

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDE DEĞİŞİM SÜRECİ
VE MUSA EROĞLU

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Mehmet ÇEVİK

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. İbrahim DİLEK

Ankara-2012

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDE DEĞİŞİM SÜRECİ
VE MUSA EROĞLU

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Mehmet ÇEVİK

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. İbrahim DİLEK

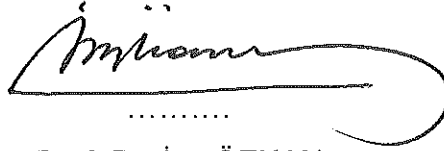
Ankara-2012

ONAY

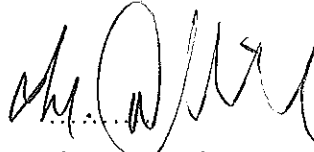
Mehmet ÇEVİK tarafından hazırlanan "Türkü Kùltüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu" başlıklı bu çalışma, 01/11/2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (oybirliği/oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim, Türk Halk Edebiyatı Bilim dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.



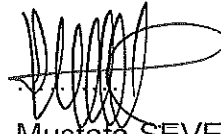
Prof. Dr. Dursun YILDIRIM (Başkan)



Prof. Dr. İsa ÖZKAN



Doç. Dr. İbrahim DİLEK



Doç. Dr. Mustafa SEVER



Doç. Dr. F. Gülay MİRZAOğLU SIVACI

ÖN SÖZ

İnsanlık, Sümerlerin M.Ö. 3000'lerde yazıyı icat etmesiyle birlikte, daha önceden başlamış olan sözlü kültürünün yanına yazılı kültürü de eklemiştir. Yazılı kültür; dün, bugün ve yarına taşınması anlamında insanlık için sağlam bir hafıza oluştururken sözlü kültür ise, yazının icadından önce ve sonra, toplumların kendi içlerinde ortak bir bilinç geliştirmesinde ve millet hâline gelip varlıklarını devam ettirmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Sözlü kültür ürünlerinin gerçek anlamda önemi, ancak 19. yüzyılda Avrupa'da keşfedilir. Bu keşfin ilk somut belirtisi, Alman Grimm Kardeşler'in sözlü gelenekten derledikleri masalları 1812'de *Ev ve Çocuk Masalları* adıyla yayımlamalarıdır. Bu yayınla birlikte, pratik olarak halk bilimi çalışmaları da başlamış olur. Tüm bunlarda, 1789 Fransız İhtilali ile dünyaya yayılmaya başlayan milliyetçilik dalgasının oluşturduğu zihinsel ortamın önemli etkileri vardır. Nitekim 19. yüzyılda milliyetçilik hareketleri önce millî, ardından da sömürgecilikle birlikte milletlerarası ideoloji ve politikaların belirlenip uygulanmasına yön verir. Bu çerçevede başta sözlü kültür ürünleri olmak üzere halk bilimi ürünleri ve çalışmaları önem kazanır.

Avrupa'dan yaklaşık 100 yıl sonra Türkiye'de de önemi fark edilen halk bilimi çalışmaları, ilk olarak sözlü kültür ürünlerine yönelir. Bu ürünlerin başında ise müzikal ve edebî bir form olan türkü gelmektedir. 20. yüzyılın başlarına kadar tamamen "köylü müziği" şeklinde değerlendirilen türkü; sosyal, ekonomik, politik ve teknolojik alanlarda yaşanan gelişmelere paralel olarak birçok bakımdan değişime uğrar. Bu çerçevede türkülerin söz dağarcığında, edebî yapısında, formunda, üslubunda, melodik özelliklerinde, icra ortam ve şekillerinde değişimler meydana gelir. Ancak aslında bunların en etkili ve kapsamlı olanı, toplumun türkü algısında ve türküyü yüklediği anlamda meydana gelen değişimlerdir.

1900'lü yılların başlarına kadar kentli elit sınıfın, "köylülük"le özdeşleştirilen "halk"a ait olduğu için küçümseyerek baktığı türkü, 2010'lu yılları yaşadığımız günümüzde, herhangi bir sosyal sınıfa indirgenemeyecek çapta geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmış durumdadır. Yaklaşık 100 yıllık bu

süreçte türküye farklı anlamlar yüklenmiş ve türküyle ilgili farklı algılama şekilleri geliştirilmiştir. Bu algılama şekillerine bağlı olarak da 1868'den bugüne, türkü kültüründe genel olarak dört evreli bir değişim süreci yaşanmıştır. Bu evrelerin oluşmasında birbirlerini etkileyen çeşitli sosyal, siyasal ve ekonomik nedenler belirleyici olmuştur.

Musa Eroğlu, 1960'lı yıllardan itibaren profesyonel anlamda türkü kültürünün ve "türkü piyasası"nın içinde bulunarak bir taraftan değişimden etkilenen diğer taraftan da değişime yön veren önemli bir türkü sanatçısı durumundadır. Bu nedenle *Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu* adını taşıyan bu çalışmada, sebep ve sonuçları tartışılarak türkü algısında meydana gelen değişimlerin seyri ve bu seyir içinde türkü sanatçısı Musa Eroğlu'nun yeri ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Adından da anlaşıldığı üzere araştırmanın iki odak noktası bulunmaktadır. Bunların birincisi türkü algısında meydana gelen değişim, ikincisi de türkü sanatçısı Musa Eroğlu'dur. Bu nedenle araştırma, Giriş ve Sonuç dâhil olmak üzere toplam beş bölümden meydana gelmektedir. *Giriş*'te, araştırmanın çerçevesi çizilmiş; kültürel, sanatsal ve bilimsel olarak türkü kavramı irdelenmiş ve tarihî gelişim seyri içinde türkünün Türk kültüründeki yeri ele alınmıştır. *Birinci Bölüm*'de öncelikle değişim sürecinin genel yapısı ve özellikleri verilmeye çalışılmıştır. Ardından, söz konusu değişim sürecine girilmeden önceki türkü algısı ve değişimi besleyen temel kırılma noktalarından biri olan Türkiye'de halk bilimi çalışmalarının başlaması değerlendirilmiş ve türkü kültüründeki değişim, evrelere ayrılarak ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır. *İkinci Bölüm*'de, değişimin son dönemine yön veren önemli isimlerden biri olan Musa Eroğlu'nun yaşamı, kişiliği, sanatçılığı ve türkü kültürüne bakışı çeşitli başlıklar hâlinde ele alınmıştır. *Üçüncü Bölüm*'de, türkü kültüründeki değişim sürecinin evrelerinde Musa Eroğlu'nun bulunduğu konumlar tartışılmış; *Sonuç* bölümünde ise konuyla ilgili genel değerlendirmeler yapılarak çalışma tamamlanmıştır.

Doktora öğrenimine başladığım 2007'de genel çerçevesi çizilmiş olan bu araştırma, 2009'da doktora tez konum olarak resmiyet kazanmasının ardından, yaklaşık üç yıl süren yoğun bir çalışma döneminin sonucunda

ortaya çıkmıştır. Çalışma sürecinde çevremdeki birçok kişi, araştırmaya önemli katkılarda bulunmuştur. Bu çerçevede öncelikle, akademik çalışmalarıyla ufku açmalarının yanı sıra bilimsel etik ve sosyal sorumluluk anlayışlarıyla da benim için daima rol modeli olan hocalarım Prof. Dr. Dursun Yıldırım ile Prof. Dr. İsa Özkan'a ve tez danışmanlığımı kabul edip araştırmanın bilimsel derinlik kazanması konusunda sabrını ve özverisini esirgemeyen hocam Doç. Dr. İbrahim Dilek'e teşekkür ederim. Ayrıca araştırmanın hem kendisiyle ilgili bölümünde hem de diğer bölümlerinde tüm bilgi ve birikimini çekinmeden paylaşan, bunun için gerektiğinde saatlerce hatta günlerce zamanını ayıran bağlama ve türkü ustası Musa Eroğlu'na; tezin teorik kısmı ve genel çerçevesi hakkında sık sık görüşlerine başvurduğum Dr. Nezir Temur'a; özellikle Musa Eroğlu ile ilgili kısmın şekillenmesinde önemli katkıları bulunan Figen Eroğlu'na; eleştiri ve önerileriyle araştırmanın sosyolojik bir boyut kazanması için büyük çaba harcayan eşim Aylin Çakıroğlu Çevik ile başta annem ve babam olmak üzere, çalışma sürecindeki yoğunluğumu hoşgörüyü karşılayan ailemin bütün fertlerine tek tek teşekkür ederim.

Mehmet ÇEVİK
Ankara, 11/09/2012

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	viii

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN ÇERÇEVESİ.....	1
A. Araştırma Problemi.....	1
B. Amaç.....	2
C. Önem.....	2
D. Sayıtlar.....	4
E. Yöntem.....	4
F. Kapsam ve Sınırlılık.....	5
1. Kavramsal Çerçeve.....	5
2. Teorik Çerçeve.....	5
3. Uygulamalı Çerçeve.....	6
II. KÜLTÜREL, SANATSAL VE BİLİMSEL OLARAK “TÜRKÜ” KAVRAMI ...	10
A. Kültürel ve Sanatsal Bir Olgu Olarak Türkü.....	10
B. Halk Bilimsel Bir Kavram Olarak Türkü.....	18
1. Türkünün Tanımı.....	18
2. Türkülerin Doğuşu ve Yayılışı	31
a. Anonim Türküler.....	32
b. Ferdî Türküler	34
C. Dil Bilimsel Bir Kavram Olarak “Türkü”	35
III. TÜRK KÜLTÜRÜNDE TÜRKÜ.....	39
A. Türklerde Türkü ve Müzik Kültürünün Tarihçesi.....	39
B. Türkü Kültürünün Tarihsel Arka Planı: Kamlıktan Ozanlık ve Âşıklık Geleneğine.....	48

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDE DEĞİŞİM SÜRECİ

I. DEĞİŞİM SÜRECİNİN GENEL YAPISI VE ÖZELLİKLERİ.....	65
II. DEĞİŞİM ÖNCESİ TÜRKÜ ALGISI.....	67
III. TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMİ BESLEYEN VE DEĞİŞİMDEN BESLENEN KIRILMA NOKTASI: TÜRKİYE'DE HALK BİLİMİ ÇALIŞMALARININ BAŞLAMASI	76
IV. TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM SÜRECİNİN EVRELERİ.....	87
A. Hazırlık Evresi (1868-1922).....	90
B. Romantik-Politik Evre (1922-1952).....	93
C. Egzotik Evre (1952-1990).....	132
1. 1938-1960 Arası Resmî Kültür Politikaları ve Hümanizma Akımı.....	137
2. 1938-1960 Arası İzlenen Ekonomi Politikaları.....	139
3. Türkiye’de Popüler Batı Müziği, Anadolu Pop ve Türkü.....	147
4. Kırdan Kente Göç, Gecekondulaşma, Arabesk Müzik ve Türkü.....	152
5. İdeolojik-Siyasi Kutuplaşma, “Solcu Türkücü” İmajı, Özgün Müzik ve Türkü.....	163
a. Solculukla Özdeşleştirilen Türkü ve Türkücü İmajı.....	167
b. Apolitik Müziklerin Gelişimine Dolaylı Katkı.....	172
c. Arabeskin Politik Formu: Özgün Müzik.....	175
D. Popüler Evre (1990 Sonrası).....	181
1. Özel Radyo-Televizyonlar ve İnternetle Güçlenen Medya.....	187
2. Göçle Gelen Kırsal Nüfusun Kente Entegrasyonu.....	197
3. “Solcu Türkücü” İmajının Törpülenmesi ve Önemsizleşmesi.....	204
4. Aleviliğin Kamusal Alana Taşınması.....	209
5. “Müzik Uyanışı” Bağlamında Türkülerin Uyanışı ve “Uyanış Önderleri”.....	216

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM SÜRECİNİN ÖNCÜ İSMİ:

MUSA EROĞLU

I. KISA YAŞAMÖYKÜSÜ.....	219
II. DOĞUP BÜYÜDÜĞÜ ORTAM.....	221
A. Aile Bireyleri ve Sosyal Çevre.....	221
1. Dedesi Koca Musa.....	223
2. Eşmin Ebesi ve Halit Dedesi (Efe Halit).....	224
3. Babası Musa Bey.....	224
4. Anneleri: Sultan ve Fatma Hanımlar.....	225
5. Amcası: Metelik Veli.....	227
B. Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Yapı.....	228
C. Müzik ve Türkü Geleneği.....	233
1. Köyü ve Tahtacı Kültüründe.....	233
2. Mut Merkezi ve Diğer Köylerde.....	237
III. ÇOCUKLUK YILLARI.....	239
IV. EĞİTİM SÜRECİ.....	242
V. MÜZİĞE BAŞLAMASI.....	247
VI. YETİŞMESİNE KATKIDA BULUNAN İSİMLER.....	252
VII. GENÇLİK YILLARI VE MUT MERKEZLİ TÜRKÜ ÇALIŞMALARI.....	257
VIII. EVLİLİĞİ.....	265
IX. ASKERLİK DÖNEMİ.....	269
X. ANKARA'YA YERLEŞMESİ VE ANKARA'DA İLK YILLARI.....	277
XI. POPÜLERLEŞME YOLUNDA MUSA EROĞLU.....	292
XII. ALBÜM ÇALIŞMALARI.....	312
XIII. KONSERLERİ.....	315
XIV. BAĞLAMA KURSU.....	322
XV. FARKLI KİMLİKLERLE MUSA EROĞLU.....	326
A. Araştırmacı ve Derlemeci Kimliği.....	326
B. Besteci Kimliği.....	329

C. Türkü Sözü Yazarı Kimliği.....	334
D. Bağlama Ustası ve Yorumcu Kimliği.....	339
XVI. RESMÎ SANATÇILIĞI VE “DEVLET SANATÇISI” UNVANI.....	343
XVII. SOSYAL SORUMLULUK ÇALIŞMALARI.....	348
A. Türkü Eksenli Çalışmaları.....	348
B. Türkü Dışı Çalışmaları.....	353
1. Doğa ve Ağaç Duyarlığı.....	353
2. Alevilik ve Sünniliğin Ortak Paydası Olarak Musa Eroğlu.....	355
3. Siyasetle İlişkisi.....	359
XVIII. SORGULAYAN BİR YAŞAMIN DOĞAL PARÇASI: “KEŞKE”LER...	362
XIX. TÜRKÜ KÜLTÜRÜNE BAKIŞI.....	366

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM SÜRECİNDE MUSA EROĞLU

I. ROMANTİK-POLİTİK EVRE VE MUSA EROĞLU.....	410
II. EGZOTİK EVRE VE MUSA EROĞLU.....	414
III. POPÜLER EVRE VE MUSA EROĞLU.....	419
SONUÇ.....	425
KAYNAKÇA.....	431
ÖZET.....	473
ABSTRACT.....	474

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AKDTYK	: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
Akt.	: aktaran
AYKO	: Ankara Yayın Üretim Kooperatifi
b.	: baskı
C.	: cilt
CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: çeviren
Der.	: derleyen
DP	: Demokrat Parti
DİE	: Devlet İstatistik Enstitüsü
DTCF	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Ed.	: editör
GATA	: Gülhane Askeri Tıp Akademisi
GESAM	: Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
Haz.	: hazırlayan
HBH	: Halk Bilgisi Haberleri
IMF	: International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)
İİBF	: İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
İLESAM	: Türkiye İlim ve Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MSÜ	: Mimar Sinan Üniversitesi
MÜ-YAP	: Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği
MÜYORBİR	: Müzik Yorumcuları Meslek Birliği

ODTÜ	: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
PTT	: Posta İşletmesi Genel Müdürlüğü ve Türk Telekomünikasyon Anonim Şirketi
s.	: sayfa
S.	: sayı
SHP	: Sosyaldemokrat Halkçı Parti
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
SBF	: Siyasal Bilgiler Fakültesi
t.y.	: tarih yok
TDE	: Türk Dili ve Edebiyatı
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TFA	: Türk Folklor Araştırmaları
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TKAE	: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TTTAŞ	: Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi
TTK	: Türk Tarih Kurumu
TÜBAR	: Türklük Bilimi Araştırmaları
TÜBİTAK	: Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu
TÜRK HAMER	: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Merkezi
TÜRKSOY	: Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi
UNESCO	: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu)
vd.	: ve diğerleri
y.y.	: yayıncı yok
y.y.y.	: yayım yeri yok

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN ÇERÇEVESİ

A. Araştırma Problemi

“Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu” adını taşıyan tezimizin temel araştırma problemini, türkü kültüründe meydana gelen değişimler ve türkü sanatçısı Musa Eroğlu’nun bu değişim sürecindeki yeri oluşturmaktadır.

Türkü, temelde bir sözlü kültür ürünüdür ve Dursun Yıldırım’ın da belirttiği gibi, dinamik bir yapıya sahip olan sözlü kültür, milleti oluşturan sosyal gruplarda devamlı bir yaratma faaliyeti içindedir¹. Söz konusu yaratma faaliyeti çerçevesinde türkünün edebî ve müzikal özelliklerinde yaşandığı kadar; sosyal ve işlevsel özelliklerinde de değişim yaşanmaktadır.

Araştırma problemi olarak belirlediğimiz “değişim”; türkülerin söz dağarcığında, edebî yapısında, formunda, üslubunda ve melodik özelliklerinde değil, daha çok toplumun türkü algısında ve türküye yüklediği anlamda meydana gelen değişimlerdir. Bu çerçevede, 1900’lü yılların başlarına kadar “köylünün müziği” şeklinde algılanan türkü, 2010’lu yılları yaşadığımız günümüzde herhangi bir sosyal sınıfa indirgenemeyecek çapta geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmış durumdadır. Yaklaşık 100 yıllık bu süreçte türküye farklı anlamlar yüklenmiş ve türküyle ilgili farklı algılama şekilleri geliştirilmiştir. Söz konusu algılama şekillerinin geliştirilmesinde birbirlerini etkileyen çeşitli sosyal, siyasal ve ekonomik nedenler belirleyici olmuştur. Araştırmada, söz konusu nedenler ve bu nedenlerin türkü kültürü üzerinde değişim yönündeki etkileri ele alınmıştır. Bu çerçevede, 1960’lı yıllardan itibaren profesyonel anlamda türkü kültürünün ve “türkü piyasası”nın içinde

¹ Yıldırım, 1998: 39.

bulunarak bir taraftan değişimden etkilenip diğer taraftan da değişime yön veren türkü sanatçısı Musa Eroğlu da araştırma problemine dâhil edilmiştir².

B. Amaç

Araştırmamızda, türkü kültüründeki değişim sürecini, bu süreç içinde türkü sanatçısı Musa Eroğlu'nun yerini bilimsel bir çerçevede etraflıca ortaya koymak ve böylece sözlü kültür ürünlerimizden biri olan türkünün bugün içinde bulunduğu durumun arka planını irdelemek amaçlanmaktadır. Ayrıca bu sayede, türkünün sadece bir metin ve/veya ezgiden ibaret olmadığı, başka bir deyişle edebiyat ve/veya müzikolojiyle sınırlı olmadığı, önemli ve etkili bir sosyo-kültürel dinamik olduğu tezini doğrulamak da amaçlanmaktadır.

C. Önem

Önemli bir sözlü kültür ürünü olan türküyle ilgili, bugüne kadar hem akademik hem de popüler çerçevede çok sayıda çalışma yapılmıştır. Söz konusu çalışmalar incelendiğinde genel olarak üç tür yaklaşımla hareket edildiği görülmektedir. Bu yaklaşımların birincisinde konu, bir edebiyat problemi olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede ağırlıklı olarak türkülerin metin boyutu üzerinde durulmuş ve türküler yapı, şekil, konu, tema vb. açılardan irdelenmiştir. İkinci tür yaklaşım ise daha çok müzikologlar tarafından benimsenmiş ve konu bir müzik problemi olarak değerlendirilmiştir. Bu nitelikteki çalışmalar türküler, ezgileri açısından ele almış ve genellikle belli bir yöre ya da şehirle sınırlayarak melodik açıdan değerlendirmiştir. Üçüncü grubu ise, önceki iki grubu birleştiren çalışmaların oluşturduğu söylenebilir.

² Musa Eroğlu'nun araştırma problemine dâhil edilmesinin gerekçeleri, Kapsam ve Sınırlılık başlığı altında ayrıntılı bir şekilde verilmiştir.

Birinci gruptaki çalışmaların çoğunda, çalışmanın sayfa sayısı bakımından önemli bir kısmını örnek türkü metinleri; ikinci gruptakilerde ise türkü notaları oluşturmaktadır. Üçüncü gruptaki çalışmalarda da hem türkü metinleri hem de notaları yer almaktadır. Bu şekilde genel olarak üç gruba ayırdığımız çalışmaların büyük çoğunluğu veri olarak TRT repertuvarındaki türkülerini esas almaktadır. Şüphesiz ki, bilim ve kültür dünyası açısından bu çalışmaların hepsi değerlidir ve ayrı ayrı önemlere sahiptir. Ancak Türk kültüründeki “ozanlık” kurumunu ve bu kurumdaki dönüşüm sürecini ele aldığı bir yazısında Dursun Yıldırım şu değerlendirmeyi yapar:

*Ana Yurt üzerinde kurmuş olduğumuz devlet ve imparatorluğun bu yıl bininci, Osmanlı hânedanlığı yönetiminde ise 700. yılını kutlayacağımıza ve geçen yıl Cumhuriyet yönetiminin 75. yılını kutlamış olduğumuza göre, bu süreçler içinde yer alan oluşumların da, bütün boyutları ile incelenmesinin teşvik edilmesi veya bu yönde bir program yapılması geleceğe ciddî biçimde hazırlanma açısından iyi bir girişim olur diye düşünüyorum.*³

Halk bilimcinin sahip olması gereken özelliklere ve vizyonuna değinen Özkul Çobanoğlu ise şöyle bir değerlendirmede bulunur:

*Halkbilimci, amatör iştiaqlarla malzeme derleyen basit bir derlemeci ve onların koleksiyoncusu olmanın ötesinde kültür teorisi ve kültür süreçleriyle yakından ilgilenen kültürlenme, kültürleşme ve kültür değişmesi olaylarını nesnel (objektif) bir gözle değerlendiren [...], kültürlerdeki bilgi, bilişim, bildirişim kısaca iletişim olaylarını inceleyen, çok çeşitli bilim ve araştırma sahalarından yararlanan ve çalışmalarıyla kendi sahasının yanı sıra bu komşu, yan ve alt bilim dallarına da katkı yapabilen kişidir.*⁴

Gerek Yıldırım'ın, gerekse Çobanoğlu'nun değerlendirmelerinden de hareketle, bu araştırmada konunun farklı bir yaklaşımla ele alınması planlanmaktadır. Bu çerçevede araştırmamızda, türküler, metin ya da ezgi

³ Yıldırım, 1999: 521.

⁴ Çobanoğlu, 1999: 3.

açısından değil sosyo-kültürel açıdan ve daha çok sosyolojik bir eksenle ele alınacaktır. Dolayısıyla araştırmamız, birçok sosyal bilimin ilgi alanına giren türkü konusuna farklı bir bakış açısından katkıda bulunacak olması nedeniyle önem arz etmektedir.

D. Sayıtlılar

Bu araştırmada, türkü kültürüyle ilgili kabul edilen sayıtlılar iki temel noktada toplanmaktadır:

1. Sosyal ve işlevsel anlamda türkü algısı ve kültürü çeşitli nedenlerle ve aşamalı olarak bir değişim süreci geçirmiştir.
2. 1960'lı yıllardan itibaren profesyonel olarak türkü kültürünün içinde yer alan türkü sanatçısı Musa Eroğlu, söz konusu değişimi yönlendiren önemli isimlerden biri durumundadır.

E. Yöntem

Araştırmamız, türkü kültüründeki değişim sürecini ve bu süreç içinde türkü sanatçısı Musa Eroğlu'nun yerini konu almaktadır. Bu nedenle tezin yöntemi, "Öncelikle 'türkü, kültür, değişim, kimlik, göç, kentleşme-kentlileşme, sosyal hareketlilik, popüler kültür' gibi kavramlar çerçevesinde geniş kapsamlı literatür araştırması yapmak; türkü kültüründeki, özellikle 1950'lerden günümüze uzanan değişim sürecinin hem bir tanığı hem de aktörü olan Musa Eroğlu'yla uzun soluklu mülakatlar yapmak ve elde edilen verileri tartışıp bilimsel bulgulara ulaşmak" biçiminde belirlenmiştir.

F. Kapsam ve Sınırlılık

Bir sözlü kültür ürünü olan türkü, aslında doğası gereği, ilk üretildiğinden bu yana değişim içindedir. Ancak araştırmamızın temel problemlerinden birini oluşturan türkü kültüründeki değişim süreci, daha önce ifade edildiği gibi, sosyal ve işlevsel olarak türkü algısında meydana gelen değişimi ifade etmektedir. Bu anlamda türkü kültüründeki değişim süreci, 19. yüzyılın ikinci yarısına da uzanmakla birlikte, en belirgin olarak 1920'li yıllardan itibaren gerçekleşmiştir. Ancak araştırmamızın bilimsel bir zemine oturması adına kapsam ve sınırlılıklar üç temel çerçevede belirlenmiştir:

1. Kavramsal Çerçeve

Araştırmanın kavramsal çerçevesinde öncelikle kültürel, sanatsal ve bilimsel olarak türkü kavramı ele alınmıştır. Daha sonra Türk müzik kültürünün tarihçesiyle birlikte, yaygın olarak “şaman” şeklinde adlandırılan kamlardan bugüne türkünün tarihsel arka planı irdelenmiştir.

2. Teorik Çerçeve

Araştırmanın asıl odak noktalarından birini oluşturan teorik çerçevede, türkü kültüründeki değişim süreci ele alınmıştır. Bu doğrultuda, elde edilen bilgilerden hareketle, türkü kültüründeki değişim sürecinin evreleri belirlenmiştir. Bu çerçevede türkü kültüründeki değişimin genel olarak 4 evrede gerçekleştiği ortaya konulmuştur. Bu evreler, sırasıyla;

- a. Hazırlık Evresi (1868-1922)
- b. Romantik-Politik Evre (1922-1952)
- c. Egzotik Evre (1952-1990)
- d. Popüler Evre (1990 Sonrası)

şeklinde. Teorik çerçevede, bu evrelerin oluşumuyla ilgili sosyal, siyasal ve ekonomik etkenler, sebep ve sonuçlarıyla ele alınıp tartışılmıştır.

3. Uygulamalı Çerçeve

Araştırmanın uygulamalı çerçevesinde, türkü kültüründeki değişim süreci bağlamında Musa Eroğlu ele alınmıştır. Bu çerçevede araştırma, Musa Eroğlu ile sınırlandırılmıştır. Türkü kültüründeki değişim sürecinde etkili olan tek isim elbette Musa Eroğlu değildir. Ancak Musa Eroğlu'nu, türkü kültüründe değişim süreci bağlamında bir araştırma konusu yapacak birçok nokta bulunmaktadır. Bunları maddeler hâlinde şöyle sıralayabiliriz:

1. Türkü kültürüne sanatçı, koro şefi ve araştırmacı kimlikleriyle önemli katkılarda bulunmuş olan Mehmet Özbek, “gerçek halk müziği sanatçısı”nı şöyle tarif etmektedir: “Engin ruhunu kendine özgü zekâsıyla birleştirerek geçmişin musiki anlayış ve zevkine sadık kalmakla birlikte günün ihtiyaç ve zevklerini de anlamak ve onu göz önünde tutarak eskiye yeniye katmasını bilmiş ve bunu başararak içinde yaşadığımız musiki âleminin bir kutbu haline tam manasıyla erişmiş olandır.”⁵ Bu anlamda Musa Eroğlu, gerçek bir halk müziği sanatçısıdır ve salt bu gerekçeyle bile araştırma konusu olmaya değerdir.
2. Musa Eroğlu, geleneksel bir sözlü kültür ve müzik ortamında yetişmiştir. Yetişme sürecinde edindiği otantik değerlerini koruyarak ama günün şartlarına göre de geliştirerek günümüze kadar taşımıştır. Musa Eroğlu'nun doğup yetiştiği ve bugüne kadar bağlarını canlı tuttuğu ortam, sadece müzik değil, her boyutuyla geleneksel halk kültürünün izlerini taşımaktadır.
3. Musa Eroğlu, türkü kültüründeki değişim sürecinin, yukarıda sözünü ettiğimiz ve araştırmanın ilgili başlıkları altında ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız, Romantik-Politik Evre'sinde doğmuş ve bağlama çalıp türkü söylemeye başlamıştır. Egzotik Evre'de, dönemin yoğun göç hareketiyle Ankara'ya yerleşmiş ve dolayısıyla sanatını da kent kültürüne taşımıştır. Bu evrede, arabesk gibi dönemin popüler müziklerine meyletmeden, kendini ifade aracı

⁵ Özbek, 2010: 24.

olan türkü kültürünü canlı tutmaya çalışmıştır. Onu, ekmeğini kazanmak için çalışmak zorunda olduğu iş ortamının ve ekonomik sıkıntıları nedeniyle yıllarca yaşamak zorunda kaldığı gecekondü ortamının zorlukları bile bu tutumundan, türkü kültürüne sadakatinden vazgeçirmemiştir. Musa Eroğlu ayrıca, Popüler Evre'nin oluşup gelişmesinde de belirleyici isimlerden biri olmuştur. Bu bakımdan Musa Eroğlu; plak, kaset ve CD formatındaki onlarca türkü çalışmasıyla, verdiği konserler ve dinletilerle, katıldığı radyo-televizyon programlarıyla, yetiştirdiği öğrencilerle ve aldığı ödüllerle Egzotik Evre'de türkünün yaşatılması, Popüler Evre'de ise canlandırılması konusunda eşsiz bir emek harcamıştır.

4. Türkü kültüründeki değişim sürecinde Popüler Evre'nin hazırlık aşaması durumundaki 1980'li yıllarda bağlama kursları açılmıştır. Bu çerçevede Musa Eroğlu da 1984 yılında Ankara'da bir bağlama kursu açmış ve türkü kültürüne "öğretici" kimliğiyle de hizmet etmiştir. Eroğlu böylece, sanatçı kimliğiyle etkileyip model olduğu ve dolaylı olarak katkıda bulunduğu sayısız kişinin yanında, bu kurs aracılığıyla binlerce kişinin bağlama çalmayı öğrenmesine doğrudan da aracılık etmiştir. Bugün, MFE Musa Eroğlu Müzik Kursları⁶ adındaki bu kurs, "türküyü ve bağlamayı özellikle genç nesillere sevdirmek, bu kültürü canlı tutup yaygınlaştırmak" ilkesiyle hâlâ faaliyetini sürdürmektedir.
5. Musa Eroğlu, türkü kültürü açısından çok yönlü bir kişiliktir. Öncelikle usta bir bağlama ve ses sanatçısıdır. Bağlama çalış stili ve türküleri yorumlayış üslubu, birçok sanatçıyı da etkilemiş ve bir ekol hâline gelmiştir. Bu çerçevede Musa Eroğlu'nun kızı, MFE Musa Eroğlu Müzik Kurslarının Müdürü ve bağlama öğretmeni olan Figen Eroğlu şu belirlemeyi yapmaktadır: "Bağlamayı Yavuz Top, mistik; Arif Sağ, estetik; Musa Eroğlu ise enerjik çalar"⁷. Musa

⁶ <http://www.musaeroglumuzikkurslari.com/>

⁷ Bu bilgi, Figen Eroğlu ile farklı zamanlarda gerçekleştirdiğimiz yüz yüze görüşmelerden edinilmiştir.

Eroğlu'nun, sazı ve sesiyle ekol hâline gelmiş türkü sanatçılığı, zamanla, Devlet Sanatçısı unvanını almasını da sağlamıştır. Ancak Musa Eroğlu sadece saz çalan ve türkü söyleyen bir sanatçı değildir. O aynı zamanda türkü yazan ve beste yapan bir sanatçıdır. Eroğlu ayrıca, türküyle ilgili alan araştırmaları nedeniyle araştırmacı ve derlemeci kimliklerine de sahiptir.

6. Türkü kültürünün canlanması bağlamında Metin Turan; 1980 sonrası süreçte, türkülerini estetik/sanatsal kaygıları gözeterek yorumlayan bir sanatçılar kuşağından ve bu kuşağın önemli katkılarından söz eder⁸. Bu çerçevede Musa Eroğlu'nun söylediği türkülerde de, üst düzey bir estetik kaygısının gözetildiği görülmektedir. Eroğlu'nun söylediği türkülerin söz boyutu; şiirselliği, anlam zenginliği ve derinliği bakımından halk kültüründeki edebî zevkin ne denli inceltilebileceğini gösteren, örnek rafine metinler niteliğindedir.
7. Türküyle yaşayan ve hâlâ geçimini türküyle sağlayan Musa Eroğlu; türkünün, tarihî ve derinlikli bir kültür işi olduğunun, bu nedenle de müzikten çok daha fazla anlamlar ifade ettiğinin bilincinde bir sanatçıdır. Nitekim kendisiyle yapılan bir söyleşide, salt bir türkü sanatçısı olmadığının altını çizmekte ve “Ben kültür taşıyıcısıyım.”⁹ demektedir. Bu çerçevede, 2007 yılında çıkardığı türkü albümünün adını “Dedem Korkut” olarak belirlemiş; albüme adını veren türküyü de bizzat kendisi yazıp bestelemiştir. Ozanların Piri kabul edilen Dede Korkut'un, modern bir şekilde yeniden üretilmesi ve türkü formunda bugüne taşınıp genç kuşaklara tanıtılması, Musa Eroğlu'nun kültür taşıyıcılığı misyonunun en somut yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Musa Eroğlu'nun “kültür taşıyıcılığı”, sözlü gelenek kültürüyle de sınırlı değildir. Onun en az bilinen yanlarından biri, doğa ve ağaç hassasiyeti ve bu hassasiyetin gerektirdiği fedakârlıklardır. Bu

⁸ Turan, 2001: 30.

⁹ Çevik, 2010: 38.

çerçevede Musa Eroğlu, doğup büyüdüğü yer olan Mersin-Mut'ta, yaklaşık 220 dönümlük bir araziyi devletten kiralamış ve binlerce fidan diktirerek ormanlaşma sürecini başlatmıştır. Eroğlu, yakından ilgilendiği bu ormanın korunması ve bakımıyla ilgili her türlü masrafı da bizzat karşılamış ve karşılamaya devam etmektedir. Kendisine ve yakınlarına hiçbir maddi getirisi bulunmayan bu ormanı Eroğlu, Türkiye'nin gelecek nesillere hediye etmiştir. Musa Eroğlu'nun hayata geçirdiği bu orman projesi de, onun, kültür taşıyıcılığı misyonunun başka bir önemli somut yansımasıdır.

8. Musa Eroğlu, söylediği türkülerle, birtakım toplumsal sorunlara da dikkat çekmekle birlikte, bağlamayı ve türküyü ideolojik bir aygıt olarak "kullanmak"tan titizlikle kaçınmış bir sanatçıdır. Bu çerçevede, herhangi bir siyasi parti bünyesinde güncel siyasetin aktörü olma yolunda birçok kapıyı açacak popülaritesini de kullanmaktan kaçınmıştır. Bu tutumunu, üstlendiği kültür taşıyıcılığı misyonunun bir gereği olarak değerlendirmektedir. Musa Eroğlu'nun bu şekilde güncel siyasetin aktörü hâline gelmemesi, onun, her kesimden insanın sevgisini ve saygısını kazanabilmesini sağlamıştır. Bu bakımdan Musa Eroğlu, türküsünü, güncel siyasetin üstünde tutarak da türkülerin yaygınlaşmasına ayrıca katkıda bulunmuştur.
9. Son olarak, Musa Eroğlu, İstanbul müzik piyasasının ya da herhangi bir medya grubunun meşhur ettiği bir sanatçı değildir. O, hizmet etmekten hiçbir zaman geri durmadığı türkülerle meşhur olmuştur. Aslında Musa Eroğlu'nun meşhur ettiği de, kendisinden çok, türküdür, türkü kültürüdür. Örneğin, türkü kültürüyle pek de yakınlığı bulunmayan bir kişi, Musa Eroğlu ismini bilmiyor olabilir. Ancak Türkiye'yi tanıdığını, bildiğini ve Türk kültür evreninde yaşadığını söyleyen bir kişi, türküyle çok yakın bir bağı olmasa ve Musa Eroğlu'nu hiç tanımasa da, bir şekilde onun imzasını taşıyan birçok türküyü az ya da çok tanıyacak, bilecektir. *Mihriban, Halil*

İbrahim, Yolun Sonu Görünüyor bu türkülerin çok bilinenlerinden birkaçıdır...

Maddeleyerek özetlemeye çalıştığımız bu özelliklerin birçoğunun, Musa Eroğlu'dan başka kişilerde de bulunduğu bir gerçektir. Ancak daha önemli bir gerçek ise, bu özelliklerin hepsinin birleştiği tek ismin Musa Eroğlu olduğudur. Tüm bu nedenlerle Musa Eroğlu, türkü kültüründeki değişim süreci ve bu sürece katkıları bağlamında derinlemesine araştırılması ve incelenmesi gereken önemli bir kişilik durumundadır.

II. KÜLTÜREL, SANATSAL VE BİLİMSEL OLARAK “TÜRKÜ” KAVRAMI

A. Kültürel ve Sanatsal Bir Olgu Olarak Türkü

Metin boyutuyla edebiyat biliminin, ezgi boyutuyla da müzik biliminin inceleme alanına giren “türkü”, aynı zamanda kültürel değer ve öneme sahip sanatsal bir yaratının adıdır.

Çalışmamızın temel kavramı olan türkü, bir sözlü kültür ürünüdür ve millî kültürün, millî kimliğin tanımlanmasında önemli bir yere sahiptir. Bu çerçevede “sözlü kültür”, “millî kültür” ve “millî kimlik” kavramlarını değerlendiren Dursun Yıldırım, şu belirlemeleri yapar:

*Bir milletin hayatında, fertlerin <sözlü ve yazılı gelenekte yer alan> kabulleriyle **müştereklik** gücüne erişen ve millî kimliği oluşturan maddi ve manevî faaliyetlerin bütünü **millî kültürü** veya **kültürü** meydana getirir. [...] Bir milletin hayatında **millî kimliği** belirleyen kültürün taşıyıcıları, geniş anlamda, sözlü ve yazılı ifade gelenekleridir. [...] Dolayısıyla, biz, kültür unsurlarını, taşındıkları geleneği esas alarak **sözlü kültür** ve **yazılı kültür** kavramları içinde toplamayı uygun buluyoruz. Sözlü kültürü teşkil eden unsurlar, yazılı kültürü oluşturanlara nispetle millet hayatında daha geniş bir **katılımcı kabule** sahiptirler ve bu yüzden fertlerin faaliyetleri üzerinde daha*

*etkilidirler. Milletlerin millî kimliklerini oluşturan ortak kabuller, geniş ölçüde sözlü kültür içinde teşekkül eder.*¹⁰

Türk sözlü kültür geleneğinde türküler, tarihî derinlik ve günümüzdeki yaygınlık derecesi bakımından ilk sıralarda yer alırlar. Dünyaya Türk kültürüyle yoğrulmuş bir ananın evladı olarak gelmişseniz, türkülerle beşikte tanışırsınız. Daha dünyadan habersiz küçücük bir bebekken annelerimiz, temel besinimiz olan sütlerine, ninni formundaki türkülerini katık ederler. Nitekim, ilk baskısı 1952 yılında yapılan *Tuz* adlı kitabındaki “Türküler Dolusu” şiirinde Bedri Rahmi Eyuboğlu, türküyü şöyle anlatır:

*Ah bu türküler
Türkülerimiz
Ana südü gibi candan
Ana südü gibi temiz*¹¹

Eyuboğlu, türkülerini ele aldığı bir yazısında ise türkünün, birçok özelliği ve işlevi dolayısıyla kültürün merkezinde yer aldığını ifade eder. Öyle ki Eyuboğlu’na göre, “Tiyatromuz türkülerde oynanmış, romanımız, hikâyemiz türkülerde dizilmiş, resmimiz, nakışımız türkülerde çizilmiştir”¹².

Türkü, birçok araştırmacı ve sanatçı tarafından tarihî derinlikleri olan önemli bir kültürel miras olarak değerlendirilmiş ve çeşitli yazılara konu edilmiştir. Örneğin, düzenli derleme faaliyetlerinin yeni başladığı 1930’lu yıllarda, yapılması gereken çok iş olduğuna değinen Hikmet Turhan Dağlıoğlu, türkülerde maddi manevi tüm toplumsal değerlerin canlı yansımalarının bulunduğunu ve bu nedenle türkülerin, dil ve edebiyat için olduğu kadar sosyal hayatı anlamak için de önemli birer kaynak niteliği taşıdığını belirtir.¹³

¹⁰ Yıldırım, 1998: 37-38.

¹¹ Eyuboğlu, 1974: 140.

¹² Eyuboğlu, 1950: 193.

¹³ Dağlıoğlu, 1937: 2-3.

Türküyü, “halk edebiyatının mühim bir kolu” olarak değerlendiren Cahit Öztelli de, beşikten mezara kadar halkın bütün yaşamının türkülere yansıdığını dile getirir. Öztelli ayrıca, “Her bakımdan millî kültürün izlerini taşıyan türkülerimiz üzerinde çalışmak, yarının Türk sanat dünyası için ihmalî caiz olmayan mutlu bir iştir.” diyerek de türkü çalışmalarının önemini belirtir¹⁴.

Türkünün sosyal işlevine ve türkü çalışmalarının önemine vurgu yapan bir başka isim de Kâzım Yedekçioğlu’dur. Türkülerin, toplumu ve bireyleri bağlayıcı, bütünleştirici bir özelliğe sahip olduğunu ifade eden Yedekçioğlu’na göre türkü, halkı birbirine bağlayan zincirlerin altın halkalarını oluşturur; ki bu nedenle de türküler, yurdun dört bir yanından derleyip tüm halka ulaştıranların bu mesailerini “eğlendirmenin, neşelendirmenin çok üstünde ulusal bir nitelik taşır”¹⁵.

Yaptığı bilimsel çalışmaların yanı sıra dedesi Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı’nın¹⁶ sayesinde türkü geleneğini daha yakından tanımış olan Ali Yakıcı da türkü çalışmalarının önemine değinir. Türküyle ilgili kapsamlı çalışmasında türküyü birçok yönden ele alan Yakıcı, türkünün insanımızı yansıttığını ve bu nedenle de hiçbir yaş, cinsiyet, sosyal ve ekonomik sınıf, siyasal ve kültürel bakış ya da inanç sınırı tanımadan herkese hitap ettiğini dile getirir. Tüm bu nedenlerle de, Yakıcı’ya göre, “önemli bir kültürel miras olan türküler üzerinde çalışmak, hangi boyut ve güçte olursa olsun türkülere yaklaşmak, onları irdelemek, onlarla ilgili yazı, şiir, makale, kitap ortaya koymak, müzik alanında yer alanlar kadar halk bilimi ve edebiyatı alanında çalışan bilim insanı ve araştırmacıların da mutluluk kaynağı olacaktır”¹⁷.

Sahip olduğu kültürel değer dolayısıyla türkü çalışmalarının önemine değinen bir başka isim de Umay Günay’dır. Türk milletinin bireysel, toplumsal, siyasal düşünce, duygu ve tecrübelerini, tarihî hatıralarını türkülere döktüğünü ifade eden Günay’a göre; türküler, müzik eseri olmanın

¹⁴ Öztelli, 1953: 3-4.

¹⁵ Yedekçioğlu, 1979: 8714.

¹⁶ Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Hınçer, 1949 ve 1950; Es, 1970.

¹⁷ Yakıcı, 2007a: 13, 31-32.

ötesinde toplumun kültür kodlarını, şifrelerini de muhafaza eden ve bu özellikleri nedeniyle özenle irdelenmesi gereken değerlerdir.¹⁸

Türkünün kültürel önemine ve türkü çalışmalarının gerekliliğine vurgu yapan birçok çalışma olmakla birlikte Sabahattin Eyuboğlu; türküye, bilim ve sanat çevreleriyle toplumun gerekli ilgi ve özeni göstermediğinden yakınır. Eyuboğlu ayrıca halkın, acısını ve tatlısını, gözyaşını ve sevincini, umudunu ve umutsuzluğunu, derdini ve dermanını, teslimiyetini ve başkaldırısını ifade etmede türküye yüklediği işleve de değinir ve türkü-insan ilişkisinin altını çizer.¹⁹

Türkü-insan (birey)-toplum ilişkisi, türküyle ilgili birçok çalışmada dile getirilmiştir. Örneğin Muzaffer Uyguner: “Türkülerde toplumun bütün eğilimlerini, değer hükümlerini, taşlamalarını, kişilere verilen önemi, tabiatı bulabiliriz.” diyerek bu konuya dikkat çeker²⁰. Farklı çalışmalarında dile getirdiği benzer duygu ve düşüncelerini “Biz içimizi türkülerimize dökmüşüz.” sözüyle özetleyen Osman Attilâ, “Türküler, kimi içimizi, kimi de gözlerimizi dolu dolu eder.” diyerek de türkülerin, toplum ve birey üzerindeki etkilerini ifade eder²¹. Yine, Osman Attilâ gibi, “İçimizi türkülere dökmüşüz.” diyen Erdoğan Alkan ise, “Aşkımızı, sevincimizi, derdimizi türkülere emanet etmişiz.”²² değerlendirmesinde bulunur. Buna benzer başka bir değerlendirmeyi de, “Türküler, halk ruhunun aynasıdır.”²³ diyerek Mehmet Önder yapmıştır. Türkülerin, Türk insanını yansıttığı ve hayatın her aşamasında kendini gösterdiği gerçeğini ifade edenlerden biri de Salahaddin Bekki’dir. Bekki, “Doğumdan ölüme kadar bütün hayatımızı sâde, samimî ve lirik bir şekilde çevreleyen türkülerimizde, engin Türk ruhunun, düşünce ve yaşayış biçiminin, hayat felsefesinin billurlaşmış numunelerini görmemiz mümkündür.” sözleriyle bu düşüncesinin altını çizmektedir²⁴. Bu çerçevede İlhan Başgöz ise türkülerin, insanı bir yandan uçsuz bucaksız bir hayal

¹⁸ Günay, 2007: 357, 356.

¹⁹ Eyuboğlu, 1981: 321.

²⁰ Uyguner, 1957: 363-364.

²¹ Attilâ, 1957: 375; 1966: 27; 1971: 6100.

²² Alkan, 1962: 2886.

²³ Önder, 1954: 981.

²⁴ Bekki, 2004: 38.

âlemine uçurduğunu ama bir yandan da gerçeğe taşıdığını ifade ederek türkû-insan ilişkisine vurgu yapar²⁵. Türkû-insan ilişkisine “Halk türkülerinin asıl mihveri insandır.” diyerek Eflatun Cem Güney de dikkat çeker. Ancak Güney, türkûnün, Kafdağı’nda yaşayan hayalî insanı değil, bu toprağın üstünde doğup büyüyen gerçek insanı, gerçekçi bir üslupla anlattığını dile getirir ve bu nedenle de türkülerde “burcu burcu insan kokar; köy köy, yayla yayla Türk insanı” değerlendirmesini yapar²⁶.

Türküler, birçok araştırmacının da ifade ettiği üzere, hem içeriğiyle hem diliyle hem de ezgisiyle Türk insanını anlatır. Türküde insan, tarihten bugüne taşıdığı maddi ve manevi değerleriyle yer alır ki bu hâliyle türkû, köklü bir millî kültürü yansıtır. Yine bu gerçek de birçok araştırmacı tarafından dile getirilmiştir. Örneğin, “Türküler bizi söyler yüzlerce yıldır, biz türkülerini... Türkü ‘biz’iz aslında; en sade, en yalın, en insan halimizle biz. [...] ‘At, avrat, silah’ın yanına ‘türkü’yü koymayışımız unuttuğumuzdan değil, her üçünü de türkülerle sarıp sarmaladığımız ve türkülerin vicdanına emanet ettiğimiz içindir.” diyen Bayram Bilge Tokel, türkûnün millî kültür için önemine dikkat çekmektedir²⁷. Mehmet Güneş ise “Türk millî kültürünü ayakta tutabilmemiz için, türkülerimizi yaşatmamız gerekir...” sözleriyle, türkû-millî kültür ilişkisine vurgu yapmaktadır²⁸. Yine, türkülerin millî kültür için önemine değinen Gülüdağ Çetindağ da, “Kültür hazinemizin en önemli edebî unsurlarından biri olan türkülerimiz geçmişi aydınlatarak millete ait geleneği geleceğe aktarırlar.” değerlendirmesini yapar²⁹.

Tarih, bugün ve gelecek için millî kültürün önemli bir parçası kabul edilen türküler, bu özellikleri dolayısıyla arşivsel birer belge özelliği de göstermektedir. Örneğin Sabri Uysal, türkülerin toplum yaşamına damgasını vurmuş olayları tüm gerçekliğiyle anlattıkları gerekçesiyle “tarihsel belge” özelliği taşıdığını belirtir³⁰. Pakize Aytaç ise, “Motifleri ve beşerî temleriyle Anadolu insanını bir bütün olarak tanımlayan türküler, bizim için son derece

²⁵ Başgöz, 2008: 15-16.

²⁶ Güney, 1953: 11-12.

²⁷ Tokel, 2010: 37.

²⁸ Güneş, 2010: 114.

²⁹ Çetindağ, 2005: XV’ten aktaran: Yakıcı, 2007a: 31.

³⁰ Uysal, 1981: 16.

önemli belgelerdir.” diyerek bu konunun altını çizmektedir³¹. Türkülerin arşivsel, belgesel niteliğine değinen Cengiz Aydoğdu da, “tarihi vesikalarımız” olmaları münasebetiyle türküler, diğer sanat ürünlerinden ayrı bir yere koymak gerektiğini vurgular³². Benzer düşünceleri dile getiren Cemal Kurnaz ise, bu konuyu, sanat ve bilim dünyasından hatırlatmalarla şu şekilde açıklar:

*Ezgi ve sözün birlikte hayat verdiği türküler, milletimizin tarih içindeki duygularını yüklediği bir arşiv niteliğindedir. Milletimizin nabızı türkülerde atar. Aşk, acıyı, ayrılığı, gurbeti, sılayı nasıl algılamamız gerektiğini bize türküler öğretir. Yemen’in feryadı, Çanakkale’nin çığılı onlarda saklıdır. [...] Çoğu isimsiz bir halk sanatçısı tarafından yaratıldıktan sonra, yüz yıllar boyu halk denilen büyük ustanın tashih ve tezhibinden geçen türküler, milletimizin büyük tecrübesini sese ve söze bürünmüş birer mucize olarak önümüze seriyorlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler türkülerden yola çıkmalıdır derken bu hususa işaret ediyor. Ressam şairimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu, türkülerdeki damıtılmış ‘şii balı’na dikkat çekerken, çağdaş şairleri bu çok önemli kaynağa çağırıyor. Nihat Sami Banarlı da türkülerimizdeki zengin melodileri, yarının büyük sanatı için birer hammadde olarak görüyor. [...] Dünya değişiyor. Her şey değişiyor. Biz de değişiyoruz. Bizimle birlikte türküler de. Ama değişmeyen bir şey var: Adriyatik’ten Çin Seddi’ne kadar hâlâ söylenen bizim türkülerimiz. Bu, tarihin derinliklerinden uğuldayarak gelen büyük bir senfoni; kendini güncelleyen, yenileyen dinamik bir senfoni. Yeter ki kulak verip dinleyelim.*³³

Türkülerin, genel olarak kültürün yanı sıra dil açısından da önemine dikkat çeken Yavuz Bülent Bâkiler, “Türkülerimiz, Türkçemizin elvan-elvan açıldığı, güzelleştiği çiçek bahçelerimizdir.” diyerek türküler çiçek bahçesine benzetir³⁴. Türkülerin şii sanatı açısından önemine değinen Seyfi Karabaş ise, 1969 yılında yayımlanan yazısında, türkülere bakış açımızın değişmesi

³¹ Aytaç, 2003: 332.

³² Aydoğdu, 2010: 45.

³³ Kurnaz, 2010: 27-28, 31.

³⁴ Bâkiler, 2008: 267.

gerektiğini, artık türkülerini basit insanların basit deyişleri olarak görmekten vazgeçip gerçek birer şiir olarak değerlendirme zamanının çoktan geldiğini ifade eder³⁵.

Sanatçı ve araştırmacı olarak türkülerle ilgili önemli çalışmalara imza atmış bulunan Mehmet Özbek, türkülerimize âdeta bir kutsiyet atfedildiğini belirterek türkünün birey, toplum ve kültür için önemine vurgu yapar:

*Kültürümüz içinde önemli bir yeri olan türküler, milletimizin geçmişinden gelen ve zaman içinde biçimlenerek kurallara bağlanmış; halkımızın benimsediği, sevdiği, çalıp söylediği, zevkle dinlediği ve içinde kendini bulduğu ilahî bir varlık halini almıştır.*³⁶

Türküyle ilgili tüm bu tespit ve değerlendirmelerin ışığı altında, kültürel ve sanatsal bir olgu olarak türkünün, birtakım özelliklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu çerçevede türkü;

1. Müzikal ve edebî boyutu olan sanatsal bir yaratıdır.
2. Psikolojik, sosyolojik ve estetik bir ifade biçimidir.
3. Tarihten süzülerek bugüne ve yarına uzanan kültürel bir mirastır.
4. Bireysel ve toplumsal yaşamın her anının, her ruh hâlinin yansıyabildiği birer kaynak, arşivsel birer belge niteliğindedir.
5. Ortak değer üretme ve üretilen ortak değerleri yansıtırma bağlamında toplumu oluşturan bireylerin birbirlerini tanıma, anlama ve böylece bütünleşmeyi sağlama aracıdır.
6. Millî kültürün en köklü ve canlı varlıklarından birini oluşturur.

Türk kültürü; Türk milletinin dil, edebiyat, tarih, sanat, mimarî, inanç, inanış, giyim-kuşam, yeme içme gibi maddi ve manevi değerlerini, çeşitli gelenek ve göreneklerini içeren çok yönlü ve karmaşık bir yapıdır. Söz konusu kültürel öğelerin hepsinde, yine bir kültür ögesi olan türküyü bulmak, elbette mümkün değildir. Ancak türküde, diğer kültür öğelerinin hemen hepsinden izler bulunmaktadır. Bu bakımdan türkü, kucaklayıcı ve kapsayıcı

³⁵ Karabaş, 1969: 5220.

³⁶ Özbek, 2009: 18; 2010:20.

bir kültür ögesi olma özelliğine sahiptir. Bu durum da türkünün önem ve değerini bir kat daha artırmaktadır.

Türkünün kucaklayıcılığı, kültürün yanı sıra sanat ve bilim için de söz konusudur. Çünkü kültürel ve sanatsal bir ürün olarak türkü, özellikle edebiyat, müzik, dans, tiyatro ve sinema gibi sanat dallarıyla yakından ilgilidir. Türkü aynı zamanda halk bilimi, edebiyat, müzik, dil bilimi, psikoloji, sosyoloji, tarih, sanat tarihi, coğrafya, antropoloji, etnoloji, etnografya ve iletişim başta olmak üzere birçok bilim alanını da doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendirmektedir.

Bilim, sanat ve kültür alanında mesai harcayan birçok kişi, türküyü tanımlamaya, tasnif ve tarif etmeye çalışmış; yaptıkları değerlendirmelerle de, türkünün öneminin altını çizmişlerdir. Hepsi birbirinden değerli tanım, tasnif ve değerlendirmelerin tümünü, çalışmamız kapsamında aktarmak pek mümkün değildir. Ancak buraya kadar aktardığımız bilgi ve değerlendirmeler göstermektedir ki türkü, Türk kültür hayatının geçmişten günümüze uzanan köprülerinin en renkli, en canlı ve en önemlilerinden birini oluşturmaktadır. Çünkü türküler, binlerce yıllık bir gelenek imbiğinden damıtılmış zengin kültür varlıklarıdır. Aynı zamanda türküler, kolektif bir ruhun can verdiği sanatsal yaratılardır.

Yukarıda alıntılarla gösterdiğimiz birçok araştırmacının da ifade ettiği gibi türkü, hemen her yönüyle birey ve toplum yaşamını yansıtır. Türkünün, metni dolayısıyla edebiyat, ezgisi dolayısıyla da müzik biliminin inceleme alanına girdiğini daha önce belirtmiştik. Ancak türkü aynı zamanda, bireysel boyutuyla psikolojik, toplumsal boyutuyla da sosyolojik bir olgu olma özelliğini de sahiptir. Çünkü türkü; mutluluğun ve acının, ağlamanın ve gülmenin, ayrılığın ve kavuşmanın, gurbetin ve sılanın, doğumun ve ölümün, kısacası bir bütün olarak yaşamın her hâlinin; bireyin iç dünyasında meydana getirdiği duyguları ince bir estetik zevkle dışa vurup toplumla paylaştığı sosyo-psikolojik bir ifade biçimidir. Bu bakımdan türkü kültürü; toplumun geçmişi, bugünü ve geleceğine dair kodlanmış anlamlar içerir. Söz konusu anlamların kodlanmış olması sayesinde türkü, kültürel bir değer olmakla birlikte, estetik bakımdan güçlü ve yetkin bir sanat ürünü olmayı da başarmıştır.

B. Halk Bilimsel Bir Kavram Olarak “Türkü”

1. Türkünün Tanımı

Türkü kavramıyla ilgili, birçok araştırmacı ve bilim adamı tarafından çeşitli tanımlar ve bu tanımları açıklayıcı, destekleyici nitelikte çeşitli açıklamalar, değerlendirmeler yapılmıştır.

Türkçe Sözlük'te türkü, “Türk+Ar. î” açıklamasıyla, aslının “türkî” olduğu ifade edildikten sonra, “Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume.”³⁷ biçiminde açıklanmaktadır.

M. Fuat Köprülü, “Türklere mahsus bir beste ile söylenen halk şarkılarıdır.” biçiminde tanımladığı türkü hakkında şu kısa değerlendirmeyi de yapar: “Hâlâ, mâlûm olan şarkılar tarzında tertip edilen türkülerin ayrılığı şekilde değil, bestesindedir. Yâni bu şekil, edebî bir şekil olmayıp tamâmıyle mûsikî bakımından bir husûsiyeti hâizdir. Esâsen mûsikî ile şiirin henüz birbirinden ayırlamadığı ilk devirlere mahsus olan bu şekillerin mûsikî mâhiyeti i'tibârıyla birbirinden ayrı olması pek tabî'dir”.³⁸

Ahmet Talât Onay, türküyü, “Türklere mahsus lahn ile söylenen şarkılardır.”³⁹ biçiminde tanımlar ve türkünün şekilden ziyade besteye ilişkili olduğuna değinir. Onay ayrıca, türkülerin şekilleriyle, bentlerindeki mısralarıyla ya da nakaratlarıyla değil; ancak nağmeleriyle ayrılabilceğini ve en belirgin özelliklerine göre adlandırılabilceğini ifade eder.

Hikmet Dizdaroğlu, çeşitli araştırmacıların tanım ve açıklamalarını da referans alarak türküyü net ve doğru bir şekilde tanımlamanın zorluğuna dikkat çeker. Çok değişik biçimde, yapıda ve ezgide türkülerin var olduğunu, türkülerini belli bir kalıba sokmanın ve ancak o tipe girenleri türkü saymanın yanıltıcı olacağını söyleyen Dizdaroğlu, sonuç olarak, bir ezgiyle söylenen her türlü manzum parçanın halkça türkü kabul edildiğini ifade eder. Dizdaroğlu ayrıca, eski mecmualarda Divan şiirindeki murabbaların, hatta gazellerin bile “türkü” başlığıyla kayıtlı olduğunu, A. Kutsi Tecer'den yaptığı

³⁷ Türkçe Sözlük, 1998: 2267-2268.

³⁸ Köprülü, 1993: 246.

³⁹ Onay, 1996: 63.

bir alıntıyla ifade eder.⁴⁰ Daha sonra, Onay'ın "Türküler, hece ölçüsünün her kalıbı ile söylenir. Beşliden başlayarak on altılıya değin, hece ölçüsünün her kalıbında türkülerimiz vardır." şeklindeki tespitinden hareket eden Dizdaroğlu şu değerlendirmeyi yapar: "Bu durum, türkü'nün bağımsız bir kuruluş ya da tür olmadığının, söz'den çok ezgi ile ilintili bulunduğu kanıtıdır. Türkülerin yapısı çok değişiktir. Halk şiiri türlerinden her biri türkü olabilir."⁴¹

Pertev Naili Boratav, "türkü'nün destan gibi, halk şiirinde bir "tür" olduğunu ifade eder.⁴² Ancak türküde; sözlerin ezgiden, ezginin de sözlerden ayrı düşünölemeyeceğini dile getirir ve "Bütün türküler halk müziğı ile halk edebiyatı incelemelerinin ortak konusu olmak gerekir."⁴³ belirlmesinde bulunur. Türküyü, "Düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneğinde oluşup gelişen, çağdan çağı ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun değişikliklere (zenginleşmelere, bozulmalara, kırılmalara) uğrayabilen ve her zaman bir ezgiye koşulmuş olarak söylenen şiirler."⁴⁴ biçiminde tanımlayan Boratav ayrıca şu açıklamaları da yapar:

*Türkiye'nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için (âşık şiirleri için dahi) en çok kullanılan ad 'türkü'dür. Bölgelerle konulara değgin özel hallerde, ya da ezginin ve sözlerin çeşitlenmesine göre, **türkü** kelimesi yerine **şarkı**, **deyiş**, **deme**, **hava**, **ninni**, **ağıt** adları da kullanılır. Türk halk edebiyatının inceleme çerçevesi içinde biz 'türkü' sözüne daha özel bir anlam yüklüyoruz: Âşık şiirlerini, [...] manileri, [...] bu kavramın dışında bırakıyoruz. Buna karşılık, halk geleneğinde **türkü** kelimesiyle gösterilmeyen **ninnileri** ve **ağıtları** da bu türden sayıyoruz.*⁴⁵

Bu açıklamalarından da anlaşılacağı üzere Boratav, türkü için "anonimlik" kavramını belirleyici ölçüt kabul etmektedir. Yani sözleri ve ezgisel yapıları itibarıyla anonim türkülerle benzerlik gösterdiği için halk

⁴⁰ Dizdaroğlu, 1969: 102-103.

⁴¹ Dizdaroğlu, 1969: 107.

⁴² Boratav, 1982: 155.

⁴³ Boratav, 1997: 156.

⁴⁴ Boratav, 1997: 150.

⁴⁵ Boratav, 1997: 150.

nezdinde türkü kabul edilen söyleyeni belli ürünler, Boratav'a göre türkü sınıfına girmez. Üstelik, çeşitli âşıkların ya da âşıklık geleneğinin dışında türkü üreten sanatçıların ortaya koyduğu türkü formundaki eserler, Boratav'a göre Türk halk edebiyatının da inceleme alanına girmezler.

Boratav'ın bu görüşlerinin aksine Şükrü Elçin, anonim olanların yanında anonimleşmemiş ürünlerin de türkü kabul edildiğini dile getirir. Bu bağlamda Elçin, türküyü tanımlamak yerine şu açıklamalarla tarif etmektedir:

Bu mahsullere Doğu ve Kuzey Türkleri aynı kökten gelen 'yır' veya 'cır' adını vermişlerdir. Batı Türkleri, Türk kelimesinden doğan ve Türkler'e mahsus ezgi (melodi) mânâsına gelen 'türkü'yü kullanmaktadırlar. [...] Türküler, umumiyetle herkesin anlayabileceği ortak, sade ve tabîî bir dille, hece vezni ile söylenmekte veya yazılmaktadır; aruzla meydana getirilmiş örnekleri vardır. [...] Hece vezni ile yaygın türküler ise mâni ve koşma tiplerine bağlı, muhtelif şekil hususiyetleri gösteren nakaratlı, nakaratsız lirik manzumeler olarak başlangıçta ferdî birer yaratma eseridir; zamana ve muhite bağlı olarak anonimleşirler. [...] [Ancak,] örneklerle de görüleceği üzere ferdin damgasını taşıyan türküler de vardır.⁴⁶

“Anonimlik” özelliği, türkünün tanımı yapılırken ya da kapsamı belirlenirken birçok araştırmacı tarafından gündeme getirilmiştir. Bu anlamda Nevzat Gözaydın da türküyü tarif ederken bir taraftan anonimleşme sürecinden bahsetmekte, diğer taraftan ise ferdî ürünlerin de zamanla türkü olarak tanınmış olabileceğine değinmektedir. Ancak dikkat edilecek olursa Gözaydın, aslında bir ürünün türkü olabilmesi için anonimleşme sürecinden geçmesi gerektiğini, üreticisinin kimliğini taşısa bile ferdî ürünlerin zamanla türkü gibi algılanabileceğini ifade eder. Nitekim Gözaydın, âşıklara ait ürünlerden söz ederken popüler müzik terimi olan “parça” ifadesini kullanmaktadır: “[Türkü,] sadece bir şiir şeklini değil, özel ezgileriyle okunan değişik metinleri de anlatmaktadır. [...] Türkülerin ortaya çıkışları iki yolla olmuştur ve bugün de olmaktadır. Ya çok kısa bir zaman içinde anonimlik

⁴⁶ Elçin, 1993: 195.

özelliğini kazanmışlar, ya da bir saz şairinin söylediği parça sonradan türkü olarak tanınmıştır ve türküyü yakanın adını da vermektedir.”⁴⁷

Türkünün kapsamını belirlerken anonimlik konusunu ele alan isimlerden biri de Nejat Birdoğan’dır. Tanım yapmak yerine çeşitli açıklamalarla türküyü tarif eden Birdoğan’a göre türkü, halk müziğinde ezgiye sözün katılmış hâlidir. Müzikteki sözsüzlük ezgiyi, söz eşliği de türküyü oluşturmaktadır. Türkülerde ana koşul, ezginin de sözün de “ortak yaratı” ile meydana getirilmiş olması, yani anonimlik özelliği taşımasıdır.⁴⁸ Ancak, bu şekilde bir anonimlik vurgusu yapan Birdoğan, aynı çalışmasının devamında konunun karmaşıklığına dikkat çeker ve türkü için anonim olma zorunluluğunu tartışmaya açar:

*Türküyü bir yazın (edebiyat) türü olarak göstermek yolları da aranmıştır. Bu, çok zor bir konudur. Bizi yanlış yollara götürür. Dr. J. Blaskoviç, T.F.A. Dergisine 1955 Ağustos’unda bir mektup göndererek diyor ki ‘Şeklin halledilmesi kolay ve basit bir iş değildir. Türkülerin şeklinin halledilmesi birkaç mesele ile bağlıdır. Birincisi, onların melodileriyle tetkiki, ikincisi halk türkülerinin başka türkülerden ayrılması ve asıl Türk melodilerini bulmak...’ Blaskoviç, çok haklıdır. ‘Halk türkülerinin başka türkülerden ayrılması’ sezinlemesi çok yerindedir. Demek ki yukarıdaki ‘anonim’lik kuralına uymayan türküler de var. [...] [Söyleyeni belli] sayısız güfteleri de düşünürsek türküyü bir tek tipe indirip ille ‘anonimlik’ diye diretmenin güçlüğü anlaşılır.*⁴⁹

Türküyü “besteli bir şiir çeşidi” olarak değerlendiren Nihad Sami Banarlı da, net bir şekilde ifade etmese bile, türkülerini anonimleşme süreci bağlamında ele almaktadır. Ancak Banarlı, türküyü daha çok bir edebî metin olarak biçimsel açıdan ele almakta, türkülerin değişik hece vezinleriyle ve dörtlülüklerle oluşturulduğunu ifade etmektedir. Banarlı’ya göre, türküde esas

⁴⁷ Gözaydın, 1989: 25.

⁴⁸ Birdoğan, 1988: 21.

⁴⁹ Birdoğan, 1988: 23-24.

olan kavuştaktır ve anonimleşme sũreci daha çok kavuştaklarının değiştirilmesi, genellikle arttırılması şeklinde tezahũr etmektedir.⁵⁰

Tũrkũlerle ilgili daha kapsamlı bir değerlendirme yapan Cahit ztelli, saz şairlerinin meydana getirdiği tũrkũlerden ve halkın meydana getirdiği tũrkũlerden sũz eder. Bu bakımdan ztelli'ye gũre, anonimlik özelliği tũrkũnũn belirleyici lũtũ değildir. Ancak anonim tũrkũlerle sũyleyeni belli tũrkũler arasında bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Bunların en belirgin olanı, sũyleyeni belli tũrkũlerin değişime karşı daha dirençli olmasıdır. Anonim tũrkũler doğal olarak daha çok ve sık değişime uğrarlar ki aslında anonim olma özelliklerini de bu şekilde kazanırlar. Sũyleyeni belli tũrkũlerde en belirleyici özelliklerden biri de kavuştağın mutlaka bulunmasıdır. Ancak anonim tũrkũler kavuştak konusunda pek kararlı ve istikrarlı değildir. Ayrıca anonim tũrkũlerin metni, biçim ve vezin bakımından da çok esnektir. Yani lũ ve kafiye konusunda katı olmayan, serbest metinler de anonim tũrkũ grubuna girer. Bu nedenlerle ztelli'ye gũre, "Halk beste ile sũyledięi her tũrlũ nazma 'tũrkũ' adını vermektedir." ve "Halk tarafından tũrkũ adı altında geniş bir surette tasarruf edilen manzumelerde belli ve değişmez bir şekil aramak beyhudedir."⁵¹ Tũm bu açıklamalarından da anlaşıldığı ũzere ztelli, anonim olanların yanında ferdĩ ũrũnlerin de tũrkũ kapsamına girdiğini ifade etmektedir.

ztelli'nin bu yũndeki gũrũřlerine karşı çıkan Muzaffer Uyguner, beste ile sũylenen manzum ũrũnlere, halk tarafından "tũrkũ" adının verildiğini kabul eder. Ancak bu durumun, yanlış olduğunu ve tũrkũnũn şekil özellikleri konusunda araştırmacıları yanılttığını da ifade eder. Uyguner'e gũre, diğer halk şiiri örnekleri gibi tũrkũnũn de standart bir şekli vardır ve bu şekil özelliklerine sahip olmayan ũrũnler, saz ile çalınıp sũylense bile tũrkũ değildir. Ancak Uyguner, "tũrkũden gayrı bir mahsuldũr" dediği bu ũrũnler için herhangi bir ad vermemiş, açıklama yapmamıştır. Bununla birlikte Uyguner, "tũrkũ"yũ řũyle tanımlamaktadır: "Ben, her mısraı kafiyeli ũer mısralı kıtalar ile gene kafiyeli ve iki beyitten mũteřekkil ara nağmeleri olan ve çalınıp

⁵⁰ Banarlı, 1998: 724.

⁵¹ ztelli, 1953: 7-8.

söylenen folklorik halk edebiyatı mahsullerine türkü diyorum”. Uyguner’in bu açıklamasından anlaşıldığı kadarıyla türkünün nazım birimi dörtlük değil, üçlüktür; ayrıca kavuştakla birlikte, -“folklorik halk edebiyatı mahsulleri” ifadesiyle ortaya konulduğu üzere- anonimlik özelliği de türkü için bir zorunluluktur.⁵²

Farklı şekil özelliklerine sahip türkülerle birlikte, Uyguner’in tarif ettiği üçlük bentlerle kurulmuş türkü örneklerine de değinen A. Şükrü Esen, bu yapıya sahip türkülerin kavuşaksız da olabileceğini söylemektedir. Ayrıca Esen, bu yapıdaki türkülerin kavuşaklı olanlarında, kavuşaktaki dize sayısının 6’ya kadar çıkabileceğini de dile getirmektedir.⁵³

Türkü konusunda çalışmalar yapmış yabancı araştırmacılardan E. Saussey türküyü “Çok geniş mânâda farklı isimler taşıyan çeşitli edebî mahsullere verilen isim.” şeklinde tanımlarken Th. Kowalsky, “Osmanlı Türkçesinde halk şarkısı için kullanılan isim.” olarak tanımlar⁵⁴.

İgnác Kúnos, Türk halk edebiyatıyla ilgili derlemeler yapmaya başladığında Adakale’de başından geçen bir olayı nakleder. Türkleri ilk olarak gördüğü Adakale’deki gençlerden birinin ağzından çıkan hazin nağmeler Kúnos’u etkiler. Bunun üzerine gence: “Söyle, hemşehri, söyle o şarkıyı!” diyen Kúnos, gençten: “Söylediğim beyit, şarkı değil; türküdür, türkü...” cevabını alınca, “Ne gibi türkü?” diyerek şaşkınlığını gizleyemez.⁵⁵ Halktan birçok türkü derlemiş olan Kúnos, daha sonra, 1899’da yayımlanan başka bir çalışmasında -bu anekdotundan da hareketle- türküyle ilgili şu açıklamayı yapar: “Bizim derlememizde ikinci tür lirik şiirler, ‘Bā’rma’ veya ‘Lieder’ (türküler) adı altında yer almıştır. Bā’rma (Bağırma) = Schrein (Singen) sadece Küçük Asya’da görülür. ‘Bestecisi belli olmayan şarkı’ anlamına gelir. Bunun için kullanılan terim ‘türkü’dür.”⁵⁶

Yine yabancı araştırmacılardan biri olan Jansky ise türküyü şu şekilde tanımlamaktadır:

⁵² Uyguner, 1955: 1041-1042.

⁵³ Esen, 1986: 12-14.

⁵⁴ Birinci, 1988: 673.

⁵⁵ Kúnos, 1994: 8-9.

⁵⁶ Radloff ve Kúnos, 1998: 17.

*[Türkü], büyük tarihî hadiseler karşısında halk kitlesinin sevinçlerini veya ümitsizliklerini; büyük şahsiyetler hakkındaki saygılarını veya nefretlerini; gençler arasında geçen hazin aşk hikâyelerini, millî hece veznini ölçü alan ve kalpleri fetheden mısralarla, derin bir muhteva içinde dile getiren edebî, aynı zamanda mûsiki bakımından ehemmiyete haiz bu kendine has bestelerle söylenen; dar manasıyla ise tarihî bir vesika mahiyeti gösteren Türk halk şiirinin en eski türlerinden biridir.*⁵⁷

İ. Tarık Çakmak ve Hüsamettin Şemsi, türküyle ilgili derleme faaliyetlerinin yeni başladığını söyleyebileceğimiz bir dönemde, 1935 yılında yayımladıkları çalışmalarında türküyü şu şekilde açıklamaktadırlar: “Türkü: Halk edebiyatı içinde ve halk arasında evde, kırdan, bağda, bahçede her yerde ve her zaman dillerde dolaşan bir halk edebiyatı nev’idir. Koşmalarda, destanlarda, manilerde olduğu gibi besteli olmaları hasebiyle türkülerde muayyen bir kalıp yoktur”⁵⁸.

İlk baskısı 1983’te yapılmış *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* adlı kitabında Cem Dilçin, türkü kavramını şu şekilde açıklamaktadır: “Türkü, türlü ezgilerle söylenen, bir anonim halk şiiri nazım biçimidir. Söyleyeni belli, kişisel halk şiiri biçimleri arasına giren türküler de vardır. Türkü her iki bölüğe de girebildiğinden halk edebiyatının en zengin alanıdır”⁵⁹.

Dilçin’in bu açıklamalarına çok benzer bir değerlendirmenin de Nurer Uğurlu tarafından yapıldığını görmekteyiz. Uğurlu’nun türküyle ilgili değerlendirmeleri şu şekildedir: “Türkü, kendine özgü çeşitli ezgilerle söylenen anonim halk şiiri biçimidir. Kimin tarafından söylendikleri belli değildir. Konuşma diliyle söylenir. Söyleyeni bilinen, halk şiiri biçimleri arasına giren türküler de vardır. Türkü her iki bölüme de girdiğinden halk edebiyatının en zengin alanıdır”⁶⁰.

⁵⁷ Jansky, 1977: 57-58.

⁵⁸ Çakmak ve Şemsi, 1935: 5.

⁵⁹ Dilçin, 1997: 289.

⁶⁰ Uğurlu, 2009: 87.

Halk şiirindeki tür ve şekilleri ele aldığı çalışmasında Mehmet Aça, türkü teriminin pek çok anonim manzumeyi kapsadığını ifade eder. Türkülerin koşma ve mani nazım şekillerinin yanı sıra iki, üç, beş dizelik bentlerle de oluşturulabildiğini söyleyen Aça, şöyle bir tanım yapmaktadır: “Türküler, belli bir nazım biçimine sahip olmayan hece ölçüsüyle meydana getirilmiş anonim ürünlerdir”⁶¹.

Doğan Kaya ise türküyü şu şekilde tanımlamaktadır: “Halkın ruh hâlini, derdini neşesini, zevkini, dünya görüşünü, inancını, karşılaştığı olayları yansıtan; hece ölçüsüyle ve bir veya dört mısralı ana bölümlere çoğu defa bağlantıların getirilmesiyle söylenen; manzum ve ezgili anonim ürünlere **türkü** denir”⁶².

İlhan Başgöz, anonim olanların yanında söyleyeni belli ürünleri de türkü kabul ederek şöyle bir tanım ve açıklama yapar: “Halk türküsü ezgi ile söylenen halk şiiridir. Halk şiiri ifadesini, hem anonim şiir, hem de âşıklarımızın şiiri anlamında kullanıyorum. Âşıklarımızın şiirleri de bir ezgiyle söylendiği için, yaratıcıları anonim olmadığı hâlde, onlara da türkü diyoruz: Karac’oğlan türküsü, Emrah türküsü gibi”⁶³.

Halk şiirinde tür, şekil ve makam kavramlarını incelediği çalışmasında M. Öcal Oğuz, anonim halk şiiri kapsamındaki “türkü”nün; kafiye örgüsü, nazım birimi, vezin ve hacim gibi “dış” unsurlar bakımından belirli bir şekle bağlı olmadığını ifade etmektedir. Oğuz ayrıca, türkülerde türlerin belirlenmesi için bir ölçü olarak kullanılan “konu” ve “ezgi” beraberliğinin de olmadığını belirtir. Bu çerçevede Oğuz, türküyü ilgili şu açıklamayı yapmaktadır: “Bize göre **türkü** ‘Türlere mahsus ezgiler’ olup, bir nazım şeklinin veya türünün adı değildir. Bir ezgi çeşidi olarak **koşma** da bir türküdür, **ağıt** da, **ninni** de, **varsağı** da, **semai** de...”⁶⁴ Ancak Oğuz, türküyü ilgili bu açıklamaları yapmakla birlikte, aynı çalışmasının devamında, halk şiirindeki nazım şekil ve türlerini tasnif ederken “türkü”yü, “Ezgi Ağırlıklı

⁶¹ Aça, 2005: 269, 272.

⁶² Kaya, 2004: 148; 2007: 741.

⁶³ Başgöz, 2008: 15.

⁶⁴ Oğuz, 2001: 16.

Türler” kapsamında bir “nazım türü” olarak kabul etmiştir⁶⁵. Mehmet Aça, bu durumla ilgili olarak, “Fakat, Oğuz, diğer yandan, yaygın adlandırmaları, akademik kabulleri dikkate alarak ‘türkü’yü halk şiirinin türleri içerisinde göstermiş ve ‘ezgi ağırlıklı tür’ olarak tanımlamıştır.”⁶⁶ açıklamasını yapmaktadır.

Salahaddin Bekki, kendisinden önce yapılmış tanımlardaki yaklaşımları da dikkate alarak türküyü şöyle tanımlamaktadır: “Diğer halk şiiri türlerinden ezgisiyle ayrılan, millî nazım ölçüsü hece ile vücuda getirilen, bentlerdeki dize sayısı iki ilâ dört arasında, bağlantılardaki dize sayısı genellikle bir ilâ beş ve daha çok sayıda olabilen, halkın durum, fikir ve hissiyatını tüm yönleriyle işleyen Türklere mahsus anonim ürünlere türkü denir”⁶⁷.

Ali Yakıcı da türküyle ilgili mevcut görüş ve bilgilerden hareketle türküyü şu şekilde tanımlamaktadır:

*Duygu, düşünce, hayal ve birey ya da toplum olarak doğumdan ölüme kadar yaşanan, insan ve toplumda iz bırakan bütün olayları dile getiren, sevinçli ya da üzüntülü zamanlardaki coşku ve heyecanı yansıtan, kaynakları genellikle ozan, türkü yakıcı ve söyleyicisi kişilerden oluşan, hangi edebiyat şubesine ait ya da hangi biçim ve türde ortaya çıkmış olursa olsun halka mal edilerek anonimleşen, şölende, düğünde, toplantıda ve her türlü icra ortamında dillerden düşürülmeyen, icracısı, icra ortamı ve konusuna göre kendine has bir ezgiyle söylenen manzum ürünlere türkü denir.*⁶⁸

Rauf Mutluay ise türkünün tanım ve mahiyetiyle ilgili şu açıklamayı yapmaktadır: “Türklere mahsus bir beste ile söylenen halk şarkılarıdır. Zaten bir ezgiyle söylenen şarkı, deyiş, deme, hava gibi her çeşit manzum söze halk türkü demek eğilimindedir.”⁶⁹

⁶⁵ Oğuz, 2001: 19.

⁶⁶ Aça, 2005: 270.

⁶⁷ Bekki, 2004: 26-27.

⁶⁸ Yakıcı, 2007a: 44.

⁶⁹ Mutluay, 1977: 145.

Türkü konusunda hem bir araştırmacı hem de bir sanatçı kimliğine sahip Mehmet Özbek, türküye dair şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Halk türküsü, başlangıçta bir kişinin, hafızasında var olan halk işi ezgi ve söz kalıplarından yararlanarak, bazen sözü, bezen ezgiyi değiştirerek, bazen de yine halk işi olmak kaydıyla, özgün olarak ortaya koyduğu; dilden dile dolaşırken değişikliğe uğrayan, zaman içinde kişisel izlerin silinmesi sonucu ortak özellik taşıyan ezgili ve biçimli sözlerdir. Sözünü ettiğimiz bu değişime folklorik oluşum diyoruz. Böylece oluşan türküye halk türküsü, özgünlüğünü koruyup ilk şeklini devam ettiren türküye de Ahmet'in türküsü, Mehmet'in türküsü, Sadeddin Kaynak'ın türküsü diyoruz. Her iki türün bulunduğu saha ise Halk Müziği ve Halk Edebiyatı sahalarıdır. Burada esas olan halk işi olma özelliğidir. Halk işi olmak demek, sözün: Şiir biçimi, dil ve anlatım bakımından halk şiiri özelliği taşıması; ezginin ise: Yerel ve otantik karakteri yansıtabilmesi demektir.⁷⁰

Bu açıklamasından da anlaşılabileceği üzere Özbek, türkü için anonimlik özelliğini belirleyici bir ölçüt olarak görmemekte ve belirli koşullara bağlı kalmak kaydıyla üretilmiş bireysel ürünlere de türkü denebileceğini ifade etmektedir. Bu çerçevede başka bir değerlendirme ise Özkul Çobanoğlu tarafından yapılmıştır. Türkünün bağımsız bir nazım şekli olmadığını ifade eden Çobanoğlu da, sözlü kültür ortamında geleneksel ezgilerle söylenen her nazım parçasının “türkü” olarak adlandırıldığını ifade eder. Çobanoğlu'na göre, türkü için asıl belirleyici olan ezgidir. Bu ezginin geleneksel yapıda olması gerekir ve bu geleneksel yapıya son zamanlarda “türkü formunda” sıfatıyla eklenen özgün besteler de dahildir. Ancak konunun yaygınlığına ve derinliğine değinen Çobanoğlu, türkülerini şekil, yapı ve ezgi yönünden sınırlamanın da çok zor olduğunu ifade etmektedir.⁷¹

Buraya kadar aktardığımız tanım ve açıklamalardan da anlaşılabileceği üzere, türkünün tanımı ve mahiyeti konusunda, “halk”ın aksine bilim dünyası, net bir fikir birliğine varabilmiş değildir. Araştırmacılar

⁷⁰ Özbek, 2009: 19; 2010: 20.

⁷¹ Çobanoğlu, 2010: 47.

konuya genellikle farklı açılardan bakmışlar, buna bağlı olarak da tanım ve açıklamalarında farklı argümanlar kullanmışlardır. M. Akif Korkmaz, türküyle ilgili yerli ve yabancı araştırmacılarca gerçekleştirilmiş tanım ve tasvir çalışmalarında, türkünün karakterini ve biçimini tarif etmek üzere dokuz ortak kavramın kullanıldığını ifade etmektedir. Korkmaz'ın belirlediği kavramlar şunlardır: anonimlik, beste, kavuştak, tema, yöresellik, ölçü, sözlü olma, şekil, varyant⁷².

Türkünün tanımı ve kapsamı konusunda, yukarıda aktardığımız üzere, birçok araştırmacı tarafından farklı görüşler ileri sürülmüştür. Türkünün halk şiirinde bir tür ve/veya şekil olduğu ya da halk şiirlerinin belli bir ezgiyle söylenmiş hâli olduğu, âşıklar tarafından söylenmiş ferdî ürünlerin türkü kabul edilip edilemeyeceği yönündeki değerlendirmeler, farklı olmaktan öte, çelişkiler içermektedir. Bu doğrultuda Ali Yakıcı, “ ‘Türkü nedir?’ sorusunun cevabını tam olarak verebilmek elbette kolay değildir.”⁷³ belirlemesinde bulunur.

Genel olarak halk bilimi araştırmalarında herhangi bir kavramla ilgili sınıflama çalışmalarında iki temel kategori söz konusudur. Bunlardan biri “etik”, diğeri ise “emik” kategorilerdir. Etik kategoriler, yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen verileri bilimsel bir sistematik içinde açıklama gayretindeki bilim adamlarınca meydana getirilir. Emik kategoriler ise, halk tarafından oluşturulmuş ürünleri tanımlamak ve böylece diğer ürünlerden ayırmak amacıyla mahallî bir kültürel grubun ya da genel olarak halkın kendisi tarafından meydana getirilirler. Folklorik ürünlerin tanımlanması ve sınıflandırılması konusunda “kargaşa” olarak karşımıza çıkan temel problem, emik, yani halk tarafından oluşturulmuş kategorilerin üzerine, bilim insanlarınca etik kategorilerin inşa edilmesinden kaynaklanmaktadır.⁷⁴

Türküyle ilgili de, emik-etik kategorilerin farklılığından kaynaklanan bir kavram kargaşasının varlığı ortadadır. Söz konusu bu kavram kargaşasının

⁷² Korkmaz, 2006: 39.

⁷³ Yakıcı, 2007a: 40.

⁷⁴ Çobanoğlu, 2000: 9-10.

temelinde, “türkü” kavramını algılama biçimindeki farklılıkların yattığını ileri sürebiliriz. Bu çerçevede iki farklı türkü algısının varlığından söz edebiliriz:

- a. Türküleri üreten, söyleyen, dinleyen kişiler olmaları nedeniyle türkülerin asıl sahibi olarak niteleyebileceğimiz “halk”ın türkü algısı,
- b. Türküleri araştıran, inceleyen, sistematik ve bilimsel bir bilgi meydana getirmek adına tanım, tarif ve tasnif zorunluluğu duyan “bilim insanları”nın türkü algısı.

Örneğin P. Naili Boratav, bir ezgiyle söylenen halk şiirlerinin her çeşidine, sözlü gelenekte “türkü” dendiğini belirtmekle birlikte; kendisinin, âşık şiirlerini ve mânileri türkü olarak değerlendirmedini ifade eder. Boratav, türkünün belirleyici özelliği olarak anonimliği öne çıkarmaktadır⁷⁵. Boratav gibi, anonimlik vurgusu yapan başka bir isim de Eflâtun Cem Güney’dir⁷⁶. Bununla birlikte, yukarıda tanım ve açıklamalarını aktardığımız araştırmacıların kimisi tür, kimisi biçim, kimisi konu, kimisi de ezgi gibi kavramların bir veya birkaçını eksen alarak türküyü tarif etmeye çalışmışlardır. Ancak araştırmacıların, türkünün tanım ve tarifiyle ilgili 4 noktada birleştiklerini söyleyebiliriz. Buna göre türkü;

1. Türklere mahsustur.
2. Manzum bir metne sahiptir.
3. Belirli ezgilerle söylenir.
4. Metniyle, ezgisiyle ve eşlik edebilecek enstrüman(lar)ıyla geleneksel nitelik gösterir.

Yukarıdaki dört özelliğe sahip ürünlere halk, genel olarak **türkü** demektedir. Bu bağlamda, anonim eserlerin yanı sıra gerek geçmişte yaşamış, gerekse hâlâ yaşayan âşıkların, hatta âşık olmasa bile geleneğe bağlı kalarak beste yapan “sanatçı”ların eserleri halk tarafından türkü kabul edilmektedir. Bu çerçevedeki anonimlik-ferdîlik sorununu Mehmet Özbek,

⁷⁵ Boratav, 1997: 150.

⁷⁶ Güney, 1953: 9.

“türkü” ve “halk türküsü” kavramlarını kullanarak çözmeye çalışmıştır⁷⁷. Özbek’in, oldukça makul görünen bu yaklaşımı, yine anonimlik-ferdîlik ayrımı yapmak üzere “masal” ve “halk masalı” kavramlarının kullanımını çağrıştırmaktadır. Ancak, Özbek’in bu yaklaşımı benimsendiğinde; ferdî ürünler olan türkülerin, halk biliminin araştırma alanı kapsamına girip girmeyeceği sorunu ortaya çıkmaktadır. Nitekim Eflâatun Cem Güney, “Köroğlu, Kerem, Karacaoğlu, Emrah gibi belli âşıkların, türkü havasına bürünen, bâzı parçaları”ndan⁷⁸ söz etmektedir. Kúnos ve Saussey’in görüşlerini de referans gösteren Güney’e göre ferdî ürünler değil, ancak anonim ürünler türküdür ve bu itibarla ferdî ürünler, “folklorik edebiyat”ın dışında kaldıkları için halk biliminin araştırma alanına girmezler.⁷⁹

Güney’in bu bakış açısı kabul edilirse; günümüzün radyo, televizyon, bilgisayar, ses ve görüntü kayıt cihazları gibi teknolojik imkânları; İLESAM, MESAM, GESAM, MÜ-YAP, MÜYORBİR gibi telif haklarını korumakla yükümlü kuruluşları; “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” ve “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” gibi hukukî düzenlemelerle telif haklarını koruyan devlet kurumu göz önünde bulundurulduğunda, artık yeni türkülerin üretilmeyeceği iddia edilebilir. Çünkü artık neredeyse ferdî her ürün, üreticisi tarafından kayıt altına alınmakta ve anonimleşme süreci ister istemez tıkanmaktadır.

Tüm bu nedenlerle, geleneksel çizgiler dâhilinde üretilmiş metin ve ezgilerden oluşan ferdî ürünlerin de türkü olarak kabul edilmesi gerektiğini ve bu ürünlerin, “geleneksellik” özellikleri dolayısıyla halk biliminin araştırma alanına girebileceklerini söyleyebiliriz. Buradan ve Hikmet İlaydın’ın, “Halk edebiyatının tür adları şekil adı olarak kullanılagelmiştir.”⁸⁰ belirlemesinden hareketle türkü için şöyle bir tanım denemesinde bulunabiliriz: Halk edebiyatının herhangi bir nazım biçimi ya da türünde, ya da bu biçim ve türleri çağrıştıracak özgün bir karakterde oluşturulmuş geleneksel nitelikli manzum bir metnin, yine geleneksel ezgilerle birlikte söylendiği söz-ezgi

⁷⁷ Özbek, 2009: 19.

