ilk dönemlerini de katarsak 40 yıldır müzik üretmektedir. Türkiye’de sosyokültürel dizgenin sürekli değişim içinde olduğu, beklentilerin kısa aralıklarla farklılaştığı göz önüne alındığında böyle uzun bir süre tanınırlık düzeyini korumak, repertuar belirlenmesi, çalgısal-sözlü müzik seçimi, solist seçimi, grup elemanı seçimi gibi konulardaki tercihlerinde stratejik hamleler yapılmasını zorunlu kılar.

Cahit Berkay, grup içindeki ‘olmazsa olmaz’ rolü sebebiyle, bu stratejik kararlarda en baskın role sahiptir. Taner Öngür’ün de çevre bilinci, savaş karşıtlığı gibi konularda gruba yön verdiğini söylemek mümkündür. Moğollar içerisinde bir güç dengesi içerisinde üreten bu iki müzisyenin, kendi solo çalışmalarına göz atıldığında Moğollar’a ‘sound’unu veren müzisyenin, Cahit Berkay olduğu görülür.

Yaşamını müzikten kazanan müzisyenler için tanınmışlığın devamını sağlamak hayati önemdedir. Bu yolda Moğollar uzun süredir yapmak istedikleri ama solist yokluğundan gerçekleştiremedikleri, çalgısal müzikten sözlü müziğe ‘geçememe’ engelini ikinci dönemde, kendileri vokalleri üstlenerek aşmışlardır. Bu grubun ikinci dönemi için iki avantaj sağlamıştır. İlki, doksanlardaki hedefledikleri ‘yeni’ dinleyicileri Anadolu temaları içeren çalgısal müziğe yetmişlerdeki izleyiciye göre çok daha uzak olduğundan, bu kitle karşısında başarısız olma riskini azaltmışlardır. İkincisi ise sözlü müziğe geçişle kendilerini daha protest bir çizgiye sokma gibi radikal bir yönelimi de uygulama fırsatını elde etmişlerdir. Bu kararları Moğollar’ı çalgısal müzik yapan, ‘ağzı var dili yok’ bir grup olarak bilen bazı eski dinleyicilerini gruptan uzaklaştırsa da, her dönemde bir ‘düzene isyan’ potansiyeli taşıyan genç kuşak içinde yeni dinleyiciler edinmelerini sağlamıştır. Grubun bugüne ulaşmasından bu kararlarıyla edindiklerinin, kaybettiklerinden fazla olduğu rahatlıkla gözlemlenebilir.

Moğollar'ın tanınmışlığı korumak konusunda aldığı önlemler bununla da kalmamış son olarak 2007 yılının ortalarında, kadrolarına 'Cem Karaca'nın oğlu' Emrah Karaca'yı dahil ederek Cem Karaca'nın ve hatta Barış Manço'nun şarkılarını konser repertuarına eklediler, böylece kendi dönemdaşlarının kalan son örneklerinden biri olarak, onlara gösterilen ilgiyi de kendi üzerlerinde toplamayı amaçdılar.

Yetmişlerden beri bir yandan çalgısal müzik üretirken bir yandan da uygun bir solist bulup sözlü müziğe geçme azmini sürdüren Moğollar, doksanlarda eski dönemlerinde yaptıkları hatalardan ders almış ve eskiye nazaran dinleyici beklentilerini karşılama konusundaki esnekliklerini büyük ölçüde arttırmışlardır.

Başlangıçta çalışmanın ikinci hedefi olarak belirtilen, Türkiye'deki kültürel modernleşme projesinin sosyal hayata etkisinin, Anadolu Pop türü üzerindeki izlerinin sürülmesiydi.

Türkiye'de yürütülen modernleşme hareketi, her ne kadar tepeden inmeci bir yapıda ise de, bu ve benzeri bir kalkınma hareketini ardı ardına savaşlar yaşamış ve eğitimden yoksun halktan beklemenin nfile olacağı da açıktır. O zaman için ellerinde hızla toparlanması gereken bir ülke ve zayıf düşmüş bir halk olan ülke yöneticileri tercihlerini bu şekilde bir kalkınmadan yana kullanmışlardır.