⁷⁸ Güney, 1953: 10.

⁷⁹ Güney, 1953: 9-10.

⁸⁰ İlaydın, 1959: 77. İlaydın’ın bu görüşüne Hikmet Dizdaroğlu da katılmaktadır (1970: 5002).

bütünlüğüne genel olarak türkü denir. Ancak burada şöyle bir hususa da dikkat etmek gerekir: Halkın, çeşitli manzum metinleri, yine geleneksel ezgilerle söylediği iki müzik türü daha vardır. Bunlardan birincisi daha çok Sünni kesimin kullandığı “ilâhi”ler, diğeri de Alevi kesimin kullandığı “deyiş”lerdir. İlâhi ve deyiş, metin ve ezgileri itibariyle belirli kalıplara sahiptir ve dinî nitelik taşırlar. Bu nedenle bu müziklere âdeta bir kutsiyet atfedilir. Halk arasında söylenen bu iki müzik türünü türkünden ayırmak gerekir. Ancak, “ilâhi” hiçbir zaman ve hiçbir kesim tarafından türkü kapsamında değerlendirilmezken; Alevilerce kutsal sayılan ve türkünden ayrı tutulan “deyiş”ler, konuya hâkim olmayan Sünniler tarafından yaygın bir şekilde türkü olarak değerlendirilip adlandırılabilir.

2. Türkülerin Doğuşu ve Yayılışı

Türkülerin doğuşu ve yayılışı konusu, Yusuf Ziya Demirci’nin 1938’deki çalışmasından⁸¹ bu yana birçok araştırmacı tarafından⁸² ele alınıp değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerin hemen hepsinde çekirdek yapıyı Demirci’nin söz konusu çalışmasındaki açıklamaları oluşturmaktadır. Demirci, bu çalışmasında, tüm folklorik ürünlerde olduğu gibi, bir türkünün de hayatında üç evrenin bulunduğunu ifade eder. Bu evreleri Demirci, şöyle belirlemektedir:

1. *Menşe [Kaynak/Doğuş]*
2. *Seyir [Dolaşım/Yayılma]*
3. *İstihale [Değişim/Dönüşüm]*⁸³

Bu üç evreye belki bir dördüncüsünü, türkünün ömrünü tamamlaması ve yok olması evresini de ekleyebiliriz. Nitekim bugüne kadar üretilmiş anonim her türkünün varlığını devam ettirmesi mümkün değildir. Anonim

⁸¹ Demirci, 1938: 11-16.

⁸² Örneğin Tuğrul, 1946: 487; Öztelli, 1953: 4-6; Güney, 1953: 9; Özbek, 1981: 63-66; Akgül, 1998: 6-9; Aytaç, 2003: 336-340; Kaya, 2004: 148; Bekki, 2004: 35-37; Yakıcı, 2007a: 49-54; Hasan, 2008: 10; vb.

⁸³ Demirci, 1938: 11; 1939b: 179.

türküler, anonim diğer ürünler gibi, kayıt altına alınmadıkları sürece yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar.

Doğuş ve yayılış konusunda, anonim türkülerle ferdî türküler, benzerliklerin yanı sıra farklılıklar da içerirler. Bu nedenle türkülerin doğuş ve yayılışını, anonim ve ferdî ürünler için ayrı ayrı ele almak yerinde olacaktır:

a. Anonim Türküler

Folklorun mahiyetiyle ilgili özellikleri; sözlü olma, geleneğe bağlılık, çeşitlenme, anonimlik ve kalıplaşma şeklinde beş başlık olarak belirleyen Dursun Yıldırım, anonimlik özelliğiyle ilgili şu açıklamayı yapmaktadır:

*Folklor ürünlerinin ilk yaratıcısının unutulmuş olduğunu ifâde etmek için kullanılan bu terim, onların insanlar tarafından hep beraber yaratıldığı anlamını taşımaz. Her bir ürünün ilk yaratıcısı vardır; ama, sözlü anlatım geleneği, bunları genelde muhafaza edememiştir. Sözlü geçişlerde her ürün, rastladığı, ya da bulunduğu 'sözlü anlaşıma ortamları'ndan bünyesine, formuna, fonksiyonuna, muhtevasına bir şeyler katmış veya çıkarmış olarak yaşar.*⁸⁴

Yıldırım'ın da belirttiği üzere, tüm anonim ürünlerde olduğu gibi türkülerin de bir ilk yaratıcısı vardır. Bu ilk yaratıcı; elbette bilgisi, birikimi ve sanatsal üretim yeteneği ölçüsünde, mümkün olduğunca estetik bir metin oluşturmaya çalışacaktır. Bu süreci bilgi, birikim ve yetenek gibi içsel özelliklerin yanı sıra, türküyü ilk yaratacak kişinin, genelde ve o türkü özelinde, içinde bulunduğu fiziksel ve sosyal ortam gibi dış özellikler de etkileyecektir. Ancak bu ilk metinler, temelde sanatsal bir kaygıyla oluşturulmazlar. Daha çok, bir ihtiyacı karşılamak, kişinin iç dünyasında cereyan eden ve doğası gereği soyut olan duygu ve düşünceleri dışa vurup somutlaştırmak ve bu suretle, bir taraftan bir tür psikolojik rahatlama sağlamak, diğer taraftan da ortam birlikteliği bulunan insanlarla samimice

⁸⁴ Yıldırım, 1998: 69.

duygu ve düşünceleri paylaşmak gibi amaçlarla oluşturulurlar. İşte bu ilk metnin üretilmesine şahit olan kişiler, onu, bazen olduğu gibi, ama genellikle bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde değiştirerek başka zaman ve mekânlara taşırlar. Bu süreç silsile hâlinde devam eder ve sonuçta, bazen ilk yaratıcısının bile izlerinin silindiği, ortaklaşa üretilmiş ve topluma mal olmuş yepyeni metinler ortaya çıkar. Eklemeler ve/veya çıkarmalar yapmak suretiyle oluşturulan bu yeni metin üretme süreci, söz konusu metnin birileri tarafından tespit edilip kayıt altına alınmasına kadar devam eder. Hatta bazen, bundan sonra da değişimler söz konusu olabilir. Çünkü bu şekilde, türkünün sözlü gelenekteki bir ya da birkaç varyantı kayıt altına alınmış olur. Diğer varyantların, yeni varyantlaşmalarla varlığını devam ettirmesi ve kayıt altına alınmış türküyeye bağlı yeni varyantların oluşması da sözlü geleneğin doğasına uygun bir durumdur. Türkünün metniyle ilgili bu değerlendirmelerimiz, ezgisi için de aynen geçerlidir. Örneğin Kızılırmak Türküsü'nün 10'dan fazla varyantının olduğu İsmail Doğan tarafından dile getirilmektedir⁸⁵.

Anonim bir türkünün ilk yaratıcısı her zaman bilinmeyen bir kişi olmayabilir. Adı sanı belli kişilerin, âşıkların ürettiği türküler de zamanla, kısmen ya da tamamen değişikliğe uğrayarak anonim bir niteliğe bürünebilir. Bu durumun en çok bilinen ve dile getirilen örneği Kayıkçı Kul Mustafa'nın, zamanla anonim bir türkü hâline gelmiş olan Genç Osman Destanı'dır⁸⁶. Ayrıca Âşık Garip, Kerem, Köroğlu, Karacaoğlu, Gevheri, Dadaloğlu, Dertli, Ruhsatî, Seyranî, Sümmanî ve Ercişli Emrah gibi birçok saz şairinin eserleri, sözlü kültür ortamında anonim birer türkü kimliğine bürünmüşlerdir⁸⁷. Yine bu doğrultuda, dinî-tasavvufî Türk halk edebiyatı çerçevesinde değerlendirilen şairlere ait bazı şiirler de anonim türkü hâlini alabilmektedir⁸⁸.

Anonim türküler, sözlü gelenekte doğup değişime uğradıkları için ilk yaratıcıları olan yakıcılarını, yakıldıkları yeri ve zamanı belirlemek pek de

⁸⁵ Doğan, 1989: 27-30.

⁸⁶ 17. asır Yeniçeri âşığı ya da saz şairi olarak değerlendirilen Kayıkçı Kul Mustafa, söz konusu destan ve bu destanın anonim türkü hâline gelmesi konuları için bkz. Köprülü, 2004a: 119-121, 143-150; 2004c: 211-299; Boratav, 1983: 410; 2002: 93-104.

⁸⁷ Tuğrul, 1946: 487; Bekki, 2004: 35.

⁸⁸ Yakıcı, 2007a: 53.

mümkün değildir. Demirci'nin de belirttiği üzere, sözlü kültür ürünlerine teknolojik müdahalenin olmadığı dönemlerde bu ürünler; âşıklar, arabacılar, askerler, kervancılar gibi şehir şehir, hatta köy köy dolaşmak durumunda olan kişiler tarafından bir yerden bir yere taşınırdı. Bu anlamda yurdun herhangi bir yöresinde derlenmiş olan türkü, aslında başka bir yörede yakılmış olma ihtimaline de sahiptir.

Anonim türküler yakın zamana kadar, çeşitli vesilelerle bir yerden bir yere giden insanlar tarafından yüz yüze iletişimle bireysel boyutta yayılmaktaydı. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren başlayan derleme faaliyetleri, daha sistematik bir yayılma ve yaygınlaşmanın önünü açmıştır. Bilim ve teknikteki gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan plak, kaset, CD, gramofon, pikap, radyo, teyp, televizyon, bilgisayar gibi sesi ve görüntüyü taşıyıp aktarabilen cihazlara, internetin de eklenmesi türkülerin kitlesel boyutta yayılmasını sağlamıştır. Günümüzde bu ve benzeri cihazlar ile internet sayesinde bir türkü, aynı anda dünyanın dört bir yanındaki milyarlarca insana ulaşıp yayılma şansına sahip durumdadır.

Ayrıca bugün çeşitli törenlerde, birçok sanatçının konserlerinde, özellikle kent kültüründeki bar, kafe ve restoran gibi mekânlarda başka müziklerle birlikte anonim türküler de icra edilmekte, böylece eskiden beri olduğu gibi türkülerin yüz yüze iletişimle yayılması da sürdürülmektedir.

b. Ferdî Türküler

Bu gruptaki türküler, yaratıcısı bilinen türkülerdir. Bunların doğuşu, doğal olarak yaratıcılarıyla ilgilidir ve farklı şekillere sahiptir. Bu türküler; âşık edebiyatı, tekke-tasavvuf edebiyatı ve günümüz sanat dünyası mensuplarının imzalarını taşırlar. Ancak bu türkülerin de söz ya da ezgi boyutu anonimlik içerebilmektedir.

Bir türkü, metni ve/veya ezgisi bilinen bir kişiye ait olduğu zaman ferdî nitelik taşır ve ancak o zaman bu türkünün bir kişiye ait olduğundan söz edilebilir. Bu çerçevede bir müzisyenin türkü formunda bestelediği bir metin;

kendisine, herhangi bir şaire, bir âşığa ya da bir tekke şairine ait olabileceği gibi anonim de olabilir. Ayrıca bir türkü icracısı yine kendisine ya da herhangi bir kişiye ait bir metni, anonim bir ezgiyle de birleştirebilir.

Türkülerde söz ve ezgi bir arada olsa da asıl belirleyici olan ezgidir, bestedir. Bir türkünün metni, tamamen geleneksel formlarda üretilmiş bile olsa, ezgisiz okunduğunda sadece şiir olur. Bestelenmemiş bir metin için “türkü” iddiasında bulunmak pek de doğru değildir. Bu nedenle ferdî türkülerin asıl yaratıcısının beste yapma yeteneğine sahip kişiler olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde bu kişiler, artık yok olma noktasına gelmiş bir geleneğin son temsilcileri durumundaki âşıklarla amatör ya da profesyonel müzisyenlerdir. Bu kişiler ya beğendikleri, etkilendikleri bir metni besteleyerek ya da yaptıkları bir besteye uygun bir metin yazarak/bularak ferdî türkülerini meydana getirirler.

Yayılma süreci açısından baktığımızda ferdî türküler, anonim türkülerle benzerlik göstermektedir. Eskiden köy köy dolaşan âşıklar tarafından bizzat yayılan bu türküler de artık teknolojik imkânlarla yayılmaktadır. Günümüzde hem anonim türkülerin hem de ferdî türkülerin stüdyo ortamında kaydedilerek kaset ya da CD formatında çoğaltılması; radyo, televizyon ve internette yayınlanması; çeşitli törenlerde, konserlerde, bar, kafe ve restoran gibi mekânlarda canlı performans yoluyla ya da kayıttan sunulması gibi durumlar, bu türkülerin yayılmasında belirleyici rol oynamaktadır.

C. Dil Bilimsel Bir Kavram Olarak “Türkü”

“Türkü” sözcüğünün, “Türk” sözcüğüne Arapça -î eki getirilerek oluşmuş “Türki” sözcüğünden geldiği ve zamanla da ünlü uyumuna uyarak “türkü”ye dönüştüğü görüşü, kabul görmüş ve yaygınlık kazanmıştır.

Bu görüş, Rıza Nur’un 1942’de yayımlanan çalışmasından bu yana⁸⁹, çeşitli araştırmacılar tarafından yapılan birçok çalışmada tekrar edilmiştir⁹⁰.

⁸⁹ Dizdaroğlu, 1969: 102.

Hikmet Dizdaroğlu; Şemsettin Sami'nin, Köprülü'nün ve Onay'ın türkü tanımlarında "Türlere mahsus" ifadesini kullanmalarının, bu görüşü doğruladığını belirtmektedir⁹¹. Yine bu görüşe katılan A. Kutsi Tecer, "Türkî>türkü" kavramının ortaya çıkmasını şu şekilde yorumlar: "Varsağı, türkmani gibi türkü de eski yır'lardan yani millî musiki kaynaklarından doğmakla beraber yabancı kültürlerle karşılaşılan bölgelerde (meselâ Irak, Suriye, Mısır gibi) ona verilmiş bir isim olsa gerek"⁹².

"Türkü" sözcüğünün "türkî"den geldiğini ifade eden birçok araştırmacıdan biri de Nihat Taydaş'tır. Köprülü, Tecer ve Birdoğan'dan da alıntılar yapan Taydaş, bu konuya dair ilginç bir de saptamada bulunmaktadır. Taydaş, son zamanlarda "Kürtçe türkü" gibi bir kavramın kullanılmaya başlandığını, ancak bunun yanlış bir adlandırma olduğunu ifade eder. Taydaş'a göre, "Kürtçe yazılmış ya da söylenmiş şiirin, müzikle anlatılmasına 'türkü' denmesi yanlıştır. Türkü, Türk'e özgü bir biçimdir, Türk'e ilişkiliği gösterir"⁹³.

"Kürtçe türkü" kavramına Taydaş'tan çok önce, 1927 yılında Mahmut Ragıp Gazimihal değinmiştir. Gazimihal, Anadolu'daki halk şarkılarını iki gruba ayırır. Birincisi, "Türkçe güfteli, 'Halk Türküsü' dediğimiz asıl Türk Halk Şarkıları"dır. İkincisi ise azınlık gruplarının kendi dillerinde söyledikleri halk şarkılarıdır. Bu ikinci grubun en karakteristik örneklerini Rum ve Kürt halk şarkıları oluşturur ve bunlar türkülere hiçbir şekilde benzemezler. Ancak benzeyenler varsa da bunlar, Türk halk şarkılarından yani türkülerden esinlenilerek oluşturulmuştur. Gazimihal'e göre bunun sebebi ise Rumların ve Kürtlerin kendi halk şarkıları yanında türküleri de söylemeleri, ancak Türklerin Rumca ve Kürtçe halk şarkılarını söylememeleridir.⁹⁴ Böyle bir durumun ise temelde, Rumların ve Kürtlerin kendi dilleri yanında Türkçeyi de bilmeleri, buna karşılık Türklerin Rumca ve Kürtçe bilmemelerinden kaynaklandığı söylenebilir.

⁹⁰ Örneğin Uyguner, 1956: 1283; Dizdaroğlu, 1969: 102; Karadeniz, 1999: 13; Sever, 2003: 78; Kaya, 2004: 147; 2007: 741; Sakaoğlu ve Alptekin, 2007: 44; Yıldızkaya, 2006: 8; Yakıcı, 2007a: 36 vb.

⁹¹ Dizdaroğlu, 1969: 102.

⁹² Tecer, 1954'ten aktaran: Dizdaroğlu, 1969: 102.

⁹³ Taydaş, 2005: 103.

⁹⁴ Gazimihal, 2006: 75.

“Türkü” sözcüğünün anlamını, “*Türk+Ar. l*” açıklamasından sonra veren Türkçe Sözlük⁹⁵ de bu görüşü doğru kabul etmektedir. Ancak “türkü” ve “şarkı” sözcüklerinin etimolojisiyle ilgili yeni bir deneme yapan Özkul Çobanoğlu, bu görüşe karşı çıkmaktadır. Çobanoğlu’nun bu konudaki -dikkate alınması gerektiğini düşündüğümüz- görüşlerini aynen aktarmak yerinde olacaktır:

Bugün ‘türkü’ olarak söyleyip yazdığımız bu kelime, yaygın olarak bilindiği gibi, eski cönk ve mecmualarda ‘türkiy’ şeklide dar ünlüyle söylenilmekte ve yazılmaktadır. Bizim kanaatimize göre ‘türkiy’in daha önceki formu ‘Türk ezgileri’ veya ‘havaları’ anlamında ‘türk küy’ olmalıdır. Ancak arka arkaya gelen ‘kk’ sesleri ‘y’nin daraltıcı tesiriyle bitişerek önce ‘türkiy’e, daha sonra da ‘türkî’ye dönüşmüştür. Türkküy’ün, türkiy’e ve türkî’ye dönüşmesi sürecinde, kırsal kesimde yaşayan göçebe taşralı anlamındaki ‘türk’e nispetle bu yeni anlamaların yüklendiği dönemde, şehirlere veya ‘şar’lara yerleşen Türkler de, ‘şar-küy’leri (şehir havaları) icat ederler. Bu adlandırma ‘türkiy’ ve ‘türkî’ örneklerinin tesiriyle önce ‘şarkıy’ sonra da ‘şarkı’ şeklinde karşımıza çıkar. Türkü kelimesindeki etimolojik yanlışlıktan bin beter ‘şarkı’ etimolojisinde karşımıza çıkan ‘şarka ait’ şeklindeki tuhaflik anlaşılır şey değildir. Çünkü bu terimi yapan ve bu tür havalara bu adı veren biziz ve biz şarkız, neden batıda yaşıyormuş gibi bu ezgileri ‘şarka ait’ diye adlandıralım. Burada ‘şar’ yani ‘şehire ait küyler’ veya ‘havalar’ anlamında bir adlandırma söz konusu olduğu son derece açıktır.⁹⁶

Özetle söylemek gerekirse Çobanoğlu, “türkü” sözcüğünün, “kırsal kesimde yaşayan, göçebe, taşralı, köylü” anlamında kullanılmış **“türk”** sözcüğü ile “ezgi, beste, müzik” anlamlarındaki “küy” sözcüğünün birleşmesiyle oluştuğunu ifade etmekte ve bu sözcüğün “türk küy > türkiy > türkî > türkü” biçiminde değişerek günümüze ulaştığını belirtmektedir. Aynı şekilde “şarkı” sözcüğünün de; “şehir” anlamındaki “şar” sözcüğüyle “küy”ün

⁹⁵ 1998: 2267.

⁹⁶ Çobanoğlu, 2010: 47.

birleşiminden oluştuğunu ve “şar küy > şarkıy > şarkı” değişimiyle son hâlini aldığını dile getirmektedir.

Divanu Lûgati't-Türk'te de “köğ”⁹⁷ şekliyle geçen “müzik, beste, ezgi, ölçü” anlamlarındaki “küy” sözcüğü “gök, kök, kög, köğ, küg, küğ” gibi kullanımlarıyla çeşitli çalışmalarda⁹⁸ konu edilmiştir. Küy sözcüğü, Ali Uçan'ın aktardığı bilgilere göre, “küğ” şekliyle 1960'lı yıllardan itibaren “müzik” yerine kullanılarak tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu bilgilere göre, 1963'te *Türk Küğ Belgeliği* kurulur. Ankara'da 1965-1969 yılları arasında *Küğ* dergisi yayımlanır. Bu dergi daha sonra 1979-1984 arasında *Küğsel Yapraklar* adıyla çıkarılır. Bu dönemde, Ege Üniversitesinde kurulup daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesine bağlanan Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde küğ sözcüğü yoğun ve etkin bir biçimde kullanılır⁹⁹. Bu bölümde 22-24 Kasım 1978 tarihinde bir “Türk Halk Küğü Semineri” de düzenlenir¹⁰⁰.

Çobanoğlu'nun türkü ve şarkı sözcüklerinin yeni etimolojisini yaptığı 2010 yılından çok önce, 1956'da M. Ragıp Gazimihal, “şarkı” sözcüğünün başka bir etimolojisini yapmıştır. Gazimihal de Çobanoğlu gibi, “şarkı”yla ilgili “şarkî, şarka ait” açıklamalarına karşı çıkar. Gazimihal'e göre şarkı, Türkiye Türkçesinde “çağırmak, çığırmak” şekilleri bulunan “çarkulamak” veya “çağırgulamak” fiilinden gelir. Gazimihal, bu fiilin kökü olan “çarku” veya “çağırgu” sözcüğünün “sayha, nida, terane” anlamlarında kullanıldığını ve şarkı sözcüğünün aslının “şarkî” değil, “çağırgı” ya da “çarkı” olduğunu iddia eder¹⁰¹.

Dil bilimsel bir kavram olarak “türkü” sözcüğünün, “Türk'e ait” anlamındaki “türkî”den geldiği görüşü yaygınlık kazanmış olmakla birlikte, özellikle Çobanoğlu'nun ortaya attığı ve yukarıda değindiğimiz yeni etimoloji denemesi oldukça dikkate değer görünmektedir. Nitekim Türk'e ait, Türk kültürü bünyesinde üretilmiş orijinal o kadar ürün varken neden sadece bir müzik türüne bu yakıştırmanın yapıldığı da düşündürücüdür.

⁹⁷ Atalay, 1999a: 131.

⁹⁸ Köprülü, 2009: 99; Akçın, 1966: 4186; Hınçer, 1979: 8555; Arat, 1991: XI; Uçan, 2005: 60-70; Tansuğ, 2005: 9.

⁹⁹ Uçan, 2005: 67.

¹⁰⁰ Hınçer, 1979: 8555.

¹⁰¹ Gazimihal, 1956b, s. 1284-1286.

III. TÜRK KÜLTÜRÜNDE TÜRKÜ

A. Türklerde Türkü ve Müzik Kültürünün Tarihçesi

“Türkü” sözcüğü, “türkî” şekliyle ilk kez 15. yüzyılda kullanılmıştır. Bu yüzyılda Nevayi, *Mizanü'l-Evzan*; Babür Şah ise *Aruz Risalesi* adlı eserlerinde “türkî”den bahsetmektedirler¹⁰². Rıza Nur, buradan hareketle türkî'nin Sultan Hüseyin Mirza zamanında Horasan'da icat edildiğini iddia eder¹⁰³. Gazimihal de, “**Türkü** adlı ilk parçaların XV. asır başlarında Horasan'da çıktığı kayıtlarla sabittir.”¹⁰⁴ diyerek bu görüşe katılır.

Nevayi'nin *Mizanü'l-Evzan*'ında türkî sözcüğünün geçtiği bölüm şöyledir:

*Ve yine bir şarkı türüdür ki ona Türkî denmektedir ve bu söz ona alem olmuştur. O haddinden fazla beğenilen ve ruha ferahlık veren, zevk u safâya düşkün kimselere faydalı ve meclisleri süsleyici bir şarkı türüdür; şöyle ki bu türü güzel söyleyen kimseleri sultanlar himaye eder, “Türkî-gûy” lakabı ile meşhurdurlar.*¹⁰⁵

Bu bölümün devamında Nevayi, örnek bir beyitle türkü konusunda çeşitli açıklamalar yapar. Ancak burada geçen türkü kavramının, Anadolu sözlü geleneğinde hece ölçüsüyle söylenen türküler olmadığına; Çağatay edebiyatında aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla yazılan, özel bir uyak düzeni olan ve ayrı bir ezgi ile söylenen manzum ürünler olduğuna Köprülü¹⁰⁶ ve ona atıf yapan Dizdaroğlu¹⁰⁷ dikkat çeker. Aslında bu durum, Nevayi'nin verdiği örnek ve açıklamalardan da anlaşılmaktadır.

Dizdaroğlu, *Mizanü'l-Evzan*'daki bu bilgiyle ilgili, “Önemli nokta, biçimi, kalıbı ve ezgisi ne olursa olsun, *türkü* teriminin on beşinci yüzyılda Doğu

¹⁰² Köprülü, 2004c: 194-196.

¹⁰³ Rıza Nur, 1942'den akt. Dizdaroğlu, 1969: 103.

¹⁰⁴ Gazimihal, 1956b: 1284.

¹⁰⁵ Alî-Şîr Nevâyî, 1993: 118.

¹⁰⁶ Köprülü, 2004c: 194-196.

¹⁰⁷ Dizdaroğlu, 1969: 103.

Türklerince de kullanılmasıdır.”¹⁰⁸ değerlendirmesini yapar. Ancak bizce, bugün kullandığımız türkü kavramıyla ilgili *Mizanü'l-Evzan*'daki asıl önemli nokta, Köprülü'nün dikkat çekmesine rağmen, genellikle gözlerden kaçmıştır. Nevayi, *Mizanü'l-Evzan*'ında “türkî” hakkında bilgi verdiği bölümün hemen üstünde, “Ozanların Ozmağ'ı ve Özbeklerin Buday-buday'ı hiçbir vezne uygunluk göstermez, bu sebeple ondan örnek verilmedi, her ne kadar örnekleri varsa da Arûz ilmiyle ilgisi yoktur.”¹⁰⁹ açıklamasını yapar. Köprülü, bu ürünlerin “Türklerin asıl halk edebiyatı şekillerine ait”¹¹⁰ olduğunu belirtir ki bizce de son derece haklı görünmektedir. Çünkü söz konusu “ozmağ”ların ve “buday-buday”ların temelde sözlü kültür ürünleri oldukları ve türküyle ilişkili bulundukları anlaşılmaktadır.

Cahit Öztelli, türkü sözcüğünün *Kabusnâme*'de de geçtiğini belirtir¹¹¹. Öztelli, Keykâvus'un 11. yüzyılda Farsça kaleme aldığı *Kabusnâme*'nin Türkçe çevirisi için her ne kadar 14. yüzyıl kaydını düşmüşse de, eserin mevcut çevirisinin 15. yüzyılda, II. Murat döneminde, Mercimek Ahmet tarafından yapıldığı bilinmektedir¹¹².

Kabusnâme'de, eseri yayıma hazırlayanlarca “türkü” şeklinin tercih edildiği anlaşılan “türkî” sözcüğü şu şekilde geçmektedir:

*Andan gerü gazel ve **türkü** ki ayıdırsın, ter ve âbdar ayıt.
Methedersen garrâ methet. Ve ruşen ayıt, donuk ayıtma, ta ki anın
ucundan işidenlerin gönlü kabzolup tutulmasın. [...] Ve her bir ırcuğaz
ve türkücük ki öğrenirsin, zevkini sakla, yani ısıcak ayıt, ta ki tatlı ola,
sovuk ayıtma, ta ki bilezzet olmaya. [...] Ve eğer âşiksın sohbet
ehline yendek kendi aşkından haber verme. Kendü hâlin vasfı sana
hoş geldiğiçün anlara dahi hoş gele sanma. Her ırı ki urlarsın,
yendek bir mânada ayıtma, her birini bir mânada ayıt, yani geh
hüsniyyat, geh visal, geh firak, geh vefa ve geh cefadan **türkü**ler ayıt,
ta ki sohbetin müessir düşe.*¹¹³

¹⁰⁸ Dizdaroğlu, 1969: 103.

¹⁰⁹ Ali-Şîr Nevâyî, 1993: 118.

¹¹⁰ Köprülü, 2004c: 201.

¹¹¹ Öztelli, 1958: 1678.

¹¹² Banarlı, 1998: 495-496.

¹¹³ Keykâvus, 2006: 190, 194-195. Ayrıca bkz. Keykâvus, t.y.: 74, 81.

Orhan Şaik Gökyay'ın hazırladığı çalışmadan aktardığımız yukarıdaki metinler, *Kabusnâme*'nin “Şairler Terbiyetin Beyan Eder” başlıklı 35. Bâb'ı ile “Mutripler Resmin Beyan Eder” başlıklı 36. Bâb'ında yer almaktadır. Yani bu bölümlerde şairlik ve çalgıcılıkla ilgili nasihatler bulunmaktadır.

Gökyay, eseri yayıma hazırlarken 4 nüsha kullandığını ve bunlardan ikisinin tarihsiz olduğunu, ancak birinin 1586, birinin de 1431-1432 tarihlerinde yazıldığını belirtir¹¹⁴. Ayrıca Gökyay, eseri yayıma hazırlarken metni olduğu gibi bıraktığını, sadece bugünkü söyleyiş şeklini esas aldığını, yani “açuk yerine açık; saru yerine sarı; yumuşağ yerine yumuşak”¹¹⁵ kullanmak gibi tasarruflarda bulunduğunu da söyler.

Bu çerçevede, türkü sözcüğü ile *Divanu Lûgati't-Türk*'te “koşma, şarkı, türkü, ezgi, gazel,” anlamlarında kullanılan “ır”¹¹⁶ sözcüğünün *Kabusnâme*'de bir arada kullanılmış olması dikkat çekicidir. Çünkü buradan hareketle türkü sözcüğünün bugünkü anlamıyla kullanımının 15. yüzyıla kadar uzanabildiğini söyleyebiliriz. Nitekim H. Nihal Atsız da, anonim bir Tevârih-i Âl-i Osman nüshasına dayanarak kaleme aldığı “On Beşinci Asra Ait Bir Türkü” başlıklı yazısında, 15. yüzyıla ait olduğunu belirttiği bir türkünün, kayıtlı iki dizesini vermiştir. 8'li hece ölçüsüyle duraksız olarak söylenmiş bu dizeler şöyledir:

*O Alaşardağı kırdı
Davşan neler eder kurda*¹¹⁷

Atsız'ın bu yazısını ve görüşlerini eleştiren Dizdaroğlu, sadece iki dizesi bilinen bu örneğin bizi kesin yargılara götüremeyeceğini ve yeni bir metin tespit edilinceye kadar 16. yüzyıl halk şairi Öksüz Dede'nin bir şiirinin, tarih bakımından en eski türkü örneği kabul edilmesi gerektiğini belirtir¹¹⁸. Öksüz Dede'ye ait, “Türkü” adını taşıyan söz konusu metin şöyledir:

¹¹⁴ Gökyay, 2006: 13-14.

¹¹⁵ Gökyay, 2006: 14.

¹¹⁶ Atalay, 1999a: 3-4.

¹¹⁷ Atsız, 1938'den akt. Dizdaroğlu, 1969: 104.

¹¹⁸ Dizdaroğlu, 1968: 259; 1969: 104.

TÜRKÜ

*Gül budanmış dal dal olmuş
Menekşesi yol yol olmuş
Siyah zülfün tel tel olmuş*

*Biz şu yerlerden gideli
Gurbet illere düşeli*

*Gül menekşeye karışmış
Küskün olanlar barışmış
Taze fidanlar yetişmiş**

*Biz şu yerlerden gideli
Gurbet illere düşeli*

*Öksüz Âşık der bu sözü
Hakk'a çevirmiştir** yüzü
Öldü zannettiler bizi*

*Biz şu yerlerden gideli
Gurbet illere düşeli¹¹⁹*

Görüldüğü üzere bu metnin bentleri üçlüklerden, kavuştakları ise ikişer dizeden oluşmaktadır. Bu durum, türküyü şekil bakımından diğer halk şiiri ürünlerinden ayrı tutmak gerektiğini, sadece bentleri üçlüklerle ve kavuştakları beyitlerle oluşturulmuş şiirlere türkü denebileceğini¹²⁰ dile getiren Muzaffer Uyguner'in bu görüşlerine de dayanak oluşturmuş gibi görünmektedir.

* Boratav ve Fıratlı, 2000: 85'te "yetişmiş" yerine "erişmiş" sözcüğü geçmektedir.

** Yener, 1973: 58'de aynen geçen "çevirmiştir" sözcüğü, aynı eserin 2. baskısında (1989: 52) "çevrilmiştir" şeklinde yer almaktadır.

¹¹⁹ Köprülü, 2004a: 85; Püsküllüoğlu, 1975: 172.

¹²⁰ Uyguner, 1955: 1042.

Öksüz Dede'ye ait bu metnin yanı sıra, yine 16. yüzyıla ait başka bir metnin en eski türkü örneği olduğu iddiaları da mevcuttur. Tek bir dördlükten ibaret olan bu metne ilk kez Z. Fahri Fındıkoğlu ve M. Fuat Köprülü'nün dikkat çektiğini belirten Saim Sakaoğlu, metni şöyle vermiştir:

*Bir iken beş eyledüm derdümü
Yaradandan istemişem yardımı
Terkeyledim zeminimi yurdumu
Neyleyeyim yenemezüm gönlümü*¹²¹

Bu metinle ilgili daha ayrıntılı bilgileri Melek Aksulu ve Bülent Aksoy'un çalışmalarında bulmaktayız. Bu dördlük, Macar Sırp asıllı tanınmış gezgin Bartholomaeus Georgievitz tarafından Türkler hakkında kaleme alınan ve 1554'te Latince, Fransızca ve Almanca olarak üç dilde yayımlanan *La Maniere et ceremonies des Turcs* adlı kitapta bulunmaktadır. Georgievitz, 1528'de Macaristan'da Türklerle esir düşmüş ve 13 yıl esir olarak kalmıştır. Esareti sırasındaki gözlem ve tespitlerini aktaran Georgievitz, Türklerin sözsüz müzikte başarılı olmadıklarını, ancak şiir yazmayı bildiklerini, şairlerine "âşık" dediklerini ve şiirlerini 11 heceli dizelerle kurduklarını ifade eder¹²². Aksoy'un, çalışmasında "En Eski Halk Türküsü" başlığı altında aktardığı dördlük şu şekildedir:

*Birechen bes on eiledum derdumi
Iara dandam istemiscem iardumi
Terch eildum Zachmanumi gardumi
Ne ileim eimiemezum glunglumi*¹²³

15. ve 16. yüzyıllara ait olduğu belirtilen bu türkü metinlerinden sonra, 17. yüzyıldan itibaren, birçok türkü metni yazıya aktararak günümüze kadar ulaşmıştır. Örneğin, asıl adı Albert Bobowsky olan Leh kökenli Ali Ufkî'nin 17. yüzyılda yazdığı *Mecmûa-i Sâz ü Söz*¹²⁴ adlı eserinde birçok türkü metni,

¹²¹ Sakaoğlu, 1989: 110.

¹²² Aksulu, 1992: 446; Aksoy, 2003: 46.

¹²³ Aksoy, 2003: 46.

¹²⁴ Ali Ufkî, 1976.

notasıyla birlikte yer almaktadır. Yine Ali Ufkî'nin, bu eserinde bulunmayan türkülerin metin ve notalarını aktardığı başka çalışmaları da bulunmaktadır¹²⁵. Ayrıca çeşitli yüzyıllara ait cönk ve mecmualarda kayıtlı birçok türkü de günümüze ulaşabilmiştir¹²⁶. Örneğin Şükrü Elçin, *Akdeniz'de ve Cezâyir'de Türk Halk Şâirleri*¹²⁷ adlı eserinde, 17. ve 18. yüzyıllarda yazılmış iki cönkteki türkü metinlerini vermektedir.

Buraya kadar aktardığımız bilgi ve örnekler, türkü kavramının tarihinin en fazla 15. yüzyıla kadar uzanabildiğini göstermektedir. Yusuf Ziya Demirci'nin, "Halk musikisinin esası, onun muhafazakâr karakteridir. İptidaî unsurlarını inanılmayacak kadar uzun bir müddet, asırlarca, hatta binlerce yıl muhafaza eder."¹²⁸ belirlemesinden hareketle, türkünün geçmişini 15. yüzyıldan çok daha öncelerde, Türk tarihinin derinliklerinde aramak gerekir, diyebiliriz. Kavram ya da terim olarak değilse bile kültür olarak türkü, Türk müziğinin başlangıç dönemini, çekirdek yapısını oluşturur, iddiasını rahatlıkla ileri sürebiliriz. Çünkü türkü kültürü, tarihî derinliği olan köklü bir gelenek durumundadır ve temelde *sözlü ortam** yaratmalarından oluşmaktadır. Sözlü ortam yaratmaları, tüm kültürlerde olduğu gibi, Türk kültüründe de yazıdan çok daha öncesinde, milletin ortaya çıkma sürecinde başlamıştır. Bütün bu nedenlerle, türkünün değil Türk müziğinin tarihi gelişimi üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Bu çerçevede Ali Yakıcı, türkülerin doğuşunun Anadolu'yla sınırlandırılmayacağını, milattan sonraki yıllara indirgenemeyeceğini ifade etmektedir. Çünkü Yakıcı'ya göre, mevcut bilgi ve görüşlerden ortaya çıkan sonuç, türkülerin tarihinin Türk kültürünün oluşum dönemlerine kadar çıktığı yönündedir. Buradan hareketle de türkülerin doğuşunu; şaman, baksı, kam gibi adlarla anılan olağanüstü özelliklere sahip kişilerin katılıp yönettiği av, sığır, şölen gibi mitolojik törenlerde aramak gerekir. Nitekim, törenlerde

¹²⁵ Elçin, 1997: 274-275.

¹²⁶ Yakıcı, 2007a: 132-147.

¹²⁷ Elçin, 1988.

¹²⁸ Demirci, 1939a: 156.

* Yaygın olarak kullanılan "sözlü kültür", "gelenekli kültür", "yaşayan/canlı kültür" gibi terimlerin yerine Prof. Dr. Dursun Yıldırım (1998: 83, 95-96), daha kapsayıcı bir ifade olan "sözlü ortam" terimini tercih edip önermektedir.

şaman, baksı, kam gibi adlarla karşımıza çıkan kişilerin söyledikleri ölçülü ve ezgili sözler, türkülerin ilk örnekleri olarak kabul edilebilir.¹²⁹

Türkiye’de Türkoloji çalışmalarının kurucusu kabul edilen M. Fuat Köprülü, Türklerin ilk devir eserlerinde müzik ile şiirin henüz birbirinden ayrılmadığını ve İslamiyet’ten önce meydana getirdikleri edebiyatın, sazla söylenen halk şiirlerinden ibaret olduğunu belirtir. Bu şiirler de; oba oba dolaşarak menkabeler, destanlar, türküler söyleyen, “hepsi birbirine benzeyen, elleri kopuzlu, basit adamlar” tarafından icra edilmektedir.¹³⁰ Köprülü, başka bir çalışmasında bu icracıların, en eski Türk şairleri olduğunu söyler ve onları “Tonguzların **Şaman**, Altay Türklerinin **Kam**, Yakutların **Oyun**, Kırgızların **Baksı/Bahşı**, Oğuzların **Ozan** dedikleri sâhir [büyücü] şairler”¹³¹ biçiminde tarif eder. Bu şairlerin ilk örneklerini verdiği bu müzik geleneği ve edebî yapı Türklerin İslamiyet’i kabul etmesinden sonra da varlığını bir şekilde devam ettirmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır¹³². Köprülü gibi, A. Talât Onay da bu görüşleri dile getirmiş ve bugün saz çalan âşıkların, ozanların bakiyesi olduğunu belirtmiştir¹³³.

Türk müziğinin kökenini oluşturan “bu müzik-şiir bileşimi sanatın başlangıcını belirleyebilmek mümkün değildir”¹³⁴ belirlemesini yapan Metin Özarslan; bu ürünlerin, Türk dilinin oluşumundan beri yaşadıklarını da ifade etmektedir. Türk dilinin oluşumu içinse, Türklerin tarih sahnesine çıkmalarını başlangıç kabul edebiliriz. Bu çerçevede, “Türk tarihinin en az yedi bin yıllık süreci”nden söz eden Dursun Yıldırım, “Türk sözel şiir koşup düzüp, çalıp çığırıp söyleme kurumu ve sözel şiir yaratma sanatı binlerce yıllık bir gelişim süreci izleyerek günümüze erişmiştir.”¹³⁵ değerlendirmesini de yapar. Yıldırım ayrıca, çeşitli Çin kaynaklarına dayanarak, M.Ö. I. binlerde Türk sözlü şiir sanatı geleneğinin var olduğunu, M.Ö. 119’da yakılmış bir ağdın bir

¹²⁹ Yakıcı, 2007a: 49, 54.

¹³⁰ Köprülü, 1993: 11-12.

¹³¹ Köprülü, 2009: 94.

¹³² Köprülü, 2005: 98.

¹³³ Onay, 1996: 60-61.

¹³⁴ Özarslan, 2010: 54.

¹³⁵ Yıldırım, 1999: 505-506.

dörtlüğünün bize kadar ulaştığını da ifade eder¹³⁶. Bu bilgi, bilinen ilk Türkçe şiir olarak, Müjgân Cunbur ve İsmail Parlatır tarafından da dile getirilmektedir¹³⁷.

Umay Günay, ilk baskısı 1980 yılında yapılan çalışmasında dile getirdiği, Türklerin tarih sahnesine M.Ö. IV. binde çıktığı şeklindeki görüşünü¹³⁸ 2007 yılında da yinelemekte ve bu başlangıçtan “16. yüzyıla kadar Ozan-Baksı veya Kam geleneği olarak süregelen Âşık Edebiyatı”ndan¹³⁹ söz etmektedir. Günay gibi Sadettin Arel de Türk müziğinin en az 6 bin yıllık bir geçmişe dayandığını ifade eder¹⁴⁰. Buna karşın O. Atilla Budak, Türk müzik kültürünün başlangıcını “Altay müzik kültürü” olarak M.Ö. 3. binden başlatır¹⁴¹. A. Şahin Ak da Budak gibi, Türklerin kendilerine özgü kültür tarihinin ve buna bağlı olarak Türk müzik kültürünün Altay dönemiyle başladığını, bunun da M.Ö. 3. bine denk geldiğini ifade eder¹⁴². Bununla birlikte, Türk müzik kültürünün en az 5 bin yıllık tarihî evrim sürecinden bahseden Ali Uçan da Türk müziğinin başlangıcını M.Ö. 3. bine dayandırmaktadır¹⁴³.

Türk müzik kültürünün başlangıç tarihine dair buraya kadar aktardığımız tespit ve görüşler, elbette tamamen tarihî belgelere dayanan gerçekler olmayabilir; ancak, yine birtakım tarihî belgelerden hareketle yapılmış kuvvetli tahminlerdir, diyebiliriz. Nitekim, birçok konuda olduğu gibi Türk müzik kültürünün tarihine dair belgeleri de bazı Çin kaynaklarında bulabilmekteyiz. 3. yüzyıla kadar inebilen bu belgeler bize, çeşitli Türk boylarının müzik aletleri, dansları, eğlenceleri hakkında bilgiler vermekte; kımız içip şarkılar söylediklerini, hatta bazı şarkılarının kurtların ulumasına benzediğini aktarmaktadır¹⁴⁴. Bahaeddin Ögel, kurt ulumasına benzeyen bu şarkıların “uzun hava” ya da “maya” tipinde türküler olduğu yorumunu

¹³⁶ Yıldırım, 1998: 182.

¹³⁷ Cunbur ve Parlatır, 1990: 206.

¹³⁸ Günay, 2008: 33.

¹³⁹ Günay, 2007: 356.

¹⁴⁰ Arel, 1944: 5’ten akt. Aksoy, 2008: 151.

¹⁴¹ Budak, 2000: 6; 2006: 3.

¹⁴² Ak, t.y.: 34.

¹⁴³ Uçan, 2000: 13.

¹⁴⁴ Eberhard, 1996: 69, 70, 73, 81, 87.

yapmaktadır¹⁴⁵. Bunlarla beraber Batılılara ait başka kaynaklardaki benzer bilgileri de aktaran önemli birçok araştırmacı¹⁴⁶ Türk müzik kültürünün ve sözlü gelenek şiir sanatının derin köklerine vurgu yapmaktadırlar. Ayrıca Macar müzikolog Béla Bartók da 1936 yılında Çukurova yöresinden derlediği türkülerin Macar ezgileriyle ortaklık düzeyindeki yakın benzerliğine dayanarak, hem kendi ezgilerinin hem de türkülerdeki ezgilerin en az 15 yüzyıllık bir geçmişe sahip olduklarını, yani 5. yüzyıla kadar rahatlıkla gidebildiklerini ifade eder¹⁴⁷. Yine bir Macar müzikolog olan Janós Sipos da 1988-1993 yılları arasında Anadolu’da yaptığı türkü derlemelerinden hareketle, Bartók’un kurduğu ortaklık üzerinde çalışır. O da, biraz kuşkuyla yaklaşmakla birlikte, Bartók’un iddialarını tamamen reddedemeyeceğini dile getirir¹⁴⁸.

Buraya kadar bizim de yararlandığımız bazı kaynakların¹⁴⁹ muhtelif sayfalarında, bilinen ilk Türk devleti Hunlardan günümüze kadar Türk müzik tarihiyle ilgili çeşitli bilgiler yer almaktadır. Örneğin Pirscus, Attila (5. yüzyılın ilk yarısı)’nın ordusunda şair ve mızıkacıların bulunduğunu, bu kişilerin çeşitli törenlerde ve ziyafetlerde görev aldığını belirtir¹⁵⁰. Orta Asya’da Hunlar ve Göktürkler de zengin bir müzik kültürüne sahiptir¹⁵¹. Aynı şekilde Uygurlarda da müzik kültürü gelişmiş; yerleşik yaşamın da katkılarıyla konserler bile verilmiş¹⁵², özellikle Çin’den gelen elçiler¹⁵³ ve seyyahlar¹⁵⁴, sosyal yaşamda ve çeşitli törenlerde yer alan zengin Uygur müziğine dikkat çekmişlerdir¹⁵⁵.

Karahanlılardan itibaren resmî olarak İslam dinini kabul eden Türkler, günümüze kadar uzanan tarih sürecinde kurdukları her devlette zengin bir müzik kültürüne sahip olagelmışlerdir. Ancak hem İslam’ın kabulünden önce

¹⁴⁵ Ögel, 1971: 17.

¹⁴⁶ Örneğin Köprülü, 2004b: 153-155; Gazimihal, 2006: 52; Yıldırım, 1998: 181-184; Birdoğan, 1988: 7-9.

¹⁴⁷ Bartók, 1991: 40-41

¹⁴⁸ Sipos, 2009: 49-52.

¹⁴⁹ Özellikle Köprülü, 2004b; Gazimihal, 2006; Yıldırım, 1998; Birdoğan, 1988; Uçan, 2000 ve Budak, 2000.

¹⁵⁰ Köprülü, 2004b: 153-154.

¹⁵¹ Uçan, 2000: 22-29.

¹⁵² Ögel, 2001: 211.

¹⁵³ İzgi, 2000: 60-61.

¹⁵⁴ Gömeç, t.y.: 88.

¹⁵⁵ Uzunoğlu, 1951: 347; Göher, 2009: 188.

hem de sonra Türklerin, Arap ve Acemlerden ayrı bir “millî müzik” kültürlerinin olduğu rahatlıkla söylenebilir. 14-15. yüzyıl müzisyen ve müzik bilimcisi olan Hoca Abdülkadir Merâğî¹⁵⁶, eski Türklerin devlet protokolündeki müzik geleneğine dair bilgiler vermektedir. Buna göre Türkler, müzik aletleriyle icra ettikleri eserlere, yani bestelere “kök (gök, kög, küg, küğ)”, sesle okuduklarına ise “ır” ya da “dola (dule, düle)” derlerdi. Yılın günleri sayısınca 366 adet kök bestelenmiş ve bunların en önemlileri kabul edilen 9’u da “bisun kök” adıyla diğerlerinden ayrılmıştır. Protokol kuralları gereğince, 366 kökten biri ve bisun köklerin 9’u yılın her günü Hakan’ın huzurunda icra edilir, yani “növbet urulur” idi.¹⁵⁷ Söz konusu “kök” ve “ır” sözcükleri Divanu Lûgati’t-Türk’te de “köğ, kögle-, köglen-; ır, yır, yırla-”¹⁵⁸ şekilleriyle geçmektedir.

Tüm bu bilgiler bizi, Türklerin köklü bir müzik kültürüne sahip oldukları sonucuna götürmektedir. Bu müzik kültürünün tarihî olarak bilinen ilk temsilcilerini yaygın şekliyle **şaman** olarak bilinen **kamlar** oluşturmaktadır. Elbette kamların aslî görevi müzisyenlik değildir; ancak kamlıktan ozanlığa, oradan da âşıklığa uzanan bir müzik geleneğinin varlığı da önemli bir gerçektir. Bu bakımdan söz konusu geleneği ayrı bir başlık hâlinde ele almak yerinde olacaktır.

B. Türkü Kültürünün Tarihsel Arka Planı: Kamlıktan Ozanlık ve Âşıklık Geleneğine

Türkü kültürünün oluşmasında ve canlılığını koruyarak taşınıp günümüze aktarılmasında 16. yüzyıldan bu yana âşıklık geleneği apayrı bir yere ve öneme sahiptir. Ancak bu geleneğin 16. yüzyılda birdenbire ortaya çıkmadığı, tarihsel bir zemine dayandığı bilinen bir gerçektir. Bu çerçevede Ali Canip Yöntem, “Saz şiiri millî tarihimiz kadar eskidir. İlk devirlerin ozanlarına, kamlarına kadar dayanır.” belirlemesinde bulunur. Dolayısıyla,

¹⁵⁶ Öztuna, 1988.

¹⁵⁷ Köprülü, 2004b: 113; 2009: 99; Sayan, 2003: 12-13.

¹⁵⁸ Atalay, 1998a: 253; 1998b: 14, 135, 253, 255; 1999a: 3, 4, 131, 143, 301, 308; 1999b: 217, 355, 356, 786, 787.

16. yüzyılda tarih sahnesine çıkan “âşık” tipinin; kendinden önceki dönemlerin dinî inanç ve pratiklerinde de rol alan **kam**, **oyun**, **baksı/bahşı**, **şaman** ve **ozan** gibi kimliklerin değişime uğramış bir kalıntısı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu anlamda yaygın kullanılan şekliyle **Şaman** ve **Şamanizm** kavramları konumuz için ayrı bir önem taşımaktadır.

Şamanizm’in bir din olup olmadığı konusunda araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmüşlerse de, genel kabul, Şamanizm’in bir din olmadığı yönündedir. Bu çerçevede Şamanizm; çeşitli din ve dünya görüşlerinin birleştirildiği, kendine has ritüellerle örülmüş dinsel-büyüsel törenlerin vecd hâlinde icra edildiği bir inanç ve teknik olarak değerlendirilmektedir.¹⁵⁹ İster bir din, isterse bir inanç ve pratik sistemi olarak kabul edilsin, Şamanizm’in baş aktörü ve vücut bulduğu isim Şaman’dır. Çeşitli amaçlarla gerçekleştirdiği ritüellerde sözü, ezgiyi, çalgıyı ve dansı kullanması bakımından Şaman, tarihsel çizgide türkü kültürünü yakından ilgilendirmektedir.

Şiir, dans ve başka güzel sanatlar gibi müzik de aslında dinden, dinî ayinlerden doğmuş ve uzun süre dinî mahiyette kalmış, insanlığın toplumsal evrimiyle birlikte de yavaş yavaş dinden ayrılıp müstakilleşmiştir¹⁶⁰. Bu çerçevede, Türk kültürünün başlangıcında da müzik; eğlendirici, dinlendirici ya da yüceltici bir sanatsal etkinlik değil; tapınma ve büyü amacıyla gerçekleştirilen dinî ayinlerin bir parçasıydı. Doğal olarak, bu ayinleri yöneten din adamı ve büyücü kimliklerine sahip Şaman dışında; işi, görevi, mesleği müzik yapmak olan birileri yoktu. Demek ki Şaman, bir din adamı ve büyücü olmasının yanında, kurumsal ve toplumsal amaçlara hizmet eden bir müzikçi de olmaktaydı. Şaman’ın icra ettiği müzik kültürü, Şaman’da devam etmekle birlikte, onun dışında zamanla genişlemiş; savaş, eğlence, dinlence, çocukları uyutma, yas tutma gibi amaçlarla da kullanılmaya başlamıştır.¹⁶¹

Kökeni ve etimolojisi hakkında farklı görüşler ileri sürülen “şaman” sözcüğü uluslararası bir kullanıma sahiptir. İlk kez, 17. yüzyılda Çin’e giden Rus elçilerinin yazdığı bir seyahatnamede geçen bu sözcüğün Tunguzca

¹⁵⁹ Örnek, 2000: 48; Güngör, 2010: 325; Perrin, 2011: 9-10.

¹⁶⁰ Köprülü, 2009: 93.

¹⁶¹ Uçan, 2000: 18-19.

olduğu kabul edilmektedir. Ruslar aracılığıyla 17. yüzyılda keşfedilen “şaman” sözcüğü yaygınlaşmış ve 18. yüzyıldan itibaren uluslararası bilimsel bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır.¹⁶² Bu uluslararası yaygın kullanım, “Şaman” ve “Şamanizm” sözcüklerinin Türkiye’de de daha çok kullanılmasına ve bilinmesine neden olmuştur. Ancak bu anlamda Türkçede eskiden beri kullanılan sözcük “şaman” değil, “kam”dır. Bununla birlikte çeşitli Türklerin boylarında şaman anlamında farklı sözcükler de kullanılmıştır: Altay, Tuva, Teleüt, Telengit ve Şor Türkleri “**kam**”, Çuvaşlar “**yum**”, Buryatlar ve Kalmuklar “**bö**”, Kırgızlar ve Kazaklar “**baksı/bakşı/bahşı**”, Yakutlar “**oyun**”, Oğuzlar ise “**ozan**” demektelerdir¹⁶³. Bu farklı adlandırmalara rağmen değişik boylardaki şamanlar ya da -Türklerin genel olarak kullandığı şekli¹⁶⁴ ile-kamlar, ritüellerindeki icralarında küçük farklılıklar olmakla birlikte, işlev bakımından aynıdır.

Kam sözcüğünün 5. yüzyılda Türkler arasında kullanıldığı belgelerle sabittir. Avrupa Hunlarında karşımıza çıkan¹⁶⁵ kam sözcüğünün, yine 5. yüzyılda Kırgızlarda “gan”¹⁶⁶ şeklinde kullanıldığı bilinmektedir. Bu sözcük, 11. yüzyıl eserleri olan *Divanu Lûgati’t-Türk*’te ve *Kutadgu Bilig*’de de yer almaktadır¹⁶⁷. Tüm bu belgelerde kam sözcüğü, Türkçede de sonradan kullanılmaya başlanan “şaman”ın yerine kullanılmıştır. Bu nedenle “şaman”ın Türkçedeki en eski ve orijinal şeklinin “kam” olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yani Saadetin Gömeç’in ifadesiyle, “Türklerin bu konudaki millî kelimesi kam”dır¹⁶⁸. Nitekim Altay Türklerince, “şaman” yerine “kam” sözcüğünün günümüzde de kullanıldığı bilinmektedir. Hatta, 18. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Rus-Ortodoks misyonerlerin baskıları sonucu Hristiyanlığı resmî din olarak kabul etmek zorunda kalan Altay Türklerinde bugün, Şamanizm’in

¹⁶² İnan, 2000: 74; Boyle, 1974: 6941; Örnek, 2000: 47; Kutlu, 2001: 24; Bayat, 2009: 131-134.

¹⁶³ Köprülü, 2009: 94; Bayat, 2009: 131-132.

¹⁶⁴ İnan, 2000: 72.

¹⁶⁵ Gömeç, 2008: 28-29.

¹⁶⁶ Eberhard, 1996: 69.

¹⁶⁷ İnan, 2000: 72-73.

¹⁶⁸ Gömeç, 2006: 109.

Türkçe adı olan **Kamlık Dini**'nin yaygın olduğu İbrahim Dilek tarafından dile getirilmektedir¹⁶⁹.

“Baksı” sözcüğü de Kazaklar ve Kırgızlar arasında “şaman”ın karşılığı olarak eskiden beri kullanılmaktadır. Bu sözcüğün Kazak ve Kırgızlara Buda dini vasıtasıyla geçtiği bilinmektedir¹⁷⁰. Baksı sözcüğü, İslam’a geçiş sürecinde Arap ve Farsların etkisiyle “Bahşı” şeklini almıştır¹⁷¹. Bu sözcük Uygurlarda **bakşı**; Özbeklerde **bahşı**; Türkmenlerde **bahşı**, **bagşı***; Kazak ve Kırgızlarda **bakşı**, **baksı**, **baksa** şekilleriyle geniş bir anlam yelpazesinde kullanılmış¹⁷² ancak Azerbaycan ve Anadolu Türkleri arasında yaygınlık kazanmamıştır¹⁷³.

“Ozan” ise Oğuzların, henüz Büyük Selçuklu Devleti kurulmadan, yani 11. yüzyıldan önce Seyhun kıyılarında yaşarlarken kullanmaya başladıkları bir sözcüktür. Kamlara/Şamanlara dair birtakım izler de taşımakla birlikte ozanlar, Oğuzların “halk şairi-musikişinası”dırlar¹⁷⁴. Fuat Köprülü bu sözcüğün “önce gelmek, ileri geçmek” anlamındaki “oz-” fiilinden türediğini belirtir¹⁷⁵. Buna karşılık Faruk Sümer, Moğolca “usta” anlamındaki “uz” sözcüğüne Farsça çoğul eki -ân getirilerek oluştuğunu ve “ustalar” anlamını taşıdığını¹⁷⁶, İlhan Başgöz ise Partça “destan söyleyen, hikâye anlatan müzisyen” anlamındaki “gosan” sözcüğünden geldiğini¹⁷⁷ ileri sürer. Kökeni ne olursa olsun, ozan sözcüğünün Oğuz Türkleri arasında kullanıldığını, Azeri sahasında 16. yüzyılda ozanın çaldığı kopuza da “ozan” adının verildiğini ve böylece “ozancı” şeklinde bir sözcüğün de türetildiğini Köprülü aktarmaktadır. Yine Köprülü, 15-16. yüzyıldan sonra Anadolu ve Azeri sahasında bu sözcüğün, yerini kültürel bir değişimle birlikte “âşık”a bıraktığını

¹⁶⁹ Dilek, 2002b: 149.

¹⁷⁰ İnan, 2000: 75.

¹⁷¹ Köprülü, 2004b: 80.

* “Bagşı” sözcüğü Hazar ötesi Türkmenleri arasında, iki telli tamburları ile koşuklar okuyan halk şairleri anlamında da kullanılmaktadır (Köprülü, 2004b: 147).

¹⁷² Köprülü, 2004b: 141.

¹⁷³ Köprülü, 2004b: 150.

¹⁷⁴ Köprülü, 2004b: 139.

¹⁷⁵ Köprülü, 2004b: 138.

¹⁷⁶ Sümer, 1980: 611.

¹⁷⁷ Başgöz, 2000.

da ifade etmektedir¹⁷⁸. Günümüzde ise “şair, halk şairi” anlamlarında kullanılan ozan sözcüğü tekrar canlanmaya başlamıştır. Ancak Saim Sakaoğlu, sözde “şair” sözcüğünü Türkçeleştirme gayreti olarak gördüğü bu kullanımı yadırgadığını ve yanlış bulduğunu dile getirir¹⁷⁹.

Kam/Baksı/Şaman çizgisinden ozanlık ve âşıklık geleneğine geçiş, elbette sözcüğün değişmesiyle sınırlı değildir. Bilakis Kam/Baksı/Şaman'ın işlev ve icralarına dair dönüşüm ve çeşitlenme sürecine yol açan kültürel değişim; önce ozanlık, ardından da âşıklık geleneklerinin doğmasına yol açmıştır. Bu değişim çizgisini izleyebilmek için öncelikle kamların, ozanların ve âşıkların bireysel ve toplumsal bazı özelliklerine değinmek gerekir.

Kam ya da Şaman sıradan biri değildir. Herhangi bir kişi, istemek ve çalışıp öğrenmek suretiyle kam olamaz. Bunun için öncelikle belli bir kamın neslinden olmak gerekir¹⁸⁰. Tanrısal ya da yarı tanrısal bir varlık; rüya, hastalık veya herhangi bir durum vesilesiyle kam olacak kişiye görünür ve onun seçildiğini haber verir. Bu haberi veren de genellikle ata kamların ruhlarıdır¹⁸¹. Kam adayına bu haberin verilmesi çoğu zaman çocukluktan ergenliğe geçiş sürecine denk gelir. Bu süreçle birlikte genç aday, kam oluncaya kadar ruhsal ve bedensel acılar içinde kıvrılır. Yemeden içmeden kesilir, içine kapanır, agresif bir tutum sergiler, kendini toplumdan soyutlayıp yalnızlaşır. Evinden, yaşadığı yerden kaçarak bir başına ormanlara, kırlara gider. Burada ruhlarla ve cinlerle temasa geçer.¹⁸² Aileler, başlangıç aşamasında ve sonrasında kamlığın zorluklarını bildikleri için çocuklarının kam olmasını pek tercih etmezler. Bu nedenle kamlık belirtilerini fark ettikleri an, duruma engel olmaya çalışırlar. Buna rağmen gencin artık kam olacağı kesinleşince onu, eğitilmesi için yaşlı ve tecrübeli bir kamın yanına verirler. İhtiyar kam, ona tanrıları, ruhları ve büyük kamları tanıtır; okuyacağı dualarla ayin ve törenlerin kurallarını öğretir. Bu süreçten sonra yapılan bir ayinle artık

¹⁷⁸ Köprülü, 2004b: 139. Benzer bilgi ve değerlendirmeleri M. Kaya Bilgegil (2012: 28-31) de aktarır.

¹⁷⁹ Sakaoğlu, 1986: 249.

¹⁸⁰ İnan, 2000: 76.

¹⁸¹ Eliade, 2006: 93.

¹⁸² Örnek, 2000: 49.

genç aday tam bir kam olur.¹⁸³ Muzaffer Uyguner, genç adayın, tecrübeli kamdan ders alıp olgunlaşması sürecini, âşıklık geleneğindeki usta-çırak ilişkisine benzeterek kamlık ve âşıklık arasında organik bir bağ kurar¹⁸⁴. Kamlar yani şamanlar, hayali geniş, mistik yapıda, doğadaki bazı sırlara vâkıf ve zeki kişilerdir. “Kam (şaman) olacak adam küçüklüğünden beri çok düşünceli olur; vakit vakit canı sıkılır; tab’an şairdir, irticalen şiirler, ilahiler söyler”¹⁸⁵.

En yaygın ve uluslararası şekliyle Şamanizm, Asya’dan Avrupa ve Amerika kıtasına kadar oldukça geniş bir coğrafyada yayılmış; farklı kültürler, dinler ve dillere yerleşmiş bir inanç sistemidir¹⁸⁶. Bu bakımdan yukarıda saydığımız özellikler bölgeye ve kültüre göre değişmekle birlikte şamanın genel tablosunu ortaya koymaktadır.

Sahip oldukları güçler sayesinde şamanlar, insanların talepleri doğrultusunda ruhlarla bağlantıya girerek çeşitli zorlukları aşma, hastalıkları iyileştirme, kayıp eşyaları bulma, yağmur ve rüzgar gibi tabiat olaylarını kontrol altına alma, ölümlerin ruhunu öbür dünyaya gönderme gibi işleri yaparlar¹⁸⁷. Av, hastalık, savaş, ölüm gibi olaylarda ayinler düzenleyerek çözüm üreten kişi olan şaman, insanları etrafında toplayabilme yeteneği dolayısıyla toplumsal yaşamın ana canlandırıcısı işlevini de üstlenmektedir¹⁸⁸. Tüm bu özellikleri dolayısıyla şaman; ezgili sözlerle davul çalıp dans eden bir “sanatçı”, şamanik mitleri ve kozmik bilgileri topluma aktaran bir “öğretici”, çeşitli ruhsal hastalıkları tedavi eden bir “doktor” ve gelecekte haber veren bir “öngörücü” olarak da değerlendirilmiştir¹⁸⁹. İnsanların bireysel ve toplumsal birçok sorusuna cevap veren, sorununa çözüm üreten şamanlar; toplumun inandığı, güvendiği, biraz da korkup çekinerek saygı duyduğu kutsal kişiler olarak görülmüşlerdir.

¹⁸³ İnan, 2000: 76.

¹⁸⁴ Uyguner, 1971: 5967.

¹⁸⁵ İnan, 2000: 79.

¹⁸⁶ Eliade, 2006: 7; Güngör, 2010: 325.

¹⁸⁷ Güngör, 2010: 326.

¹⁸⁸ Perrin, 2011: 71.

¹⁸⁹ Bayat, 2009: 119-120.

Kam, baksı, bahşı ya da genel adlandırmayla Şamanların türkü kültürü açısından asıl önemleri, gerçekleştirdikleri ayinlerde ezgili sözler söylemeleri ve davul, zil, kopuz gibi enstrümanlar kullanmalarındır.

Şamanın genel olarak ayrılmaz parçalarından biri, belki de en önemlisi, derin bir kutsiyet ve sembolik anlamlar içeren davuludur. Şamanın diğer eşyalarıyla birlikte davulu da “doğrudan doğruya mitolojik olaylara işaret etmekte”¹⁹⁰ ve törenlerde birtakım sihirli güçlerin harekete geçirilmesinde kullanılmaktadır.

Davulun Doğu Asya’daki şaman ayinlerinde çok eski zamanlardan beri kullanıldığını Çin kaynakları da nakletmektedir. 11. yüzyıl tarihçilerinden Gardizi de eski Yenisey Kırğızlarının şaman ayinlerinde saz çaldıklarını haber vermektedir. Nitekim bugünkü Kırğız ve Kazak baksıları da kopuz kullanmaktadırlar¹⁹¹. Baksıların kopuz kullanmasıyla ilgili Levchine, Mironiyeff, Radloff, Kustanayeff, Alekteroff, Diyayev ve J. Castagné gibi araştırmacıların aktardıkları gözlem ve tespitleri değerlendiren Köprülü, konuyu şu şekilde özetlemektedir:

*Baksının başlıca aleti kopuz denilen bir nevi baso-viyolonseldir ki, yay ile çalınır; bunun üstünde bükülmüş at kılından iki kiriş gerilmiş ve sapına birçok demir ziller bağlanmıştır. Baksının bir de asâsı vardır ki ucuna dört köşe bir tahta parçası yerleştirilmiş ve etrafına birçok küçük demir parçaları asılmıştır. Baksı, terennüm ettiği efsun (dua) ile beraber kopuzunu da çalar, sonra, asâsını yakalayarak, cezbeli bir raksa başlar ki bu sırada fırıldak gibi dönen asâdan müthiş bir gürültü çıkar. Bu işi ekseriya iki baksı birlikte yaparlar; biri kopuz çalar, ötedeki asâ ile rakseder; mamafih bu gibi aletleri kullanmayan baksılar da vardır.*¹⁹²

Burada Köprülü’nün tarif ettiği kopuzun, Türklerin millî çalgısı ve bugünkü bağlamanın atası kabul edilen¹⁹³ telli kopuz olmadığı anlaşıyor.

¹⁹⁰ Çoruhlu, 2006: 77.

¹⁹¹ İnan, 2000: 93.

¹⁹² Köprülü, 2004b: 149.

¹⁹³ Gömeç, 2008: 68.

Söz konusu baksıların kullandığı kopuz, “bütün Asya yaylı sazlarının atası”¹⁹⁴ olarak değerlendirilen ve yakın zamana kadar Anadolu’nun çeşitli yerlerinde kullanılan¹⁹⁵ **ıklığ** olsa gerektir. Nitekim kopuz sözünün eskiden, ıklığ ve türevleri yaylı çalgılar için de kullanıldığı bilinmektedir¹⁹⁶. Altay Türklerinde üflemleri bir çalgı için **komus**¹⁹⁷ sözünün kullanılması gibi; Yakutların, yine üflemleri bir çalgıları için **kovzi** sözünü kullanmalarını örnek veren Gazimihal, tüm bu durumları, **kopuz** adının bir dönem genel olarak **çalgi** anlamında kullanılmış olabileceğiyle açıklamaktadır¹⁹⁸.

Şamanların, baksıların telli ya da yaylı kopuzu kullanmış olmaları türkü kültürü açısından apayrı bir öneme sahiptir. Belki de kopuz, bu kullanım dolayısıyla kutsal kabul edilmiş, saygın görülmüş, sevilmiş ve şamanlık iddiası bulunmayan kişilerce de kullanılmaya başlanmıştır. Bu çerçevede Köprülü, şu bilgileri vermektedir:

*Türkler arasında, daha İslâmiyet’in kabulünden önce, dinî mahiyeti haiz musikiden başka, kutsilik hassasını bırakarak tamamen bedî bir mahiyet almış başka bir musiki de mevcuttu; şairler ellerinde kopuzları ile dolaşarak, umumî içtimalarda, yahut hususî toplanmalarda eski kahramanların menkabelerini terennüm ederler; Oğuz Han efsanelerini söyler, yahut yeni hadiseler hakkında yeni türküler bağlardı.*¹⁹⁹

İslamiyet’in kabulünden önce din dışı müzikte de kullanılmaya başlanan kopuz, bu özellik ve işlevini; İslamiyet’e giriş sürecinde ortaya çıkan ve Şamanizm’in izlerini taşıyan, en olgun şeklini Dede Korkut’un şahsiyetinde bulan ozanlık geleneğiyle sürdürüp pekiştirmiştir. Bu bağlamda Abdülkadir İnan da “Eski Oğuzlarda, İslâm’dan sonra, Şamanizm geleneklerini devam ettiren ozan’lar kopuzu mübarek saymışlardır. Dede Korkut her hikâyede kopuzu ile meydana çıkıyor, ad verirken, dua (alkış) ederken hep kopuz

¹⁹⁴ Gazimihal, 1953b: 785.

¹⁹⁵ Gazimihal, 1953c: 883.

¹⁹⁶ Gazimihal, 2001: 24-25.

¹⁹⁷ Gürsoy-Naskali ve Duranlı, 1999: 116.

¹⁹⁸ Gazimihal, 2001: 15-16.

¹⁹⁹ Köprülü, 2004b: 115-116.

çalıyor; Oğuz kahramanı kopuzun sesinden kuvvet alarak mücadelede galip oluyor.”²⁰⁰ belirlemelerinde bulunmaktadır.

Günümüzde bile, Türk kültüründe Şamanizm’in izlerinin varlığı bilinmektedir²⁰¹. İslam kültürüne girişle birlikte, çok işlevli bir tip olan şamanın bu işlevleri dağılmış ve onun çeşitli görevlerini üstlenen yeni tipler ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede dinî işlevini derviş, âşık, şeyh, velî gibi İslamî tipler; hekimlik işlevini ocaklılar, emçi kadınlar, kırık-çıkıkçılar ve sonra doktorlar; geçmiş ve gelecekte bilgiler verme işlevini falcılar, cinciler veya cinli tipler paylaşmıştır²⁰². Bir kültür değişiminin doğal sonucu olan bu rol paylaşımı, özellikle 13. yüzyıldan itibaren Türkiye sahasında kendini hissettirmeye başlamış olan ozanlık geleneğinin de doğup gelişmesine zemin hazırlamıştır²⁰³. Meherrem Gasımlı da, kam-şaman sistemine bağlı olduklarını belirttiği “bahşı”ların İslam’dan önceki Türk yaşamından daha çok izler taşıdıklarını ve yarı Müslüman yarı Şamanist sanatkarlar olduklarını; ancak bahşılıkla aynı tarihî mahiyete sahip olan ozanlık geleneğinin ve ozanların daha İslamî bir çizgide geliştiğini ifade eder²⁰⁴.

İslam kültürünün etkisiyle şekillenip gelişen ozanlık geleneğinin temsilcileri olan ozanlar, tek bir tip olarak karşımıza çıkmazlar. Şaman kültürünün çok işlevliliği, ozanlarda yavaş yavaş ayrışmaya, dağılmaya başlar. Ozanlık geleneğindeki dönüşümü ele aldığı yazısında Dursun Yıldırım, ozanlıktaki çok işlevliliğin dağılıp her birinin müstakil birer kuruma dönüşmesi sürecinin 10. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasında gerçekleştiğini dile getirir. Dede Korkut’un yaşadığı dönemde üç ozan tipinin bulunduğunu belirten Yıldırım, bunları; “bilge ozan tipi”, “alp ozan tipi” ve “gezginçi ozan tipi” olarak belirler. Ayrıca Yıldırım, ozanlık geleneğinin ve ozanların, “bilge ozan tipi” grubunda değerlendirdiği Dede Korkut’un kimliğinde, tüm özellikleriyle tecessüm ettiğini de dile getirir²⁰⁵.

²⁰⁰ İnan, 2000: 93.

²⁰¹ İnan, 1998: 454; Kalafat, 2005: 127-134.

²⁰² Kalafat, 2005: 132-133.

²⁰³ Yakıcı, 2007b: 41.

²⁰⁴ Gasımlı, 2006: 9-11.

²⁰⁵ Yıldırım, 1999: 509, 505.

Ozanların piri kabul edilen Dede Korkut ya da Korkut Ata, Tanrı'dan aldığı ilhamla her şeyi bilen, gaipten haberler veren, Oğuzların her türlü sorununu çözen, her müşkülde düşüncelerine başvurulana, sözü dinlenen, saygın bir kişilik olarak resmedilmektedir²⁰⁶. Tüm bu özellikleri dolayısıyla, Korkut Ata'nın kişiliğine duyulan sevgi ve saygı, hikâyeleri aşmış ve onunla ilgili birçok efsanenin oluşmasına²⁰⁷, onun makamı etrafında okunan şiirlerin teşekkül etmesine²⁰⁸ yol açmıştır. Yine bu çerçevede, "boy" adı verilen Dede Korkut Hikâyeleri'nin güçlü etkisiyle geniş Türk coğrafyasında yeni boylar oluşturulmuş²⁰⁹, onlara benzer yeni hikâyeler meydana getirilmiş²¹⁰ ve meddah benzeri hikâye anlatıcısı ozanlar ortaya çıkmıştır²¹¹. Zaten mevcut Dede Korkut anlatmalarını yazıya geçirilmek üzere anlatmış olan kaynak kişi de bir ozandır²¹².

Şaman kültürünün temsilcisi olan **kamların**, İslam medeniyeti dairesinde, ozanlığa geçerken görev dağılımına uğramaları, temelde üç odağa bağlı kültür çevresinde gerçekleşmiştir; ki bunlar medrese, tekke/tarikat ve sözel yaratıcılık kurumu olan obalardır. Medreselerde ve tekkelerde İslam tasavvufu ile yoğrulmuş kamlar, toplumun karşısına "hâce, ata, dede, bab, veli, şeyh, emre, abdal, kul, âşık" gibi yeni adlar ve işlevlerle çıkmışlardır²¹³. Dinî bir kimliğe sahip bu kişiler de İslam öğretisinin taşıyıcısı ve aktarıcısı olmaları nedeniyle toplum tarafından sevilip sayılmışlardır. Bu sevgi ve saygı da söz konusu kişilerle ilgili yeni yeni anlatmaların teşekkül etmesini sağlamıştır²¹⁴. Medreselerle tekke/tarikat çevresinde şekillenen ve yazılı ortam ürünleriyle kendini gösteren bu din eksenli kültürün yanında, oba oba dolaşıp kopuzuyla şiirler söyleyerek sözlü ortam ürünleri meydana getiren ozanlar da bu dönemde varlığını sürdürmüş ve 16. yüzyılda yerini âşıklık geleneğine bırakmıştır. *Dede Korkut Kitabı*'ndan, özellikleri ve

²⁰⁶ Ergin, 2008: 73.

²⁰⁷ Özdemir, 2003.

²⁰⁸ Özkan, 2007: 286-287.

²⁰⁹ Özkan, 1997.

²¹⁰ Ekici, 1995.

²¹¹ Yakıcı, 1988: 85-90.

²¹² Tezcan ve Boeschoten, 2006: 15-16.

²¹³ Yıldırım, 1999: 523, 519, 518, 524.

²¹⁴ Çetin, 2007: 71.

önemleri anlaşılan **ozan**'ların **âşık**'a dönüşmesini değerlendiren Fuat Köprülü şu belirlemelerde bulunur:

Dede Korkut Kitabı, ozanın mahiyeti ve Oğuz aşiretleri arasındaki yeri hakkında bize çok açık malûmat veriyor: Ozanlar, Oğuz cemiyeti arasında hususî bir zümre teşkil ederler; ellerinde kopuzları ile ilden ile, obadan obaya gezerler; düğünlerde, ziyafetlerde bulunurlar; kopuzları ile eski Oğuz Destanları, Dede Korkut Hikâyeleri söylerler; yeni hadiseler hakkında yeni şiirler tanzim ederler. [...] Çevik dilli, yüksek sesli, halk an'anelerini ve halk hikmetlerini taşıyan ozan, daha eski zamanlarda Oğuzlar arasında âdeta yarı kutsî bir içtimaî unsurdu. Edebî tekâmülün umumî gidişi, şüphesiz, Oğuzlar arasında da aynı akışı takip etti ve içtimaî tekâmül derecesinin yükselmesi ile ozanlar, eski kutsîliklerini kaybetmekle beraber, hususî bir zümre şeklinde Oğuz aşiretleri arasında yaşadılar ve XV. asırdan sonra âşık adını aldılar.²¹⁵

Ozanlıktan âşıklık geleneğine geçiş elbette tek bir sebeple ve birdenbire ya da kısa sürede yaşanmış bir durum değildir. Birkaç yüzyıla yayılmış; dinî, siyasî ve toplumsal birçok sebebin birleşimi ve doğal yönlendirmesiyle, belki biraz da dayatmasıyla yaşanmış kompleks bir süreçtir. Bu bakımdan geleneğin özellikle ilk temsilcileri olan âşıklarda ozanlığın izlerini daha belirgin bir şekilde görmek mümkündür. Nitekim Fuat Köprülü, bu âşıklarda ozanlığın izlerinin bulunmasını doğal hatta zarurî bir sonuç olarak değerlendirmektedir²¹⁶. Bu bağlamda Öcal Oğuz da, 16. yüzyılda bile âşıkların, daha çok ozanlık geleneğine dönük olduklarını ifade etmektedir²¹⁷. Üstelik ozanlığın âşıklık geleneğindeki izleri, âşıkların kendileriyle de sınırlı değildir. Yine Öcal Oğuz'a göre, toplum da, ozana gösterilen ilgi ve saygıyı, zamanla onun yerine geçen âşığa göstermek suretiyle bu izleri âşığın toplumsal statüsü bağlamında devam ettirmiştir²¹⁸.

²¹⁵ Köprülü, 2004b: 136.

²¹⁶ Köprülü, 2004a: 40.

²¹⁷ Oğuz, 1995: 424-425.

²¹⁸ Oğuz, 2000: 42.

Böylece âşıklığın, toplumsal karşılığı da bulunan kurumsal bir yapıya dönüşmesi süreci olgunlaşmış ve pekişmiştir.

Âşıklık geleneğinde ozanlığın güçlü etkilerinin yer etmesinde Dede Korkut'un, kişiliği ve hikâyeleriyle, ayrı bir önemi vardır. Korkut Ata'nın ozanların piri kabul edildiğine, kişiliğinin ve hikâyelerinin yeni anlatmalarla zenginleştirildiğine daha önce değinmiştik. Tüm bunlar aslında, Dede Korkut'un kimliğinde tecessüm eden ozanlığın, âşıklık geleneğine yansımalarının hem bir sebebi hem de bir sonucudur. Bu çerçevede Ali Yakıcı, Dede Korkut'u, ozanlık geleneğinden âşıklık geleneğine geçişte önemli bir köprü olarak değerlendirmektedir²¹⁹.

Ozanlıktan âşıklık geleneğine geçişte aracı kurumlardan biri de Dinî-Tasavvufî halk edebiyatıdır. İslam medeniyetine girişle birlikte 12. yüzyılda Horasan'da inşa edilmeye başlanan Dinî-Tasavvufî edebiyat, Anadolu'da İslam kültürünü yaygınlaştırıp yerleştirmek adına temsilcilerini buraya da göndermiştir. Böylece, Anadolu'da Dinî-Tasavvufî bir edebiyatın inşa süreci de başlamıştır.

Öcal Oğuz'un tespit ettiği üzere; ozanlıktan âşıklığa geçiş sürecinde, 13. yüzyıldan itibaren Azerbaycan ve Anadolu sahasındaki halk şairleri, “*ozan, dede, ağsakal, varsag, yanşag, varsağı-gû*” gibi isimlerin yanında, aslında dinî-tasavvufî şiirler yazan şehirli şairlerin kullandığı “âşık” ismini de kullanmaya başlamışlardır²²⁰. Böylece, 13. yüzyıldan itibaren ismiyle birlikte âşık tarzı kültür geleneğinin inşası sürecine de başlanmış, ancak sürecin olgunlaşıp kurumsallaşması 16. yüzyıla kadar uzamıştır.

Erman Artun da âşık edebiyatının, İslam dairesindeki tasavvufî düşünce ve Osmanlı toplum yapısıyla birleşen ozan-baksı geleneğinden doğduğunu ifade eder. Artun'a göre, dinî-tasavvufî halk edebiyatı, 15. yüzyıldan sonra yeni bir dönüşüm içine girerek âşık edebiyatının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artun, âşık edebiyatının ortaya çıkmasına yol açan söz konusu değişimde, “kutsallıktan arınma, kültürel farklılaşma ve halkın yeni coğrafyada yerleşik düzenle bireyselleşmesi” gibi üç sürecin etkili olduğunu

²¹⁹ Yakıcı, 2004b: 47.

²²⁰ Oğuz, 1995: 424-425.

ifade eder²²¹. İlhan Başgöz ise, ozanın yerini âşık tipinin almasında, “göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzenin kurulması, şehir ve kasabaların büyük ölçüde teşekkülü, toplum içi çatışmaların çoğalması”²²² gibi nedenlerin etkili olduğunu ifade etmektedir. Bütün bunlarla birlikte, âşık tarzı edebiyat geleneğinin, tekke-tasavvuf edebiyatından ayrılmak suretiyle ortaya çıktığını belirten Özkul Çobanoğlu; bu ayrılmanın, dolayısıyla âşık tarzı kültür geleneğinin ortaya çıkmasının, en önemli nedeni olarak kahvehane kültürünü göstermekte ve böylece daha spesifik bir noktaya temas etmektedir. Çobanoğlu’na göre, 16. yüzyıla kadar Osmanlı coğrafyası içinde Müslümanların, ibadetin yanı sıra birtakım sosyokültürel faaliyetlerini de gerçekleştirebildikleri yegâne sivil sosyal kurum tekkelerdir. Ancak 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekkeye alternatif bir sosyal kurum olarak kahvehaneler ortaya çıkar. Tekkelerin, her türlü faaliyete yansıyan dinî ve uhrevî atmosferinin aksine kahvehanelerde, neredeyse tamamen dünyevî veya din dışı bir atmosfer hâkimdir. Çobanoğlu’na göre, bu özellikleri dolayısıyla kahvehaneler, âşıklık geleneğinin ortaya çıkmasında en önemli rolü oynamışlardır²²³.

Ozanlıktan âşıklığa geçiş, elbette basit bir ad değişikliği olarak düşünülemez. Zaten bu ad değişikliği, ozanın karakteristik özelliklerinde meydana gelen bir dizi değişimle birlikte ortaya çıkmıştır. Bu değişim sonucunda, İlhan Başgöz’ün belirlemesiyle, “âşıklar kopuz yerine saz çalmaya, epik şiirler yerine yerleşik hayata ait tablolar isteyen halka koşmalar söylemeye başlamışlar”²²⁴ ve bu çizgide geleneklerini inşa etmişlerdir. Ancak Başgöz’ün burada ifade ettiği “saz” yerine, bugün, daha ayırt edici ve profesyonel bir ifade olan “bağlama” sözü kullanılmaktadır. Bununla birlikte, âşıkların kopuz yerine saz/bağlama çalmaya başladığı belirlmesi, günümüz türkü kültürü ve tezimiz açısından dikkat çeken önemli bir noktadır. Bağlama, o dönemden günümüze kadar uzanan türkü kültürünün temel enstrümanı olma özelliğini hâlâ korumaktadır. Bağlamanın, 16. yüzyılda teşekkül etmiş

²²¹ Artun, 2001: 29.

²²² Başgöz, 1968: 8.

²²³ Çobanoğlu, 2000: 128-129.

²²⁴ Başgöz, 1968: 8.

âşıklık geleneğinden önce kullanılmamış olduğu, birçok araştırmacı tarafından dile getirilen bir gerçektir. Ancak bu gerçeğin; bazı araştırmacıları, bağlamanın kökenine dair birtakım tezler ortaya atabilmeleri yönünde cesaretlendirdiğini görmekteyiz. Örneğin bir Hititolog olan Sedat Alp, çeşitli kazılarda ortaya çıkarılmış kabartmalarda günümüz bağlamasını çok andıran figürler tespit etmiştir. Alp, bu tespitlerine dayanarak, bağlama için, “Hitit Çağı’ndan, Helenistik Roma, daha sonra Bizans, Selçuklu, Osmanlı çağlarına geçmiş ve günümüze kadar yaşamıştır.”²²⁵ belirlemesini yapar. Bağlamayı Hitit medeniyetine bağlayan Alp’in bu görüşleri, Serpil Köksal ve daha sonra Banu Mutsan Dönmez tarafından da dile getirilip savunulmuştur²²⁶. Ancak bugün yaygın görüş, bağlamanın Türk sazı olduğu ve millî çalgı kabul edilen kopuzdan türetildiği yönündedir²²⁷. Bu doğrultuda, kopuzun Anadolu’ya gelmeden önce Türklerin millî sazı olduğunu, ancak Anadolu’da geliştirilerek bağlama adını ve hâlini aldığını belirten M. Ragıp Gazimihal²²⁸; Alp’in, bağlamanın kökeniyle ilgili tespitlerini çok önceden görüp açıklığa kavuşturmuştur. Gazimihal’in bu konuda, 1949 ve 1958 yıllarında yayımladığı görüşlerini aynen aktarmak yerinde olacaktır:

Hititlerin ve en eski Bizanslıların da mızrapla çalınan uzunca saplı halk sazları vardı amma, bilhassa Oğuz ozanlarının kopuzları Rum diyarına göçünce o eski prototip çalgılar çoktan tarihe karışmışlardır. [...] İlkçağdan Sümer, Eti ve Mısır panduralarını kopuzun tarihiyle karıştırmak yanlış oluyor: Bunlar prototip çalgılardır; ne perde bağları ve ne de başta düzen burguları vardı. Teller elle gerdirilip sapın başına sıkıca dolandıktan sonra ilmiklenir, ve uçları püskül gibi sallanırdı. Sap uzuncaydı, çünkü bu en eskilerin, kıl, ibrişim ve kiriş yerine, madenî tel gibi dayanıklı ve bazı nebatî maddelerden yapılma (o medeniyetlerde yok olmuş) mahallî teller kullandıkları bazı izlerden anlaşılıyor. Prototip panduralar o medeniyetlerle inkıraz bulup uzun asırlar boyu göreneği meçhullere karıştı. Asya kopuzunun geleneği

²²⁵ Alp, 2005: 74.

²²⁶ Köksal, 2006: 254; Dönmez, 2008: 216.

²²⁷ Gömeç, 2008: 68.

²²⁸ Gazimihal, 1953a: 693; 2006: 52.

*ise apayrı imkân ve yayılışlara göre türedi, madenî tellilerde son buldu.*²²⁹

Gazimihal'in bu görüşlerine değinmeyen, ancak bağlamanın atasının kopuz olduğu düşüncesinin ideolojik bir yaklaşım olduğunu ve bu nedenle de yanlış bulunduğunu ifade eden Dönmez, Alp'in söz konusu değerlendirmesini aktarırken, ona destek verircesine şöyle bir soru da sormaktadır: "Bağlama Orta Asya'dan Anadolu'ya giren Türklerin, Anadolu'ya gelirken getirdikleri bir çalgıysa, bağlamanın akrabası olduğu bilinen **buzuki**, Türk ve Müslüman olmayan Yunanistan'a, hangi yollardan girmiştir?"²³⁰ Oysa yine Gazimihal, Dönmez'in bu sorusuna da çok önceden cevap verip açıklık getirmiştir. Gazimihal, Yunanlardaki **buzukinin**, aslında bağlama ailesinden "**bozuk**" adlı saz olduğunu 1939 yılında belirtmiştir²³¹. Gazimihal ayrıca, **kopuzun** da hem sözcük hem de enstrüman olarak Avrupa'da yayıldığını²³²; **davul**, **zurna**, **iki telli**, **kaval** ve **çöğür** gibi Türk çalgılarının da adlarıyla birlikte Yunanistan ve diğer Balkan ülkelerinde kullanıldığını²³³ etraflıca anlatmaktadır.

Türkü kültürünün tarihsel arka planı olarak buraya kadar ele aldığımız, kamlıktan ozanlık ve âşıklık geleneğine geçiş süreçleri oldukça karmaşık gibi görünse de şu şekilde özetlenebilir: Türklerin bilinen ilk dönemlerinde, din kurumu başta olmak üzere birçok konuda yetkin ve söz sahibi kişi olan **Kam/Şaman/Baksı** tipi, İslam dairesine girişle birlikte Türkistan'da yerini **Bahşi**'ya, Azerbaycan ve Anadolu sahasında ise **Ozan**'a bırakmıştır. Bu sahada, tekke-tasavvuf edebiyatı çizgisindeki dinî kimliğini, ürün ve icralarına sınırlı da olsa yansıtan ozanlar, 16. yüzyılda başlayıp 17. yüzyılda tamamlanan âşıklığa geçiş sürecini yaşamış ve din dışı bir kurum olarak âşıklık geleneğini meydana getirmişlerdir. "**Âşık**" ismi de onlara, aslında kendilerinden önceki ozana eşdeğer durumda olan tekke-tasavvuf edebiyatı mensubu "**âşık**"lardan miras kalmıştır. **Kam**, **şaman**, **baksı**, **bahşi**, **ozan** ve

²²⁹ Gazimihal, 1949: 20; 1958b: 1654-1655.

²³⁰ Dönmez, 2008: 216.

²³¹ Gazimihal, 2001: 111-112.

²³² Gazimihal, 2001: 66.

²³³ Gazimihal, 1962a: 2604.

âşık kimlikleriyle karşımıza çıkan bu kişilerin türkü kültürü açısından asıl önemi, hangi amaçla gerçekleştirirlerse gerçekleştirsinler, icralarında ezgili sözler; davul, kopuz ve bağlama gibi çalgılar kullanma ortak paydasında birleşmeleridir.