Modernleşmeyi kültürel bir hareket olarak gören Cumhuriyet'in müzik politikası da 'çağdaşlaşma' yolunda 'batılılaşmayı', 'uluslaşma' yolunda da 'Türkleşmeyi' öngörür. Türkiye'deki 'modernleşme' süreci, özellikle uluslaşma bilincine olan katkısı ile Anadolu Pop türünün çıkışına dolaylı olarak vesile olmuştur. Moğollar elemanlarının türün ilk ürünlerini verdikleri sırada, kendi öz kimlikleri olarak onlara öğretilen ve kendilerini 'bir şekilde' ait hissettikleri Anadolu kültürünü kullanıma sokmaları ile bu sebep-sonuç ilişkisi kurulur.

Ama yine aynı modernleşme sürecinin batılılaşma yönünün eksik tasarlanmasının sonucu olarak, paradoksal bir biçimde bir yandan da batıya şüpheyle yaklaşması, devlet eliyle "batılılaşma" yaşayan Türk insanının gerçek batıyla sağlıklı bir ilişki kurmasını engellemiştir. Bu noktadan sonra 'batı' Türk insanının zihninde gerçekten olduğundan çok daha 'ileri', sorunsuz bir toplum olarak resmedilir olmuştur. Dünya 'biz' (Türkler) ve 'onlar' (dünyanın geri kalanı) olarak ikiye bölünmüş ve en milliyetçisinden tutun, her yaştan her kesimden pek çok insan 'onlar'ın tarafı bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Moğollar'ın yurtdışına çıkma ve

orada kariyer yapmadaki ısrarlarının sebebi de aynı ruh halidir. Orada kariyer imkanı kesilince bile, Engin Yörükoğlu'nun yaptığı gibi Avrupa'daki sade (ve hatta profesyonel anlamda müzisyenlikten uzak) bir yaşamı, Türkiye'deki şan şöhretlerine yeğ tutmuşlardır.

Türklerin batıya bakışı hayranlık, şüphe ve hatta kıskanma hislerini barındırır. Batı ile temasa geçememe hali gitgide başka bir izolasyona yol açar ki, bu da 'Türk'ün Türk'ten başka dostu yok' küskünlüğünde özünü bulan hayli 'sinirli' bir milliyetçilik halidir. Bunun serpilmesinde başlarda ulus bilincini kazandırma adına bolca verilen milliyetçilik ilacının dozunun sonradan azaltılmamış olmasının rolü büyüktür. "Bir Türk dünyaya bedel"se, iki Türk'ün ne edeceği ilerleyen yıllarda da hiç sorgulanmaya değer bulunmamıştır. Eğitim sisteminin de esas endişesinin 'sistemin devamını sağlama' olmasıyla, başta 'fikri hür, vicdanı hür', batılı bireyler yetiştirmek istenirken, tebaa düzenindeki 'sessiz', 'tepkisiz' kullar kalıbının dışına bir türlü çıkılamamıştır.

Zamanla ilk yıllardaki iyi-kötü varolan o yeni bir düzen kurma, yeni bir sayfa açma heyecanı da kaybedilmiş, çok partili hayatla siyasette gücü elde eden muhafazakarların isteğiyle modernleşme hareketinin hızı büyük ölçüde kesilmiş ve hatta Cumhuriyet'in mimarı Atatürk'ün kendi fikirlerine varıncaya dek bir çok olay/durum farklı yorumlamalara maruz kalmıştır.

Moğollar'ı oluşturan müzisyenler, cumhuriyet döneminde doğmuş, Cumhuriyet'le gelen modernleşmenin etkilerini yaşamış kişilerdir. Uzaktan ve dolaylı da olsa Batı kültüründen etkilenirler ve bu alanda ürün vermek isterler. Onları Anadolu müziğine iten başlıca şey, Batı Pop Müziği çalarak hayatlarını kazanıp ünlenemeyeceklerini anlamış olmalarıdır. Bu noktada Batı'nın 'batılılaşan'a bakışı devreye girer. Ne yaparlarsa yapsınlar, ne kadar iyi rock şarkıları yazarlarsa yazsınlar yine Türk'türler. Bir Türk'ten 'doğulu' tınılar çalması beklendiğini görürler.