Türkiye sahası âşıklık geleneğinin ve türkü kültürünün Orta Asya'ya dayandığı bilinen bir gerçektir. Bu anlamda âşıklık geleneği, Dilaver Düzgün'ün ifadesiyle, “temel dinamiklerini, Orta Asya Türk medeniyetinin ortaya çıkardığı ‘ozan-baksı’ geleneğinden”²³⁴ almaktadır. Bu çerçevede Sadık Uzunoğlu, Anadolu müzik kültüründe İslam diniyle birlikte Orta Asya'dan kalan geleneklerin belirleyici olduğunu ifade eder²³⁵. Bu durumun sonucu olarak, Türkiye sahası âşıklık geleneği ile Orta Asya müzik kültürü arasında günümüze kadar uzanan paralellikler söz konusudur. Örneğin İbrahim Dilek, Altay Türklerinde “kay-çörçök” adı verilen destanları, “topşuur” adlı sazları eşliğinde icra eden **kayçılarla** Türkiye sahası âşıklık geleneği arasında bir paralellik kurar. Dilek bu görüşünü, kayçı Nikolay Ulagaşeviç Ulagaşev ile Âşık Veysel arasındaki benzerliği dile getirerek ifade eder²³⁶. Aynı şekilde Metin Ergun da; âşıklarla, Hakas Türklerinde kopuzlarıyla destan icra eden **haycılar** arasındaki paralelliği belirtir²³⁷. Bu çerçevede, aslında sadece âşıklık geleneği değil, bütün olarak türkü kültürü Orta Asya geleneksel müziğiyle yakın bir bağ içindedir. Bu konuyu, “dizi, makam, perdeler, ritmik yapı, çalgılar, ortak ezgiler ve türküler” gibi başlıklarla ele alan İrfan Gürdal, türkü kültürünün Orta Asya müziğiyle art zamanlı ve eş zamanlı ortaklıklarına vurgu yapar²³⁸.

Köken olarak Orta Asya Türk kültüründeki kamlık sistemine dayanan ve 16. yüzyılda oluşmaya başlayıp 17. yüzyılda kurumsallaşmasını tamamlayan âşıklık geleneği; Köroğlu, Karacaoğlu, Âşık Derûnî, Dadaloğlu, Erzurumlu Emrah ve Âşık Veysel gibi bilinen yüzlerce temsilci yetiştirmiş, geleneksel yapısını imkânlar dâhilinde koruyarak teknolojik gelişmeler ve

²³⁴ Düzgün, 2009: 42.

²³⁵ Uzunoğlu, 1953: 742.

²³⁶ Dilek, 2002a: 11.

²³⁷ Ergun, 1996: 122.

²³⁸ Gürdal, 2011.

sosyokültürel değışmelere ayak uydurmuş²³⁹, böylece günümüze kadar ulaşmış ve türkü kültürünün gelişmesine önemli katkılar sunmuştur.

²³⁹ Güne ayak uydurma kaygısındaki âşıklık geleneğine, özellikle medya kültürünün ciddi olumsuz etkilerinin olduğu Asker Kartarı (2000) tarafından dile getirilmekte ve bu konu etrafıca ele alınmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDE DEĞİŞİM SÜRECİ

I. DEĞİŞİM SÜRECİNİN GENEL YAPISI VE ÖZELLİKLERİ

Türkü kültüründeki değişim, aslında çok yönlü girdileri ve çıktıları bulunan karmaşık bir süreçtir. Bu sürecin aşamalarını, birbirini doğuran sebepler ve sonuçlar silsilesi oluşturmaktadır. Buradaki sebep ve sonuçların âdeta domino etkisiyle, ancak birbirinin üzerine inşa edilen yeni sebepler ve sonuçlar meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Söz konusu değişim; türkülerin söyleyicilerini, icra ortam ve şekillerini, müzik aletlerini, işlevlerini ve dinleyicilerini kapsayan oldukça geniş bir yelpazede meydana gelmiştir. Ancak tüm bu yelpazeyi çerçeveleyen ve değişimin hem bir sebebi hem de bir sonucu olarak tezahür eden asıl şey, türkü algısındaki değişimdir.

Türkü algısında meydana gelen bu kültürel değişim sürecinin ortaya çıkıp gelişmesinde, 1789 Fransız İhtilali ile yayılan ve 19-20. yüzyıllarda dünyayı yeniden şekillendiren Milliyetçilik Akımı etkili olmuştur. Kozmopolit bir imparatorluk yapısındaki Osmanlı'nın da dağılmasına neden olan milliyetçilik dalgası, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Tanzimat Edebiyatı'yla birlikte, aslında Osmanlı'nın çekirdek elemanı durumundaki Türklerin ve Türklüğün de âdeta keşfini sağlamıştır. Bu anlamda ilk değişim, Osmanlı aydınının Türk ve Türklük algılarında yaşanmıştır. Temelde Türk diline yönelme şeklinde ortaya çıkan bu değişim, **halk** ve **halk edebiyatı** gerçeklerinin, önemiyle birlikte fark edilmesinin yolunu açmıştır. Bu durum da, Osmanlı'nın son yıllarında da olsa, dünyada büyük ilerleme kaydetmiş olan halk biliminin keşfedilmesini sağlamış ve aydınları bu alana yönlendirmiştir.

Tüm bu süreci oldukça geniş bir kapsamda değerlendiren Şükrü Elçin, özetle şu belirlemelerde bulunur:

Dilimizdeki “halk” kelimesi ve kavramı; dinî, siyasî ve sosyal olaylarla iş bölümünün meydana getirdiği birtakım sınıf ve zümrelerin doğmasıyla ortaya çıkmıştır. İslamiyetten önceki Türk hayatında idare eden sınıfla idare edilenler arasında duygu, düşünce, ülkü; kısacası hayat ve kainat anlayışı bakımından büyük bir fark yoktu. “Ozan” denilen şairlerin “kobuz” adı verilen sazlarla söylediği koşuklar, destanlar, sagular; Totemizm, Şamanizm ve Budizm gibi inanç veya dinlerin manevi havası içinde bütün Türklerin estetik heyecanlarına tercüman oluyordu. Ancak İslamiyetin kabulünden bir süre sonra şehirlerde ve kasabalarda kurulan “medrese”ler, sınırlı sayıdaki insanı yeni dinin emrinde, “İslam ilimleri” ile bilgi bakımından üstün hâle getirince manevi havanın birliği bozuldu. Böylece “halk” telakkisi, üstünlük duygusuna kapılan medreseliler tarafından sınıflandırıldı: “Havâs” ve “avâm” adları ile bir ikilik doğdu. Türk halkını yüzyıllar boyunca hor gören ve kendilerini “havâs”tan sayan bu medreseliler dışında; idare, siyaset ve askerlik alanlarındaki konumları dolayısıyla zaman zaman devletin ve sarayın himayesini de gören “eşrâf” ve “zâdegân” adlı tarihî bir zümre daha ortaya çıktı. Arap ve özellikle de İran edebiyatının taklidi ile başlayıp gelişen ve sonradan “Divan edebiyatı” adı verilen edebiyat; bu zümrelerin zevk, düşünce ve ülkülerini aksettirmiştir. Bizde durum böyleyken Avrupa’da Rönesans’tan sonra halk hayatına karşı aydınlar da uyanan ilgi, 1789 Fransız İhtilali’nin getirdiği yeni fikirlerle beslenerek yeni bir şuur kazandı. “Halk” ve “millet” kavramlarının modern anlamda ele alınması bu zamanın eseridir. Avrupa karşısında gerileme ve parçalanma durumuna gelen Osmanlı İmparatorluğu’nda siyasî, sosyal ve edebî alanlarda Tanzimat hareketleri başladı. Bizde “halk” kavramının aranması bu döneme denk gelir. Böylece aslında var olan bir “halk” ve “millet”in Avrupaî bir görüşle aranması sürecine girilmiştir. Türkiye Türklerinde bu halka dönüş hareketi 1908’den sonra Türkçülük ve milliyetçilik davalarına paralel bir şekilde folklor akımı olarak kendini gösterir. Halk kültürü ile aydınların bilgi veya kültürleri arasındaki sınırı belirlemek, Türk halkının maddi ve manevi hayatını

arayıp bulma düşüncesi ve “Divan edebiyatı” yanında bir “Halk edebiyatı” tasavvuru bu devrin romantizmini teşkil eder.¹

Ziya Gökalp'ın “Halka Doğru”² kavramıyla ifade ettiği bu yöneliş ülkemizde “folklor” bilimine ve folklor ürünlerine ilgiyi arttırmıştır. Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte kurumsallaşma sürecine giren folklor çalışmalarının; yaygınlığı, işlevleri ve etkileri göz önünde bulundurularak en çok türkü üzerinde yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Kurulduğu yıllarda yeni bir ulus devlet olma sürecini yaşayan Türkiye Cumhuriyeti'nde, “Türk millet” bilincini inşa etmek üzere önemli ve etkili bir araç görevi yüklenen türkü, zamanla halkın ya da “köylü”nün müziği olmaktan çıkmış, sancılı bir süreçten geçerek kente de yerleşmiş ve tüm sınıf ayrımlarını aşarak “Türklerin millî müziği” hâline gelmiştir. Başlangıçta halk, halk edebiyatı ve halk biliminin keşfiyle ortaya çıkan türkü kültüründeki algı değişimi, birbirinden değerli bilimsel ve sanatsal çalışmalarla kendini beslemiş ve artık günümüzde kayda değer bir olgunluğa erişmiştir.

Söz konusu değişim sürecini daha net görebilmek amacıyla konuyu birkaç başlık hâlinde ele almak yerinde olacaktır. Ancak yine aynı amaçla, öncelikle değişimden önceki türkü algısına değinmek, konunun anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

II. DEĞİŞİM ÖNCESİ TÜRKÜ ALGISI

Türkü kültüründeki değişim süreci bağlamında genel olarak iki çevrede gelişen türkü algısından söz edilebilir. Birincisi, türkülerini üreten ve tüketen kişilerin, yani halkın algısıdır. İkincisi ise Osmanlı döneminde, İslam medeniyetini kurumsal ayrıntılarıyla birlikte özümseyerek yaşam felsefesinin temeline yerleştirme gayretindeki gelenekle yetişmiş aydın ve elit zümrenin türkü algısıdır.

¹ Elçin, 1997: 1-2.

² Gökalp, 1973: 43-47.

Türkü kültüründeki değişim, elbette halkın türkü algısında da yaşanmıştır. Ancak asıl önemli ve etkili değişim, daha sonra toplumun tamamına yansıyan, aydın sınıfın türkü algısında gerçekleşmiştir. Çünkü halk; acısıyla, hüznüyle, sevinciyle, heyecanı ile hayatı anlatmıştır türkülerde. Bu bakımdan türkü; halkın kendi gerçeğini, kendisinin anladığı ve haz duyduğu bir dil, estetik, müzik ve edebiyat zevkiyle incelterek yine kendisine aktardığı bir formdur. Dolayısıyla bu kadar kendini yansıtan bir kültür ögesini halkın sevmesi, sahiplenmesi ve korumaya çalışması doğaldır, ki öyle de olmuştur. Aksi takdirde, temelde birer sözlü ortam yaratmaları olan türkülerden oluşan bu kültür geleneğinin asırları aşarak günümüze ulaşması pek mümkün olmazdı.

Halkın yoğun ilgisine karşın, Tanzimat dönemine kadar Arap ve Fars dili, edebiyatı, sanatı ve kültürü ile beslenip şekillenen; Tanzimat'tan sonra ise Arap ve Fars kültürünün yanına Batı (Fransa) özentisini de ekleyen aydın sınıf, türkü kültürüne uzun süre yabancı kalmıştır. Bu yabancı kalış, kültürü bilmemelerinden değil; bilmelerine rağmen “tanımama”larından, yok saymalarından kaynaklanmaktadır. Bu durum da türkülerin, türkü söyleyenlerin ve dinleyenlerin küçük görülmesine ve aşağılanmasına bile yol açmıştır.

Aydın sınıfın içinde bulunduğu bu durum, elbette, sadece türkülere karşı değil, bütün olarak **avam** tabakasına, yani halka karşı böyledir. Hüseyin Namık Orkun, Selçuklularla Anadolu'ya ve oradan da Batı'ya yayılan Türk ve Türklük kavramlarının, yönetici ve aydınların tutumu nedeniyle değişime uğradığını ifade eder ve özetle şunları söyler:

Selçuklularda sarayın resmî siyaset dili Farsça olmuş, Türkçe avam dili olarak kalmıştı. Devlet mekanizmasını işleten memur sınıfı ve şehirliler, köyde yaşayan ve Türkçe konuşan insanlardan yavaş yavaş ayrılmış ve farklılaşmıştır. Bunun sonucunda köylü ve şehirlilerin dilleri, edebiyatları, müzikleri, âdetleri ve bütün olarak kültürleri ayrılmış; böylece ortaya çıkan bu iki sınıf birbirine yabancılaşmıştır. Söz konusu yabancılaşma, sonraları öyle bir noktaya gelir ki, Osmanlı

döneminde “**Türk**” sözcüğü, şehirdeki aydın ve yöneticiler nezdinde, “**köylü**” anlamında kullanılmaya başlanır.³

“Köylü” anlamının yanında “Türk” sözcüğüne “**göçebe, çiftçi**” gibi anlamlar da yüklenir⁴. Örneğin bu kullanım, Mestî’nin *İnsan Destanı*’nda karşımıza çıkar:

*Kimi türk kimi esnaf kimi hocadır
Kimi kırkta sabî kimi kocadır
Kimi alçak gönüllüdür yücedir
Kimi Nemrud gibi pek burnaz olur⁵*

Ali Çavuşoğlu, “Türk” kelimesinin bu anlamlarıyla, Mestî’nin yanı sıra Mevlâna, Âşık Paşa ve Somuncu Baba’nın oğlu Yûsuf-ı Hakîkî gibi isimlerce de kullanıldığını örnekleriyle dile getirmektedir⁶.

“Türk” sözcüğünün bile böylesine olumsuz bir anlam değişimine uğradığı ortamda, Türk’ün kültürel değerlerine ve onun bir parçası olan türkülerine bakışın da olumsuz yönde değişmesi doğal görünmektedir.

Türküye bakış açısındaki olumsuzluk öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, türkülerin profesyonel icracıları ve asıl taşıyıcıları olan âşıklar, Osmanlı’nın Divan Edebiyatı mensuplarınca şair sayılmamıştır. Kısıtlı düzeyde de olsa âşıkların Divan şiirinden, Divan şairlerinin de Halk şiirinden etkilendiği ve bu şiir geleneklerinin birçok noktada müştereklik gösterdiği⁷ gerçeği bile bu durumu değiştirmemiştir. Bu konuyu, çok sayıda divan ve tezkireden örneklerle etraflıca ele alan Fuat Köprülü, özetle şunları söylemektedir:

Halk müziği ve halk şiirine ait her şey, hatta millî vezin olan hece ölçüsü bile Osmanlı aydınlarınca ve Divan şairlerince daima hakir görülmüştür. Öyle ki, dili biraz sade olan Divan şairlerine ait şiirlerin dahi halktan ilgi görmesi, o şair için bir hakaret vesilesi olmuştur. Saz

³ Orkun, 1944: 45-46.

⁴ Çavuşoğlu, 2007: 116.

⁵ Kocatürk, 1963: 411; Dilçin, 1997: 322.

⁶ Çavuşoğlu, 2007: 116-117.

⁷ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Birdoğan, 1964; Çelebioğlu, 1984; Kabaklı, 1985; Kolcu, 1990, 2007; İsen, 1993; Yardımcı, 1998, 2008: 273-284; Aktaş, 2002; Kurnaz, 2005.

şairleri, şair; halk şiirleri de şiir olarak görülmemiş; anlamsız, değersiz şeyler olarak değerlendirilmiştir. Halk şairleri ve şiirleri, tezkirelere ve divanlara ancak bir aşağılama, bir hakaret vasıtası olarak kullanılmak suretiyle girmiştir. 17. yüzyılda önemli bir düzeye erişmiş ve yaygınlık kazanmış olan saz şiiri, IV. Murat döneminden sonra Divan şairlerinin de dikkatini çekmeye başlamıştır. Bunda elbette, Divan şiirinin tıkanma noktasına gelmesi de etkili olmuştur. Nitekim 18. yüzyılda Nedim de hece ölçüsüyle şarkı yazma ihtiyacını hissetmiş, ancak bunu “millîleşmek” gayesiyle değil, şiirine yeni bir söyleyiş kazandırmak üzere “mahallîleşmek” gayesiyle hayata geçirmiştir. Nedim’den sonra da bu Mahallîleşme Akımı devam etmiştir. Her ne kadar halkın ve şiirlerinin hakir görülmesi sürse de özellikle âşık tarzı şiirler ve türkü söyleyen âşıklar, eğitimsiz ve halka yakın yöneticilerin konaklarındaki, köşklerdeki eğlencelerde yer almış, hatta zamanla saraya bile girmiştir. Örneğin Sultan Mecid ve Sultan Aziz zamanlarında sarayda 30’un üzerinde hizmetli âşık bulunmaktadır. Tüm bunlara rağmen millî vezin hece, Tanzimat dönemine kadar küçük görülmüş ve aydın sınıf tarafından neredeyse hiç kullanılmamıştır. Tanzimat döneminde Şinasi ve özellikle Ziya Paşa’da bir halka yönelme eğilimi belirse de bunlar, millîleşme bilinciyle ortaya çıkmamıştır. Tanzimat’ın aydın ve şairlerindeki halka yönelme, bu kişilerin Batı etkisiyle, edebiyatın sosyal ve siyasi gücünü keşfetmelerinden kaynaklanmaktaydı. Nitekim, Ziya Paşa gibi “millî dil ve millî edebiyat” meselelerinde ileri görüşlü bir aydın olduğunu ispatlamış biri bile, saz şairlerinin eserlerini Harabat Mukaddimesi’nde “eşek anırmasına benzeterek” onlara hakaret etme hatasına düşebilmiştir.⁸

Köprülü’yle aynı amaçla olmasa bile, 18. yüzyıl divanlarını tarayarak hazırladığı çalışmasında Özge Öztekin de, Divan şairlerinin halk şiirine, âşıklara ve türkülere yönelik küçümseyici bakışlarını yansıtan örnekler

⁸ Köprülü, 2004a: 26-29; 2004b: 164-165, 185-219.

aktarmaktadır⁹. Benzer örnekleri çok daha ayrıntılı şekliyle Pakize Aytaç'ın da verdiğini görmekteyiz¹⁰.

Divan şairlerinin halk şiirine ve âşıklara yönelik küçümseyici bakışları öyle bir düzeye ulaşmıştır ki, bu bakış, aslında 17. yüzyıl halk şairlerinden olmasına rağmen Divan şiiri geleneğinden etkilendiği bilinen Âşık Ömer'e bile yansımıştır. Âşık Ömer bir şiirinde şöyle demektedir:

*Öksüz Âşık deyişleri aseldir
Karac-oğlan ise eski meseldir
Ezgisi çağrılır keyfe keseldir
Biz şair saymayız öyle ozanı¹¹*

Tanzimat dönemi sanatçılarından Muallim Naci, o zamanların İstanbul'unda şair ve yazarların uğrak yerlerinden olan Hacı Reşit'in Direklerarası'ndaki çayhanesinde geçen bir olayı anlatır. Buradan, Muallim Naci ile etrafındakilerin, saz şairlerine ve türkülerin yaşatıldığı halk kültürüne nasıl da küçümseyici baktıkları açıkça anlaşılmaktadır:

Geçen akşam Hacı Reşid'e sazı omzunda acîbü'l-heykel bir şair çıkageldi. Kapıdan girince şöyle bir etrafına bakındı. Kendine benzer kimseyi göremedi. Dönmek istedi. Dönemedi. Utandı mı ne oldu? Geçti bir köşeye oturdu. Şairde gözlerin parlayışını görmeli idiniz. Hele dehşetli sazına hiç bakmağa gelmezdi. Adamın mutlaka güleceği gelirdi. Meşhur Âşık Garip Halebü'ş-şehbâ'dan henüz avdet etmiş kıyas olunurdu. O sırada bî-çare Âşık Garip'e esna-yı vedada validesi tarafından söylenilen: "Var Garib'im! Sağlık ile gelesin!" sözü insanın hatırına gelmemek mümkün mü olur? Daha neler geliyor ama söylenmez ki! Ne yaparsın? Sazlı şaire bakış görüş eden olmadı. Herif somurtmağa başladı. Beş on dakika geçti mi bilmem o koca saza şöyle bir el etti. "Tın tın tın!" sadası kıraathanenin içini dolaşmağa başlar başlamaz herkesin gözü sâhib-i sâz-ı bî-endaza teveccüh gösterdi. Bunun üzerine herif tıngırtıyı kesip epeyce şairâne olan bıyıklarını düzeltmeğe başladı. Şair bıyık fâlıyla meşgul olduğu

⁹ Öztekin, 2006: 59-64.

¹⁰ Aytaç, 2010: 75-92.

¹¹ Köprülü, 1940: 205-206'dan akt.: Aytaç, 2010: 89.

sırada enzar-ı ehemmiyet üzerinden munsarif oluverdi. Herkes yine sohbetine daldı. Zavallının ızdırabı arttı. Çünkü “Şair baba! Biraz çal bakalım!” diyen olmadı. Nihayet şair-i tâbi, Reşid’in yüzüne manalı bir suretle bakarak dedi ki: “Evlad! Burada şairler var imiş. Göster imtihan olalım. Meşhur-ı zaman olalım.” Cevap alamadı. Yârân sustular. Bir dakika kadar zaman bir sükût-ı umumî ile geçti. Müşteriler hep bu dehşetli şaire bakıyorlardı. Bir de (birden?) köşenin birinden bir ses zuhur etti. Şaire hitaben dedi ki: “Burada saz şairleri ötemezler, ötseler de dinleyen bulunmaz. Buraya gelenler hep kalem şuarasıdır. Anladın mı kuzum! Burası tavuk bâzârı değildir.”

Bunun üzerine şair için orada uzun uzadıya saz çalarak bir hicviye okumak var idi. Fakat herif yine biraz edîb imiş ki öyle yapmadı da “Eyvallah babam!” diyerek sazını omuzlayıp çıktı gitti.¹²

Muallim Naci’nin bu sözlerini aktaran Ali Canip Yöntem, olayı ve durumu şöyle değerlendirmektedir:

*Muallim Naci’nin ve arkadaşlarının saz şairine karşı bigâne davrandıkları görünüyor. Bu bigânelik, Hacı Reşid’in çayhanesine toplanan ediplere münhasır değildir. Pek eski zamanlardan beri, münevver tabakaya mensup şairler, âşıkları avamdan saydıkları için hor görmüşlerdir.*¹³

Ali Canip’in de belirttiği gibi saz şairlerine, türkülere ve bütün olarak halk kültürüne karşı bigânelik; yani ilgisiz, kayıtsız ve yabancı kalma, sadece Muallim Naci ve etrafındakilerle sınırlı değildir. Genel olarak Osmanlı döneminin, Divan edebiyatı dairesinde eser veren tüm sanatçıları ve edebî zevklerini bu sanatçıların eserleriyle tatmin eden elit zümre mensupları, aynı tutum ve davranış içindedir. Halk ve Halk edebiyatı kavramlarının değer ve önemine dair bilincini, tamamen değilse bile büyük oranda olgunlaştırmış olan günümüz entelektüelinin penceresinden bakıldığında Divan edebiyatı çevresinin bu yaklaşımının yanlış olduğu açıkça görülebilir. Bu nedenle, söz

¹² Muallim Naci, H. 1303: 168-170; 1998: 128-129; Yöntem, 1959: 1977.

¹³ Yöntem, 1959: 1978.

konusu sanatçı ve aydınların bu yanlış yaklaşımları bilimsel olarak eleştirilebilir. Ancak halk kültürü ve dolayısıyla türkölere karşı küçümseyici bakışlarını açık açık dile getiren ya da maksatları dışında dolaylı olarak ifade eden bu sanatçıları tek tek yargılayıp yerden yere vurmak da haksızlık olacaktır. Ayrıca bu tutumları dolayısıyla onları küçümsemek de, onların farkında olmadan yaptıkları yanlışın bir benzerini, bile bile yinelemek olacaktır. Çünkü söz konusu sanatçı ve aydınların bu yanlış tutumu, onların ayrı ayrı şahsiyetleriyle değil; yetiştikleri gelenek, dönem ve zihniyetle ilgilidir. Nitekim Fuat Köprülü, içinden çıktıkları halkı küçümseyerek her fırsatta “cahil Türk, denî Türk” gibi sıfatlarla aşağılayan ve bundan haz duyan sanatçıların, bu yanlışlarını; “takip edilen uzun ve sıkıcı bir medrese tahsil ve terbiyesi neticesinde Attar’ı, Sadî’yi, Hafız’ı, Mevlânâ’yı uzun ve ruhsuz şerhlerinden okuyarak koyu bir Acem maneviyatına”¹⁴ sahip olma durumlarıyla açıklamaktadır. Ancak milliyetçilik akımının doğurup geliştirdiği yeni dünya görüşü, halkın kültür kaynaklarına yönelme gereğini ortaya çıkarmış; dilde, edebiyatta, sanatta ve kültürde millîleşme ülküsünün önünü açmıştır. Bunun sonucunda da, Osmanlı aydınının, halk kültürünü küçümsemek ve aşağılamak şeklindeki yanlış tutumu yavaş yavaş değişmeye başlamıştır.

İnsanın düşünme biçimindeki ve kültüründeki değişimin birdenbire ve kolay olmayacağı, süreç içinde ve yavaş yavaş gerçekleşeceği bilinen bir gerçektir. Nitekim halk kültürü ve türkölere dair değişim süreci de bu seyri izlemiştir. Örneğin genel olarak 1911-1922 tarihleri arasında gösterilen ve “milliyetçilik, Türkçülük, Türk milleti” gibi kavramlarla bu kavramların kapsamına giren değerlerin revaçta olduğu Millî Edebiyat¹⁵ döneminde bile bu durum gözlemlenebilmektedir. Bu dönemde, Muallim Hasan Bahri’nin, “Anadolu halkını tanımak ve onların düğünlerini izlemek üzere bizzat taşraya”¹⁶ gitmesi, halk kültürüne yönelik bakımından önemli bir olaydır. Muallim Hasan Bahri, bu gezisini ve gözlemlerini anlattığı kitabını 1916 yılında yayımlar. Ancak kitabındaki, Kırşehir sancağı ve çevresinin düğün

¹⁴ Köprülü, 2004b: 187.

¹⁵ Argunşah, 2007: 180.

¹⁶ Şenel, 1999: 105.

geleneklerini anlattığı bölümde yer alan bazı ifadeler; halkın kültürü, eğlencesi ve müziği hakkındaki bilincin henüz tam olgunlaşmadığını göstermektedir. Hasan Bahri, söz konusu bölümde aynen şunları dile getirir:

*Erkekler bir tarafta, kadınlar bir tarafta eğlenti masaları kurulmuş, içkiye devam.. **Ahenk** ve **fasıl** edilmektedir. **Klarnet, santur, sekiz on telli büyük bir Âşık Kerem sazı**, adi deriden yapılmış küçük sistemde bir **tef**, dize dayayarak çalınan ve gelişigüzel ses veren bir **kemandan** oluşan çalgı takımı içeridedir. Sokakta kapının önünde ise **davul** ve **zurna** çalar. [...] Bu sazende taslakları kaba ve terbiye görmemiş sesleriyle ulusal türkülerini söylerler. [...] Bu türkülerden sonra bir kişi '**bozlak**' dedikleri gazelimsi saçma sapan bir şarkı okur. Her kafadan bir ses çıkmağa başlar. Dirlik ve düzenlik bozulur, çorba olur.¹⁷*

Muallim Hasan Bahri, aslında burada, içkinin çokça tüketildiği ve eğlencenin sabahlara dek sürdüğü bir düşün ortamını tasvir etmektedir. Halkı küçümsememek amacıyla, halkın yaptığı her şeyi doğru kabul etmek elbette düşünülemez. Aktardığı izlenimlerinden Hasan Bahri'nin, niteliksiz bir eğlence ortamına tanık olduğu anlaşılmaktadır. Ancak satır arasında "**bozlak**"ı, "saçma sapan bir şarkı" olarak tanımlaması da dikkatlerden kaçmamalıdır.

Halkın müziği ve kültürüyle ilgili buna benzer yaklaşımların örneklerini Cumhuriyet döneminde de görmek mümkün. Örneğin 8 Kasım 1946 tarihli Ulus gazetesinin "*Yankılar*" adlı köşesinde çıkan "*Bir Konser ve Halk Havaları*" başlıklı yazı bunlardan biridir. Bu yazıya kızan Muzaffer Sarısözen'in, gazetenin müdürlüğüne yazdığı bir mektup, daha sonra Nida Tüfekçi kanalıyla Nejat Birdoğan'a, ondan da *Folklor/Edebiyat* dergisinin genel yayın yönetmeni Metin Turan'a ulaşmıştır. Turan'ın, dergisinde yayımladığı bu mektuba göre, gazetede çıkan yazı; türküler, türkü icrasında kullanılan çalgıları ve türkü söyleyen sanatçıları küçümseyici ifadelerle

¹⁷ Muallim Hasan Bahri, 1979: 5-6.

doludur. Ancak bu ifadelere, Sarısözen'in hakkıyla cevap verdiği de söz konusu mektuptan anlaşılmaktadır.¹⁸

Bu konuda başka bir örnek daha verilebilir: Diğer çalışmalarıyla birlikte halk şiiri ve âşıklarla ilgili de değerli çalışmalar yaparak alana önemli katkılar sağlayan A. Talât Onay bile, âşıklık geleneğinin ustalık gerektiren bir sanatı olan **lebdeğmez** hakkında olumsuz değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bilindiği gibi lebdeğmez, içinde “b, p, f, m, v” gibi dudak ünsüzleri bulunmayan sözcüklerle yazılan şiire denir ve bu tür şiirler, saz şairleri arasında daha yaygındır¹⁹. Onay, âşıklık geleneğinde, ‘dudakdeğmez’ adlandırması ile, büyük bir ilgi ve rağbet gören bu hünerin²⁰ vakit kaybı olduğunu düşünmekte ve “Ben bile böyle oyuncaklarla uğraşarak, mektep hayatımın en kıymetli zamanlarını öldürmüştüm.”²¹ demektedir.

Türkü kültürüne yönelik küçümseyici hatta aşağılayıcı ifadelere, 2010’lu yılları yaşadığımız günümüzde bile rastlamak mümkün olabilir. Ancak hem bilim ve sanat dünyasının hem de toplumun bu konuda ulaştığı bilgi düzeyi ve yaklaşık bir asırdır geliştirmeye devam ettiği algılama şekli, böylesi düşüncelerin mazur ve hoş görülmesine müsaade edecek durumda değildir. Tüm bu gerçeklere rağmen türkülere yönelik böylesi değerbilmez bir düşünce ileri sürmek; olsa olsa bu konuda bilgisiz, bilinçsiz, duyarsız ve/veya art niyetli kişilerin sergileyebileceği bir davranış olabilir. Herkesin türkü dinleme zorunluluğu olmadığı gibi; türkünün de, herkesin sanat zevkine hitap etme zorunluluğu yoktur. Bu müziği herhangi bir nedenle dinlememek, bu müzikten tat almamak tamamen doğal, doğal olduğu kadar da saygı duyulacak bir davranıştır. Ancak tüm kültürel öğelere olduğu gibi türküye de küçümseyici, aşağılayıcı bir gözle bakmanın yanlış bir tutum olduğu unutulmamalıdır.

¹⁸ Sarısözen, 1997: 164-166.

¹⁹ Dilçin, 1997: 499.

²⁰ Kırman, 2005: 237.

²¹ Onay, 1996: 203.

III. TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMİ BESLEYEN VE DEĞİŞİMDEN BESLENEN KIRILMA NOKTASI: TÜRKİYE'DE HALK BİLİMİ ÇALIŞMALARININ BAŞLAMASI

Özellikle kentli ve eğitilmiş aydın sınıf çevresinde yaşanan türkü algısına dair değişim süreci, genel olarak, Türkçülük ve millî kültür bilincini inşa etme bağlamında, milliyetçilik akımının beslediği halk bilimi çalışmalarıyla başlamıştır. Osmanlı'nın son yıllarında devletin ve toplumun kurtuluşu adına bazı aydınlar tarafından savunulan **Osmanlıcılık** ve **İslamcılık** ülküleri tıkanma noktasına gelince **Türkçülük** hareketi ortaya atılıp geliştirilmiştir. Tabii ki bu üçüne, bir de **Batıcılık** hareketini eklemek gerekir.

Türkler, köklü bir millet olmalarına karşın, modern anlamda bir **Türk milleti** fikrinin ilk önce 19. yüzyılın ortalarında meydana çıktığını belirten Bernard Lewis, geç de olsa böyle bir bilincin gelişmesini birkaç nedene bağlar. Lewis'e göre, Türkiye'deki Avrupalı sürgünler ve Avrupa'daki Türk sürgünler; Avrupa'daki Türkoloji araştırmalarının Türklerin eski tarihi ve uygarlığı hakkında ortaya çıkardığı yeni bilgiler; imparatorluğun, Batı'dan gelen milliyetçi düşüncelere daha açık durumdaki Türk olmayan tebaası; Rus Panislavizmi ile karşılaşan Rusya Türklerinin Panslavizm tepki olarak -ama yine Rusların Türkoloji çalışmalarıyla beslenerek- kendi millî bilinçlerini geliştirmeye çalışmaları bu durumun başlıca sebepleridir²². Türk milleti ve Türkçülük düşüncesinin ortaya çıkışında, 1860 sonrası Rusya Türklerinin etkisine Selahattin Hilav da vurgu yapar²³. Rusya'nın bu yönünün Sovyetler döneminde de sürdüğünü görmekteyiz. Olivier Roy, Sovyetler Birliği'nin, Orta Asya'da, istemeden muazzam bir ulus imal etme aracı olduğunu ifade eder. Roy'a göre, Sovyetler döneminde, Rus kültürü dışında büyük bir kültürün varlığı tehdit olarak görülmüş ve bu nedenle birlik içindeki topluluklar, özellikle, farklılıkları belirginleştirmeye dayalı dil politikalarıyla ayrıştırılmıştır. Sovyetlerin bu yaklaşımı bir taraftan amacına ulaşmış ve örneğin Türklerin; Azerî, Kazak, Kırgız gibi alt kimliklerini belirginleştirerek birbirlerinden

²² Lewis, 1998: 2.

²³ Hilav, t.y.: 386.

uzaklaşmalarına neden olmuştur. Ancak bu durum, diğer taraftan da, Sovyetlerin hiç istemediği bir şekilde, milliyetçilik ekseninde ulus devletlerin gelişmesine zemin hazırlamıştır.²⁴ Bu anlamda Rusya, sadece dil politikalarıyla değil, ideolojik amaçlarla kullandığı halk bilimi çalışmalarıyla da bünyesindeki toplulukları ayırtırmaya çalışmıştır. Ancak halk biliminin ideolojik bir şekillendirme aygıtı olarak kullanımı elbette Rusya'ya özgü bir durum değildir. 19. yüzyılın sonunda yeniden şekillenmeye başlayan dünya rejimlerinin kurulmasında ve resmî söylem oluşturmada başvurdukları ilk kaynak çoğu zaman folklor olmuştur.²⁵ Özellikle 20. yüzyılda belirginleşen ve halk bilimini ideolojik-politik amaçlarla kullanmaya yönelen bu yaklaşımları Richard M. Dorson, "İdeolojik Folklor Kuramı"²⁶ çerçevesinde değerlendirir. Bu yaklaşımlar 20. yüzyılda hem Almanya, İtalya ve İspanya örneklerinde olduğu gibi nasyonalist; hem de Sovyetler Birliği ve Çin örneklerinde olduğu gibi sosyalist ideolojiler tarafından geliştirilip kullanılmıştır²⁷.

Osmanlı sahasında 15. yüzyıldan itibaren padişahların izlediği ümmetçilik politikası; padişahın, 1517'de **Halife** unvanını da almasıyla iyice güçlenmiş, zamanla Türklük ihmal edilmiş ve Osmanlı aydını Türk'ü aşağılayan bir tavır takınmıştır²⁸. Daha önce de belirttiğimiz gibi, "Osmanlıların imparatorluk toplumunda etnik bir terim olarak Türk deyiimi az kullanılmıştı ve özellikle Türkmen göçebeleri veya, daha sonra, Anadolu köylülerinin Türkçe konuşan cahil ve kaba köylülerini ifade etmek üzere daha çok küçültücü bir anlamda idi"²⁹. Batı'da ise "Türk" sözcüğü, "Müslüman" ile özdeşleşmiş bir şekilde ve Müslüman yerine kullanılmıştır. Bu konuda Lewis, "Müslüman olmuş bir batılıya, olay İsfahan'da veya Fas'ta olsa bile, 'Türk olmuş' denmesi ilginçtir."³⁰ belirlemesini yapmaktadır.

Osmanlı'nın bu İslamî duruşuna rağmen **İslamcılık**, daha sonra ortaya çıkmış bir düşünce akımı ve resmî devlet politikasıdır. Ondan önce, Fransız

²⁴ Roy, 2005: 8-9, 92-95.

²⁵ Öztürkmen, 1998: 16.

²⁶ Dorson, 2006: 25-32.

²⁷ Temur, 2011: VII, 1-27.

²⁸ Kuran, 1989: 30.

²⁹ Lewis, 1998: 1.

³⁰ Lewis, 1998: 13.

İhtilali'nin yaydığı milliyetçilik dalgası, Balkanlardaki Osmanlı tebaası üzerinde etkili olmaya başlayınca, bu etkiyi bertaraf etmek amacıyla II. Mahmut döneminde (1808-1839) ortaya atılmış **Osmanlıcılık** düşüncesi vardır. Bu düşünce, ortak bir vatanda birleşmiş Amerika Birleşik Devletleri gibi, bir Osmanlı milleti meydana getirmeyi amaçlamıştır. Ancak hem Balkanlardaki dağılma hem de İstanbul'daki gayrimüslimlerin milliyetçi tutumları bu düşüncenin işlemediğini/işlemeyeceğini ortaya çıkarmış, bunun üzerine aydınların büyük çoğunluğunun vazgeçtiği Osmanlıcılık fikri devlet politikası olmaktan da çıkmıştır. Gayrimüslimleri ikna edemeyen Osmanlıcılık düşüncesi, yerini, İslam birliğini hedefleyen **İslamcılık**'a bırakmıştır. Ancak, II. Abdülhamit'in 30 yılı aşan saltanatında resmi devlet politikası olan İslamcılığın da tıkanıp görüldüğü, yeni bir hareket olarak Türkçülük ortaya çıkmıştır. İslamcılığın tıkanmasında ve bir politika olarak yürürlükten kaldırılmasında da Araplar ve Arnavutlar gibi Türk olmayan Müslümanların, Osmanlı'ya başkaldırmaları etkili olmuştur.³¹

İslamcılığın, tüm aydınlar tarafından olmasa bile büyük çoğunlukça eleştirilmesinde ve bırakılmasında, bu düşüncenin saptırılmış olması da etkilidir. Öyle ki Müslümanlık ve İslamcılık, Arap olmayanların yürüttüğü bir Arap milliyetçiliği noktasına getirilmiş, Hz. Muhammed'in mensup olduğu Arap milleti "soylu/asil millet (kavm-i necîb)" olarak tanımlanmıştır. Örneğin, I. Dünya Savaşı'nda Şam'daki garnizonda basit bir nedenden dolayı kavga eden biri Türk, biri Arap iki eri karşısına alan nöbetçi subay, kimin haksız olduğunu bile soruşturmadan, "Sen kim oluyorsun da, kavm-i necîbden olan birisine hakaret ediyorsun?" diyerek Türk eri azarlayıp aşağılamış ve buna Mustafa Kemal de üzüntüyle tanıklık etmiştir³².

Bir düşünce sistemi olarak Türkçülükten ve İslamcılıktan daha eski olan **Batıcılık** ise, 1839'da Tanzimat Fermanı'yla resmî bir nitelik kazanmış ve Osmanlı aydını üzerinde etkili olmuştur. Ancak bu düşünce tarzı, tamamen taklitçi bir anlayış üzerine bina edildiğinden, Osmanlı'yı, devleti kurtarma amacına ulaştıramamıştır.

³¹ Akçura, 1998: 19-36; Kuran, 1989: 30-31; Hilav, t.y.: 383-387; Roy, 2005: 73.

³² Turan, 2006: 4.

Osmanlı'yı kurtaramasa bile, yeni ve millî bir Türk devletinin kurulmasında, Ziya Gökalp'ın sistematize ettiği Türkçülük hareketi etkili olmuştur. Osmanlı'nın son yıllarında ortaya çıkan Türkçülük hareketiyle, imparatorluğun asli etnik unsuru olan Türk'ün araştırılması, incelenmesi ve böylece Türklük ekseninde bir **millet** bilincinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç, Türk'ün, halk kültüründe yaşayan ve türküleri de kapsayan **millî** değerlerine yönelme zarureti doğurmuştur. İşte böyle bir bağlamda halk bilimini keşfeden Türk aydını, millî bilinci geliştirmek adına halk bilimi çalışmalarına başvurmuştur.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin kırılma noktası olması bakımından, Türkiye'de halk biliminin keşfedilmesi ve halk bilimsel çalışmaların başlatılması konumuz açısından apayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü milliyetçilik düşüncesi aydınların, "halk"ı oluşturan Türk'e ve Türk halk kültürüne yönelmesini sağlamıştır. Bu da Türk aydını, halk bilimi çalışmalarını önemli bir aygıt olarak görmeye ve bu bağlamda çalışmalar gerçekleştirmeye sevk etmiştir.

Özellikle başlangıç aşamasında halk bilimi çalışmalarının en önemli kolunu teşkil eden türkü araştırmaları, doğal olarak, Türkiye'de halk bilimi çalışmalarının gelişmesine paralel bir gelişme seyri izlemiştir. Dolayısıyla türkü kültüründeki değişim ve türkü merkezli halk bilimi çalışmaları karşılıklı olarak birbirlerini beslemiştir. Başka bir ifadeyle, türkülerin, millî kültürün önemli bir parçası olduğu gerçeğinin fark edilmesiyle başlayan algı değişimi, halk bilimsel türkü çalışmalarına güç katarken, bu çalışmalar ve sonuçları da türkü kültüründeki algı değişiminin gelişmesine ve pekişmesine yardımcı olmuştur. Bu bakımdan, çalışmamızın daha sağlam bir zemine oturması adına, halk bilimi çalışmalarının geçmişine kısaca da olsa değinmek yerinde olacaktır.

Günümüz Türkiye'sinde *halk bilimi* olarak bilinen "folkloristik"i geniş bir bakış açısıyla, "İnsan davranışlarını ve geleneklerini çalışarak, objesi olan insanı daha iyi anlamaya ve onun hakkında daha derin bir bilgiye kavuşmak amacıyla on dokuzuncu yüzyıl başlarında ortaya çıkan bağımsız bir bilim

dalıdır.”³³ biçiminde tanımlayan Özkul Çobanoğlu; bu bilimin bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkışı konusunda, yaygın olarak kabul edilen iki başlangıç tarihi olduğunu belirtir ve şu değerlendirmeyi yapar:

*Birincisi, Almanya’da Grimm Kardeşler’in, 1812 yılında ‘Ev ve Çocuk Masalları’ adlı sözlü gelenekten derleyerek oluşturdukları masal kitaplarını yayınlamaları; ikincisi ise, bilim dalının adı olarak uluslararası bir kullanıma erişmiş olan, folklor (Folk-Lore) teriminin 1846 yılında İngiliz William John Thoms tarafından icat edilip, Atheneum adlı dergiye Ambrose Merton müstear adıyla gönderilerek yayınlanmasıdır.*³⁴

Halk biliminin başlangıcı konusunda yaptığı değerlendirmenin hemen altına düştüğü bir dipnotla Çobanoğlu bu başlangıç tarihlerinin sırf pratik amaçlarla kullanılan göreceli tespitler olduğunu ve halk biliminin entelektüel kökenleri konusunun çok daha eski ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu³⁵ belirtir. Bu anlamda halka, halk kültürüne, geleneklere, törelere, törenlere vs. yöneltlen ilk yoğun ilginin ve bu ilginin beslediği yayın faaliyetlerinin, Avrupa’daki halk bilimsel çalışmaların -bilimsel olmayan bir- temeli biçiminde değerlendirilebileceği; böyle bir değerlendirmeye olanak tanıyan ilgi ve yayın faaliyetinin de Amerika (Yeni Dünya)’nın keşfiyle Amerikan yerlileri üzerinde gerçekleştiğini Frances Gillmor³⁶, İlhan Başgöz³⁷ ve Özkul Çobanoğlu³⁸ dile getirirler.

Amerika’nın keşfiyle Amerikan yerlilerinin kültürüne ilgi duyan ve bu konuda yoğun çalışmalar içerisine giren Avrupalıların, bir süre sonra aynı ilgi ve çalışma kapsamına Doğu insanını (Türkler, Farslar, Hintliler ve diğer Asyalılar) da aldıklarını biliyoruz. Hem Amerika yerlilerine hem de Doğululara yönelttikleri bu ilgi ve onların halk kültürleri çerçevesinde gerçekleştirdikleri çalışmaların etkisiyle Avrupalılar, kendi halk kitlelerinin kültürlerini de

³³ Çobanoğlu, 1999: 5.

³⁴ Çobanoğlu, 1999: 5.

³⁵ Çobanoğlu, 1999: 5.

³⁶ Gillmor, 1993: 3-8.

³⁷ Başgöz, 2002: 2.

³⁸ Çobanoğlu, 1999: 72.

araştırmaya ve bu konuyla ilgili karşılaştırmalı yayınlar yapmaya başlamışlardır. Aydınlanma Devri'nin J. J. Rousseau, Giovanni Battista Vico, Bernard de Fontenelle, Voltaire ve Montesquieu gibi Aydınlanmacı yazarları da halk kültürü ve dolayısıyla da halk bilimiyle ilgilenmişlerdir. Ancak Aydınlanmacılar halk kültürünü batıl inançlarla dolu, bozulmuş bir kültür olarak kabul etmişlerdir. Onların bu görüşüne karşı çıkan Johann Gottfried von Herder, yaptığı çalışmalarla, halk biliminin gelişimini doğrudan ve derinden etkileyerek onun bağımsız bir disiplin olması ve yöntemsel/kuramsal bir ivme kazanması yolunda önemli adımlar atmıştır. Bundan sonra ise, birçok araştırmacı gibi, Herder'den etkilenen Grimm Kardeşler 1812 yılında yukarıda zikredilen çalışmalarını yayımlamış ve halk bilimi çalışmalarının bağımsız bir disiplin olma doğrultusundaki sürecini başlatmıştır.³⁹

Halk biliminin Avrupa'da doğduğunu ifade eden Dursun Yıldırım da, bu doğuşu hazırlayan sebeplerin köklerinin **coğrafi keşiflere** kadar uzandığını belirtir. Yıldırım'a göre, coğrafi keşiflerle birlikte **Rönesans** ve **Reform** hareketleri, Avrupa'nın toplumsal ve zihinsel yapısında köklü dönüşümlere neden olur. **Romantizm** akımının uyandırdığı ilgiyle de **halk** ve **halk edebiyatı** kavramları ortaya çıkar. Alman filozofu Herder'in, "milliyet, millî ruh, millî edebiyat, millî kimlik" gibi konularda başvurulacak tek kaynak olarak "**halk**"ı göstermesi ve **Volkslied** (halk şarkısı), **Volksseele** (halk ruhu), **Volks Glaube** (halk inancı) gibi kavramları ortaya atması çağın sosyal bilimlerinde heyecan yaratır. Bu süreçte gerçekleştirilen Fransız İhtilali'yle "halk" ve "milliyet" kavramları iyice önem kazanır. Kültürel Evrim Teorisi de milletlerin; geçmişlerine, asıl kimliklerine yönelik araştırmalar yapmaları ihtiyacını doğurur. Halk bilimi de, tüm bu bağlamda gerçekleştirilen çalışmaların hazırladığı zeminde doğup gelişmeye başlar.⁴⁰

Halk kavramının ve ona ait değerlerin keşfi bağlamında Herder'in önemine Öcal Oğuz da değinir. Ancak Oğuz; Herder'in bu konuda, 18. yüzyıl İngiltere'sinde James Macpherson'un *Ossian* takma adıyla yazdığı şiirlerle ortaya çıkan *Ossiancilık* akımından etkilendiğini de belirtir ve bu akımı

³⁹ Başgöz: 2002: 2-12; Çobanoğlu: 1999: 7-8; Gillmor: 1993: 3-8.

⁴⁰ Yıldırım, 1998: 40, 43.

“yazısız alanda üretilenlerin yazılı alandakilerden değerli olduğunun savunulduğu ilk güçlü hareketlerden biri olarak” değerlendirir⁴¹. Dünyadaki ve Türkiye’deki halkbilimi çalışmalarını da genel olarak değerlendiren Oğuz, dünyada folklor ürünlerinin uzun yıllar boyunca farklı bilimler, zihniyetler, amaçlar veya adlar altında derlendiğini, araştırıldığını; ancak bu ürünlere bir bilim anlayışı ve yöntemiyle bakılmasının tarihinin 19. yüzyıldan daha geriye götürülemeyeceğini belirtir ve şöyle devam eder: “Dünya tarihine milletleşme, sanayileşme ve üzerinde güneş batmayan imparatorlukları tasfiye çağı olarak damgasını vuran bu yüzyılda folklor, millî kimlikleri oluşturan, geliştiren ve koruyan bir öze dönüş hareketi niteliği kazanmıştır. Grimm Kardeşler Alman masal ve türkülerini bu ruhla toplamış; Ellias Lönnrot, Kalevala Destanı’nı bu ruhla yazıya geçirmiştir.”⁴²

Kültür tarihçisi Peter Burke, Herder’in ve Grimm Kardeşler’in çalışmaları bağlamında halk kültürünün keşfini; “antik, uzak ve halka ait olanın kaynaştığı kültürel ilkelcilik hareketinin bir parçası” kabul eder. Herder’in başlattığı bu hareketin, aynı zamanda, Voltaire’in öncülüğündeki Aydınlanma hareketine bir tepki niteliği taşıdığını; seçkinciliğe, onun geleneği reddine ve akla verdiği öneme bir karşı çıkış olduğunu da belirten Burke, şöyle devam eder: “Grimm Kardeşler, geleneği aklın; kendiliğinden olanı bilinçli olarak plânlananın; halkın içgüdülerini entelektüel görüşlerin üzerinde gördüler.”⁴³

Grimm Kardeşler’in çalışmalarıyla bağımsız bir disiplin olma yoluna giren halk bilimi, 19. yüzyıldan itibaren milletler için apayrı bir önem arz etmiştir. Bu durumu Dursun Yıldırım şöyle değerlendirir:

XIX. yüzyılın milliyetçilik ve sömürgecilik hareketleri, folklor kavramı etrafında kümelenen araştırmalara yeni boyutlar kazandırır. Millî ve milletlerarası nitelikli ideolojilerin geliştirilmesinde folklorik araştırmalardan ve folklor ürünlerinden geniş ölçüde istifade edilir. Çağın bilgi ve teknolojisi ile, folklor ürünleri kullanılmak suretiyle

⁴¹ Oğuz, 2010: 59.

⁴² Oğuz, 1997: 3.

⁴³ Burke, 1996: 17-25.

*milletler, çağdaş ihtiyaçlara cevap verecek niteliğe sahip 'millî kültür'ler oluşturulmasına girer.*⁴⁴

Türkiye’de de halk bilimine yönelik ilk ilgiler, Yıldırım’ın belirttiği bu dönem ve şartlar altında uyanmaya başlar. Yıldırım’a göre; Türkiye’de, halk biliminin bir bilim şubesi olduğu 1900’lü yıllarda anlaşılmıştır, ancak bu bilime yönelişin kökleri 18. yüzyılın ortalarında olgunlaşan **Mahallîleşme** akımında aranabilir⁴⁵. 15. yüzyılın sonlarında Aydınî Visalî ile başlayan⁴⁶ Mahallîleşme akımının temelinde, dilde sadeleşme düşüncesi vardır. 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde bu akım, dilde sadeleşmeyi tam anlamıyla başaramamış olsa da dönemin edebiyatında, sosyal ve zihinsel dünyasında önemli bir dönüşüme neden olur. Halk dili, edebiyatı, kültürü yavaş yavaş aydınların ve Divan şairlerinin ilgi alanına girmeye başlar. Tanzimat döneminde ise bu ilgi daha yaygın ve sistemli bir hâle getirilir. Böylece Tanzimat dönemiyle birlikte, Türk halk bilimi çalışmaları örtülü bir şekilde başlar. Bu bağlamda, Tanzimat’tan önceki gelişmeleri şimdilik bir yana bıraktığını belirten Dursun Yıldırım, Türk halk bilimi araştırmalarının devrelerini şu şekilde belirler:

1. Örtülü Devre (1839-1908)
2. Türkçü Devre (1908-1920)
3. Sentezci Devre (1920-1938)
4. Dergici Devre (1939-1966)
5. Bilimci Devre (1966’dan günümüze kadarki zaman)⁴⁷

Örtülü Devre’de; Esad Efendi, Ziya Paşa ve Ahmet Vefik Paşa gibi isimlerin çalışmalarında izlerine rastlansa da, halk bilimi kavramından, bilincinden hatta sözünden bile bahsedilmez⁴⁸. Buna rağmen Cahit Tanyol, Ziya Paşa’yı, halkın bir edebiyatı ve düşüncesi olduğu fikrini bilinçli bir şekilde

⁴⁴ Yıldırım, 1998: 43.

⁴⁵ Yıldırım, 1998: 52, 44.

⁴⁶ Öksüz, 1995: 9.

⁴⁷ Yıldırım, 1998: 65.

⁴⁸ Yıldırım, 1998: 65-66.

ortaya atan ilk kişi olarak görür ve Türk folklor hareketinin öncüsü kabul eder⁴⁹.

Türkçü Devre, halk biliminin kavram ve bilim dalı olarak ortaya çıktığı dönemdir. Bu dönemdeki Türkçülük şuurunun temelleri ise Tanzimat döneminde Ahmet Vefik Paşa, Süleyman Paşa ve Ali Suavi Efendi tarafından atılmış, 1912'den itibaren de Ziya Gökalp tarafından sistemleştirilmiştir⁵⁰.

Türkçülüğün Esasları adlı kitabıyla Türkçülüğün tanımını, kapsamını ve programını belirleyen Ziya Gökalp; millî bilincin uyandırılmasında ve millî kültürün ortaya çıkarılmasında, Herder'in dediğı gibi halk hayatına gidilmesi gerektiğini öne sürer ve Herder'den ödünç aldığı "Halka Doğru" ilkesini Türkçü düşünce sistemine yerleştirir⁵¹. Bu anlamda, tüm çalışmalarının odak noktasına Türkçülük, milliyetçilik ve halkçılık kavramlarını koyan⁵² Ziya Gökalp; halktan doğan, halk kaynağına dayanan her şeyin önemine vurgu yapar⁵³.

Türkçü Devre'de, ilki **Türk Derneğı** (1908) olmak üzere birçok Türkçü dernek kurulur ve çeşitli dergilerde Türkçülük fikri yayılmaya çalışılır⁵⁴. Yine bu dönemde Türk halk biliminin temelleri de atılır. Ancak Türk halk bilimi çalışmalarının bu dönemde kimle ve hangi tarihte başladığı konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Örneğın, Sait Evliyaoğlu ve Şerif Baykurt, Rıza Tevfik'in "*Raks Hakkında*" adıyla 1900'de yayımladığı yazının genellikle dikkatlerden kaçtığını söyler⁵⁵. İhsan Hınçer ise; Rauf Yekta, Ahmet Refik ve Rıza Tevfik'in Türk halk bilimi çalışmalarının öncüleri olduğunu belirtir⁵⁶. Bunlarla birlikte, Türkiye'de halk bilimi çalışmalarının başlangıcıyla ilgili mevcut bilgiler ve genel kabuller şöyledir: Folklordan söz eden ilk yazı, Ziya Gökalp'ın, *Halka Doğru* dergisinin 23 Temmuz 1913 tarihli sayısında çıkmış olan "*Halk Medeniyeti-I, Başlangıç*" adlı çalışmasıdır. İkinci yazıyı, *İkdam*

⁴⁹ Tanyol, 1965: 3702.

⁵⁰ Yıldırım, 1998: 50, 52, 66.

⁵¹ Çobanoğlu, 2009: 1002.

⁵² Dizdaroğlu, 1974a: 6954.

⁵³ Dizdaroğlu, 1974d: 7030.

⁵⁴ Yıldırım, 1998: 52.

⁵⁵ Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 50.

⁵⁶ Hınçer, 1968: 11.

gazetesinin 6 Şubat 1914 tarihli sayısında Fuat Köprülü yayımlamıştır. “*Yeni Bir İlim: Halkiyat ‘Folk-Lore’*” başlığını taşıyan bu yazı, başlığında “folklor” sözcüğünü bulunduran ilk yazı olması bakımından ayrıca önemlidir. Üçüncü yazı ise bundan bir ay sonra, 5 Mart 1914 tarihli Peyam gazetesinin edebiyat ekinde çıkmıştır. Rıza Tevfik’in kaleme aldığı bu yazı da “Folklor-Folklore” başlığını taşımaktadır. Ziya Gökalp, Fuat Köprülü ve Rıza Tevfik’in bu çalışmaları, Türkiye’de halk biliminden ilmî bir disiplin olarak bahseden ilk yazılardır.⁵⁷

Türk halk bilimi çalışmalarının kavramsal çerçevede başlatıldığı Türkçü Devre’de, bu işle meşgul olanların asıl amacı, millette yeni bir Türklük bilinci inşa etmektir. Dursun Yıldırım, bu devrede halk biliminin, kuva-yı milliye ruhunu uyandıran Türkçülerin “millî ruhu ateşlemede kullandıkları bir silah fonksiyonunda” olduğunu belirtir⁵⁸.

Sentezci Devre, Cumhuriyet’in kuruluş ve ilk yıllarını kapsayan 1920 ile 1938 arasındadır. Bu devrede halk bilimi, yeni devletin kültür politikasının belirlenmesinde etkili olur ve millî kültürün, folklor kaynaklarından yararlanılarak yeni bir sentezle şekillendirilmesinin aracı olma görevini üstlenir⁵⁹.

Bu dönemde, Atatürk’ün önderliğinde, Türk milliyetçiliği resmî devlet politikası olmuş ve “Türkiye’de cumhuriyet döneminde resmî olarak onaylanmış ‘halk’ kavramı”⁶⁰ ortaya çıkmıştır. Bu nedenlerle, “daha 1920’lerdeki savaş yıllarında, Millî Eğitim Bakanlığı kuruluşlarına bir ‘hars dairesi’ eklenmişti... Gökalp’in ‘millî hars’ ilkesine göre kurulan bu bölümün görevi Türk halk edebiyatını derlemek ve bu alandaki çalışmaları yayımlamaktır”⁶¹. Dönemin Millî Eğitim Bakanı Hamdullah Suphi, bu doğrultuda bir genelge hazırlatıp millî eğitim müdürlüklerine yollar⁶². Bu

⁵⁷ Çobanoğlu, 2009: 1002-1005.

⁵⁸ Yıldırım, 1998: 66.

⁵⁹ Yıldırım, 1998: 66.

⁶⁰ Tansuğ, 2005: 9.

⁶¹ Başgöz, 1998: 78.

⁶² Hınçer, 1968: 12.

genelge doğrultusunda öğretmenler, bulundukları yörelerde halk bilimsel malzemeleri derlemeye başlarlar⁶³.

1926 yılında Halil Bedi Yönetken ve bir grup arkadaşı, “*Türk Halk Bilgisi Derneği*” adı altında bir dernek kurmaya teşebbüs ederler; ancak çeşitli nedenlerden dolayı bunu gerçekleştiremezler⁶⁴. Bu dernek bir yıl sonra 1927’de Ankara’da Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, İshak Refet Işıtman ve arkadaşları tarafından “*Anadolu Halk Bilgisi Derneği*” adıyla kurulur. Derneğin adı 1928’de “*Türk Halk Bilgisi Derneği*” şeklinde değiştirilir. Dernek, yüzlerce üye kaydeder, İstanbul’da bir de şube açar; ancak çalışmalarını, 1932’de kurulan Halkevleri bünyesinde sürdürmek üzere kendini fesheder. Halk Bilgisi Derneği, 2 Eylül 1946’da İstanbul’da tekrar kurulur ve 1953’te adını “*Türk Folklor Derneği*” olarak değiştirir. 1927’deki ilk başlangıcından itibaren bu dernek, önemli halk bilimi çalışmalarına imza atar.⁶⁵ Ancak dernek, İhsan Hınçer’in 1979’da ölümünden sonra bir daha genel kurulunu toplayamadığından, kendi kendine kapanmış dernek durumuna düşer ve 1981’de halk bilimi tarihine karışır⁶⁶.

Bu dönemin kuruluşlarından olan **Halkevleri**⁶⁷ de, özellikle şubelerinde çıkan dergiler⁶⁸ vasıtasıyla, halk bilimi alanında ciddi çalışmalar gerçekleştirir.

Türk halk bilimi çalışmalarının Cumhuriyet’le birlikte, Sentezci Devre’de ivme kazandığı birçok araştırmacı tarafından dile getirilen ve bilinen bir gerçektir. Örneğin Yusuf Ziya Demirci, “Cumhuriyetle hızlanan halkçılık hareketleri, Türk gencini, millî kültür menbaları olan folklor sahasına çekti.”⁶⁹ derken; Ceyhun Atuf Kansu, “Anadolu halk kökünün araştırılması halk devleti cumhuriyetle başlar. Halk Bilgisi-Folklor, Cumhuriyet’in gür memesinden beslenir.”⁷⁰ demektedir.

⁶³ Hınçer, 1973: 6769.

⁶⁴ Yönetken, 1960: 2197.

⁶⁵ Hınçer, 1961: 2297.

⁶⁶ Türk Halk Bilgisi Derneği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Tan, 2006.

⁶⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Çeçen, 1990; Öztürkmen, 1998: 69-137.

⁶⁸ Halkevlerince çıkarılan dergiler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Güz, 2008.

⁶⁹ Demirci, 1939c: 204.

⁷⁰ Kansu, 1974: 6951.

Dergici Devre'yi oluşturan 1939-1966 yılları arasındaki halk bilimi çalışmaları, öncülüğünü *Folklor Postası* ve *Türk Folklor Araştırmaları*'nın yaptığı halk bilimsel dergiler etrafında şekillenmiştir⁷¹.

Bilimci Devre ise Millî Eğitim Bakanlığına bağlı *Millî Folklor Araştırma Enstitüsü*'nün kurulduğu 1966 yılından sonraki dönemi kapsar⁷². Bu enstitü, değerli folklor araştırmacılarının uzun yıllara dayanan çabaları ve girişimleri sonucunda kurulabilmiş⁷³ ve müdürlüğüne Cahit Öztelli atanmıştır⁷⁴.

Bu süreçle birlikte halk bilimi, Dursun Yıldırım'ın girişimleri neticesinde, çeşitli üniversitelerin programına girmiş ve daha sonra da müstakil halk bilimi bölümleri kurulmuştur. Artık günümüzde, türkü kültüründeki değişim sürecinde de önemli etkileri bulunan halk bilimi çalışmaları, üniversiteler bünyesinde ve devletin çeşitli kurumlarında daha sistemli bir şekilde yürütülmektedir.

Türk halk bilimi kapsamında yapılan çalışmalar ve yaşanan gelişmeler, elbette buraya kadar aktardıklarımızdan ibaret değildir. Burada sadece, türkü kültüründeki algı değişiminde önemli roller üstlenen halk biliminin, başlangıcından bugüne gelişim seyri, ana hatlarıyla verilmeye çalışılmıştır. Ancak özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan algı değişiminde, yine halk bilimi çalışmaları belirleyici olmuştur. Bu nedenle türkü bağlamındaki halk bilimsel çalışma ve gelişmelere, sonraki başlıklar altında daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

IV. TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM SÜRECİNİN EVRELERİ

Türkü kültüründeki algı değişimi, türkünün aydınlar tarafından keşfi ile başlar. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen söz konusu keşfin başlattığı bu değişim, Cumhuriyet'le birlikte sistematikleştirilen halk bilimsel türkü çalışmalarına paralel olarak olgunlaşır. Bu süreçte aydın

⁷¹ Yıldırım, 1998: 66.

⁷² Yıldırım, 1998: 66-67.

⁷³ Hınçer, 1966b: 4065.

⁷⁴ TFA, 1966: 4098.

kentliler köye, kırsala giderek köylülerin türkülerini derleyip kente dönerler ve bunları kitaplarda, dergilerde yayımlarlar. Yine bu süreçte türkü; kentlerde tanımlanmaya, açıklanmaya, tartışılmaya ve işlenerek yeniden üretilmeye çalışılır.

1950'lerden sonra Türkiye'de büyük çapta gerçekleşen kırdan kente göç olgusu, türkünün asıl üreticisi ve tüketicisi durumundaki "köylü"nün, kültürel değerleriyle birlikte kente taşınmasına yol açar. Bunun sonucunda, aydınların da mensubu olduğu kentli sınıf bu kez köyde, kırdan değil; kendi mekânlarında, kentlerde köylüyle ve köylünün müziği olan türküyle karşılaşır. Bu bağlamda, kozmopolitleşmeye başlayan yeni kent ortamıyla birlikte, dönemin siyasal ve sosyal gelişmelerinin şekillendirdiği yeni müzik türleri, türkü kültüründeki değişim algısının yeni bir istikamete girmesine yol açar.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, romantik milliyetçilik temeline dayanan müzik politikası çerçevesinde türküler, millî bilinci inşa etmede önemli bir ideolojik aygıt olarak değerlendirilir. Nitekim, bu algılama şekli doğrultusunda, türkü eksen alınarak "az zamanda çok ve büyük işler" başatılır. 1950'lerden sonra, hem bu müzik politikasının bırakılması, hem de söz konusu göç dalgası sonucunda türkülerin millîlik boyutu ikinci planda kalır. Bu dönemde otantik bir folklor ögesi olarak görülen türkü, âdeta **müzelik** bir değer olarak algılanır. 1950 öncesindeki müzik politikalarından, zayıflamış olarak miras kalan bir anlayışla türkü, korunmaya "muhtaç" kültürel ve biraz da nostaljik bir değer muamelesi görür. Bütün bunlar, elbette toplumun tek tek bütün bireyleri tarafından geliştirilmiş algılama biçimleri değildir. Söz konusu algılayış, özellikle yönetici ve aydın çevreyle, onların direkt etkisine açık kentli sınıf arasında hâkim olmuştur.

Bu dönemde ellerinde bağlamalarıyla türkü kültürünü yaşatmaya, canlı tutmaya çalışan; yeni algılama şekillerine direnerek -kinayeli bir söyleyişle- "bildiklerini okuyan" türkü sanatçıları da vardır. Ancak bu sanatçıların bin bir güçlkle gerçekleştirdiği çalışmaları, toplumdan yeterli ilgiyi görmez. Çünkü bu dönemde türkü, başlı başına bir müzik türü olmaktan ziyade, başka müzik türlerine kaynaklık eden bir malzeme olarak değerlendirilir. Söz konusu müzik türlerinin başında *Orhan Gencebay*'la ortaya çıkan **arabesk** müzik

gelmektedir. Bu dönemde arabeskin dışında; özellikle *Cahit Berkay* ve arkadaşlarının oluşturduğu *Moğollar* grubuyla *Barış Manço*, *Cem Karaca* ve *Erkin Koray* gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı **Anadolu Pop** akımı da türkü kültüründen kaynak olarak faydalanır. Genel olarak protest bir söylemi ve buna bağlı olarak da politik bir duruşu olan bu müzik türü, **Anadolu Rock** adıyla günümüzde de devam etmekle birlikte, 1980'lerden itibaren etkinliğini yitirir. 1980'li yıllarda ise, yine protest bir söylemi olan **özgün müzik** çıkar ortaya. Ahmet Kaya ismiyle özdeşleşen bu müzik türü de türkü kültüründen büyük ölçüde faydalanır.

Türküyü başka müzik türleri için kaynak olarak görmeyip başlı başına bir müzik türü ve kültür ögesi olarak algılayan, bu nedenle geleneksel tarzda türkü icra eden bazı sanatçıların çabaları, 1980'lerden ve özellikle, özel radyo ve televizyonların yayına başladığı 1990'dan itibaren, geniş kitlelerden karşılık görür. Çoğunluğu köyde doğmuş ve geleneksel tarzda yetişmiş bu sanatçılar, köylü kimliklerini kaybetmeden kent kültürüne dâhil olmuş ve türkülerin; köylüler kadar, kentliler tarafından da benimsenmesine ve böylece kentlerde türkü kültürünün yaygınlaşmasına öncülük etmişlerdir. Söz konusu sanatçıların belki de en etkili, istikrarlı ve bilinen ismi, tüm bu özellikleri dolayısıyla tezimizin konusunu da oluşturan, *Musa Eroğlu*'dur. Musa Eroğlu'nun öncülüğünde ilerleyen bu süreç, kitle iletişim araçlarındaki gelişmeye paralel olarak özellikle 1990'lardan sonra iyice belirginleşmiş ve türkü; radyolarda, televizyonlarda, internet sitelerinde sürekli karşılaşılan, kent kültüründe "**türkü bar, türkü kafe**" gibi kendine özgü icra alanları yaratan bir müzik türü hâline gelmiş ve bu anlamda popülerleşmiştir.

Tüm bu değerlendirmelerimizi, bilimsel bir zemin oluşturabilmek adına tasnif edecek olursak; türkü kültüründeki değişim sürecinin şu dört evrede gerçekleştiğini söyleyebiliriz:

- a. Hazırlık Evresi (1868-1922)
- b. Romantik-Politik Evre (1922-1952)
- c. Egzotik Evre (1952-1990)
- d. Popüler Evre (1990 sonrası)

Türkü kültüründeki değişim sürecinin, sebepleri ve sonuçlarıyla seyrini görebilmek için bu evreleri tek tek ele almak yerinde olacaktır.

A. Hazırlık Evresi (1868-1922)

Herder'in ortaya attığı "halk" kavramı ve halka ait değerler, Osmanlı aydınlarınca, 19. yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat döneminde keşfedilir. Dolayısıyla türkü kültüründeki değişim sürecinin başlangıç noktasını da burada aramak gerekir.

Herder'in geliştirdiği düşünce ekseninde türkülere dikkat çeken ilk kişi Ziya Paşa'dır. Ziya Paşa'nın, Londra'da yayımladığı Hürriyet gazetesinde 1868 yılında çıkan "Şiir ve İnşa" adlı makalesi, türkü kültürü açısından bir dönüm noktasıdır. Bu makalenin, "konumuz açısından özetlenebilir düşüncesi, Türk milletinin şiir sanatının ürünleri gazel ve şarkı değil koşma ve türküdür şeklindedir"⁷⁵. Ziya Paşa, meseleye burada, elbette şiir sanatı açısından yaklaşmaktadır. Onun bu yaklaşımını A. Hamdi Tanpınar, "Ziya Paşa, Arap ve Acem tesiriyle dilimizde başlayan beş asırlık bir tekâmülü bir kalemde silmiş oluyor." şeklinde değerlendirir ve bu yaklaşımı şiir alanında bir "ihtilâl", Ziya Paşa'yı da bu ihtilâli başlatan kişi olarak "tam bir yol açıcı" biçiminde tanımlar⁷⁶.

Ziya Paşa'nın, üstü örtülü bir Türk milliyetçiliği barındıran bu düşüncesi⁷⁷ II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılına kadar ciddi bir destek ve taraftar bulamaz. 1908'de, Türkçülük hareketinin ilk resmî kuruluşu olan *Türk Derneği* kurulur ve dernek, yayın organı olan *Türk Derneği Mecmuası*'nda, okuyucularından halk kültürüyle ilgili birçok malzemeyle birlikte "Türklerin söylediği eski türkülerin" de derlenip yazıya geçirilmesini ister⁷⁸. Buna benzer bir istek daha sonra, Ziya Gökalp'ın çıkardığı *Halka Doğru Mecmuası*'ndaki

⁷⁵ Oğuz, 2010: 59.

⁷⁶ Tanpınar, 1997: 337.

⁷⁷ Aksoy, 2008: 144.

⁷⁸ Yıldırım, 1998: 52.

“Türk Şarkıları” başlıklı yazıda da dile getirilir⁷⁹. Bu yazılar hicrî 1328 ve 1329 yıllarında yayımlanmıştır ki 1913-1914 yıllarına denk gelir. Ancak Süleyman Şenel, türkülerini dolaylı olarak da olsa ilgilendiren ilk yazının, 1911’de Rauf Yekta Bey tarafından *Şehbal* mecmuasında yayımlanan “Şark Musikisine Aid Bir Mühim Teşebbüs” adlı yazı olduğunu iddia eder. Bununla birlikte Şenel, Rauf Yekta Bey’in bu yazıda “millî musiki”den bahsettiğini ama bu ifadeyle türkülerini kastedip kastedmediğinin tartışılır olduğunu da dile getirir.⁸⁰

Türkülerin derlenmesiyle ilgili başka bir yazı da Musa Süreyya Bey tarafından yazılmıştır. “Asker Türküsü” adıyla *Yeni Mecmua*’da çıkan bu yazının yayımlanma tarihiyle ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar⁸¹ bu yazının 1915 yılında yayımlandığını söyleyerek türkülerin derlenip notaya alınmasını isteyen ilk yazı olduğunu belirtirler. Ancak Nail Tan ve Süleyman Şenel ise bu yazının 1918 yılında yayımlandığını dile getirirler⁸². Bu durum, yazının çıktığı *Yeni Mecmua*’nın *Çanakkale Özel Sayısı*’nda basım tarihi belirtilmemesinden kaynaklanmaktadır. Ancak derginin bu sayısını yayıma hazırlayan Murat Çulcu, yazdığı “Sunuş”ta, *Yeni Mecmua*’nın Ziya Gökalp tarafından 1917 yılında yayımlanmaya başladığını belirtir⁸³. Aynı yerde Çulcu, bu sayının *Çanakkale Zaferi*’nin 3. yıldönümü nedeniyle hazırlandığının ve dolayısıyla 1918 yılında yayımlandığının, dergideki bazı yazılarda yer alan ifadelerden anlaşıldığını da dile getirir⁸⁴. Bu nedenle Musa Süreyya Bey’in “Asker Türküsü” adlı yazısının 1918 yılında yayımlandığı görüşü daha doğru görünmektedir. Ancak burada önemli olan, yazının yayımlanma tarihinin 1915 mi 1918 mi olduğu değil, bizzat yazının kendisidir. Musa Süreyya Bey bu yazıda türkülerin “millî ruh”u yaşattığını söyler ve bu konuda yapılacak ilk işin bir an önce türkülerin derlenmesi ve toplanması olduğunu belirtir. Daha sonra da, Batılıların yaptığı gibi, taşıdıkları

⁷⁹ Yıldırım, 1998: 53.

⁸⁰ Şenel, 1999: 104.

⁸¹ Örneğin Üngör, 1972: 6192; Ülkütaşır, 1972: 30; Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 129; Çobanoğlu, 2009: 1008-1009; Mirzaoğlu, 2009: 1045-1046; Turan, 2011: 9.

⁸² Tan, 2000: 25; Şenel, 1999: 105-106.

⁸³ Çulcu, 2006: 9.

⁸⁴ Çulcu, 2006: 9.

millî ruh özelliğini bozmadan, türkûleri çağa uygun bir şekilde modernize edip yeniden işlemek gerektiğini dile getirir.⁸⁵

Bu dönemde türkûlerin derlenmesi gerektiğine değinen iki yazı daha bulunmaktadır. 1916 yılında yayımlanan bu yazılardan ilki Ahmet Cevdet (Onan) tarafından yazılır ve *İkdam* gazetesinde çıkar. Necip Asım (Yazıksız)'ın kaleme aldığı diğer yazı ise *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanır. Türkûlerin derlenmesine ilişkin bu ilk yazılardan sonra dönemin dergi ve gazetelerinde konuyla ilgili çok sayıda yazı yer alır⁸⁶.

Türkûlerin halktan derlenmesini, yazıya ve hatta notaya aktararak kayıt altına alınmasını dile getiren bu çabaların ilk somut sonucu 1922 yılında **Darü'l-Elhan**'ın girişimleriyle elde edilir.

Cumhuriyet döneminde adı, önce **İstanbul Konservatuvarı**, daha sonra da **İstanbul Belediye Konservatuvarı** olan Darü'l-Elhan 1917 yılında kurulur. Ancak bu kurum aslında **Darü'l-Bedayi**'nin bir uzantısıdır. İstanbul Şehremini Cemil Paşa'nın teşebbüsüyle İstanbul'da bir tiyatro okulu kurulmak istenir. Bu amaçla Paris Odeon Tiyatrosu Müdürü Mösyö Antuvan 1912 yılında İstanbul'a davet edilir ve böylece bir tiyatro okulu olan Darü'l-Bedayi kurulur. Bu okul bünyesinde, verilecek temsillerde yerli müzik üretmesi amacıyla bir de **Musiki Heyeti** oluşturulur. Ancak çeşitli nedenlerden dolayı Darü'l-Bedayi 1916 yılında kapanır. Bunun üzerine, yalnızca müzik eğitimi veren ve klâsik eserleri tespit etmesi hedeflenen bir kurum oluşturmak amacıyla bir **Musiki Encümeni** toplanır. Bu encümenin çalışmaları sonucunda da 1917 yılında Darü'l-Elhan kurulur.⁸⁷

1920'li yılların başında Darü'l-Elhan'ın müdürü Musa Süreyya Bey'dir. Musa Süreyya Bey'in türkûlerin derlenmesi ve kayıt altına alınması gerektiğini belirten yazısına yukarıda değinmiştik. Bu yazısının yayımlanmasından birkaç yıl sonra, 1922 yılında, türkûlerin derlenmesiyle ilgili ilk girişimi de Darü'l-Elhan'ın müdürü olarak Musa Süreyya Bey

⁸⁵ Musâ Süreyyâ, 2006: 220.

⁸⁶ Üngör, 1972: 6192; Ülkütaşır, 1972: 30; Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 129; Mirzaoglu, 2009: 1045-1046.

⁸⁷ Oransay, 1983: 1519; Aksoy, 1985: 1235; Paçacı, 1999a: 12; Uçan, 2000: 45-46; Coşkun Elçi, 2008: 42-43.

gerçekleştirir. Yardımcısı Yusuf Ziya Demirci'nin de katkılarıyla Musa Süreyya Bey, Darü'l-Elhan adına bir anket hazırlar. Bu anket, Millî Eğitim Bakanlığı bünyesindeki Hars Dairesi aracılığıyla Anadolu'daki müzik öğretmenlerine ulaştırılır. Öğretmenleri, "millî musiki" olarak tanımlanan türkü konusunda bilinçlendirmeyi de amaçlayan bu anket birçok sorudan oluşur. Bu sorular özellikle, öğretmenin bulunduğu yöredeki türkü kültürüyle ilgili çeşitli bilgileri (müzisyenler, çalgılar, türkülerin metinleri ve notaları, türkülerin içerikleri ve işlevleri vs.) edinmeye yöneliktir.⁸⁸ 2000 adet bastırılıp dağıtılan bu anket formlarının geri dönüşü, gerek nicelik gerekse nitelik bakımından beklenen düzeyde olmaz. Ancak türkü derleme çalışmalarını fiilî olarak başlatan ilk girişim olan bu anket uygulaması, Cumhuriyet'le birlikte gelişerek devam eder.

Ziya Paşa'nın 1868 yılında yayımladığı *Şiir ve İnşa* adlı makalesiyle somut olarak başlayan türkü kültüründeki değişim sürecinin Hazırlık Evresi, Darü'l-Elhan'ın 1922'de başlattığı bu anket uygulamasıyla son bulur. Daha önce millî bilinç çerçevesinde, gazete ve dergilerdeki yazılarda ele alınan türkü konusu, artık fiilî olarak alanda araştırılmaya başlanır. Bundan sonraki süreçte ise türkü algısında resmî düzeyde bir değişim yaşanır ve yeni devletin millî kültür politikalarının belirlenmesinde de bu algı değişimi etkili olur. Bu nedenle, Darü'l-Elhan'ın 1922'deki söz konusu anket uygulaması, türkü kültüründeki değişim sürecinin Hazırlık Evresi'nin tamamlandığı ve Romantik-Politik Evre'sinin başladığı bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

B. Romantik-Politik Evre (1922-1952)

Romantik-Politik Evre; Darü'l-Elhan'ın, türkü derlemelerine yönelik ilk kurumsal girişim olan anket çalışmalarını başlattığı 1922 yılından, Ankara

⁸⁸ Şenel, 1999: 106-107; Tan, 2000: 25; Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988: 129; Coşkun Elçi, 2008: 42-43; Çobanoğlu, 2009: 1009.

Devlet Konservatuarı'nın ilk dönemindeki son derleme gezisini düzenlediği 1952 yılına kadar olan dönemi kapsar.

Bu evrede türkü genel olarak, yeni kurulan devletin **romantik milliyetçilik** ile temellendirilen resmî politikalarında, millî kültürü inşa etmenin etkili bir aracı olarak görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarında ortaya çıkıp gelişen Türk milliyetçiliği fikrini savunan aydınlar, doğal olarak Türk diline ve kültürüne yönelme zorunluluğunu duymuşlardır. Bu süreçte, millî kültürü canlı bir şekilde yansıtan türkülere dikkat çekilmiş ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre olarak adlandırdığımız evresi; Darü'l-Elhan'ın, türkülerin derlenmesine yönelik ilk fiilî çalışmayı gerçekleştirmesiyle 1922 yılında başlamıştır.

I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı'nın, elinde kalan toprakların büyük bir kısmı da emperyalist güçler tarafından işgal edilmiş durumdadır. İmparatorluğun asli unsuru olan ve Trakya'yla Anadolu'ya sıkışmış bulunan Türkler, uzun süren savaşların ve yenilgilerin de etkisiyle maddi ve manevi bakımdan tam bir çöküş hâlinde. Böylesi bir süreçte Türklerin; özellikle millî ruhlarının yeniden uyanmasında, işgalcilere karşı direnç göstermesinde ve vatanlarını düşmandan kurtarmasında önderleri olan Mustafa Kemal olmuştur. Yine Mustafa Kemal, Osmanlı'nın yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasında ve bu yeni devletin millî bir bilinçle şekillendirilmesinde de önderlik etmiştir.

Osmanlı'nın son yıllarında Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük fikirlerinin tartışıldığı bir ortamda doğup yetişen Mustafa Kemal Atatürk; vatani, milleti ve devleti için cepheden cepheye koştuğu ilk dönemlerden itibaren tek kurtuluş yolunun Türkçülük siyasetini izlemek olduğunu görür ve kendini bu gerçeğe göre hazırlar⁸⁹. Yabancı işgaline karşı 1919 yılında başlatılan Millî Mücadele, 1922'de Türklerin zaferiyle sonuçlandığında; meclisi, hükümeti, toprağı, ordusu ve vatandaşlarıyla yeni bir Türk devleti de kurulmuş olur. Bu yeni devletin Türk milliyetçiliği fikriyle donanmış yönetici ve aydınları, Atatürk'ün güçlü önderliğiyle, 1920'lerde siyaset, fikir ve toplum

⁸⁹ Yıldırım, 1998: 5.

hayatında millîleşmek ve modernleşmek eksenlerinde köklü reformlar gerçekleştirirler⁹⁰. “Çağdaş bir toplum inşa etmek için yazısından üniversitesine, hukukundan müziğine, dinsel yaşamından kadın-erkek ilişkilerine kadar”⁹¹ geniş bir yelpazeye yayılan ve birer devrim niteliği taşıyan bu reformların en önemlilerinden biri, müzik alanında gerçekleştirilendir. Hatta müzik alanında yapılan reformun, kültürel devrimin en önemli boyutu olduğu Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 1931’deki Üçüncü Büyük Kongre’sinde de dile getirilir⁹². Bu bağlamda Yalçın Çetinkaya, “Cumhuriyet’in kurulduğu günlerde Cumhuriyet devrimleriyle birlikte değiştirilmesi ve cumhuriyet ideolojisine uydurulması lüzumlu görülen en önemli şey, müzik olmuştur.”⁹³ belirlemesinde bulunur.

Cumhuriyet’in 1920’li ve 30’lu yıllarındaki müzik politikalarını ele alan Füsun Üstel, bu dönemde gerçekleştirilen kültür devrimini, “Kemalist ideolojinin en radikal yönü”⁹⁴ şeklinde vasıflandırır. Üstel’e göre bu dönemde devlet, ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçası olarak kültür alanının sorumluluğunu da üstlenir. Çünkü yöneticiler; kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğini fark etmişlerdir. Bu farkındalık da devletin kültüre, kültür dairesindeki sanata ve özellikle de müziğe müdahalede bulunması sonucunu doğurmuştur. Üstel’in de ifade ettiği üzere, devletin kültür politikaları bağlamındaki müdahalelerini müzik üzerinde yoğunlaştırması, daha çok müziğin doğasından kaynaklanmaktadır. Çünkü “müzik, sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından ‘kolektif’ olma özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılâbın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araç”⁹⁵ durumundadır. Bu bağlamda Üstel, gerçekleştirilen müzik reformunun gerekçesi olarak da, “Osmanlı-İslam geçmişinden kopma sürecinde ve çeşitli toplumsal dönüşümlere hız kazandırıldığı bir dönemde, Kemalist yöneticiler ve onun organik aydınları söz konusu mirasa atıfta bulunan güçlü bir sanat

⁹⁰ Başgöz, 1998: 77-78.

⁹¹ Akşin, t.y.: 114.

⁹² CHF, 1931: 81.

⁹³ Çetinkaya, 1999: 89-90.

⁹⁴ Üstel, 1999: 40.

⁹⁵ Üstel, 1999: 41.

kolunun varlığına karşı ‘Musiki İnkılâbı’nı harekete geçirdiler.”⁹⁶ belirlemesini yapar.

Atatürk devrimlerinin temel amacı, her alanda ulusal ve çağdaş bir toplum inşa etmektir. Bu anlamda müzik reformuyla da ‘**ulusal ve çağdaş bir müzik**’ yaratmak amaçlanmıştır⁹⁷. Müzik reformunun ulusallık boyutunu, Atatürk’ün: “Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.”⁹⁸ sözüyle işaret ettiği **türküler** oluşturur. Çağdaşlık boyutunu ise Batılı müzik anlayışını ve yöntemlerini öğrenerek Türk ulusal kimliğini yansıtacak şekilde uyarılama düşüncesi oluşturur. Yani Atatürk’ün, müzik reformuyla amaçladığı şey, türkülerin bir an önce halktan derlenmesi ve çağdaş müzik anlayışıyla yeniden işlenmesidir. Bu yapılırken de iki şeye özellikle dikkat edilmelidir: Birincisi, Batı müziğini çok iyi tanımak; ikincisi de Cumhuriyet devrimlerinin özüne uygun olmadığı düşünülen ve bugün Türk Sanat Müziği olarak adlandırılan “**Osmanlı musikisi**”ni bir kenara bırakmak. Atatürk, bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. [...] Osmanlı musikisi, Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lâzımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyat dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur.”⁹⁹

⁹⁶ Üstel, 1999: 41.

⁹⁷ Balkılıç, 2009: 21.

⁹⁸ Saygun, t.y.: 9, 30; Kocatürk, 1999: 159.

⁹⁹ Kocatürk, 1999: 158.

Atatürk devrimleri çerçevesinde belirlenip uygulanan müzik politikaları, dönemin genel olarak hedeflenen **ulusal ve modern** bireyini yaratmak için en önemli araçlardan biri olarak görülür ve Atatürkçülüğün **halkçılık** ve **milliyetçilik** ilkeleriyle temellendirilir¹⁰⁰.

Atatürkçü milliyetçilik anlayışı, “ırkçı ve ümmetçi milliyetçilikten uzak, çağdaş boyutlarda, ülke bağımsızlığını savunan ve dışa karşı yürütülen bir eylem”¹⁰¹ niteliği taşır ve temel amacı, “Misak-ı Millî sınırları içinde yaşayan tüm insanları, geldikleri kökenlerine bakmadan bir yeni ulus kavramı altında bir araya getirmek”tir¹⁰². Nitekim Atatürk’ün kendisi de **Türk milleti** kavramını, “Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir.”¹⁰³ şeklinde tanımlamaktadır.

Atatürkçülüğün halkçılık ilkesi yeni ulus devlet modelinin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu ilke, “halkın uyandırılması, bilinçlendirilerek yönetimin bir halk hükümeti olması, halkın çıkarları doğrultusunda devletin yönetilmesi ve halka karşı olan güçlerin siyasal alandan temizlenmesi gibi anlamları”¹⁰⁴ içermektedir. Bu bakımdan halkçılık da, diğer tüm ilkelerde ve Atatürk’ün genel dünya görüşünde olduğu gibi, milliyetçilik ilkesiyle sıkı bir bağ içindedir.

G. Göksu Özdoğan’a göre, 19. ve 20. yüzyıl Avrupa’sında ulusal kimliklerin inşa ya da icat edilmesine teorik ve ideolojik altyapı, **romantik milliyetçilik** paradigmasıyla sağlanır. Romantik milliyetçiliğin kurucusu olan Herder’in ortaya attığı “**volk (halk)**” kavramı, bir süre sonra, kültürel özellik ve farklılıklar çerçevesinde tanımlanan “**ulus**”u temsil etmeye başlar. Herder’in 19. yüzyıl milliyetçiliğine asıl katkısı, ortaya attığı **milliyet** kavramıyla ilgilidir. Ona göre milliyet, “doğal sınırlar içerisinde yaşayan, ortak bir ruha sahip olan, ortak bir dil konuşan, ortak tarihsel geleneklere saygı gösteren ve ayrı bir kültürel toplum oluşturan bir insanlar grubu”nu ifade eder. Dolayısıyla Herder’in milliyet anlayışı, ortak değerler ve kimlik kavramlarına vurgu yapar.

¹⁰⁰ Balkılıç, 2009: 24-25.

¹⁰¹ Çeçen, 1998: 124.

¹⁰² Çeçen, 1998: 123-124.

¹⁰³ Kocatürk, 1999: 216.

¹⁰⁴ Çeçen, 1998: 128.

Bu bağlamda, kimliğin kaynağını **etnik aidiyet** oluşturur ve etnik aidiyet de ortak kökenden veya dil, tarih, din ve töreler gibi ayrı kültürel özelliklerden kaynaklanır.¹⁰⁵

Herder'in ortaya attığı milliyet ve onu oluşturan millet kavramı ancak bir ulus devlet ölçeğinde karşılığını bulur. Nitekim, 20. yüzyılın ünlü tarihçisi Eric Hobsbawm; millet kavramının belirli bir modern ulus devletle ilişkili olmaksızın anlaşılamayacağına dikkat çeker¹⁰⁶. Bu çerçevede, Hobsbawm'ın çağdaşı olan Ernest Gellner ise, milliyetçi toplumsal örgütlenmenin, devletle kültürün evlenmesini gerektirdiğini ifade eder¹⁰⁷.

Devlet, millet ve milliyetçilik kavramlarını irdeleyen Nafiz Tok, “ulusu hiçbir etno-kültürel unsuru olmaksızın tamamen siyasal terimlerle ya da tüm etno-kültürel özelliklerden bağımsız tek bir ulusal kültüre sahip olarak tanımlayan” milliyetçilik anlayışından söz eder ve bunu, “**sivil/siyasal milliyetçilik (vatandaşlık milliyetçiliği)**” şeklinde adlandırır¹⁰⁸. Tok’a göre, Türkiye’de bu milliyetçilik anlayışı etkili olmuştur ve Türkiye, ortak bir kültür ve dil yaratıp bunu, topraklarındaki çeşitli halklar arasında yaymaya çalışarak bir ulus inşa etme işine girişmiştir¹⁰⁹. Bu doğrultuda Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulup şekillenmesinde etkin ve etkili bir isim olan Recep Peker de milliyetçiliği, “Türk vatanının içinde dil birliği, kültür birliği ile mazi hatıralarına ve gelecek zamanın emellerine bağlılıkta birleştirme yapar.”¹¹⁰ şeklinde değerlendirmiştir.

Türkiye sahasında milliyetçilik, Osmanlı’nın son yıllarında, Türkçülük şeklinde tezahür eder. Ancak, “Osmanlı döneminde Türkçülük, imparatorluğun çok uluslu bileşimi içerisinde Türk ögesini öne çıkaran bir akım olarak”¹¹¹ doğar ve devleti kurtarmak adına ortaya atılan fikir hareketlerinin bir alternatifini oluşturur. Önce, yüzeysel bir taklide dayanan ve bulaşıcı bir hastalık edasıyla günümüz kuşaklarına kadar sirayet eden

¹⁰⁵ Özdoğan, 2001: 47-49.

¹⁰⁶ Hobsbawm, 1995: 24.

¹⁰⁷ Gellner, 1998: 49.

¹⁰⁸ Tok, 2003: 221.

¹⁰⁹ Tok, 2003: 225.

¹¹⁰ Peker, 1935: 11.

¹¹¹ Özdoğan, 2001: 22.

Batıcılık, sonra imparatorluğun kozmopolit yapısını oluşturan tüm dinsel ve ırksal grupları kucaklayıp “bir” görmeyi amaçlayan Osmanlıcılık ve sonra da devletin Müslüman tebaasını bir arada tutmaya çalışan İslamcılık siyasetleri tıkanma noktasına gelince Türkçülük akımı ortaya çıkar. Bu akım, imparatorluğun kurucu asli unsuru olan Türk’ü; köklü, büyük ve güçlü bir etnik grup olarak kabul eder. Ayrıca Türkçülüğe ve Türkçülere göre, “Türklük, imparatorluğun siyasal sınırlarının ötesinde öbür bölgelerde de yaşayan geniş bir akrabalık grubu anlamına”¹¹² da gelir. Ancak Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte, Türkçülük ya da Türk milliyetçiliği teorikte ve pratikte bir dönüşüme uğrar. Bu süreci G. Göksu Özdoğan şu şekilde değerlendirir:

*Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte Türkçülük, Türk ulusçuluğunun temellerini atmış olan eskimiş bir hareket hâline geldi. Bir başka deyişle, Cumhuriyet Türkiye’sinin mantığı, Türkçülüğü, Türk ulusçuluğuna dönüştürdü. Cumhuriyetin nüfusu büyük ölçüde Türk halkından meydana geliyordu ve resmi siyasal anlayışa göre, bütün yurttaşlar Türk ‘ulus’unu teşkil ediyordu. Böylece, ‘Türklük’ dar anlamıyla tanımlanıyor ve cumhuriyet döneminin ‘siyasal ulus’uyla özdeşleştiriliyordu. Özetle, Osmanlı İmparatorluğu’ndan modern Türk ulus-devletine geçiş sırasında ulusal bilincin gelişmesine, etnik aidiyetin ve ırksal bağların Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra bile önem kazanmasına yol açan çeşitli ulusal kimlik öğeleri eşlik etti. Uzun yıllar boyunca süren düşünsel devamlılık, esas olarak uygulamalara seslenen kolektif bir bilincin oluşumunu pekiştirdi.*¹¹³

Türkiye’den önce Avrupa’daki ulus devletlerin kuruluş felsefesini oluşturan milliyetçilik; milleti oluşturan insanların, mevcut ya da yeniden üretilen ortak değerler etrafında birleşmelerini ve millî bir bilinç inşa etmelerini önceler. Nitekim, “Avrupa’daki milliyetçilik hareketleri, küçük aydın gruplarının, idare erkini elinde bulundurmayan çoğunluğun kültürünü ve dilini geliştirmek için mücadeleye girmeleriyle başlamıştır”¹¹⁴. Türkiye

¹¹² Özdoğan, 2001: 22.

¹¹³ Özdoğan, 2001: 22-23, 87.

¹¹⁴ Kirişcioğlu, 2001: 253.

Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde de milliyetçilik bu boyutuyla belirleyici olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin millî kültür temeli üzerine inşa edildiğini söyleyen Atatürk, bu temeli teşkil eden unsurlara apayrı bir önem vermiştir ki bu unsurların başında **dil** ve **tarih** kavramları gelir¹¹⁵. Çünkü bilindiği üzere, “her millet, mevcudiyetini dil ile muhafaza eder, tarih bilgisi ile şuurlu hâle getirir”¹¹⁶. Bu doğrultuda Atatürk döneminde, dil ve tarih eksenlerinde yeni bir millî kültür anlayışı inşa edilme yoluna gidilmiştir. Bu amaçla da Türk tarihinin ve dilinin ne kadar eski ve köklü olduğunu göstermek üzere Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil Teorisi ortaya atılmıştır. Türk Tarih Tezi ve onun dil alanındaki ifadesi olan Güneş-Dil Teorisi, Atatürk inkılabının milliyet ve medeniyet prensiplerini daha derin bir kökte birleştirmek iradesinden doğmuştur¹¹⁷. Yani bu tez ve teori bilimsel verileri değil, dönemin politik şartlarının gereksinimlerinden doğan millî kodları içermektedir. Bu gerçeğe rağmen, dönemin tarih tezi ve dil teorisi bugün bile haksız eleştirilere maruz kalmaktadır. Bu durumu Dursun Yıldırım, Güneş-Dil Teorisi üzerinden şu şekilde açıklığa kavuşturmaktadır:

*Yeni politik ve stratejik gereksinimler için yeni değişkenleri içerecek biçimde, yeni teoriler de kurabilir. Bunlar, gerçeğe dayanmasa bile, gerçekmişçesine uygulamaya da geçirilebilir. Nitekim, ünlü ‘Güneş-Dil Teorisi’ de, döneminde böyle bir politik ve stratejik enstrüman olarak kullanılmıştır. Ne var ki, bu gerçek bile, günümüz Türk aydınları arasında pek kavranamamış olduğu için, dil ve tarih konularının tartışma alanına dönüştürülmüştür. Oysa, bu teori, ortaya atılmasını gerektiren hedefi almış ve işlevini çoktan bitirmiş bulunuyor. Ona gereksinim duyan siyasî süreç, çoktan tamamlanmıştır.*¹¹⁸

Hiç şüphe yok ki, bilimsel verilere dayanmayan çeşitli tez ve teorilerle tarihsel gerçeklerin değiştirilemeyeceğini Atatürk de biliyordu. Bu nedenle bu tez ve teorinin, Atatürk'ün düşünce dünyasında Türk dilinin ve tarihinin

¹¹⁵ Cunbur, 2001: 95.

¹¹⁶ Yüce, 2001: 460.

¹¹⁷ Safa, 1988: 128.

¹¹⁸ Yıldırım, 1998: 4.

geçmişiyle değil, daha çok geleceğiyle ilgili anlamlar içerdiği söylenebilir. Çünkü, “M. Kemal Atatürk’ün kafasında, doğudan ve batıdan farklı bir öncü medeniyet kurma ülküsü vardır”¹¹⁹. Bu ülkü doğrultusunda Atatürk; Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Türkiyat Enstitüleri, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu gibi önemli bilim merkezlerinin kurulmasını sağlamış¹²⁰ ve ölümünde kişisel servetinin hemen hemen tümünü tarih ve dil kurumlarına bırakmıştır¹²¹.

Atatürk, gerçekleştirdiği devrimlerin hemen hepsinde iki özelliği göz önünde bulundurmuştur. Bunlar, millîlik ve çağdaşlıktır. Bu durum müzik konusunda yapılan çalışmalarda da söz konusu olmuş ve “**millî musiki**” kavramı ortaya atılmıştır.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında gerçekleştirilen müzik reformunun çerçevesini millî musiki kavramı oluşturur. Bu kavramın da sınırları, 1924 yılında yayımlanan *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında, Ziya Gökalp tarafından çizilmiştir. Ziya Gökalp, o dönemde ülkede üç tür müziğin bulunduğunu söyler. Bunlardan birincisi, bugün Türk Sanat Müziği dediğimiz “Şark musikisi”dir, ki Gökalp’a göre kaynağını Bizans’tan ve Eski Yunan’dan alır. İkincisi, yeni medeniyet olarak tanımlanan Batı’nın müziğidir. Üçüncüsü ise, “Türk musikisinin devamı” kabul edilen Halk müziğidir. Ziya Gökalp, hedef gösterdiği millî musikinin kaynağını Halk müziği, yöntemini ise Batı müziği olarak belirler ve böylece bir sentez fikrine ulaşır:

Bugün işte şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, Halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikisinin hem hasta, hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları

¹¹⁹ Yıldırım, 2001: 441.

¹²⁰ Yıldırım, 2001: 442-443.

¹²¹ Boratav, 1982: 183.

*toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek, hem millî, hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz.*¹²²

Ziya Gökalp'ın bu görüşlerini değerlendiren Cem Behar, “Ziya Gökalp'ın müzik konusundaki görüş ve önerileri gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılının resmî müzik politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiştir.”¹²³ belirlemesini yapar. Behar'a göre, Gökalp'ın tanımladığı millî musiki, “halk türküleri + Batı armonisi” formülünü içeren bir sentez anlayışıdır ve bu anlayış, önceleri Türk Ocakları, izleyen süreçte de Halkevleri aracılığıyla Cumhuriyet'in ilk elli yılının müzik politikalarının egemen görüşü hâline gelmiştir¹²⁴.

Ziya Gökalp'ın millî musikiyle ilgili bu görüşleri, dönemin önemli müzikologlarından Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından kısmen esnek bir hâle getirilmeye çalışılır. Cem Behar'ın “aslında Gökalpçı müzik ideolojisinin müzik bilgileriyle donanmış hararetle destekçilerinden sayılmalıdır”¹²⁵ şeklinde tarif ettiği M. Ragıp Gazimihal, kökenini Orta Asya'ya götürdüğü “türkü”yü apayrı bir yere koymakla birlikte, iki türlü millî musikimizin olduğunu söyler. Bunlardan birincisi, “Anadolu Musikisi” dediği Türk Halk Müziği; ikincisi ise, “İnce Saz Musikisi” dediği Türk Sanat Müziği'dir.¹²⁶ Bu doğrultuda Gazimihal, Avrupa'da olduğu gibi bizde de şehir müziği (Türk Sanat Müziği) ile köy müziğinin (türküler) birbirlerini etkilemiş olduğunu¹²⁷; ancak bundan sonrası için türkülerin kaynak alınmasının önemli bir zorunluluk olduğunu belirtir¹²⁸. Bu nedenle Gazimihal, türkülerin kaynak gösteren müzik inkılabına karşı çıkışları da eleştirir; “Türk Musiki İnkılâbının halk membalarından fışkıracığı hakikatini ise, bütün mektepli Türk musikişinasları ve istikbâlimiz işleriyle

¹²² Ziya Gökalp, 1973: 132-133.

¹²³ Behar, 2008: 271.

¹²⁴ Behar, 2008: 272. Benzer düşünceler Şenol Durgun (2010: 82-84) tarafından da dile getirilir.

¹²⁵ Behar, 2008: 279.

¹²⁶ Gazimihal, H. 1340: 156'dan akt.: Üstel, 1999: 48; Behar, 2008: 278.

¹²⁷ Gazimihal, 2006: 209-212.

¹²⁸ Gazimihal, 2006: 209.

samimiyetle alâkadar bütün garplı âlimler kabul ediyorlar.”¹²⁹ diyerek bu karşı tezleri çürütmeye çalışır.

Ziya Gökalp'ın müzik üzerine görüşleri kendi döneminde birçok kişiyi etkilemiş; onun, “Alaturka Müzik” de denen Türk Sanat Müziği'ni dışlayan anlayışı çok sayıda taraftar bulmuştur. Bu bağlamda Türk Sanat Müziği'ni ifade ederken “alatekke/alasaltanat musiki”¹³⁰, “Bizans aksiyonu, Meyhane Musikisi, Enderun Musikisi, Divan Musikisi”¹³¹ gibi adlandırmalar da kullanılmıştır.

Ziya Gökalp, müzik konusundaki görüşleriyle, dönemin müzikçi, yazar ve yöneticilerinin yanı sıra Atatürk'ü de etkilemiştir. Nitekim Atatürk de, “Memleketimizde çalınan, Türk musikisi değildir. Bir Bizans aksiyonudur. Bizim millî musikimizi ancak köylerde çobanlar çalar.”¹³² açıklamasını yapmıştır.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre olarak adlandırdığımız ve Cumhuriyet'in yaklaşık ilk 30 yılıyla sınırladığımız bu evrede devletin resmî müzik politikalarının iki temel boyutu vardır. Bunlardan birincisi, asıl millî müzik olarak değerlendirilen türkülerini derleyip geliştirmek, ikincisi ise Batı müziğini öğrenip benimsemektir. Bu ikisinin sağlam bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için de Osmanlı'yı temsil eden Türk Sanat Müziği'ni yok saymak, bu dönem müzik politikalarının üçüncü bir boyutu kabul edilebilir. Örneğin bu doğrultuda, 1926 yılında Türk Sanat Müziği öğretimi resmî kurumlardan kaldırılır; 1934 yılında ise radyoda bu müziğin yayınlanması yasaklanır¹³³. Ancak hem Türk Sanat Müziği'nin hem de Batı Müziği'nin Türkiye'deki seyri çalışmamız kapsamında olmadığından, bu müzik türleriyle ilgili gelişmeleri bir tarafa bırakmak ve türkü kültüründeki algı değişimiyle ilişkileri bağlamında, bu dönemin türküyle ilgili gelişmelerini ele almak yerinde olacaktır.

¹²⁹ Gazimihal, 2006: 208-209.

¹³⁰ Paçacı, 1999a: 24.

¹³¹ Üstel, 1999: 48.

¹³² Karal, 1998: 77.

¹³³ Aksoy, 1999: 31; Kaygusuz, 2006: 323.

Millî Mücadele'nin kazanılıp yeni devletin kurulmasında başmimar elbette M. Kemal Atatürk'tü. Devlet ve toplum yaşamında millîlik ve çağdaşlık esasına dayalı köklü dönüşümler başlatan Atatürk'ün, müzik inkılabı çerçevesindeki görüş ve eylemleri, türkû kültüründeki algı değişimini resmî bir düzleme taşımıştır.

Atatürk, kendi müzik zevkine de hitap etmesine rağmen¹³⁴ Osmanlı geleneksel mirasını yansıttığı için Klâsik Türk Müziği'ni bir kenara bırakmış ve "millî müzik" anlayışı çerçevesinde Türk Halk Müziği'yle Batı Müziği'ne yönelmiştir. Bu çerçevede, bir müzikbilimci ve müzisyen olarak Ali Uçan, "Atatürk'ün millî müzik anlayışında 'özde ulusallık', 'yöntemde-teknikte çağdaşlık' ve 'nitelikte evrensellik', birbirini tamamlayıp bütünleyen üç vazgeçilmez boyuttur."¹³⁵ belirlemesinde bulunur.

Atatürk'ün müzik anlayışının millîlik boyutunu türküler oluşturur. Bu nedenle o, "çok yetkili kimseleri vazifelendirerek, bir uçtan öte uca Anadolu'yu taratıp Türk halk müziğine ait eserleri derletiyordu"¹³⁶. Aynı zamanda, derlenen bu ezgilerin çağdaş bestecilerimiz tarafından işlenmesi gerektiğini de işaret ediyordu¹³⁷. Sadi Yaver Ataman'ın, Atatürk'le ilgili 1927 yılına ait bir anısı, Atatürk'ün bu konuya dair duygu ve düşüncelerini yansıtmaları bakımından ilgi çekicidir. Ataman, Atatürk'ün huzurunda, çeşitli türkülerini sazıyla çalıp söyledikten sonra, Atatürk sazı eline alır ve şöyle der:

*Genç arkadaşşıma teşekkür ederim, bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, millî geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız, bunu bu vesile ile de söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir.*¹³⁸

¹³⁴ Kocatürk, 1999: 160.

¹³⁵ Uçan, 2005: 97.

¹³⁶ Cumbur, 1981: 96.

¹³⁷ Demirsipahi, 1982: 118.

¹³⁸ Ataman, 1991: 13.

Atatürk'ün Türk halk müziğiyle ilgili bu görüşleri, kendi döneminde olduğu gibi, kendisinden sonraki dönemlerde de aydın müzisyenler tarafından dile getirilmiştir. Örneğin Halil Bedi Yönetken, 1953'te Brüksel'de yapılan Musiki Eğitimi Konferansı'nda, "Halk musikisi millî eğitimin en büyük ve en müessir vasıtalarından biridir."¹³⁹ demektedir. Yine bu doğrultuda, Fransız Etnomüzikoloji Ekibi üyesi sıfatıyla Türk ve Fransız halk müzikleri konusunda karşılaştırmalı araştırmalar yapmış olan¹⁴⁰ Halûk Tarcan, 1970'lerde şunları söylemektedir:

*Yaratılma haline dokunulmayan halk müziği ilkokuldan başlayarak kitleye yaygın hâle getirilir. [...] Çok zengin olan halk müziğimizden yapılan seçmelerle her yıl Ekim-Haziran'a kadar süren 8 aylık, nazarî olarak 32 haftalık öğrenim yılında en aşağı 10 halk türküsü öğretilir. Demek ki çocuk ilkokulu bitirince 50 halk türküsü tanımış ve bizzat söylemiş olacaktır. [...] Türkiye'deki Türk halk müziğinin sembolü olan bağlama, Konservatuvar ve Müzik okullarının öğrenim programına girmelidir, 'millî saz' olarak girmelidir.*¹⁴¹

Atatürk'ün, millî müzik ve türküler konusundaki görüşlerinin şekillenmesinde Ziya Gökalp'ın da etkili olduğuna daha önce değinmiştik. Türkçülüğün programı dahilinde millî musiki düşüncesinin teorisyenliğini yapan Ziya Gökalp, daha 1922 yılında Diyarbakır'daki yaşlı kadınlardan eski türkülerini derleyip notaya aldırılmıştır¹⁴². Aynı yıl Darü'l-Elhan'ın, Millî Eğitim Bakanlığı aracılığıyla türkülerin derlenmesine yönelik bir anket çalışması başlattığına da daha önce değinmiş ve bu çalışmayı, türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre şeklinde adlandırdığımız evresinin başlangıcı kabul ettiğimizi belirtmiştik. Bu anket çalışmasının yetersiz de olsa ilk geri dönüşlerinin 1923 yılında gerçekleştiğini görmekteyiz. M. Ragıp Gazimihal'in aktardığına göre; bir öğretmen, yöresindeki türkülerini derlemek

¹³⁹ Gazimihal, 1955b: 1217.

¹⁴⁰ TFA, 1974a: 6890.

¹⁴¹ TFA, 1974b: 6957.

¹⁴² Dizdaroğlu, 1974c: 7004-7005.

üzere bir encümen oluşturmuş ve derledikleri türkülerden dört tanesinin metnini -notasız olarak- Yeni Mecmua'ya göndermiştir¹⁴³.

Darü'l-Elhan'ın söz konusu anket çalışması 3 yıl kadar sürer. Yurdun çeşitli yerlerindeki müzik öğretmenleri, derleyip notaya aldıkları 100 kadar türküyü Darü'l-Elhan'a gönderirler. Bu türkülerden 85 tanesi, 1926 yılında iki defter hâlinde yayımlanır¹⁴⁴.

Anket çalışmalarının devam ettiği yıllarda, türkü derlemek üzere ilk resmî gezi de gerçekleştirilir. Viyana'daki müzik eğitimlerini yeni tamamlayıp yurda dönmüş olan Seyfettin [Asal] ve Sezai Asaf [Asal] kardeşler, Millî Eğitim Bakanlığı bünyesindeki Hars Dairesi'nin müdürü Hamit Zübeyir [Koşay]'ın girişimleriyle, türkü derlemek üzere 1925 yılında İzmir çevresine gönderilirler. Derlenen türkülerin 76'sı notalarıyla birlikte 1926 yılında Millî Eğitim Bakanlığınca, *Yurdumuzun Nağmeleri* adıyla kitap olarak yayımlanır. Bu kitabın başında, Hars Dairesi Müdürü'nün yazdığı bir ön söz ve millî Macar mektebinin kurucusu kabul edilen Béla Bartók'la yapılmış bir de mülâkat yer almaktadır.¹⁴⁵ Böylece hem Darü'l-Elhan'ın önyak olduğu anket çalışmalarından hem de Seyfettin ve Sezai kardeşlerin derlemelerinden elde edilen türküler 1926 yılında yayımlanmış olur. İlk olmaları bakımından çok önemli kabul edilmeleriyle birlikte, bu çalışmalar genel olarak başarılı sayılmazlar. Çünkü derlemelerde, o dönemin ses kayıt cihazı olan fonograf kullanılmamış ve türküler doğrudan dikte yoluyla notaya alınmıştır¹⁴⁶. Ancak bu durum, derlemecilerin tercihlerinden değil, gerek Hars Dairesi'nde gerekse Darü'l-Elhan'da fonografin bulunmamasından kaynaklanmaktadır.

Yapılan derlemelerde ses kayıt cihazı kullanmanın zorunluluğu ortaya çıkınca Avrupa'dan bir fonograf getirtmeye karar verilir. Darü'l-Elhan'ın yeni müdürü olan Yusuf Ziya (Demirci), Paris'te bulunan Cemal Reşit (Rey)'e bir mektup yazarak plaklarıyla birlikte bir fonograf sipariş eder. Fransız "Pate" marka bir fonograf İstanbul'a gelir ve Darü'l-Elhan'da oluşturulan bir heyet,

¹⁴³ Gazimihal, 1999: 128.

¹⁴⁴ Şenel, 1999: 107.

¹⁴⁵ Gazimihal, 2006: 167-171; Şenel, 1999: 107; Paçacı, 1999b: 123; Özalp, 2000: 414; Coşkun Elçi, 2008: 43; Mirzaoglu, 2009: 1046.

¹⁴⁶ Şenel, 1999: 107; Özalp, 2000: 414; Coşkun Elçi, 2008: 43.

gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra 31 Temmuz 1926'da fonografla ilk derleme gezisine çıkar.¹⁴⁷ Böylece Türkiye'de, "objektif ve bilimsel metotlarla halk melodilerini derleme işine" Darü'l-Elhan'ın girişimleriyle başlanmış olur¹⁴⁸. Ancak sanatçı öğretim görevlisi Emel Şenocak, Türkiye'de fonografla türkü derleme çalışmalarının başlangıç tarihini 25 yıl daha eskiye götürür ve ilk derlemenin 1901 yılında yapıldığını dile getirir. Şenocak, bu konuda şunları söyler:

*Felix Van Luschan'ın Antep dolaylarında 1901 yılında fonografla yaptığı kayıtlar önem taşımaktadır. Çünkü fonograf cihazı ile yapılmış ilk derleme, İslahiye'nin Sencirli (Zincirli) köyünde gerçekleştirilmiştir. Antep'te yaşayan Ermeni asıllı Avadis isimli genç 20 halk türküsünü fonograf cihazı ile kaydetmiştir.*¹⁴⁹

Şenocak, bu bilgileri nereden aldığını her ne kadar belirtmemişse de; aynı bilgiler, Gazimihal'in ilk baskısı 1928'de yapılan kitabında da yer almaktadır. Gazimihal, Türkiye'de fonografla ilk kez, 1898'de H. Pernot tarafından Sakız adasındaki Rumların halk şarkılarının derlendiğini belirtir. Anadolu'da fonografla "halis Türk şarkılarını" ilk derleyen kişi ise Luschan'dır. 1901 yılında Gaziantep'te gerçekleştirilen fonografla ilk türkü derleme çalışmasında kaynak kişi -Şenocak'ın da aktardığı gibi- bir Ermeni'dir. Gazimihal'e göre bu nedenle, derlenen parçaların çoğu türkünün karakteristiğini tam olarak yansıtmaz.¹⁵⁰ Gazimihal'in H. Pernot ve T. Kowalsky'nin çalışmalarından aktarıp değerlendirdiği bu bilgilerin ışığında; Türkiye'de fonografla ilk türkü derlemelerinin, Darü'l-Elhan'ın 1926'daki ilk derleme gezisiyle gerçek anlamda başladığını söyleyebiliriz.

Adı 1928'de *İstanbul Konservatuvarı*, 1932'de *İstanbul Belediye Konservatuvarı* olan ve bugün *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı* olarak varlığını devam ettiren *Darü'l-Elhan*, 1926-1929 arasında her yıl düzenli olarak 4 türkü derleme gezisi düzenler. 1929'daki geziyle, İstanbul

¹⁴⁷ Şenel, 1999: 108; Paçacı, 1999a: 17; Coşkun Elçi, 2008: 43.

¹⁴⁸ Arseven, 1961c: 2348.

¹⁴⁹ Şenocak, 2007: 272.

¹⁵⁰ Gazimihal, 2006: 94-95, 97-98, 102-103.

Konservatuvarı'nın türkü derleme çalışmaları son bulur. Ancak 1932 yılında İstanbul Konservatuvarı, Halk Bilgisi Derneği'yle birlikte beşinci bir gezi daha düzenler. Böylece sayısı 5'e çıkarılan gezilerde yüzlerce türkü fonografla kaydedilmiş, daha sonra nota ve sözleriyle defterler halinde yayımlanmıştır.

Bu çerçevede düzenlenen birinci derleme gezisi, 1926 Temmuz'unda başlar ve 50 gün kadar sürer. Bu geziyle Adana, Gaziantep, Şanlıurfa, Niğde, Kayseri ve Sivas'tan 250 civarında türkü derlenir. Derlenen türküler, *Anadolu Halk Şarkıları* adıyla kitap olarak yayımlanır. İkinci araştırma gezisi, 1927 Temmuz'unda başlar ve 35 gün kadar sürer. Bu geziyle Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın'dan yine 250 civarında türkü derlenir. Bu türküler de *Anadolu Halk Şarkıları* adıyla yayımlanır. Üçüncü derleme gezisi 1928 yılı yazında Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'ya gerçekleştirilir. Bu geziyle derlenen 200 civarındaki türkü, *Halk Türküleri* adıyla yayımlanır. Dördüncü gezi, 1929 yılının Ağustos-Eylül aylarında Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan ve Erzurum'a yapılır. Buralardan derlenen 300 civarında türkü de yine *Halk Türküleri* adıyla yayımlanır. Bu gezilere, Yusuf Ziya Demirci, Rauf Yekta, Dürri Turan, Ekrem Besim, Muhittin Sadık, Ferruh Arsunar ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi isimler katılır. Konservatuvar'ın, Halk Bilgisi Derneği ile düzenlediği beşinci gezi ise Balıkesir yöresine yapılmıştır. Ancak bu gezi sadece türkü derlemeye değil, genel olarak folklorik malzemelerin derlenmesine yöneliktir. M. Şakir Ülkütaşır, bu son geziyle Anadolu müzik folkloruyla ilgili resmî araştırmaların ilk safhasının kapandığını belirtir.¹⁵¹

Darü'l-Elhan heyetinin fonografla yaptığı ilk gezide, derlenen ilk türkü "Kozanoğlu" türküsüdür. Bu türkünün kaydedildiği plak, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı arşivinde 1985 yılında Süleyman Şenel tarafından bulunmuş ve Şenel, bu konuyla ilgili bir de makale yazmıştır¹⁵².

Darü'l-Elhan'ın türkü derlemelerini gerçekleştirdiği bu yıllarda türkü kültürüyle ilgili çalışmalar yapan başka kurumlar da olmuştur. Örneğin,

¹⁵¹ Ülkütaşır, 1972: 36; Birdoğan, 1988: 15-16; Şenel, 1999: 108-110; Özalp, 2000: 414-415; Coşkun Elçi, 2008: 43; Çobanoğlu, 2009: 1009-1010; Mirzaoglu, 2009: 1047.

¹⁵² Şenel, 1999: 109; Şenel, <http://www.musikidergisi.net/?p=1218>

1924'te İstanbul Üniversitesine bağlı olarak kurulan Türkiyat Enstitüsü, özellikle saz şairleriyle ilgili önemli monografi çalışmaları yayımlar. 1927 yılında kurulmuş olan Türk Halk Bilgisi Derneği de, kapandığı 1932 yılına kadar çeşitli derleme gezileri düzenlemiştir. Bu gezilerde halk kültürüyle ilgili birçok malzemenin yanında türküler de derlenmiş ve daha sonra yayımlanmıştır.¹⁵³

Türk Halk Bilgisi Derneği'nden sonra, 1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer tarafından Sivas'ta kurulan Halk Şairleri Koruma Derneği, ikinci önemli folklor derneğidir¹⁵⁴. Bu dernek, 5-7 Kasım 1931'de Sivas'ta, Sivas Halk Şairleri Bayramı'nı düzenler. Aralarında Âşık Veysel'in de bulunduğu 15 âşık bu bayrama katılır ve türküler okur. İstanbul basınının ve Ankara'nın da büyük ilgi gösterdiği bu etkinlik, türkü kültürü açısından büyük önem taşır. Ayrıca bu bayrama katılan İstanbul Konservatuvarı heyetinden Yusuf Ziya Bey, Sivas'ta müzik öğretmenliği yapan Muzaffer Sarısözen'le burada tanışır ve ona, İstanbul Konservatuvarı'na girmesi konusunda önayak olur.¹⁵⁵

1930'lu yıllarda türkü kültüründeki algı değişiminde rol alan kurumlardan biri de **Halkevleri**'dir. 1931 yılında kapanan **Türk Ocakları**'nın yerine¹⁵⁶ "1932 yılında Atatürk'ün emriyle kurulan Halkevleri'nde; halk edebiyatı, halk müziği, halk oyunları çalışmalarına önem verilmiş, birçok genç bağlama çalmayı öğrenmiş, konserler verilmiş, halk şairleri bu çalışmalara katılmıştır"¹⁵⁷. Faaliyetlerine ilk olarak 14 şehirde başlayan Halkevleri'nin sayısı 1946'da 455'e kadar çıkar¹⁵⁸ son olarak da 478'e ulaşır¹⁵⁹. Halkevleri'nin çalışmaları, her ne kadar amatör kadrolar aracılığıyla gerçekleştirilmişse de, özellikle türkü derlemeleri bakımından büyük önem taşır¹⁶⁰. Halkevlerince derlenen türküler, çeşitli illerdeki şubelerin çıkardığı

¹⁵³ Yıldırım, 1998: 61-62; Coşkun Elçi, 2008: 43-44; Çobanoğlu, 2009: 1008, 1010-1013; Mirzaoğlu, 2009: 1046.

¹⁵⁴ Tan, 2000: 26.

¹⁵⁵ Aşkun, 1967: 4533; Şenel, 1999: 110; Paçacı, 1999b: 124; Coşkun Elçi, 2008: 44.

¹⁵⁶ Yıldırım, 1998: 63.

¹⁵⁷ Çobanoğlu, 2009: 1014.

¹⁵⁸ Bozdoğan, 2002: 104-114.

¹⁵⁹ Çeçen, 1990: 129.

¹⁶⁰ Alpagut, 2010: 83.

dergilerde yer almış, bazen de müstakil kitap* olarak yayımlanmıştır. Ancak Türkiye'nin dört bir yanından derlenen türkülerin büyük çoğunluğu bu dergilerde notasız hâlde metin olarak yayımlanmıştır.

Halkevlerinin türkü konusundaki çalışmaları, türkülerin derlenmesinden ve dergilerde yayımlanmasından ibaret değildir. Bu dergilerde türkülerle ilgili bilimsel yazılar da yayımlanmış¹⁶¹ ve buralardan elde edilen teorik bilgilerin ışığında birtakım uygulamalı çalışmalar da yapılmıştır. Örneğin, “bölgede yaşayan halk müziğinin, aslına uygun bir biçimde bölgesel çalgılarla seslendirilerek sahnelenmesi ve bu amaçla halk müziği topluluklarının kurulması”¹⁶² gibi yeni düşünceler hayata geçirilmiştir. Bu düşünceler, 1940'ta yayımlanan *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*'nde de dile getirilir¹⁶³. Bu talimatnamede; türkülerin keman, ut, kanun gibi alaturka sazlarla değil, ancak bağlama, cura, bozuk, davul, zurna, kemençe gibi kendi sazlarıyla ve kendi ağız özellikleriyle çalınıp söylenmesi bildirilir.

Halkevlerinin, halk müziği çerçevesinde gerçekleştirdiği etkinliklerden birisi de Macaristan'ın ünlü müzik adamı Béla Bartók'u Türkiye'ye davet etmesidir. Aslında Bartók'tan önce 1931-1932'de Viyana Müzik Akademisi Direktörü Joseph Marx, 1935'te de Paul Hindemith, Carl Ebert, Prof. Lohmann, Preuss ve Dr. Ernst Praetorius gibi sanatçılar, davet üzerine Türkiye'ye gelirler¹⁶⁴. Ancak onlar konservatuvar, orkestra, opera, bale ve tiyatro gibi Batılı kurumların oluşturulup geliştirilmesi amacıyla getirtilmişlerdir. Bartók'un gelişi ise tamamen halk müziği ile ilgilidir ve bu bakımdan türkü kültürü açısından oldukça önemli bir gelişmedir.

“Çağımızın en büyük bestecileri, en yetenekli müzik yenileyicileri arasında sayılan”¹⁶⁵ ve “modernlerin en klasiği değilse, klasiklerin en

* Örneğin Ferruh Arsunar'ın *Elaziz Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri* (1937) ile *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik* (1937) adlı kitapları, Kemal Sadık Göğceli (Yaşar Kemal)'nin *Ağutlar* (1943) adlı kitabı ve Mehmet Tuğrul'un *Ankara Örencik ve Ahi Köylerinin Türküleri* (1945) adlı kitabı bunlardan sadece birkaçıdır.

¹⁶¹ Coşkun Elçi, 2008: 44.

¹⁶² Mirzaoglu, 2009: 1047.

¹⁶³ CHP, 1940: 10.

¹⁶⁴ Ortaçgil, 1995: 488; Paçacı, 1999a: 19.

¹⁶⁵ Yener, 1992: 95.

moderni”¹⁶⁶ şeklinde nitelendirilen Bartók, Ankara Halkevi Başkanı Ferit Celâl Güven’in daveti üzerine 2 Kasım 1936’da Türkiye’ye gelir¹⁶⁷. Bu davette amaç, “tecrübeli bir halk türküsü derleyicisinden uzman danışman olarak yararlanmak”tır¹⁶⁸. Halkevi’ne, böyle bir davette bulunmayı, Ankara Üniversitesi DTCTF’de görevli bulunan Macar bilim adamı Dr. László Rásonyi önerir¹⁶⁹. Bunun üzerine A. Adnan Saygun ve M. Ragıp Gazimihal, Bartók’la ilk yazışmayı, Mayıs 1936’da gerçekleştirirler¹⁷⁰.

Bartók; Ankara’da halk müziğine dair, ilgiyle izlenen üç konferans gerçekleştirir ve üç de konser verir¹⁷¹. Ardından A. Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Ulvi Cemal Erkin’le birlikte önce Ankara’da, hazırlık mahiyetinde iki günlük bir derleme çalışması yapar. Daha sonra aynı ekiple Çukurova’ya, Osmaniye yöresine bir derleme gezisi düzenler.¹⁷² Ekip burada 90 civarında türküyü notaya alıp kaydeder. Bu çalışmalardan sonra ülkesine dönen Bartók, derlenen malzemeyi kısa sürede yayıma hazırlar ve bir Türk-Macar ortak yayını kitap olarak bastırmak üzere girişimlerde bulunur¹⁷³. Ancak bu girişim, Türk tarafının ilgi göstermemesi nedeniyle başarısız olur. Bartók’un, birkaç yıl sonra, 1940 yılında Amerika’da ölümü üzerine bu kitap çalışması yıllarca arşivlerde kalır. Söz konusu çalışma ancak 1976’da gün yüzüne çıkar ve aynı yıl biri Amerika’da, diğeri Macaristan’da olmak üzere iki ayrı kitap hâlinde yayımlanır¹⁷⁴. Kitabın yayımlanmasından birkaç ay sonra Türkiye’de, çeşitli yerlerde tanıtma ve değerlendirme yazıları çıkar¹⁷⁵. Buna rağmen kitabın Türkçeye çevirisi ancak 1991 yılında Bülent Aksoy tarafından, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi* adıyla yapılır.

¹⁶⁶ Tasnádi, 2005: 217.

¹⁶⁷ Başgöz, 1977: 296.

¹⁶⁸ Reinhard, 1991: 219.

¹⁶⁹ Bartók, 1991: 35.

¹⁷⁰ Saygun, 2005: 277.

¹⁷¹ Saygun, 2005: 278.

¹⁷² Bartók, 1991: 35-36.

¹⁷³ Suchoff, 1991: 17.

¹⁷⁴ Aksoy, 1991: 7.

¹⁷⁵ Örneğin Hınçer, 1976, 1977; Yürür, 1976; Saygun, 1977; Başgöz, 1977 vb.

M. Ragıp Gazimihal, Bartók'un Türkiye'de yaptığı çalışmalardan 20 yıl sonra kaleme aldığı bir anma yazısında¹⁷⁶ onun Türk halk müziği için öneminin yıldan yıla daha derinden anlaşıldığını söyler. Gerçekten de Bartók'un Türkiye'de gerçekleştirdiği çalışmalar, "hem çağdaş bilimsel müzik araştırmaları açısından, hem de Türk halk müziğinin kökeninin Orta Asya'ya dayandığını göstermek bakımından"¹⁷⁷ o gün olduğu gibi, bugün de büyük önem taşımaktadır.

Bartók'un Türkiye'deki çalışmalarının, özellikle o dönemde en çok önemsenen boyutunu, **pentatonizm** kavramı etrafında söyledikleri oluşturur. "Pentatonizm" ve "Pentatonik dizi" kavramları, dönemin müzik bilimcileri tarafından önemle üzerinde durulan bir konudur. Çünkü "sözlük anlamı ile 'beş tam sesli' demek olan pentatonik kavramının vatani Orta Asya, sahipleri de Türklerin ataları kabul edilir"¹⁷⁸. Pentatonik yapı, türkülerin Orta Asya Türk müziğiyle bağını ortaya koymak, buradan hareketle de Türklerin köklü bir millet olduğunu belgelemek için en güçlü delil¹⁷⁹ olarak değerlendirilir. Bu durum, millî ruhu uyandırma gayreti içindeki yeni Türk devletinde türkü kültürüne yüklenen misyonu göstermesi bakımından oldukça önemlidir. O dönem için, Osmanlı öncesine ait yeterince yazılı belgesi bulunmayan aydınlar ve yöneticiler; "millî" tarihlerini, sözlü kaynaklarla, dahası **millî müzik** kabul edilen türkülerin ezgisel yapısıyla aydınlatmaya hatta inşa etmeye çalışmaktadırlar.

Türkülerdeki pentatonik yapıyı sezinleme ilk kez 1928 yılında M. Ragıp Gazimihal'le başlar. Gazimihal'in bu fikirleri önce kuşkuyla karşılsa da, derlenen türkülerle birlikte örnekler çoğalınca kanılar da güçlenir.¹⁸⁰ Bunun üzerine müzik bilimciler pentatonik yapıyla ilgili çok sayıda yayın yaparlar. Bu yayınlardan biri olan *Türk Halk Mûsikisinde Pentatonism* (1936) adlı kitabında A. Adnan Saygun, pentatonizmi Türk'ün musikideki damgası olarak görür ve "pentatonizm nerede varsa orada oturanlar Türk'tür" tezini

¹⁷⁶ Gazimihal, 1956a: 1249.

¹⁷⁷ Mirzaoglu, 2009: 1048.

¹⁷⁸ Birdoğan, 1988: 37.

¹⁷⁹ Mirzaoglu, 2009: 1048.

¹⁸⁰ Birdoğan, 1988: 38.

savunur¹⁸¹. Bartók'un da türkülerdeki pentatonik yapıya dikkat çekmesiyle Türk müzik bilimcileri, bu konuya dikkatlice eğilmiş, çalışmalar iyice hararetlenmiş ve böylece, millî kimliğin geliştirilmesi yönünde önemli adımlar atılmıştır¹⁸².

Musiki inkılabı çerçevesinde geliştirilen müzik politikaları bu dönemde, yoğun bir şekilde düşünceden eyleme geçirilir. Bir taraftan alan çalışmalarıyla türkü derlemeleri yapılmakta; bir taraftan da teorik çalışmalar, toplantılar, seminerler gerçekleştirilmektedir. Süleyman Şenel'in de belirttiği gibi, 1920'li yılların sonu ile 1930'lu yılları kapsayan dönem, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik politikalarının yeni yeni şekillenmeye başladığı, millî musikiyi ıslah etme adına art arda toplantıların yapıldığı ve devlet politikalarının olgunlaşmaya başladığı bir dönemdir¹⁸³.

1930'lu yıllarda, çok sesli çalışmalarda yapı taşı olarak kullanılacak türkü örneklerini belirlemek üzere daha bilinçli ve sistemli derleme çalışmaları başlatılır¹⁸⁴. Bunda, 1920'li yıllarda müzik eğitimi almak üzere Batı'ya gönderilen sanatçıların, yurda dönmüş ve çalışmaya başlamış olmaları birinci derecede etkilidir. Bu çerçevede 1924'te Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç, Ulvi Cemal Erkin; 1926'da Necil Kâzım Akses; 1927'de Hasan Ferit Alnar; 1928'de Cevat Memduh Altar, Ahmet Adnan Saygun ve Halil Bedi Yönetken, müzik eğitimi almak üzere Paris, Viyana, Leipzig ve Prag şehirlerine gönderilmişlerdir¹⁸⁵. 1930'larda yurda dönen bu sanatçılar, bazı halk türkülerini Batılı yöntemlere göre armonize etmişler, yani çok sesli olarak yeniden üretmişlerdir. Veysel Arseven, bu sanatçıların yaptığı ilk armonilerdeki başarı düzeyinin tartışılabilirliğini, ancak zamanla çok başarılı armonizasyonlar yaptıklarını dile getirir¹⁸⁶. Batı'da eğitim almış bu müzisyenler, müzik inkılabının "millî ve çağdaş müzik" anlayışını gerçekleştirmede önemli katkılar sunmuşlardır. Bu sanatçılardan *Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan*

¹⁸¹ Mirzaoglu, 2009: 1048.

¹⁸² Şenel, 2000: 34; Mirzaoglu, 2009: 1048.

¹⁸³ Şenel, 1999: 111.

¹⁸⁴ Güray, 2006: 303.

¹⁸⁵ Paçacı, 1999a: 15.

¹⁸⁶ Arseven, 1959c: 2008.

Ferit Alnar'ın oluşturduğu gruba **Türk Beşleri** adının verildiği bilinmektedir. Cem Behar'a göre, bu adlandırmanın temelinde Ziya Gökalp'in millî musiki anlayışı vardır. Çünkü bu adlandırma, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Rusya'da *Borodin*, *Rimski-Korsakkof*, *Mussorgski*, *Balakirev* ve *Cesar Cuî*'den oluşan **Rus Beşleri** grubunun tam karşılığıdır; ki Rus Beşleri, kendi dönemlerinde filizlenen Ulusal Rus Müziği akımının en önemli temsilcileridir.¹⁸⁷

1930'larda başlayan türkülerdeki çok seslilik konusu, türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sindeki önemli tartışma alanlarından biridir. Özellikle 1940'lı ve 50'li yıllarda yoğunlaşan bu tartışmalar, sonraki yıllarda da devam etmiştir. Müzikteki gelişmişliğin bir göstergesi kabul edilen¹⁸⁸ çok seslilik, millî musiki anlayışının da vurgu yaptığı noktalardan biridir. Bu çerçevede örneğin Muzaffer Sarısözen, Sadi Yaver Ataman ve Halil Bedi Yönetken türkülerin çok seslilik özelliği taşıdığını ve bu nedenle armoni çalışmalarına uygun olduğunu vurgularlar¹⁸⁹. Böyle bir vurguyla türkülerin, dolayısıyla Türk kültürünün zenginliğinin ve tarihî derinliğinin de altını çizmiş olurlar. Ancak Sadık Uzunoğlu ve T. H. Eartwood türkülerin çok seslilik özelliği göstermediğini söylerler¹⁹⁰. Bununla birlikte Veysel Arseven, konuya biraz daha temkinli yaklaşır ve türkülerdeki çok seslilikle ilgili hüküm verebilmek için örneklerin yetersiz olduğunu, ancak çok sesliliğin türkülerde “hayâl meyâl seçilebildiğini” ifade eder¹⁹¹.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin 1922-1952 yılları arasını kapsayan Romantik Politik Evre'sindeki en önemli gelişmelerden biri de Türkiye'de **radyo** yayınına başlanmasıdır. Zira, Bülent Aksoy'un da belirttiği üzere, Türkiye'de “halk musikisini yurt düzlemine yayan kurum radyo olmuştur”¹⁹².

Türkiye'de radyoculuğun başlangıcıyla ilgili bilgiler kesin olmamakla birlikte, 1920'lerde radyoya karşı bir ilginin varlığı bilinmektedir. Bu ilgiyi ilk

¹⁸⁷ Behar, 2008: 272.

¹⁸⁸ Arseven, 1959c: 2007.

¹⁸⁹ Sarısözen, 1944 ve 1946; Ataman, 1951a, 1951b, 1951c ve 1953a; Yönetken, 1967.

¹⁹⁰ Uzunoğlu, 1951a ve 1952; Eartwood, 1968.

¹⁹¹ Arseven, 1959c: 2007; 1959b ve 1957c: 1590.

¹⁹² Aksoy, 2008: 200.

gösterenler, daha çok bir radyo alıcısı yapmak ve çeşitli istasyonları dinlemek amacındaki amatör radyocular olmuştur. İlk radyo yayını yapma denemeleri de bu yıllarda amatörce yapılır. Türkiye’de ilk radyo yayını yapma denemesini Meslekî ve Teknik Eğitim Umum Müdürlerinden eğitimci Rüştü Uzel, 1921-1923 arasında gerçekleştirir. Cumhuriyet’ten önceki bu amatör girişimler, yeni devletin kurulmasından sonra yerini profesyonel radyoculuğa bırakır. Bu bağlamda, Türkiye’de ilk düzenli radyo yayını için 1926 yılında devletin teşvikiyle, **Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi** (TTTAŞ) adında özel bir şirket kurulur. Devlet bu şirkete, Türkiye’de radyo vericisi kurup yayın yapabilmesi için 10 yıl süreli bir ruhsatnameyle izin verir. TTTAŞ, 1927 yılında İstanbul ve Ankara’da kurduğu iki vericiyle radyo yayınına başlar. Şirketin sözleşmesinin süresi 1936 yılında bitince devlet, radyo yayını hakkını TTTAŞ’ten alır ve PTT’ye verir. Böylece 1936 yılında radyo, devletleşir ve radyo yayını uzun yıllar devletin tekelinde kalır. II. Dünya Savaşı’nın patlak verdiği dönemde devlet yönetimi, radyoyu daha etkin ve etkili kullanmayı düşünür. Bu amaçla radyo yayın hakkı ve görevi 1940 yılında PTT’den alınarak başbakanlığa bağlı Matbuat Umum Müdürlüğüne* verilir. Türkiye’de televizyon yayınının başlamasıyla, 1964 yılında TRT kurulur ve radyo, bu tarihten itibaren TRT bünyesinde yayınıni sürdürür.¹⁹³

Türkiye’de radyo yayıncılığı 1980’lere kadar devletin tekelinde kalır. Bu süreçte TRT’nin yanında polis radyoları ve meteoroloji radyoları gibi çeşitli kamu kurumlarına ait radyolar da yayın yapmaktadır. Ancak 1980’lerde radyo yayıncılığındaki devlet tekeli tartışılmaya başlanır. Örneğin 1985 Haziran ayında dönemin TRT genel müdürü, özel radyo kurmak için kendilerine 106 başvurunun yapılmış olduğunu açıklar. 1989 yılında bazı belediyeler de radyo yayınına başlar. 1990 yılında ise özel radyolar kurulup faaliyete geçer ve böylece radyodaki devlet tekeli ortadan kalkar.¹⁹⁴

Radyonun türkü kültüründeki değişime katkısı, kurulduğu ilk yıllardan itibaren başlar. Ancak 1929 yılında faaliyete geçen radyoda, 1938’e kadar

* Bu kurum günümüzde, *Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü* adıyla, yine başbakanlığa bağlı olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

¹⁹³ Kocabaşoğlu, 1980: 8-9, 11-13, 29, 31, 132, 186, 420, 424.

¹⁹⁴ Cankaya, 1997: 71-81.

türkü yayınlarına çok fazla yer verilmez. Bu süreçte daha çok Sadi Yaver Ataman ve Tamburacı Osman Pehlivan gibi sanatçılar, zaman zaman radyonun canlı yayınlarına katılır ve türkü çalıp söylerler. Ancak Ankara Radyosu, 1938’de yeni yerine taşındıktan sonra, türkü yayınlarına daha çok ve düzenli yer vermeye başlar.¹⁹⁵ Bu gelişmede, 1936 yılında açılmış olan **Ankara Devlet Konservatuvarı**’nın önemli etkilerinin olduğu muhakkaktır. Çünkü bu yıllarda konservatuvar, ileride de göreceğimiz üzere, yurt genelinde düzenli türkü derleme çalışmalarını başlatmış ve 1937’de birinci, 1938’de de ikinci derleme gezisini düzenleyerek yüzlerce türküyü sesli bir şekilde kayıt altına almıştır. Derleme gezilerinde kaydedilen türkülerin vakit kaybedilmeden radyo repertuvarına alındığı ve bunun sonucunda, 1938’den itibaren radyo yayınlarında türküyü daha çok yer verildiği, Uygur Kocabaşoğlu tarafından da dile getirilmektedir¹⁹⁶.

Radyonun 1938’den sonraki yayınlarında türkülere daha çok yer vermesinde Halkevleri de etkili olmuştur. Halkevlerince derlenip notaya alınan türküler, Ankara Radyosunda 15 günde bir yayınlanan “*Halkevleri, Sanat ve Folklor*” adlı program aracılığıyla dinleyiciye ulaştırılır¹⁹⁷. Refik Ünal, 15 günde bir 1 saat süreyle yayınlanan bu programın, 1942-1943 yıllarında yapıldığını belirtir. Ünal ayrıca, Ankara Radyosunun 1950’de, A. Adnan Saygun başkanlığında derlemeler yaptığını ancak bunların basılamadığını da dile getirir¹⁹⁸.

Ankara Radyosundaki “Halkevleri, Sanat ve Folklor” programı, adından da anlaşıldığı gibi, sadece türkülerle değil, genel olarak halk kültürüyle ilgili yayınlar yapar. Ancak doğrudan türkülerle ilgili ilk düzenli program, birkaç yıl önce, 1939 yılında başlamıştır. Ankara Radyosu Müdürü Mesut Cemil (Tel) ile Ankara Devlet Konservatuvarı Arşiv Şefi Muzaffer Sarısözen’in hazırlayıp sunduğu bu programın adı “**Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz**”dur¹⁹⁹. Gönül Paçacı, adını “Bir Türkü Öğreniyoruz” şeklinde

¹⁹⁵ Hınçer, 1968: 12; Şenel, 1999: 116; Aksoy, 2008: 201.

¹⁹⁶ Kocabaşoğlu, 1980: 161.

¹⁹⁷ Öztürkmen, 1998: 117; Coşkun Elçi, 2008: 44-45.

¹⁹⁸ Ünal, 1973: 6771.

¹⁹⁹ Tör, 1999: 53-54.

aktardığı bu programın 1,5 yıl sürdüğünü ve çok ilgi gördüğünü dile getirir²⁰⁰. Bülent Aksoy da programın adını “Bir Türkü Öğreniyoruz” şeklinde verir ve programı şöyle değerlendirir:

*Mesut Cemil ile Muzaffer Sarısözen her hafta bu programda bir halk türküsünü dize dize öğretiyorlar; programın sonunda da türkü radyo okuyucularınca bir bütün olarak seslendiriliyordu. Bu programlarda yüzlerce türkü öğretilmiş ve söylenmiştir. İşin ilgi çekici yanı, söz konusu türküleri öğrenenler sadece dinleyiciler değil, bu programa katılan radyo okuyucuları da söylenen türküleri bu eğitici programa hazırlanırken öğreniyorlardı.*²⁰¹

Aksoy’un burada sözünü ettiği “radyo okuyucuları”, radyonun “Millî Musîkî Sanatkârları Kolu”nda²⁰² görevli sanatçılardır. Bu sanatçıların asıl görevi türkü söylemek değil, Türk Sanat Müziği eserlerini seslendirmektir. Ancak bu sanatçılar, Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz programındaki türküleri de seslendirmişlerdir.

Ankara Radyosunda, türkü icra etmek üzere 1940 yılında **Yurttan Sesler** adında yeni bir topluluk kurulur. Topluluğa bu adı veren, Nazmi Özalp’a göre *Vedat Nedim Tör*, Bülent Aksoy’a göre ise *Mesut Cemil*’dir²⁰³. O dönemde radyonun yöneticilerinden olan ve birlikte çalışan bu iki ismin de Yurttan Sesler adını ortaya atmış olmaları muhtemeldir. Ancak burada asıl önemli olan, Yurttan Sesler’in sadece Türk Halk Müziği eserlerini icra etmek üzere kurulmuş bir topluluk olmasıdır. Bununla birlikte topluluğun üyeleri arasında Türk Sanat Müziği sanatçıları da bulunmaktadır. Topluluk bu hâliyle, kurulduğu 1940 yılından 1946 yılına kadar Mesut Cemil tarafından yönetilir. Bu dönemde topluluğa repertuar hocalığı yapan Muzaffer Sarısözen, 1946 yılında Yurttan Sesler’in başına getirilir²⁰⁴. Bu tarihten itibaren Sarısözen, Yurttan Sesler’i salt Türk Halk Müziği sanatçılarından oluşacak şekilde yeniden düzenler. Sarısözen, Ankara Radyosundaki Yurttan Sesler’e ek

²⁰⁰ Paçacı, 1999b: 125.

²⁰¹ Aksoy, 2008: 201.

²⁰² Kocabaşoğlu, 1980: 218.

²⁰³ Özalp, 2000: 420, 456; Aksoy, 2008: 201.

²⁰⁴ Coşkun Elçi, 1997: 16.

olarak 1953'te İstanbul Radyosunda, 1954'te de İzmir Radyosunda birer Yurttan Sesler Korosu daha kurar²⁰⁵. Muzaffer Sarısözen yönetiminde kurulan ilk Yurttan Sesler korosunun saz sanatçıları Sarı Recep (Güray), Ahmet Gazi Ayhan ve Mucip Arcıman; ses sanatçıları ise Neriman Altındağ, Muzaffer Kıvılcım, Sabahat Karakulak, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ ve Turhan Karabulut'tur²⁰⁶.

Muzaffer Sarısözen'e göre Yurttan Sesler'in asıl amacı, *"Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu hâline getirmek"*ti²⁰⁷. Sarısözen, bu amaç doğrultusunda, radyo yönetimine Yurttan Sesler'le ilgili 5 maddelik bir rapor şeklinde resmî önerilerde de bulunmuştur²⁰⁸. Ayrıca Sarısözen, koronun repertuvarından küçük bir seçki yapmış ve bunu, öğrencilerin türkü öğrenebilmeleri için kitaplaştırarak Yurttan Sesler adıyla yayımlamıştır²⁰⁹. TRT radyolarında bugün de varlığını sürdüren Yurttan Sesler, 1940'lardan itibaren türkülerin yurt geneline yayılmasında ve sevilmesinde önemli görevler üstlenmiştir.

İstanbul Radyosunda Yurttan Sesler korosu kurulmadan önce, türkü icraları gerçekleştiren başka topluluklar da vardır. Bu süreçte Sadi Yaver Ataman'ın yönettiği **Memleket Havaları Ses ve Tel Birliği Topluluğu**, Necati Başara'nın yönettiği **Şen Türküler Kümesi**, Nedim Otyam'ın yönettiği **Yurdun Her Köşesinden Deyişler ve Söyleyişler**, Hasan Sözeri'nin yönettiği **Karadeniz'den Sesler Topluluğu** gibi korolar da türkü icraları gerçekleştirmektedir²¹⁰.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sinde radyo, oldukça işlevsel göreve sahiptir. Millî musiki anlayışına bağlı olarak değer kazanan türküler ve türkü kültürü, devletin radyoları aracılığıyla halka ulaştırılmaya çalışılmıştır. Radyolarda yapılan türkü yayınları, ilk dönemden itibaren halkın yoğun ilgisini görmüştür. Bu doğrultuda Halil Bedi Yönetken şöyle bir belirlemede bulunur:

²⁰⁵ Coşkun Elçi, 1997: 16; 2008: 50.

²⁰⁶ Şenel, 1999: 117.

²⁰⁷ Şenel, 1999: 117.

²⁰⁸ Sarısözen, 1997: 167.

²⁰⁹ Sarısözen, 1952.

²¹⁰ Şenel, 1999: 117-118; <http://www.ihsanozturk.com/halk-muzik.asp?id=222> 16.07.2011

*Anadolu’da uzun yıllar süren folklor incelemelerinde, yakından gördük, halk radyonun yalnız halk müziğine ait yayınlarını takip etmektedir. (Dikkate değer bir müşahede olarak arz edelim ki, Türk klâsik müziği yayınları başlayınca, çok yerde düğmelerin çevrildiğini görmüşüzdür.)*²¹¹

Radyodaki türkü yayınları, Yönetken’in de belirttiği gibi ilgiyle takip edilmekle birlikte, halkın bazı eleştirilerine de maruz kalır. Türkülerin asıl üreticisi ve sahibi olan “köylü” halk, bu dönem radyolarındaki türkü yayınlarının üç yönünden memnun değildir. Bunlardan birincisi, türkü icralarında kullanılan enstrümanlar; ikincisi, “şehirli” sanatçıların türkü söyleyiş tarzları; üçüncüsü de türkülerin metin ve ezgilerine yapılan müdahalelerdir.

İhsan Hınçer, 1950’lere kadar hem radyolarda hem de şehirlerdeki sahnelerde, türkü söyleyen sanatçılara kanun, ut, keman, cümbüş gibi alaturka sazların eşlik ettiğini; ancak bu durumun 1950’lerden itibaren değiştiğini ve türkülerin kendi halk sazları eşliğinde söylendiğini ifade eder²¹². Gönül Paçacı, bu dönemde plak sanayiinin de türkülerini keşfettiğini ve onların da alaturka sazlar eşliğinde pek çok türkü plağı doldurduğunu belirtir. Söz konusu sazlarla türkü söyleyenler de aslında türkü sanatçıları değil; Radife Erten ve Müzeyyen Senar gibi Klâsik Türk Müziği sanatçılarıdır²¹³. Hem kullanılan sazlar hem de söyleyen sanatçıların edaları nedeniyle şehirli bir havaya bürünen bu türküler, bir süre sonra sanat müziği ürünleri gibi algılanmaya başlanır²¹⁴. Bunun üzerine bazı şehirli sanatçılar; türkülerini, ağız özelliklerini yansıtmaya çalışarak, başka bir deyişle, köylü ağzını taklit ederek söylemeye yönelirler. M. Ragıp Gazimihal, bu sanatçıların türkülerini “kuşa çevirdiğini” dile getirir²¹⁵. Ayrıca, radyolarda söylenen türkülerin sözlerine de müdahale edilir. Çeşitli nedenlerle sözler değiştirilir ya da türküden tamamen

²¹¹ Yönetken, 1958a: 1670.

²¹² Hınçer, 1960: 2229 ve 1968: 12.

²¹³ Paçacı, 1999b: 125.

²¹⁴ Ataman, 1953b: 730.

²¹⁵ Gazimihal, 1960: 2226.

çıkarılır²¹⁶. Tüm bu durumlar, özellikle radyodan böyle türküler dinleyen halkı rahatsız eder. Rahatsız olanların başında da, sazlarıyla türkü çalıp söyleyen halk sanatçıları gelir.

1947 yılında kendisinden türkü derlenmiş olan Kırklarelili Âşık Ali Tanburacı, bu hususlardaki rahatsızlığını, 1952 yılında bir mektup yazarak Türk Folklor Araştırmaları dergisine iletir. Bu mektup, “Türkülerimiz Tahrif Olunmaktadır” başlığıyla dergide yayımlanır. Tanburacı, mektubunun bir yerinde şöyle demektedir:

*Birtakım sanatkârlar, aldıkları türkülerini kendi keyiflerine göre söyleyip duruyorlar. Bu iş doğru değildir. ‘Kırmızı Gül’ türküsünü evvelâ ben mektepte öğrettim. Ne zaman piyasaya aksetmiş, yalan yanlış almışlar, söyleyip duruyorlar. Fasıl musikisinde başka plaklar da dinledim, daha başka, bu işler doğru değildir.*²¹⁷

Bu durumdan Tanburacı gibi rahatsızlık duyan “köylü” türkü sanatçıları, yavaş yavaş şehre yönelirler. Amaçları hem bu yanlışları düzeltmek, hem kendilerini göstermek hem de para kazanmaktır. Nitekim Tanburacı da, İstanbul Radyosuna gittiğini ve katıldığı programda özellikle kendisinden alınan ancak yanlış okunan türkülerini çalıp söylediğini, söz konusu mektubunda dile getirir. O dönemde büyük şehirlerdeki radyolara gelen sanatçılar arasında Âşık Veysel, Faruk Kaleli, Aziz Şenses, Hasan Sözeri, Malatyalı Necati, Şemsi Yastıman ve Âşık Davut Sulari gibi isimler vardır²¹⁸. Bu sanatçılar, radyo yayınlarındaki otantik performanslarıyla geniş kitlelerin beğenisini toplamışlardır.

1930’lu yıllarda, türkü kültürü açısından en önemli gelişmelerden biri de **Ankara Devlet Konservatuvarı**’nın açılmasıdır. Bu konservatuvar, 1924 yılında kurulmuş olan **Musiki Muallim Mektebi**’nin yerine, Atatürk’ün emriyle 1936’da kurulur. Konservatuvarın yaptığı ilk işlerden biri, **Halk Müziği Arşivi** oluşturmak ve bu arşivin başına, A. Kutsi Tecer’in yönlendirmesiyle, Muzaffer Sarısözen’i getirmektir. Gerek konservatuvarın ve gerekse bu arşivin

²¹⁶ Balkılıç, 2009: 46.

²¹⁷ Tanburacı, 1952: 665.

²¹⁸ Gökalp, 1953: 713; Gazimiha, 1960: 2226; Paçacı, 1999b: 124.

oluşturulmasında, 1935 yılında Türkiye'ye getirilen Hindemith'in öneri ve telkinleri etkili olmuştur²¹⁹.

Ankara Devlet Konservatuvarı; kurulur kurulmaz, türkü derlemeleri için hazırlık çalışmalarına da girişir. Konservatuvar, ilk derleme gezisine, kuruluşundan bir yıl sonra, 1937 yılında başlar. Her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen bu gezilerin başlangıcı konusunda hemfikir görünen araştırmacılar; ne zaman son bulduğu konusunda farklı görüşler ileri sürmektedirler. Örneğin F. Gülay Mirzaoğlu, derleme gezilerinin 1951 yılına kadar sürdüğünü belirtir²²⁰. Özkul Çobanoğlu ve Özgür Balkılıç, derlemelerin 1952'de sonlandığını söylemektedirler²²¹. Armağan Coşkun Elçi ise bir çalışmasında, derlemelerin "1950'li yılların sonuna kadar aralıksız olarak" sürdüğünü söylerken başka bir çalışmasında, 1952 yılına kadar sürdüğünü söyler²²². Gönül Paçacı, bu çalışmaların 1957 yılında noktalandığını belirtir²²³. Süleyman Şenel, derleme çalışmalarının konservatuvarca resmî olarak 1953'e kadar sürdürüldüğünü, ancak kurum dahilinde özel girişimlerle 1970'li yıllara kadar uzandığını ifade eder²²⁴. Şenel gibi, Halil Bedi Yönetken de 1953'e kadar sürdüğünü ifade eder²²⁵. Ancak bu durumu, en net hâliyle İhsan Hınçer'in aydınlattığı söylenebilir. Şöyle ki, Türk Halk Bilgisi Derneği 1950 yılında, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan, 1937 yılından o güne kadar süren derleme gezileri hakkında, resmî bir yazıyla bilgi ister ve yine resmî bir yazıyla cevap alır. 1960 yılında ise, adı Türk Folklor Derneği şeklinde değişmiş olan aynı dernek, yine resmî bir yazıyla 1951-1954 arasındaki derleme çalışmaları hakkında bilgi ister ve cevap alır. İhsan Hınçer, 1951 ve 1966 yıllarında bu mektupları içeren birer yazı yayımlar²²⁶. Hınçer'in bu iki yazısından çıkan sonuç şudur: Ankara Devlet

²¹⁹ Ünal, 1973: 6770.

²²⁰ Mirzaoğlu, 2009: 1049.

²²¹ Çobanoğlu, 2009: 1010; Balkılıç, 2009: 15, 165 (Ancak Balkılıç, s. 15'te, küçük bir dikkatsizlik sonucu olsa gerek, "Ankara Devlet Konservatuvarı" yerine "radyonun son derleme gezisini gerçekleştirdiği 1952 yılı"ndan söz eder.).

²²² Coşkun Elçi, 1997: 16 ve 2008: 52.

²²³ Paçacı, 1999b: 125.

²²⁴ Şenel, 1999: 115.

²²⁵ Yönetken, 1958b.

²²⁶ Hınçer, 1951 ve 1966a.

Konservatuvarı'nın 1937 yılında başlattığı derleme gezileri, düzenli olarak 1952'ye kadar sürmüş ve 1952'de gerçekleştirilen 16. geziyle son bulmuştur. Ancak konservatuvarın verdiği resmî cevaptan anlaşıldığı kadarıyla, 1953 yılında herhangi bir derleme gezisi düzenlenmemiş; 1954'te ise, gezi mahiyetinde olmasa da, İstanbul Zeytinburnu ve Sirkeci göçmen misafirhanelerindeki Orta Asya'dan gelmiş göçmen Türklerden 45 melodi derlenmiştir²²⁷. Bu durumda Ankara Devlet Konservatuvarı'nın söz konusu derleme gezilerini, 1937-1952 yılları arasında gerçekleştirdiğini söylemek uygun olacaktır.

İhsan Hınçer'in ayrıntılı bir şekilde aktardığı bilgilere göre, Ankara Devlet Konservatuvarı, 1937-1952 arasındaki 16 derleme gezisiyle Türkiye'nin dört bir yanındaki 63 ilden toplam 6903 türkü derlemiş ve arşivlemiştir. Konservatuvarın 1954 yılına kadar çeşitli vesilelerle gerçekleştirdiği diğer çalışmalarla da 3 binin üzerinde türkü derlenmiş ve böylece, 1954'e kadar konservatuvarın arşivine 10 bin civarında türkü alınmıştır.²²⁸

Konservatuvarın bu gezilerini maddi açıdan Millî Eğitim Bakanlığı destekler. Bakanlık ayrıca, yurt dışından özel olarak getirttiği dört takım ses kayıt cihazını, derlemelerde kullanılmak üzere konservatuvar yetkililerine teslim eder²²⁹. Bakanlığın söz konusu maddi destek ve teşvikleri dolayısıyla olsa gerek, Türk Folklor Araştırmaları dergisinin Ağustos 1951'de çıkan 25. sayısındaki bir haber yazısında, bu gezilerin Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir²³⁰.

Muzaffer Sarısözen'in tamamında bulunduğu bu gezilere, farklı zamanlarda Halil Bedi Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran ve teknisyen Ali Rıza Yetişen ile Arif Etikan katılmışlardır²³¹. Halil Bedi

²²⁷ Hınçer, 1966a.

²²⁸ Hınçer, 1951 ve 1966a.

²²⁹ Paçacı, 1999b: 125.

²³⁰ TFA, 1951b: 398.

²³¹ Coşkun Elçi, 1997: 16.

Yönetken, bu gezilerdeki gözlemlerini ve notlarını, 1966 yılında *Derleme Notları-I* adıyla kitap olarak yayımlamıştır.

Bu dönemde konservatuvarın derlemelerinin yanı sıra çeşitli araştırmacılar da bireysel çabalarıyla derlemeler yapmış ve derledikleri türküler kitaplar hâlinde yayımlamışlardır. Dönemin ünlü müzikolog ve kompozitörlerinden Veysel Arseven²³²; bu yayınları Cahit Öztelli, Eflâatun Cem Güney ve Sadi Yaver Ataman'ın kitaplarından²³³ hareketle eleştirir²³⁴. Arseven, bu türden kitaplarda türkülerin, notalarını aktarmadan sadece metinlerine yer verilmesini, haklı olarak, doğru bulmaz. Bu nedenle türkü derlemesiyle uğraşan araştırmacılara, müzikologlarla kolektif çalışmalar yapmalarını önerir.

Veysel Arseven, 1937-1952 yılları arasında derledikleri türkülerle ilgili olarak Ankara Devlet Konservatuvarı'na da eleştiriler yöneltir. 1959 yılında yayımlanan yazısında Arseven, derlenen bu ezgiler üzerinde kapsamlı çalışmalar yapmak gerektiğini söyler ve böyle bir girişimde bulunulmamasından yakınır. Bu konuda yapılması gerekenleri sıralayan ve kendisinin de görev alabileceğini belirten Arseven'in eleştirilerinin bir bölümü şöyledir:

Derleme işine girişeli yirmi yıldan fazla bir zaman geçti. Derlenmiş melodiler notaya alındı, herkesin istifadesine sunuldu, üzerlerinde ilmî incelemeler mi yapıldı? Yurttan Sesler topluluğu tarafından radyo ile yurdun dört bir tarafına mı duyuruldu? Hayır... Bunlardan hiçbiri yapılmadı. Daha önceleri kuytu yurt köşelerinde terk edilmiş ezgilerden on binlercesi bir araya getirildi ve Devlet Konservatuvarının bir odacığına hep birlikte gömüldü. Birkaçı Muzaffer Sarısözen'in bastırıldığı ve her zaman tartışma konusu olabilecek kitaplarda gün ışığına çıktı. Birkaçı da günde birkaç defa tekrarlanarak radyodan seslerini duyurabilmek bahtiyarlığına erişti... O kadar. Ya ötekiler?

²³² Bulgar, 2004: 1.

²³³ Öztelli, 1951; Güney, 1951; Ataman, 1951d.

²³⁴ Arseven, 1957b: 1569-1570.

*Onlar da hâlâ morgda, üzerlerinde teşhis yapacak fedakâr ve maharetli insanı bekliyorlar.*²³⁵

Süleyman Şenel, Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'ndeki bu ezgilerin bir kısmının 1970'li yıllarda kopyalanarak TRT'ye aktarıldığını, daha sonra bu koleksiyonun tamamını notaya alma çalışmalarının başladığını ve 1999 yılında bu çalışmaların hâlâ devam ettiğini belirtir²³⁶.

Bu dönemde, türkü kültüründeki değişim sürecine katkıda bulunan resmî kurumlardan biri de **Köy Enstitüleri**'dir. Ancak, 1940'ta kurulan ve 1954'te kapatılan²³⁷ Köy Enstitüleri, "halk müziğine dolaylı olarak hizmet etmiş kurumlardan biridir"²³⁸. Bu okullarda köylü çocukları oldukça geniş bir yelpazede eğitim alırken, "çok sesli müzik dinlemiş, otantik halk müziğini sağlıklı biçimde öğrenmiş, öğrencilerin tümü bir enstrüman çalma becerisi kazanmış"tır²³⁹. Ancak buralarda, Türk halk müziğiyle ilgili enstrümanlar da kullanılmış olmakla birlikte, daha çok "mandolin, ağız armoniği, flüt gibi"²⁴⁰ Batılı enstrümanlara yer verilmiştir. Bunlara rağmen Köy Enstitüleri; çok sesli halk müziği çalışmaları yapmış, kendi yörelerindeki türkülerini başka enstitülerde seslendirmek suretiyle yayılmayı sağlamış ve Âşık Veysel gibi sanatçılardan **usta öğretici** sıfatıyla yaralanmış olmaları²⁴¹ bakımından; bu dönemin türkü kültüründeki değişimine ayak uydurarak katkıda bulunmuşlardır.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sinde konservatuvarlar, radyo, halkevleri ve çeşitli kişiler tarafından gerçekleştirilen türkü çalışmalarına birtakım eleştiriler yöneltmiştir. Bu eleştiriler en çok, derlenen türkülerin sözlerine, ezgilerine ve üsluplarına yapılan müdahaleler üzerinde yoğunlaşır. Çeşitli araştırmacıların²⁴² dile getirdiği bu eleştirilerde,

²³⁵ Arseven, 1959e: 2038.

²³⁶ Şenel, 1999: 116.

²³⁷ Özsoy, 2004: 22.

²³⁸ Coşkun Elçi, 2008: 47.

²³⁹ Çoban, 2011: 457.

²⁴⁰ Kartal, 2008: 32.

²⁴¹ Kocabaş, 2004: 56-57.

²⁴² Örneğin Hasgöl, 1996a: 43; Tekelioğlu, 1999: 149; Tokel, 2000: 131-133 ve 2010: 39-40; Aksoy, 2008: 202; Balkılıç, 2009: 46, 132-133, 168-182.

türkölere yapılan müdahaleler zaman zaman örnekler de verilerek açıklanır. Bu eleştirilere göre, Cumhuriyet'in musiki inkılâbı çerçevesinde türköl, millet bilincini oluşturmak ve geliştirmek üzere restorasyona tâbi tutulurlar. Sözlerinde, ezgilerinde ve söyleyiş tarzlarında "birlik" oluşturulacak şekilde değişikliklere gidilir.

Cumhuriyet'in ilk dönemi müzik politikaları çerçevesinde türkölere yönelik bu müdahaleleri dile getirip eleştiren araştırmacı sayısını artırmak mümkündür. Söz konusu araştırmacıların ifade ettiğı bu görüşlerin doğruluğı, verilen örnekler ve yapılan atıflarla da kanıtlanmıştır ki aksini iddia etmek söz konusu bile değildir. Bu müdahalelerin varlığı herkesçe bilinen ve kabul edilen gerçeklerdir. Yapılan müdahaleler, söz konusu araştırmacılar tarafından genellikle, devletin millete dayatması şeklinde değerlendirilmiş ve katı bir tutumla eleştirilmiştir.

Türkü gibi sözlü kültür ürünlerine bu tarz müdahaleler, o dönem Türkiye'sine mahsus bir durum değildir. Uluslaşma sürecinde folklorik ürönlere yönelen ve bu şekilde halk bilimini kurup geliştiren Avrupa'da da benzer müdahaleleri görmekteyiz. Peter Burke, derleme çalışmalarıyla tanınan Grimm Kardeşler başta olmak üzere, James Macpherson, Sir Walter Scott, V. S. Karadziç, V. E. Trutovsky ve E. Lönnrot gibi ünlü derlemecilerin, derledikleri malzemelere büyük müdahalelerde bulunduklarını söyler ve bu isimleri birer derlemeciden çok "editör" şeklinde değerlendirir²⁴³.

Bugün, kültür meselelerinde duyarlı bir aydın ya da sorumluluklarının bilincinde bir halk bilimci gözüyle bakıldığında, türkölere bu şekilde müdahale edilmesinin büyük bir yanlış olduğı söylenebilir. Böyle bir eylemde bulunmak, halk bilimi disiplini açısından, bilimsel ve etik kurallara aykırıdır ve kabul edilemez. Ancak bu meseleye, biraz da dönemin sosyopolitik şartlarını göz önünde bulundurarak yaklaşmak, araştırmacıları daha sağlıklı yorumlara ulaştırabilir. Çünkü o dönem Türkiye'sinde amaç, salt türkü derlemek ve bunları halka duyurmak değildir. Zaten dönemin, modern bir millî devlet kurmayı amaçlayan hâkim ideolojisi, bu amacını, modern devletlerdeki

²⁴³ Burke, 1996: 31-36.

siyasal, sosyal ve kültürel özelliklerin geleneksel kültürde var olanlarla harmanlanmasından doğacağını öngörmektedir²⁴⁴. Bu nedenle asıl amaç yeni kurulmuş bir ulus devletin vatandaşlarını, millî bilinç temelinde yeniden inşa edip ayağa kaldırmaktır. Yani burada türküler amaç değil, asıl amaca hizmet eden birer araçtır. Ancak sonuçta, müdahale edilmiş de olsa, o dönemde yapılan çalışmalarla, birçok türkü tamamen yok olmaktan kurtarılmıştır.

Bu dönemde türkü; yeni devletin, romantik milliyetçilik akımından feyzalan resmî ideolojisini hayata geçirmek üzere kullandığı politik aygıtlardan birisidir. Nitekim, türkü kültüründeki değişim sürecinin 1922-1952 yılları arasını kapsayan bu evresine, Romantik-Politik Evre adını vermemiz de bundan kaynaklanmaktadır. Devletçe belirlenmiş olan bu politik duruş, dönemin türkü çalışmalarının büyük çoğunluğunda da açık açık dile getirilmiştir. Bu çalışmalarda, türküler üzerinden milliyetçilik ya da daha net bir ifadeyle Türkçülük, Türklük vurgusu yapılmıştır. Ancak bu vurguyu yapan araştırmacıların; aslında kendilerinin bile pek inanmadığı birtakım ifadeleri, politik bir söylem dâhilinde ve sadece ideolojik emellerini gerçekleştirmek üzere kullandıklarını düşünmek, büyük bir yanlış ve haksızlık olacaktır. Bu dönemde devlet kadar, milletin ve milleti uyandırma gayretindeki aydınların da milliyetçilik düşüncesine, Türklük duygusuna ihtiyaç duydukları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, türküler üzerinden Türklük vurgusu yapan araştırmacıların, bu duygu ve düşüncelerinde samimi oldukları rahatlıkla söylenebilir. Bu bağlamda örneğin İbrahim Tarık Çakmak ve Hüsamettin Şemsi, Bilecik yöresinden derledikleri türkülerini, 1935 yılında *Bilecik Halk Türküleri* adıyla kitap olarak yayımlarlar. Bu araştırmacılar, türkülerini niçin derlediklerini, kitabın girişinde şöyle açıklarlar:

Şüphesiz ki musiki devrimimizin temelini halkımızın ulusal benliğinden kopan türkülerimiz, zeybeklerimiz ve ulusal oyun havalarımız teşkil edecektir. Biz de bu ülkeye faydalı olabilmek için muhitimizde işittiğimiz bu türkülerini not edip böyle bir kitapçık hâlinde toplamayı kendimize bir vazife bildik. [...] Musiki devrimimizin bir elden

²⁴⁴ Öztürk, 2006: 66.

*başarılması için öyle zannediyoruz ki her şeyden evvel esaslı olarak bu ulusal ezgilerimizin toplanması ve işlenmeleri lazımdır ki bu da herkesten evvel yurttaşların vazifesi ve yurttaşların işidir.*²⁴⁵

Bu dönemin türküyle ilgili çalışmalarının birçoğunda benzer ifadelere rastlamak mümkün. Örneğin Raci Damacı, 1950 yılında yayımlanan “*Yapılan Bir Yanlışlıklar*” adlı yazısında, Ankara Radyosunda türküler söyleyen Yurttan Sesler korosunu bazı yönleriyle eleştirir. Bu eleştiri yazısında bile Damacı, Yurttan Sesler’de söylenen eserler için şu yorumu yapar:

*Hakikaten zaman zaman Ankara Radyosu’nda ‘Yurttan Sesler’ servisinde içli bir ses dinliyoruz. Biz, bu güzel ve içli sestten derin bir haz duymuyoruz dersek, büyük bir hakikati ketmetmiş ve yalan söylemiş oluruz. ‘Yurttan Sesler’in hemen hemen hepsi halkın ruhundan doğmuş, halkın kendi fitrî kabiliyetile kendi zevkine, kendi içine uygun olarak bestelenmiş türküler, mayalar, mâniler, koşmalar, divanlar bizim için çok değerli ve baha biçilmez birer sanat hazinesi ve daha doğrusu her biri başlı başına Türk’ün ve Türklüğün birer sanat destanıdır.*²⁴⁶

Bu dönemde gerçekleştirilen türkü çalışmalarında tek amaç, elbette, kuru bir milliyetçilik söylemiyle Türklük vurgusu yapmak değildir. Türkü kültürü çerçevesinde çalışmalar yapan aydınların, bu çalışmalarla, halk ile aydınlar arasındaki derin uçurumu kapatma gayretinde olduklarını da görmekteyiz. Örneğin, Ahmet Kutsi Tecer’in Sivas’ta, Halk Şairleri Koruma Derneği adında bir dernek kurduğunu ve bu derneğin bir faaliyeti olarak Sivas Halk Şairleri Bayramı’nı gerçekleştirdiğini daha önce dile getirmiştik. Tecer, bu derneğin kuruluş amacını, 1932 yılında bastırdığı bir broşürde şöyle açıklamaktadır:

Cumhuriyet Türkiye’si Maarifi, okuma yazma, yurt ve medeniyet bilgisi yayma hususunda durmadan çalışmaktadır. Umumî maarife, halk terbiyesine verilen bu büyük ehemmiyeti, bilhassa zikrederiz. [...]

²⁴⁵ Çakmak ve Şemsi, 1935: 4.

²⁴⁶ Damacı, 1950: 235.

*O hâlde Halk Şairleri Koruma Derneği, bir halk terbiyesi müessesesidir. Burada takip edilen gaye bilhassa geniş halk kütlesi ile fikir hayatımızın umumî bağlarını birleştirmek, münevver kütle ile geniş kütle arasını doldurmak: Bunu tahakkuk ettirmek için de, halk dili, halk nağmeleri, halk edebiyatı, halk ananeleri ile münevver adamın medenî bilgilerini birbirine kaynaştırmak, mezcetmektir. İşte bu maksatlardır ki Halk Şairleri Koruma Derneği bir yandan köy ve halk içinden süzülüp gelen eserleri umuma teşhir ederken bugünün güzel Türkçesiyle yazan muharrirlerin eserlerini de köye ve köylüye tanıttırarak, Türk gençliğinin medenî idealini halk ve köylüye de aşılacaktır.*²⁴⁷

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sindeki bu milliyetçi söylem, dönemin sonu olarak belirlediğimiz 1952 yılına kadar çok net bir şekilde devam etmez. 1938 yılında Atatürk'ün ölümü, birçok konuda olduğu gibi, müzik politikalarında da radikal sapmaların başladığı önemli bir kırılma noktasıdır. Özgür Balkılıç'ın da ifade ettiği gibi, bu dönemin resmî müzik politikaları 1940'larda rejim tarafından da eleştirilmeye başlanır ve Demokrat Parti iktidarı ile kesintiye uğrar. Dolayısıyla devlet, Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan müzik reformunu 1940'larda durağanlaştırır ve 1950'den sonra resmî bir politika olmaktan çıkarır.²⁴⁸

Gerçekten de 1940'lı yıllarda, türkü konusundaki gelişmelerde birtakım tutarsızlıklar ve yalpalamalar görülür. Örneğin 1941 yılında, *Radyo* dergisinde yayımlanmış bir yazıdaki şu satırlar ilgi çekicidir:

Halkın kendi kendine karşı içten gelen ilgiden yararlanmak için halk türkülerini rastgele saz takımları ile gramofon plâklarına alıp, domates satar gibi alış-veriş fırsatı arayanlar içkili, çalgılı kahve ve gazinoların sahnelerinde temiz yurt melodilerini Şamran Hanım kılığına sokup Kanto'ya çıkanlar, hatta ciddi konser vermek iddiasıyla Türk sanat

²⁴⁷ Tecer, 1932'den akt.: Aşkun, 1967: 4533.

²⁴⁸ Balkılıç, 2009: 15.

*kaynaklarının bu paha biçilmez incilerini tek sesli piyano eşliğinde takdim etmeye kalkışanlar görüldü.*²⁴⁹

1940'lı yıllarda bir taraftan derleme çalışmaları sürmekte, radyolarda türküler çalınıp söylenmekte, hatta Cumhuriyet'in 20. yılı dolayısıyla Halk Musikisi Festivali bile yapılmakta²⁵⁰ iken, diğer taraftan, bazı vilayetlerdeki yöneticiler saz, bağlama çalmayı yasaklamaktadırlar²⁵¹. Bu tutarsızlıklar sadece türkü ya da genel olarak müzik alanında değil; devletin, bütün olarak yeniden değişmeye başlayan kültür politikalarında görülür.

Orhan Türkdoğan, 1940'lı yıllardaki bu gelişmeleri **Kültürde Hümanizma** akımıyla açıklamaktadır. Türkdoğan'a göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarında millet inşa etmek üzere başvurulan romantik milliyetçilik, Anadolu'nun kalkınması sürecinde realist bir çizgiye geçmek üzereyken Atatürk'ün erken ölümüyle kesintiye uğrar. Atatürk'ün, kültürel köklerini tespit edip işleyerek oluşacak ve yükselecek bir Türk milleti fikri, ölümünden sonra yönetime gelen kadrolarca rafa kaldırılır. Yeni yönetim; millî köklere, "kendini kendinde arama" hareketine karşı çıkar. Bunun yerine, eski Yunan ve Latin köklerine yönelme gereğini gündeme getirir. Bu amaçla, Kültürde Hümanizma adı verilen akım çerçevesinde **Tercüme Bürosu** kurulmuş, **Tercüme Dergisi** çıkarılmış, ders ve kültür kitapları Yunan-Latin kaynaklarına ait metinlerle donatılmıştır. Türkdoğan bu durumu, topluma Greko-Romen kültürünün dayatılması olarak yorumlamaktadır.²⁵²

Yeni yönetimin bu tavrında, Atatürk'ün çağdaşlaşma bağlamında işaret ettiği Batı medeniyetine dair düşünceleri referans alınır. Ancak bu yapılırken, Atatürk'ün Batı ve çağdaşlaşmaya dair görüşlerinin yanlış yorumlandığını hatta biraz da saptırıldığını görmekteyiz. Nitekim Atatürk, taklitçiliğe dayanan içi boş bir Batıcılık anlayışına ve Batılı düşüncelerin, kendi kültürümüz özelinde yargılanmadan, sorgulanmadan kabul edilmesine karşı çıkmış; bu doğrultuda Batılıların, Türkler aleyhindeki önyargılarına karşı da aydınları

²⁴⁹ Özalp, 2000: 420.

²⁵⁰ Ünal, 1973: 6770.

²⁵¹ Yönetken, 1958a: 1670.

²⁵² Türkdoğan, 1996: 15-17.

uyarmıştır.²⁵³ Atatürk, çağdaşlığın temsilcisi olan Batı'dan yararlanmak gerektiğini, ancak bunu yaparken, milletin, öz'ünden saptırılmamasının da önemli bir zorunluluk olduğunu şu şekilde ifade etmiştir:

*Yeni aydın sınıfın halka telkin edeceği ülküler, halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalı. [...] Onun için, bu millete gideceği yolu gösterirken dünyanın her türlü ilminden, buluşlarından, ilerlemelerinden istifade edelim; lâkin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz.*²⁵⁴

Atatürk'ün ölümünden sonra devlet yönetimini devralan kadroların Batı anlayışı, onun net uyarılarına rağmen, Batı'nın bilim ve medeniyetinden faydalanmak yerine, daha çok, Batı'nın kökenini oluşturan Eski Yunan ve Latin medeniyetlerinin kültür kaynaklarından beslenmek şeklinde tezahür eder. Devletin 1940'lı yıllarda resmî politika olarak izlediği bu yaklaşım, türkü kültüründeki değişim sürecine de doğrudan yansır.

1950'lerden itibaren, türkülerden ziyade halk oyunları ön plana çıkmış ve araştırmalar bu alanda yoğunlaşmıştır²⁵⁵. Bu yoğunlaşma, halk oyunları ile ilgili çeşitli topluluk, kulüp, birlik, federasyon ve derneklerin kurulmasına; "bayram, festival, yarışma" gibi adlar altında ulusal ve uluslararası çapta çeşitli halk oyunları organizasyonlarının yapılmasına ve konuyla ilgili yayın faaliyetlerinin dikkat çekici düzeyde artmasına yol açmıştır²⁵⁶. Bu çerçevede türküler, halk oyunları ile birlikte çeşitli festivallerde, özel gecelerde, şenliklerde, yarışmalarda yer almaya başlamıştır. Örneğin, 1950 yılında *Türk Folklor Araştırmaları* dergisi bir **Türk Halk Musikisi Gecesi** düzenlemiştir. Bu geceye Nedim Otyam, Şemsi Yastıman, Sadi Yaver Ataman, Necati Başara, Mukaddes-Münevver Coşkun kardeşler ve Azize Tözem gibi sanatçılar katılmış ve organizasyon büyük ilgi görmüştür²⁵⁷. 1952 yılında ise *Türkiye*

²⁵³ Kocatürk, 1999: 86, 139.

²⁵⁴ Kocatürk, 1999: 143, 144.

²⁵⁵ Coşkun Elçi, 2008: 52; Mirzaoglu, 2009: 1049.

²⁵⁶ Öztürkmen, 1998: 199-205; Greve, 2006: 233-236. Her iki kaynakta da belirtildiği üzere, 1950'lerde başlayan bu ilgi yoğunluğu nedeniyle olsa gerek, "halk bilgisi/bilimi" anlamındaki "folklor" sözcüğü de, o dönemden bugüne, yaygın bir yanlış olarak "halk oyunu" anlamında kullanılmaktadır.

²⁵⁷ TFA, 1951a: 285-288.

Talebe Turizm Teşkilatı ve Sanatseverler Kulübü, Millî Oyunlar ve Türküler Festivali adında bir festival düzenlemiştir. İstanbul, Ankara ve İzmir’de gerçekleştirilen bu festivale Denizli, Urfa, Çoruh, Karadeniz, Erzurum, Bursa, Siirt ve Konya mahallî ekipleri katılmışlardır. Bu festival de halkın yoğun ilgisini görmüştür²⁵⁸. Ayrıca 1952’de, Ankara Devlet Konservatuvarı müdür yardımcısı Halil Cemal Oğultürk de ilgi gören bir **Millî Danslar Günü** düzenlemiştir. Yine Oğultürk, konservatuvarın son derleme gezisini yaptığı 1952 yılında, konservatuvar adına halk dansları derlemek üzere Kuzeydoğu Anadolu’ya gitmiştir.²⁵⁹ Böylece konservatuvar, 1937’den itibaren düzenli olarak gerçekleştirilen türkü derleme gezilerini sonlandırdığı 1952 yılında, halk danslarını derlemeye başlamıştır.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre’sini oluşturan 1922-1952 yılları arasında türküler, millî kültürün önemli bir parçası olarak görülmüş ve yeni devletin, millet inşa etme mesaisinde etkin bir ideolojik aygıt rolü üstlenmiştir. 1952’den sonra “Türküler millî kültürün önemli bir parçasıdır.” görüşü, elbette tamamen terk edilmemiştir. Bu haklı görüş, hiçbir kesintiye uğramadan bugün de varlığını ve geçerliliğini korumaktadır. Ancak 1950’lerden itibaren türkünün, millet inşa etme sürecindeki işlevi bir kenara bırakılmıştır. Çünkü bu tarihlerden sonra devletin, millî kültür kaynakları üzerine temellendirilen ve Türklük esasına dayanan bir millet inşa etmek gibi resmî bir politikası söz konusu değildir. Böyle bir politika ortadan kalkınca, türkülerin de bu bağlamdaki işlevi doğal olarak devre dışı bırakılmıştır. Böylece 1950’lerin başlarından itibaren yavaş yavaş, türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre adını verdiğimiz yeni bir evresine geçiş yaşanmıştır.