Türkiye Cumhuriyeti heyecanla 'batılılaşma' hareketine girişip sosyal yaşamı, devletin kültür politikasını buna göre düzenlese de, gözden kaçan nokta bu şekilde bir batılılaşma hareketinin ancak Batı'nın gözündeki 'Batılı olunması' ile hedefine ulaşabileceğidir. Bu da diğer devletlerin yönlendirmesine açık, sonu gelmez bir sürecin habercisidir.

“EKLER”

Ek-1: TABLOLAR

ŞARKI İSMİ	ŞARKININ KONUSU	(S)ÖZ-(M)ÜZİK
Dinleyiverin Gari	Devletteki yolsuzluklara, vatandaşın parasının ütülmesine değiniyor. Nakarat da Türkçe pop şarkıları ile alay edilmiş, ki bunlardan bir tanesi de eski solistlerinden biri olan Selda Bağcan'ın "Ziller ve İpler" şarkısı.	S-M:Cahit Berkay
Bu Dünya Bizim	Dünyada şiddetin yükselişinden duyulan rahatsızlığı dile getiriyor.	S-M:Cahit Berkay
İssızlığın Ortasında	Sivas Katliamı ve sonrasında devlet organlarınca gösterilen duyarsızlığı konu ediniyor.	S-M:Cahit Berkay
Alageyik Destanı	Anonim türkü. Geyik avına gidip de yanlışlıkla sevdiğini vuran bir gencin hikayesini anlatıyor.	S-M:Anonim
Sen Varsın Orda	Aşık Veysel türküsü. Tanrı'nın varlığının doğa içinde bulunmasından bahsediyor.	S:Aşık Veysel M:Taner Öngür
Beni Hor Görme Kar	Her sınıftaki insanların eşitliğinden, insan olma tabiatından bahseden Aşık Veysel türküsü.	S:Aşık Veysel M:Taner Öngür

Çalgısal parçalar: **Dörde Özlem, Keşileme**

Tablo 1-Moğollar '94 Albümü (1994) Şarkı Konuları

ŞARKI İSMİ	ŞARKININ KONUSU	(S)ÖZ-(M)ÜZİK
Ben Anlamaz	Toplumdaki yozlaşma ve bu yozlaşma karşısında toplumun genel beklentilerinin dışında kalmayı konu ediniyor.	S: Oğuzhan Akay M: Taner Öngür
Birşey Yapmalı	İktidarın yaptığı hukuki haksızlıklar, insan hakları ihlalleri ve yoksulluk karşısında eyleme çağırma şarkısı.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Çok Geç Olur	Günü ertelememek gerektiği, hayatın fani olduğunu anlatan bir şarkı	S-M: Taner Öngür
Ekimin Günahı Yok	Yetmişlerde yaşanmış bir yaz aşkını anlatıyor.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Hep Aynı	Şehir yaşamının monotonluğu içinde ‘ruh’unu satmış insanları eleştiriyor.	S-M: Serhat Ersöz
İpler Kimin Elinde	Türk pop müziğindeki kalite düşüklüğünden, para avcılığından bahseden; nakaratı, Sezen Aksu’nun şarkısına gönderme yapan bu şarkı, son kıtada Moğollar’ın kendilerinin nasıl bu döngünün dışında olduklarından ve otuz yıldır ayakta kaldıklarından bahsediyor.	S-M: Taner Öngür
Keyfim Yerde	Ekonomik kötüye gidişi, haksız yoldan yüz­süz bir biçimde halkın paralarının kapılmasını anlatıyor.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Ters Pabuç	Geçmişteki uğraşların boşa gittiği endişesini konu alıyor.	S-M: Taner Öngür

Çalgısal Parçalar: **Gümgüm, Buzlar Çözülürken, Bebek, Alageyik 2000**

Tablo 2- Dört Renk Albümü (1996) Şarkı Konuları

ŞARKI İSMİ	ŞARKI KONUSU	(S)ÖZ-(M)ÜZİK
Bir İleri Bir Geri	Ülke yönetimince çeteleşme karşısındaki duyarsızlık ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında getirilen 'modernleşme' hareketlerinin sonraki iktidarlarca durdurulduğundan bahsediyor.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Hudey Hudey	Türkünün sözlerinin Şah Hatayi mahlası ile Şah İsmail tarafından yazıldığı rivayet olunur. Oldukça popüler bir Alevi deyişi olan bu türküde, Alevi inancıyla ilgili detaylar sayılır ve Nesimi'nin katillerinden hesap sorulur.	S-M: Anonim
Kanıtlar Kanatlı	Devlet destekli dalaverelerle zengin olanları, siyasi cinayet işleyenleri ve bunların suçlarının ispatı kanıtların saklanması anlatmaktadır. Susurluk Kazası'ndan da bahsedilen şarkıda <i>Beat</i> kuşağına özgü 'yeah yeah' nakaratı, devlet malını yemeyi kastederek 'ye, ye' şeklinde söyleniyor.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Ölüler Altın Takar Mı?	Verimli Bergama bölgesinde, siyanürle altın çıkarılmasına karşı olan harekete destek veriliyor.	S: Mansur Balcı T: Taner Öngür

Çalgısal Parçalar: **Moğol Mektubu, Toprak Ana, Göz Yaşları, Yollarda, İzlerin Ötesinde**

Tablo 3- 30. Yıl Albümü (1998) Şarkı Konuları

ŞARKI İSMİ	ŞARKI KONUSU	(S)ÖZ-(M)ÜZİK
Açların Göz Bebekleri	Nazım Hikmet şiirinden, bestelenen şarkı, aç insanları betimleyip, bu açlığın sebebinin üstlenmeyi konu ediniyor.	S: Nazım Hikmet Ran M: Taner Öngür
Adiloş (2004)	Daha evvel Cem Karaca& Dervişan tarafından seslendirilen şarkının sözleri, Ahmed Arif'in şiiri üzerine Can Dündar'ca yapılan ekten oluşuyor. Şarkı kırsalda doğan bir bebeği bekleyen zor şartları konu alıyor.	S: Ahmed Arif- Can Dündar M: Cahit Berkay
Çölde Gökyüzü	Irak'taki Amerikan işgalini ve yaşanan vahşeti konu alıyor.	S-M: Taner Öngür
Dersim'in Yaylaları	Politik açıdan hassas olan Tunceli yöresinden, eski ismi Dersim olarak bahseden şarkı. Yörenin güzelliklerini anlatıyor.	S: Funda Tatar Ersöz M: Cahit Berkay
Daha Neler	İnsanın istemeden kendini içinde bulduğu düzenin, genel yönleri ile eleştirisini konu alıyor.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Duvar	'Dağ Başını Duman Almış' şarkısının bir eğrilemesi ile ulusal bağımsızlığa gölge düşmesi eleştiriliyor.	S: İlhami Bekir Tez M: Taner Öngür
Gece Sesleri	Kişinin dış etkenlerle engellenişini anlatıyor.	S: Funda Tatar Ersöz M: Cahit Berkay
Hortumcu Dayı	Göstere göstere bankaları hortumlayanları ve onları kollayanları eleştiriyor.	S-M: Cahit Berkay
Süreyya	Milli atlet Süreyya Ayhan'a, başta Hıncal Uluç spor yazarlarınca yapılan saldırılar kınanıyor.	S: Turgut Berkes M: Cahit Berkay
Üşür Ölüm Bile	Ormandaki hayali bir idam sahnesini betimliyor.	S-M: Taner Öngür
Yürüdük Durmadan	Bir aşk hikayesinin metaforunda, ülkenin ortak kader paylaşımını anlatıyor.	S: Funda Tatar Ersöz M: Cahit Berkay

(Bu albümde çalgısal parça bulunmamaktadır.)