²⁵⁸ TFA, 1952: 601.

²⁵⁹ TFA, 1953.

C. Egzotik Evre (1952-1990)

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'si, 1952'den 1990'a kadar uzanan yaklaşık 40 yıllık dönemi kapsar. 1952, Ankara Devlet Konservatuvarı'nca 1937'den itibaren düzenli olarak gerçekleştirilen türkü derleme çalışmalarının sonlandırıldığı yıldır. Bu sonlandırma, daha önce resmî bir kültür politikası olarak geliştirilen türkü çalışmalarına, devletin bakış açısının değiştiğini ve sistemli desteğini çekerek bu politikadan vazgeçtiğini göstermesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. 1990 ise, başlangıcından beri devlet tekelinde bulunan radyo-televizyon yayıncılığına özel sektörün de dâhil olduğu yıldır. Özel radyo ve televizyonların yayına başlaması, türkünün, geniş kitlelere daha rahat ulaşip popüler hâle gelme konusunda önünü açması bakımından ayrı bir dönüm noktasıdır.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin, daha önce ele aldığımız iki evresinde yükselen bir değer olan türkü, Egzotik Evre'de durağan bir döneme girmiştir. Söz konusu durağanlık, türkü üretiminde değil, kentli çevrenin ve yönetici-aydın sınıfın türkü algısında yaşanmıştır. Zira bu evrede türkü, çeşitli nedenlere bağlı olarak, kent ortamında yeterince ilgi görmez. Çünkü bu evrede kentli sınıfın türkü algısını ve zevkini, 1940'lardan itibaren devlet radyosunun, sonraki dönemde ise TRT'nin belirlediği standartlar oluşturur. Türkünün asıl üreticisi ve tüketicisi durumundaki kırsal sınıfın aksine kentli sınıf; dil, üslup ve müzikalite bakımından yöresel özellikleri törpülenerek tek tipleştirilmiş türküler dinlemektedir. Bugün, "radyo tavrı"²⁶⁰ ve "radyo ağzı/TRT ağzı"²⁶¹ gibi haklı eleştirilere maruz kalan bu türkü formu, genel olarak türkünün doğasında yer alan dinamizmden yoksundur. Bu durum, kentli sınıfın zihnindeki türkü algısının statikleşmesine ve bir süre sonra da nostaljik bir anlam ifade etmesine yol açmıştır. Bu haliyle türkü, Egzotik Evre'de, âdeta müzelik bir folklorik öge olarak algılanmıştır.

Kentli sınıfın bu refleksi geliştirmesinde, 1950'lerden sonra yoğunlaşan kırdan kente göçün de önemli etkileri olmuştur. Zira Romantik-Politik Evre'de,

²⁶⁰ Tokel, 2000: 132.

²⁶¹ Aksoy, 2008: 202.

“milletin efendisi” şeklinde tarif edilen romantik “köylü” imajı ile kentte karşılaşılan realist “köylü” imajının uyuşmaması, kentteki köylü kadar, eski kentlide de ciddi bir hayal kırıklığı ve zihinsel gerilim yaratmıştır. Türküyü, “egzotik, korunmaya muhtaç ve müzeli bir kültür ögesi” biçiminde gören bu dönem algısının şekillenmesinde, bir kaynak olarak türküden yararlanan **arabesk, Anadolu pop ve özgün müzik** türlerinin de önemli etkileri olmuştur.

Romantik-Politik Evre’de, yeni devletin şekillenmesi sürecinde millî bir misyon yüklenen ve devletin kültür politikalarının temeline yerleştirilen türkü, Egzotik Evre’de bu özelliğini kaybetmiştir. Çünkü bu evrede devletin, Türklük ekseninde bir ulus devlet inşa etmek ya da başlatılan bu projeyi geliştirip tamamlamak gibi resmî bir politikası söz konusu değildir. Bu evrede devlet, diğer tüm politikaları gibi kültür politikalarını da birtakım iç ve dış dinamiklerin etkisiyle farklı alanlara kaydırmıştır. Hatta, İlhan Başgöz’ün belirttiği üzere, 1950’lerden sonra devletin folklorla ilişkisi oldukça zayıflamış; ekonomi ekseninde geliştirilen yeni söylemler, folkloru da kapsayan bütün kültürel problemleri unutulmaya itmiş ve bunun sonucunda folklor çalışmaları devlet yardımı olmaksızın şahıslar ve bireysel organizasyonlar tarafından idare edilmiştir²⁶². Başgöz’ün altını çizdiği bu durumdan, doğal olarak türkü konusu da etkilenmiştir.

Tüm bunlarla birlikte, türküyü nostaljik-egzotik bir algının geliştirildiği bu evrede, türkü konusunda yapılmış birçok çalışma ve organizasyon da bulunmaktadır. Örneğin 1955 ve 1957 yıllarında Muzaffer Sarısözen aracılığıyla Ankara Devlet Konservatuarı, 1957-1967 yılları arasında Millî Kütüphane, 1961 yılında Ankara Radyosu, 1967’de ise TRT Genel Müdürlüğü²⁶³ türkü derleme çalışmaları yapar²⁶⁴. 1966 yılında Konya’da “Birinci Âşık Bayramı”²⁶⁵, 1971’de ise İstanbul’da “Âşık Şenliği Altın Saz Yarışması”²⁶⁶ düzenlenir. Mersin’in Mut ilçesinde düzenli olarak yapılan

²⁶² Başgöz, 1998: 83.

²⁶³ Sun, 1967.

²⁶⁴ Ünal, 1973: 6773-6774.

²⁶⁵ Hınçer, 1966c.

²⁶⁶ Makal, 1971.

Karacaoğlan Şenlikleri²⁶⁷, 1975 yılında Ankara ve İstanbul'da seminer ve şenlik şeklinde organize edilir²⁶⁸. 1977 yılında ise Uluslar Arası Folklorik Müzik Kongresi'nin üçüncüsü İstanbul'da yapılır²⁶⁹. Bunlara benzer seminer, sempozyum, derleme, şenlik, yarışma, bayram gibi organizasyonların örneklerini çoğaltmak da mümkündür²⁷⁰. Ancak tüm bu etkinlikler, Egzotik Evre'nin "nostaljik-egzotik kültürel değerler" şeklindeki türkü algısını pekiştirici birer niteliğe sahiptir.

Yine, özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda türküyle ilgili bilimsel yazılar da yayımlanır. Ancak bu yazılar artık, Romantik-Politik Evre'de olduğu gibi türkülerle ilgili yoğun olarak "millîlik" vurgusu yapmaz. Bu dönemdeki yazılar genellikle, konuya müzikoloji açısından bakan müzikologlar tarafından "ezgi, usul, dizi, majör, minör, oktav" gibi müzik terimleri ekseninde ya da "kopuz, saz, çöğür, ıklığ, kaval, düdük, tulum, zurna" gibi türkü enstrümanları hakkında yazılmıştır.²⁷¹ Bu türden yazıların çokluğu, "Romantik milliyetçi ideolojik yaklaşım, Egzotik Evre'de müzikolojik yaklaşımın gerisinde kalmıştır." düşüncesini de kanıtlar niteliktedir.

Egzotik Evre için her ne kadar 1952 yılını başlangıç kabul etsek de, bu evrenin oluşumuna zemin hazırlayan siyasal ve sosyal nedenler daha önceki yıllara uzanır. Bu bağlamda, Romantik-Politik Evre'nin bitip Egzotik Evre'nin başlamasında bir dönüm noktası kabul ettiğimiz, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın düzenli derleme çalışmalarına son vermesini hazırlayan asıl kırılma noktası, 1938 yılında Atatürk'ün ölümü ve ondan sonra devlet yönetimine geçenlerin politik duruşlarıdır.

Atatürk'ün öldüğü ve İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığına geçtiği 1938 yılı, dünyayla birlikte Türkiye için de büyük sıkıntıların yaşanmakta

²⁶⁷ Ünal, 1973; Hınçer, 1974.

²⁶⁸ TFA, 1975.

²⁶⁹ TFA, 1977.

²⁷⁰ Türkülerle birlikte diğer folklorik öğelerle de ilgili benzer organizasyonların ayrıntılı bir listesi için bkz.: Tan, 2000: 131-162.

²⁷¹ Örneğin Uzunoğlu, 1950a, 1950b; Gazimihâl, 1952a, 1952b, 1955a, 1957, 1958a, 1961a, 1961b, 1961c, 1961d, 1962b, 1962c, 1962d, 1962e, 1962f, 1963; Arseven, 1952, 1957a, 1957d, 1958a, 1958b, 1958c, 1958d, 1958e, 1958f, 1959a, 1959b, 1961a, 1961b, 1961d, 1961e, 1971, 1975, 1976; Arsunar, 1954; Çiçekoğlu, 1959; Akçın, 1960; Yönetken, 1961a, 1961b, 1961c, 1961d, 1963; Tangör, 1962; Çokal, 1963; Hınçer, 1969; Özergin, 1970, 1971, 1977.

olduğu bir döneme denk gelir. Zira, 1929'da patlak veren dünya ekonomik krizi, diğer ülkelerle birlikte Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. Daha çok kapitalist Batılı ülkelerde hissedilen krizin Türkiye'ye asıl yansıması devletçi ekonominin geliştirilmesi yönünde olmuştur; ki bu krize bağlı sıkıntılar, Türkiye'de Millî Mücadele döneminde ortaya çıkan Batı aleyhtarı ve anti-kapitalist duyguları da yeniden canlandırmıştır²⁷². Uyguladığı kapalı ve devletçi ekonomi sayesinde, ABD ve Avrupa'ya oranla krizden daha az etkilenen Sovyetler Birliği, bu durumuyla Türkiye'yi de etkilemiş ve devletçi ekonomi konusunda Atatürk'ü cesaretlendirmiştir. Ancak Atatürk'ün, devletçilik ilkesini benimsemesi, Bernard Lewis'in de belirttiği üzere, "Sovyetler Birliği'ne veya komünizme herhangi bir politik veya ideolojik eğilimden değil, fakat zamanın tamamen pratik zorunluluklarından"²⁷³ kaynaklanmaktadır.

Bu dönemde dünya ve Türkiye için tek sıkıntı ekonomik kriz değildir. Yaşanan krizle birlikte yaklaşan II. Dünya Savaşı da tüm dünyada siyaset kurumunu zora sokmaktadır. Böyle bir atmosferde, Kasım 1938'de cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü için de, ülkenin geleceği açısından zor bir dönem başlamaktadır. Nitekim 1 Eylül 1939'da, Almanya'nın Polonya'ya saldırmasıyla II. Dünya Savaşı fiilen başlamıştır²⁷⁴. Bu tarihte, Türkiye Cumhuriyeti büyük bir ölüm-kalım savaşından çıkmalı ve kurulalı 20 yıl bile geçmemiştir. 1911-1922 arasındaki 12 yıllık dönemde girilen Trablusgarp, Savaşı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı nedeniyle yıpranmış ve yorgun düşmüş bir milletin kurduğu genç Türkiye Cumhuriyeti için II. Dünya Savaşı'na dâhil olmak, telafi edilmesi imkânsız sonuçlar doğuracaktır. Bu nedenle devlet yönetimi, bu savaştan uzak durmak için büyük çaba sarf etmiştir. Bu dönemde devlet, tüm iç ve dış politikalarında uluslararası dengeleri gözeterek savaşa karşı, tarafsızlığını belirginleştirecek tercihlerde bulunmuştur.

²⁷² Lewis, 1998: 281.

²⁷³ Lewis, 1998: 284.

²⁷⁴ Torun, 2006: 153.

II. Dünya Savaşı sürecinde Türkiye'nin dış politikasını belirleyen kişi, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'dür. Esmâ Torun'un da ifade ettiği üzere İnönü, savaş dışında kalmayı temel amaç olarak belirlemiş ve sıcak savaşın dışında kalmayı başarmıştır. İnönü'nün belirlediği politikaya göre, Türkiye, saldırıya uğramadığı sürece savaşa girmeyecektir. Aslında, Türkiye'nin bu tarafsızlık politikası, daha savaş başlamadan önce Atatürk tarafından belirlenmiş ve ondan miras alan İnönü tarafından uygulanmıştır.²⁷⁵

II. Dünya Savaşı, bu dönem Türkiye'sinin dış politikası kadar iç politikasına da damgasını vurmuştur. Savaşın başlangıcından bitimine kadar devlet iç politikada, dış politikasındaki tarafsızlık ilkesini destekleyici girişimlerde bulunmuştur. Örneğin bu dönemde sıkıyönetim ilan edilir ve savaş boyunca basına katı bir sansür uygulanır²⁷⁶. Devletin bu tutumu hızla baskıya dönüşür ve ekonomi, siyaset ve toplum denetim altına alınır. Tüm bu tablo dolayısıyla Bernard Lewis; Atatürk'ün otoriter olduğunu, ancak ondan sonraki yönetimin diktatörlüğe daha yakın bir duruş sergilediğini ifade eder²⁷⁷. Bu süreçte, "Millî Şef" unvanına sahip İnönü'nün, diktatörlük edasındaki uygulamaları, tez konumuz olan türk kültürüyle ilgili önemli gelişmelerin yaşanmasına da yol açmıştır.

II. Dünya Savaşı sürecinde, İnönü yönetimindeki devletin geliştirdiği iki temel politika, türk kültürünü doğrudan ve dolaylı olarak etkiler. Bunlardan birincisi, Maarif Vekili Hasan Âli Yücel öncülüğünde, Hümanizm akımı etrafında şekillendirilen kültür politikalarıdır; ki bu politikalar, türk kültüründeki değişim sürecini doğrudan etkilemiştir. İkincisi ise, türk kültüründeki değişim sürecini dolaylı ancak çok daha derinden ve uzun vadede etkileyen ekonomi politikalarıdır. Özellikle bu dönemde uygulanan ekonomi politikaları, sonraki dönemlerde türk kültürünü farklı boyutlarıyla etkileyecek birçok ekonomik ve sosyal gelişmenin hazırlayıcısı olmuştur.

²⁷⁵ Torun, 2006: 153-154, 148.

²⁷⁶ Topuz, 2003: 169-184.

²⁷⁷ Lewis, 1998: 303.

1. 1938-1960 Arası Resmî Kültür Politikaları ve Hümanizma Akımı

Atatürk döneminde uygulanan kültür politikaları, Türkiye Cumhuriyeti'ne bir ulus devlet niteliği kazandırmak üzere, merkezine “Türklük”ü alan bir milliyetçilik anlayışına dayanmaktadır. Atatürk'ten hemen sonra, İnönü döneminde ise böyle bir milliyetçilik yerine Hümanizm akımı esas alınmıştır. Bu durum, İnönü yönetiminin II. Dünya Savaşı sürecinde izlediği tarafsızlık politikasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çünkü Atatürk döneminin, net ve keskin bir vizyona sahip Türk milliyetçiliği ideolojisi karşısında Hümanizm, II. Dünya Savaşı'nın her iki tarafında yer alan devletler için daha az tepki çekecek ve Türkiye'nin tarafsızlığının altını çizerek ölçüde esnek bir yapıya sahiptir.

Hümanizm için birbirinden farklı algılama şekilleri geliştirilmiş ve buna bağlı olarak da bu kavramın farklı tanımları yapılmıştır. Ancak genel olarak, 15. yüzyılda İtalya'da başlayıp tüm Avrupa'ya yayılan bilim, düşünce, kültür ve sanatta yenilenme anlamındaki Rönesans, Aydınlanma ve Pozitivizm gibi hareketlere bağlı olarak gelişen ve Batı dünyasında yaygınlaşan bir felsefe ve edebiyat hareketi olarak değerlendirilmektedir; ki, en yüzeysel şekliyle “insanseverlik, insancılık” şeklinde tarif edilmektedir²⁷⁸. Merkezine insanı ve insana ait tüm değerleri alma iddiasındaki Hümanizm akımının, Faşizm-Komünizm-Kapitalizm üçgeninde gelişen II. Dünya Savaşı ortamında, nötr bir duruş sergilemek isteyen Türkiye yönetimi için önemli bir araç hâline geldiği söylenebilir. Nitekim, Bilal Elbir ve Ömer Karakaş'ın da ifade ettiği gibi; Türk dili, tarihi ve kültürüyle ilgili önemli çalışmalara da yön veren Atatürk, kültür politikalarında “millî kültür” kavramını esas almıştır. Ancak Hümanist kültür politikasının temelinde “evrensellik” iddiası yer alır. Bu durum, kültür konusunda millîliği, her türlü değerın üstünde tutan Atatürk dönemi politikalarıyla önemli bir tezat oluşturmaktadır.²⁷⁹ Bu tezada dikkat çekmek isteyen Orhan Türkdoğan da, 1940'lı yıllarda uygulanan Hümanist politikalar nedeniyle, “Artık, ‘millet olma’ süreci durdurulacak. Batıya dönük bir

²⁷⁸ Çetin, 2007: 2.

²⁷⁹ Elbir ve Karakaş, 2007: 383-384.

hümanizma akımı kültür hayatımızı istilâ edecektir.”²⁸⁰ belirlemesinde bulunur.

Hümanizmin bir kültür politikası olarak Türkiye’de uygulanmasında başrol, Atatürk’ün ölümünden sonra Maarif Vekilliğine getirilen Hasan Âli Yücel ve bu konuda Yücel’i destekleyen Cumhurbaşkanı İnönü’ye aittir²⁸¹. Yücel, öncelikle, Atatürk dönemi kültür politikalarının ideologu durumundaki Ziya Gökalp’ın bazı görüşlerini eleştirmektedir²⁸². Daha sonra 1939’daki I. Maarif Şûrası’nda Hümanizm’i gündeme getirmekte ve yeni kültür politikalarının bu çerçevede geliştirilmesini önermektedir²⁸³. Diğer taraftan Yücel’i bu konuda destekleyen Burhan Belge ve Kâzım Nami gibi yazarlar da *Ulus* gazetesi ve *Ülkü* dergisinde Hümanizm’i işleyen yazılar kaleme almaktadırlar²⁸⁴. Bununla birlikte “Türk Hümanizması” ve “Anadolu Hümanizması”²⁸⁵ gibi adlarla yerel/millî bir vizyona taşınan Hümanizm, edebiyat dünyasının da gündemine girer²⁸⁶. Hümanizmin bir kültür projesi olarak sahiplenilmesi için devlet tarafından çıkarılan *Tercüme Dergisi*’nin yanı sıra *Yücel*, *İnsan* gibi edebiyat dergileri de Hümanizmle ilgili yayınlar yapar²⁸⁷. Yine bu dönemde Hasan Âli Yücel’in yönetimindeki Maarif Vekaleti’nce yayımlanan çeviri eserlere, bizzat Yücel tarafından ön söz yazılır. Ancak Yücel’in Hümanizm vurgusu yaptığı bu ön sözler, kitapların 1960’lardaki yeni baskılarından çıkarılır²⁸⁸. Çünkü II. Dünya Savaşı’ndan sonra başlayan çok partili rejimde Hasan Âli Yücel ve Kültürde Hümanizma politikası büyük eleştiriler alınca Yücel, bakanlıktan istifa eder. Onun istifasından sonraki süreçte ise Hümanizm çerçevesindeki kültür ve eğitim politikaları rafa kaldırılır²⁸⁹.

²⁸⁰ Türkdoğan, 1996: 95.

²⁸¹ Torun, 2006: 171.

²⁸² Koçak, 2002: 393-394.

²⁸³ Elbir ve Karakaş, 2007: 384.

²⁸⁴ Torun, 2006: 172.

²⁸⁵ Koçak, 2002: 393-398, 402-405.

²⁸⁶ Türk edebiyatında Hümanizm akımı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Demir, 2007.

²⁸⁷ Doğan, 2008: 112-113.

²⁸⁸ Koçak, 2002: 395-396.

²⁸⁹ Torun, 2006: 175, 260-263.

İnönü döneminin, II. Dünya Savaşı dönemindeki Hümanizm merkezli kültür politikaları nedeniyle, türk kültüründeki değişim sürecinin Türklük ve millîlik vurgusu yapan Romantik-Politik Evre'si sekteye uğramaya başlamıştır. Bu bakımdan, 1939-1946 arasındaki kültürel uygulamalar, 1952'de başlayan Egzotik Evre'ye kısmi bir zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte, türk kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sine geçişte asıl zemini hazırlayan, yine İnönü döneminde izlenmeye başlanan ekonomi politikalarıdır. Ancak bu noktada öncelikle şunu belirtmek gerekir: Egzotik Evre'ye geçişte, İnönü döneminin ekonomi politikaları doğrudan etkili değildir. Bu politikalar, asıl etkiye sahip Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti iktidarının ekonomi politikalarına zemin hazırlamış olmaları nedeniyle dolaylı bir etkiye sahiptir. Başka bir deyişle, türk kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sine geçişte, İnönü döneminin (1938-1950) zemin hazırladığı Demokrat Parti iktidarı ve bu iktidarın İnönü'den devraldığı ekonomi politikaları belirleyici olmuştur. Bu bakımdan, süreci daha net görebilmek adına, öncelikle söz konusu ekonomi politikalarını ana hatlarıyla ele almak yerinde olacaktır.

2. 1938-1960 Arası İzlenen Ekonomi Politikaları

Tüm dünyayı etkisi altına alan 1929 ekonomik krizi, Türkiye'de, Batı kapitalizmiyle özdeşleşen serbest girişimin başarısızlığı olarak algılanır ve 1930'lu yıllar boyunca katı bir devletçi ekonominin uygulanmasına yol açar²⁹⁰. Türkiye, bu çerçevede bir ekonomi politikası izlemekteyken 1939'da başlayan II. Dünya Savaşı, bu politikayı bir süre daha sürdürmeyi zorunlu kılar. Üstelik, hem II. Dünya Savaşı hem de Türkiye'nin bu savaşa karşı izlediği tarafsızlık politikası, ülkenin büyük ekonomik bedeller ödemesine ve ciddi düzeyde yoksul düşmesine yol açar²⁹¹. Savaş şartları ve izlenen savaş ekonomisine bağlı olarak devlet, çok sert mali önlemler uygular ve çıkardığı yeni

²⁹⁰ Ahmad, 2010: 17.

²⁹¹ Ahmad, 2010: 158.

kanunlarla ağır ekonomik sıkıntıları gidermeye çalışır. Bu çerçevede piyasaya mal temin edip üretimi sürdürmek ve fiyatları kontrol etmek amacıyla *Millî Koruma Kanunu* (1940), başta gayrimüslimler olmak üzere zengin işadamlarının ve büyük çiftlik sahiplerinin, gelirlerini değil servetlerini vergilendirmek amacıyla *Varlık Vergisi Kanunu* (1942), 1925'te kaldırılmış olan Aşar vergisine benzeyen ve *Ayniyat Vergisi* de denen *Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu* (1943) gibi zorlayıcı kanunlar çıkarılır ve ağır vergiler toplanır²⁹². Ancak baskı ve zorlama şeklinde tezahür eden tüm bu uygulamalar, zengin-fakir tüm vatandaşların daha çok sıkıntı çekmesine ve savaşın bitmesinden hemen sonra, iktidara muhalif seslerin yükselmesine yol açar.

İktidara yöneltelen sert eleştiriler sadece iktidar dışından değil, aynı zamanda iktidarda bulunan milletvekillerinden de gelir. Özellikle 1945'te uygulanan Toprak Reformu, iktidarda ciddi çatlakların oluşmasına ve "CHP içinde bir muhalefetin kristalleşmesi"²⁹³ne yol açar. Çünkü Feroz Ahmad'ın ifade ettiği üzere, Millî Mücadele döneminde işgalci güçlere direnen ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'ni kurup idaresini eline alan yönetici sınıf, birçok bakımdan homojen bir yapıya sahip değildir. Söz konusu yönetici sınıf, sivil-asker devlet memurlarından; hukukçu, gazeteci ve öğretmen gibi az sayıda aydından; tüccarlar, işadamları, toprak ağaları ve kırsal kesim eşrafından oluşmaktadır. Yöneticiler arasında tam bir fikir birliği olmasa da birçok konuda uzlaşma sağlanabilmektedir. Ancak devlet müdahalesi anlamına gelen devletçi ekonominin katı bir tutumla devam ettirilmesi, II. Dünya Savaşı döneminin ağır ekonomik koşulları ve bu koşullara bağlı olarak izlenen ekonomi politikaları; iktidar içindeki tüccar, işadamı, toprak ağası ve eşraftan oluşan burjuva sınıfını ciddi düzeyde rahatsız eder. Bu atmosferde, 1945'te uygulanmaya çalışılan ve topraksız köylüyü topraklandırmak kadar toprak ağalarının siyasî ve ekonomik güçlerini azaltıp devletin elini

²⁹² Ahmad, 2010: 24; Torun, 2006: 212; Akşin, 2008: 236-237.

²⁹³ Ahmad, 2010: 27.

güçlendirmeyi de amaçlayan *Toprak Reformu*²⁹⁴, ekonomik şartlardan zaten rahatsız durumda olan burjuva sınıfın iktidara karşı çıkmasına ve kararlı bir muhalefet oluşturmaya yol açar. Bu muhalefette öne çıkan ve liderlik üstlenen sembol isim, aslında Aydınli bir toprak ağası olan Adnan Menderes'tir. Celal Bayar, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü'yle birlikte hareket eden Menderes, söz konusu muhalefetini sürdürür ve bunun sonucunda, arkadaşlarıyla birlikte 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'yi kurar.²⁹⁵

Demokrat Parti'nin oluşumuna zemin hazırlayan asıl etken; cumhuriyet kurulduğundan beri uygulanan, 1929 dünya ekonomik krizi nedeniyle güçlendirilen ve II. Dünya Savaşı sürecinde katılaştırılan devletçi ekonomi ve bu ekonomi modelinin hem sebebi hem de sonucu olan ağır ekonomik koşullardır.

Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullar ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra yeni kurulan dünya dengeleri, Türkiye'nin iç ve dış politikalarını derinden etkiler. Bu anlamda 1946 yılı önemli bir dönüm noktasıdır. Esmâ Torun'un da ifade ettiği üzere Türkiye, devletçilik ilkesine bağlı olarak izlediği kapalı, korumacı ve dış dengeyi esas alan ekonomi politikasını 1946'dan itibaren yavaş yavaş değiştirmeye başlar ve bunun yerine, gittikçe artan oranda liberal ekonomiye yönelir²⁹⁶. Türkiye'nin bu liberalleşmesi sürecinde Avrupa ve özellikle de ABD ile geliştirilen yakın ilişkiler önemli rol oynar. Çünkü Türkiye, savaşa girmeme yönündeki kararlılığı nedeniyle savaş sürecinde istikrarlı bir uluslararası denge siyaseti izlemiş ve taraflarla iyi ilişkiler içinde olmaya özen göstermiştir. Bu çerçevede Rusya'yla da geliştirilen iyi

²⁹⁴ 11 Haziran 1945'te kabul edilen *Çiftiçiyi Topraklandırma Kanunu* uyarınca gerçekleştirilen *Toprak Reformu*, aslında daha önce 1937'de gündeme gelir. Ancak yaklaşan II. Dünya Savaşı nedeniyle bu reform ertelenir. *Toprak Reformu* ilk olarak 1945'teki kanunla gerçekleştirilmeye başlansa da yükselen muhalefet nedeniyle tam olarak uygulanamaz ve 1947'de yasanın kapsamı daraltılarak reform uygulaması değiştirilir. Bu bağlamda 1947-1962 arasında yaklaşık 360.000 aileye 1.8 milyon hektar toprak dağıtılır. Fakat bunun sadece 8.600 hektarı özel topraklardan alınır, gerisi devlete aittir. Yani 1947-1962 arasında dağıtılan toprağın neredeyse tamamı devlete aittir ve dağıtımdan önce de zaten mera olarak kullanılmaktadır. (Ahmad, 2010: 23-27, 47, 174-175.)

²⁹⁵ Ahmad, 2010: 15-16, 22-24, 27-30.

²⁹⁶ Torun, 2006: 282.

ilişkilere²⁹⁷ rağmen II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, 1945'te Rusya-Türkiye ilişkileri bozulmuş ve Türkiye, ABD'ye iyice yaklaşmıştır²⁹⁸.

Türkiye'nin çok partili yaşamla birlikte demokratikleşme ve liberalleşmeye yönelmesinde en etkili dış güç ABD olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1946'dan 1990'a kadar süren Soğuk Savaş döneminde Türkiye, bu savaşın taraflarından biri olan Rusya'ya karşı ABD yanında yer almıştır. Türkiye bu süreçte, coğrafi konumu nedeniyle de, Rusya ve Ortadoğu'ya karşı, "Batı'nın uzak karakolu" konumunda değerlendirilmiştir²⁹⁹.

Türkiye-ABD yakınlaşmasının önemli dönüm noktalarından biri, 12 Temmuz 1947'de imzalanan Türk-Amerikan Yardım Antlaşması'dır. Feroz Ahmad, bu tarihi anlamlı bulur, çünkü bir gün öncesinde Cumhurbaşkanı İnönü, örgütlenme aşamasındaki Demokrat Parti'yi linç etme girişimlerine karşı DP'yi ve çok partili demokratik sistemi destekleyen önemli bir açıklama yapmıştır³⁰⁰. Zira ABD, Türkiye'nin liberal-kapitalist bir düzlemde demokratikleşmesini istemektedir. Bu bağlamda, iç ve dış etkenlere bağlı olarak Türkiye'nin çok partili yaşama geçişini değerlendiren Pınar Kaya Özçelik, "Türkiye'nin söz konusu dönemdeki rejim değişikliğinin gerisindeki temel itkilerden biri de, ticaret ve tarım burjuvazinin kesimsel çıkarları ve bunun sözcüsü olan Demokrat Parti'nin politikaları ile II. Dünya Savaşı'nın galiplerinden biri olan ABD'nin çıkarları arasındaki koşutluktur."³⁰¹ belirlemesini yapar.

II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Truman Doktrini ve Marshall Planı çerçevesinde ABD'den askerî ve ekonomik yardım alan Türkiye, iç ve dış politikalarında yavaş yavaş ABD güdümüne girmeye başlar³⁰². 1947'de

²⁹⁷ Örneğin Türkiye, ırkçı siyaset izleyen Almanya'nın da savaşta yenileceğinin belirmesi üzerine, Rusya'yla ilişkilerini hoş tutmak için Eylül 1944'te Hüseyin Nihal Atsız öncülüğündeki Türkçü-Turancı grubu tutuklayıp yargılar (Lewis, 1998: 301; Kahraman, 2010: 185.). Daha sonra benzer bir uygulama, fakat bu kez Rusya'ya karşı Amerika'yı memnun etmek üzere, solcu gruplara yapılır ve 1947'den itibaren meclise de taşınan tartışmalarla, Ankara Üniversitesi DTCF'deki bir grup öğretim üyesi (P. N. Boratav, N. Berkes, B. Boran ve M. Ş. Başoğlu) Marksist-komünist olmakla suçlanıp üniversiteden atılır (Kayalı, 1994: 176-198; Berkes, 1997: 397-481; Torun, 2006: 261.).

²⁹⁸ Ahmad, 2010: 25-26, 497-498.

²⁹⁹ Cem, 2009: 53.

³⁰⁰ Ahmad, 2010: 44-45.

³⁰¹ Kaya Özçelik, 2010: 169.

³⁰² Ahmad, 2010: 498.

IMF'ye üye olan Türkiye, artık devletçilik modelini bırakır ve liberal ekonomiye yönelir³⁰³. Bu yıllarda siyaset kadar akademik çevrelerde de “liberalizm” kavramı moda olur ve bu doğrultuda hem CHP hem de DP'de ortak bir rüya oluşur: Türkiye'yi “Küçük Amerika” yapacak ekonomik ilerleme kaydedilmelidir³⁰⁴.

Böyle bir atmosferde gerçekleşen 1950 seçimlerinde DP, CHP'ye karşı önemli bir zafer kazanarak iktidara gelir³⁰⁵. 1950-60 arasındaki 10 yıllık dönemde iktidarı elinde bulunduran DP ile birlikte Türkiye, her alanda köklü bir değişim ve dönüşüm sürecine girer. Bu çerçevede Suat Oktar ve Arzu Varlı, söz konusu süreci şöyle değerlendirir:

*1950-60 arası dönem, başlattığı süreç ve bugüne uzanan sonuçları itibariyle ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşama damgasını vurmuş çok önemli bir dönem özelliğini taşır. Çünkü, bu on yıllık dönemde toplumsal ve siyasal yapı bütünüyle ve radikal biçimde değişime uğramıştır. Bu yıllar, aynı zamanda içinde bir kopuşu da barındırır. Nitekim, bu süreçte Türkiye, kontrollü ve müdahaleci devletçilikten serbest pazar ekonomisine; laik ideolojiden muhafazakâr değerleri öne çıkaran ve savunan anlayışa doğru evrilmiştir. Demokrat Parti'nin tek başına seçimi kazanmasıyla devlete hâkim olan seçkinci, buyurgan ve bürokrat yönetim anlayışı son bulmuştur.*³⁰⁶

Görüldüğü gibi, 1950 itibariyle yaşanan, sadece siyasi parti düzeyinde bir iktidar değişikliği değil, köklü bir zihniyet değişikliğidir. Bu bağlamda Feroz Ahmad, DP'nin popülist bir kır partisi; CHP'ninse seçkinci, aydınların desteklediği kent partisi olarak nitelendirildiğini kaydeder³⁰⁷. Emre Kongar ise CHP'nin “devletçi-seçkinci” cepheyi, DP'nin ise “gelenekçi-liberal” cepheyi temsil ettiğini belirtir³⁰⁸. Bu anlamda DP'nin liberallik boyutu, daha çok, uzun yıllar uygulanan devletçi ekonomiden zarar görmüş toprak ağaları, tüccar ve

³⁰³ Torun, 2006: 234.

³⁰⁴ Ahmad, 2010: 77.

³⁰⁵ Torun, 2006: 292.

³⁰⁶ Oktar ve Varlı, 2010: 6.

³⁰⁷ Ahmad, 2010: 68.

³⁰⁸ Kongar, 2004: 321.

eşraftan oluşan sermaye sahiplerini kucaklar. Gelenekçilik boyutu ise, oylarıyla partiyi iktidara taşımış ve 10 yıl boyunca orada tutmuş olan kırsal kesimi, köylüleri kucaklar. Bu anlamda DP, bir taraftan köylüye karşı büyük sermayeyi korur, diğer taraftan da köylünün sıkıntılarını giderecek vaatlerde bulunur³⁰⁹.

Daha önce ifade ettiğimiz gibi DP, Toprak Reformu'na karşı duran bir grubun muhalif olarak ortaya çıkmasıyla CHP içinde başlayan bir sürecin sonucudur. Bir dönem Atatürk'ün yanında, onunla birlikte politika yapmış isimlerin kurduğu bir parti olan DP, ilke olarak Atatürkçülüğe karşı değildir. Ancak DP'nin Atatürkçülük yorumuna göre Atatürk, Türkiye'nin serbest girişime dayalı kapitalist bir sistem içinde Batılılaşmasını amaçlamış olmakla birlikte, dönemin şartları buna müsaade etmemiştir.³¹⁰ Bu yorumdan hareketle DP, Vehbi Koç gibi CHP'li işadamlarının da desteklediği kapitalist-liberal ekonomi modelini kararlılıkla uygulamış ve -zorunlu olarak doğmakta olan kapitalist topluma geçişin, yavaş yavaş gerçekleşmesini isteyen CHP'nin aksine- sürece hız kazandırmıştır³¹¹. Bu doğrultuda Emre Kongar, Demokrat Parti'nin, Atatürkçü ideolojiyi tam bir kapitalist ideolojiye dönüştürdüğünü söyler ve "Kapitalist dünya içinde geri teknolojiyle yer alan Türkiye için sonuç, kaçınılmaz olarak uluslararası sömürü ilişkisinin sömürülen ucunda yer almaktır."³¹² belirlemesini yapar.

Türkiye'nin devletçiliği bırakıp liberal ekonomiye ve kapitalist sisteme geçmesini değerlendiren Feroz Ahmad, bu duruma neden olan asıl itici gücün ABD olduğunu vurgular. Ahmad'a göre CHP, 1946 ile 1950 arasında, Türkiye'de liberal bir ekonomik sistem kurmak için ciddi girişimlerde bulunur. Marshall Yardımı'yla ivme kazanan bu süreç, Türkiye ekonomisini ve siyasetini ABD'nin güdümüne sokar.³¹³ Esma Torun'a göre ise, Türkiye ekonomisinin bu şekilde ABD'ye bağımlı hâle getirilmesi, ABD'nin Türkiye'deki kültürel nüfuzunu arttırmış ve özellikle Demokrat Parti

³⁰⁹ Kahraman, 2010: 188.

³¹⁰ Ahmad, 2010: 65.

³¹¹ Ahmad, 2010: 35, 62.

³¹² Kongar, 2004: 354.

³¹³ Ahmad, 2010: 160-161.

döneminde uygulanan kültür politikalarında ABD etkisi belirleyici olmuştur³¹⁴. Bu çerçevede, 1970'lere kadar Cumhuriyet Dönemi'nin kültür politikalarını ele alan Orhan Koçak, 1922-1950 arasını "Ziya Gökalp + Hasan Âli Yücel" formülüyle özetler. Koçak'a göre 1950'lerde ve 60'larda bu formüle karşı uygulanan politika, "politikasızlık"tır. Başka bir deyişle, kendiliğinden olana göz yummaktır.³¹⁵

II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından ABD ile geliştirilen ilişkilere bağlı olarak CHP iktidarı döneminde tohumları atılan, 1950-60 arasındaki DP döneminde filizlenen ve sonraki dönemlerde hızla büyüyen liberal kapitalist sistem ile bu sistem dâhilinde belirlenen kültür politikaları, Türkiye'de önemli dönüşümlerin yaşanmasına yol açmıştır. Bu dönüşümler, çalışma konumuz olan türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre adını verdiğimiz 1952-1990 arasındaki dönemini de belirleyen etkenler olmuştur.

Aslında 1940'larda başlamakla birlikte Demokrat Parti iktidarıyla 1950'den itibaren keskinleşen yeni ekonomi ve kültür politikaları, türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinin oluşumunda etkili olacak önemli sonuçlar doğurmuştur. Bu sonuçlar, sebep oldukları yeni sonuçlarla birlikte, Türkiye genelinde müzik, konumuz özelinde ise türkü kültürünü doğrudan etkilemiştir. Söz konusu sonuçlar;

1. Popüler Batı müziğinin Türkiye'ye girip yerleşmesi,
2. Kırsal kesimden kentlere doğru akan göç dalgaları,
3. Çok partili yaşama geçişle başlayıp kademeli olarak 1950, 60 ve 70'lere damgasını vuran ideolojik-siyasi kutuplaşmalar,

şeklinde 3 ana başlıkta toplanabilir.

İlk bakışta türkülerle hiçbir ilgisi yokmuş gibi görülebilecek bu üç başlık, kanaatimizce, türkü kültürünü derinden etkilemiş ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

Bu noktada, ayrıntılarına girmeden önce, söz konusu başlıkları şu şekilde özetleyerek türkü kültürüyle ilişkilerini ortaya koyabiliriz:

³¹⁴ Torun, 2006: 411.

³¹⁵ Koçak, 2002: 370.

1. Türkiye'ye 1950'lerde girmeye başlayan popüler Batı müziği, bir süre sonra benzer müziklerin Türkler tarafından da üretilmesine yol açar. Bu müziklerin sözleri, başka bir dilde ya da Türkçe olabilmektedir. Bu müzik ortamı içinde, 1960'larda yeni bir müzik türü olarak **Anadolu Pop** geliştirilir. Anadolu Pop akımı; söz, ezgi ve enstrüman bağlamında türkü kültüründen önemli ölçüde beslenir.
2. Kırsal kesimden kentlere yönelen göç hareketleri 1950'lerden itibaren yoğunlaşır. Böylece kentler, türkünün asıl üreticisi ve tüketicisi durumundaki köylüyle, köylüler de kent ve kentliyle tanışır. Kentlerde gecekondu bölgeleri oluşturmaya başlayan köylüler, yine 1960'larda, arz-talep dengesine de bağlı olarak, yeni bir tür olan **Arabesk Müzik**'in doğup gelişmesini sağlar. Arabesk de söz, ezgi ve enstrüman olarak türkü kültüründen faydalanır. Üstelik türkü ve arabesk, bu dönemdeki karakteristik dinleyici/tüketici kitlesinin benzerliği hatta aynılığı dolayısıyla, çok boyutlu bir ilişki içindedir.
3. Türkiye'de özellikle 1960'larla birlikte derinleşmeye başlayan ve 12 Eylül 1980 askerî darbesiyle kesintiye uğrayıp evrimleşen bir ideolojik-siyasi kutuplaşma yaşanır. Sağ-sol çatışması şeklinde tezahür eden bu kutuplaşmanın sol kanadı, emperyalizm ve kapitalizme karşı geliştirdikleri "anti" politikalarının ve "halkçı" söylemlerinin gereği olarak, yerelliği simgeleyen türküye yakın dururlar. Bu duruş, 1980'lerde, yeni bir müzik türü olan **Özgün Müzik**'in geliştirilmesine zemin hazırlar. Anadolu Pop ve Arabesk gibi Özgün Müzik de türkü kültüründen önemli ölçüde beslenir.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin 1952-1990 arasındaki dönemini kapsayan Egzotik Evre'sindeki türkü algısı, yukarıda özetlemeye çalıştığımız çerçevede gelişmiştir. Ancak bu dönemde yaşanan türkü algısındaki değişimi daha net ve gerçekçi görebilmek için konuyu biraz daha ayrıntılı bir şekilde ele almak yerinde olacaktır.

3. Türkiye’de Popüler Batı Müziği, Anadolu Pop ve Türkü

1950, Türkiye’de sadece siyasi iktidarın değiştiği bir yıl değildir. Siyasetle birlikte ekonomi ve kültür alanında radikal dönüşümlerin de başladığı yıldır. 1950’lerden itibaren Türkiye, hızla Batı’nın ve özellikle de ABD’nin güdümüne girmeye başlamıştır. Siyaset ve ekonomideki ABD hegemonyası hızla her alana yayılmış ve bu durumdan Türkiye’deki müzik endüstrisi ve müzik kültürü de nasibini almıştır.

Aslında, Türkiye’de müzik kültüründeki ilk köklü değişim, cumhuriyetle birlikte, yeni devletin kültür politikaları bağlamında yaşanır. Cumhuriyet Devrimi, kültür hamlesini, müzikle gerçekleştirmenin yollarını arar ve bu amaçla millî bir misyon yüklenen türküyü, yeni bir biçimde aktararak hem millî hem de çağdaş bir form üretmeye çalışır³¹⁶. Bülent Aksoy’un da ifade ettiği üzere, Cumhuriyet’ten önce Osmanlı toplum yapısında tek bir hâkim müzik vardır. “Klasik Türk musikisi” ya da “Osmanlı şehir musikisi” denen bu hâkim müzik dışında, halk müziği ve gayrimüslimlerin müziği de olmakla birlikte bunlar, birer “çevre müziği” olarak değerlendirilir. Cumhuriyet’le birlikte Klasik Türk musikisi, Osmanlı çağrışımları dolayısıyla yok sayılır; onun yerine türküler ve Batı müziği öne çıkarılır. Böylece, 1950’lere gelindiğinde Türkiye’de yaygın üç müzik türü vardır: Halk Müziği, Klasik Batı Müziği ve Klasik Osmanlı Müziği. Ancak 1950’lerden sonra, Türkiye’de, farklılaşmaya başlayan yapıya paralel bir şekilde müzik dünyası da bir değişim sürecine girer. Bu tarihlerden itibaren Türkiye, yeni müzik türleriyle tanışmaya başlar.³¹⁷ Yeni müziklerle birlikte, Türkiye’nin mevcut müzik kültürleri de yavaş yavaş bir dönüşüme uğrar. Bu bağlamda türkü kültürü, Egzotik Evre adını verdiğimiz durağan dönemine girer. Klasik Batı müziği de popüler Batı müziğinin gölgesinde, ikinci planda kalır. Klasik Osmanlı müziği ise tamamen tıkanma noktasına gelir. Murat Belge’ye göre, son gerçek temsilcileri olan Yesari Asım, Saadettin Kaynak ve Selahattin Pınar ile klasik Osmanlı müziği

³¹⁶ Ok, 2001: 7.

³¹⁷ Aksoy, 1999: 30-31.

bu dönemde bitmiştir³¹⁸. Bu dönemden sonra klasik Osmanlı müziği, farklı bir forma bürünür ve diğer müzik türlerine dâhil olur. Orhan Tekelioğlu'na göre, Saadettin Kaynak'ın geliştirdiği “serbest icra” tarzı ile klasik Osmanlı müziği, “Türk Sanat Müziği” adı verilen türe dönüşür³¹⁹. Bu müzik de, ilerleyen dönemlerde arabesk ve pop müziğe eklenir³²⁰.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, müzik reformu çerçevesinde alınmaya ve türkülerle kaynaştırılmaya çalışılan Batı müziği, klasik Batı müziğidir. Bu müzik, üst sınıfların elit zevklerine hitap ettiği için Türkiye'de yaygınlaşmaz ve türkülerin modernizasyonu konusundaki ihtiyaçları tam olarak karşılayamaz. Bu dönemde, Batı'nın popüler kültürü ve müziği göz ardı edilir³²¹. Ancak bu durum, 1950'lerle birlikte yoğunlaşan ilgiyle ortaya çıkar. 1955'te, neredeyse dünyayla aynı zamanda Türkiye'de de icra edilmeye başlanan *rock'n roll*, dönemin en önemli modası hâline gelir ve Türkiye'de popüler Batı müziğinin önünü açar³²².

Türkiye'de popüler Batı müziğinin gelişimini ele aldığı yazısında Murat Meriç, konuyla ilgili çok önemli bilgiler aktarır. Meriç'in aktardıklarına göre, Türkiye'de 1950 öncesinde *kanto*, *operet*, *tango* ve *caz* gibi Batı müzikleri vardır, ancak bunların icrası genellikle İstanbul'la sınırlıdır. 1950'ler ise yeni Batı müziklerinin Türkiye'de tanınmaya başladığı yıllardır. Bu yıllarda, popüler Batı müziğinin Türkiye'de ilk ürünlerini vererek yeni bir devri başlatan ve ilk popüler yıldız olan Celal İnce çıkar ortaya. İnce'den sonra birçok orkestra kurulur ve *mambo*'dan *ça-ça*'ya çeşitli Batı müziği türlerinde ürünler verirler. Bu dönemden itibaren Türkiye'de popüler Batı müziği icra eden *Sweaters*, *Sextet SSS*, *Jüpiterler*, *Kuyruklu Yıldızlar*, *Kentet Dogo*, *Mavi Işıklar*, *Harmoniler*, *Kafadarlar*, *Kaygısızlar*, *Apaşlar* ve *Beyaz Kelebekler* gibi birçok grup kurulur. Bu dönemde müzikler bir taraftan İngilizce icra edilir, diğer taraftan yabancı bestelere Türkçe sözler yazılır. Yabancı şarkılara yazdığı Türkçe sözlerle Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal gibi isimler dikkat

³¹⁸ Paçacı, 1999c: 63.

³¹⁹ Tekelioğlu, 1999: 150.

³²⁰ Aksoy, 1999: 34.

³²¹ Solmaz, 1999: 156-157.

³²² Meriç, 1999a: 196.

çeker. Bu yıllarda bazı yabancı şarkıcılar da Türkiye'ye getirilir ve onlara kendi şarkıları, Türkçe yazılmış sözlerle okutulur. 1961'de Erol Büyükburç, *Little Lucy* adlı bestesiyle büyük bir başarı yakalar ve Büyükburç, Anadolu'ya açılan ilk pop şarkıcısı olur. Hürriyet gazetesinin önce 1965-68 arasında, sonra da 1972 ve 1979'da yaptığı Altın Mikrofon yarışması, taşranın da popüler Batı müziğiyle tanışmasını sağlar. Bu dönemde Türkiye'de geniş bir piyasa oluşturan popüler Batı müziğinin bazı temsilcileri, 1970'lerden itibaren siyasi içerikli müziklerle öne çıkarlar. Popüler Batı müziği 1980'lerde tam bir durgunluk dönemine girer, 1990'lardan itibaren de çeşitlenen müzik piyasası içinde etkinliğini iyice yitirir.³²³

1950'lerden itibaren Türkiye'de yayılmaya başlayan Batı pop müziğinin türkü kültürü açısından en önemli sonucu, 1960 ve 70'lerde Anadolu pop akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamasıdır, denebilir.

"Altmışların sonlarından itibaren, dönemin uluslararası popüler müziği ile Anadolu tınılarını birleştirmeyi amaç edinmiş bir popüler müzik akımı"³²⁴ şeklinde tanımlanan Anadolu pop, ortaya çıktığı dönemde çok büyük ilgi görmüştür. Bu akım, her ne kadar 1960'ların sonunda kurumsallaşmışsa da, 1960'ların başından itibaren yavaş yavaş şekillenmeye başlar. Zira bu yıllar, "yerli" melodilere ilginin arttığı bir dönemdir³²⁵. Bu dönemde, "*Kentet Dogo* [grubu], Şanar Yurdatapan ve Doruk Onatkut'un *ça-ça* ritminde düzenlediği *Kara Tren* türküsüyle büyük sükse yapar. [...] *Kara Tren*, Türkiye'de Batı tarzında yapılmış ilk türkü düzenlemesidir."³²⁶ *Kara Tren*'in büyük ilgi görmesiyle birçok sanatçı bu tarz çalışmalara yönelir ki bu ilgi, aslında Anadolu pop akımının ilk sinyalleri anlamına da gelir³²⁷. Ancak Akın Ok'a göre, Anadolu pop akımına önyak olan, Ruhi Su ve onun oluşturduğu ekoldür³²⁸. Aslında eğitilmiş bir müzisyen ve ünlü bir opera sanatçısı olan Ruhi Su, 1952 yılında tutuklanıp hapse girdikten sonra opera yaşamını noktalar ve

³²³ Meriç, 1999b.

³²⁴ Bilgin, 2008: 5.

³²⁵ Meriç, 1999b: 133.

³²⁶ Meriç, 1999b: 133.

³²⁷ Meriç, 1999b: 133-134.

³²⁸ Ok, 2001: 8.

tüm çalışmalarını türkü konusunda yoğunlaştırır³²⁹. Aldığı opera eğitimi sayesinde türkülerini kendine has bir tavır ve üslupla yorumlamış olan³³⁰ Ruhi Su'nun, doğrudan olmasa da, geliştirdiği sentez anlayışıyla dolaylı olarak Anadolu pop akımına önayak olduğu düşünülebilir.

Anadolu pop akımının ortaya çıkması sürecinde önemli isimlerden birisi de *Tülay German'dır*. 1964 yılında Yugoslavya'da düzenlenen Balkan Melodileri Festivali'nde Doruk Onatku'tun düzenlediği *Burçak Tarlası*'ni seslendiren German, büyük ilgi toplar. Festivalden hemen sonra German, ilk 45'lik plağını da çıkarır: *Burçak Tarlası/Mecnunum Leylamı Gördüm*. önemli bir satış sayısına ulaşan bu plak, sonradan Anadolu pop adını alacak akımın ilk *hit'i* olarak değerlendirilir. Burçak Tarlası'ndan önce de türkü düzenlemeleri yapılmıştır, ancak onlar Batı *sound'*una daha yakındır ve çoğu zaman türkülerin melodilerinden bile uzaktır. Ancak Burçak Tarlası, melodiye sadık kalınarak yapılmıştır ve bu özelliğiyle de bir ilk durumundadır.³³¹

Bu dönemde *Erkin Koray, Cem Karaca, Esin Afşar ve Barış Manço* gibi isimler de Anadolu popun gelişmesine önemli katkılar sunarlar. Murat Meriç'e göre, Ulusal Türk Müziği akımının öncüsü olarak tanımlanan Cem Karaca'nın en önemli özelliği, *rock'*ı türkülerle buluşturan ilk sanatçılardan birisi olmasıdır. Karaca, o dönemde önce *Apaşlar*, sonra da *Kardaşlar* grubuyla önemli çalışmalar yapar ki bunların en önemlisi Dadaloğlu adlı şarkıdır.³³²

Anadolu pop akımının gündemde olduğu bu yıllarda Esin Afşar, Kul Ahmet'ten aldığı *Yoh Yoh*; Modern Folk Üçlüsü grubu *Deriko*; Üç Hürel grubu da *Şeytan Bunun Neresinde* adlı çalışmalarıyla ünlenip bu akıma katkıda bulunurlar³³³. Yine bu dönemde *Okay Ergil Folk Dörtlüsü, Ajlan ve Üç Ozan, Dönüşüm, Selçuk Alagöz Orkestrası, Silüetler, Mavi Işıklar, Haramiler* gibi birçok grup da Anadolu pop çizgisinde çalışmalara imza atarlar³³⁴. Anadolu pop bağlamında değinilmesi gereken en önemli isimlerden birisi de Barış

³²⁹ Gündoğar, 2005: 78.

³³⁰ Tokel, 2002: 235.

³³¹ Meriç, 1999b: 135.

³³² Meriç, 1999b: 136.

³³³ Meriç, 1999b: 137.

³³⁴ Meriç, 1999a: 200.

Manço'dur. Sadece türküleri değil, bir bütün olarak halk edebiyatını ve kültürünü³³⁵ müziğine yansıtan Manço, 1999'da ölümüne kadar bu çizgisini korur. Yine 1970'lerde *Söyle Sazım* adlı bestesiyle ünlenen Fikret Kızılok da Anadolu popun önemli isimlerindendir³³⁶.

Tüm bunlarla birlikte Anadolu popun asıl simgeleştiği ismin *Moğollar* grubu olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ocak 1968'de kurulan Moğollar grubu 1969 yılında, büyük bir turneyle Türkiye'yi neredeyse karış karış gezerler. Bu turne sırasında halk kültürünü yakından tanır ve derledikleri türkülerle de repertuvarlarını zenginleştirirler. Bunun üzerine deneysel türkü düzenlemelerine yönelik grup, oluşan akımın adını da belirler: "Anadolu Pop".³³⁷ Moğollar, Anadolu pop türünde yaptıkları çalışmalarla yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da önemli başarılar elde eder. Örneğin, "Müzik dünyasının Oscar'ı" sayılan 'Charles Cros Akademisi'nin 1970 yılı 'Folklorik Müzik Dalı Birincilik Armağanı'nı"³³⁸ kazanır. Ancak Moğollarla birlikte Anadolu pop akımı da 1970'lerin sonunda, topladığı ilgiyi kaybeder.

1980'e gelindiğinde Anadolu pop, çeşitli nedenlere³³⁹ bağlı olarak etkinliğini tamamen yitirir. Aynı dönemde, Batı enstrümanları ve türküleri, aranjman mantığıyla bir araya getirerek sunması bakımından Anadolu pop ile benzerlik gösteren **Disco Türkü** adında bir müzik türü daha geliştirilir. İlk kez aranjör Osman İşmen'in denediği ve plaklarında okuyup sevdirmeye çalıştığı disco türküyü daha sonra sahnelerde Çetin Alp de icra eder³⁴⁰. Ancak Çetin Alp'in sahnede bir şov şeklinde icra ettiği bu müzik türü, toplumdan yeterince ilgi görmez. Bu nedenle de pek yaygınlaşamadan ve etkili olamadan kaybolur. Anadolu pop ise, 1990'larda **Anadolu Rock** adıyla yeniden bir canlanma dönemine girer. Moğollar grubunun da tekrar toplanıp gündeme geldiği Anadolu rock döneminin öncülüğünü Haluk Levent yapmıştır. Ancak bu dönemde de Anadolu pop/rock müziğine yöneltilen ilgi, uzun süre canlı kalmayı başaramamıştır.

³³⁵ Yangın, 2002.

³³⁶ Meriç, 1999b: 138.

³³⁷ Meriç, 1999b: 137.

³³⁸ Hınçer, 1971: 5994.

³³⁹ Hasgöl, 1996b: 71-74; Bilgin, 2008: 25-28.

³⁴⁰ Gong, 1980: 13.

1960'ların sonunda ortaya çıkıp 1980'de kaybolan ve 1990'dan sonra Anadolu rock adıyla yeniden canlanmaya çalışan Anadolu pop akımı, birçok yönüyle türkü kültürünü yakından ilgilendirmektedir. Bu akım, anonim türkülerin yanı sıra Pir Sultan Abdal, Âşık Veysel, Âşık Mahzunî Şerif ve Âşık İhsanî gibi halk şairlerinin eserlerinden de faydalanan; Batı enstrümanlarının yanında bağlama, ıklığ, kemençe ve davul gibi türkü enstrümanlarını da kullanan karma/melez bir müzik oluşturmuştur. Bu müzik çerçevesinde ortaya çıkan eserler, bu dönemde türküye önem verildiğini; ancak türkünün salt türkü olarak değil, popüler müzik için zengin bir kaynak olarak algılandığını göstermektedir. Bu durum, türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre adını verdiğimiz 1952-1990 döneminin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu dönemin, benzer karakteristiği taşıyan bir başka türü de arabesk müziktir.

Arabesk müziğin doğup gelişmesinde asıl belirleyici olan, 1950'lerden itibaren yoğunlaşan kırdan kente göç olgusudur. Bu nedenle, öncelikle söz konusu göç sürecini ana hatlarıyla ele almak yerinde olacaktır.

4. Kırdan Kente Göç, Gecekondulaşma, Arabesk Müzik ve Türkü

Türkiye toplumu, 1940'ların sonundan itibaren her yıl artan bir hızla gerçekleşen göç gerçeğiyle karşılaşmıştır. Bu gerçek, zamanla bir taraftan köylüyü, diğer taraftan da kentliyi ilgilendiren çok yönlü bir sorunlar yumağı görünümüne ulaşmıştır.

Bahattin Akşit, Türkiye'de köyden kente göçün başladığı, doruğa ulaştığı ve sonra yavaşladığı dönemin, 1950-1985 arasındaki 35 yılı kapsadığını ifade eder³⁴¹. Akşit'in de belirttiği gibi, köyden kente net iç göç 1945-50 arasında 214.000 iken, 1950-55 arasında 904.000'e çıkmış, 1955-65 arasındaki dönemde benzer miktarda devam etmiş, 1965-70 döneminde 1.939.000'e ulaşmış, 1970-75 döneminde aynı düzeyde sürüp 1975-80

³⁴¹ Akşit, 1998: 25.

döneminde 1.692.000'e düşmüş ve 1980-85 arasındaki 5 yıllık dönemde ise büyük bir sıçramayla 2.582.000'e ulaşmıştır³⁴².

Yoğunluğu ve istikrarlı ilerleyişi nedeniyle önemli bir sosyal gerçekliğe dönüşüp olgu hâline gelen göç, bilim çevresinin de dikkatini çekmiş ve çeşitli açılardan araştırma konusu yapılmıştır. Bu çerçevede göç olgusu, dünyada 1950'lerden, Türkiye'de ise 1960'lardan itibaren ağırlıklı olarak çalışılmaya başlanmıştır³⁴³. Söz konusu çalışmaların da ortaya koyduğu üzere, Türkiye'de iç göçün nedenleri ve sonuçları zaman içinde farklılık göstermiş, bu farklılıklara bağlı olarak da göç edenler ve göç sonucunda oluşturulan yaşantılar çeşitlenmiştir³⁴⁴.

Göç olgusu etrafında yapılan çalışmalarda araştırmacılar, Türkiye'deki kırdan kente göçün, özellikle sebepleri konusunda farklılıklar içeren görüşler ileri sürmüşlerse de, söz konusu sebepler, genel olarak iki ana başlık etrafında toplanmıştır. Bunlardan biri kırsalın/köyün "itici" özellikleri, diğeri ise kentin "çekici" özellikleri olarak saptanmaktadır. Örneğin Esmâ Durugönül, "1950'lerden itibaren özellikle toplumun hızlı kapitalistleşme sürecine girmesi, sanayileşme ve tarımdaki hızlı makineleşme sonucu kırsal kesimlerdeki toprak-nüfus dengesinin bozulması vb. nedenler, üretim dışı kalan işgücünün yeni geçim kaynakları elde etmek için büyük kentlere göç etmesine yol açmıştır."³⁴⁵ belirlemesini yapar. Mehmet Ecevit, "yüzeysel bir genelleme yapılarak küçük köylü, ortakçı köylü ve tarım işçisi ve bu formların farklı bileşkeleri, varlıklarını sürdüremedikleri ve kendilerini bir başka forma dönüştüremedikleri koşullarda, tarımsal üretime devam edebilme koşullarını yitirmiş olacaklarından göç durumu ile karşı karşıya kalırlar sonucuna kolayca varılmaktadır."³⁴⁶ değerlendirmesini yapar. Söz konusu göçün, sık sık tekrarlanan temel nedenlerine de değinen Hürriyet Konyar ise, konuya, çok partili yaşama geçiş ve özellikle Demokrat Parti döneminde uygulanan

³⁴² DİE, 1995: 46.

³⁴³ Özcan, 1998: 78.

³⁴⁴ Erman, 1998: 56.

³⁴⁵ Durugönül, 1997: 97.

³⁴⁶ Ecevit, 1997: 501.

politikalar bağlamında bakmakta ve kırılma noktası olarak buraya işaret etmektedir³⁴⁷.

1950'lerden itibaren yoğunlaşmaya başlayan göçün ortaya çıkmasında iki önemli bağımsız değişkenin etkili olduğunu belirten İlhan Tekeli, bunların: "1) Türkiye'de nüfusun artışının hızlanması, 2) Tarımsal kesimde hızlı bir mekanizasyona gidilmesi."³⁴⁸ olduğunu ifade eder. Köyden kente doğru göçün başlamasını Bahattin Akşit de, "köye modern teknolojinin girdiği, işlenebilecek toprağın sınırlarına varıldığı ve toprağın parçalanma tehlikesinin ve kentteki ilişkiler yoluyla kentteki daha iyi iş veya hizmet olanaklarının algılandığı noktaya varıldığı anda gerçekleşmektedir."³⁴⁹ şeklinde değerlendirir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi kırdan kente yönelik göçte, kırın "itici" etkileriyle birlikte kentin "çekici" etkileri de önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda, kırsal kesimdeki hızlı nüfus artışı, yetersiz ve/veya verimsiz toprak, doğal afetler, toprağın miras yoluyla parçalanması ve belli ellerde yoğunlaşması, tarımda makineleşme sonucu ortaya çıkan işgücü fazlalığının yarattığı işsizlik ve son yıllarda özellikle Güneydoğu'daki can güvenliği tehdidi gibi durumlar, kırsal nüfusu kente iten etkenler olarak sayılırken; kır-kent gelir farklılığı, daha iyi eğitim ve sağlık hizmeti istemi, gelişmiş ulaşım ve iletişim olanakları, iş bulma ve genel olarak daha iyi bir yaşama sahip olma ümidi gibi durumlar da kırsal nüfusu kente çeken etkenler olarak sayılmaktadır³⁵⁰.

1950'lerden itibaren yoğunlaşan iç göç, Türkiye'nin, çok geçmeden "gecekondu" ve "gecekondu" gerçekleriyle de karşılaşmasına yol açmıştır.

Gecekondu kavramı, Türkiye'de II. Dünya Savaşı yılları içinde ortaya çıkmış bir olgudur ve sözcük olarak da dilimize, 1940 yılından sonra girmiştir³⁵¹. Bu yıllardan itibaren de gecekondu sayısı, kırdan kente göç hareketlerine bağlı olarak her geçen yıl artmış ve böylece, ayırt edici öznitelikleriyle birlikte karmaşık bir "gecekondu kültürü" meydana getirilmiştir.

³⁴⁷ Konyar, 1997.

³⁴⁸ Tekeli, 2008: 68.

³⁴⁹ Akşit, 1998: 26.

³⁵⁰ İçduygu, Sirkeci ve Aydıngün, 1998: 216-217.

³⁵¹ Keleş, 2000: 385.

Ruşen Keleş'in aktardığı üzere, 1948 yılında büyük kentlerde 25-30 bin gecekondu bulunmaktadır. Bu sayı, 1953'te 80 bine, 1960'ta 240 bine çıkarken 1983'te 1,5 milyona ulaşmıştır.³⁵²

Yıllar içinde artan sayılarıyla mahalleler hatta bölgeler oluşturan gecekondu, zamanla kent kültürünün önemli parçalarından biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda, gecekonduya yaşayan insanlar, köylüler ve köylülük ile kentliler ve kentlilik arasında bir geçiş dönemindedirler ve bu hâllerile, özellikle büyük kentlerin yaygın ve egemen kültürü durumuna gelen az çok sürekli bir “gecekondu kültürü” meydana getirmektedirler³⁵³. Meydana getirdikleri bu kültür dairesinde gecekondu, bir taraftan “köylü”lüğü sürdürürken diğer taraftan da “kentli”leşmeye çalışmaktadırlar. Ancak “kentleşme”, kente gelip yerleşmenin çok daha ötesinde anlamlara gönderme yapar. Çünkü “kentleşme”, “kentleşme”nin toplumsal değişme boyutunu ifade eder ve bu hâliyle ondan, kalın çizgilerle ayrılır³⁵⁴. Kentleşme, kent kültürünün daha çok eğitim ve ekonomi eksenli sosyal ilişkiler ağına uyumu gerektiren bir zihniyet değişimi sürecini içerir. Türkiye’de bu süreç, gecekondulaşmanın hızla artması ve gecekondu kültürünün kentleşmeye karşı direnç göstermesi nedeniyle gereğinden fazla uzamıştır. Bunun sonucunda da Türkiye için, “hızla kentleşmiş ama kentleşememiş”³⁵⁵ bir toplum panoraması oluşmuştur.

Gecekondulaşma, başlangıcından beri devletin göz yumduğu hatta zaman zaman desteklediği politikalar nedeniyle büyük bir ivme kazanmıştır. Bu bağlamda Tahire Erman'ın da ifade ettiği üzere, 1950’de kırsal kesimden aldığı oy ve destekle iktidara gelen Demokrat Parti yönetimi göç olgusuna karşı popülist bir yaklaşım sergilemiş ve gecekondu yapımına karşı sert ve kesin bir duruş almaktan kaçınmıştır. İktidarın bu esnek tavrı gecekondu yapımı konusunda göçmenleri cesaretlendirmiş ve yeni göçlerin önünü açmıştır. Demokrat Parti’nin ABD destekli liberal politikaları iflas edince 1960’lı yıllarda devlet, ithal ikameci planlı kalkınma modelini benimsemiştir.

³⁵² Keleş, 2000: 385-386.

³⁵³ Keleş, 2000: 391-392.

³⁵⁴ Keleş, 2000: 20.

³⁵⁵ Güvenç, 2007: 23.

Bu süreçle birlikte gecekondu halkı, ucuz işgücü kaynağı ve tüketici olarak değerlendirildiği için devlet, yine gecekondu oluşumuna karşı kesin bir duruş sergileyememiştir.³⁵⁶ Devletin gecekonduculara karşı bu esnek tavır, özellikle seçim dönemleri öncesinde belirginleşen hâliyle günümüze kadar uzanmaktadır.

Türkiye’de 1950’lerden itibaren yoğunlaşmaya başlayan göç hareketlerinin neden olduğu gecekondulaşma ve bunun sonucunda ortaya çıkan gecekondu kültürü, türkü kültüründeki değişim süreci açısından iki önemli sonuç doğurmuştur. Bunlardan birincisini, kırsal alandan kente gelen “köylü”lerin, doğal olarak, kente taşıdıkları ve yaşatma konusunda direnç gösterdikleri geleneksel değerleri ile kentin modern değerleri arasında yaşanan *geleneksel-modern gerilimi*³⁵⁷ oluşturmaktadır. Bu çerçevede, “sayıları hem zincirleme göç yoluyla hem de doğumla gittikçe artan kentteki kır kökenli göçmen, var olan kent kültürü içinde erimeyerek (assimilation), modernleşmeci kuramcılarının beklentilerini boşa çıkartmış, buna bağlı olarak ‘kentin köylüleşmesi’ söylemi gündeme gelmiştir”³⁵⁸. Bu durumda kentliler, köyden gelenlere yönelik “karşı bir tavır”³⁵⁹ geliştirir, bu noktada yaşanan pek çok sorunu “köylülükten kurtulunamamak”³⁶⁰ ile açıklar ve bunların sonucunda da gecekonducuları “öteki”³⁶¹ olarak tanımlayıp zaten var olan yabancılaşma durumunu derinleştirir. Bu gerçek, daha 1951 yılında gün yüzüne çıkmaya başlar. Nitekim Feroz Ahmad, göç sonucu artan suç oranları nedeniyle, Cumhuriyet gazetesinin, Ocak 1951’de, büyük kentlere seyahate ve yerleşmeye sınırlar konulmasını önerdiğini aktarır³⁶².

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında izlenen kültür ve ekonomi politikaları çerçevesinde köylü, bizzat Atatürk tarafından, “Türkiye’nin gerçek sahibi ve efendisi”³⁶³ olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede yeni ulus devletin

³⁵⁶ Erman, 2004: 2-3.

³⁵⁷ Genç, 1997.

³⁵⁸ Erman, 1997: 303.

³⁵⁹ Keleş, 2000: 391.

³⁶⁰ Tekeli, 2008: 62.

³⁶¹ Erman, 2004.

³⁶² Ahmad, 2010: 178.

³⁶³ Kocatürk, 1999: 124, 316.

çekirdek yapısını oluşturacak halkın, daha dar anlamıyla köylünün; diline, kültürüne, edebiyatına ve müziğine yönelen ilgilerle önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemde uygulanan politikalar çerçevesinde kentli için; saf, temiz, bozulmamış gibi birçok olumlu özelliklerle donatılmış “romantik” bir köylü imajı çizilmiştir. Bu amaçla, daha önceki bölümlerde değindiğimiz üzere, kentliler köylere yönelip onların kültürleriyle ilgili araştırmalar yapmış ve türkülerini derlemiştir. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında oluşturulan bu romantik köylü algısı, 1950’lerden itibaren kentlere yaşanan göçle yıkılmış ve artık kentli için daha “realist” bir köylü algısı oluşmuştur. Bu nedenle kentli sınıf, kendi yaşam alanı içinde, karşılıklı uyum sorunu yaşadığı gecekonduluya, yani kentteki köylüye karşı mesafeli, hatta dışlayıcı bir tutum sergilemiştir.*

Kentsoyluların gecekonduya bakışı, hep “öteki” ortak paydasında birleşmekle birlikte, dönemlere ve gelişmelere göre değişiklik göstermiş ve bu durum, konuyla ilgilenen bilim insanlarının çalışmalarına da yansımıştır. Bu çerçevede, 1950 ve 60’lı yıllarda “köylü gecekondulu”, 1970’li yıllarda ise “sömürülen/dezavantajlı gecekondulu” imajı hâkimdir. Bu imajlar o dönemde kentlinin, rahatsızlık duymasına rağmen, yoksul ve çaresiz olarak gördüğü için gecekondululara, nispeten hoşgörölü yaklaşmasına yol açmıştır. Ancak 1980 ve 90’larda “haksız kazanç sahibi gecekondulu” ile “kent yoksulu gecekondulu” algıları oluşmuştur. Bu algı da 1990’ların sonundan itibaren “sakıncalı gecekondulu olarak varoşlu”ya dönüşmüştür.³⁶⁴

Tüm bu algılama biçimleri, kentlinin yavaş yavaş köylüden ve ona ait kültürel değerlerden uzaklaşmasına yol açmıştır. Bu uzaklaşmadan türküler de nasibini almıştır. Çünkü göç ve gecekondulaşma süreçleriyle kente gelip yerleşen köylü, beraberinde, diğer kültürel değerleriyle birlikte türkülerini de

* Kentli sınıfın zihninde yer alan köylü algısının, gerçek köylüyle karşılaşınca yıkılması ve âdeta bir hayal kırıklığı yaratması Türkiye’ye özgü bir durum değildir. Süreç olarak aynı olmasa da sebepleri ve sonuçları açısından benzer bir durum, 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya’da da yaşanmıştır. Ancak orada kente gelen köylüler değil, köylü sınıfı fakirlikten ve cahillikten kurtarmak amacıyla, köylere akın eden eğitimli kentliler söz konusudur. Köylüler tarafından sakıncan bir şüphe ve düşmanlıkla karşılanan eğitimli kentliler, hayallerinde idealize ettikleri köylü sınıfın gerçekte olmadığını anlayınca tam bir hayal kırıklığına uğrarlar ve hızla köylüden tekrar uzaklaşırlar. Bu kentliler arasında ünlü Rus romancı Tolstoy da bulunmaktadır. (Figs, 2009: 101-184, 271-345.)

³⁶⁴ Erman, 2004.

getirmiştir. Kentlinin zihninde oluşturulmuş romantik köylü imajıyla, realist köylü imajının örtüşmediği gibi, kentlinin zihnindeki ve kulağındaki türkü kültürüyle kente gelen köylülerin taşıdığı türkü kültürü de örtüşmemektedir. Zira bu süreçte kentli sınıfın türkü zevkini, önceleri radyonun sonra da TRT'nin belirlediği, yöresel özelliklerinden arındırıp “incelttiği” ve âdeta resmî bir elbise giydirdiği türküler oluşturmaktadır. Bu nedenle kentliler, köylülere ait otantik türkülerini yabancı bulmuş ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sindeki türkü algısını oluşturmuştur.

Göç ve gecekondulaşma hareketlerinin, türkü kültüründeki değişim süreci açısından doğurduğu diğer önemli sonuç ise **arabesk müzik** tir.

Arabesk, 1960'lardan itibaren göç ve gecekondulaşma sonucu kentte meydana gelen yeni kültürel ortamın desteğiyle ortaya çıkmış, elit kentsoylu ve devlet tarafından önce dışlanmış ancak özellikle 1980'lerde kabul gördükten sonra 1990'larda pop müzik kültürüne eklenmiş bir müzik türüdür. Müzikal açıdan, “1930'lardan beri gelen değişimin birikimiyle, odak noktası ‘bağlama’ olarak Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği'nin geleneklerinin kaynaşması ve Batı tekniğiyle yeni bir biçime dönüşmesi”³⁶⁵, arabeskin belirleyici özellikleridir. Bu bağlamda “arabesk müziğin babası” tabir edilen Orhan Gencebay da bu türü, “Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunum eklenmesinden oluşan bir müziktir.”³⁶⁶ şeklinde tanımlamaktadır.

1960'larda Orhan Gencebay ile başlayan bu müzik türüne “Arap gibi, Arap tarzı” anlamındaki “arabesk” adının verilmesi, bu müziğin, 1930'ların sonlarından itibaren Türkiye’de popülerleşen Mısır filmlerindeki Arap müziğini çağrıştırmasıyla ilişkilendirilmektedir. Ancak Gencebay’dan önce, Saadettin Kaynak ve Suat Sayın’ın Arap ezgilerini andıran besteler yapmaları ve bunları kalabalık yaylı çalgılar grubuyla icra etmeleri “arabesk” kavramının ortaya atılmasında etkili olmuştur.³⁶⁷ Kısa zamanda büyük ilgi toplayan

³⁶⁵ Özbek, 2010: 164.

³⁶⁶ Güngör, t.y.: 16.

³⁶⁷ Özbek, 2010: 149-153, 159-163; Stokes, 2009: 137-146.

arabesk müzik için, kentsoylu dışlayıcı bir bakışla “gecekondu müziği”, “yoz müzik”, “dolmuş müziği”³⁶⁸ gibi adlandırmalar da kullanılmıştır.

1950 sonrası yeniden şekillenen kent kültürünün ortaya çıkardığı bir müzik olan arabesk, toplumun farklı kesimlerince farklı değerlendirilir. İlk başlarda daha çok gecekondu insanının sevdiği ve sahiplendiği arabesk müzik, “kırsal kesimin kentteki sosyo-ekonomik haykırışı”³⁶⁹ biçiminde yorumlanır. Gecekondulunun karşısında kendini üst sınıf olarak tanımlayan eski kentliler ise; geleneksel müziğin ses sistemini bozduğu, Türk halk müziğini yozlaştırdığı ve toplumun ruh hâlini olumsuz etkilediği gibi gerekçelerle arabeski sevmemiş ya da yok saymıştır³⁷⁰.

Meral Özbek, konuyla ilgili temel kaynaklardan biri durumundaki çalışmasında, arabeskin ilk ve kalabalık tüketicilerinin gecekondulular olduğunu ifade eder. Özbek’e göre arabesk müzik, zamanla “orta sınıfın genişlemesi”ne paralel olarak yaygınlaşmış ve özellikle 1980’lerde köylere kadar ulaşmıştır. Bu yayılmada arabesk müziğin Orhan Gencebay’dan sonra Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses gibi kendilerine özgü tarzları olan yeni isimler ortaya çıkarması kadar küçük farklılıklarla da olsa alt türlerini meydana getirmiş olması da etkilidir. Kentsoylular ve devlet tarafından önceleri görmezden gelinen, sonra tepki gösterilen ve yasaklanıp engellenmeye çalışılan arabesk müzik, 1980’lerle birlikte özellikle Turgut Özal’ın yönlendirmeleriyle resmiyet kazanmış ve “üvey evlat” konumundaki bir alt kültür olmaktan çıkıp Türkiye’nin, kentsel kültürünün en popüler hâline gelmiştir.³⁷¹ Bu bağlamda İlhan Tekeli, arabesk ve gecekondu kavramlarının, kentliler nezdindeki bir kader ortaklığına dikkat çeker. Tekeli’nin de belirttiği üzere, gecekonduluları önceleri kabul etmeyip ötekileştiren, ancak daha sonra çaresiz bir şekilde kabul eden kentliler, aynı şeyi arabesk müziği de yapmışlardır³⁷². Kentlilerin arabesk müziği kabul edişleri ya da ona boyun eğişleri 1980’li yıllara denk gelmektedir. Özellikle

³⁶⁸ Işık ve Erol, 2002: 77.

³⁶⁹ Etili, 1998: 82.

³⁷⁰ Etili, 1998: 83.

³⁷¹ Özbek, 2010: 119-125, 181.

³⁷² Tekeli, 2008: 107-108.

1983'ten itibaren Turgut Özal'ın belirlediği politikalar çerçevesinde arabesk, oy toplamak amacıyla siyaset kurumunun bir metası olarak kullanılmıştır³⁷³. Ancak arabeskin, 1980'lerde kentlilerce kabulünü, sadece siyasetle ilişkisine dayandırmak da çok gerçekçi olmaz. Nitekim arabesk 1980'ler sonrası, geniş çaplı bir değişim sürecine girmiştir. Arabeskin söz ve ezgi yapısı, üretici ve tüketici profili, üretim ve sunum şekilleriyle birlikte toplumsal anlamında meydana gelen değişimin, birbirine bağlı çok sayıda sebebi bulunmaktadır. Bu çerçevede Meral Özbek, söz konusu değişimin, “müzik endüstrisinin gelişmesi”, kentlerdeki nüfus yoğunluğunun, niteliğinin ve zevklerinin değişmesi ve toplumsal-siyasal ortamın değişmesi, seçim yatırımı için dağıtılan rantlar ve ticaret ve finans temelli yeni bir taşra burjuvazisinin gelişmesi gibi birbirine eklenerek etkileşen faktörlerle yakın ilişkisi³⁷⁴ olduğunu belirtmektedir.

Geniş çapta bir toplumsal değişimin sonucu olarak ortaya çıkıp gelişmesi, arabeski, zamanla salt bir müzik olmaktan çıkarıp bir yaşam biçimi ve kültüre dönüştürmüştür. Hatta buradan hareketle arabesk kavramı, zevksizlik ve bozulmuşluk göstergesi olarak birçok olumsuzluğun tanımlanmasında (*arabesk demokrasi, arabesk ekonomi, arabesk haber* gibi) niteleyici olarak kullanılmıştır³⁷⁵.

Tüm bu özellikleri dolayısıyla arabesk, zamanla sosyal bilimcilerin de dikkatini çekip araştırma alanlarına girer. Bu çerçevede, Betül Yazar'ın da ifade ettiği üzere, bilim çevresinin arabeski anlamak ve anlatmak üzere kullandığı iki temel yaklaşım söz konusudur. Bunlardan birincisi, “seçkin modernist” yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre arabesk, dinleyici kitlesinden hareketle analiz edilmeye çalışılır ve genel olarak kentlileşememiş gecekonduluların, kent kültürüne ve modernleşmeye başkaldırıları bir göstergesi olarak yorumlanır. İkinci yaklaşım ise genel olarak “Kültür çalışmaları” şeklinde adlandırılmaktadır ki temelde, seçkin modernist yaklaşımın bakış açısına karşı çıkar. Bu yaklaşım, tarihsel ve toplumsal arka

³⁷³ Özbek, 2010: 125-130.

* Türkiye’de müzik endüstrisinin tarihî gelişimi hakkında genel bilgiler için bkz.: Karabey, 1999.

³⁷⁴ Özbek, 2010: 120.

³⁷⁵ Özbek, 2010: 21-22; Kara, 1997: 44; Genç, 2006: 110.

planları çerçeve alarak, arabeskin ortaya çıkması ve dinleyicisine ulaşması sürecini irdeler.³⁷⁶ Bu bağlamda seçkin modernist yaklaşımın, arabeski; göç, gecekondu ve toplumsal değişim kavramlarıyla yorumlamasına karşı çıkan Orhan Tekelioğlu, arabeski bir tür popüler müzik olarak tanımlar ve tarihsel arka planını Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki müzik politikalarıyla ilişkilendirip "Arabesk, musiki inkılabının dolaylı bir sonucudur."³⁷⁷ belirlemesini yapar.

Arabeskin özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda sahip olduğu yüksek popülerlik, müzik endüstrisinin de dikkatini üzerine çeker. Böylece müzik endüstrisi ve arabesk müzik, kazanılan büyük paralarla birbirlerini beslerler. Toplumun geniş kesimi tarafından ilgi gördüğü için **piyasa** değeri yüksek olan arabesk; tanınmış TRT sanatçıların³⁷⁸ yanında türküyle ilgilenen, türkü üreten, bağlama çalan müzisyenleri de içine çekmeyi başarır. Bu müzisyenlerin en bilineni, bugün bir "türkü sanatçısı" kimliği taşıyan *Arif Sağ*'dır. Nitekim Sağ, müzik piyasasına girdiği ilk yıllarda, 1968-1975 arasında yoğun bir şekilde arabesk müzikle uğraşır, *Ben Ne Biçim Serseriyim*, *Kötü Kader*, *Gurbet Treni* gibi çok meşhur olmuş arabesk şarkılar yazıp besteler ve bunları plaklarında okur. Ancak Sağ, bir **arabeskçi** kimliğiyle tanındığı bu yedi yıllık süreci, Şenay Kalkan'la yaptığı nehir söyleşide "yaşanmamış yıllar"³⁷⁹ olarak tanımlar.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sindeki türkü algısının oluşmasında, arabesk müziğin üç bakımdan etkili olduğunu görmekteyiz:

1. Köylü, göç hareketiyle kente gelmeden önce tek müzik kültürüne sahiptir ki o da türküdür. Ancak kente gelmesine rağmen kentlileşememiş köylülerden oluşan gecekondulular, içinde bulundukları toplumsal şartlara bağlı olarak, türküye alternatif bir müzik kültürüne sahip olmuşlardır. Bu bağlamda Caner Işık ve Nuran Erol; türkünün, halkın kendisini ifade eden bir müzik

³⁷⁶ Yazar, 2004: 138-139.

³⁷⁷ Tekelioğlu, 1999: 147.

³⁷⁸ Tan, 2003: 29.

³⁷⁹ Kalkan, 2004: 77.

olduğunu söyler, ancak 1950 sonrası yaşanan kente göç ve gecekondulaşma sürecinin köylüde oluşturduğu sosyo-psikolojik gerilimi ve bu gerilimi yaratan kent ortamını ifade etmede yetersiz kaldığını belirtirler. Bu noktada kentteki, kentlileşememiş köylünün alışılmadık ruh hâlini en gerçekçi biçimde türkü değil, arabesk müzik yansıtmaktadır. Ancak bu konuda, kentte yaygın olarak sunulan türkünün, radyo ve TRT tarafından tekdüzeleştirilmiş ve dinamizminden koparılmış türküler olması da önemli bir etkiye sahiptir.³⁸⁰

2. Göçle birlikte kente gelip gecekondulaşan köylü kültürünü oluşturan kırsal kesim insanı, kentliler tarafından pek kabul edilmemiş ve ötekileştirilmiştir. Bu süreçte gecekondulu ile özdeşleştirilen arabesk müzik de aynı muameleye maruz kalmıştır. Türkünün temel üreticisi ve dinleyicisi köylülerdir. Üretici olmasa bile dinleyici olarak arabesk müziği yaratan kentteki köylülerdir. Arabesk kavramı, hızla müziği aşmış ve gecekondulunun varlığının, yaşam biçiminin ve felsefesinin, genel olarak kültürünün tanımlanmasında belirleyici olmuştur. Bu bağlamda kentli için “arabesk kültür”, gecekondulunun her şeyiyle birlikte müziğini de içerir. Bu müziğin içinde arabesk müzik kadar türkü de bulunmaktadır. Çünkü döneme tanıklık etmiş bir müzik adamı olan İhsan Öztürk’ün de belirttiği gibi, arabeskin özellikle ilk dönemlerindeki dinleyicilerini, aslında türkü dinleyicisi profiline sahip kişiler oluşturmaktadır³⁸¹. Tüm bunlar dolayısıyla da kentli, bir taraftan arabesk müziğe karşı tavır alırken diğer taraftan da aynı kültür dairesinde değerlendirdiği türküyü karşı tavır almıştır. Ancak bu noktada, kentlinin tavır aldığı türkünün; dili, üslubu, tavrı ve tüm geleneksel değerleriyle “köylüce” üretilmiş, âdeta köy kokan gerçek türküler olduğunu belirtmek gerekir. Tarihsel gelişimi bağlamında gerçek türkü bu olsa da, kentli için gerçek türküyü, radyo ve TRT’nin ürettiği

³⁸⁰ Işık ve Erol, 2002: 55, 67-68.

³⁸¹ Öztürk, 1994: 112.

resmîleştirilmiş türküler oluşturmaktadır. Dinamizmden yoksun olan bu türkü formu, uzun yıllar boyunca kentli elit sınıfın türkü ihtiyacını karşılamış ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sindeki türkü algısının oluşmasına yol açmıştır.

3. Arabesk müzik; Türk halk müziği, Türk sanat müziği ve Batı müziğinin değişken oranlarda kullanılmasıyla oluşturulmuş karma/sentez bir müziktir. Başta, arabesk müziği kurumsallaştıran Orhan Gencebay olmak üzere birçok arabesk şarkıcısının, türkü kültürünün temel enstrümanı olan bağlamayı kullanması ve şarkılarında öne çıkarması, arabesk ile türkü arasında organik bir bağ kurulmasına yol açmıştır. Ayrıca arabesk, hem ezgisel yapısı hem de söz dünyası itibarıyla de türküden derin izler taşır. Tüm bu nedenler dolayısıyla arabesk müziğin, türkü kültüründen önemli ölçüde yararlandığı söylenebilir.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinde, daha önce de belirttiğimiz gibi, başlı başına bir müzik türü olmaktan ziyade başka müziklere kaynaklık eden ve korunmaya muhtaç, müzelik bir folklorik öge olması bağlamında önem atfedilen, durağan bir türkü algısı vardır. Böyle bir algının oluşup gelişmesinde, yukarıda aktarmaya çalıştığımız üzere, “göç-gecekondu-arabesk müzik” zincirinin önemli bir etkisi olmuştur.

5. İdeolojik-Siyasi Kutuplaşma, “Solcu Türkücü” İmajı, Özgün Müzik ve Türkü

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinde, evrenin karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde etkili olan bir başka faktör ise farklı dozlarda da olsa, aşağı yukarı tüm evre boyunca yaşanan geniş çaplı ideolojik-siyasi kutuplaşmalardır.

1965 yılında CHP'nin, kendini konumlandırmak adına "ortanın solu"* kavramını ortaya atmasıyla "sol" ve bunun karşısında "sağ" kavramları güncel siyaset düzleminde kurumsallaşır³⁸². Böylece, dönemin siyasi tartışmaları, sağ ve sol kavramları etrafında kümelenen ideolojik yaklaşımlara bağlı olarak, hızla sağ-sol şeklinde tezahür eden siyasi kutuplaşmaya ve çatışmaya dönüşür. Ancak söz konusu kutuplaşmanın ilk belirtileri, çok daha önce, 1946'da çok partili yaşama geçişle ortaya çıkmış ve kutuplaşma zamanla keskinleşmeye başlamıştır.

Türkiye siyasi tarihinin 1923-1946 arasını kapsayan döneminde, Atatürk tarafından Cumhuriyet Halk Fırkası adıyla kurulan ve daha sonra, Cumhuriyet Halk Partisi adını alan CHP, ülke yönetiminde söz sahibi olan tek siyasi kuruluştur. Bu nedenle söz konusu dönem genel olarak, "Tek Partili Dönem" şeklinde adlandırılmaktadır. Ancak bu dönem, alternatifi olmayan tek bir partinin bulunması nedeniyle -ve biraz da farklı bir bakış açısıyla- "partisiz dönem" olarak da değerlendirilebilir. Nitekim bu dönemde parti (CHP), hükümet hatta devlet demektir ve bu nedenle de partinin il yöneticilerini illerin valileri oluşturmaktadır³⁸³. Bundan dolayı söz konusu dönemde, toplumun geneli için siyasi parti bağlamında CHP dışında bir aidiyet duygusunun gelişmesi mümkün değildir. Dolayısıyla tek parti döneminde parti algısı, demokrasi kültürünün bir parçası olan ve tercih etme olanağı sağlayan "partiler" şeklinde değil, alternatifi bulunmadı için net bir anlam ifade etmeyen muğlak bir parti algısı şeklindedir. Yani bu dönemde toplumun geneli için,

* "Ortanın solu" tanımlaması, 29 Temmuz 1965'te İnönü'nün bir demeciyle kamuya açıklanır. CHP, kendisini ideolojik açıdan ortanın solunda bir parti olarak konumlandırır ve "Ortanın Solu" bu dönemde CHP'nin siyasi sloganı hâline gelir. Aslında bu duruş, CHP içinde bir açılımdır ve bir alternatifleri gibi düşünülebilecek sosyalist rakipleri TİP (Türkiye İşçi Partisi)'in konumunu zayıflatmak üzere tasarlanır. Ancak CHP'nin, "Ortanın Solu" açıklaması, Süleyman Demirel liderliğindeki AP (Adalet Partisi) tarafından, "ortanın solunda olmak, solun ortasında olmak" şeklinde lanse edilir ve siyasi bir karşı söylem olarak, "Ortanın Solu, Moskova Yolu" sloganı geliştirilir. Bu durum toplum nezdinde, radikal solcu-komünist CHP imajının gelişip pekişmesine yol açar. Parti yöneticilerinin ve İnönü'nün defalarca komünizm karşıtı açıklamalar yapmasına rağmen bu imaj, dönemin siyasi konjonktüründe CHP'nin üzerine yapışır. Bu bağlamda İnönü, ortanın solunda bulunan CHP'nin, TİP'in temsil ettiği radikal sola karşı ülkeyi savunacağını ve solu kontrol altında tutacağını söylerken, aynı şeyi sağcı iktidar partisi AP'nin de radikal sağa karşı yapmasını önerir. (Ahmad, 2010: 314-319) CHP'nin, ortanın solu söylemi daha sonra "sosyal demokrasi" ve/veya "demokratik sol" şekline dönüşür (Akşin, 2008: 266).

³⁸² Ahmad, 2010: 314-319.

³⁸³ Ahmad, 2010: 15.

siyasi parti düzleminde “biz ve ötekiler” algısı söz konusu değildir. Ancak bu algı 1946’da, birtakım iç ve dış dinamiklerin olgunlaştırdığı şartlar altında kurulan Demokrat Parti’nin siyaset sahnesine girmesiyle değişmeye başlar.

DP’nin, kurulduktan kısa bir süre sonra 1946 seçimlerine katılması ve çok az sayıda milletvekiliyle* de olsa meclise girmeyi başarması; Türkiye’nin, siyasi olduğu kadar toplumsal-kültürel tarihi açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü bu seçimlerle birlikte Türkiye, çok yavaş ve sancılı da olsa, siyaseti dışlayan apolitik bir sistemden demokrasi kültürüne yönelmiş, “siyasal bir sistem”e geçmeye başlamıştır³⁸⁴. Başka bir deyişle, toplum ve siyaset arasındaki ilişkinin değişmeye başladığı bir milat olarak 1946 seçimleri, geniş halk kitlelerinin siyasete ilgi duymasını ve bu ilgiliyi açığa çıkarmasını sağlamıştır³⁸⁵. Bu seçimlerden 1950’deki seçimlere kadar izlediği politikalarla ve umut vaat eden söylemleriyle DP, toplumu sıkıntılarından kurtaracak siyasi bir alternatif olarak hemen her kesimin teveccühünü kazanmıştır. Böylece, DP-CHP arasında gelişen rekabet, o zamana kadar seçkinlerin işi sayılan siyasetin, toplumun en alt kesimlerine kadar inmesine yol açmıştır³⁸⁶. Bu süreçte toplumda, DP’liler (Demokratlar) ve CHP’liler (Halk Partililer) şeklinde somutlaşan bir siyasi parti aidiyeti ve “partili” bilinci de gelişmeye başlamıştır. Dolayısıyla toplumda, siyasi parti bağlamında bir kutuplaşmanın da ilk belirtileri bu dönemde ortaya çıkar. Bu kutuplaşma, DP’nin 1950 seçimlerini ezici çoğunlukla kazanıp iktidara gelmesiyle daha da belirginleşir. 1960’lardan itibaren de yer yer parti, ancak daha çok sağ-sol şeklinde ideoloji merkezli olarak ve zaman zaman şiddetlenerek 1980’lere kadar uzanır. 1980 sonrasında ise eylemsel boyutunu büyük oranda yitirip evrimleşse de günümüze kadar varlığını devam ettirir.

Türkiye’de topluma daha çok kutuplaşma şeklinde yansıyan siyasal hareketlilik, beraberinde yeni kimlik algılarının oluşmasına da yol açmıştır. Bu

* 21 Temmuz 1946’da yapılan genel seçimlerde CHP 390, DP 65 ve bağımsızlar da 7 milletvekiliyle meclise girmiştir (Ahmad, 2010: 38).

³⁸⁴ Kahraman, 2010: 186.

³⁸⁵ Yılmaz, 2010: 187.

³⁸⁶ Işık ve Erol, 2002: 74.

bağlamda, 1920'lerden itibaren gelişen kimlik algılarını değerlendiren Bahattin Akşit, konuyla ilgili şu belirlemeleri yapmaktadır:

1950'lere kadar devlet düzeyindeki kimlik öne çıkmıştır. Özellikle 1920'ler ve 1930'larda gerçekleştirilen devrim veya "inkılap"larla devlet dinsel ilkelere dayalı ümmet devleti olmaktan çıkarılmış ve laik, pozitivist akılcı ilkelere dayalı ulus devleti kurulmuştur. Aşiret, cemaat, tebaa kimliklerinin yerine, aile ve vatandaş kimlikleri geçirilmeye çabalanmıştır. 1950'lerde siyasal parti aidiyetleri birden öne çıkmış, 1960'larda sağ ve sol siyasal kimliklere dönüşerek 1980'lere kadar sürmüştür. 1960'larda ayrıca 1968 kuşağı, Cumhuriyet kuşağı gibi kuşaklara ilişkin kimlikler de çıkmıştır. 1970'lerin öne çıkan hâkim kimliği, sendikal işçi hareketinin büyük örgütlenme atağı yapmasıyla sınıfsal kimlikler olmuştur. 1980'lerin öne çıkan kimliği ise, feminist hareketin canlanmasıyla toplumsal cinsiyet kimlikleri olmuştur. 1980'ler ve 1990'larda Sünni İslamiyet'in ve tarikatların siyasallaşması ve köktencilleşmesi ve buna paralel olarak Alevilerin siyasallaşarak derneklerini ve Cem evlerini kurmasıyla dinsel kimlikler öne çıkmıştır. Daha önceleri "Doğu'nun Azgelişmişliği" veya "Geri Kalmışlığı" olarak söylemlendirilen sorunlar, 1980'lerin ikinci yarısında ve 1990'larda Kürt etnik kimliği olarak adlandırılmış ve Türk kimliği ile ilişkileri tartışılır olmuştur.³⁸⁷

Akşit'in kimlik ekseninde özetlediği söz konusu siyasi hareketler ve devlet yönetimindeki siyasi partilerin politikaları, bu süreçte ordunun da siyasete dâhil olması sonucunu doğurmuştur. Bu çerçevede ordu, zaman zaman yaptığı siyasi açıklamalarla, dolaylı olarak siyasete müdahale etmeye çalışmıştır. Ancak 27 Mayıs 1960'ta darbe yapmak, 12 Mart 1971'de muhtıra vermek ve 12 Eylül 1980'de yine darbe yapmak suretiyle ordu, siyaset kurumuna ve devlet yönetimine doğrudan müdahalede bulunmuştur. 1980 sonrasında genel olarak siyasi aksiyondan yoksun, apolitik bir toplumsal yapı dizayn edilmiş ve bu yapı, aynı çizgide 2010'lu yılları yaşadığımız günümüze kadar süregelmiştir. Bununla birlikte Millî Güvenlik Kurulu'nun 28 Şubat 1997

³⁸⁷ Akşit, 1998: 32.

tarihli toplantısında alınan kararlar ve ardından bu kararların uygulanması “postmodern darbe”; 27 Nisan 2007’de, cumhurbaşkanlığı seçimi sürecinde, Genelkurmay Başkanlığının internet sitesinden yapılan güncel siyasetle ilgili yazılı açıklama ise “e-muhtıra” olarak nitelendirilmiş ve ordunun siyasete müdahalesi şeklinde değerlendirilmiştir.

Çok partili yaşama geçiş sürecinde başlayan, 1950’lerde belirginleşip 1960’lardan itibaren hız kazanan ve 12 Eylül 1980 darbesinden sonra eylemsel boyutu büyük oranda ortadan kaldırılan siyasi kutuplaşma, genel olarak “sağ-sol çatışması” şeklinde adlandırılmaktadır. Çünkü söz konusu kutuplaşma partilerden çok sağ ve sol ideolojiler düzleminde gerçekleşmiş ve sağcılarla solcuların çatışması şeklinde tezahür etmiştir. Söz konusu sağ-sol çatışmasının, türkü kültürüne de doğrudan ve dolaylı olarak önemli etkileri olmuştur.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre’sinde ortaya çıkan durağan türkü algısında, dönemin siyasi kutuplaşmaları ve ideolojik çatışmaları farklı şekillerde etkili olmuştur. Bunlar; “sol ve solculukla özdeşleştirilen türkü ve türkücü imajının oluşması”, “arabesk ve pop gibi apolitik müziklerin gelişimine dolaylı bir katkının sunulması” ve “siyasi bir söylemi olan özgün müziğin oluşumuna zemin hazırlanması” şeklinde üç başlık altında toplanabilir.

a. Solculukla Özdeşleştirilen Türkü ve Türkücü İmajı

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre’sinde, sonraki evreye de kısmen taşan bir “solcu türkü ve türkücü” imajı oluşmuştur. Bu durum temelde, halk şiirindeki taşlama geleneğinin, dönemin siyasi şartlarında yeniden şekillenmesiyle ortaya çıkmıştır.

Özellikle âşık şiirinin önemli bir damarını teşkil eden taşlama geleneği, yerme ve kınama teması bağlamında protest bir duruş olarak 13. yüzyıldan, Yunus Emre’den beri yaşamaktadır. Ancak bu gelenek Cumhuriyet’in ilk 20 yılında keskin bir duraklama dönemine girmiştir. Bu süreçte, vatanın

kurtulmasına öncülük edip cumhuriyeti kuranlar ve devleti yönetenler, bu özellikleri dolayısıyla saygın bir konuma sahiptir. Bu nedenle de yeni devlet, yeni sistem ve yeni yöneticiler âşıklar tarafından eleştirilmemiştir; aksine, övülmüş ve yüceltilmişlerdir. Bunda, devletin halka yönelmesi, türkü kültürüne ve âşıklara önem vermesi de ayrıca etkili olmuştur. Ulus devletin kurulması sürecinde önemine inanılan türkü ve temel temsilcileri olan âşıklar Halkevlerine, Köy Enstitülerine, devletin radyosuna ve cumhurbaşkanlığına davet edilerek onurlandırılmışlardır. Ayrıca *Halk Şairlerini Koruma Derneği* ve *Halk Şairleri Bayramı* gibi organizasyonlar da devletin, âşıklara teveccühünün altını çizmiştir. Ancak Atatürk'ün ölümünden sonra II. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan ve toplumun tüm kesimlerince hissedilen ekonomik, siyasi ve sosyal sıkıntılar, âşıkların da rahatsızlık duymasına ve taşlama geleneğinin yeniden canlanmasına yol açmıştır.³⁸⁸

1940'lı yıllarda siyasi taşlamanın yeniden canlanması sürecinde öncülük yapan âşık, Habip Karaslan'dır. Karaslan, önce, yaşanan sıkıntıların kaynağı olarak gördüğü CHP'yi eleştirir. Sonra, alternatif olarak ortaya çıkan DP'yi över. Ancak bir süre sonra politikalarından rahatsız olduğu DP'yi de şiddetle eleştirir. Aynı süreç Âşık Ali İzzet Özkan'ın şiirlerinde de gözlemlenir. Bu dönemde siyasi taşlama geleneğinde öncü olan isimlerden biri de Talibi Coşkun'dur. Ancak Talibi Coşkun'un da yaptığı gibi, 1950-60 arasındaki DP döneminde, sisteme protest bir duruş sergileyen ve parti ya da parti yöneticisi merkezinde eleştirileri dile getiren taşlamalar, uygulanan siyasi baskı nedeniyle pek de açığa çıkarılamaz. Bununla birlikte 1943'ten başlayarak 1960'a kadar uzanan dönem, bir anlamda, muhalif-protest türkü geleneğinin yeniden canlandırılmaya başlandığı bir dönemdir.³⁸⁹

Türkü kültürünün protest duruşunu keskinleştirmesi ve zamanla "solcu elbisesi"ne girmesi, 1960'larla birlikte oluşmaya başlamıştır. 1960 ve 70'li yılların kültür-sanat ortamında solun egemen olduğunu ifade eden Metin Turan, bunda, burjuva aydınların solla aynı ideolojiyi üretmesinin de etkili

³⁸⁸ Başgöz, 1986: 182, 185-186; Bekki, 2008: 268-269.

³⁸⁹ Başgöz, 1986: 186-187. Başgöz'ün bu çalışması (s. 181-203); Habip Karaslan, Âşık Ali İzzet Özkan ve Talibi Coşkun'un siyasi eleştiri içerikli şiirleri ve konu hakkında ayrıntılı bilgi için önemli bir kaynak niteliğindedir. Ayrıca bkz.: Bekki, 2008.

olduğunu belirtir. Turan ayrıca, bu egemenlik sürecinde türkünün, “devrimci” söylemin ürünü hâline getirildiğini de kaydeder ve şu belirlemeleri yapar:

*[1950'lerden itibaren köy insanları, göç yoluyla kente yerleşti.]
Türküler, kentte de, bu köy insanların bağlamında, önceleri kendi aralarında, geleneksel yaşam biçimleri içerisinde nasıl yer almışsa; evlerinin, küçük aile eğlencelerinin, mahalle düğünlerinin vb. vazgeçilmez ögesi olmak işlevini koruyageldi. Toplumsal hava siyasallaşıp kimi siyasal eğilimlerin, bütün belirsizliğine karşın, kavrama, politika yapma bağlamında yaklaşanların 'halk'ı her şeyiyle fetişleştirdikleri bir dönemde türküler de bu havaya uygun bir güncellik kazandı. Türkü marşlar çoğaldı.³⁹⁰*

Metin Turan'ın tasvir ettiği bu tablonun oluşmasında asıl kırılma noktası, 27 Mayıs 1960 darbesidir. Çünkü bu darbeden sonra oluşturulan 1961 Anayasası, sınırsız bir özgürlük getirmiş ve en uç noktalarına kadar sağ ve sol fikirler dillendirilir olmuştur. Özellikle 1960'larda antiemperyalist bir tutum içindeki solcu kesim, emperyalist kültür ürünü olarak değerlendirdiği Batı pop müziğine karşı türkülere yönelmiştir³⁹¹. Bu yönelişte, sosyalist ideolojiye sahip Türkiye İşçi Partisi (TİP)'nin belirlediği stratejiler de şüphesiz etkili olmuştur. Bu bağlamda TİP, âşıkların örgütlü bir yapı içinde yer almalarını sağlamak amacıyla *Âşıklar Derneği*'nin kurulmasına öncülük eder. 1963'te TİP'e üye olan ve *Âşıklar Derneği*'nin kurucuları arasında bulunan Âşık Mahzunî Şerif ve Âşık İhsanî başta olmak üzere Feyzullah Çınar, Nesimi Çimen, Âşık Daimi, Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık Temelî, Âşık İsmail İpek, Muhlis Akarsu, Kul Hasan, Kul Ahmet ve Hüseyin Çırakman gibi birçok âşık, TİP tarafından kurulan *Âşıklar Derneği* bünyesinde faaliyet gösterir.³⁹² Bu faaliyetler çerçevesinde âşıklar köy, kasaba ve gecekondu bölgelerinde oluşan ve sınırlı sayıda dinleyiciye hitap eden geleneksel icra ortamlarından uzaklaşıp dernek ya da parti (TİP) tarafından sinema salonu, spor salonu ve

³⁹⁰ Turan, 2001: 31, 29-30.

³⁹¹ Gündoğar, 2005: 147.

³⁹² Başgöz, 1979: 26-27; 1986: 188; Erol, 2002: 277-278; Bekki, 2008: 272-273.

stadyum gibi mekânlarda organize edilen yeni icra ortamlarına girerler³⁹³. Âşıkların bu icra ortamlarında dinleyicisi olan geniş kitleler, genellikle sol ideolojilerin taraftarlarıdır. Tüm unsurlarıyla siyasi-ideolojik yapıların oluşturduğu bu ortamlar, söz konusu âşıkların da ideolojik kimliklerinin ve söylemlerinin oluşup gelişmesinde itici bir güç olmuştur.

“Âşık”la birlikte “ozan” teriminin de kullanılmaya başlandığı bu dönemde, âşıklık-ozanlık algısı da değişime uğrar. “60 ve 70’lerdeki ozanlık, artık eskisi gibi erenlerden dolu içmekle oluşan bir yetenek değil, halkla birlikte yürümek, halkın yaşam koşullarını anlatmak, daha güzel bir dünyanın yaratılma savaşına saziyla katılmak anlamına gelmektedir”³⁹⁴. Değişen âşıklık-ozanlık algısıyla birlikte, âşıkların oluşturduğu metinlerdeki kavramlar da değişir. Bu çerçevede âşıklar artık burjuva, patron, emperyalizm, kapitalizm, sosyalizm, yabancı sermaye, viski, karaborsacı, vurguncu, eşitlik, sınıf, grev, sendika gibi sözcüklere şiirlerinde sıkça yer verirler³⁹⁵.

TİP bünyesindeki Âşıklar Derneği’nin gerçekleştirdiği organizasyonlarla ivme kazanan “solcu âşık” imajına karşı, Orhan Şaik Gökyay’ın yönlendirmesi ve Feyzi Halıcı’nın önderliği ile Konya’da, ilki 1966’da düzenlenen *Âşıklar Bayramı*; sistem yanlısı, sağcı bir çizgiyi temsil eder³⁹⁶. Ancak bu âşıkların sağcılığı, sağcı olma bilincinden ziyade, solculuk yapmamalarıyla ilintilidir. Sayısal çoğunluğu ellerinde bulunduran bu âşıklar, siyasi-ideolojik tartışmaların dışında kalmayı yeğlemiş ve daha çok halk şiirinin geleneksel konularını eksen alan metinler üretmişlerdir³⁹⁷. Bununla birlikte bilinçli bir tercih olarak sağ ideolojinin içinde yer alan ve siyasi bir söylem geliştiren Kemalî Bülbul ve Kul Mustafa (Mustafa Torunî) gibi âşıklar da bulunmaktadır³⁹⁸. 1980 sonrası süreçte Ozan Arif ve Âşık Sefaî gibi isimlerin daha çok öne çıktığı bu âşıklar da özellikle MHP (Milliyetçi Hareket Partisi) ve Ülkü Ocaklarının organizasyonlarında yer alıp kendi siyasi kitlelerine hitap etmişlerdir.

³⁹³ Bekki, 2008: 272.

³⁹⁴ Gündoğar, 2005: 85.

³⁹⁵ Başgöz, 1986: 188-189; Turan, 2000: 276.

³⁹⁶ Bekki, 2008: 273.

³⁹⁷ Zelyut, 1982: 64.

³⁹⁸ Bekki, 2008: 280-283.

Daha çok, yaşanan siyasi-ideolojik gelişmeler özelinde şekillenen 1960'lı ve 70'li yılların toplumsal ortamı, türkü kültürünün de böyle bir seyir izlemesine yol açmıştır. Bu anlamda sağcı ve solcu olarak yukarıda saydığımız âşıklar, türkü kültürünün bu dönemdeki popüler isimleri hâline gelmişlerdir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, bu isimlerin popülerliği, daha çok, temsilciliğini yaptıkları ideolojiler bağlamında ve o ideolojilerin taraftarları arasındadır. Bu dönemde türkünün, politik bir duruşa yönelmediği hâlde ülke çapında popülerlik kazanan önemli temsilcileri de vardır. Bunların en önemlilerini ise Âşık Veysel³⁹⁹ ve Neşet Ertaş⁴⁰⁰ oluşturmaktadır. Âşık Veysel, klasik manada âşıklık geleneğinin temsilcisi durumundadır. Bu yönüyle Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devletin ilgi ve iltifatına da mazhar olmuştur. Ancak Veysel'in politik bir duruş sergilememesi, solcu âşıklarca, sistem yanlısı ve statükocu bir âşık olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu nedenle de söz konusu âşıkların bazılarınca çok ağır bir dille eleştirilmiştir⁴⁰¹. Neşet Ertaş ise, âşıklık geleneğinden ziyade bağlı bulunduğu Abdallık⁴⁰² geleneğinin bir temsilcisidir. Apolitik bir duruş sergileyen bu yönleriyle hem Âşık Veysel hem de Neşet Ertaş, özellikle radyo kanalıyla zaman zaman devletin de desteğini almışlardır.

1960'lı ve 70'li yıllarda genel olarak kitlesel popülerlik kazanan türkü temsilcileri; çok az sayıdaki apolitik isimler, "Marksist, Sosyalist, Komünist" kimlikleriyle öne çıkan solcu isimler ve "Ülkücü" kimliğindeki sağcı isimlerden oluşmaktadır. Ancak bu süreçte solcu türkücüler, hem sağcı türkücülerden hem de apolitik türkücülerden daha etkin ve etkili olmuşlardır. Bunda, türküyle ilgilenen solcuların sayıca çokluğunun önemli bir etkiye sahip olduğu düşünülebilir. Böyle olmakla birlikte, bu sanatçıların tamamına yakınının, Alevilik mensubiyetleri nedeniyle hem saz hem de söz anlamında türkü kültürüne daha hâkim durumda olmaları da belirleyici olmuştur. Çünkü bilindiği gibi, ister bir inanç, ister bir felsefe isterse de bir kültür olarak

³⁹⁹ Âşık Veysel hakkında güncel ve geniş bir bibliyografya için bkz.: Alptekin, 2007: 41-49.

⁴⁰⁰ Neşet Ertaş hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Tokel, 2000.

⁴⁰¹ Bekki, 2008: 269.

⁴⁰² Abdallar ve Abdallık geleneği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Tokel, 2000: 50-65, 2012: 100; Çevik, 2002; 2007; Akman, 2006: 213.

değerlendirilsin, Alevilikte bağlama ve müzik, mistik-ritüelistik bir anlam taşır ve Alevilik için önemli bir kimlik göstergesi durumundadır.

Tüm bu nedenler dolayısıyla, türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinde, solu ve solculuğu temsil eden siyasi bir türkü algısı meydana gelmiştir. Buradan hareketle türkü ve özellikle de bağlama, solculuğun/komünistliğin ve Aleviliğin bir simgesi şeklinde değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, apolitik türkücüler ve TRT'nin şekillendirdiği yöresellikten arındırılmış türküler eleştiren solcuların aksine sağ kesim, bu türkülere ve türkücülere daha yakın durmuştur. Sağ çizgide türkü üreten ve tüketenler de, solcu türkücüler komünistlikle suçlayıp eleştirmişlerdir. Nitekim bu dönemde hem sağcılar hem de solcular tarafından türküye, türkü olmaktan çok, siyasi ideolojinin propagandasının yapıldığı bir araç misyonu da yüklenmiştir. Tüm bu nedenler, bu dönemde yoğun olarak üretilen eserlerin, gerçek türkü olarak değerlendirilmemesi sonucunu doğurmuştur. Bu anlamda, sisteme hâkim statükocu ideoloji için gerçek türküyü, özellikle TRT'nin yeniden üretime tâbi tuttuğu “zararsız” türküler oluşturmaktadır. Bu durum da türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sindeki durağan, müzelik değer şeklindeki türkü algısını pekiştirici bir özelliğe sahiptir. Başka bir deyişle, kentli için 1950 öncesinde millî kültürün önemli bir parçası olarak öne çıkarılan türkü, Egzotik Evre'de sağ-sol çatışması şeklinde tezahür eden politikanın malzemesi hâline getirilmiş ve millîlik özelliği geri planda bırakılmıştır. Bu da, o dönem için, eskide kalan “gerçek” türkünün nostaljik bir anlam kazanmasına yol açmıştır.

b. Apolitik Müziklerin Gelişimine Dolaylı Katkı

Türkiye'de 1960'lı ve 70'li yıllarda yoğun olarak yaşanan ideolojik kutuplaşma, müzik dünyasını da derinden etkilemiş ve politik içerikli müziklerin yapılmasına yol açmıştır. Bununla birlikte aynı yıllarda, ülkenin hareketli politik gündemini âdeta görmezden gelen ve biraz da ideolojik kavgalara karşı tepki geliştiren popüler müzikler de ortaya çıkmıştır. Üstelik,

apolitik bir duruşu bulunan bu müzikler, oldukça geniş dinleyici kitleleri de oluşturmuştur. Bu özellikteki söz konusu popüler müziklerin biri pop, diğeri de arabesktir.

Daha önce değindiğimiz gibi Türkiye, 1950'lerden itibaren popüler Batı müziği ile tanışmıştır. Batı pop müziğinin Türkiye'ye girip yerleşmesi serüveni birkaç aşamada gerçekleşmiştir. Bu durumu en genel hatlarıyla şu şekilde özetleyebiliriz: Batılı müzikler, önce sözleri ve ezgilerinin korunduğu orijinal hâllerıyla alınır. Bir taraftan bu müzikleri aslına sadık kalmaya çalışarak icra eden yerli şarkıcılar, diğer taraftan da bu müziklerden esinlenerek özellikle İngilizce ve Fransızca sözlü şarkılar yaparlar. Bir süre sonra, Batı'da çok ilgi gören şarkılara Türkçe sözler yazılır ve şarkı, müzikal özellikleri yine aslına sadık kalınarak ama Türkçe sözleriyle seslendirilir. Böylece o dönemden itibaren *aranjman* denen tür ortaya çıkarılır ki bu türün ilk en popüler örneğini, *-C'est écrit dans le ciel* adlı şarkıyı *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* adıyla Türkçeleştirerek- Fecri Ebcioğlu vermiştir⁴⁰³. Aranjmanlarla birlikte, Türkçe sözlü özgün besteler de yapılmaya başlanır. İlham Gencer, Erol Büyükburç, Ajda Pekkan, Alpay, Tanju Okan, Nükhet Duru, Nilüfer, Hümeysra, Sezen Aksu ve Erol Evgin gibi birçok sanatçının yıldızı bu dönemde parlamaya başlar. Özellikle Erol Evgin, besteci Melih Kibar ve söz yazarı Çiğdem Talu'yla birlikte çalışarak *İşte Öyle Bir Şey*, *Bir de Bana Sor*, *Sevdan Olmasa*, *Etme Eyleme* gibi 1970'lerin en popüler şarkılarını seslendirir⁴⁰⁴. Pop müzik, 1980'lerde genel bir durgunluk dönemine girse de varlığını hissettirmeye devam eder; ancak 1990'dan itibaren, arabeskle iç içe girerek daha çok gündelik ya da sezonluk tüketilen ürünler verir⁴⁰⁵. Batı kökenli pop müziğin, Batı'da ortaya çıkışının politik nedenleri olmakla birlikte, Türkiye'de durum böyle değildir⁴⁰⁶. Türkiye'de pop müzik, Batı'dan takliden alınmıştır ve genel olarak politik kaygılardan uzaktır. 1970'lerin sonlarında Timur Selçuk, Metin Ersoy, İskender Doğan ve Füsün Önal gibi pop sanatçıları, ideolojik ve toplumsal konjonktürden etkilenecek politik içerikli müzikler de

⁴⁰³ Meriç, 1999b: 134.

⁴⁰⁴ Meriç, 1999b: 140-141.

⁴⁰⁵ Meriç, 1999b: 140-141.

⁴⁰⁶ Paçacı, 1999c: 63.

yapmışlardır⁴⁰⁷. Ancak bu durum, genel tabloyu değiştirecek kadar güçlü bir harekete dönüşmemiştir.

Yine daha önce değindiğimiz gibi arabesk müzik de 1960'ların sonunda ortaya çıkmış ve 1970'lerde en parlak dönemini yaşamıştır. Arabesk 1980'lerde, her ne kadar devlet tarafından da onaylanmış ve yaygınlaşmışsa da, artık yavaş yavaş poplaşmaya başlamış, 1990'larla birlikte de pop müzikle iç içe girmiştir.

Politik kavgaların yoğun olarak yaşandığı bir dönemde ortaya çıkıp gelişen arabesk, politik ve özellikle de ideolojik bir söylemin dışındadır. 1960'lı ve 70'li yıllarda daha çok gecekonducularca dinlenen bu müzik; herhangi bir ideolojinin yanında olmadığı gibi karşısında da değildir. Kısmen muhalif ve protest bir tavrı olsa da bu, temelde “kader”e yöneltilmiş bir “isyan” niteliğindedir. Arabeskin ve hem üretici hem de dinleyici olarak “arabeskçi”nin genelde ideolojiyle, politikayla derdi yoktur. Böyle bir derdi olsa bile bu, arabeskle ilişkisi bağlamında söz konusu değildir. Üretici, temelde şöhret ve arkasından gelecek paraya odaklanmıştır. Dinleyici ise kendini tanımlamada ve yaşadığı dünyanın gerçeklerini anlayıp kadere isyan etmede, duygularına tercüman olacak bir aracı derdindedir. Tüm bunlar, arabeskin apolitik bir müzik olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1980'lere kadar elit çevrenin dışladığı arabesk, belki biraz da bu nedenle “gerek sol, gerek sağ ve gerek resmi ideoloji ideologları tarafından niteliksiz, yoz, bayağı gibi sıfatlarla”⁴⁰⁸ da küçük görülmüştür. Şüphesiz ki bu küçümseme, kendisi de küçümsenen ve ötekileştirilen gecekondulunun, bu müzikten uzaklaşmasına değil, aksine ona daha çok sahip çıkmasına yol açmıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki; Türkiye’de 1960'lı ve 70'li yıllarda sağ-sol çatışması şeklinde tezahür eden ideolojik kutuplaşma, bir taraftan politik müziklere ivme kazandırırken diğer taraftan da arabesk ve pop gibi apolitik müziklerin gelişmesine dolaylı olarak katkıda bulunmuştur. Hem bu müziklerin hem de ideolojik kutuplaşmaların ortaya çıktığı ve zirveye ulaştığı dönemin, 1960'lı ve 70'li yıllar olarak örtüşmesi, rastlantı olmasa gerektir.

⁴⁰⁷ Meriç, 1999b: 139.

⁴⁰⁸ Işık ve Erol, 2002: 80.

Önceki bölümlerde ifade ettiğimiz üzere, apolitik müzikler olan arabesk ve popun gelişiminde belirleyici olan başat etkenler; birtakım politik, ekonomik ve sosyal gerçeklerdir. Bununla birlikte dönemin ideolojik kutuplaşmaları da, belirtmeye çalıştığımız üzere, dolaylı da olsa bir katkıda bulunmuştur. Şöyle ki, ülke genelinde yaşanan ve silahlı çatışmalara bile dönüşebilen söz konusu kutuplaşma, taraf olmayanların bitaraf edildiği oldukça ağır ve gergin bir sosyo-psikolojik ortam meydana getirmiştir. Böylesi bir ortamda, dönemin popüler apolitik müzikleri, özellikle gençler için bir tür kaçış ya da sığınma noktası işlevini görmüştür. Zaman zaman kutuplaşma içindeki bireylerin de ilgi gösterdiği bu müzikler, daha çok, politik gündemden ve kavgadan uzak durmaya çalışan, apolitik bir duruş sergileme kaygısındaki bireylerin yaşam felsefesine uygun olmuştur. Bu nedenle de daha çok apolitik çizgideki çevrelerce tercih edilmiştir. Bu anlamda pop müzik daha çok, kentin apolitik kentsoylularına hitap ederken; arabesk de kentin apolitik gecekonducularına hitap etmiştir.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinin yaşandığı bu dönemde, söz konusu ideolojik kutuplaşmalar, özellikle apolitik gençliğin popa ve arabeske yönelmesine dolaylı olarak katkı yapmış; aslında böylelikle aynı dolaylı katkı, Egzotik Evre'deki durağan türkü algısının gelişmesine de yapılmıştır. Bu süreçte hem kentli kimliğiyle popa yönelen apolitik üst sınıf hem de gecekondu kimliğiyle arabeske yönelen ve zamanla orta sınıfa eklenilen apolitik alt sınıf, türkü kültüründen uzak kalmıştır.

c. Arabeskin Politik Formu: Özgün Müzik

1960'lı ve 70'li yıllarda yoğun olarak yaşanan siyasi-ideolojik kutuplaşma, 12 Eylül 1980 askerî darbesiyle ciddi bir kesintiye uğrar. Sonrasında ise evrimleşerek ideolojik tabanlı sağ-sol çatışmasından ziyade, siyasi parti merkezli bir taraftarlığa dönüşür ve bu hâliyle günümüze kadar uzanır. Bu yeni siyasi duruşun “kavga” anlamındaki eylemsel boyutu büyük oranda ortadan kaldırılmıştır. Daha çok üniversite çevrelerinde “karşıt görüşlü

öğrenciler” şeklinde tanımlanan ve genel olarak “komünist” ve “ülkücü” olarak bilinen gençlerin “kavga”ları zaman zaman söz konusu olsa da, bu durum, 2000’li yıllarla birlikte neredeyse hiç yaşanmaz olmuştur. Bunda, 1980’le birlikte apolitik bir gençlik yetiştirmeye yönelik resmî ideolojinin yanında; 1980 öncesindeki kutuplaşmada solcu ya da sağcı olarak yer alan ve ağır bedeller ödeyen bireylerin, genel olarak çocuklarını ideolojiden uzak tutmaya çalışmaları da etkilidir. Nitekim 1980 öncesinin kutuplaşmasında yer alan birçok solcu ve sağcı, askerî darbeyle birlikte tutuklanıp cezaevine girmiş, uzun yıllar hapis yatmış hatta idam edilmişlerdir*. Tüm bunlar, söz konusu kuşağı, ailelerini ve genel olarak toplumu derinden etkilemiştir.

1980 öncesinin kutuplaşması, askerî darbe ve ardından uygulananlarla büyük oranda durulmuşsa da, darbe öncesinde ve sonrasında yaşananların oluşturduğu travmatik etki, ağır bir sosyo-psikolojik ortam meydana getirmiştir. İşte böyle bir ortamda, söz konusu travmatik etkiye maruz kalan insanlara seslenen yeni bir müzik türü çıkmıştır ortaya: Özgün müzik.

*Protest müzik, sol arabesk*⁴⁰⁹ ve *devrimci arabesk*⁴¹⁰ gibi adlarla da anılan özgün müziğin ilk ve en önemli temsilcisi Ahmet Kaya’dır. Hatta bu müzik büyük oranda Ahmet Kaya ile özdeşleştirilmiştir. Çünkü bu müzik türünü oluşturan ve 1985’teki ilk albümü *Ağlama Bebeğim* ile de piyasaya çıkaran Ahmet Kaya’dır. Ancak Kaya’nın, bu müziğin temellerini atması rastgele yapılmış bir iş değildir. Çünkü Kaya ve birlikte çalıştığı isimler, 1980 sonrasının toplumsal ortamını ve müzik piyasasını çok sağlam bir şekilde analiz ederler ve özgün müziği bir proje olarak üretilip ortaya çıkarırlar⁴¹¹. Bu noktada piyasanın iki temel özelliği belirlenir. Bunlardan birincisi, yaygın arabesk eğilimi; ikincisi ise, uygulanan baskı ve yasaklarla iyice belirginleşen toplumsal-politik söylem ihtiyacıdır. Ahmet Kaya, toplumun önemli bir

* 12 Eylül 1980 askerî darbesinin ardından ilan edilen sıkıyönetim sürecinde “650.000 kişi gözaltına alınmış, 230.000 kişi yargılanmış, 517 kişi idam cezasına çarptırılmış, 49 kişi idam edilmiş, 171 kişi işkence sonucu ölmüştür. 30.000 kişi ‘güvenilmez’ diye işten çıkarılmış, 30.000 kişi yurtdışına kaçmıştır” (Akşin, 2008: 278).

⁴⁰⁹ Güngör, t.y.: 87.

⁴¹⁰ Özbek, 2010: 124, 130.

⁴¹¹ Güngör, t.y.: 89; Gündoğar, 2005: 213.

kesiminin ve müzik piyasasının bu iki gerçeğini birleştirerek özgün müziği meydana getirir. Nitekim, arabesk tarzda müzikle toplumsal mesajlar vermeyi amaçladığı, kendisi tarafından da dile getirilir⁴¹². Ancak Ahmet Kaya'nın vermeye çalıştığı mesajlar aslında, "sol arabesk" ve "devrimci arabesk" gibi adlandırmaların içini tam olarak doldurabilecek düzeyde ideolojik değildir. Kaya'nın müziğinde "polis, tutuklanma, cezaevi, idam, ölüm, isyan, özgürlük, başta anne olmak üzere sevilenlere duyulan özlem ve kavuşma isteği" gibi motifler belirgin bir şekilde öne çıkar. Bu motifler ise, 1980 öncesi kuşağın solcuları kadar sağcılarının da gerçekliklerini oluşturmaktadır. Ahmet Kaya, hayata bakışı ve politik duruşuyla her ne kadar bir "solcu-devrimci" kimliği taşısa da, bu kimlik aslında, onun müziğinin hâkim unsuru değildir. Tüm bunlar nedeniyle de Ahmet Kaya'nın müziği, solcular kadar -ideolojik olarak birbirlerinden farklı düşünseler de aynı sıkıntı ve acıları yaşama noktasında birleşen- sağcılar tarafından da dinlenebilmiştir. Ahmet Kaya tarafından geliştirilen özgün müzik, Ferhat Tunç gibi önemli temsilcileri olmakla birlikte, Kasım 2000'de Kaya'nın ölümünden sonra etkinliğini büyük oranda yitirmiştir.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinin son yıllarında ortaya çıkan özgün müzik, arabesk ve Anadolu pop gibi, önemli ölçüde türkü kültüründen yararlanmıştır. Örneğin, türkünün temel enstrümanı olan bağlama, özgün müzik için de vazgeçilmez niteliktedir. Bu çerçevede, "özgün müzik" adlandırmasından rahatsız olan Fatih Kısaparmak, 1990 yılında bu müzik türüne "Çağdaş Halk Müziği" denmesini önermiş⁴¹³ ancak bu öneri pek kabul görmemiştir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, türkünün başka müzik türleri için kaynak olarak görülmesi, Egzotik Evre'nin temel özelliklerindendir. Evrenin son yıllarında ortaya çıkan özgün müziğin de türküden yararlanması, Egzotik Evre'nin bu özelliğini pekiştirmiştir.

Buraya kadar aktarılmaya çalışıldığı üzere, türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'si, birbirlerini doğuran ya da dolaylı yollardan etkileyen biz dizi olaylar/durumlar silsilesine bağlı olarak şekillenmiştir. Bu olay/durum silsilesi, "Atatürk'ün ölümünden sonraki yönetim anlayışı, II. Dünya Savaşı,

⁴¹² Özbek, 2010: 130-131.

⁴¹³ Eroğlu, 2000: 278.

kültürde hümanizma akımı, çok partili yaşama geçiş, devletçi ekonomi, liberal-kapitalist ekonomi modeli, Batı ve özellikle ABD ile geliştirilen ilişkiler, Batı pop müziği, Anadolu pop, iç göç, gecekondu kültürü, arabesk müzik, ideolojik kutuplaşma, özgün müzik” gibi anahtar sözcüklerle özetlenebilir.

Egzotik Evre’de türkünün daha çok diğer müzik türlerine (Anadolu pop, arabesk ve özgün müzik) kaynaklık ettiğine, radyo ve daha sonra TRT tarafından yöresel özellikleri törpülenerek üretilen türkülerin özellikle kentliler için “gerçek türk” olarak değerlendirildiğine, TRT’nin dinamizmden yoksun bu türkü üretiminin de “zengin ancak müzelik bir folklorik öge” şeklinde yeni bir türkü algısı geliştirdiğine yukarıda, yeri geldikçe değinmiştik. Sınırlarını, 1952-1990 yılları arası olarak belirlediğimiz Egzotik Evre’nin karakteristik türkü anlayışını yansıtan bu özellikler; aşağı yukarı aynı yılları ele alan çeşitli çalışmalarda, başka araştırmacılar tarafından da tespit edilmiştir.

Örneğin Meral Özbek, arabesk ekseninde genel müzik piyasasını değerlendirirken: “1960’lı yıllar bir yandan geleneklerin kesiştiği ancak belirleyici olarak da halk müziğinin çeşitli yöresel özellikleri, ezgi ve güçlü ritmiyle müzik üretiminde bir kaynak olarak ortaya çıktığı [...] yıllardır.”⁴¹⁴ belirlemesini yapar. Türkünün bir kaynak olarak kullanılması konusunda Metin Solmaz da, türkünün diğer müziklerle en fazla alışveriş hâlinde olan tür olduğunu belirtir. Türkünün, piyasa müzisyenlerince kaynak ya da bir malzeme olarak kullanılması sürecinde yıpratıldığını da vurgulayan Solmaz, ayrıca, “Halk müzikleri[nin,] kaynak itibarıyla bedava, sayıca zengin ve halkça zaten tescillenmiş oldukları için” türkü kültürünün geleneksel temsilcisi olmayan müzisyenler tarafından, çokça ama genellikle hoyratça kullanıldıklarını dile getirmektedir.⁴¹⁵

Haluk Özalgan ise, 1950’lerden itibaren yoğunlaşan kırdan kente göç süreciyle birlikte, türkünün, geleneksel çevresinden koptuğunu ve böylece hızla yozlaşarak değer kaybına uğradığını ifade eder. Özalgan’a göre türkü, kentleşmeyle birlikte geleneksel özelliğini kaybeder. “Geleneksele yabancılaşma süreci”, 1960’larda ortaya çıkan “şarkılaşma eğilimli düzmece

⁴¹⁴ Özbek, 2010: 166-167.

⁴¹⁵ Solmaz, 1999: 156.

türküler” ile daha da belirginleşir. Zamanla, büyüyen müzik piyasası, İzzet Altınmeşe ve İbrahim Tatlıses gibi türkücüler aracılığıyla “Güneydoğu” türkülerini moda hâline getirir. Bunun sonucunda diğer bölge ve yörelerin türküleri, daha çok bireysel çalışmalarla piyasaya girmeye çalışır, ancak kısa zamanda parlayıp söner. Piyasadaki bu dengesiz yöresel dağılım da, türkünün maruz kaldığı değer kaybının bir başka yönüdür. Yine bu yıllarda yoğun olarak üretilen Batı pop müziği, toplumda, “pop-beat” müziğine yönelik bir kulak doygunluğu yaratır. Bu durum, dönemin yeni türkü algısında, türkü kültürünün zengin melodik yapısı yerine, “halay” gibi ritmik basit ezgilerin öne çıkarılmasına yol açar. Ayrıca bu yıllarda, özellikle televizyon ve yazılı basın kullanılarak oluşturulan ve bir pop yıldızı gibi yansıtılmaya çalışılan şatafatlı türkücü imajı da söz konusudur. Papyon ve smokiniyle Boğaz’da tekne gezisi yaparken bir Orta Anadolu türküsü söyleyen şatafatlı türkücünün, bu ve benzeri fotoğrafları, türkü kültürünün sarsılmasına ve gerçeklik zemininin kaymasına neden olmuştur.⁴¹⁶

Türkü kültüründeki değişim sürecinin “Egzotik Evre” olarak adlandırdığımız döneme denk gelen yıllardaki yeni türkü algısını etraflıca değerlendiren Haluk Özalğan, “[bu dönemde] geleneksel çevresinden kopmuş bir değer olarak türkü, müzelenmeye lâyık, zengin motifli ve çok kıymetli folklorik malzeme durumuna inmektedir.”⁴¹⁷ diyerek de önemli bir belirlemede bulunmaktadır.

Özalğan’ın bu belirlemesindeki hassasiyet, böyle net bir şekilde ifade edilmemiş olsa da, dönemin çeşitli çalışmalarında kaygı verici bir rahatsızlık vesilesi olarak yansıtılmıştır. 1940’lardan başlayarak 1950’lerden itibaren belirginleşen yeni türkü algısı, özellikle 1960 ve 70’li yıllarda birçok müzik adamı ve araştırmacının da dikkatini çekmiş; bu kişilerin, konuyla ilgili yazılar kaleme almalarına neden olmuştur. Konuyu türkü kültüründeki değişim süreci bağlamında ele alan bu yazılarda, genellikle ciddi bir kaygıyla, türkülerin

⁴¹⁶ Özalğan, 1984: 159-185.

⁴¹⁷ Özalğan, 1984: 160. Özalğan’ın bu cümlesi, Egzotik Evre olarak adlandırdığımız dönemdeki türkü kültürünün temel özelliklerini belirlememizde de ilham kaynağı olmuştur. Hatta bu cümle, çalışmamızın araştırma aşaması boyunca bir hipotez olarak sınanmış, doğruluğu kanıtlanmış ve böylece Egzotik Evre’nin genel çerçevesini çizmemizde hareket noktası olmuştur.

yıpratıldığı ve yozlaştırıldığı iddiası, sebepleri ve sonuçları değerlendirilerek dile getirilmiştir. Örneğin Özcan Seyhan, 1960'larda türkülerin, daha çok satıldığı gerekçesiyle, alaturka eserler gibi plağa alındığını, ancak böyle yapılarak aslında yozlaştırıldığını söylemekte ve durumdan şikayet etmektedir⁴¹⁸. Nail Tan ise, "Halk Müziğimizi Yozlaştıranlar" adlı yazısında gazinoların, plak şirketlerinin, Meteoroloji Radyosu ve Polis Radyosunun, TRT'nin, sinema sektörünün ve çeşitli müzisyenlerin halk müziğini yozlaştırmalarından yakınmaktadır⁴¹⁹. Tan, başka bir yazısında da kent çevresinde gelişen sanayi toplumu nedeniyle türkü kültürünün otantikliğinin kaybolmaya başladığını dile getirir⁴²⁰.

Ancak bu dönemde, konuyla ilgili en çok rahatsızlık duyulan ve türkülerini tahrif ettiği düşünülen nokta, radyonun gerçekleştirdiği türkü yayınlarıdır. Örneğin Hikmet Şimşek, UNESCO Millî Komisyonu'na verdiği bir önergede, radyoda yayınlanan türkülerin standart bir üslupta olduğu ve bu nedenle yerel özelliklerini kaybettiği uyarısında bulunur⁴²¹. Benzer bir uyarıyı Veysel Arseven de dile getirir. Birtakım sosyal olayların ve yerli-yabancı piyasa müziklerinin türkü üzerindeki olumsuz etkilerine değinen Arseven, bu konuda özellikle radyo yayınlarına dikkat çekmektedir. Arseven'e göre, "genellikle halk, radyolarda çalınıp söylenen halk ezgilerinin, bilhassa söyleniş ve bölgesel özellikleri bakımından kendi duygularını yansıtmadığı ve ezginin otantik estetiğinin kaybolduğu kanısında"⁴²²dır. Sadi Yaver Ataman ise radyodaki türkü yayınlarının, sürekli aynı eserlerin tekrar edildiği kısır bir repertuvara sahip olduğunu ve üstelik bunların, yöreselliklerinden arındırılmış türküler olmaları nedeniyle, halk müziğinin canlılığını yansıtmada yetersiz kaldığını dile getirmekte, ayrıca türkülerin radyoda yanlış çalınıp okunduğundan yakınmaktadır⁴²³. Bu dönemin radyo yayınları konusunda Ataman'la benzer düşünceleri dile getiren Erol Parlak da, radyonun bu tavrının Yurttan Sesler korusu ile başladığını ve resmî bir radyo ekolüne

⁴¹⁸ Seyhan, 1962: 2836.

⁴¹⁹ Tan, 1972.

⁴²⁰ Tan, 1978: 8346-8347.

⁴²¹ TFA, 1971.

⁴²² Arseven, 1968: 4746.

⁴²³ Ataman, 1966: 4242-4243.

dönüştüğünü ifade eder⁴²⁴. 1969'da yayımlanan bir yazısında 1960'lı yılların çeşitli müzik sorunlarını ele alan Muammer Sun ise, hem plak sektöründe hem de radyoda türkülerin çeşitli nedenlerle değiştirildiğine ve yozlaştırıldığına işaret etmektedir⁴²⁵.

Birçok kişinin haklı eleştirilerine maruz kalan radyo ve TRT tarzı, aslında, türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sinde, yeni bir ulus devlet inşa etmek ve milleti "bir"leştirmek amacıyla başlatılan bir projenin sonucudur. Bu anlayışla, herhangi bir yöreye ait türkü, yöresel özellikleri ayıklanıp standartlaştırıldıktan sonra tüm ülkeye hitap edecek ve herkesçe sahiplenecektir. Ancak bu anlayış, bir süre sonra istenen etkiyi yaratmamaya başlar ve türküyü yakından tanıyan köylüleri, radyo tarzı türkülerden uzaklaştırır. Bununla birlikte, radyo ve TRT'nin standart türkü anlayışı, özellikle kentli elit sınıfın türkü ihtiyacını karşılamıştır. Türkü kültürünün dinamik yapısından yoksun olan bu tarz türkü icrası, buraya kadar açıklamaya çalıştığımız birçok sebeple birlikte, Egzotik Evre'nin "önemli ama müzelik bir folklorik değer" şeklindeki durağan türkü algısını oluşturmuştur.

Egzotik Evre'nin söz konusu türkü algısı, yaşanan siyasi ve sosyal gelişmelere bağlı olarak 1980'den itibaren değişmeye başlamıştır. Türkünün daha çok ilgi çekmesi yönünde yavaş yavaş ilerleyen bu değişimin ardından, 1990'dan itibaren de türkü kültüründeki değişim sürecinin yeni bir evresi olan Popüler Evre'ye girilmiştir.

D. Popüler Evre (1990 Sonrası)

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'si, pratik olarak 1990'dan günümüze kadar uzanan ve devam etmekte olan bir süreci kapsar. Popüler Evre'nin başlangıcı olarak 1990'ı belirlememiz, kurulduğundan beri devlet tekelinde bulunan radyo ve televizyon yayıncılığının, bu yıl özel sektöre de açılmasından kaynaklanmaktadır. 1990'dan itibaren kurulan özel

⁴²⁴ Parlak, 2006: 266-267.

⁴²⁵ Sun, 1999: 56.

radio ve televizyonlar, türkünün yaygınlaşıp popülerleşmesine önemli bir hız kazandırmıştır. Ancak işin gerçeği, türkünün popüler hâle gelmesi, ne tek başına radio ve televizyonların kurulmasına bağlanabilir ne de keskin bir şekilde 1990 yılıyla başlatılabilir. Nitekim türkünün popülerleşmesi süreci 1990 öncesinde, özellikle 1980'lerde yaşanmaya başlanan bir dizi olay ve durumun örtüşmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Ancak 1980'lerdeki bu olay ve durumların varlığını hissettirmesi ve türkünün popülerleşmesi yönündeki sonuçlarını ortaya koyması 1990'larda belirginleşir. Bu doğrultuda radio ve televizyonlar da sürece önemli bir ivme kazandırır.

Bu evreye “Popüler Evre” adını vermemizin nedeni, türkünün bu evrede ulaştığı popülerliktir. 1990'lardan itibaren türkü, köylünün ya da büyük kentlerdeki gecekonduyunun müziği olmaktan çıkıp ekonomik ve sosyal olarak her tabakaya mensup kişilerce dinlenir hâle gelmiştir. Bu süreçle birlikte türkü, üreticisi ve tüketicisi bağlamında sınıf ayrımlarını yıkmış, herkesin türkü söyleyebildiği ve/veya dinleyebildiği bir ortam yaratmıştır. Kişiler artık söylemek ya da dinlemek şeklinde yansıtacağı bir türkü sevgisine sahip olmasa da hem kültürel hem de müzikal bir değer olarak türküye hak ettiği saygıyı gösterir hâle gelmiştir. Bu dönemde gelişen türkü algısı, türküyü estetik ve sanatsal bir ifade biçimi olarak görme şeklinde gelişmiştir. Bu dönemde türkünün, kırsal kesim insanı kadar kentliye de seslenen, onun da duygularına tercüman olan bir müzikal değer olduğu keşfedilmiştir. Bayram Bilge Tokel bu keşfi, “yerli, millî ve bizden olana yönelik, tek kelimeyle öze dönüş”⁴²⁶ şeklinde yorumlamaktadır. Tokel’in 1990’lı yıllarda kaleme aldığı birçok yazısında⁴²⁷ da belirttiği üzere, bu yıllarda türkü her yerde karşımıza çıkabilmektedir. Radyoda, televizyonda, konserlerde büyük ilgi gören türkünün bu durumu, medyanın ve müzik sektörünün türküye ilgisini iyice pekiştirmiştir. Bu çerçevede türkü, 1990'larda endüstriyel bir açılım⁴²⁸ da yaşamıştır.

⁴²⁶ Tokel, 2002: 134.

⁴²⁷ Tokel, 2000: 7; 2002: 108, 134, 139, 144, 231, 258, 260.

⁴²⁸ Coşkun, 1999: 143.

1990'lı yıllardan itibaren, müzik geçmişinde türkü olan-olmayan birçok şarkıcı türkülere yönelmiş; albüm çalışmalarında, radyo-televizyon programlarında ve konserlerinde türkü söylemişlerdir. Çalışması özelinde türküyü, "Türk eğlence sisteminin söz ve müzik bağlamında değerlendirilen en önemli eğlence araçlarından biri" şeklinde ele alan Nebi Özdemir de rock, pop ve klasik müzik alanlarındaki kimi sanatçıların türküleri seslendirdiğini ifade etmektedir⁴²⁹. Türküyle organik bağı bulunmayan birçok sanatçının türküye yönelmesinde, elbette, yükselen bir değer olan türkünün rantabl hâle gelmesi büyük oranda etkili olmuştur. Ancak bu sanatçıların türküye ilgi göstermesini, tek yönlü değerlendirmek de doğru olmayacaktır. Bu sanatçılar aslında bir taraftan türkünün popülerliğinden yararlanırken diğer taraftan da -kendi dinleyici kitlelerini türküye yönlendirerek- türkünün popülerleşmesi sürecine az çok katkıda bulunmuşlardır. Bu çerçevede başta Sezen Aksu, Tarkan, Zerrin Özer, Kırış, Yıldız Tilbe gibi isimler olmak üzere "türkücü" kimliği taşımayan birçok sanatçı türküleri seslendirmişlerdir. Söz konusu sanatçıların türküye ilgi gösterme noktasında niyetlerini okumaya çalışmak, tezimizin kapsamı dışındadır. Tezimiz açısından önemli olan, müzik dünyasının, katkı yapıp geliştirerek ya da zarar vererek de olsa türküye gösterdiği yoğun ilgidir. 1990'ların sonuna doğru iyice yoğunlaşan bu ilginin sonucunda 1998, "türkü yılı"⁴³⁰ ilan edilmiştir.

"Türkü yılı"nı da kapsayan 1990'ların özellikle ikinci yarısında, türkülere yönelik söz konusu ilgi basına da yansımıştır. Örneğin, "Anadolu Müzik Patlaması" başlıklı köşe yazısında Doğu merkezli arabesk müziği ve "eurobesk" şeklinde adlandırdığı Batı merkezli Türk pop müziğini birer özenti ürünü olarak değerlendiren Zülfü Livaneli, son yıllarda türküye yönelen yoğun ilgiliyi, bazı sanatçılar ve yeni çalışmalarından örneklerle ifade etmektedir⁴³¹. Aynı dönemde Doğan Hızlan da "Türkünün Yükselişi" adlı bir köşe yazısı kaleme alır. Livaneli gibi, çeşitli sanatçılardan örneklerle türküye yönelik ilgi artışından söz eden Hızlan, bu yazısını şu cümlelerle bitirir: "Ortak

⁴²⁹ Özdemir, 2005: 172, 176.

⁴³⁰ Abacı, 1999: 118; Tokel, 2002: 144, 258.

⁴³¹ Livaneli, 1996.

kaderinizin ortak sesine kulaklarınızı tıkayamazsınız. Bugün türkü dinleyin, sesli tarihini okuyun”⁴³². Ferda Erinç ise, türkü sanatçısı Kubat’la ilgili 1998’deki bir yazısında, müzik dünyasının türküye yönelik ilgisini, “Türkü, halk kültürümüzün bu zengin türü, sanki yeniden keşfediliyor. Türkücüler, derken popçular, cazcılar yeniden türküye dönüyor.” cümleleriyle ifade eder⁴³³. Bu dönemde Hürriyet Gösteri dergisinde “Müziğin Yükselen Değeri: Türkü” adında bir de özel dosya yayımlanır. Arzu Haksun tarafından hazırlanan bu dosyanın başında şöyle bir betimleyici değerlendirme yer almaktadır:

*Son birkaç yıldır sokaklarda plakçı dükkanlarından türküler yankılanıyor... Büyük kentlerimizin merkezlerinde de, varoşlarında da türkü barlar açılıyor... Televizyonlarda art arda yapılan türkü programlarında, gazete ve dergilerde yıllardır unuttuğumuz türkücülerimiz, konservatuvarlı ve alaylı genç türkücülerimizle birlikte boy gösteriyorlar... Bu arada yine yıllardır türküden hoşlanmadığını yazan söyleyen okuryazarlarımız şimdi türküsüz yapamıyor, bu sanatçıları öve öve göklere çıkarıyorlar.*⁴³⁴

Bu girişten sonra Haksun, çeşitli kuramcı ve sanatçıların da görüşlerini aktararak türkünün popülerleşme sürecini değerlendirir. Aynı yıl, ATV ekranlarında Ali Kırca’nın hazırlayıp sunduğu Siyaset Meydanı adlı tartışma programında birçok türkü sanatçısının katılımıyla “Türkülerle Türkiye” konusu ele alınıp tartışılır⁴³⁵. Gazetede bu programı değerlendiren Ali Eyüboğlu, türkünün yükselen bir değer olduğunu, bu nedenle de birçok sanatçının türküye yöneldiğini ifade eder ve “Yıllara damgasını vuran türküleri, çağdaş bir anlayışla yorumlayan müziğin yeni yıldızları, ‘Türkü denince toprak kokuyor’ diyenlere bile sevdirdi yanık Anadolu ezgilerini.” değerlendirmesini yapar⁴³⁶.

⁴³² Hızlan, 1997.

⁴³³ Erinç, 1998.

⁴³⁴ Haksun, 1998: 37.

⁴³⁵ Milliyet, 25.12.1998: 32.

⁴³⁶ Eyüboğlu, 1998b.

1990’larda popüleriği büyük bir hızla artmaya başlayan türkü, temel enstrümanı olan bağlamaya ilgiyi de arttırmıştır. Öyle ki, 1980’lere kadar kentlerde bağlama çalan sanatçılar ve öğrenciler, negatif anlamda bir “köylülük” ifade ettiğı için kendilerini “ezik” hissetmişlerdir. Bu algı ancak 1980’lerden itibaren değişmeye başlamıştır. Örneğın Adem Gürses, kadınların bağlama çalmaya başlamasını değerlendirirken, “Sazı elinde caddelerde yürümeye utanan erkekler düşünülürse, bayan sanatçılarının bağlama çalmaya başlamasını önemli bir gelişme olarak değerlendirmek gerekir.”⁴³⁷ yorumunu yapmaktadır. Benzer örnekleri Musa Eroğlu ve Arif Sağ da vermektedir. Bu çerçevede Musa Eroğlu, “Türkünün ve bağlamanın yok sayıldığı bir dönemden sonra, mini etekli kızlarımızın da bağlama taşıdığı bir dönem yaşıyoruz.”⁴³⁸ değerlendirmesini yapar. Arif Sağ ise bu durumu, “Bağlamayla gezen adama tuhaf tuhaf bakıldığı dönemleri de bilirim [...]. Daha önce var mıydı, elinde, sırtında bağlamasıyla yürüyen genç kızlarımız...”⁴³⁹ diyerek ifade etmektedir.

Türkü algısının 1980’li yıllarda yavaş yavaş değişmeye başladığı, dönemin güncel müzik yazılarına da yansımıştır. Örneğın 1980’lerde *Gong* dergisindeki “Dinle Sazdan” adlı köşesinde kaleme aldığı bir yazısında Erol Aktı, o yıllara kadar türkünün “kara cahil”in müziğı şeklinde algılandığını ve entelektüel kesim tarafından küçümsenip hor görüldüğünü ifade eder. Ancak Aktı, aynı yazısının devamındaki “Okuyup Yazanlar da Saz Çalıyor” ara başlığı altında, Mustafa Hisarlı’yı örnek vererek, artık eğitilmiş kesimin de bağlama ve türküyle yakından ilgilenmeye başladığını belirtir⁴⁴⁰. Erol Aktı, Mustafa Hisarlı ile ilgili başka bir yazısında, türkünün küçük görülmesinde, niteliksiz icraların ve icracıların önemli etkilerinin olduğunu ama artık bilinçli sanatçıların bu olumsuzluğın önüne geçmeye çalıştığını ifade eder. Aktı bu yazısında, söz konusu bilinçli sanatçıların, türküyü “köyün kerpiç evinden alıp kentin villasına taşıma uğraşı” verdiklerini de dile getirerek türkünün

⁴³⁷ Gürses, 1985: 299-300.

⁴³⁸ Çevik, 2007: 13.

⁴³⁹ Kalkan, 2004: 184, 189.

⁴⁴⁰ Aktı, 1980b.

popülerleşmesi sürecine katkılarını vurgular⁴⁴¹. Yine Aktı, “Üniversiteliler de Türkü Söyler” başlıklı bir haber yazısında ise, üniversite öğrenci ve hocalarının, türkü ve bağlamaya yönelik ilgilerinin artışından söz eder⁴⁴². 1980’li yıllarda türküye bakışta meydana gelen değişimi birçok yazısında dile getiren Erol Aktı, bu çerçevedeki başka bir yazısında Mehmet Özbek’in türkü konulu doktora çalışmasından söz eder. Aktı’nın “ ‘Türkü, doktora konusu olur mu?..’ demeyin ve bu müziğin iddialı ismi Mehmet Özbek’e kulak verin: ‘Amacım Türkü Doktoru Olmak’ ” başlığını taşıyan bu yazısı, “Nereden nereye geldik... Daha düne kadar ‘türkü’ denip hor görülen sanatçılar şimdi baştacı ediliyor.” sözleriyle başlar⁴⁴³. Erol Aktı’nın *Gong* dergisindeki bu yazıları, genellikle türkünün hızla popülerleşme sürecine girdiği sonucunun çıkarılabileceği haber yazıları niteliğindedir. Ancak bu yazıların birinde Aktı, türkü kültüründeki bu hızlı değişimin, bazı bilinçsiz sanatçılar nedeniyle, türküye zarar verdiğinden de yakınır ve daha hassas davranılması gerektiğini vurgular⁴⁴⁴.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin, 1990’la başlattığımız Popüler Evre’si, daha önce de belirttiğimiz üzere, aslında 1980’li yıllarda oluşmaya başlar. Türkü piyasasında 1980’lerle birlikte bir hareketlenme yaşandığına dikkat çeken Vural Yıldırım, türkünün 1983’ten itibaren popüler olmaya başladığını ifade eder⁴⁴⁵. Ancak 1980’lerdeki bu hareketlilik aslında sadece türküyle sınırlı değil, genel olarak tüm müzik piyasasıyla ilgilidir. Çünkü 12 Eylül’den sonra gümrük kapılarının açılması sonucunda müzik endüstrisi rahatça ithal ettiği yeni cihazları kullanarak büyük bir gelişme kaydeder⁴⁴⁶. Müzik piyasasındaki bu gelişmeden ve yaşanan hareketlilikten türkü de nasibini alır. Ancak türkünün ilgi odağı hâline gelmesi ve değişim sürecinin Popüler Evre’sini oluşturması, salt müzik piyasasındaki hareketlenmeyle açıklanamayacak kadar çok yönlü ve karmaşık bir süreçtir.

⁴⁴¹ Aktı, 1982c.

⁴⁴² Aktı, 1982b.

⁴⁴³ Aktı, 1980a.

⁴⁴⁴ Aktı, 1982e.

⁴⁴⁵ Yıldırım (Vural), 1998: 87.

⁴⁴⁶ Yıldırım (Vural), 1999: 159.

Türkünün, kent kültüründe kendini kabul ettirmesi ve “köylü müziği” şeklindeki sınıfsal sınırlamayı aşarak herkesçe dinlenebilir hâle gelmesi, birbiriyle bağlantılı bir dizi etkenle açıklanmaya çalışılabilir. Bu çerçevede, türkü kültürünün Popüler Evre’sini hazırlamada ve geliştirmede belirleyici olan etkenleri, önem ya da öncelik sırası gözetmeden şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Özel radyo-televizyonlar ve internetle güçlenen medya,
2. Göçle gelen kırsal nüfusun kente entegrasyonu,
3. “Solcu türkücü” imajının törpülenmesi ve önemsizleşmesi,
4. Aleviliğin kamusal alana taşınması,
5. “Müzik Uyanışı” bağlamında türkülerin uyanışı ve “uyanış önderleri”,

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre’sini şekillendirmede belirleyici olan bu etkenleri, ayrı ayrı başlıklar hâlinde ele almak yerinde olacaktır.

1. Özel Radyo-Televizyonlar ve İnternetle Güçlenen Medya

Günümüzde medya bireyler, gruplar ve toplumlar üzerinde etkileme, gündem oluşturma ve yönlendirme şeklinde tezahür eden önemli bir güce sahiptir. Türkü kültüründeki değişim sürecinin dinamiklerinin oluşmasında da önemli etkileri bulunan medya, bu etkiyi daha çok işitsel ve görsel boyutunun öne çıktığı radyo, televizyon ve internet aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Medyanın türkü üzerindeki ilk doğrudan etkileri, kronoloji ve teknoloji gereği radyo yayıncılığıyla gerçekleşmiştir.

Türkiye’de ilk düzenli radyo yayıncılığı 1927 yılında devletin desteklediği Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi adlı özel bir şirket tarafından başlatılır. 1936 yılında ise devlet, radyo yayıncılığını kendi eline alır. Türkiye’de ilk televizyon yayıncılığı ise 1952 yılında İTÜ tarafından gerçekleştirilir. İTÜ Televizyonu adıyla haftalık çok az bir zaman diliminde yapılan bu yayın, İstanbul’da çok sınırlı sayıda bir izleyici kitlesine hitap eder.

İTÜ Televizyonu, 1964'te kurulan TRT'ye devredildiği 1971 yılına kadar bu yayınlarına devam eder. TRT ise 1968'deki ilk demene yayınlarıyla birlikte düzenli televizyon yayıncılığına başlar. Ancak bu yıllardan itibaren devlet, radyo yayıncılığının yanında televizyon yayıncılığını da kendi tekeline alır. Bu tekel ancak 1990'da özel radyo ve televizyonların açılmasıyla kırılır.⁴⁴⁷

Türkü kültürünün Popüler Evre'sinde medyanın etkisi, aslında 1990'dan itibaren kurulmaya başlayan özel radyo ve televizyonlar aracılığıyla gerçekleşir. Ancak 1990 öncesinde, 1980'den itibaren TRT döneminde de Âdeta Popüler Evre'nin habercisi niteliğinde gelişmeler yaşanır. Örneğin Nurzen Amuran, 1980 ve 1984 yıllarında TRT radyolarının folklorla ilgili yayınlarını değerlendirirken türküyü de ele almaktadır. Bu çerçevede Amuran, TRT radyolarında yayınlanan "Sözlü ve Yazılı Halk Edebiyatı, Bizim Köy, Köylerden Bir Köy, İz Bırakanlar, Ay Dost, Köyümüz ve Köylümüz, Yöremizden, Türkülerle Türkiye, Türkülerin Dili" gibi türküyü ilgili program ve diziler hakkında bilgiler vermektedir⁴⁴⁸. Amuran'ın verdiği bilgilerden, türküyü ilginin arttığı anlaşılmakla birlikte, türkünün henüz Popüler Evre'ye geçmediği, köylülük ve yerelliği öne çıkaran Egzotik Evre'nin türkü algısının devam ettiği de anlaşılmaktadır. Bununla beraber TRT radyolarının 1980'lerde türküyü ilgili yayınlarını arttırması, 1990'larla başlayan Popüler Evre'ye de hazırlık niteliğindedir.

TRT'nin türküyü ilgili bu dönem faaliyetleri radyo ile sınırlı değildir. 6 Ekim 1986'da çok kanallı yayına geçerek⁴⁴⁹ etkinliğini arttıran TRT televizyonu da 1980'lerde türküyü ilgili önemli yayınlar yapmıştır. Bu çerçevede Nail Tan, 1984'te yayımlanmış "Televizyon'da Folklorun Zaferi" adlı yazısında, TRT televizyonundaki folklor yayınlarını değerlendirir. Tan, "Oyunlarımız ve Türkülerimiz, Dımıdan, Barana, Geleneklerimiz ve Göreneklerimiz, El Sanatlarımız, Elimizden Obamızdan" adlı programların önem ve başarılarını dile getirirken özellikle Adem Gürses, İsmail Güngör, Meral Nayman ve Mehmet Özbek imzalarını taşıyan "Elimizden Obamızdan"

⁴⁴⁷ Kocabaşoğlu, 1980: 8-9, 11-13, 29, 31, 132, 186, 420, 424; Cankaya, 1997: 1-5, 30-33, 71-86; Serim, 2007: 27-35; Altun ve Sarioğlu, 2006: 117-121; Özdemir, 2008: 125-128, 212.

⁴⁴⁸ Amuran, 1985.

⁴⁴⁹ Mete, 1999: 4.

adlı programın türkü kültürü açısından önemini vurgular⁴⁵⁰. Aynı vurgu Haluk Özalğan tarafından da yapılır. Özalğan, *Elimizden Obamızdan*’la birlikte aynı dönemlerde yayınlanan *Yurdun Sesi* ve *Biline Sevdiklerimiz* adlı programların da başarısına değinir ve övgüyle bahsettiği bu programların ortak özelliklerini ve temel amaçlarını şöyle belirler:

1. Halk müziğinin, kendi başına bir olgu olmayıp, pek doğal olarak, halkoyunlarıyla ve giderek, halkın tüm yaşamı ile bütünlük içinde olduğunu vurgulamak,
2. Halk müziğinin en iyi örneklerini titizlikle seçerek ve çaplı sanatçılara okutarak, geleneksel Anadolu müziğinin bugün ve yarın için, kültürel işleyişte başta yer alması gereken en zengin kaynaklarımızdan olduğunu vurgulamak,
3. Yaklaşık 40 senedir göz ardı edilmiş ve uygulamasal açıdan geri bıraktırılmış halk çalgılarını, halka ‘yeniden’ tanıtarak, Anadolu müziğinin çok boyutluluğu içindeki yerlerini almaları için bir yol açmak,
4. Türkülerimizin ve geleneksel çalgısal uygulamalarımızın çağdaş işlevler kazanabilmeleri için yeni yorumlar getirmek,
5. Anadolu müziğinin, tüm boyutlarıyla ve gerektiği gibi değerlendirilmeme savurganlığına son verilmesi yolunda girişimde bulunmak.⁴⁵¹

Özalğan’ın bu ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, 1980’lerde televizyonun türküye ilgisi artmıştır. Ancak Özalğan’ın değerlendirmeleri de göstermektedir ki 1980’lerdeki türkü algısı hâlâ Egzotik Evre’nin özelliklerini yansıtmaktadır. Zira artık yavaş yavaş popülerleşmeye başlayan türküye, kentlinin bakışı hâlâ köy, köylü ve yerellikle tanımladığı “halk” kavramı üzerindendir. Algı, yavaş yavaş değişmeye başlasa da hâlâ türkü, zengin ve korunmaya muhtaç bir folklorik öge olarak görülmektedir.

Türküyle ilgili bu hassasiyet, aynı yıllarda kaleme alınmış farklı yazılarda, başka bakış açılarıyla da ifade edilir. Örneğin Filiz Ali, 1984’teki bir

⁴⁵⁰ Tan, 1984.

⁴⁵¹ Özalğan, 1984: 185-186.

yazısında, “Televizyonun yarattığı garip kılıklı türkücü bayanlar, omuzlarını disko müziği ritmi ile kaldırıp, indirerek, tüylü, pullu giysilerini savurarak, bayağı ağız yaymaları ve haykırıışlarıyla yerel türküler söylemeye kalkmışlar, bu yozlaşma pek beğenilir olmuş.” değerlendirmesini yapmakta ve bu durumu eleştirmektedir⁴⁵². Aynı haklı eleştiri daha sonraki yıllarda başka kişilerce de dile getirilmiştir. Örneğin Bayram Bilge Tokel, televizyonda çıkan ve “her biri acıyla, gözyaşıyla, yoksulluk ve gurbetlerle yoğrulmuş türküleri, bütün bunlardan habersiz, büyük bir samimiyetsizlik içinde kaşlarını gözlerini yayarak okuyan türkücüler”den yakınmaktadır⁴⁵³. Mehmet Özbek ise bu konuyla ilgili eleştirisini, “Televizyonlarda boy gösteren anlı şanlı türkü okuyucuları, görüyoruz ki daha köyünden bile çıkmamış bir köylü kadar kültürlü değiller.” diyerek ifade etmektedir⁴⁵⁴.

Televizyon ortamında türkü icrasıyla ilgili olumsuzluk ve eleştiri örneklerini çoğaltmak mümkün. Ancak bu örneklerle rağmen televizyon, özellikle 1990’dan sonra, türkü kültürünün Popüler Evre’sine geçişte önemli ölçüde etkili olmuştur. Televizyonun bu yöndeki etkisi konusunda Metin Turan, “Türküler, bugün bu denli yaygın bir şekilde dinleniyorsa, bunda kuşkusuz özel televizyonların [...] önemli etkisi vardır kanısındayım. Özel televizyon kanallarıyla birlikte ‘halkın beklentisi’ne yanıt verme yarışındaki programlar ve bu beklentinin temininde gayretli firmaların çabasını da dikkate almak gerekiyor.”⁴⁵⁵ yorumunu yapmaktadır. Gerçekten de 1990’da özel radyo ve televizyonların açılması ve daha sonra da internet teknolojisinin gelişmesiyle güçlenen medya; geniş kitlelerin türküye daha sık, rahat ve tercih etme olanağıyla ulaşmasını sağlamıştır.

Türkiye’de özel radyo ve televizyonların açılması 1990’dan itibaren başlar. Bununla birlikte, radyo ve televizyon yayıncılığında 1990’a kadar süren devlet tekeli, 1980’lerde tartışılmaya başlanır. Ancak 1989’da Avrupa’da kurulan *Magic Box Incorporated* yayıncılık şirketine bağlı *Star-1* kanalının Ekim 1990’da yayına girmesi ve bu yayınların uydu aracılığıyla

⁴⁵² Ali, 1987: 168.

⁴⁵³ Tokel, 2002: 143.

⁴⁵⁴ Özbek, 2011: 152.

⁴⁵⁵ Turan, 2001: 32.

Türkiye’den izlenebilmesi bu tekeli fiilen sonlandırmıştır⁴⁵⁶. Bunu izleyen süreçte 1993’e kadar *Teleon, Mega 10, Show TV, TGRT, Kanal 6, Kanal D, HBB, ATV, Flash TV, Samanyolu TV, Kanal E* ve *Cine 5* gibi ulusal yayın yapan televizyon kanalları ve birçok yerel televizyon kurulmuştur⁴⁵⁷. Özel televizyonlarla birlikte, aynı yıllarda ulusal ve yerel yayın yapan birçok özel radyo da açılır. Öyle ki, kesin bir istatistik bilgi olmamakla birlikte, 1994 yılında Türkiye’de 2000 civarında radyo istasyonu ve 400 civarında televizyon kanalı bulunduğu ifade edilmektedir⁴⁵⁸.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre’si, medyadaki gelişmelere paralel bir şekilde olgunlaşmıştır. Çünkü özel televizyonların ilk yıllarından itibaren türkü, ekranlarda sıkça yer almaya başlar. Ancak bu durumu sadece türküyle sınırlamak doğru olmayacaktır. Çünkü Türkiye’de özel televizyonlar ilk yıllarında genel olarak müzik yayınlarına ağırlık vermişlerdir. Özel televizyonlarda müzik, herhangi bir program içinde sıkça kullanılabilen bir araç olduğu gibi, kısaca “klip” denen müzik videoları şeklinde de sıkça kullanılmıştır. Peyami Çelikcan bu durumu, müzik videolarının, televizyon şirketleri için hazır ve masrafsız ürün niteliği taşıması ve genişleyen yayın saatlerindeki boşluğu doldurma işlevine sahip olmasıyla açıklamaktadır⁴⁵⁹. Medyayla birlikte gelişen müzik endüstrisi de, “aslında birer reklam filmi”⁴⁶⁰ olarak değerlendirilen müzik videolarının oluşturulmasına destek vermiştir. Bu çerçevede diğer müzik türleri gibi türküyle ilgili de sayısız klipler çekilmiş ve bunlar televizyonlarda gösterilmiştir. Hilal Aydın’ın “türkü icrasında yeni bir bağlam”⁴⁶¹ olarak ele aldığı video klipler, bugün televizyonun yanı sıra çeşitli internet sitelerinde de yer almakta, bu hâliyle de türküye daha kolay ve sürekli erişimi olanaklı kılmaktadır.

Televizyonda sıkça yayınlanan video klipler nedeniyle, farklı müzikal beğenilere sahip kişiler; daha önce dinlemedikleri, bilmedikleri müzik türlerine

⁴⁵⁶ Cankaya, 1996: 1033; 1997: 85.

⁴⁵⁷ Cankaya, 1997: 87-92.

⁴⁵⁸ Uğur, 2003: 58.

⁴⁵⁹ Çelikcan, 1996: 112.

⁴⁶⁰ Uğur, 2003: 48.

⁴⁶¹ Aydın, 2007.

aşına olmaya başlamışlardır⁴⁶². Bu çerçevede türküler de daha çok kişi tarafından dinlenir olmuş ve popülerleşme sürecine girmiştir. Türkülerin popülerleşmesi bağlamında özel radyo ve televizyonların önemine değinen Zeki Coşkun, bu konuda özellikle yerel nitelikli cemaat radyo ve televizyonlarının etkinliğine dikkat çeker. Ancak Coşkun burada “cemaat” ile, sadece dinsel/mezhepsel grupları değil; yöreselcilik, hemşehricilik ve tek bir müzik türüyle kendini sınırlamış radyo-televizyonları kastetmektedir⁴⁶³. Gerçekten de medyada özel sektörün gelişmesiyle birlikte “spor, haber, moda, yemek, müzik” gibi bir alanda yoğunlaşmış yeni televizyon kanalları ve radyo istasyonları kurulmuştur. Bu çerçevede salt müzik yayını yapmanın yanında, sadece türkü ya da türkü formunda müziklerin yayınlandığı televizyon kanalları ve radyolar da mevcuttur. Özellikle bu nitelikli radyo istasyonları “türkü radyo”⁴⁶⁴ adında popüler bir istasyon türü de meydana getirmişlerdir. Bu popülerliği fark eden TRT de 2009 yılında “TRT Türkü” adıyla, sadece türkü yayını yapan bir radyo istasyonu kurmuştur⁴⁶⁵.

Türkiye’de radyo yayıncılığı, 1970-1990 arasında her geçen yıl gelişen televizyon yayıncılığı nedeniyle geri planda kalmış, ancak bu durum 1990’dan itibaren özel radyoların açılmasıyla değişmeye başlamıştır⁴⁶⁶. Özellikle 1980’lerde çok yaygınlaşan televizyon, radyonun birçok işlevini daha tatmin edici bir düzeyde üstlendiğinden, insanlar radyo gereksinimini ikinci plana almışlardır. 1990’dan sonra, kitlelerin dikkatini çekebilmek amacıyla beklentiler yönünde yayın stratejileri geliştiren özel radyolar, bu amaçlarında başarılı olmuşlar ve geniş dinleyici kitleleri edinmişlerdir. Bu bağlamda, türkü ya da türkü formatında müzikler yayınlayan radyolar, türkünün popülerleşmesinde önemli bir katkıya sahip olmuşlardır.

Türkünün popülerleşmesi sürecinde medya, türkü sanatçılarının katıldığı programlar ya da video klipler aracılığıyla doğrudan türkü yayını yaparken, özellikle diziler ve sinema filmleriyle, dolaylı olarak da türkü yayını

⁴⁶² Çelikcan, 1996: 114.

⁴⁶³ Coşkun, 1999: 143.

⁴⁶⁴ “Türkü radyo” hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Varlı, 2006; Çetinkök, 2009.

⁴⁶⁵ <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx> ,

<http://www.trt.net.tr/Radyo/RDAkis.aspx?gunler=1&kanal=7&akistur=1&tdgun=0&control=-1>

⁴⁶⁶ Baydar, 1996: 1038; Yılmaz, 1996: 1044.

yapabilmektedir. Dolaylı ya da örtülü olarak yapılan bu türkü yayınları, filmin içeriğiyle de örtüştürüldüğünden, dinleyici/izleyici üzerinde daha etkili olabilmektedir. Elbette, dizi ya da sinema filmlerinde türkü dışında müzikler de kullanılmaktadır. Nitekim, “müzik, hem sinemanın gücüne ve büyümesine etkide bulunan unsurların başında yer almakta, hem de etkileyici ve canlı bir tür olarak müzik piyasasında önemli bir konumda bulunmaktadır”⁴⁶⁷. Ancak konumuz özelinde, özellikle 2000’li yıllarda türkülerin daha yoğun kullanıldığını görmekteyiz. Bu çerçevede örneğin, Yavuz Turgul’un⁴⁶⁸ yönettiği 1996 yapımı *Eşkıya* filmi, çöküş sürecindeki Türk sineması için bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir⁴⁶⁹. *Eşkıya* filmi, aynı zamanda türkü kültürü açısından da büyük bir öneme sahiptir. Nitekim bu filmde Erkan Oğur’un perdesiz gitar eşliğinde söylediği *Fırat Türküsü*, en az filmin kendisi kadar ilgi çekmiş ve o dönemde popüler bir türkü hâline gelmiştir. Bu popülerlik nedeniyle başta İbrahim Tatlıses ve Kubat olmak üzere birçok sanatçı bu türküyü albümlerinde, konserlerinde ya da televizyon programlarında seslendirmişlerdir. Bu doğrultuda Zeki Coşkun, *Fırat Türküsü’nün* bu dönemdeki popülerliği nedeniyle “türkülerin dirilişi” sloganının ortaya atıldığını ifade etmektedir⁴⁷⁰.

Eşkıya filminde *Fırat Türküsü’nün* kullanılmasından sonra birçok sinema filmi, müzik olarak, uygun bağlamlarda türkü kullanmaya yönelmiştir. Ancak türkünün bu noktada daha çok ve etkili kullanımı dizi filmlerde gerçekleşmektedir. Çünkü diziler, zamana yayıldıkları için düzenli bir izleyici kitlesi oluşturmakta ve bu kitleleri dizilere bağlamaktadır. Bir diziyi hayranlıkla izleyen kişiler, dizideki hikâyenin seyri içinde uygun bir bağlamda verilen müziklerden de daha çok etkilenmekte ve zamanla o müziğin dizi dışında da dinleyicisi olabilmektedir. Bu bağlamda dizi filmlerde türkü kullanımı, türkünün popülerleşmesi sürecinde önemli bir etkiye sahiptir. Dizi film ve türkü kullanımı konusunda verilebilecek en iyi örnek *Kurtlar Vadisi* serisidir. Ocak

⁴⁶⁷ Gürata, 2011: 155.

⁴⁶⁸ Son dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Turgul’un filmlerinde, “film müziklerinin genellikle yerel unsurlar barındırdığı ve sık sık halk türkülerinden yararlandığı” bilinmektedir (Yüksel, 2003: 50).

⁴⁶⁹ Özkan, 2009: 533.

⁴⁷⁰ Coşkun, 1999: 144.

2003'te yayına başlayan bu dizi daha sonra *Kurtlar Vadisi Terör* ve *Kurtlar Vadisi Pusu* adlarını almıştır. Yaklaşık 9 yıldır süren bu dizinin çekimi ve yayınlanması bugün (2012) de devam etmektedir. Türkiye'de çok büyük ilgi gören bu dizinin yapımcıları, diziyi çeşitli sinema filmlerine de taşımışlardır.

Kurtlar Vadisi'nin türkü kültürü açısından önemi, uygun bağlamlarda kullanılan birçok türkünün tanınmasına ya da yeniden canlanmasına vesile olmasındır. Bu çerçevede *Ağasar'ın Balını (Oy Asiye)*, *Elif Dedim Be Dedim*, *Acem Kızı*, *Hekimoğlu*, *Tanrı'dan Diledim*, *Değirmen Başında Vurdular Beni* gibi birçok türkü, Kurtlar Vadisi serisi tarafından canlandırılmış ve popüler hâle getirilmiştir⁴⁷¹. Kurtlar Vadisi kadar yoğun olmasa da televizyondaki birçok dizi film, yeri geldikçe türkü kullanmış ve kullanmaya da devam etmektedir.

Günümüzde medyanın en yaygın, etkili, kolay ve sürekli erişilebilir şeklini internet ortamı oluşturmaktadır. Öyle ki medyanın gazete, dergi, radyo ve televizyon gibi diğer tüm unsurları bugün artık internet ortamında da yer almaktadır. Bu nedenle internet, günümüzde en önemli medya organı durumundadır. Bu önem, türkü kültürü açısından da geçerlidir. Nitekim dünyanın herhangi bir yerinde türkü dinlemek isteyen bir kişi, internet üzerinden bunu kolayca yapabilmektedir. İnternetteki herhangi bir arama motoruna bir türkü ya da türkücü adı yazıldığında onlarca siteye ulaşılabilir. Üstelik bu sitelerde türkülerini dinlemenin yanı sıra video klip olarak izleme imkânı da sunulmaktadır. Ayrıca türkünün sözlerine, hikâyesine ya da künyesine dair bilgilere de ulaşmak mümkündür. Bu nedenlerle internet teknolojisi, türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinin oluşmasında ve varlığını devam ettirmesinde önemli bir belirleyiciliğe sahiptir.

Buraya kadar, türkülerin yaygınlık kazanmasında olumlu etkilerine değindiğimiz medyanın, türkü kültürü üzerindeki olumsuz etkilerini de gözden kaçırmamak gerekir. Aslında medya, sadece türküyü değil, birçok kültürel değeri yıpratın, yozlaştıran faaliyetlerde de bulunmuş, açıkçası, bulunmaya da devam etmektedir. Bu durum, medyanın görünen ve olumlanarak dile

⁴⁷¹ Bunlar ve benzeri örnek türküler için bkz.: <http://dizimuzik.yazete.com/>

getirilen hayalî amaçlarının değil, işin arka planındaki gerçek amaçlarının etkili ve belirleyici olmasından kaynaklanmaktadır.

Medyanın; haber verme, bilgilendirme, toplumsallaştırma, güdüleme, tartışma ortamı yaratma, eğitim ve kültürün gelişmesine katkıda bulunma, eğlendirme, sosyal bütünleşmeyi sağlama gibi amaçları vardır⁴⁷². Ancak bu amaçlar, özellikle günümüz medyasında, daha çok teorik düzlemde geçerlidir ve medyanın asıl amaçlarını gizleme noktasında bir tür kamuflaj görevi görmektedir. Çünkü medyanın pratikteki asıl amacı, para ve güç elde etmek ve elde edilen para ve gücü, yenilerini ve daha büyüğünü elde etme yolunda harcamaktır. Bu doğrultuda Denis McQuail ve Sven Windahl, medyayı oluşturan kitle iletişim araçları için, belirli bir enformasyon iletmenin ya da kamuoyunu bir kültür, inanç ve değer yargısı etrafında birleştirmenin birincil amaç olmadığını ifade ederler. McQuail ve Windahl'a göre, kitle iletişiminin en önemli parçası olan medyada amaç, çok basit bir ifadeyle izleyicinin görsel ve/veya işitsel olarak ilgisini çekmek ve bunu sürdürmektir. Bu amaç çerçevesinde işleyen kitle iletişim sisteminin temelinde, "izleyiciden kâr elde etmek" gibi doğrudan bir ekonomik kaygı vardır. Çünkü pratikte "ilgi çekmek", "tüketim" olgusunun gerçekleşmesine zemin hazırlamaktadır. Böylesine doğrudan bir amacın yanında, aslında yine o amaca hizmet eden dolaylı bir amacı daha vardır medyanın. O da bugün, yazılı medya için "tiraj", görsel ve işitsel medya için "rating" kavramlarının oluşmasını sağlayan "izleyicilerden toplanan ilgi"nin reklamcılara satılmasıdır. Böyle bakıldığında kitle iletişimi, düzenlenmiş anlamın transferi bağlamında değerlendirilir. Bu durum da kitle iletişiminin aslında çoğu kez iletişim olarak değerlendirilemeyeceği sonucunu doğurur. Kitle iletişimi daha çok "izleyicilik"tir ve kitle iletişiminde alıcı, katılımcı ya da bilgi alıcısı olmaktan çok bir grup izleyicidir. Böyle olunca da ilgi çekebilme, çoğu kez ilginin niteliğinden çok daha önemli hâle gelmektedir. Kısaca değerlendirilecek olursa; kitle iletişiminde çabanın büyük bir bölümü

⁴⁷² Yüksel ve Gürçan, 2001: 4.

gözü yakalayıp ilgi uyandırmak, ilgiyi harekete geçirmek ve ilginin devamlılığını sağlamak gibi amaçlara yönelmiştir.⁴⁷³

“Para” ve “güç” sözcükleriyle özetlenebilecek temel amacı dolayısıyla medya, bu amacına ulaşabilmek için gerektiğinde ve imkânlar dâhilinde her yola başvurabilmiştir. Bu noktada 1990’dan itibaren özel televizyonlar, olumsuzluk örnekleriyle doludur. Nitekim televizyon kanalları, toplumun gelişimine katkıda bulunmak yerine, “Halk bunu istiyor.” tezini referans alarak tüketim öncelikli yayın politikaları belirlemişlerdir. Başka bir deyişle medya, reyting uğruna kolay, ucuz ve niteliksiz yayıncılığa⁴⁷⁴ yönelmiştir. Bu yönelişin sonucunda, aslında dev ticari kuruluşlar olan televizyonlar, her türlü kültür sanat ürününün de metalaştırıldığı yerler olmuşlardır⁴⁷⁵. Medyanın bu tutumu, maalesef türkü kültürü için de söz konusu olmuştur. Bu çerçevede İlhan Başgöz; türkünün yayılmasında medyanın etki ve önemine değinmekle birlikte medyanın, türküyü bir şovun parçası hâline getirip pazarladığından da söz etmektedir⁴⁷⁶. Bu konuda Dan Ben Amos’a göre ise, bir halk müziği sanatçısı televizyona çıkıp sanatını icra ederken orijinal ortamındakine çok yakın, çok benzer bir icra gerçekleştirebilir. Bu nedenle de televizyon, bu müziğe ve müzisyene zarar vermekten çok, ürünün geniş kitlelere hızla yayılmasını sağlar ki bu hâliyle de oldukça faydalıdır⁴⁷⁷. Ancak Amos’un, bu düşünceleri dile getirdiği makalesi 1972 yılında yayımlanmıştır ki o dönemin ve 2010’lu yılları yaşadığımız günümüzün medya endüstrisi büyük farklılıklar göstermektedir.

Türkiye’de 1990’dan itibaren medya, türkü kültüründeki değişim sürecindeki Popüler Evre’sinde önemli bir araç olmuştur. Ancak bu konuda medyanın, kültürel bir değer olan türküye hak ettiği önemin verilmesini sağlamak gibi halisane bir hassasiyetle hareket ettiğini düşünmek pek de gerçekçi olmayacaktır. Medyanın, halkın türküye yönelik yoğun ilgisini keşfettiğini ve bu keşiften hareketle türküye çokça yer verdiğini düşünmek

⁴⁷³ Denis McQuail-Sven Windahl: a.g.e., s. 76-77.

⁴⁷⁴ Uğuzman Er, 2000: 285.

⁴⁷⁵ Gıtmez, 1998: 25.

⁴⁷⁶ Başgöz, 2008: 25-26.

⁴⁷⁷ Amos, 2003: 33.

daha gerçekçi olacaktır. Bu çerçevede, özellikle televizyonlarda, türkü kültürüne genellikle zarar veren yayınların yer aldığını belirtmek gerekir⁴⁷⁸. Bununla birlikte, elbette, bu konuda hassas ve bilinçli bir şekilde yapılan programların varlığını da dile getirmek gerekir.

Televizyon ve radyo bir yana, günümüzde medyanın en önemli ayağını oluşturan internet ortamı, türkünün popülerliğini korumasında en büyük paya sahiptir. Her ne kadar telif haklarına bağlı sorunlar nedeniyle müzisyenler ve müzik yapımcıları, durumdan rahatsız olsa da internetin bu konudaki etkinliği yadsınamaz. Çünkü radyo ve televizyonlarda daha çok medya kuruluşunun tercihleri doğrultusunda türküler yer almaktadır. Oysa internet, kişilerin kendi istedikleri türküye, istedikleri an, işitsel ya da görsel formatta erişebilmeleri imk  nını sunmaktadır.

Sonuc olarak söylenebilir ki, 1990'dan itibaren açılan özel radyo-televizyonlar ve özellikle her geçen gün gelişen internet teknolojisiyle medya, türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Medya ayrıca, aşağıda ele alacağımız, Popüler Evre'ye geçişte rol oynayan diğer etkenlerin ortaya çıkık gelişmesinde de etkili olmuş, bu nedenle de Popüler Evre'ye çok yönlü katkılar sağlamıştır.

2. Göçle Gelen Kırsal Nüfusun Kente Entegrasyonu

T  rk   kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinin oluşmasında belirleyici olan etmenlerden biri de, kente gelip yerleşen kırsal kesim insanının zamanla kente entegre olmasıdır.

Daha önce değindiğimiz üzere, Türkiye'de 1950'lerden itibaren yoğun bir şekilde kırdan kente g     yaşanmıştır. Bu süreç 1980 ve 90'lı yıllarda da yaşanmaya devam etmiş ve 2000 yılında Türkiye, %30'luk kırsal nüfusunun karşısında %70'lik kentsel nüfus oranıyla karşı karşıya kalmıřtır⁴⁷⁹. Ancak toplumsal, ekonomik ve siyasi açıdan bu hızlı g    e hazır olmayan kentler,

⁴⁷⁸ Ekici, 2004.

⁴⁷⁹ Işık ve Pınarcıoğlu, 2001: 95.

yeni gelen nüfus için, başta konut olmak üzere birçok sorunun yaşandığı mekânlar olmuştur. İlhan Tekeli'nin ifadeleriyle, modernitenin meşruiyet kalıpları, kente yeni gelen kitlelere çözüm üretmede yetersiz kalınca, bu kişiler, kendi başlarının çaresine bakmış ve inşa ettikleri gecekonduyla çözüm yaratıp kentte kendilerine yer bulmayı başarmışlardır⁴⁸⁰. Kentte, öncelikle barınma sorununu çözen kırsal kökenli nüfus; daha sonra, bir taraftan geleneksel yaşam biçimini korumaya, ama diğer taraftan da kente entegre olmaya çalışmıştır. Kırsal kökenli nüfus, bu entegrasyon sürecinin ilk döneminde, “ekmek”le simgeleştirilen bir “yaşama” mücadelesi vermiştir. Bu mücadeleyi verirken de hem fiziksel hem de psikolojik ve sosyal olarak kentin kenarında, kıyısında yaşamıştır. Ancak zamanla kentteki kapitalist sistemin kodlarını çözmüş ve ekonomik olarak güçlenmeye, kentin kenarından merkezine doğru kaymaya başlamıştır. Bu merkeze kayma, mekân açısından da olmakla birlikte, daha çok sosyo-psikolojik açıdan gerçekleşmiştir. Söz konusu güçlenmenin verdiği özgüvenle pekişen bu durum, âdeta, kente sonradan gelenleri kentin yeni sahibi hâline getirmiştir.

Kentlerde bugün bile geçim derdiyle boğuşan ve tam anlamıyla yaşama mücadelesi veren kırsal kökenli büyük yoksul kitleler de mevcuttur. Ancak Oğuz Işık ve Melih Pınarcıoğlu, yaptıkları araştırmaya dayanarak, bu kitlelerin toplumsal yükselme beklentisi içinde olduğunu ve sistemde tutunmak için hemen hemen her şeyi yapmaya, enformel özelliklerini sonuna kadar kullanmaya hazır olduğunu ifade etmektedirler⁴⁸¹. Tahire Erman, bu sürecin 1980'lerin başında Turgut Özal döneminin gecekondu ve gecekonduculara yönelik politikalarıyla başladığını, oluşan rantlar nedeniyle toplumda, gecekonducular için, “bir günde köşeyi dönen insanlar” şeklinde bir algının oluştuğunu belirtmektedir⁴⁸².

Kentleri, göçle gelen kırsal kökenli nüfus için “yeni kimlik mekânları” olarak tanımlayan Metin Turan, entegrasyon sürecinde bu mekânları ve aktörlerini şu şekilde değerlendirir:

⁴⁸⁰ Tekeli, 2008: 55.

⁴⁸¹ Işık ve Pınarcıoğlu, 2001: 73.

⁴⁸² Erman, 2004.

Bu yeni kimlik mekânlarında, köylülük masumiyetini yitirmiş, bireyler arasındaki ilişkinin temel eksenini oluşturan 'komşuluk' geleneksel anlamının dışında oluşmuş; başta dinsel ritüeller olmak üzere kır/köy mekânında kendi doğallığıyla yaşanagelen alışkanlıklar belirgin biçimde 'kasabalılaşılarak' biçimsel bir içerik kazanmış, kısacası gelenekte doğallığıyla varolan birçok alışkanlık yeni ilişki ve statülerin biçimsel aracı durumuna sokulmuştur. [...] 1960 ve 70'li yıllarda kentin bir yanıyla fiziki, diğer yanıyla kültürel anlamda 'zaptedilmesi' sürecidir. Bu süreç 1980'lerden sonra ise, liberal ideolojilerle birlikte köyün ve köylünün kente egemen olmasına dönüşmüştür. [...] Köyden taşıdığı iktisadi ve kültürel ilişkiler mantığı dairesinde şehri kuşatmaya başlayan nüfus, şiddetli bir biçimde ağırlığını 80 sonrasında gösterdi. Liberal ideoloji egemenleştikçe, uzun süre varlığını kentteki varoşlara egemen siyasal örgütlenmelerin/örgütlerin gücü etrafında yantutarak gösteren köylü cemaat, ilişkilerin lehine çalıştığı kurnazlıklar iktidarında varlığını bu kez iktisadi alanda gösterdi. [...] [Bu insanlar], 1980'lerden sonra, iktisadi alanda elde ettikleri nüfuzla kentlerin bütün merkezlerine egemen olmaya başladılar. Bunun değişik etkenleri oldu ama, özellikle ranta dayalı ekonomik politikalar, üretim dışı alanlardan elde edilen gelir sayesinde bu insanlar, yaşama kalitesinden çok hayata egemen olma dürtüsü [ile] apartman kapıcılığından meclis localarına uzanan geniş bir iktidar olanağına kavuştu. Önceleri masumane barınak sahibi olmak anlamında 'gecekondu'larla kenti işgal eden anlayış, 80'lerden sonra tapu tahsis belgeleri, müteahhit karneleri; siyasal alanda belediye meclisi üyeliklerinden, belediye başkanlıklarına uzanan süreçte birbirine eklenmiş iktidar odağı durumuna geldiler. [...] Özetle, kentler onları değil, onlar kentleri kendilerine uydurdular.⁴⁸³

Metin Turan'ın tasvir ettiği bu tabloyla kente yerleşen ve kendini kabul ettiren kırsal kökenli nüfus, doğal olarak, kendi değerlerini koruduğu geleneksel yaşam tarzını da sürdürme yoluna gitmiştir. Bu yaşam tarzı

⁴⁸³ Turan, 2001.

dolayısıyla bağılı kaldığı değerlerden biri de halk müziği, yani türküleridir⁴⁸⁴. Ancak, daha önce ifade edildiği gibi, kente göçün yoğunlaştığı 1950-1980 döneminde kentte tutunmaya çalışan köylüler, ekonomik ve sosyal açıdan zayıftırlar ve bir “dışlanmışlık” psikolojisi içinde kentte yaşamaya çalışmaktadırlar. Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre’sine denk gelen bu dönemde türkülerini kendi kendine ve kısık bir sesle söyleyip dinleyen kırsal kökenli nüfus, 1980’den itibaren kentte güçlenmesine paralel bir zamanlamayla türkülerini daha yüksek bir sesle söylemeye başlamıştır. Bu durumun sonucunda, kentteki kırsal nüfus, türkü kültürü çerçevesinde yeni mekânlar da yaratmıştır. Bunların en önemlileri “türkü bar”lar ve “bağlama kursları”dır.

Bugün “türkü evi” ya da “türkü cafe” gibi adlarla da faaliyet gösteren **türkü barlar**, kentteki kırsal nüfusun sosyal olarak kendini ifade etmek üzere oluşturduğu eğlence mekânlarıdır. Ancak bu mekânlar bugün, hâlâ gecekondü bölgelerinde yaşayan ve geçim zorluğu çeken kişilerce değil, daha çok, kentte göç ettikten sonra genişlettiği ve güçlendirdiği orta sınıfta yer alan kişilerce kullanılmaktadır.

Büyük kentlere göçen kırsal kökenli nüfusun ikinci ve üçüncü kuşak temsilcileri tarafından yaratılmış mekânlar⁴⁸⁵ olan türkü barlar, türkü için günümüzün önemli icra ortamlarından biri durumundadır⁴⁸⁶. Ancak kentte, kırsala yönelik bir özlem sonucu doğan ve aslında ticari birer işletme olan⁴⁸⁷ türkü barlar, başta müzik olmak üzere geleneksel kültür unsurlarının modernite içinde “pazarlandığı” ortamlar olarak da değerlendirilmektedir⁴⁸⁸. Bununla birlikte türkü barlar, türkü dinlemek isteyenlerin kolayca ulaşabileceği ve canlı performanslarla türkü dinleyebileceği mekânlardır. Bu hâliyle, birçok olumsuzluğu olmakla birlikte bu mekânlar, türkü kültürünün Popüler Evre’sinin oluşmasına da katkıda bulunmuşlardır. Ancak şu da bir gerçek ki bu mekânlar, Popüler Evre’de artan türkü talebini karşılamak üzere

⁴⁸⁴ Yıldırım, 1997: 147-148.

⁴⁸⁵ Coşkun, 1999: 143.

⁴⁸⁶ Yakıcı, 2007a: 260-266.

⁴⁸⁷ Günay, 2005: 19.

⁴⁸⁸ Ögüt Eker, 2005: 322-323.

oluşturulmuşlardır. Yani medyada olduğu gibi, türkü barlar da, hem türkünün popülerliğinden yararlanmış hem de bu popülerliğe katkıda bulunmuşlardır.

Türkü barların, türkü kültürü açısından başka bir önemi daha bulunmaktadır. Şöyle ki, bu mekânlardaki türkü icrasında bağlamaya, geleneksel enstrümanların yanında özellikle gitar gibi Batılı enstrümanlar da eşlik edebilmektedir. Bu eşliğin oluşturduğu yeni türkü icrası, 1990'larda yeni bir müzik türü/akımı olarak ortaya çıkmıştır. Öncülüğünü, bar kökenli bir sanatçı olan Haluk Levent'in yaptığı bu akım **Anadolu Rock** adıyla anılmıştır. Anadolu rock, aslında 1960'larda ortaya çıkan Anadolu popun ikinci dönemi olarak değerlendirilmektedir. Çünkü Haluk Levent, Kıracı, Murat Göğebakan ve Murat Kekilli gibi sanatçılarla 1990'ların sonunda belirginleşen Anadolu rock müziğinde, türküler ya da türküyü çağrıştıran sözlere sahip şarkılar, Batı rock müziği enstrümanları ve soundu ile icra edilmektedir. Ancak 1960'lardaki Anadolu pop ve onun 1990'lardaki yeni şekli olan Anadolu rock, hareket noktası itibarıyla çok farklıdır. Şöyle ki, 1960'lardaki Anadolu pop, kent kökenli gençlerin kırsala ilgisini ortaya koyarken 1990'lardaki Anadolu rock, kır kökenli yeni kentli gençlerin kentlileşme sürecinde kendilerini ifade ya da kabul ettirme biçimlerini ortaya koymuştur⁴⁸⁹. Aslında "Anadolu rock" adlandırmasındaki "Anadolu", kırsala/taşraya ve geleneksele; "rock" ise kente ve modernliğe atıf yapmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, 1990'ların sonunda parlayan Anadolu rock da, Popüler Evre'nin türküsü gibi, kır kökenli kentlilerin ama özellikle de gençlerin kente entegrasyonunun bir yansımasıdır.

Kırsal kökenli nüfusun, kente entegrasyonu sürecinde oluşturduğu müzikal ortamlardan biri de **bağlama kursları**dır. Türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinin sonlarına doğru ortaya çıkan ve Popüler Evre'ye geçişte şüphesiz katkıları bulunan bağlama kursları bugün büyük-küçük hemen her şehirde bulunmaktadır. Bu kursların en köklülerini 1980'lerin başında Ankara'da kurulan *MFE Musa Eroğlu Müzik Kursları* ve *İhsan Öztürk Müzik Merkezi*, yine aynı yıllarda İstanbul'da kurulan *ASM Arif Sağ Müzik Kursu* ve *Yavuz Top Halk Müziği Merkezi* oluşturmaktadır. Artık Türkiye'nin

⁴⁸⁹ Coşkun, 1999: 143; Bilgin, 2008: 30.

hemen her yerinde MEB'e bağı çalışan ve sertifika veren yüzlerce bağlama kursu bulunmaktadır. Bunlara ilaveten birçok belediye, dernek ya da vakıf da sosyal faaliyet olarak bu kursları düzenlemekte ve bağlama çalmayı öğretmektedir.

Martin Stokes'un 1990 yılında İstanbul'da yaptığı bir araştırma göstermektedir ki, o dönemde, bu kurslara katılan öğrencilerin tamamına yakınının ebeveyni İstanbul dışında doğmuştur⁴⁹⁰. Dolayısıyla o yıllarda bağlama kurslarının öğrencilerini çoğunlukla kente entegrasyon sürecindeki kır kökenli nüfus oluşturmaktadır. Stokes'un bu konuyla ilgili tespitleri, 1980'lerden itibaren kurulmaya başlayan bağlama kurslarının, türkü barlar gibi, söz konusu entegrasyonun bir yansıması olduğunu göstermektedir. Ancak bu kursları, türkü kültürünün Popüler Evre'sinin oluşumu bağlamında, türkü barlardan ayrı bir yere koymak gerekir. Özellikle, kültürü metalaştırmaktan kaçınan bilinçli kişilerin yönettiği kurslar, türkünün sevilmesinde, işlenmesinde ve yaygınlık kazanmasında önemli sorumluluklar üstlenmişlerdir. Bununla birlikte türkü barlar ve bağlama kursları, düzenli olarak birbirlerini besleyip güçlendiren kurumlardır. Şöyle ki, her iki ortam da genellikle türküyle ilgilenen kişilere hitap etmektedir. Türkü bara "müşteri" kimliğiyle giden birisi, burada canlı olarak izlediği bağlama ve türkü icrasından etkilenip "öğrenci" kimliğiyle bağlama kurslarına yönelebilmektedir. Aynı şekilde bağlama kursuna devam eden bir öğrenci de buradaki eğitim sürecinde yine müşteri olarak, eğitimini tamamlayıp kendini geliştirdikten sonra ise "müzişyen" kimliğiyle türkü barlara gidip çalışabilmektedir.⁴⁹¹

Kırsal kökenli nüfusun kente entegrasyonu ve bunun türkü kültürüne etkisi bağlamında gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta daha bulunmaktadır. Bu çerçevede, söz konusu entegrasyonun salt ekonomik güçlenmeye ve bu gücün sağladığı, âdeta satın alınan sosyal statüye indirgenmesi doğru olmayacaktır. Şöyle ki, söz konusu entegrasyon sürecinde, eğitim başta olmak üzere, kentin sosyal imkânlarından daha

⁴⁹⁰ Stokes, 2009: 74-81.

⁴⁹¹ Türkü barlar ve bağlama kurslarının birbirlerini beslediği yönündeki bu görüşler, konuyla ilgili farklı zamanlardaki görüşme ve tartışmalarımızda, *MFE Musa Eroğlu Müzik Kursları*nda müdürlük ve bağlama öğretmenliği yapan Figen Eroğlu tarafından dile getirilmiştir.

bilinçli şekilde yararlanan önemli bir kesim, zihinsel olarak da evrim geçirmiş ve gerçek anlamda kentlileşmiştir. Bu kişiler, ekonomik ve sosyal bakımdan olduğu kadar zihinsel olarak da yaşadıkları dikey hareketlilik sonucu, kent kültürünü hazmetmişler ve imkânları dâhilinde üst sınıflarda yer almışlardır. Bu kişilerin, âdetâ genetik kodlarında bulunan türkü bilinci, mevcut statülerinde de varlığını devam ettirmiş ve Popüler Evre’de türkünün, kentli üst sınıf tarafından da dinlenmesine aracılık etmiştir. Bu bağlamda, Popüler Evre’nin kurumları olan türkü barlara ya da bağlama kurslarına bugün, “taşra”lılığını üzerinden tam olarak atamamış kişilerin yanı sıra yaşam tarzı ve düşünce yapısı olarak kentlileşmiş kişiler, hatta kendisinin ya da ebeveyninin kırsal kesimle direkt bağı bulunmayan kentsoylu kişiler de gidebilmektedir. Bu durum, türkü kültürünün Popüler Evre’sindeki değişimi göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Kırsal kökenli nüfusun kente entegrasyonu ve “halk müziği” olan türkünün popülerleşmesi, Alan Dundes’in 1980’de yaptığı yeni “halk” tanımlamasını da doğrular niteliktedir. Dundes; halkın, kentli/medeni veya seçkinle var olduğu sanılan karşıtlık ilişkisine göre tarif edildiğini, köylü kavramıyla eşdeğer görüldüğünü, bu nedenle de eğitimin faydalarına ve gelişmeye kapalı alt sınıf olarak değerlendirildiğini ifade eder. Bu bakış açısını ve tanımlamayı yanlış bulan Dundes, “halk”ı, “En azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubu” şeklinde tanımlamanın gerekliliğini vurgular.⁴⁹² Dundes’in bu haklı yaklaşımı açısından bakıldığında, aslında kentlinin de halkın bir parçası olduğu gerçeği rahatlıkla görülebilir. Türkiye’de kırsal kökenli nüfusun kente entegrasyonu, bu gerçeğin görülebilirliğini kolaylaştırmıştır. Söz konusu entegrasyonun sağladığı bu destek, “halk müziği” durumundaki türkünün, sınıfsal bir ayrım olmaksızın herkes tarafından dinlenebilmesine ve böylece Popüler Evre’nin yaşanmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

⁴⁹² Dundes, 2003: 2-10.

3. “Solcu Türkücü” İmajının Törpülenmesi ve Önemsizleşmesi

Daha önce değindiğimiz üzere 1960’lı ve 70’li yıllarda solcu ve solculukla özdeşleştirilen bir türkücü ve türkücü imajı meydana gelmiştir. Bu imajın meydana gelmesinde, dönemin genellikle âşıklardan oluşan türkücü sanatçıların, sol ideolojiler içinde yer almaları etkili olmuştur. Sol ideolojilerin temsilcisi durumuna gelen söz konusu türkücüler, süreç geliştikçe söyledikleri türkülerin sözlerini de değiştirmişler ve taraftar görülen geniş halk kitlelerine, slogana bile dönüşebilen politik mesajlar vermişlerdir.

Türkücü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre’sinde ele aldığımız bu imaj, 1980’lerle birlikte törpülenmeye başlamış ve 1990’dan itibaren Popüler Evre’de önemsizleşmiştir. Söz konusu imaj, zaman zaman bugün de gündeme gelebilmektedir. Ancak bu, politik kimliklerini sanatının önünde sunan türkücülerle ilgili bir durumdur ve genel olarak türkücüden ziyade bu sanatçılarla ilişkilendirilmektedir. Başka bir deyişle, bugün türkücü kültüründen ziyade, türkücüler solcu ya da sağcı olarak tanımlanmaktadır ki bu da oldukça normal bir durumdur. Bu anlamda artık türkücü, herhangi bir ideolojiye eklenmemekte ve bu hâliyle de ideolojik-politik bir duruşu olsun ya da olmasın, herkesçe dinlenebilmektedir. Şüphesiz ki bu durum, türkücünün Popüler Evre’sinin oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir.

Popüler Evre’de, türkücüdeki solculuk imajının yıkılmasından söz ederken, aslında bu gelişmeye zemin hazırlayan daha önemli bir gerçekliği de görmek gerekir. Şöyle ki, 1980’den itibaren törpülenen ve zamanla önemsizleşen sadece türkülerdeki solculuk imajı değildir. Bu süreçte genel olarak sağ-sol kavramları ve ideolojik-politik duruş da büyük oranda törpülenmiş ve önemsizleşmiştir. Özellikle 1980 ve sonrası kuşağın geneli, bir ideolojinin taraftarı ya da aktörü olmak bir yana; başta “sağ” ve “sol” sözcükleri olmak üzere ideolojik söylemlerin terminolojisine bile yabancıdır. Böyle bir ortamda türküler, doğal olarak ideolojilerin dışında tutulmakta, kültürel ve/veya müzikal bir değer olarak algılanmaktadır.

Türkiye’nin mevcut siyasi ve toplumsal yapısının şekillenmesinde asıl kırılma noktasını 12 Eylül 1980 askerî darbesi oluşturmaktadır. 1980

öncesinin topyekun politize olmuş Türkiye’inde toplumsal kutuplaşma ve çatışma ortamının yaşattığı acılar, 1980 sonrasında, askerî darbe ve ardından gelen sıkıyönetim dönemiyle pekişmiş ve derinleşmiştir. Bu durum, hem tek tek bireylerin hem de bütün olarak toplumun psikolojisinde ciddi sarsıntılara yol açmıştır. Bu sarsıntıları ve nedeni olan acıları yaşayan kuşaklar, 1980 sonrasında, dönemin sosyopolitik dinamiklerinin gereği olarak hem kendilerini hem de alt kuşaklarını, ideolojik düzlemdeki politik duruştan uzak tutmaya çalışmışlardır. Böylece 1980 ve sonrası kuşağın “apolitik” nitelikli tartışmalı kimliği, kendilerinin tercihi dışında tanımlanıp gelişmeye başlamıştır. 1980 sonrası Türkiye gençliğini ele aldığı çalışmasında Demet Lüküslü, 1980 sonrası kuşağın “apolitik, depolitize, bencil, kayıtsız, vurdumduymaz” gibi sıfatlarla ve “12 Eylül çocukları, Özal’ın çocukları, Tele-Vole kuşağı” gibi adlarla, olumsuz bir şekilde anıldığını ifade eder. Lüküslü’nün de belirttiği gibi bu gençlik, “küreselleşmenin etkilerinin yaşandığı, medyanın, internetin gelişmiş olduğu bir ortamda büyüyen, konuşma ve yaşayış tarzı olarak Amerikanlaşma yaşayan bir gençlik olarak tanımlanır ve eleştirilir”⁴⁹³. Oysa bu kuşak, 1980 öncesinin politik kuşaklarında olduğu gibi, tercihleri dışında şekillen bir toplumsal ortamda kendilerine biçilen rolleri oynamıştır. Çünkü 1980’den itibaren sadece gençlerde değil, toplumun tamamında apolitik bir duruş belirmeye başlar.

Bugün, 1980 sonrasında toplumun apolitikleştiğini dile getiren ve kabul gören genel bir görüş söz konusudur. Ancak Nilüfer Göle, bu genel görüşe karşı çıkar ve “80 sonrasını ‘apolitik’ bir dönem olarak değil, tersine yeni bir politik anlayışın gelişmekte olduğu bir dönem olarak görüyorum.”⁴⁹⁴ değerlendirmesini yapar. Göle’nin sözünü ettiği yeni politik anlayış, elbette 12 Eylül 1980 darbesiyle başlayan ve 1983’ten itibaren Turgut Özal döneminin neoliberal politikalarıyla belirginleşen anlayışın ürünüdür. Göle’ye göre bu dönemde Türkiye’nin politik kültürü köklü değişimler yaşamıştır. Birden çok bileşenden oluşan bu değişimin önemli boyutlarından birini politik söylemdeki değişim oluşturmaktadır. Bu çerçevede, politik söylemdeki değişim, iki

⁴⁹³ Lüküslü, 2009: 14, 120, 133.

⁴⁹⁴ Göle, 2002: 38.

anahtar kavramla açıklanabilir: “yumuşama” ve “icraat”. Bu süreçte, ciddi ideolojiler ve davalar arası kavgaların yerini “yumuşama, hoşgörü, uzlaşma” gibi kavramlar alır. Diğer taraftan da sistem ve rejimle ilgili başkaldırıları, “yumuşama” söyleminin de etkisiyle, yapılan-yapılmayan “icraat” tartışmalarına dönüşür. Bunların sonucunda da 1980 öncesinin “dava adamı” yerine, 1980’den sonra “iş bitirici” politikacı modeli öne çıkar.⁴⁹⁵ İş bitiricilik, zamanla politikacının sınırlarını aşar ve toplumda rağbet gören bir kimlik tanımlamasında yer alır. Çünkü iş bitiricilik, Turgut Özal ve ANAP döneminde, “Anayasayı bir kez delmekle bir şey olmaz.” ifadesiyle somutlaştırıldığı gibi, meşru hâle getirilmiş⁴⁹⁶ ve böylece, bireysel menfaatlerin öne çıkarıldığı toplumsal ortamda pekiştirilmiştir.

12 Eylül 1980 darbesiyle başlayan süreçte sıkıyönetim ilan edilmiş, hükümet ve TRMM dağıtılmış, başlıca siyasi parti liderleri (S. Demirel, B. Ecevit, N. Erbakan ve A. Türkeş) tutuklanmış, siyasi faaliyetler yasaklanmış ve 24 Nisan 1983’te yasak kaldırılincaya kadar tüm siyasi partiler kapatılmıştır⁴⁹⁷. Bu süreçle birlikte Türk siyasi yaşamı yeniden dizayn edilmiş ve siyasiler, yukarıda sözünü ettiğimiz uzlaşmacı bir söylem geliştirmiştir. Böylelikle ideolojilerin değil, güncel sorunların siyasallaştığı ve “ilk defa deniz kaplumbağaları, deterjanlar gibi çevreyi, sağlığı, bugünü ve kişiyi ilgilendiren sorunlar”ın siyaset gündemine girdiği bir dönem başlamıştır.⁴⁹⁸ Bu dönemde toplum da aynı refleksleri göstermiş, kendisiyle ve özellikle de bugünüyle ilgili sorunlara yönelmiştir. Tüm bunların yaşanmasında belirleyici olan, ama paradoksal bir şekilde yine tüm bunların yaşanmasına bağlı olarak dönüşen, aktörlerden biri de medyadır.

Medya, 12 Eylül yönetiminin baskıları ve sansür uygulamalarına, kapatılma korkusuyla bir de otosansür eklemiş ve böylece toplumun, 12 Eylül öncesi kutuplaşmalarından uzak durma yönündeki eğilimine de uyarak hissedilir bir şekilde magazine ve toplumsal konulara yönelmiştir⁴⁹⁹. Aydın

⁴⁹⁵ Göle, 2002: 37, 43.

⁴⁹⁶ Yeşiltuna ve Duman, 2006: 313.

⁴⁹⁷ Akşin, 2008: 275, 280.

⁴⁹⁸ Göle, 2002: 7.

⁴⁹⁹ Uğur, 2003: 57.

Uğur bu süreci, “Medya, aynasını, yavaş yavaş topluma doğru döndürüyordu.”⁵⁰⁰ diyerek özetler. 1990’larda ve sonrasında da devam eden bu süreç için Nilüfer Göle de, benzer şekilde, “Kameralar artık devleti daha az, hayatı daha çok kovalamakta”⁵⁰¹ belirlemesini yapmaktadır. Medyanın bu durumu, özellikle 1990’dan itibaren açılmaya başlayan özel radyo ve televizyonlarla pekişerek günümüze kadar devam etmiştir. 1980’lerden bu yana ve günümüz Türkiye’sinde toplum, 1980 öncesinin “devleti kurtarma” misyonunu üzerinden atmış ve siyasetle ilgisini genel olarak siyasi parti ve liderler düzeyine indirgemıştır. Zygmunt Bauman, toplumların siyasetten uzaklaşmalarını, iktidardan ve siyaset kurumundan beklentilerinin, umutlarının azalmasıyla ilişkilendirir ve bu durumu küreselleşme olgusuna bağlar⁵⁰². Dolayısıyla bugün küreselleşme sürecinin en etkili aracı olan medya, hem doğrudan hem de dolaylı olarak, ama açıkçası uyandırmamaya da çalışarak, toplumla siyaset arasındaki mesafeyi derinleştirmektedir.

1980 sonrası gelişen sosyopolitik ortamın belki de kayda değer en önemli yanı, daha önce çatışan ideolojilere, birbirlerini tanıma, anlama fırsatı sunmuş olmasıdır. Nitekim, Nilüfer Göle’nin de ifade ettiği üzere, “farklı siyasal akımlar 80 sonrasında, yüzlerini devlete muhalefetten birbirlerine çevirmişler ve aralarındaki ideolojik duvarları yer yer yıkarak birbirlerinin varlığını keşfettiklerine, kabul ettiklerine dair işaretler vermişlerdir”⁵⁰³. Bu işaretler zamanla güçlenmiş, sağcı ve solcu kimliği taşıyan bireyler çeşitli vesilelerle bir araya gelmiş ve belli ortak paydalarda birleşebildiklerini fark etmişlerdir. Bunun sonucunda da, 1980 öncesinin kimlik tanımlamasında birincil öge olan sağcılık ve solculuk, bu özelliğini kaybetmiş ve büyük oranda önemsizleşmiştir.

1980’den itibaren şekillenmeye başlayan yeni toplumsal ve siyasal dönüşümün, konumuz açısından en önemli boyutu, daha önce de değindiğimiz gibi, “solcu türkü/türküçü” imajının törpülenmesi ve önemsizleşmesidir. Yaşanan bu durum, daha önce solculukla özdeşleştirilen

⁵⁰⁰ Uğur, 2003: 58.

⁵⁰¹ Göle, 2002: 9.

⁵⁰² Bauman, 2000: 28, 129.

⁵⁰³ Göle, 2002: 38.

türkülerin, solun tekelinden çıkmasını ve zaten içi büyük oranda boşalmış “sağ-sol” kavramlarına bağlı kalınmaksızın toplumun geneli tarafından dinlenebilmesini sağlamıştır. Elbette türküyü, solculuk ya da sağcılık şeklinde deklare ettikleri kimliklerinin gölgesinde söyleyen ve ona göre bir repertuvar belirleyen sanatçılar bugün de vardır. Ancak bu sanatçıların sayısı ve etkinliği, kanaatimizce çok da fazla gibi görünmemektedir.*

1980 öncesine ait “solcu türkücü” imajının değişmesinde, toplumda olduğu kadar türkü üreticilerindeki değişim de belirleyici olmuştur. Âşık Mahzunî Şerif’i ele aldığı yazısında bu konuya değinen Metin Turan, 1980 öncesinde ideolojik türküler söyleyen Mahzunî’nin, 1980’lerden sonra bu çizgisini değiştirdiğini ve “siyasal ozan” kimliğini sürdürmediğini ifade eder⁵⁰⁴. Turan ayrıca, konuyla ilgili başka bir çalışmasında, türkülere ve türkücülere yönelik solculuk imajı ve bu imajın yıkılmasıyla ilgili şu önemli belirlemeleri de yapar:

*70’li yıllar boyunca yoğunlaşan politikleşme süreci içerisinde türkülere yönelen siyasal içerik, kuşkusuz siyasal hareketlenmenin daha yoğun yaşandığı kentlerde bir müzikal kamplaşmayı da beraberinde getirdi. ‘Devrimci türkü’ gibi yapay sınıflandırmalarla kültürün bu alanında derin yaralar açıldı. [...] [Türkü] bu süreçte ‘devrimci’ söylemin ürünüydü. 12 Eylül 80 sonrasında ise; hem solla liberal aydınlar arasında köprüler çöktü, hem türküler bu söylemden bir anlamda kurtuldu.*⁵⁰⁵

Türkülerin bu söylemden ve söz konusu solculuk imajından kurtulması, toplumun geneli ve türkü sanatçıları katında olduğu kadar, aydınlar arasında da yaşanmıştır. Nitekim yine Metin Turan, entelektüel kesimin, genel olarak halk kültürüne ve özel olarak da türkülere, 1980’den

* Burada ifade etmeye çalıştığımız şey, türkücünün kendini sağcı ya da solcu şeklinde tanımlaması, ona göre düşünmesi ve yaşaması değil; türküyü ideolojik bir aygıt olarak kullanma çabasıdır. Elbette, herkes gibi bir türkücünün de siyasi görüşleri olabilir ve doğal olarak bunlar sanatına da yansiyabilir. Bu noktada önemli olan, türkü kültürünün, popülist bir yaklaşımla propaganda malzemesi yapılıp yapılmadığıdır.

⁵⁰⁴ Turan, 2006: 119, 125.

⁵⁰⁵ Turan, 2001: 31.

sonra daha rasyonel bir yaklaşım sergilediğini belirtmektedir⁵⁰⁶. Turan'ın sözünü ettiği entelektüellere Nilüfer Göle de değinmektedir. Göle, 1980'li yıllarda aydınların da değişime uğradığını söyler. Hatta bu yıllarda “aydın” kavramı, yerini “entel”e bırakmıştır. Bu anlamda entel; kolektif misyonlarından sıyrılmış, kişiselleşmiş, sanatla ve yaşamla daha ilgili hâle gelmiş bir vizyona sahiptir.⁵⁰⁷ Diğer tüm kesimler gibi, aslında dönemin neoliberal politikalarının ürünü olan söz konusu “entel”ler, daha rasyonel yaklaşıtları türkündeki solculuk imajının değişmesine de dolaylı bir katkıda bulunmuşlardır.

Buraya kadar açıklamaya çalıştığımız üzere, 1960-80 arasında oluşan “solcu türkü ve türkücü” imajı, 1980'den sonra törpülenmeye başlamış ve 1990'dan itibaren de önemsizleşmiştir. Bu anlamda artık türkünün, sağ-sol gibi yapay ayrımlarla tasnif edilmesi ya da herhangi bir ideolojiye mal edilmesi söz konusu değildir. Tüm bu nedenlerle denilebilir ki; türküler üzerindeki solculuk imajının ortadan kalkması ya da -sağ ve sol kavramlarının içinin boşaldığı mevcut toplumsal ortam dolayısıyla- önemsizleşmesi, türkünün yaygınlık kazanmasında ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinin oluşup gelişmesinde etkili olmuştur.

4. Aleviliğin Kamusal Alana Taşınması

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinin oluşup gelişmesinde etkili olan dinamiklerden biri de, 1980'lerden itibaren Aleviliğin, Alevilerin ve Alevi müzik geleneğinin kamusal alana taşınmasıdır.

Egemen Sünni kültür için, 1980 ve özellikle 1990'lara kadar âdetâ kapalı kutu konumunda olan Alevilik, bu yıllardan itibaren kamusal alana taşınmaya başlamıştır. Bu durum genellikle “Alevi Uyanışı” olarak adlandırılmış ve birçok müstakil çalışmaya⁵⁰⁸ konu edilmiştir. Aslında Alevilikle ilgili, bu yıllardan çok önce yapılmış çalışmalar da bulunmaktadır. Örneğin Yusuf Ziya Yörükân, 1920 ve 30'lu yıllarda birçok araştırma yapmış

⁵⁰⁶ Turan, 2001: 30.

⁵⁰⁷ Göle, 2002: 9.

⁵⁰⁸ Örneğin Birdoğan, 1994; Çamuroğlu, 1999; Bozkurt, 1999; Aydın, 2007; Keleş, 2008 vb.

ve makaleler yazmıştır⁵⁰⁹. Vahit Lütfi Salcı, 1940 yılında Alevi müziğiyle ilgili bir kitap yayımlamıştır⁵¹⁰. Alevi-Bektaşî kültürünü 1969'da tanımaya başladığını ve çok etkilendiğini söyleyen Irene Melikoff⁵¹¹ da bu tarihten itibaren konuyla ilgili çok sayıda yayın yapmıştır⁵¹². Söz konusu yayın örneklerini çoğaltmak elbette mümkün⁵¹³. Ancak bu yayınların artması ve Aleviliğin kamusal alana taşınması 1980 ve 90'lı yıllarda gerçekleşmiştir.

Aleviliğin kamusal alana taşınması her ne kadar 1980 ve 90'lı yıllara denk gelse de, bu sürecin asıl kırılma noktası 1950'lere kadar uzanmaktadır. 1950'lerden itibaren başlayan kırdan kente yoğun göçler, hem Sünnileri hem de Alevileri kent ortamına taşımıştır. Kentleşme sürecinde Aleviler, bir taraftan kimliklerini gizlemeye çalışırken diğer taraftan da kent şartlarına bağlı olarak dönüşmeye başlar. Bu çerçevede Murat Okan, 1950'den itibaren kente gelen Alevilerin, kırsal cemaat yapısının çözülmesi ve kent ortamının dağıtıcı etkisi sonucunda geleneklerinden kopma süreci yaşadığını ifade eder. Okan'ın da belirttiği üzere bu durumun altında, Aleviliğin temeli sayılabilecek olan “dede-talip” ilişkisinin kent koşullarında sürdürülememesi yatar.⁵¹⁴ Bu anlamda Alevilik 1950-80 arasında sarsıntılı bir değişim süreci yaşar ve kent ortamında, Aleviliğin kültürel boyutu, “erkânsal” veya “dinî” boyutunun önüne geçer⁵¹⁵. Sabır Güler, kentleşme ve modernleşme sürecinde Aleviliğin toplumsal kurumlarının çözüldüğüne, inanç ve ritüellerinin folklorik öğeler hâline dönüştüğüne değinir⁵¹⁶. Bu çerçevede Nejat Birdoğan da, “Büyük kentlerde yapılan cemler bir gösteri niteliğine dönüşmüştür.”⁵¹⁷ belirlemesini yapar.

Kentlerdeki bu çözülmeyi fark eden Aleviler, sınırlı da olsa 1960'lı yıllarda örgütlenmeye çalışırlar. Bu çerçevede 1960'larda *Ehl-i Beyt Yolu*

⁵⁰⁹ Yörükân, 1998.

⁵¹⁰ Salcı, 1940.

⁵¹¹ Melikoff, 2009: 19.

⁵¹² Ocak, 2009.

⁵¹³ Bu konuda Türkiye'de yapılan yayınlar için Vorhoff (1999)'un, İngilizce yayınlar için Yılmaz Kurt (2010)'un, Türkçeleştirilmiş bir seçki için de Erseven (1997)'in çalışmalarına bakılabilir.

⁵¹⁴ Okan, 2004: 117.

⁵¹⁵ Clarke, 2001: 134-135.

⁵¹⁶ Güler, 2008: 169.

⁵¹⁷ Birdoğan, 1994: 10.

gazetesi ve *Cem Dergisi* çıkarılır⁵¹⁸. 1966'da ise, 1980'de kapatılıncaya kadar faaliyetlerini sürdüren bir siyasi parti, Birlik Partisi kurulur⁵¹⁹. A. Jozef Dierl'e göre bu parti, Alevi gençliğin sosyalist sol içinde eriyip gelenekten uzaklaşması tehlikesine karşı bir önlem olarak kurulmuş⁵²⁰ ancak bunda pek başarılı olamamıştır⁵²¹.

Alevilerin, o döneme kadar bir zorunluluk olarak hissettikleri kimliklerini saklama kaygısı 1980'lerde yavaş yavaş değişmeye başlar⁵²². Özellikle büyük kentlerin kozmopolit ortamıyla güçlenen bu değişim 1990'larda üst noktaya çıkar. 1990'da bir grup Alevi, Alevi olmayan entelektüel çevrelerden de destek alarak, Alevilik ve Alevilerle ilgili taleplerini içeren bir metin hazırlayıp yayınlar. Dönemin birçok gazetesinde de çıkan bu metin "Alevilik Bildirgesi"⁵²³ olarak bilinmektedir. Bu süreçten itibaren açılan dernek, vakıf ve kültür merkezleri ile örgütlenen Aleviler, daha düzenli bir şekilde Aleviliği kamusal alana taşımışlardır. Ayrıca başta Almanya olmak üzere Alevilerin yurtdışında da örgütlenmeleri ve Türkiye'nin AB süreci, Aleviliğin kamusal alana taşınmasına uluslararası bir boyut da kazandırmıştır⁵²⁴.

Bazı araştırmacılar, Aleviliğin kamusal alana taşınmasında, Aleviler kadar, devleti yöneten egemen ideolojinin ve bazı Sünni yazarların da etkili olduğunu dile getirmektedir. Bu çerçevede, İslamiyet öncesi Türk kültüründen taşıdığı derin izler tartışılmaz olan Alevilik, egemen ideoloji tarafından Türklük ekseninde ele alınmıştır. Bu nedenle de Alevilik, 1980'lerin başlarında yükselişe geçip "Kürtçülük" şeklinde yorumlanan Kürt milliyetçiliğine ve "irtica" sözcüğüyle somutlaştırılan laiklik karşıtı radikal İslamcı harekete karşı, sistemin bir sigortası ya da can yeleği olarak değerlendirilmiş ve desteklenmiştir⁵²⁵. Bu çerçevede Karin Vorhoff, Aleviliğin kamusal alana taşınmasında ve Sünnilerin Aleviliğe bakışının yumuşamasında, özellikle

⁵¹⁸ Ata, 2007: 55-58.

⁵¹⁹ Alevilerin siyasi örgütlenmeleri ve adı 1971'de Türkiye Birlik Partisi olarak değiştirilen Birlik Partisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Ata, 2007; Güler, 2008.

⁵²⁰ Dierl, 1991: 69.

⁵²¹ Okan, 2004: 101.

⁵²² Güler, 2008: 62.

⁵²³ Zelyut, 1992: 295-301; Schüler, 1999: 169-170; Vorhoff, 1999: 42-43; Güler, 2008: 62.

⁵²⁴ Gürsoy ve Kılıç, 2009: 139-140.

⁵²⁵ Vorhoff, 1999: 46; Erdemir, 2005: 938-939; Aydın, 2007: 298; İrat, 2009: 126.

1980’lerde Sünni yazarlarca yapılan yayınlara dikkat çekmektedir. Vorhoff, bu yayınlarda, Sünni sözlü kültürde sıkça karşılaşılabilenin aksine Alevilerin kötülenmediğini, dahası, Alevilere yöneltilen “suçlama”ların reddedildiğini ifade eder. Vorhoff’a göre bu yayınların sahibi Sünni yazarlar, Aleviliğin “gerçekte” ne olduğundan ve Alevilerin, kendilerinin unuttuğu ya da ihmal ettiği şeylerden uzun uzun söz ederler. Bu çerçevede Alevileri, aslında masum fakat bazı şartlar nedeniyle doğru yoldan sapmış olan saf cahil insanlar olarak resmederler.⁵²⁶ Bu yazarların söz konusu yaklaşımları, Aleviler tarafından elbette hoş karşılanmamış ve haklı tepkilerine neden olmuştur. Bununla birlikte, söz konusu yaklaşımlar, Sünni kesimin Alevilere yönelik önyargılarının belli oranda kırılmasına da katkıda bulunmuştur. Örneğin bu bağlamda 1990’ların sonunda, Sünni olduğu gibi bir dönem imamlık da yapmış olan Adanalı Âşık İmamî, “Cümlemiz Âdem’in evladı ise / Alevi de benim Sünni de benim / Ali Muhammed’in damadı ise / Alevi de benim Sünni de benim”⁵²⁷ dörtlüğüyle başlayan bir türkü yazmış, bestelemiş ve okumuştur. Âşık İmamî’nin türküsü ve bu dönemdeki benzer eserler, Aleviler üzerinde aynı etkiyi yaratmasa da, Sünnilerin Aleviliğe ve Alevilere daha sıcak bakmaları yolunda küçük de olsa bir kapı aralamıştır.

Aleviliğin kamusal alana taşınmasında siyaset kurumunun ve devletin de doğrudan ya da dolaylı etkileri olmuştur. Örneğin Alevilerin, daha önce değindiğimiz üzere, 1966-1980 arasında “(Türkiye) Birlik Partisi” adıyla varlık gösteren ilk siyasal parti deneyimleri, siyaset dünyasının dikkatini Alevilik ve siyaset ilişkisine çekmiştir. Bu nedenle bazı siyasal partiler, kendi parti listelerinde daha çok Aleviye, Alevi kimliklerini öne çıkararak yer vermeye başlamışlardır. Kelime Ata bu durumu, “Siyaset dünyası Alevileri bir denge unsuru olarak kabullendi.”⁵²⁸ şeklinde değerlendirmektedir.

Yine bu çerçevedeki başka bir gelişme, Nevşehir’in Hacıbektaş ilçesinde düzenlenen Hacı Bektaş Veli Anma Törenleri’ne, 1996 yılında Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’in de katılmasıdır. Daha önce devletin,

⁵²⁶ Vorhoff, 1999: 44.

⁵²⁷ Ekmekçi, 2006: 46.

⁵²⁸ Ata, 2007: 28.

kültür bakanı düzeyinde temsil edildiği bu törenlere, ilk kez bir cumhurbaşkanının katılmasını Erkal Zenger, “Artık Alevi grubu devlet tarafından resmen tanınmış oluyordu.”⁵²⁹ şeklinde yorumlamaktadır. Demirel’in bu kutlamalara daha sonra da katılması, Hacı Bektaş Veli Vakfı Dikmen Cemevi’nin hem temel atma hem de açılış törenlerinde yer alması ve tüm bunlara maddi-manevi destekte bulunması ise Alevilerin devletçe tanınmasını pekiştiren gelişmeler olarak değerlendirilir⁵³⁰.

Aleviliğin kamusal alana taşınması, bir taraftan Alevilerin kimlik ve toplumsallık konularında özgüvenini geliştirirken diğer taraftan, büyük oranda önyargılara dayalı Alevi-Sünni gerginliğini de azaltmış ve her iki kesimin de önemli bir kısmında ortadan kaldırmıştır. Tüm bu gelişmelerde medyanın hiç de yadsınamayacak bir payı vardır. Örneğin bu çerçevede Erkal Zenger, 1990’ların ortalarında Ankara Genç TV’de bir cem töreni yayınladıklarını, bunun bir ilk olduğunu, daha sonra bu bandın kısa bir özetinin TRT’de yayınlandığını ve büyük ilgi gördüğünü aktarır⁵³¹. Yine Zenger, 1990’larda Flash TV’de “Zenger Paşa’nın Konukları” adlı bir dizi program yapar. 220 bölüm süren bu program dizisi siyaset, halk kültürü ve türkü ekseninde geliştirilir. Zenger, bu programların birinde, “Bu programı yapmamızın tek amacı Alevi ve Sünni vatandaşlarımızı orta çizgide birleştirmek.” açıklamasını yapar ve programlar ilerledikçe Alevi-Sünni dostluğunun doğduğunu belirtir⁵³². Zenger’in programına konuk olan Yavuz Top da Alevi-Sünni ortaklığına değinir. Bu çerçevede Yavuz Top, Anadolu’daki Alevilerin ve Sünnilerin; ne Acem Şiilere ne de Arap Sünnilere benzediğini, daha çok birbirlerine benzediğini, yani bir kültür ortaklıklarının bulunduğunu dile getirir ve Alevi-Sünni ayrımı yapanların art niyetinden yakınır⁵³³.

Alevi-Sünni yaklaşmasının bir başka zeminini de göç sonucu büyük kentlerde meydana gelen kozmopolit ortam oluşturur. Bu çerçevede Ali Balkız, kente gelen Alevilerin, Sünnilerle komşu olup tanıştığını ve böylece,

⁵²⁹ Zenger, 2000: 19.

⁵³⁰ Zenger, 2000: 19-20, 133-134.

⁵³¹ Zenger, 2000: 35, 336.

⁵³² Zenger, 2000: 148, 22.

⁵³³ Zenger, 2000: 232, 294.

kader ortaklığı içinde oldukları bu insanlara karşı önyargılarının zamanla değiştiğini ifade eder⁵³⁴. Balkız'ın Aleviler için yaptığı bu belirlemenin, Sünniler için de geçerli olduğunu düşünmek pek de yanlış olmayacaktır.

Alevi-Sünni yakınlaşmasında kente göç olgusu ve medyanın yanında, bir üst başlıkta ele aldığımız sağ ve sol kavramlarının büyük oranda içinin boşalması da etkili olmuştur. Nitekim Aleviler, temelde “laiklik” referansları ve yaşam tarzları nedeniyle 1960'lardan itibaren genel olarak sol gelenek içinde yer almışlardır⁵³⁵. Ancak 1980 sonrası yaşanan birtakım toplumsal gerçekler ve uygulanan neoliberal politikalar, genel olarak sağ-sol kavramlarını önemsizleştirmiştir. Buna bağlı olarak; Sünnilerin Alevileri solculuk, Alevilerin de Sünnileri sağcılık merkezli ötekileştirmeleri, pratikte anlamını yitirmiş ve boşa çıkmıştır.

Yaygın olarak “Alevi Uyanışı” şeklinde adlandırılan Aleviliğin kamusal alana taşınması, türkü kültüründeki değişim süreci açısından iki önemli sonuç doğurmuştur. Bunlardan birincisi, türküyle iç içe geçmiş Alevi müzik geleneğinin Sünnilerce keşfedilmesi ve büyük oranda kabul görüp beğenilmesidir. İkincisi ise, birbirlerini daha iyi tanımaya başlayan Alevilerin ve Sünnilerin, karşılıklı önyargılarını kırma, her iki tarafın tüm kesimlerinde olmasa bile genelinde gelişen birbirlerini “düşman” olarak görmeme ve birbirlerini kabul etme sürecine girilmesidir. Bu iki sonucun en önemli özelliği, birbirlerini besler nitelikte olmalarıdır. Başka bir söyleyişle, Alevi müzik geleneği sevildikçe Alevi-Sünni çatışması yumuşamış, bu çatışma yumuşadıkça da Alevi müzik geleneği daha çok sevilir olmuştur. Bu durum, türkü kültürünün gelişmesine ve Popüler Evre'nin yaşanmasına mutlak bir katkı sağlamıştır.

Alevi müzik geleneğini ele aldığı yazısında Ayten Kaplan, Alevilerde sözlü müziğin ağırlıklı bir işlevinin olduğuna değinir. Kaplan'a göre Alevilikte müzik; Aleviliğin yaşam biçimini, felsefesini ve ilkelerini benimseten, disiplin sağlayan bir araç durumundadır⁵³⁶. Leyla Neyzi, özellikle büyük kentlerde bu

⁵³⁴ Balkız, 2007: 13.

⁵³⁵ Zenger, 2000: 16; Okan, 2004: 92-104; Aydın, 2007: 273-276.

⁵³⁶ Kaplan, 1999: 145.

müziğin ticarileşmesine ve bir ölçüde yozlaşmasına rağmen varlığını devam ettirdiğini dile getirir⁵³⁷. Neyzi'nin sözünü ettiği yozlaşma aslında, sadece bu müzik geleneği değil, bütün olarak kentleşme sürecindeki Alevilik için göndermelerde bulunur. Nitekim Aleviliğin kentleşme sürecinde, geleneksel yapısında bir gevşeme ya da kopuşun yaşandığına yukarıda değinilmişti. Martin Greve, kent kültüründe böyle bir çözülme yaşayan Alevilerin, kimlik tanımlamalarında Aleviliğin en bilinen bazı sembollerini ve anahtar kavramlarını öne çıkardıklarını belirlemektedir⁵³⁸. Başta Hz. Ali olmak üzere Aleviliğin önemli figürlerine ait görseller ve Hz. Ali'nin kılıcı “Zülfikâr” ile *cem*, *deyiş*, *nefes*, *semah*⁵³⁹ gibi kavramlar bu sembollerin başlıcalarıdır. Ancak kent kültüründe Alevi kimliğinin taşınmasında ve yansıtılmasında en önemli sembol, müzik ve bu müziğin temel enstrümanı durumundaki bağlama olmuştur. Elbette bağlamaya verilen değer ve önem Alevilikle sınırlandırılmaz. Ancak Alevi öğretisinin bağlamaya atfettiği *kutsiyet*⁵⁴⁰ göz önünde bulundurulduğunda bu enstrümanın Aleviler için salt bir enstrüman olmaktan çok daha öteelerde derin anlamlar taşıdığı anlaşılabacaktır.

Aleviliğin 1980'lerden ve daha belirgin olarak 1990'lardan itibaren kamusal alana taşınması sürecinde, Alevi müzik geleneği ve bağlama da yaygınlık kazanmıştır. Türkü kültürünün temel enstrümanı olan bağlama, Popüler Evre'deki Alevi müzik geleneğinin yükselişiyle birlikte popülerleşmiş ve artık Türk müzik kültüründeki yerini pekiştirmiştir. Alevi müzik geleneğinin yükselişi, Alevilerce farklı farklı yorumlanırken, Alevi olmayanlarca daha çok “türkünün yükselişi” şeklinde algılanmıştır. Nitekim bazı Alevi araştırmacılar; cem, semah, deyiş ve tevhid gibi Alevi ritüellerinin ve ritüelistik müzik türlerinin, medyada “Türküler ve oyun havası” şeklinde ifade edilmesinden duydukları rahatsızlığı dile getirmektedirler⁵⁴¹. Söz konusu araştırmacılar için, inanç ve gelenekteki “bozulma”dan duyulan bu haklı rahatsızlık bir yana; Alevi müzik geleneğinin, Alevi olmayanlarca türkü kapsamında

⁵³⁷ Neyzi, 2002: 165.

⁵³⁸ Greve, 2006: 294.

⁵³⁹ Semah hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Erseven, 2006.

⁵⁴⁰ Bağlama ve kutsallık ilişkisi hakkında bkz.: Birdoğan, 1988: 78-79.

⁵⁴¹ Pekşen'den aktaran Clarke, 2001: 129.

değerlendirilmesi ve ilgi görmesi, türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sine önemli katkılarda bulunmuştur.

5. “Müzik Uyanışı” Bağlamında Türkülerin Uyanışı ve “Uyanış Önderleri”

Ethnomusicology dergisinde yayımlanan bir yazısında Tamara Livingston, bir müzik geleneğinin yeniden canlanması anlamında “müzik uyanışı (music revival)” ve bu işe öncülük eden kişiler olan “uyanış önderleri (revivalist)”nden söz eder. Livingston, müzik uyanışlarını, yok olmakta olduğuna inanılan ya da tamamen geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğini yeniden eski hâline getirme ve koruma amacı taşıyan bir toplumsal hareket şeklinde tanımlamaktadır. Söz konusu hareketin amacı iki yönlüdür. Bunların birincisi; ana akım kültüre, kültürel bir muhalif ve alternatif olarak hizmet etmektir. İkincisi ise, uyanış önderleri tarafından ifade edilen tarihsel önem ve otantisiteye dayalı değerler sayesinde var olan kültürü geliştirmektir.⁵⁴² Bu anlamda, türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinde de bir tür “türkü uyanışı” yaşanmıştır.

Söz konusu türkü uyanışı, Popüler Evre'nin hazırlık süreci niteliğindeki 1980'li yıllarda başlar. Hem bu uyanışa önderlik eden Musa Eroğlu, Yavuz Top, Muhlis Akarsu ve Arif Sağ gibi sanatçıların Alevi oluşu hem de aynı yıllarda cereyan eden Aleviliğin kamusal alana taşınması süreci ya da “Alevi uyanışı” nedeniyle, türküdeki bu canlanma, “Alevi müziği uyanışı” şeklinde de değerlendirilmiştir⁵⁴³. Elbette, Aleviliğin kamusal alana taşındığı bu yıllarda, Alevi müzik geleneğinde de popülerlik anlamında önemli bir hareketlilik yaşanmıştır. Ancak söz konusu sanatçıların, bu yıllardan itibaren popülerleştirmeye başladığı müziklerin, sözleriyle ve ezgileriyle salt Alevi müziğinden ibaret olduğunu söylemek, en başta bu sanatçılara haksızlık olacaktır. Bu sanatçılar, içinde yetiştikleri Alevi müzik geleneğini çok iyi bilen

⁵⁴² Livingston, 1999: 68; Erol, 2007: 309.

⁵⁴³ Erol, 2007.

ve bunu, kendi üsluplarını da katarak icralarına başarıyla yansıtan kişilerdir. Bu anlamda Alevi müzik geleneğinin canlanmasında ve popülerlik kazanmasında da öncülük ettikleri tartışılmazdır. Ancak onlar bunu yaparken müzik açısından Aleviliği aşan, bütün olarak türkü kültürünün yeniden canlanmasını ve popülerlik kazanmasını sağlayan daha kapsamlı bir işi de başarmışlardır.

Aslında, Alevi müzik geleneğinin önemli bir boyutunu oluşturan semah müzikleri; Âşık Veysel, Haydar Ağbaba, Sivaslı Cemal ve Muhlis Akarsu gibi sanatçılar tarafından ilk kez 1960'larda radyoda okunmuş ve plak hâline getirilmiştir⁵⁴⁴. Ancak bu dönemde hem toplumsal hem de müzikal ortam, bu müziklerin popülerleşmesine uygun değildir. Ayrıca, bu yıllarda özellikle radyoda seslendirilen Alevi müzikleri, söz anlamında belli restorasyonlara tâbi tutulmuştur. Örneğin Alevi-Bektaşî deyiş ve nefeslerinde sıkça kullanılan “şah, pir, Ali” gibi sözcüklerin yerine genellikle “dost” sözcüğü yerleştirilmiştir⁵⁴⁵. Bununla birlikte, devlet radyosunda yayınlanan deyişler; Aleviliğin “kod”larla da olsa, kamusal alanda kendini ifade edebilmesini sağlamıştır⁵⁴⁶. Bu müzik geleneği ancak 1980’lerde bir taraftan kendini popülerleştirmeye başlarken diğer taraftan da türkü kültürünün popülerleşmesine katkıda bulunmuştur.

1980’lerden itibaren başlayan türkünün popülerleşmesi sürecine öncülük eden ve bizim “uyanış önderi” kabul edebileceğimiz kişilerin kimler olduğu konusunda kaynakların büyük çoğunluğu⁵⁴⁷ birleşmektedir. Bu çerçevede adı en çok zikredilen ve türkü uyanışının önderleri durumunda olan sanatçılar Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top ve Musa Eroğlu’dur. Özellikle bu dördünün birlikte hazırladığı 7 kasetlik *Muhabbet* serisi ile aynı konseptte gerçekleştirdikleri yurtiçi ve yurtdışı konserler, hem Alevi müzik geleneği için hem de türkü kültürü için önemli bir kırılma noktasıdır. Dördü de Alevi olan bu sanatçıların müziklerinde, Alevi müzik geleneğinin derin izleri

⁵⁴⁴ Greve, 2006: 292-293.

⁵⁴⁵ Keleş, 2008: 120.

⁵⁴⁶ Poyraz, 2007: 136.

⁵⁴⁷ Örneğin Mor, 1997: 127; Zenger, 2000: 125-128, 133; Turan, 2001: 30; Tokel, 2002: 261; Keleş, 2008: 138-143; Stokes, 2009: 194.

vardır. Ancak bu sanatçılar, hem müzikleriyle hem de yer yer medyada yer alan açıklamalarıyla Aleviliği değil, bağlamayı ve türküyü öne çıkarmışlardır. Söz konusu sanatçıların bu tutumu, Alevi olmayan sanatçıları ve dinleyicileri de etkilemiş ve ilgi odağı durumuna gelmelerine neden olmuştur. Nitekim Irene Markoff da, 1980’li yıllarda Alevi müzik geleneğinin canlanmasında Alevi sanatçılar kadar, onlardan etkilenen Sünni sanatçıların da katkılarının bulunduğunu ifade eder⁵⁴⁸.

Türkünün popülerleşmesi sürecinde etkili olan sanatçılar elbette, yukarıda andığımız isimlerle sınırlı değildir. Türkiye çapında tanınanların yanı sıra daha dar kitlelerce bilinen ve türkü kültürüne büyük hizmetleri bulunan birçok sanatçı var olmuştur, olmaya da devam etmektedir. Bu isimleri, çalışmamız kapsamında tek tek saymak mümkün değildir. Ancak yine Arif Sağ’la birlikte, özellikle Erdal Erzincan ve Erol Parlak’ı, “şelpe” adı verilen parmak tekniğiyle bağlama çalmayı popülerleştirmeleri bağlamında anmak gerekir⁵⁴⁹.

Türkü kültürünün, başlangıcından beri yaratılmasında, geliştirilmesinde ve bugün yaşatılmasında birbirinden değerli sayısız ismin katkıları olmuştur. Ancak türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre’sinde, Tamara Livingston’un ifade ettiği “müzik uyanışı” bağlamında ele aldığımız “türkü uyanışı”na öncülük eden ve “uyanış önderi” kabul edilebilen sanatçılar Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top ve Musa Eroğlu’dur. Türkü kültürüne hizmet etmiş her isim gibi, bu sanatçıların hepsinin birbirinden değerli olduğu ve çeşitli bilimsel araştırmalara konu edilmeleri gerektiği önemli bir gerçektir. Bu çerçevede, araştırmalarımız ve gözlemlerimiz sonucunda oluşan genel kanaatimiz, türkünün popülerleşmesi sürecinde Musa Eroğlu’nun ayrı bir öneme sahip olduğu yönündedir. Bu nedenle de tezimizin bir ayağını türkü kültüründeki değişim süreci oluştururken diğer ayağını da türkünün hâlâ yaşanan Popüler Evre’sinin şekillenmesine öncülük eden uyanış önderlerinden biri durumundaki Musa Eroğlu oluşturmaktadır.

⁵⁴⁸ Markoff, 1996: 47.

⁵⁴⁹ Bu tekniğin tarihî gelişimi ve adı geçen sanatçıların katkıları hakkında bkz.: Parlak, 2011.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM SÜRECİNİN ÖNCÜ İSMİ:

MUSA EROĞLU¹

I. KISA YAŞAMÖYKÜSÜ

Musa Eroğlu, Mersin'in Mut ilçesine bağlı Kumaçukuru köyünde doğar. Yıl, resmî kayıtlara göre 1946, ama gerçekte 1944'tür. Çünkü o yıllarda özellikle köylerde doğan çocuklar hemen nüfusa kaydedilmez, babaları şehre indiğinde topuca kaydettirilir.

Musa Eroğlu'nun doğup büyüdüğü köy, çevreden büyük oranda yalıtılmış bir Tahtacı köyüdür. "Alevi Türkmenler" şeklinde tanımlanan Tahtacıların yaşamında müzik önemli bir yere sahiptir. Bu durum Musa Eroğlu'nun köyünde de böyledir. Babası, dedesi ve amcaları, başta bağlama ve keman olmak üzere çeşitli enstrümanları çalıp türkü söylerler. Üstelik kullandıkları enstrümanları da kendileri yaparlar. Musa Eroğlu da böyle bir ortamda, çok küçük yaşlardan itibaren sağlam bir müzik geleneğinin içinde bulur kendini. Aile büyükleri dışında sistematik bir saz-söz ustası olmaz. Geleneğin canlı bir şekilde yaşanıp yaşatıldığı bir kültür ortamında kendi kendisini yetiştirir. İlk olarak keman çalmaya başlar. Ancak bu keman, klasik keman gibi değil, kabak kemane gibi diz üstünde çalınır. Bir süre sonra ise

¹Bu bölümde, Musa Eroğlu ile ilgili kaynak gösterilmeden verilen bilgiler, kendisiyle çeşitli tarihlerde ve farklı ortamlarda yapılmış görüşmelerden elde edilmiştir. Bu görüşmelerin çoğu, araştırma projesi kapsamında sistematik olarak düzenlenmiş değil; çeşitli vesilelerle bir araya gelindiğinde oluşmuş doğal süreçlerdir. Nitekim 2002'den bu yana yakından tanıdığım, yazlık-kışlık evleri dâhil birçok ortamda birlikte bulunduğum, türkü ve kültür konularında uzun süreli sohbetler ettiğim Musa Eroğlu, 2009'da doktora tez konum olduktan sonra, gerektiğinde bilimsel bir objektiflikle de gözlemlenmiştir. Musa Eroğlu'ndan 2002-2012 arasındaki 10 yıllık süreçte çeşitli ortamlarda alınan bilgiler, notlar hâlinde kaydedilmiş; daha sonra 02-06 Temmuz 2012 tarihlerinde Mut'un Sertavul yaylasındaki evinde, *yapılandırılmış mülakat* gerçekleştirilmiş ve böylece, daha önce farklı ortamlarda verdiği bilgilerin denetimi de sağlanmıştır. Bu tarihler arasındaki görüşmeler ses kayıt cihazıyla kayıt altına alınmıştır. Son olarak, elde edilen bilgilerin yazıya aktarılması sürecinde karşılaşılan problemler için de kendisiyle telefon görüşmeleri yapılmıştır. Tüm bunlar nedeniyle araştırmanın bu bölümü, bir tür "sözlü tarih" çalışması niteliği de göstermektedir.

babası bir bağlama yapar oğlu Musa için. O günden itibaren bağlamayla özdeşleşir Musa Eroğlu.

Çocukluk yıllarında köyde çobanlık yapan Musa Eroğlu, köylerinde okul bulunmaması nedeniyle, ilkokul için üç yıl Bağcağız, iki yıl da Palantepe köyüne gider. Aktif öğrencilik yaşamını burada tamamlar. Gençlik yıllarından itibaren müzikten para kazanmaya başlar. 1966 yılında aynı köyden, komşuları Fatma Hanım'la evlenir. Birkaç ay sonra da askere gider. 1966'da askerdeyken ilk çocuğu Figen doğar. Bugün neredeyse tamamen boşalmış durumda olan Kumaçukuru köyü, su sıkıntısı nedeniyle eskiden beri göç vermektedir. Musa Eroğlu da askerlik dönüşü çok kısa süre Gaziantep ve İskenderun'da çalıştıktan sonra Ankara'ya yerleşir. Burada bağlama çalıp türkü söyleyerek yaşamını kazanır. Ancak köyü ve yöresiyle bağlarını hiçbir zaman koparmaz. Bugün bile yılın mayıs-ekim arasındaki yaklaşık 6 ayını genellikle Mut'ta, Sertavul yaylasındaki evinde geçirir. Gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında çok yer gezer. Ancak kopamadığı iki temel durağı vardır: Mut ve Ankara. Ankara'ya yerleştikten sonra 1970'te ikinci çocuğu Elvan, 1980'de de oğlu Emrah doğar.

Musa Eroğlu; besteci, derlemeci, türkü yazarı, yorumcu ve halk bilimi araştırmacısı kimlikleriyle birlikte köklü bir ekol hâline gelmiş bağlamasıyla yıllardır Türk kültür hayatına emek ve hizmet vermektedir. İlk plak çalışmalarına askerlik yıllarında İstanbul'da başlar ve çok sayıda 45'lik plak yapar. 1979 yılında ise *A Kuzum* isimli uzunçalar plağını çıkarır. 1970'li yıllardan bugüne solo ve çeşitli isimlerle birlikte çok sayıda türkü albümüne imza atar. Yavuz Top, Arif Sağ ve Muhlis Akarsu'yla birlikte hazırladığı 7 kasetlik "Muhabbet" serisi türkü kültürü açısından önemli bir dönüm noktası kabul edilir. Ayrıca UNESCO için hazırladığı, semahlardan oluşan *Bin Yıllık Yürüyüş* adlı albümler ve Fransa'da etnik müzikler üzerine çalışan bir kurum için hazırladığı *Anadolu Müzikleri* adını taşıyan albüm gibi uluslararası çalışmaları da bulunmaktadır.

Musa Eroğlu, taşıyıcısı olduğu kültürü, bağlamayı ve türküyü yeni kuşaklara fiilî olarak da aktarabilmek adına Ankara'da 1984 yılında Musa Eroğlu Müzik Kursunu kurar. O günden beri kesintisiz olarak faaliyetini

sürdüren bu kursun yöneticiliğini ve bağlama öğretmenliğini bugün, kızı Figen Eroğlu sürdürmektedir. Musa Eroğlu, önemini bildiği için çalışmalarını yakından takip ettiği müzik kursunda dönem dönem de yetişmiş gruplara bizzat dersler vermektedir.

Musa Eroğlu'nun en az bilinen yönlerinden biri ağaç ve orman sevgisidir. Bu doğrultuda Memleketi Mut'ta devletten kiraladığı bir alanın ormanlaştırılmasını üstlenmiş ve bölgeye 80-100 bin civarında fidan diktirmiştir. Bu alanla ilgili çalışmaları yakından takip edip yönetmekte ve masraflarını kendi bütçesinden karşılamaktadır.

1970'lerden beri radyo ve televizyonlarda sanatını icra eden, çeşitli müzik şirketlerinde müzik yönetmenliği yapan, Türkiye'nin ve dünyanın dört bir yanında konserler veren, köy köy gezerek derlemeler yapan Musa Eroğlu, Kültür Bakanlığında da araştırmacı-uzman olarak görev yapar ve buradan emekli olur. 1998 yılında devlet sanatçısı unvanını alan Musa Eroğlu, hâlen Ankara'da yaşamakta ve müzik çalışmalarına devam etmektedir. Son olarak 2012 yılında *Zamansız Yağmur* adlı albümünü çıkarmıştır.

II. DOĞUP BÜYÜDÜĞÜ ORTAM

A. Aile Bireyleri ve Sosyal Çevre

Musa Eroğlu, 1944 yılında Mersin Mut'un Kumaçukuru köyünde doğar. Kumaçukuru, çok uzun geçmişi olmayan bir köydür. Musa Eroğlu'nun, aile büyüklerinden ve diğer sözlü kaynaklardan edindiği bilgiye göre, köyü, 1906 yılında dedesi Musa Bey kurar. Devam eden Balkan Savaşları sırasında, 1912-13 yıllarında Musa Eroğlu'nun iki amcası askere alınınca da köy, devlet kayıtlarına girer ve resmî bir kimlik kazanır. Ancak bu konu hakkında araştırmalar yapan Musa Eroğlu, çok sonraları eline geçen bilimsel bir çalışmadan², 1896 yılına ait nüfus defterlerinde köyün adının geçtiğini

² Başaran, 2008: 34, 97, 107.

öğrenir. Bu bilgiye göre, 1896 yılında köyün 2 numaralı hanesine kayıt yapılmıştır. Bu durumda Kumaçukuru köyü, 1890'lı yılların ikinci yarısında kurulmuş olmalıdır.

Ailenin Mut yöresine nereden geldiğiyle ilgili pek bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle Musa Eroğlu ve ailesi kendilerini Mutlu kabul ederler. Ancak Musa Eroğlu'nun, büyüklerinden sözlü olarak edindiği bilgilere göre Malatya dolaylarından Kıbrıs'a, oradan da Mut yöresine gelinmiştir.

Musa Eroğlu, Mutlu olmakla övündüğünü dile getirmektedir. Çünkü yöre, kültürel açıdan oldukça zengin ve otantik özelliklere sahiptir. Mut yöresindeki bu zengin ve otantik yapı, Musa Eroğlu isminin oluşmasında bir maya işlevi görür. Çünkü ilk gençlik yıllarında keşfetmeye başladığı bu kültürel renklilik, onun kültür işleriyle uğraşmasına, araştırmalar yapmasına ve yaşamını bu eksen üzerinde kurmasına zemin hazırlar. Bu zeminin hazırlanmaya başlandığı ilk yer, elbette, doğup büyüdüğü köy olan Kumaçukuru'dur.

Köy kurulmadan önceki süreçte Musa Eroğlu'nun dedesi, Mut'taki beylerin yanında kâhyalık yapar. Ancak bir süre sonra beylerle anlaşamaz ve oradan ayrılarak köyü kurar. Köyde, beylerden uzak yaşayan aile, zamanla büyüyen ekonomik sıkıntıları nedeniyle tekrar beylerin yanında çalışmaya başlar. Burada iş oldukça beylerin tarlalarında çalışılır, hayvanlarına bakılır, evle ve gündelik yaşamla ilgili işleri yapılır. Musa Eroğlu'nun çocukluk yıllarına kadar devam eder bu süreç. Ancak artık merkez köydür. Ormanın içinde, kuytu bir köydür Kumaçukuru. Sonradan biraz daha genişler ancak ilerleyen yıllarda, sürekli dışarıya göç verir. Köydeki su sıkıntısı göç sürecini hızlandırır. Bugün köy, neredeyse tamamen boşalmış durumdadır.

Kumaçukuru kurulduğu yıllarda köyde 4 büyük aile vardır. Bunlar **Ak Veliler**, **Gılıflar** (Kılıflar), **Keyalar** (Kahyalar=Muhtarlar) ve Musa Eroğlu'nun ailesi olan **Musalar**'dır. Bu aileye Musalar adının verilmesinin nedeni, Musa adının ailede çok fazla kullanılmasıdır. Musa Eroğlu'nun babasının adı Musa olduğu gibi, dedesinin ve dedesinin babasının adı da Musa'dır. Dedesi **Koca Musa**, dedesinin babası ise **Tülü (Tüylü) Musa** olarak anılır. Köyün

kurulduğu yıllarda Musalar ailesinin 5 kız ve 4 erkek çocuğu bulunmaktadır. Bunlar, Musa Eroğlu'nun babası, amcaları ve halalarıdır.

Musa Eroğlu köyünden erken yaşlarda ayrılır. Bu nedenle aile büyüklerinin hepsiyle sonraki yıllara uzanan kalıcı ilişkiler kuramaz. Ancak aile büyüğü olarak onun yaşamında önemli yerleri olan kişiler büyükbabası Koca Musa, “ebem” dediği anneannesi Eşmin Hanım, dedesi Halit Bey, babası Musa Bey, öz annesi Sultan Hanım, üvey annesi Fatma Hanım ve aile büyüklerinin anlattığı hikâyelerden dinlediği amcası Metelik Veli. Diğer aile bireyleri olarak da, tüm akrabalarıyla bağlantılarını devam ettirmekle birlikte, yaşamında daha çok kardeşlerinin yeri vardır.

1. Dedesi Koca Musa

Musa Eroğlu'nun dedesi Koca Musa, Mu'ttaki beylerin yanında kâhyalık yaptığı dönemde oldukça varlıklıdır. Bu nedenle ekonomik açıdan güçlü ve rahattır. Dedesinin, bugünkü adı Tuğrul olan ancak eskiden beri halk arasında Dongrul şeklinde bilinen köyde 12 odalı bir konağı, çok geniş zeytinlikleri, bağları, bahçeleri vardır. Bu bölgeye “Musa'nın Yurdu”; burada, yıkıntıları hâlâ bulunan konağa da “Musa'nın Konağı” denilmektedir.

Dedesi, beylerle birlikte çalıştığı dönemde, Söğütözü denen bölgede suyla çalışan bir hızar kurar. Kimsenin biçemediği ya da biçmekte çok zorlandığı büyük ağaçları bu hızar sayesinde biçip büyük tahtalar, kalaslar elde eder. Yine aynı şekilde, beylerin arazisine ekilen pirinçler için suyla çalışan 20 kişilik bir “soku”³ yapar. Su gücüyle çalışan bu sokuda pirinçler kabuklarından ayrılarak kullanılabilir hâle getirilir. Musa Eroğlu'nun, bu ve benzeri zekice girişimleri ve çalışkanlığı ile beylerin takdirini toplayan dedesi, bir süre sonra, çalıştığı beylerle anlaşamaz. Tüm fedakârlıklarına rağmen beylerin, kendisine ve ailesine davranışlarından rahatsız olan dede, onlara isyan eder. Orada çalışmayı bırakır. Tabii ki bununla birlikte oradaki mal

³ Buğday için de kullanılan ve bir tür değirmen işlevi gören içi oyuk taş ya da mekanizma.

varlığını da bırakmak zorunda kalır. Elinde kayda değer bir malı mülkü olmadan Kumaçukuru köyünü kurar ve ailesinin rahat yaşayacağı bir ortam oluşturmaya çalışır.

2. Eşmin Ebesi ve Halit Dedesi (Efe Halit)

Musa Eroğlu'nun yaşamında aile büyüğü olarak en önemli isim anneanesi Eşmin Hanım'dır. Ancak geleneksel yaşam çerçevesinde anneanne değil, "ebe" sözcüğü kullanılır. Musa Eroğlu da "ebem" diye söz eder Eşmin Hanım'dan. Eşmin Hanım'ın eşi Halit Bey de Musa Eroğlu'nun anne tarafından dedesi olmaktadır.

Eşmin Ebe, geleneksel kültürün içinde yetişmiş ancak ufku açık bir insandır. Okuma yazması yoktur ama sözlü kaynaklardan, yani büyüklerinden öğrendiği kadarıyla tarih bilgisi vardır. Ezberinde şiirler vardır, cem törenlerinde deyişler okur. Eşi Halit Bey'in sesi pek güzel değildir. O yüzden cem törenlerinde ve başka ortamlarda Halit Bey, 3 tek telli ve 13 perdeli bir saz olan ırızva çalar, eşi Eşmin Hanım da söyler. Çok geniş bir deyiş repertuarı vardır Eşmin Ebe'nin. Bu repertuarın önemli bir kısmını Musa Eroğlu'na nakletmiştir.

3. Babası Musa Bey

Musa Eroğlu'nun babası Musa Bey, yaşamının tamamını köyde geçirir. Ailenin en küçük çocuğudur. Köyde orman işçiliği ve marangozluk yaparak yaşamını kazanır. Köyün tüm erkekleri gibi o da keman ve bağlama çalıp türkü söyler.

"Eroğlu" soyadını özel bir nedeni olmaksızın, Musa Eroğlu'nun babası Musa Bey seçer. Soyadı kanunu çıktığında herkes kendi istediği bir adı, soyadı olarak kabul eder. Bu nedenle amcalarıyla da soyadları farklıdır Musa

Eroğlu'nun. Örneğin bir amcasının ve dolayısıyla çocuklarının soyadı Yıldız, başka birininki ise Akay'dır.

Musa Bey iyi bir marangozdur. Bu konuyla ilgili Musa Eroğlu'nun belleğindeki en canlı anı; babasının, sinemacı Yılmaz Güney'e bir tavla yapmasıdır. Yılmaz Güney, bir filminin çekimleri için Mut civarına gelir. Kumaçukuru köyü etrafında çekimler gerçekleştirilir. Çekimlere, köyden birçok kişinin yaptığı gibi o zaman gençlik yıllarında olan Musa Eroğlu da yardım eder. Çekim aralarında Yılmaz Güney köylülerle sohbet eder. Bu sırada Musa Eroğlu'nun babasıyla da görüşür. Marangoz olduğunu öğrenince ondan, kendisi için bir tavla yapmasını ister. Ancak Musa Bey tavlayı tam olarak bilmemektedir. Bunun üzerine Yılmaz Güney tavlayı anlatır ve kabataslak bir çizimle gösterir. Musa Bey de aynı gün tavlayı yapar. Tavla oyununda renkleri birbirinden farklı iki grup pul kullanılır. Musa Bey de bunu boyayla değil, pulları farklı renklere sahip iki tür ağaç kullanarak yapar. Yılmaz Güney, tavlının çok kısa sürede bitirilmesine ve estetiğine şaşırıp hayran kalır. Filmin çekimleri bittikten sonra da tavlayı yanında götürür.

Musa Eroğlu, saygıda kusur etmediği babasıyla gençlik yıllarından itibaren çatışmalar yaşamaya başlar. Babası köyden pek çıkmayan birisidir. Musa Eroğlu'na göre köy yaşamı ve ailenin en küçük çocuğu olması, babasını büyük bir rehabetin içine itmiştir. Değişime ve kendine yenilemeye direnç gösteren geleneksel bir insandır. Neredeyse doğduğu gibi yaşayan Musa Bey 1986'da ağır bir hastalık geçirir ve 1988 yılında vefat eder.

4. Anneleri: Sultan ve Fatma Hanımlar

Musa Eroğlu'nun biri öz diğeri üvey olmak üzere iki annesi vardır. Ancak hem onda hem de kardeşlerinde "üvey anne" ya da yöresel ifadeyle "analık" kavramı yoktur. Yani üvey anneleri onlar için üvey değil, öz anne gibidir.

Musa Eroğlu'nun babası Musa Bey, 1940'lı yıllarda Mut'un Kravga köyünden Sultan Hanım'la evlenir. Sultan Hanım'ın da kimlikteki resmî adı

Fatma'dır. Musa Bey'in, Sultan Hanım'dan üç çocuğu olur. Musa, Eşe ve Ali. 1953 yılında aile Mut'un Sertavul yaylasında beylerin yanında çalışırken Sultan Hanım hastalanır. Karaman'a doktora götürülür, şeker hastasıdır. Doktor evine gönderir. Tekrar Sertavul'a getirilen Sultan Hanım burada vefat eder.

Annesi Sultan Hanım vefat ettiğinde Musa Eroğlu 8-9 yaşlarında küçük bir çocuktur. Bugün annesiyle ilgili çok şey hatırlamamakta, ancak hatırladığı bu bilgileri bile aktarırken gözleri dolmaktadır. Çünkü annesi çok genç yaşta vefat etmiştir ve Musa Eroğlu 2 kardeşiyle birlikte öksüz kalmıştır. Annesinin vefat ettiği Sertavul'daki arsa bugün Musa Eroğlu'na aittir. Buranın ve burayı almış olmanın Musa Eroğlu için ayrı bir yeri vardır. Çünkü Musa Eroğlu çocukken ailesi burada beylerin hizmetindedir. Bir gün bey, Sultan Hanım'a ayağını yıkatır ve bunu yaparken de bir şeylere kızıp Sultan Hanım'a bir tekme savurur. Bu tablo, küçük bir çocuk olan Musa Eroğlu'nun içinde derin bir yara açar. Yıllarca kanayan bu yarayı ancak yıllar sonra, beyin çocuklarına kalan o arsayı onlardan satın alarak sarmaya çalışır. Bugün Musa Eroğlu, yazlarını Sertavul'daki bu arsa üzerine kurduğu evinde, yakınları ve anılarıyla geçirmektedir.

Sultan Hanım vefat ettikten bir yıl sonra, 1954'te, Musa Eroğlu'nun babası ikinci eşi olarak Fatma Hanım'la evlenir. Fatma Hanım'dan da 4 kız 1 erkek olmak üzere 5 çocuğu olur: Sultan, Döndü, Makbule, Havva ve Salman. Şubat 2011'de Musa Eroğlu ve türkü sanatçısı Yusuf Gül'le birlikte gidip kendisiyle de görüştüğümüz Fatma Hanım bugün Mut'ta, köyünde yaşamına devam etmektedir.

Musa Eroğlu'nun 7 kardeşinden biri, Havva Hanım, birkaç yıl önce vefat etmiştir. Bir kardeşi Antalya'da, biri de Fransa'da, diğerleri ise Mut'ta yaşamaktadır. Musa Eroğlu, kız kardeşlerine "abla" diye hitap etmektedir. Bunlardan Sertavul'da görüştüğümüz Eşe ve Makbule Hanımlar yaz dönemlerinde Sertavul'da Musa Eroğlu'yla bir aradadırlar.

5. Amcası: Metelik Veli

Musa Eroğlu, 1920’li yıllarda ölen amcası Metelik Veli’yi hiç görmez. 1991 yılında Kavga dergisine verdiği bir röportajda⁴ da ifade ettiği üzere, onu, büyüklerinin anlattığı hikâyelerden tanır.

Musa Eroğlu’nun Veli amcasına “Metelik” lakabı, çok iyi silah kullandığı için verilir. O dönemde en popüler silah, bir tür tüfek olan mavzerdir. Metelik Veli de mavzer kullanır ve tüfeğiyle, dönemin bozuk parası meteliği bile rahatlıkla vurur. Bu nedenle adı Metelik Veli olarak kalır. 1912-13 yıllarında iki amcasını asker kaydedip Karaman’a götürürler. Bunlardan biri Metelik Veli’dir. Ancak Metelik Veli, “Ben tanımadığım, bilmediğim adamı öldürmem.” deyip askerlik yapmak istemez ve askerden kaçır. Aslında bunun bir sebebi de daha önce yanlarında çalıştıkları beylerle ilgilidir. Çünkü yörenin zengini olan beylerin devletle ilişkileri de iyidir ve bir bakıma devleti temsil ederler. Babası beylerle kavgalı olan Metelik Veli, o beyleri koruyup kollayan devlet adına askerlik yapmak, silah kullanmak, adam öldürmek istemez. Metelik Veli askerden kaçtıktan sonra Mut civarına gelir ve bir çete kurar: Metelik Çetesi. Bu çete, yöredeki beylerle mücadeleye girişir, onlara büyük sıkıntılar çektirir. Beylerin konaklarını basar, mallarını yağmalar ve fakir halka dağıtır. Bu dönem, I. Dünya Savaşı yıllarıdır ve halk, yoksulluk içinde kıvrınmaktadır. Tüm bunlar, Metelik Veli’nin ve çetesinin halk tarafından sevilmesine, korunup kollanmasına yol açar. Metelik Veli’nin çeteciliği Cumhuriyet kurulduktan sonra da bir süre devam eder. Ancak bir gün bir grup jandarma, Metelik Veli’yi Söğütözü denen yerde köşeye sıkıştırır. Metelik Veli, jandarmalara ateş etmek istemez, uzun süre dil döker onlara. Ancak jandarma ısrarla ateşe devam edince çaresiz kalıp karşılık verir. Birçok jandarmayı vurduktan sonra çok az kurşunu kalır. Bunun üzerine Metelik Veli ayağa kalkıp diz çöker ve öylece ateş etmeye devam eder. Bu sırada üzerine kurşun yağmaktadır. Metelik Veli, orada dizinin üstüne çökmüş bir hâlde can verir. Ancak yere düşmez. Askerler ateşi kestikten

⁴ Yürükoğlu, 1991.

sonra bir süre yaklaşılamazlar. Biraz daha bekleyip öldüğünden emin olduktan sonra yanına gelip naaşını alırlar.

B. Sosyo-Kültürel ve Ekonomik Yapı

Kumaçukuru, ormanlık alana kurulmuş bir Tahtacı köyüdür. Daha önce de ifade edildiği gibi, köy bugün neredeyse tamamen boşalmış durumdadır. Ancak Musa Eroğlu'nun çocukluk yıllarında yaklaşık 250 nüfusu vardır. O dönemde köyün temel geçim kaynağı ağaç işçiliğidir. Bu iş daha çok devlet adına, devlet için yapılır.

Orman İşletme Müdürlüğü, ormandan ağaç kesimi için, bugün olduğu gibi o yıllarda da, bu konuda deneyimli olan orman köylülerini kullanmaktadır. Köylüler, Orman İşletmesinin belirlediği yerlerdeki ağaçları devlet için keserler. Sonra bu ağaçları kütük ya da kalas hâline getirirler. Ağaçlar, yine köylüler tarafından katırlarla taşınarak kesildikleri yerden toplama alanına getirilir. Köylüler, emeklerinin karşılığı olan parayı hemen değil, yasal prosedür tamamlandıktan sonra alırlar. Bu süreç bazen birkaç ayı bulur. Ayrıca devlet adına yapılan ve "Makta" adı verilen bu kesim işi çok da düzenli değildir. Bu nedenle köylüler zaman zaman da olsa "kaçak" ağaç kesimi yapıp satarak da geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Ayrıca küçük çapta tarım ve hayvancılıkla da uğraşırlar. Ancak köydeki tarım ve hayvancılık, para kazanmaya değil, daha çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Her evin öküzü ve/veya keçisi vardır. Bu hayvanlardan elde edilen ürünler pek satılmaz, çünkü hemen herkeste hayvan vardır ve bu nedenle de elde edilen süt, yoğurt, peynir, kıl, deri gibi ürünlerin alıcısı yoktur. Bu ürünler, köylülerin kendileri tarafından kullanılır. Ancak ihtiyaç duyulduğunda ürünü değil belki ama hayvanın kendisi satılarak geçim sağlanmaya çalışılır. Köylüler, bunun yanı sıra, Mut'taki beylerin yanında işçi olarak da çalışır. Bu iş de çoğu zaman mevsimlik tarım işçiliği şeklindedir. Bu çerçevede genellikle zeytin toplama ve ekin hasadı gibi bağ bahçe işleri yapılır.

Musa Eroğlu ve ailesi de, mensubu oldukları köyün bu ekonomik faaliyetlerini aynen gerçekleştirirler. Köyün geneli gibi Musa Eroğlu ve ailesinin de ekonomik durumu oldukça kötüdür. Kıt kanaat geçinen ailenin bu yıllardaki yaşamı yokluk içinde geçer. İmkânlar dâhilinde her iş yapılır, ancak hem yapılacak iş kolu azdır hem de bu işlerden kazanılan para azdır. Herkes çocuk yaşlardan itibaren çalışma yaşamının içinde bulur kendini. Bu çerçevede, köyün bütün fertleri gibi Musa Eroğlu da ormandan ağaç kesimi, tarım işçiliği ve çobanlık yapar.

Köydeki çobanlık, imece usulü gerçekleştirilir. “Keşik” adı verilen bu sistemde, her evin güdülecek hayvanları bir araya toplanır ve her gün sırayla bir aile tarafından güdülüp getirilir. Keşik Musa Eroğlu’nun ailesine geldiğinde, evin en büyük çocuğu olduğu için bu iş genellikle ona düşer. Küçük bir çocuk olmasına rağmen yüzlerce keçiyi, onlarca öküzü alan ve güdüp getiren Musa Eroğlu, bu konuyla ilgili: “Keşik en çok da oğlak zamanı zordur. O zamana denk geldin mi yandın demektir. Çünkü bir günde onlarca oğlak doğar. Onları sağ salim köye getirmek ve sahiplerine teslim etmek gerekir; ki bu oldukça zor bir iştir.” değerlendirmesini yapar.

Köydeki evlerin yapımında kullanılan temel malzeme ağaçtır. Zaman zaman taş da kullanılmış olmakla birlikte ahşabın hâkimiyeti belirgindir. Bu evler, köylülerin kendileri tarafından yapılır. Bununla birlikte her aile, günlük yaşamda kullandığı birçok eşyayı da ağaç malzemeden kendisi yapar. Musa Eroğlu da iyi bir ağaç ustası olarak yetişir ve evinin birçok eşyasını yapar.

Musa Eroğlu, birkaç odalı küçük bir evde doğar. Aile biraz daha büyüyünce Musa Eroğlu’nun babası köyden bir ev daha alır. İki evi birden kullanmaya başlarlar. Bu evler bugün, köyün büyük kısmı gibi yıkılıp yok olmuş durumdadır. Her iki ev de büyük değildir. Zaten köydeki bütün evler aşağı yukarı böyledir. Çocuklar bir odada, bazen de “ocaklık” denen mutfakta kalırlar. Büyükler ise diğer odayı kullanırlar. Her evin bir odasında ahşaptan bir kabin şeklinde banyo bulunmaktadır.

Büyük çoğunluğu hısım akrabadan oluşan köyde, herkes birbirine yardım eder. Büyükler herkesin büyüğü, çocuklar ise herkesin çocuğu gibidir. Bu açıdan köy, güçlü bir dayanışma içindedir. Örneğin bir kadın doğum

yaptığı zaman, köylüler onun için yardım toplarlar. Bunun iki şekli vardır. Birincisine **kütük**, ikincisine **barkıt** adı verilir. Bu yardım toplamalar bir tür ritüel edasında gerçekleştirilir. Kütük uygulamasında uygun bir yere büyükçe bir kütük yatırılır. İki genç, ellerine aldığı bir ipi kütüğün yanında gerip tutarlar. Yardımda bulunmak isteyen herkes gönüllü olarak o ipin ve kütüğün arkasına geçer. Sonra ipi tutan gençlere, çocuğu olan aileye iletmek üzere bir şeyler verir. Bu, para da olabilir; yiyecek, giyecek ya da kullanılacak bir şeyler de olabilir. İpin ve kütüğün arkasına geçen kişi bu yardımı yaparak ipten kurtulmuş olur ve diğer tarafa geçer. Barkıt'ta ise köyün gençleri toplanır ve bir ipin ucuna, kap hâline getirilmiş bir su kabağı bağlarlar. Sonra ev ev gezerek çocuğu olan aile için yardım toplarlar. Ancak bunu, gittikleri evin kapısını çalıp yardım isteyerek yüz yüze yapmazlar. Evin önüne geldiklerinde zılgıt çekerler, gürültü yaparlar ve ipe bağlı kabağı evin bacasından içeri sarkıtırlar. Dışarıdaki gürültüden barkıt'ı zaten anlamış olan ev sahibi, bacanın bağlı olduğu ocağın başında kabağı bekler. Bacadan gelen kabağın içine buğday, pirinç, helva gibi evde ne varsa ondan koyar. Bunlar, gençler tarafından toplanır ve çocuğu olan aileye götürülür. Yine gençler, ormana giderler ve çocuğu olan ailenin 40 günlük odun ihtiyacını karşılayacak kadar ağaç kesip getirirler. Doğan çocuk 1 yaşlarına gelip yürümeye başladığı zaman, birçok yörede karşılaşılan, **köstek kırma/kesme** ritüeli yapılır. Bunun için köydeki çocuklar arasında bir yarış düzenlenir. En hızlı koşan ve yarışı kazanan çocuk, kösteği kesilecek çocuğun iki ayağına bağlanmış ipi keser/kırar ve çocuğun iki ayağının arasına konmuş ödülü alır. Bu, duruma göre biraz şeker, bir mendil ya da bir havlu gibi küçük bir ödüldür. Çocuklar 14-15 yaşlarına geldiğinde ise at binmeyi; bunun yanı sıra cirit atmayı ve şartlara göre tüfek kullanmayı öğrenirler.

Köylüler, tam bir kültür yumağı içinde yaşamaktadır. Ancak tüm bunlar elbette Kumaçukuru köyü ya da Mut yöresine özgü değil, en azından o dönemde, Türkiye'nin hemen her yerinde karşılaşılabilecek durum ve uygulamalardır. Örneğin, tüm köyler için olduğu gibi Kumaçukuru köyü için de **çerçiler** oldukça önemli taşıyıcılardır. Çerçiler buralarda sadece mal alışverişi değil, bilgi ve kültür alışverişi de gerçekleştirirler. Bu nedenle çerçiler Musa

Eroğlu'nun köyüne geldiklerinde misafir olarak ağırlanır, geceyi geçirmek için yerleştirildikleri köy odasında geç saatlere kadar sohbetlere katılırlar. Burada özellikle çerçilerin anlattıkları Musa Eroğlu'nu çok etkiler. Çünkü çerçiler, Kumaçukuru dışındaki bir dünyadan bilgiler aktarmaktadır. Çocuk yaşlarda, çerçilerin bir bakıma gezip gördüklerini ve duyup öğrendiklerini sattıkları bu sohbetlerin müdavimi olan Musa Eroğlu'nda, köy dışındaki yaşama dair ilk meraklar burada uyanır. Şehir büyük bir özlem hâline gelir onun için. Ancak o dönemde, onun özlemini çektiği şehir Mut ilçesidir. O dönemde birkaç bin nüfuslu olan Mut, aslında çok küçük bir yerdir. Musa Eroğlu'nun hatırladığı kadarıyla çarşısı; helvacı, fırıncı, manifaturacı ve nalbur gibi 3-5 dükkândan oluşur. En önemlisi çocuklar, para karşılığı bisiklete binip tur atarlar. Bisikletle 5 tur atmak için 1 kilo helva parası vermek gerekir. Helva sevilen, özlem duyulan, dahası şehir kokan bir tatlıdır; ama birçok çocuk gibi Musa Eroğlu için de bisikletle 5 tur atmak daha tatlıdır. Köye sadece 12 km uzaklıktadır Mut, ama çocuk Musa Eroğlu'na çok daha uzaklardadır.

Musa Eroğlu, çocukluk yıllarından itibaren köy dışına çıkışlarında kendi köyleriyle diğerleri arasında birtakım önemli farklılıklar olduğunu sezinler; ancak bunu ve nedenlerini tam olarak kavrayamaz. Mut'un o dönemde 100'den fazla köyü vardır ve hepsi diğerlerinden ayrılan önemli kültürel farklılıklara sahiptir. Musa Eroğlu bu zenginliği fark etmiştir. Ancak yine de kendi köylerinin diğerlerinden daha farklı bir boyutu vardır. Bu farklılıkların neler olduğunu ve temel nedenini ancak 17-18 yaşlarındayken keşfeder: Kendileri Tahtacı'dır, yani Alevi'dir; diğer köyler ve Mut ise Sünni. Ancak birkaç köyle bu konuda benzerlikleri olduğunu da yine bu yaşlarda keşfeder. Onlar da kendileri gibi Tahtacı Alevi'dir. Yörede Mut'a bağlı dört Tahtacı köyü bulunmaktadır: *Kumaçukuru*, *Kayabaşı*, *Köprübaşı* ve *Sinobiç* (*Sineboç*, *Sıynabuç*). Civarda Mut sınırları dışında birkaç Tahtacı köyü daha bulunmaktadır⁵, hepsi o kadar. Bunun dışındaki tüm yerleşim yerleri Sünni'dir. Tahtacılar, o dönemde kendilerini Tahtacı'dan çok Alevi olarak tanımlarlar. Ancak yöre halkı onlar için genellikle Tahtacı sözünü kullanır.

⁵ Mut ve genel olarak Mersin ili içindeki Tahtacı yerleşimleri, Tahtacılık hakkında ayrıntılı bilgi ve geniş bir kaynakça için bkz.: Çıblak, 2005.

Çünkü Alevi kimliklerini gizleme zorunluluğunu hissettiklerinden, kendilerini “öteki”lere Tahtacı olarak tanıtırlar. Tahtacılar, “öteki”leri tanımlamak için ise genellikle “Türk” ya da “köylü” sözlerini kullanırlar.

Musa Eroğlu’nun köyü gibi bu yöredeki Tahtacılar, inanç olarak **Yan Yatır Ocağı**’na⁶ bağlıdır. Bu ocağın o dönemdeki merkezi İzmir Narlıdere’dedir. Bu nedenle çeşitli dinî ritüeller için gerekli olan “dede”, yılın belli zamanlarında İzmir’den gelip köyü ziyaret etmektedir. Dede geldiği zaman, Mut’taki beylerin yanında çalışan Kumaçukuru köylüleri, köye dönmek ve dedeyle görüşüp ayınlara katılmak ister. Köylüler gidince işleri aksadığı için bu durumdan rahatsız olan beyler, İzmir’den bir dede getirtip köye yerleştirir. Böylece işler aksamaz.

Musa Eroğlu, kendilerinin Aleviliğini, diğerlerinin Sünniliğini köy dışına her gidiş gelişinde biraz daha anlar. Ancak köyün, Sünnilerle ilişkisi oldukça sınırlı düzeydedir. Kapalı bir toplumsal yapı sergileyen Tahtacılar, Sünnilerle daha çok iş için bir araya gelmektedir. Bu bir araya gelişlerde de Sünniler işveren, Alevi Tahtacılar ise işçi rolündedir. Bu çerçevede her iki kesim için de önemli olan işlerin yürümesi ve para kazanılmasıdır. Durum böyle olunca da Alevilik-Sünnilik konusu pek gündeme gelmez. Her ne kadar karşılıklı bir ötekileştirme varsa da herkes işine ve kazancına baktığı için önemli bir sorun yaşanmaz. Ancak Sünni kültür daha egemen olduğu için, Alevi olan Tahtacılar kendilerini pek de rahat ifade edemezler. Âdeta kendi kabuklarına çekilirler ve Sünnilerle ilişkilerini asgari düzeyde yürütürler. Bu durumu 17-18 yaşlarında net bir şekilde görmeye başlayan Musa Eroğlu, kendini rahat ifade edebilmenin yollarını arar. “Öteki” olmaya karşı çıkar. Bunun için de iki temel ifade aracının olduğunu fark eder: Elindeki bağlaması ve dilindeki türküsü. Çünkü köyün, yöredeki köylerden, gözle görülebilen en önemli farkı, sahip olduğu müzik geleneğidir. Yöredeki Sünni köylerde müzik neredeyse hiç yokken Kumaçukuru’nda bu konuda oldukça sağlam bir yapı vardır. Köydeki herkes bu geleneğin içinde doğar ve bir parçası olarak büyür. Müziğe, bağlamaya, kemana, türküye ilgi duymak ya da duymamak gibi bir durum söz

⁶ Yılmaz’ın çalışmasında (1948: 15-17) “Yanyatır” şeklinde geçen bu ocağın adı, Yörükân (1998: 150-165, 179-202) ve Çıblak (2005: 40)’ta “Yanın Yatır/Yaninyatır” şeklindedir.

konusu değildir. Müzik ekmek gibi, su gibi, oksijen gibi yaşamın vazgeçilmez bir ögesidir. Doğduğunda ya da acıktığında ağlayan bebeğin; yaşı geldiğinde emeklemeyi, yürümeyi, konuşmayı öğrenen çocuğun bu hâlleri ne kadar doğal ve gerekliyse aynı çocuğun saz ve türkü eksenli müzikle uğraşması da doğal ve gerekli görülür. Köyde aksi bir durum düşünülemez bile. Musa Eroğlu için de durum böyledir. Ancak onun farkı, bu müziği önce köyün dışına, sonra da geliştirerek Mut'un dışına taşıma gerekliliğini hissetmiş ve bunu başarmış olmasıdır.

C. Müzik ve Türkü Geleneği

1. Köyü ve Tahtacı Kültüründe

Musa Eroğlu'nun doğup büyüdüğü yıllarda, köyünün ve genel olarak Mut yöresinin müzik kültürü önemli farklarla birbirinden ayrılır. Bu durumun temelinde yaşam biçimi, inanç dünyası ve atalardan devralınan kültürel miras gibi etkenler bulunur.

Musa Eroğlu'nun köyünde müzik, bir eğlenme ya da zaman geçirme aracı olmaktan çok daha fazla anlamlar içerir. Burada geleneğe, kültüre ve inanç dünyasına dair kodların yer aldığı ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir ifade biçimi şeklinde algılanan müzik, yaşamın doğal bir parçasıdır. Bu nedenle köyde herkes müzikle iç içe yaşar.

Köyde en çok bilinen ve kullanılan enstrüman bağlamadır. Bağlamanın farklı boyut ve özelliklerdeki türleri bilinmekle birlikte en yaygın olanı üç telli *ırızva*dır. Öncelikle köydeki herkes bağlama çalıp deyiş ve türkü okumayı bilir. Ancak bağlama bir kapalı mekân çalgısıdır. Bu nedenle genellikle evlerde çalınır ve dinsel ayinlerde kullanılır. Bağlama eşliğinde genellikle Alevi öğretisi doğrultusunda, deyiş formunda dinsel içerikli metinler okunur. Törenlerde icra edilen bu müziğe diğer köylüler de semahla eşlik ederler. Ancak bağlama sadece dinsel işleve sahip bir enstrüman da değildir. Köy, kendine has “mengi”lere ve “Karacaoğlan yakmaları”na da sahiptir. Köyde

özellikle Karacaoğlu'na yönelik yoğun bir ilgi vardır. Hemen herkes Karacaoğlu'dan lirik türküler çalıp söyler. Köyde “Karacaoğlu yakmaları” oldukça rağbet görür. Örneğin köyün gençleri, akşamları çalgılarını çıkarıp karşılıklı akort ederler. Buna “kurma” ya da “dutma” denir. En çok da kemanla çöğür “kurulur” ya da “dutulur”. Çalgılar akort edildikten sonra köyün kızları ve erkekleri karşılıklı oturup Karacaoğlu'dan atışmalar yaparlar. “Çağın Karacaoğlu'ı” olarak anılan Musa Eroğlu'ndaki Karacaoğlu hassasiyeti, aslında buraya kadar dayanır. Yani köy ve Musa Eroğlu için Karacaoğlu yabancı değil, içlerinden biri gibidir.

Musa Eroğlu'nun köyündeki bağlamalarla ilgili iki önemli ayrıntı daha var. Bunlardan birincisi, bağlamalar için yapılan kılıflar. Çeşitli bezlerden yapılan bu kılıfların üzerinde zengin kültürel motifler kullanılır. Yani kılıf, sadece bağlamayı saklayan ve koruyan bir araç değil, aynı zamanda kültürel derinliğin estetik biçimde somutlaştığı bir süs eşyası olma özelliğine de sahiptir. İkinci ayrıntı ise, bağlama çalmada kullanılan tezenelerle ilgili. Normal tezenelerin yanında “pullu tezene” denen bir tezene türü daha vardır. Bu tezenelerde boncuklar olur, boncukların arasına da taze toplanmış dağ karanfilleri dizilir. Çalan kişi, tezenesini tellere vurmak için elini oynattıkça ortama çok hoş karanfil kokuları yayılır. Tüm bunlar aslında, köyde bağlama ve icrasına yüklenen anlamların estetik kaygılarla gerçekleştirilen dışavurumlarıdır.

Köyde bağlama dışında yaygın olarak kullanılan bir diğer enstrüman da kemandır. Ancak keman, kabak kemane gibi diz üstünde çalınır. Musa Eroğlu'nun dedesi Koca Musa iyi bir keman ustasıdır. Bu çizgide Musa Eroğlu da ilk olarak keman çalmayı öğrenir. Kullandığı ilk keman da dedesine aittir. Keman da bağlama gibi dinsel törenlerde, cemlerde kullanılır. Özellikle semahlarda, mükemmel bir uyum sağlayan keman ve çöğür birlikte çokça kullanılır. Bağlama, köyün müzik geleneği ve kültürü içinde yer alan çok eski bir enstrümandır. Ancak keman, bağlamaya göre çok daha yakın bir dönemde girer köyün yaşamına. Musa Eroğlu, köydeki keman kültürünü, atalarının Kıbrıs'ta yaşadığı dönemle ilişkilendirmektedir. Ona göre ataları, kemani, Kıbrıs'a gittiklerinde görüp öğrenmiş olmalıdırlar. Ancak kemani

Batılılar gibi omuzda değil, biraz daha kendi kültürlerine benzeterek diz üstünde çalarlar. Bunu yaparken kemani, Orta Asya müzik kültürüne uzanan ve eski bir çalgı olan “ıklığ”a benzetmiş olmalıdırlar.

Adını Silifke’ye bağlı bir Tahtacı köyü olan Kırtıl’dan alan “Kırtıl davulu”, yine bir Tahtacı köyü olan Kumaçukuru’nda da yaygın olarak kullanılan enstrümanlardan biridir. Musa Eroğlu, bilinen davulların aksine dört köşeli olan Kırtıl davuluna, köylerinde “Şaman davulu” da denildiği bilgisini aktarmaktadır. Bu davulun, dört köşeli olmak dışında dikkat çekici başka bir özelliği daha bulunmaktadır. Şöyle ki, Kırtıl davulu düğünlerde kullanılır. Ancak tek kullanımlık bir davuldur. Yani bir düğünde kullanılan davul, başka bir düğünde kullanılmaz. Köyde bu davulu yapan ve çalan belli bir kişi vardır, ki bu kişi genellikle “Davulcu Koca” diye anılır. Köyde, bir çift evlenmeye karar vermişse ve düğünün yapılması kesinleşmişse bundan ilk önce Davulcu Koca’nın haberi olur. Ondan, düğün için bir davul yapması istenir. Davulcu Koca, malzemelerini ve marangozluk aletlerini çıkarıp davulu çakmaya başlayınca köydeki herkes bilir ki düğün olacaktır. Dört tahtayı kare çeklinde birbirine çivileyerek kasnağı oluşturan davulcu, sonra bunun üzerine deri çekip gerer. Bu sırada davulun boyna asılacak bağını, “çırpı”sını ve tokmağını yapar. Artık davul hazırdır. Davulcu Koca, davulun yapımını tamamladıktan sonra, davulunu gümbürdeterek köyde sokak sokak dolaşır ve düğünü ilan eder. Bu şekilde haberdar ettiği tüm köylüyü düğüne de davet eder. Düğünün eğlencesinde bu davul da kullanılır. Ancak düğünün asıl müzisyenleri köyün dışındandır. Tüm yörede olduğu gibi Abdallar müzisyenlik yapar buradaki düğünlerde de. Ancak köyün gençleri de masalarda keman ve bağlama çalarak türkü söylerler. Kırtıl davulunun daha sembolik bir anlamı vardır. Düğün sonunda davulcu, davulun derisini yarar ve kasnağını öylece geline hediye eder. Bunu yaparken de genellikle bu kasnağın, kayınpeder ya da damat tarafından geline hediye edilmiş olan bir kuzu ya da buzağının yem teknesi yapılması temennisinde bulunur. Böylece yeni evliliğin ve düğünün, aileye bereket getireceğine inanılır. Her düğünün sonunda gerçekleştirilen bu uygulamayla o davulun ömrü tamamlanmış olur.

Kırtıl davulu gibi, köyde kullanılan tüm enstrümanlar köylüler tarafından yapılır. Ancak hem bu konuda hem de köyün müzik geleneği konusunda istisna durumunda olan tek enstrüman uttur. Köyde, Musa Eroğlu'nun amcalarından biri ut çalar. Musa Eroğlu, amcasının udu tanimasının ve dahası, iyi düzeyde çalmayı bilmesinin dedesi dönemiyle ilişkili olduğunu düşünmektedir. Nitekim, dedesi Koca Musa döneminde aile, beylerin yanında çalışmakta, konakta yaşamakta ve daha varlıklı bir yaşam sürmektedir. Amcasının, udu, bu dönemde görmüş ve müzik konusundaki geleneksel birikimi sayesinde kolayca çalmayı öğrenmiş olması muhtemeldir. Ut, Musa Eroğlu'nun amcasıyla birlikte köye de girer, ama ondan sonra kaybolur.

Musa Eroğlu'nun çocukluk yıllarında köydeki müzikal renkliliklerden biri de radyo yayınlarıdır. Radyoda, köylülerin daha önce duymadığı, bilmediği türküler çalınır. Ayrıca köyde gramofon ve dönemin popüler türkü sanatçılarına ait plaklar da vardır. Radyodan ve plaklardan dinlenip beğenilen türküler, köylüler tarafından da çalınmaya başlanır. Musa Eroğlu da, köyünde tanıdığı müzik geleneği dışında başka türkülerin de varlığını çocuk yaşlarında, radyo ve plaklar aracılığıyla keşfetmeye başlar. Bu konuda başka bir önemli kaynağı da, düğün için köye geldiklerinde ve Mut genelinde gördüğü Abdallardır. Abdalların, kendilerinkinden farklı bir müzik geleneğine sahip olduğunu ilk gençlik yıllarındaki düğünlerde fark eden Musa Eroğlu, köyde “yerli havalar” şeklinde adlandırılan Taşeli yöresine ait türkülerini de ilk kez düğünler aracılığıyla duyar.

Musa Eroğlu'nun, genel olarak kapalı bir toplumsal yapıya sahip olan köyü, müzik konusunda da aynı özelliği gösterir. Kumaçukuru köylüleri için müzik, bir para kazanma aracı olarak değerlendirilmez. Yani köy dışında ve para karşılığı müzisyenlik yapmazlar. Özellikle dinsel bir niteliğe sahip olan ve kutsiyet atfedilen bağlama, kesinlikle köyün dışına çıkmaz. Bununla birlikte, köyde kullanılan Kırtıl davulu, nadiren de olsa başka köylere düğün için götürülür. Yani bu yöredeki Tahtacılar, çok az da olsa başka köylerde davulla müzik yapar. Ancak profesyonel müzisyen olarak her köye ve her düğüne gitmezler. Bu işi, yörede kışlayıp yazın yaylalara göçen ve zamanla

buraya yerleşen Abdallar üstlenir; ki bu gelenek bugün de bu şekilde devam eder.

Bağlamanın köyün dışında, Tahtacı olmayanların yanında çalınmaması yönündeki katı tutumu, ilk gençlik yıllarında Musa Eroğlu kırar. 1962’de Mut’ta yapılan Karacaoğlan Şenliklerine katılan Musa Eroğlu, burada bağlama çalıp türkü söyler. Bu icrasıyla büyük ilgi ve takdir toplar. Böylece sazını ve sözünü köyün dışına taşıma, herkesle paylaşma sürecini de başlatmış olur.

2. Mut Merkezi ve Diğer Köylerde

Kumaçukuru gibi birkaç Tahtacı köyü dışında Sünni kültürün hâkim olduğu Mut merkezi ve köyleri, müzik geleneği bakımından bugün olduğu gibi o yıllarda da aşağı yukarı aynı özelliklere sahiptir. Musa Eroğlu’nun çocukluk yıllarında Mut’ta yaygın olarak keman ve farklı boyutlarda davul kullanılır. Davul, duruma göre asma davul olarak tokmakla ya da koltuk davulu olarak elle çalınır. Keman ise, önceleri daha çok kabak kemane gibi dizde çalınırken zamanla Batılılar gibi omuzda çalınmaya başlanır. Yörede, 1950’li yıllardan itibaren de “gırnata” denen klarnet kullanılmaya başlanır. Gırnata, çok kısa bir süre içinde yörenin vazgeçilmez enstrümanlarından biri hâline gelir. Keman ve gırnata genellikle birlikte kullanılır. Bu birliktelik, Mut yöresinde bugün de yaygın olarak devam etmektedir. Yörenin popüler enstrümanları olan keman, gırnata ve davul dışında, kaşık ve çok yaygın olmamakla birlikte kabak kemane de kullanılır⁷.

1950’li yıllarda Mut yöresinde bağlama, Tahtacılar dışında pek bilinmez ve kullanılmaz. Köylerde zaten enstrümana dayalı bir müzik kültürü yaygın değildir. Bu nedenle köylerde ve Mut merkezinde müzik aleti ve profesyonel müzisyen pek yoktur. Müzik, genellikle düğünlerde ve varlıklı

⁷ Mut yöresinde kullanılan müzik aletleri ve yörenin çeşitli âdetleriyle birlikte müzik kültürü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Vural, 2008.

kişilerin yaptığı oturak âlemlerinde görülür. Buralardaki müzik icrası da genellikle Abdallar tarafından gerçekleştirilir.

Abdallar, Mut yöresine İç Anadolu'dan, Kırşehir civarından gelirler. Kışı burada geçirip müzisyenlik yaparlar ve yazın yaylalara giderler. Daha çok beylerin hizmetindedirler. Beyler, bir süre sonra Abdalların buraya yerleşmesini sağlar. Yörede, farklı yerlerde de bulunmakla birlikte Abdallar, yoğun olarak Mut- Karaman yolu üzerindeki Ortaköy'e yerleşir⁸.

Musa Eroğlu'nun ilk gençlik yıllarına uzanan anılarında Koca Usta adında bir Abdal ve onun saz çalıp türkü söylemesi de yer alır. Mut'a yerleşen Abdallardan biri olan Koca Usta, buraya diğer Abdallar gibi İç Anadolu'dan gelmiştir. Kocaman bir sazı vardır, gümbür gümbür çalıp söyler. Ancak onun çalıp söyledikleri, Mut'u da kapsayan Taşeli yöresine değil, İç Anadolu ve özellikle de Kırşehir yöresine ait türkülerdir. Bunlar, yöre halkı gibi Musa Eroğlu'na da yabancı gelir. Ancak, Koca Usta değil belki ama onun çocukları ve torunları zamanla yörenin müzik geleneğine entegre olurlar ve Taşeli türkülerini de çalıp söylemeye başlarlar.

Mut yöresinde profesyonel anlamda müzisyenlik, Musa Eroğlu'nun çocukluk yıllarından beri Abdallar tarafından yapılır. Abdallar keman, darbuka ve gırnata çalarlar. Ancak zamanla bugün de varlığını sürdüren eğlence mekânları açılır ve bu mekânlarda Abdal olmayan müzisyenler de müzik yapmaya başlar. Aynı yörede yaşayan çeşitli aşiretlere mensup Yörüklerde ise yaygın olarak kaval kullanılır. Hayvancılık yapan Yörüklerde kaval, zaten günlük yaşamın ve çobanlığın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu nedenle eskiden beri kullanılmaktadır.

Musa Eroğlu'nun da öncülük ettiği türkü kültüründeki değişim süreci sonrasında bağlama, Türkiye'nin her yerinde olduğu gibi, Mut yöresinde de yaygın bir enstrüman hâline gelir. Bugün yöredeki hemen her köyde bağlama ve dolayısıyla bağlama çalıp türkü söyleyen birileri vardır. Bu çerçevede bugün artık bağlama, Mut yöresi geleneksel müziğinin ayrılmaz bir parçası hâline de gelmiş durumdadır.

⁸ Mut yöresindeki Abdal yerleşimleri ve kültürleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Aksüt, 2002; Can, 2010.

III. ÇOCUKLUK YILLARI

Bizim ülkemizde, özellikle köy kültürünün hâkim olduğu kırsal kesimlerdeki zor yaşam şartları nedeniyle, çocukluklar genelde erken biter. İnsanlar küçük yaşlarındayken hayatın içinde, ağır yüklerin altında büyümüş olarak buluverirler kendilerini. Bu durum, Musa Eroğlu için de farklı değildir.

Ağaç işleriyle uğraşan, sınırlı düzeyde hayvancılık yapan ve beylerin yanında işçi olarak çalışan bir anne-babanın çocuğu olarak dünyaya gelir Musa Eroğlu. 8-9 yaşındayken annesini kaybeder ve iki kardeşiyle birlikte öksüz kalır. Babası, bir yıl sonra başka bir kadınla evlenir ve böylece çocukların yeni bir annesi olur. Musa Eroğlu'nun, "üvey anne" demeye dilinin varmadığı ve öz annesinden ayıramadığı ikinci annesinden de 5 kardeşi olur. Evin en büyük çocuğudur Musa Eroğlu. Bu nedenle, çocuklar arasında en ağır yükler de doğal olarak onun omuzlarına yüklenir.

Büyüdüğü köyün ve ailenin günlük yaşamında çocukların ayrı bir yeri yoktur. Çocuk, çocuktur; ama aynı zamanda iyi kötü bir işgücüdür. Çocukların çocuk olduğu, daha çok iş dışındaki yaşamda ortaya çıkar. Bu da "saygı göstermek" kavramında ifadesini bulur. Çocuk, büyüklerine saygı göstermek ve onlarla olan mesafesini korumak zorundadır. Ölçülü davranmalıdır, iş yapmak dışında çocuk olduğunu unutmamalıdır ki bu durum ona hissettirilir zaten. Örneğin düğün ve bayramlarda çocuklar büyüklerden ayrı eğlenir. Musa Eroğlu'nun ifadesiyle "Düğünlerde herkes sakalına göre oturur." Yani herkes kendi akranlarıyla bir aradadır. Bu çerçevede, köydeki düğünlerde iki temel görevli vardır. Biri "Delikanlıbaşı", diğeri "Bayraktar" şeklinde adlandırılan bu görevliler düğünü idare eder. Delikanlıbaşı, düğündeki gençlerden ve çocuklardan sorumludur; Bayraktar ise düğünün genelinden. Bu tip iş dışı faaliyetler sayılmazsa çocuklar da büyükler gibi çalışma yaşamının içindedirler. Bu nedenle her çocuk, gücü yettiğinde işlerin ucundan tutar. Musa Eroğlu da orman işçiliği yapan babasına 3-5 yaşlarındayken yardım ederek çalışmaya başlar. Aynı yıllarda çobanlık yapmaya da başlar, keçi ve sığır güder. Özellikle kendisinin bir küçüğü olan kardeşi Eşe Hanım'la birlikte çok çalışırlar. Kıt kanaat geçinen ailenin bütçesine az da olsa katkıda

bulunmaları gerekir. Ayrıca ailenin ekonomik açıdan zayıf olması, başka kaygıları da gündeme getirir. Kendilerinin olmadığı gibi çocuklarının da elinden tutacak, onlara yol gösterecek birileri yoktur. Bu nedenle çocukların, hayatı tanımaları ve geç kalmadan hayatta kendilerine yer edinmeleri gerekmektedir. Bu nedenle, çocuk yaşlardan itibaren çalışmaya başlama, bir tür yaşama hazırlık eğitimi olarak da değerlendirilir.

Musa Eroğlu biraz daha büyüyünce, büyükleriyle birlikte ormana ağaç kesimine gider. Devletin belirlediği yerlerde ağaçlar kesilir ve kütük ya da kalas hâlinde devlete teslim edilir. Musa Eroğlu için bu iş sadece para, dolayısıyla ekmek anlamına gelir. Mecbur olmasa, elinden gelse bu işi yapmayacaktır ama o günler için başka çaresi yok gibi görünmektedir. Ağaç kesmekten hoşlanmasa da ağacı işlemekten büyük keyif alır. Daha estetik, daha şık bir iş olarak algılar bunu. İncelik, akıl ve sabır gereklidir ağacı işlemek için. Üstelik dinlendirici bir iştir. Bir de ağacı kesmek; onu öldürmek demektir, yok etmek demektir. Ağacı, işlevsel ve estetik bir forma sokarak işlemek ise âdeta ona yeniden hayat vermektir. Böyle düşünür. O yüzden de iyi bir marangoz ve ağaç işlemecisi olarak yetiştirir kendini. Ağacı işleyerek evin ihtiyacı olan araç gereçler yapar.

1956 yılına kadar köyde bir okul yoktur. Köyün ileri gelenlerinin, bu konuda bir girişimleri de olmaz. En yakın okul, 5 km uzaklıktaki Bağcağız köyündedir. Çocuklar okumak için buraya gider gelir. Zor ve zahmetli bir iştir bu. Bu nedenle çocuklar, okuldan arta kalan zamanlarında iş yapmak değil; âdeta, işten arta kalan zamanlarında okula gitmektedirler. Ancak Musa Eroğlu, okul konusunda hassastır, okumak ister. Bu nedenle 3 yıl Bağcağız, 2 yıl da Palantepe köyünde okur. Okul süreci Musa Eroğlu ile arkadaşlarının arasını biraz açar. Çünkü okuma yazmayı öğrendikten sonra fırsat buldukça kitap okumaya çalışır. Öğretmeninin verdiği dergileri, kitapları çobanlık yaparken okur. İster istemez arkadaşlarından yavaş yavaş soyutlar kendini. Köyün dışındaki yaşama dair meraklar uyanır kafasında. Hayaller kurar. Onlar için şehir anlamına gelen Mu'tu düşünür. Oradaki çocukları düşünür. Bu düşüncelerini, köye gelen çerçilerin ballandıra ballandıra anlattıkları hikâyelerle besler. Çerçiler, şehirden ve diğer köylerden haber taşıyan

gazeteciler gibidir. Başta çerçiler olmak üzere büyükleri dinlemekten çok hoşlanır çocuk Musa Eroğlu. Onları dinlerken kendi iç dünyasında sorgulamalar yapar. Özellikle büyüklerinin anlattığı, eskilere dair yaşanmış hikâyeler çok dikkatini çeker. Ancak bu konuda dikkatini çeken en önemli nokta, anlatılanların aşağı yukarı aynen tekrar yaşanıyor olmasıdır. Yani kayda değer bir değişim yoktur dünyalarında. Aktörleri ayrı ayrı, ama birbirinin neredeyse aynısı hikâyelerdir bunlar. O gün de benzer şeyler olmaktadır. Çünkü kişiler değişmiş, ancak düşünce yapısı olduğu yerde saymıştır. Tüm bunlar psikolojik açıdan bir karmaşaya iter onu. Çevresinden daha da soyutlar kendini. Köyün dışında başka bir yaşam vardır. Artık bedeni köyde ancak aklı şehirdedir. Oraya gitmeli, o yaşamı tanıyıp özümsemeli, kendisini değiştirip geliştirmeli ve sonra bu değişimi köyüne taşımalıdır. Çocuk yaşlarda verir bu kararı ve ömrü boyunca bu kararın peşinden gider.

Musa Eroğlu çocukken köyde, Musa değil Gürbüz derler ona. Adı öyle kalır köy içinde. Gürbüz geldi, Gürbüz gitti... Bunda, ailede ve köyde Musa adının çok kullanılıyor olması etkilidir belki de. Gerçek nedenini kendisi de bilmez, ama köyde adı Gürbüz'dür.

Gürbüz, çok meraklı ve gözü kara bir çocuktur. Büyüklerine çok soru sorar ama az konuşur. Üstelik hünerlidir de. Çocuk olmasına rağmen yaşamında pek fazla oyun yoktur. Yaşam şartları uygun değildir çünkü buna. Bu durum, köyün tüm çocukları için böyledir. Gürbüz'ün, çocukluğuna dair en büyük üzüntülerinden biri, ona çarşıdan hiç oyuncak alınamamış olmasıdır. Birkaç oyuncağı olmuştur, ama onları da ağaçtan kendisi yapmıştır. Özellikle kamyonları ve jipleri çok sever. Bu nedenle kendisi için kamyon ve jip yapar tahtadan. Ara sıra onlarla oynar, sonuçta çocuktur o da.

Köyde, tüm çocukları gibi Gürbüz'ün yaşamının da en önemli parçalarından birini müzik oluşturur. Tüm çocuklar, başta bağlama olmak üzere köydeki enstrümanları çalmayı öğrenirler. Bu durum, doğal bir süreç olarak kendiliğinden gelişir. Gürbüz de önce keman, ardından bağlama çalmayı öğrenir.

Köyün bu şartları, fiziksel olarak değilse bile zihinsel olarak erkenden olgunlaştırır Gürbüz'ü. Bu olgunlaşma, bugünün Musa Eroğlu'sunun

oluşmasındaki ilk mayadır aslında. Ülkenin birçok çocuğu gibi, çocukluğunu yaşayamadan büyür Musa Eroğlu da. Bu bir bedeldir. Bugünün ve yarının Musa Eroğlu'sunun ortaya çıkması yolunda, peşin peşin dünden ödenmiş ağır bir bedeldir...

IV. EĞİTİM SÜRECİ

Musa Eroğlu'nun aktif öğrencilik yaşamı 1950-1955 yılları arasındadır. O yıllarda köylerinde okul yoktur. Civardaki tüm köylerde iyi kötü bir okul vardır ancak Kumaçukuru'nda yoktur. Bunun temel sebebi devletin ilgisizliği değil, köye gelip giden dedeler ve onların etkisinde kalan köyün ileri gelenleridir. Çünkü Kumaçukuru bir Alevi köyüdür. Okulun ve okulla birlikte gelecek öğretmenin, ceme cemaate zarar vereceğine inanılır. Okul, köyün dirlik düzenini bozacaktır. Bu nedenle köye bir okul kurulması fikrine şiddetle ve ısrarla karşı çıkarlar. Zaten köyün büyüklerinden okuma yazma bilenlerin sayısı bir elin parmakları kadar bile değildir. Musa Eroğlu, bunların sadece dört kişi olduğunu dile getirmektedir: "Babam, Çavuş Emmi, Gül Emmi ve Hüseyin Emmi. Hepsi o kadar." Babası, okuma yazmayı askerdeyken *Ali Okulu*'nda, Çavuş Emmi ise Yemen'de öğrenir. Çavuş Emmi, I. Dünya Savaşı'nda asker olarak Yemen'e gitmiş ve 9 yıl orada esir kalmıştır. Esirliği sırasında eski harflerle okuyup yazmayı öğrenmiş, daha sonra yeni harfleri de iyi kötü sökmüştür. Gül Emmi ve Hüseyin Emmi ise Mut'ta ilkokulu bitirmişlerdir. Bu kişiler, ailelerinin nispeten varlıklı olması sayesinde Mut'a gidip okuyabilmişlerdir. Köyün büyüklerinden, bu dört kişi dışında okuma yazma bilen olmadığı gibi, çocukların okula gitmesi gerektiğini düşünecek, düşünse bile bunu dile getirebilecek ve hayata geçirilmesi yönünde adımlar atabilecek birileri yoktur. Bu nedenle Kumaçukuru, o yıllarda okulsuz bir köy olarak kalır.

Kumaçukuru'na en yakın köy, 5 km uzaklıktaki Bağcağız'dır. Burada bir ilkokul da vardır. Bu nedenle Musa Eroğlu, ilkokul için Bağcağız'a gönderilir. Köyde, kendi akranlarından toplam dört kişilik bir öğrenci grubu

oluşur. Dört kişi her gün Kumaçukuru-Bağcağz arasındaki 5 km'lik mesafeyi yürüyerek okula gider gelir. En kötüsü, iki köy arasında yol da yoktur. Yağmurlu havalarda dereler taşar, her yer çamur olur. Çamura bata çıka gidip gelirler. Üstelik ne doğru dürüst giysileri vardır ne de adam gibi ayakkabıları. Okulda verilen eğitim değil belki; ama okula, bilgiye ulaşmak çok zorlu bir iştir. Musa Eroğlu, bunu, çamurlu okul yollarında anlar.

Bağcağz'daki okul taştan yapılmış, derme çatma, küçük bir binadır. Bu binayı okulun öğretmeni ve öğrencileri yapmıştır. Buradaki okul, 3 yıllık eğitim veren bir ilkokuldur. Eğitim müfredatı teorik değil, pratik bir anlayışa göre şekillendirilmiştir. Denilebilir ki, teorik düzlemdeki tek bilgi okuma yazmayı öğrenmektir. Onun dışındaki her şey, köylü çocukların günlük yaşamlarında karşılaşılabilecekleri sorunlara akılcı çözümler üreten pratik bilgilerdir. Öğrencilerin, hem öğretmenlerinden hem de ders kitaplarından aldığı her bilginin gerçek yaşamda karşılığı vardır. Örneğin suyun kimyasal özellikleri ve moleküler yapısı değil, su çarkının nasıl yapıp nerelerde kullanılabileceği öğretilir.

O dönemde, Bağcağz'daki okulun tek öğretmeni Mehmet Ali Şeker, namıdiğer Şeker Hoca'dır. Şeker Hoca çalışkan, üretken ve iyi niyetli bir öğretmendir. Yörede sevilir, sayılır. Özverilidir. Mut'un, bugünkü adı Topluca olan Perakende (Perenti) köyündendir. Ailesiyle birlikte kendi köyünde yaşadığı için her gün eşiğiyle gelip gider Bağcağz'a, öğretmenlik yapmaya. Ufku açık, aydın biridir. Kendi gidemese de çocuklarını yurt dışına gönderir ve orada okumalarını sağlar. Şeker Hoca, köy enstitülüdür. Musa Eroğlu, her şeyiyle model aldığı öğretmenin en çok bu yönüyle ilgilenir. O da okulunu bitirince köy enstitüsüne gitmek ve Şeker Hoca gibi bir öğretmen olmak ister. Üstelik enstitüde okumak da kolay olacaktır. Çünkü okul yatılıdır ve masraflar devlet tarafından karşılanmaktadır. Mut'a en yakın köy enstitüsü Konya İvriz'dedir. Musa Eroğlu da İvriz hayalleri kurar. Ancak İvriz onun için hayal olmaktan öteye gitmez. Çünkü Bağcağz'daki 3 yıllık okulu bitirdiği dönemde, 1954'te köy enstitüleri kapatılır. Bu hayal ve özlem nedeniyle olsa gerek, Musa Eroğlu'nda hâlâ özel bir yeri vardır İvriz ve köy enstitülerinin.

Kitaplığında hem enstitülerle hem de İvriz'le ilgili özenle sakladığı kaynak kitaplar ve çeşitli yayınlar bulunmaktadır.

Bağcağız'daki okuldan mezun olan ve köy enstitüsü dosyasını kapatan Musa Eroğlu, eğitimine devam etmek ister. Bu nedenle 4 ve 5. sınıfı bitirip ilkokul diploması almak için Palantepe köyüne gider. İki yıl da burada okur. Ancak burada pek başarılı olamaz. Çünkü okul, tamamen farklı bir sistemde öğretim yapmaktadır. Buradaki okul, ki normal ilkokuldur, neredeyse kitaplardan ibarettir ve bu kitaplar da teorik bilgilerle doludur. Anlamsız gelir bu bilgiler. Önceki okuluyla hiçbir ilgisi yoktur buranın. İlk üç yılı bu sistemde okumadığı için eksiği çoktur. Bu nedenle de çok zorlanır. Kitaplarda yazılanları ve derste anlatılanları anlayamaz bir türlü. Buna rağmen inatla iki yıl devam eder okula; ama başarılı olamaz ve ilkokul diploması alamaz. Çaresiz, Palantepe'deki okuldan ayrılır.

İki yılın sonunda Palantepe'deki okuldan eli boş dönen Musa Eroğlu, bu kez de Mut merkezinde şansını denemek ister. Mut'ta ortaokula gider ve ilkokul diploması olmadığı hâlde, bir yolunu bulup kaydını yaptırır. Yeni bir umut vardır içinde, okula devam edebilecektir. Ancak burası da hüsrarla sonuçlanır. Birkaç ay sonra okulu bırakmak zorunda kalır. Çünkü ortaokulda da istediği, alışık olduğu sistemde bir eğitim yoktur. Üstelik öğretilen şeyler, Palantepe'de gördüklerinden de ağırdır. Tüm bunlara bir de ekonomik sıkıntıları eklenince burada son vermek zorunda kalır okul yaşamına. 3+2,5 yıl kadar süren öğrenciliğinin sonunda bir ilkokul diploması bile olmaz. İlkokul diplomasını 1970'li yıllarda alabilir ancak. Ankara'da Metehan İlkokulu'nda dışarıdan sınavlara girer ve diplomasını alır.

Okul yaşamı 1955'te biten Musa Eroğlu, yoğun olarak köydeki işlerle uğraşmaya başlar. Bir taraftan da köye okul açılmaması konusunda ısrarcı olan büyüklerle tartışır. Köye bir okul yaptırmak için mücadeleye girişir. Yaşı küçük olmasına rağmen, az da olsa okula gittiği için iyi kötü saygı duyarlar ona. Çünkü köyün ileri gelenleri, her ne kadar köye okul kurma fikrine karşı çıksalar da okumuş adama saygı duyarlar. O dönem için de 5 yıl okula gitmiş olmak az bir şey değildir. Bu nedenle, en azından dinlerler Musa Eroğlu'nu. Bir yıl sonra, 1956'da Konya'nın Ilgın ilçesinden Haydar adında genç bir

öğretmen gelir köye. Haydar Öğretmen de bir süre ikna etmeye çalışır köyün ileri gelenlerini. Sonunda, istemeye istemeye ikna olurlar ve köye bir okul yapılmasına izin verirler. Haydar Öğretmen ve Musa Eroğlu, bazı köylülerin de yardımıyla kısa sürede bir bina yaparlar ve böylece Kumaçukuru İlkokulu'nu kurmuş olurlar. Kendisi burada okuyamasa da diğer çocuklar okuyabilecektir artık.

Musa Eroğlu, Bağcağz'daki 3 yıllık eğitimin kendisine çok şey kattığını, burada öğrendiklerini ömrü boyunca kullandığını dile getirmektedir. Bununla ilgili iki önemli anısı var. Birisi ilk gençlik yıllarında, 1950'lerde köyünde yaşanır. Diğer ise 2000'li yıllarda, Burdur'da, üniversitede.

1950'lerde köye ilk kez yol yapılacaktır. Ancak bu yol çalışması, iş makineleriyle değil; kazma kürekle çalışan işçilerin kas gücüyle gerçekleştirilmektedir. İşçilerin başında da köyün muhtarı Mehmet Emmi durur. Yolun ilerleyeceği güzergahta, kesilmiş koca koca ağaç kütükleri vardır. Bu kütüklerin buradan kaldırılması gerekir. Ancak kütükler çok ağır olduğu için işçiler bunu başaramaz. Bunun üzerine Musa Eroğlu: "Siz durun, ben tek başıma kaldırıyorum onları!" der. Gülerler tabii ki, ama zaten yorulmuştur işçiler. Canlarına minnet, biraz beklerler. Musa Eroğlu, önce piynar ağacından makaralar yapar. Sonra yüksekçe bir iskele kurup makara sistemini buna sabitler. İpe bağladığı kütükleri, tüm işçilerin şaşkın bakışları karşısında, makara yardımıyla tek başına yerinden kaldırır. İşte bunu Bağcağz'daki 3 yıllık okulda öğrenmiştir.

2010'lu yıllarda ise üniversitenin davetlisi olarak Burdur'a gider Musa Eroğlu. Orada bir seminere katılır. Konuyla ilgili hararetli tartışmalar olur. Günün sonunda hep birlikte akşam yemeği yenir. Yemekte, Musa Eroğlu'nu çok iyi tanımadığı anlaşılan biri gelir yanına. Kendini tanıtır, üniversitede hocadır. Musa Eroğlu'na: "Hocam sizin mezuniyet neresiydi tam olarak?" diye sorar. Ortam kalabalık ve biraz da gürültüli. O nedenle tek kelimeyle cevap verir Musa Eroğlu: "Bağcağz!" Ertesi gün sabah, aynı hoca tekrar gelir Musa Eroğlu'nun yanına ve "Musa Bey akşam biraz araştırdım ama bir fakültesi ya da yüksek okulu olan Bağcağz diye bir yer bulamadım. Akşam

yanlış mı anladım acaba?” der. Musa Eroğlu gülerek Bağcağız köyünü ve 3 yıllık eğitim veren ilkokulunu anlatır.

Mut'ta çok kısa süre gittiği ortaokuldan ise bir Karacaoğlan anısı vardır Musa Eroğlu'nun. Okulda bir Karacaoğlan piyesi sergilenecektir. Karacaoğlan rolü ona verilir, Türkçe öğretmeni de Kara Kız'ı oynar. Bu oyun sayesinde, köyünden âşina olduğu Karacaoğlan kültürünün önemini daha iyi kavramaya başlar. Aynı zamanda tiyatroya duyduğu ilgiyi de pekiştirir. Çünkü tiyatroya ilgisi vardır zaten. Bu ilgi, çocukluğundan beri köyde dinlediği radyo oyunları sayesinde belirir. Çocukluk yıllarındaki radyo oyunlarından Yıldırım Önal'ın sesi bugün bile kulaklarındadır; sonraki yıllardan ise Ersin İmer'in sesi...

Köyde, evlerindeki radyo Musa Eroğlu'nun tekelinde değildir tabii ki. Önce baba var, o açar kapar radyoyu. Zaten köyde elektrik de yoktur, hiç olmamıştır. Radyo pille çalışır, dolayısıyla idareli kullanmak gerekir. Ancak Musa Eroğlu, daha sık radyo dinlemek konusunda ısrarlıdır. Kendisine bir radyo almaya karar verir. Köyde çalışıp para da kazanmaktadır, yani az çok parası vardır. Ancak radyonun fiyatı konusunda hiçbir fikri yoktur. İlk fırsatta Karaman'a gider. Orada radyo satan bir tanıdığı vardır: Sami Amca. Yanındaki para yetmez, çünkü radyo çok pahalıdır. Ancak Sami Amca'yı ikna edip 51 liraya taksitle bir radyo alır. Çok da uzatmadan, parası oldukça gidip ödeyecektir. Radyosunu alıp köye döner. Köye döner dönmez de para kazanmanın yeni bir yolunu bulur: Köylülerine radyo satmak. Çünkü köydekiler yeni radyoyu çok beğenmiştir. Satın almak isterler, ancak paraları yoktur. Bu nedenle, radyo karşılığında para yerine bir öküz vermeyi teklif ederler. Musa Eroğlu da kabul eder. Öküzü alır, satıp paraya çevirir ve hemen Sami Amca'ya borcunu öder. Sonra ondan yeni radyolar alıp köye getirir ve yine birer öküz karşılığında radyoları satar. Köyde radyo talebi sona erinceye kadar bu işi yapıp para kazanır. Radyodan, daha sonra 1970'li yıllarda da para kazanır. Ancak bu kez radyo satarak değil, mahalli sanatçı olarak bağlama çalıp türkü söylediği Ankara Radyosundaki kayıtlarının karşılığı olarak... Sanatçı kimliğiyle radyoya çıkmak, üstelik bunun karşılığında para almak önemlidir elbette. Ancak paraya daha çok ihtiyaç

duyduğu ilk gençlik yıllarında, köylülerine radyo satarak kazandığı paranın da ayrı bir önemi vardır onun için.

Musa Eroğlu, radyo oyunları ile başlayan tiyatro ilgisinin sonucunda, 1950’li yıllarda bir de piyes yazar: *Köyde Bağ*. Köylerinde yaşanan bir sorunla ilgilidir bu piyes. Üzüm bağı olan köylülerle, köyün keçilerini güderken bağlara gerekli özeni göstermeyen, keçilerin bağa girmesine göz yuman köylülerin kavgalarını konu alır Köyde Bağ. Köyde, birkaç köylüsünü ikna edip onlara oynatır oyununu, kendisi de yönetir. Seyirciler ise köyün geri kalanıdır. Oyunun sonunda da bağ sahipleri ile keçi güdenler barıştırılır ve karşılıklı verilen sözlerle bu sorun ortadan kaldırılır. Radyo oyunlarından etkilenip Mut’taki ortaokulda oynadığı Karacaoğlan piyesinden cesaret alarak giriştiği Köyde Bağ piyesi başarıyla sonuçlanmıştır. Ancak köyde yaşam devam etmektedir ve para kazanması gerekir. O nedenle okul gibi “bu işleri” de bırakmak zorunda kalır...

Musa Eroğlu’nun eğitim sürecinin okul dönemi yaklaşık 5 yıl sürer. Ancak içindeki öğrenme merakı sürekli devam eder. Kendini yenileme, geliştirme ve eğitme kaygısını hâlâ içinde taşımaktadır. Bu kaygıyı, elbette daha çok kendi yürüdüğü yola, türkü çalışmalarına yansıtmaktadır. Yani, yıllardır enerjisinin önemli bir kısmını türkü eksenli kültür çalışmalarına harcamaktadır. Bağlama çalıp türkü söylemek, bu işin sadece görünen ve pratikteki boyutudur. Asıl önemli boyut, türkülerin ve kültürün özüne inebilmektir. Türkü ve kültür konusunda araştırıp öğrendiği ve öğrettiği çok şey vardır. Buna rağmen, öğreneceği şeylerin daha çok olduğu bilinciyle hareket etmektedir. Dolayısıyla Musa Eroğlu, her şeye rağmen eğitim sürecinin hâlâ devam ettiğini ve ömrü boyunca da devam edeceğini düşünmektedir.

V. MÜZİĞE BAŞLAMASI

Musa Eroğlu, müziğe tam olarak ne zaman, kaç yaşlarında başladığını hatırlamaz. Çünkü daha önce de söz ettiğimiz gibi, müzikle iç içe bir kültüre

mensuptur. Doğup büyüdüğü ortamda herkes, başta bağlama ve keman olmak üzere bir enstrüman çalar, deyişler okur, türküler söyler. Köyünde müzik, yaşamın temel bileşenlerinden biridir. Böyle bir ortamda müziğe başlamanın yaşını sorgulamak çok da mantıklı değildir aslında. Kendisi de tüm bunları doğrulamakta ve müziğe başlama yaşıyla ilgili net bir şeyler söyleyememektedir. Bununla birlikte 5-6 yaşlarındayken elinde keman olduğunu, kendi kendine keman çaldığını hatırlar. Ancak bu konuda onu yönlendiren biri olmadığı gibi kimse, “Bunu öğren, şöyle tut, böyle çal...” şeklinde telkinlerde de bulunmaz. Kendiliğinden gelişir her şey. Evlerinde bir keman vardır. Hem yapma hem de çalma anlamında iyi bir keman ustası olan dedesi Koca Musa’dan hatıradır bu keman. Oyun oynar gibi çocukça bir doğallıkla alır kemani eline ve yavaş yavaş çalmayı öğrenir; ama kendi kendine...

5-6 yaşlarında kemanla uğraşırken babası bir bağlama yapar onun için. Ancak bunu, “Çocuk kemani bıraksın ve bağlama çalmayı öğrensin.” şeklinde bir amaçla yapmaz. O da böyle algılamaz bunu zaten. Babası da, dedesi gibi keman ve bağlamayı hem yapar hem de çalar. Belli ki oğlu da böyle yapsın ister. Ancak Musa Eroğlu, bağlamayı daha yakın bulur kendine. Kemani bırakmaz, ama artık daha az keman, daha çok bağlama çalmaya başlar. Bağlamayla eşzamanlı olarak türkü söylemeye de başlar. Bu süreçte köydeki diğer enstrümanları da kullanmayı öğrenir yavaş yavaş. Örneğin kabak kemane çalar. Kemani da kemane gibi çaldığı için çok kolay olur bu. Tar çalar. Sonra bir cümbüş alır babası, cümbüş çalar. Kırtıl davuluyla ritm tutmayı öğrenir ve onu da iyi düzeyde çalar. Sonra zamanla başka enstrümanlar da tanıyıp öğrenir. Çocukluk yıllarında birçok telli, yaylı ve vurmalı sazı çalmayı öğrenir. Musa Eroğlu, her ne kadar bir bağlama ustası olarak tanınsa da; çocukluk yıllarından itibaren türkü kültürü dairesinde, üflemeliler dışındaki tüm enstrümanları kullanmayı bilir. 1980’lere kadar profesyonel olarak da kullanır bunları. Ancak bağlama, her zaman ön plandadır onun için. Öyle ki 1980’lere kadar, bir enstrüman çalmakla geçirdiği toplam zamanının yarısını bağlamaya, yarısını ise diğerlerine ayırır. Bu çerçevede, 1979 yılında yaptığı ve *A Kuzum* adını verdiği ilk ve tek uzunçalar

plağında da tüm enstrümanları kendisi çalar. Ancak 1980'lerden itibaren hep bağlama vardır elinde. Diğer enstrümanları bir kenara bırakır. Çünkü kendisini en iyi anlatan enstrümanın bağlama olduğuna inanır. Diğer türkü enstrümanlarının çoğu tek başına yetersiz ya da zayıf kalır. Başka bir ses daha ister yanında. Ancak bağlama böyle değildir. Tek başına yeterlidir. Bu çerçevede, neden diğer enstrümanlar değil de bağlamaya yöneldiğini şöyle değerlendirir Musa Eroğlu: “Benim çalgım, benim gibi olmalıydı. Yani tek başına derdini anlatabilmeliydi. Bir de sonraları anladım ki; daha çok tarih kokmalıydı, bizi daha çok yansıtmalıydı. Tüm bunları üst üste koyduğumda bağlama fotoğrafı çıkıyordu ortaya. Benim için geçmiş, gün ve gelecek bağlamayı işaret ediyordu. İşte bunlar nedeniyle bağlamada ısrarcı oldum.”

Musa Eroğlu'nun, genel olarak müzik, özel olarak da türkü yolculuğunun başlaması tarihsiz olsa da, bağlama çalmaya başlaması, daha önce de belirttiğimiz gibi, 5-6 yaşlarına kadar uzanır. Bu yaşlardayken babası tarafından yapılmış ilk bağlamasını bir süre çalar. Bu, ilk bağlaması olması nedeniyle çok değerlidir; ancak artık yetersiz gelmeye başlar. Civar köylerden birisi, babasının bir arkadaşı güzel bir bağlama yapar onun için. Eski bağlamasını bırakıp yenisini çalmaya başlayınca babası bir bağlama daha yapar. Bu, daha iyi, daha özenli bir işçilikle hazırlanmıştır. Durumdan memnun bir şekilde bu bağlamayı çalar bir süre. Ancak Mut merkezinde, bugün de yaşayan bir saz ustası vardır. Onu keşfeder ilk gençlik yıllarında. Onun yaptığı bağlamaları daha çok beğenir. Açıkçası, babasından daha iyi bir usta olduğunu düşünür. Nedenini sonraları anlar bunun: Adam profesyonel olarak bu iş yapmaktadır. Başka bir şeyle uğraşmaz, sadece saz yapar. Babası öyle değildir ki, köyde bin bir türlü işle uğraşmak zorundadır. Oysa Mut'taki usta bu işten para kazanır, daha titiz çalışır. Ağacı, perdeleri, telleri ve ölçüleriyle standartlara daha uygundur yaptığı bağlamalar. Tabii ki bir de yeteneklidir. Musa Eroğlu, bu ustaya bir bağlama yaptırır. Tam istediği gibi bir bağlama olmuştur. Yıllarca yanından ayırmaz, uzun süre kullanır bu bağlamayı.

Musa Eroğlu, bağlama çalmaya başladığı çocukluk yıllarında, köyü dışında bağlama çalan birilerini pek görmez. Bu konuda tüm rol modelleri

köydekilerdir. Ancak ona göre köyde en iyi bağlama çalan kişi babasıdır. Bu nedenle, o yıllarda hep babasını örnek alır, onu taklit eder. Ancak babası, onu karşısına alıp neyi, nasıl çalması gerektiği söylemez hiç. Köyde böyle bir şey yoktur zaten. Kimse kimseye müzik öğretmez. Küçükler, büyüklerine bakarak kendi kendilerine öğrenirler. Bununla birlikte, o çaldıkça ve çalıştıkça babası da uzaktan uzağa izliyordur muhtemelen. Musa Eroğlu, babasının ya da Halit dedesinin, bağlamayı nasıl çalması gerektiğiyle ilgili ufak tefek yönlendirmelerinin olmuş olabileceğini düşünmektedir. Ancak böyle bir şeyi, olsa olsa çok küçük yaşlarındayken yapmış olabilirler; çünkü kendisi bu konuyla ilgili hiçbir şey hatırlamamaktadır. Dolayısıyla Musa Eroğlu; başta babası olmak üzere etrafına bakarak, çalınanları dinleyerek, taklit edip kendi kendine çalışarak öğrenir bağlama çalmayı. Bununla birlikte, hiç ders vermemiş olsa da, bağlama konusundaki ilk ve tek öğretmeni babasıdır. Başlangıç onunladır çünkü. Ayrıca babasına bakarak bağlamanın her türlüşünü ve her düzenini çalmayı öğrenir. *ırızva, dört telli, cura, çoğür; bağlama düzeni, kara düzen, bozuk düzen, misket düzeni...*

Bu çerçevede, babasından öğrendiği en ilginç düzenin, misket düzeni olduğunu belirtir. Çünkü çocukluk yıllarında çok dikkat etmemiş olsa da, türkü kültüründeki birikimini arttırdıkça anlar bunun farklı bir düzen olduğunu. Üstelik sadece babası değil, köydeki herkes bilir misket düzenini. Mut'un bir orman köyünde yaşamalarına rağmen, kendi müzik geleneklerinden çok farklı olan bu düzeni nereden, nasıl öğrendiklerini bilmez. O yüzden hâlâ ilginç bulur bu durumu. Ancak yine sonradan anlar ki tüm bunlar aslında, yetiştiği müzik kültürünü, dolayısıyla kendisini zenginleştiren motiflerdir.

Musa Eroğlu, 12-13 yaşlarına geldiğinde köyünün geleneksel müzik kültürü dairesindeki tüm repertuvara hâkim durumdadır. Bu bakımdan bir tıkanma görür. Köyde pille çalışan radyo, gramofon ve plaklar vardır. Bunlar aracılığıyla, geleneksel müzikleri dışındaki müzikler de dinlenir. Herkes, radyodan ya da plaktan dinlediği ve beğendiği türkülerini hemen öğrenip çalmaya başlar. Ancak köylüler, müzisyenlik yapmadıkları için kendi müziklerini köy dışına pek taşımazlar. Böyle bir kaygıları da yoktur zaten. Bu anlamda köy, dışa kapalıdır. Ancak köy dışına ait türkü ve deyiş formundaki

müziklerin radyo, gramofon ve düğünler aracılığıyla köye girmesi konusunda ise dışa açıktır. Bu yönde bir tutuculuk söz konusu değildir. Böyle olmakla birlikte, köydeki müzik normlarının dışına çıkıp bağlamanın sınırlarını zorlamaya çalışan kimse yoktur. Musa Eroğlu, bu tıkanmanın farkına varır ve üzerine gider. Onun gibi düşünen, kendini ve bağlamasını daha da geliştirmeye çalışan pek kimse yoktur etrafında. Sadece, kendisinden birkaç yaş büyük bir arkadaşı vardır: Çukurbağlı Memet. O da başka köydendir. Bu nedenle köydeki kimsenin bağlama çalmasını beğenmez artık. Ona göre, bu işi iyi yapan iki kişi vardır yörede. Biri kendisi, diğeri de Çukurbağlı Memet'tir.

Çukurbağlı Memet, biraz sıra dışı bir çocuktur. İlk bağlamasını kendisi yapar. Üstelik daha önce hiç bağlama görmemiştir. Bir gün dağda çobanlık yaparken bir çalgı sesi duyar. Bağlamadır bu aslında, ama o ne olduğunu bilmez. Ses çok hoşuna gider. Kimin ne çaldığını merak eder; etrafına bakınır ancak bir şey göremez. Keçilerin yanından pek uzaklaşmaması da gerekir. O yüzden görmek için çok da ısrar etmez. Sadece dinler ses kesilene kadar. Sonra bunun nasıl bir çalgı olabileceğini düşünür uzun uzun. Kafasında bir şekil çizer. Olsa olsa böyledir, der ve adını bile bilmeden, kendine bir bağlama yapmaya koyulur. Dişbudak ağacından bir bağlama yapar. Ancak bunu bir atölyede değil, dağda keçileri güderken yapar. Bağlamayı bitirdikten sonra bir yerlerden tel bulup takar ve çalmaya başlar. Hızla geliştirir kendini ve kısa sürede çok iyi bağlama çalar hâle gelir. Bu sırada Kumaçukuru köyünden, kendisi gibi çobanlık yapan ve saz çalan bir arkadaş bulur kendine. Bu arkadaş Musa Eroğlu'dur. Çukurbağlı Memet, artık fırsat buldukça yeni arkadaşının köyüne gider ve birlikte bağlama çalıp türkü söylerler. Ancak, çok yetenekli olmasına rağmen Çukurbağlı Memet orada kalır, arkadaşı ise yola düşüp Musa Eroğlu olur...

Musa Eroğlu, 12-13 yaşlarından itibaren daha çok radyodan dinlediği türkülerini çalıp söylemeye başlar. Çünkü bir gün kendisi de o radyoya çıkıp türkü söylemek ister. Bunu başaracağına da yürekten inanır. Bulduğu her fırsatta çalışır. Radyoyla da yetinmez. Zekeriya Bozdağ, Ali Ekber Çiçek, Âşık Veysel, Malatyalı Fahri ve Erzincanlı Şerif gibi dönemin popüler türkü sanatçılarının plakları vardır köyde. Heyecanla dinler bu plakları. Radyoda da

en çok Nida Tüfekçi heyecanlandırır onu, Tüfekçi'yi çok beğenir. Radyodan ve plaklardan dinlediği türkülerini çalışır bağlamasıyla sürekli. Kendi yorumunu katar, yeni formlar dener. Sürekli zorlar kendini. Artık 15 yaşlarındadır ve kabuğunu kırmak üzere olduğunu hisseder yavaş yavaş...

VI. YETİŞMESİNE KATKIDA BULUNAN İSİMLER

Musa Eroğlu, bağlama çalıp türkü söyleyen bir kültür adamıdır. Kuşaktan kuşağa aktarılan ve kendisine kadar ulaşan bir kültür mirasını geliştirerek yarınlara taşıma kaygısıyla hareket eder. Yani onun özünde binlerce yıllık geçmişe sahip türkü merkezli bir kültürel miras vardır. Bu nedenle başlangıcından beri türkü kültürünün meydana getirilmesinde emeği bulunan herkesin, Musa Eroğlu üzerinde hakkı olduğuna inanır. Dolayısıyla, kendisinden önce türkü kültürünün oluşmasına hizmet eden tüm isimlerin, yetişmesi sürecine katkıda bulunduklarını düşünür. Bu konuda şöyle bir değerlendirme yapar: “Dedem Korkut olmasaydı ben nasıl olurum? Pir Sultan'lar, Hatayî'ler, Kul Himmet'ler, Edip Harabî'ler, Turabî'ler olmasaydı ben nasıl olurum? Bir de şu var tabii ki: Tarihimizde bir adam, 'kopuz' ya da başka bir adla bu sazı yapmasaydı, başka birileri Orta Asya'dan bu coğrafyaya taşınmasaydı, sonra başka birileri de burada onu alıp geliştirmeseydi; benim, bugün böyle olmam mümkün olabilir miydi? Olmazdı tabii ki, olamazdı! İşte tüm bunların toplamıdır beni yetiştiren...”

Yetişmesine katkıda bulunan isimlerle ilgili olarak geleneği ve türkü kültürünü işaret eden Musa Eroğlu'nun düzenli bir saz ve söz ustası olmaz. Bununla birlikte çeşitli açılardan onu yönlendiren, etkileyen ve bu şekilde ona katkıda bulunan kişiler elbette vardır. Ancak bu kişiler, onun sanatını farklı farklı boyutlardan beslemişlerdir.

Musa Eroğlu'nun söylediği türkünün dört temel boyutu vardır. Birincisi **enstrüman** boyutudur, ki bunun temelinde bağlama çalmak vardır. İkincisi **metin** boyutudur. Bu, işin edebiyat kısmıdır. Üçüncüsü, bağlama ve metinle

birleşen **yorum** boyutu; dördüncü ve en önemlisi ise, işin **kültür** boyutudur. Çünkü aslında kültür boyutu, diğer boyutların toplamıdır, hepsini kapsar.

Bağlama çalma konusunda, özel bir bilinç ve sistematik dâhilinde olmasa da, yetişmesine katkıda bulunan ilk isim babasıdır. Bununla birlikte, doğup büyüdüğü köyün kültürel ve müzikal ortamı, önemli bir okul konumundadır onun için. Ancak o, ilk bağlamasını eline aldıktan sonra sürekli kendi kendine çalışır. 12-13 yaşlarındayken köyündeki müzik geleneğinin sınırlarına geldiğinde radyo ve plaklar aracılığıyla dışa açılır. Buralardan dinlediği ustaların her birinden ayrı ayrı şeyler katar kendine. Bu çerçevede Muzaffer Sarısözen ve Yurttan Sesler'in ayrı bir önemi vardır. Dinlediği her programın sonunda mutlaka bir şeyler öğrenmiş olur. Buradaki bağlama ve türkü icrasının yanında Sarısözen'in verdiği bilgilerle de yakından ilgilenir. Sarısözen; bir türkünün adını, yöresini söyler. Metni ve melodik yapısı üzerinde durur. Sonra da türkü icra edilir. Musa Eroğlu bunları, eğlenerek vakit geçirmeye çalışan bir dinleyici gibi değil de; sınıfta ders alan, bilgiye aç bir öğrenci gibi dikkatle dinler. Bu anlamda Sarısözen ve Yurttan Sesler de ayrı bir öğretmendir onun için. Yetişmesinde paha biçilmez katkıları vardır. Ona göre Sarısözen, Türk halk müziğini kurumlaştıran kişidir. Gerisinde büyük bir kültür külliyesi bırakmıştır. İşin kültür boyutu bir yana, başta kendisi olmak üzere, bu ülkede türküden ekmek yiyen herkesin hem hizmetkârı hem de hocasıdır Sarısözen. Onlar farkında olsalar da olmasalar da böyledir bu...

Radyoda, Sarısözen'den sonra ikinci önemli isim Nida Tüfekçi'dir Musa Eroğlu için. Sarısözen'in çizgisinde ilerleyen Tüfekçi'yi de dikkatle takip eder. Bu iki isim sayesinde bağlama ve türkünün önemli bir kültür işi olduğunu da kavrar. Çünkü bu isimler, bağlamanın "çalıcılık" boyutu üzerinde hiç durmazlar; sürekli kültürel boyutuna vurgu yaparlar. İşin bu boyutu hakkında Sarısözen ve Tüfekçi'den daha çok istifade etmeyi düşünür. Sadece radyodan seslerini duyduğu bu kişileri görmek, yakından tanımak ister. Ancak o yıllarda kendisi için imkânsız bir rüyadır bu. Çok istemesine rağmen, Sarısözen'le tanışma şansı hiç olmaz. Tanıyabilecek yaşa ve şartlara ulaştığında Sarısözen çoktan ölmüştür. Nida Tüfekçi ile de ancak 1965 yılında sınav için gittiği Ankara Radyosunda tanışabilir.

Bağlama çalma konusunda; radyodan ve plaklardan dinlediği ya da canlı izlediği birçok kişiden etkilenir. Ancak bu etkilenme hiçbir zaman taklit etme şeklinde değildir. Kendisinin bir üslubu vardır zaten. Amaç bunun üzerine bir şeyler katabilmektir. Bağlama çalarken kim kendisinden farklı ama daha iyi bir şey yapıyorsa onu alır ve kendi üslubu içinde eriterek sanatını geliştirir. Bu durum da aslında, “etkilenmek” değil, daha çok “beslenmek” sözcüğünde bulur ifadesini. Bu konuda bağlama çalmanın estetiği ve önemiyle ilgili beslenmeleri de olur. Örneğin Bayram Aracı’nın gazinolardaki icralarında çalıp söylemesi kadar, sahnede sergilediği duruşa da dikkat eder. Bayram Aracı, elinde bağlamasıyla sahneye çıkınca alkış alır, seyirciyi nazikçe selamlar ve sandalyesine oturur. Ceketinin yaka cebinde görünen ipek bir mendili vardır mutlaka, kravatının rengindendir bu. Mağrur bir şekilde o mendili eline alır ve okşar gibi yavaşça, özenle bağlamasını siler. Sonra o mendili açıp sağ dizinin üzerine serer. Bağlamasını onun üzerine koyar ve seyircisini başıyla tekrar selamladıktan sonra çalıp söylemeye başlar. Bağlama ve seyirciye saygının böylesine estetik bir duyarlılıkla ifade edilmesi elbette ekiler ve besler Musa Eroğlu’nu. O yüzdendir ki, Bayram Aracı’nın sergilediği bu tablo, aradan yıllar geçmesine rağmen, gözlerinin önünden gitmez.

Hiçbir zaman bağlama öğretmeni olmasa da o, sürekli farklı farklı kaynaklardan beslenir. Bu konuyla ilgili ilginç bir anısını da örnek verir: Musa Eroğlu 14-15 yaşlarında köyünden çıkar ve yörenin Abdal müzisyenlerinden oluşan bir incesaz ekibiyle ara sıra birlikte çalışmaya başlar. Düğünlerde, çeşitli özel ortamlarda müzisyenlik yaparak para kazanırlar. Bu ekipte Musa Eroğlu bağlama çalıp türkü söyler. Ancak babası, orada bağlamanın sesi zayıf kalır diye bir cümbüş alır ona. Piyasada hâlâ bulunan ve o dönemin en meşhur markası olan Zeynel Abidin’dir cümbüşü. Musa Eroğlu, çok istemese de çalmaya başlar bu enstrümanı. Cümbüşün sesi, bağlamaya göre gürdür; amma uttan bozma bu enstrümanın metal kokan sesini oldukça rahatsız edici bulur. Yine de çalmak zorundadır. Ancak düğünlere giderken bağlamasını da yanında götürür mutlaka. Düğünün sakin zamanlarında incesaz susar, Musa Eroğlu cümbüşü bırakıp bağlamasını alır ve türküler söylemeye, bozlaklar

okumaya başlar. Bir gün Karaman'ın şimdilerde belediyelik olan Kılbasan köyüne düğüne giderler. Düğün sürerken, çalgıcılardan bir çocuğun bazen cümbüş, bazen de bağlama çaldığını gören bir Yörük beyi onu yanına çağırır. Cümbüşünü ister ve "Kaç paradır bu?" diye sorar. Musa Eroğlu, cümbüşün 50 lira olduğunu söyleyince bey, hemen parayı çıkarır ve ona verir. "Götür bunu, şu duvarın üzerine dikçe koy bakalım." der. Çaresiz, söyleneni yapar Musa Eroğlu. Bey, belinden Parabellum (Barabelli) marka tabancasını çıkarır ve ateş edip cümbüşü parçalar. "Bir daha bunu çalma sen, sazını çal!" der. Zaten kendisi de sevmemektedir cümbüşü, o yüzden orada bırakır. Bir daha da çalmaz. Bu anısını, bağlama çalma konusunda yetişmesine katkıda bulunan isimlerle ilgili olarak anlatan Musa Eroğlu: "İşte illa ki bir öğretmen arayacaksak, o Yörük beyi de bir öğretmendir benim için." demekte ve konuyu, "Ders veren hiç olmadı, ama ben çok ders aldım..." sözleriyle özetlemektedir.

Musa Eroğlu, türkünün metin yani edebiyat boyutu konusunda da çeşitli kaynaklardan beslenir. Ancak bu konuda ilk kaynağı anneannesi, kendi ifadesiyle Eşmin Ebe'sidir. Eşmin Ebe, okuma yazma bilmemesine rağmen çok birikimlidir. Ayaklı kütüphane gibidir; yüzlerce deyiş, beyit vardır ezberinde. Cem törenlerinde, kocası Efe Halit ırızva çalarken o da okur bunları. Musa Eroğlu'na da 6-7 yaşlarından itibaren ezberletmeye başlar bildiği şiirleri. Yavaş yavaş ezberletir. İlk ezberlettiği şiir de Kul Himmet'e ait, uzunca bir zincirleme şeklindeki İsm-i Azam Duası'dır. Bunu hiç unutma, diye tembihler. O da ebesinin sözünü tutar ve hiç unutmaz. Eşmin Ebe; Kul Himmet'ten, Pir Sultan Abdal'dan, Hatayî'den ve daha nicelerinden şiirler ezberletir torunu Musa'ya. Sonraki yıllarda, başta Karacaoğlan olmak üzere âşıklık geleneği çizgisindeki şairlerin şiirlerini ise daha çok annesi Fatma Hanım ezberletir ve öğretir. Musa Eroğlu, Eşmin Ebe'sinden ve annesinden öğrendiği bu şiirleri, ilerleyen yıllarda albüm çalışmalarında kullanır. Kaynak kişi olarak da onları gösterir.

Yetişme sürecindeki Musa Eroğlu'nun, şiir ve edebiyat konusunda beslendiği önemli kaynaklar arasında, köye gelen çerçiler ve destancılar da bulunmaktadır. Köye gelen çerçiler, çeşit çeşit eşyanın yanında kitap da

satarlar. Bunların çoğu, küçük boy Cumhuriyet Kitapları serisindendir. Karacaoğlu, Yunus Emre, Âşık Sait, Âşık Garip ve Kerem ile Aslı gibi halk hikâyeleri ve şiirleri vardır genellikle. Çerçiden ne bulursa alıp okur. Bir de köye ara sıra gelen destancılar vardır. Broşür gibi, kâğıtlara yazılmış destanlar satarlar. Bu destanları da alıp okur, hem kendisi hem de okumayı bilmeyen diğer köylüler için...

Türküyü yorumlama konusunda ise onu yetiştirmeye çalışan ya da kendisinin model aldığı kimse olmaz. Çocukluğundan beri, içinden nasıl geliyorsa öyle söyler. İlk söylemeye başladığı yıllardan itibaren, diğerlerinden farklı bir üslubu olduğunu fark eder. Bozmadan onu geliştirmeye çalışır. Bunun yaparken de içinden gelen o doğal söyleyişi korumaya özen gösterir. Bu konuda bir tek Muzaffer Sarısözen ve Yurttan Sesler'den etkilenir. O da türkülerin dil özelliğiyle ilgili: Türkülerin sözlerini ve yorumunu yöresel dil özellikleriyle boğmaktan özenle kaçınır. Türkünün doğasını bozmadan, mümkün olduğunca standart Türkçeye yakınlaştırır dilini. Ancak burada asıl sorun ölçüyü tutturma. Ne köylünün yöresel dili, ne elit şehirlinin İstanbul Türkçesi ne de köylü ağzını taklit etme komikliğine düşen popülist şehirlinin dilidir doğru olan. Türkü için doğru olan, yöresel özelliklerinden tamamen koparılmamış ama şehrin yapmacıklığı içinde de kaybolmamış doğal bir dildir. Musa Eroğlu, günlük yaşamında kullandığı dili bu çizgide geliştirir. Sonra da bunu aynen türkülerinde kullanır. Yani nasıl konuşuyorsa öyle okur türkülerini. Bu konuda ufkunu açan, çocukluk yıllarında radyodan dinlediği Sarısözen ve Yurttan Sesler'dir.

Kültürel boyut, Musa Eroğlu için türkünün en önemli boyutudur. Bu anlamda hâlâ kendini geliştirme çabası içindedir. Bu nedenle de türkünün kültürel boyutu konusunda birçok kaynaktan beslenir. Özellikle Ankara'da tanıştığı ve 2001'de ölünceye kadar çok sık görüştüğü Nejat Birdoğan önemli bir isimdir onun için. Halk şiiri formunda, Ozan Cevrî mahlasıyla şiirler de yazan Nejat Birdoğan aslında bir edebiyat öğretmenidir. Ancak Alevilik, Bektaşilik ve türkü kültürü başta olmak üzere, halk kültürü ve edebiyatının çeşitli konularında önemli çalışmalara imza atmış bir araştırmacıdır. Çok sayıda makalesi ve kitabı bulunmaktadır. Hem sohbetleri hem şiirleri hem de

yazıları ve kitaplarıyla besler Musa Eroğlu'nu. O, Musa Eroğlu'na öğretmenlik yapma görevini severek üstlenirken Musa Eroğlu da onun öğrencisi olmayı büyük bir onurla kabul eder. Nejat Birdoğan, işin kültürel boyutu konusunda âdeta bilgi yağdırır Musa Eroğlu'na. Geride bıraktığı çalışmalarıyla da hâlâ beslemeye devam eder.

Musa Eroğlu, türkünün kültürel boyutu konusunda kendisini yetiştiren, geliştiren ve bilinçlendiren yazılı ve sözlü birçok önemli kaynaktan yaşamı boyunca beslenir, bugün de beslenmeye devam emektedir. O, bunlardan birinin de gazete okurluğu olduğunu düşünmektedir. Çünkü yurttan ve dünyadan yeteri kadar haberi olmayan bir insanın, ayakları yere basan sağlam işler yapamayacağına inanır. Bu nedenle yaklaşık 50 yıldır düzenli olarak gazete okur. İnternette de bakar haberlere ama gazete kâğıdına dokumaktan, mürekkebin kokusunu almaktan duyduğu haz bambaşka bir kültür işidir. Böyle düşünür. Bu nedenle, bugün de birkaç gazetenin düzenli takipçisi durumundadır. Güne, gazetelerini ayrıntılı bir şekilde inceleyerek başlar.

Musa Eroğlu hayatın içinde, hayatı okuyan biridir. Sürekli olarak kendini yenileme ve geliştirme gayreti içindedir. Bu yüzden, yetişmesine katkıda bulunan isimleri tek tek saymak pek de mümkün değildir. Ancak özellikle türkünün kültürel boyutuyla ilgili, araştırma ve gözlemlerle beslenerek oluşturduğu yapının temelinde, Bağcağz köyündeki 3 yıllık ilkokul öğreniminin bulunduğu işaret etmektedir.

VII. GENÇLİK YILLARI VE MUT MERKEZLİ TÜRKÜ ÇALIŞMALARI

Musa Eroğlu, askere gittiği 1966 yılına kadar köyünde yaşar. Burada bir taraftan türküyle uğraşırken diğer taraftan da köyün rutin işleriyle yaşamını kazanmaya çalışır.

Çocukluktan çıkıp gençliğe girmeye başladığı yıllarda daha az çobanlık yapar. Çünkü bu iş çok fazla kas gücü istemez, bu nedenle de genellikle çocuklara yaptırılır. Artık biraz daha büyüüp güçlendiği için, daha

çok orman işçiliği yapar. Ormandan ağaç keser, onları kütük ya da kalas hâline getirip devlete teslim eder. 6-7 yıl yoğun bir şekilde bu işle uğraşır. Ormanda kesim olmadığı zamanlarda tarım işçisi olarak bağlarda, bahçelerde, tarlalarda çalışır. Ancak orman işçiliğine göre tarım işçiliğinde daha az deneyimlidir. Hatta bu yüzden zaman zaman kandırıldığı da olur. Örneğin bu yıllarda bir ekin biçme işi için Palantepe köyüne gider. Tarla sahibi köylüyle sıkı bir pazarlık sonunda anlaşılır. Tarla sahibine göre 3 günlük iş vardır orada. Bunun karşılığında alacağı para da normaldir. İkna olur. Kız kardeşi Eşe'yi de yanına alıp tarlaya gelir ve ekini biçmeye başlarlar. Ancak tarla sahibinin dediği gibi 3 günde değil, gece gündüz çalışarak 6-7 günde zor bitirirler işi. Çünkü tarla çok eğimli bir alandır, bu nedenle de genişliği ilk bakışta tam olarak kestirilemez. Kandırılmıştır aslında, ama yine de yapılan pazarlığı bozamaz. İş bitirince, emeklerini karşılama da konuşulan parayı alıp tarladan ayrılırlar. Böylece bu deneyimsizliğin bedelini ödemiş olur. Ancak o tarla sahibi, Kumaçukuru köyünden gelip ekini biçen o delikanlıyı yıllar sonra Mut'un çarşısındaki çınar ağacının altında otururken bulur. Ancak o delikanlı artık Musa Eroğlu olmuştur. Gelip ondan özür diler ve helallik ister. O zaman hakkını yediğini, aynı tarlayı bir yıl önce, kendisine verdiği paranın iki katından fazlasını ödeyerek zorla biçtiğini itiraf eder. Yapacak bir şey yoktur artık. Gülerek tarla sahibi adama; orada, çınarın altında oturan herkese çay ısmarlaması karşılığında kendisini affedeceğini söyler. Öyle de olur...

Ekin biçme, Musa Eroğlu'nun 14-15 yaşlarındayken hasat zamanı sık sık yaptığı bir iştir. Ancak hem iş olarak yorucudur hem de tarla sahiplerinin davranışları genel olarak çok acımasızdır. Örneğin bir gün babası, bir tarla sahibiyle anlaşıp oğlu Musa ve kızı Eşe'yi ekin biçmeye gönderir. Âdet olduğu üzere, çalışan işçinin öğle yemeği tarla sahibine aittir. Musa ve Eşe, hemen işe başlarlar. Tarla sahibi, ilk gün öğleye doğru onlar için "azık" getirir. Azıkta sadece yarma (göce, dövme) ve ayran karışımından oluşan ayran aşı çorbası ile bir miktar ekmek vardır. Bu, tarla sahibinin düşüncesizliği ya da cimrilikle şekillenen acımasızlığıdır. Çünkü getirdiği şey, çalışan insan için niteliksiz ve yetersiz bir yemektir. Buna rağmen çaresiz bir şekilde yerler.

Tarla sahibi ikinci gün de aynı mönüyü sunar onlara: ayran aşı ve ekmek. Kızarlar, üzürlüler ama ses etmeden o gün de yerler. Ancak tarla sahibi, sabahtan akşama kadar güneşin altında ekinini biçen ve iki gün üst üste getirdiği niteliksiz yemeğe hiç seslerini çıkarmayan bu iki çocuğa, üçüncü gün de aynı yemeği getirir. Bunun üzerine Musa Eroğlu çok kızar. Artık kendini kontrol edemez. İçinde ayran aşı bulunan çanağı, tarla sahibine doğru fırlatır. Bu yaptığıının insafsızlık olduğunu hiç çekinmeden adamın yüzüne haykırır. Adam, hiç ses etmeden arkasını döner ve gider. Bu arada çorba, olduğu gibi yere dökülmüştür. Kardeşi Eşe, bu davranışı için abisine sitem eder. “En azından çorba içecektik, şimdi o da yok...” der. Abisi, yapılanın haksızlık olduğunu ve buna daha fazla tahammül edemediğini söyler. “Ya bize adam gibi yiyecek bir şeyler getirir ya da günün sonuna kadar çalışıp işi bırakır gideriz!” der. Böyle dese de, ikisi de çok acıkmıştır. Azıkta kalan kuru ekmeği kemirip açlıklarını bastırmaya çalışırlar ve tekrar işe koyulurlar. Birazdan elinde bir çıkınla tarla sahibi görünür uzaktan. Ancak onların yanına gelmez. Tarlanın yanı başındaki bir ağaca, elindeki çıkını asar ve sessizce oradan uzaklaşır. Artık açlıktan dermansız kalmış olan iki kardeş, tarla sahibi uzaklaşır uzaklaşmaz, koşar adımlarla çıkına doğru giderler. Çıkında bol miktarda ve çeşit çeşit yiyecek vardır; helva bile... Oturup afiyetle yerler ve çalışmaya devam ederler. İş bitirdikleri gün paralarını alıp tarladan ayrılırlar. Parayla birlikte, insanın acımasızlığıyla ilgili önemli bir ders de almışlardır...

Musa Eroğlu, gençlik yıllarında yaşamını kazanmak için, yörenin fakir bir köylüsü olarak yapabileceği ne iş varsa onu yapar. Bununla birlikte, tüm bunları yaparken yaşamının merkezinde hep bağlama ve türkü vardır. Ancak o dönemde müzik, onun için bir para kazanma aracı değildir. Askerlik yıllarına kadar müzikten pek para kazanmaz. Çok iyi çalıp söylese de profesyonel anlamda müzisyenlik yapmaz. Zaten köyün müzik geleneklerine de aykırıdır müzisyenlik yapmak. Köylüler kendi düğünlerinde bile gerçek anlamda müzisyenlik yapmazlar. Ancak Musa Eroğlu, köyün dışına çıktıkça yörenin müzisyenleri olan Abdallarla arkadaşlık kurar. İş oldukça ve kendisi fırsat buldukça onlarla düğünlere gidip bağlama çalar, türkü söyler. Orman ve bağ bahçe işlerinden daha rahattır müzisyenlik. Üstelik daha çok

kazandırmaktadır. Bu nedenle, ileride müzisyenlik yapabileceğini, gençlik yıllarında aklının bir kenarına yazar.

Gençlik yıllarında şehre, yani Mut merkezine gidip gelmeleri çoğalır. Her gidişinde köy biraz daha uzak, şehir biraz daha yakın gelmeye başlar ona. Köye göre daha renkli, daha çoğul bir yaşam vardır burada. Çevredeki köylerden gelen insanların bulunduğu noktadır burası. Bu insanların birçok ortak paydası olsa da, kayda değer düzeyde farklılıkları da vardır. Her köy, genel bütünlük içinde farkı bir kültürel dokuya sahiptir. Dikkatli bakıldığında, diğerlerinden rahatlıkla ayırt edilebilecek özellikleri vardır. Bu durum Musa Eroğlu'nun o yıllarda dikkatini çeker. Yöresindeki bu kültürel zenginliği ayrıntılarıyla keşfetmenin yollarını arar. Bir süre Mut merkezindeki gözlemleriyle gidermeye çalışır bu keşif merakını. Ancak zamanla köylere gitmesi gerektiğini hisseder.

O zamana kadar, yöredeki köyleri iyi bildiğini düşünür. Ancak şimdi biraz daha büyümüştür ve kültür konularıyla yakından ilgilenmeye başlamıştır. Bildiğini, tanıdığını düşündüğü köylere farklı bir gözle yeniden bakması gerekir. Fırsat buldukça da bunu yapar. İlerleyen zamanlarda da yöresi dışında gerçekleştirir bu çalışmalarını. Türkiye genelinde 7 bin civarında köy gezip araştırmalar yapar.

Gençlik yıllarında Mut yöresinde başladığı bu köy gezilerinde, aslında, farklı zamanlarda köylere gelip araştırmalar yapan, türküler derleyen iki kişi ilham olmuştur ona. Bunlardan biri Kemal Sadık Göğceli, yani Yaşar Kemal'dir; diğeri de Fikret Otyam'dır.

Önce Yaşar Kemal gelir köylere. Mut merkezinde araştırma yaparken; saz çalınan ve türkü söylenen yerleri sorar. Çok yakında bir Tahtacı köyü olduğunu söylerler; 12 km uzaklıkta, Kumaçukuru köyü. Yaşar Kemal hemen köye gelir. 1950'li yılların ilk yarısıdır, muhtemelen 1954. Ses kayıt cihazı yoktur Yaşar Kemal'in. Köylülerle görüşür, sorular sorar; dinlediklerini, gözlemlediklerini defterine yazar. Köydeki birçok kişiye saz çaldırır, türkü söyletir. Bunlardan biri de henüz 10 yaşlarında bir çocuk olan Musa Eroğlu'dur. Onun söylediği Karacaoğlan yakmalarını bir bir defterine yazar. İşleri bittikten sonra da memnun bir hâlde ayrılır köyden.

Birkaç yıl sonra, yine derlemeler yapmak için Fikret Otyam gelir köye. Omzunda kocaman makaralı bir teyp vardır. O da köylülerle görüşmeler yaptıktan sonra saz çaldırıp türkü söyletir. Bu sırada, artık gençlik yıllarına giren Musa Eroğlu'na da türküler söyletir. O, türküsünü bitirirken Fikret Otyam durmasını ister. Bir kâğıt uzatır ona. Üzerinde “Anadolu'm” adında bir şiir vardır. “Sen biraz buna çalış, bunu okuyacaksın bana!” der ve diğer köylülerle ilgilenir. Musa Eroğlu biraz bakar şiire. Sonra kafasından bir melodiyle çalıp söylemeye başlar. Birkaç denemeden sonra her şeyi yerli yerine oturtur. Fikret Otyam, birazdan tekrar yanına gelir. Musa Eroğlu çalıp söyler. Otyam'ın teybi kayıttadır. Diğer köylülerden de kayıtlar yapan Otyam, araştırmalarını tamamlayınca teybini omzuna alıp köyden ayrılır.

Bu olayların yaşandığı 1950'li yıllarda Musa Eroğlu, karmaşık bir zihinsel evrim sürecindedir. Türkünün sadece çalınıp söylenen değil, aynı zamanda araştırılması gereken önemli bir kültür ögesi olduğu yönündeki bu evrimi, köye gelen bu iki araştırmacı hızlandırır. Bu nedenle her ikisine de minnet duyar. Ankara'ya yerleştikten sonra, 1970'lerden itibaren her ikisiyle de tekrar bağlantı kurar ve bugüne kadar uzanan sıcak dostluklar geliştirir. Zaten bu yıllardan sonra Musa Eroğlu'nun birçok önemli isimle arkadaşlığı, dostluğu gelişir. Ancak onda, 1950'lerde köyünde yaşadığı anıları dolayısıyla Yaşar Kemal ve Fikret Otyam'ın ayrı yerleri vardır.

Aralarındaki dostluk çerçevesinde Fikret Otyam, 1950'lerde Musa Eroğlu'ndan aldığı ses kaydını, yaklaşık 40 yıl sonra kendisine dinletir. Bu, Musa Eroğlu için tarif edilemez bir andır. Çünkü o yıllara dair en büyük üzüntülerinden biri, bulunduğu ortamlardaki müzik icralarını kaydedecek bir teybinin olmamasıdır. Onu da ancak 1970