Tablo 4- Yürüdük Durmadan Albümü (2004) Şarkı Konuları

KAYNAKÇA

- BROWNE, Ray B. (1971). "Popular Culture: Notes Toward a Definition", *Popular Culture and the Expanding Consciousness*, New York: John Wiley & Sons. s:14-22
- BELGE, Murat. (2008). "Entelektüel İzolasyon, *Taraf Gazetesi*, 6 Haziran 2008.
- ELDEM, Burak. (1986). "Mozaik", *Stüdyo İmge Dergisi*, sayı:8.
- EROL, Ayhan. (2002). *Popüler Müziği Anlamak*, Birinci Basım- İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- FOLKLORA DOĞRU DERGİSİ. (1996) "Cahit Berkay ile Söyleşi", sayı:62, Boğaziçi Yayınları. s: 77-92
- GIDDENS, Anthony. (1990). *The Consequences of Modernity*, Standford University Press.
- GÖK, Kürşat ve ÖZDOĞRU, Doğan. (1996). "Bir Efsane: Moğollar", *Steps Dergisi*, Mayıs 1996, Boğaziçi Üniversitesi Mühendislik Kulübü.
- GÖKTÜRK, Yücel. (2008). "Muddy Waters ile Hatayı", *Roll Dergisi*, Nisan 2008; sayı:128. s: 43-45
- HASGÜL, Necdet. (1996a). "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Folklorla Doğru Dergisi*, sayı:62, İstanbul: Boğaziçi Yayınları. s: 27-48
- HASGÜL, Necdet. (1996b). "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri", *Folklorla Doğru Dergisi*, sayı: 62, İstanbul: Boğaziçi Yayınları. s: 51-74
- IŞIK, Caner ve EROL, Nuran. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*, Birinci Basım-İstanbul: Bağlam Yayınları.
- JONES, Gaynor ve RAHN, Jay. (1977). "Definitions of Popular Music: Recycled" *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 4. s: 79-92
- LOMAX, Alan. (1959). "Folksong Style", *American Anthropologist*, Vol:61, No:6. s: 927-954
- MIDDLETON, Richard. (1997). *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.
- OK, Akın. (1994). *68 Çılgınlıkları*, İstanbul: Broy Yayınevi.
- OK, Akın ve ERTEM, Kaan. (2002) *Moğollar*, Birinci Basım-İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.

- ORANSAY, Gültekin. (1985). *Atatürk ile Küğ*, İkinci Basım-İzmir: Küğ Yayını.
- SALCEDO, Rodolfo N. (1971). “What Leads To Modernisation?”, *The Journal of Modern African Studies*, Vol.9 No.4 December, Cambridge University Press. s: 626-633
- STOKES, Martin. (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı*, Birinci Basım-İstanbul: İletişim Yayınları.
- WEBB, Edward. (2007). *Civilizing Religion: Jacobin Projects of Secularization In Turkey, France, Tunisia and Syria*, A Dissertation in Politic Science, University Of Pennsylvania.

Görüşmeler:

Cahit BERKAY ile görüşme 27 Aralık 2007-Pozitif Müzik Yapım-İstanbul

Taner ÖNGÜR ile görüşme 22 Mart 2008-İzmir Amerikan Lisesi- İzmir

Web Kökenli Kaynaklar

WEB 1. Wikipedia isimli internet bazlı ansiklopedi girişiminin J-Pop türü hakkındaki sayfasıdır.

<http://en.wikipedia.org/wiki/J-Pop>

En Son Erişim Tarihi: 28 Haziran 2008

WEB 2. Ntv televizyon kanalında 14 Mayıs 2008’de yayınlanan ‘İlber Ortaylı ile Tarih Dersleri’ programının (konuk Selçuk Erenbel) Ntv’nin sitesinde sunulan metnidir. Programın konusu “Japon Modernizmi”dir.

http://www.ntvmsnbc.com/ntv/metinler/Tarih_Dersleri/mayis_2008/14.asp

En Son Erişim Tarihi: 28 Haziran 2008

WEB 3. Facebook isimli internet komünitesindeki ‘Anadolu Rock’ başlıklı grup adına Asım Gürsoy’un, Köln şehrinde Fehiman Uğurdemir’in kendisi ile yaptığı röportajdan alıntıdır.

<http://www.facebook.com/topic.php?uid=11889556220&topic=5065>

En Son Erişim Tarihi: 28 Haziran 2008

WEB 4. Haluk Levent’in resmi internet sitesinde yer alan biyografisi.

<http://www.halukweb.com/modules/haluklevent/biyografi.php>

En Son Erişim Tarihi: 28 Haziran 2008

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Tayfun BİLGİN

Doğum yeri ve yılı: Ankara 1976

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans:

Lisans: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, 2003.

Lise: İzmir Atatürk Lisesi, 1993.

İş tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayınları: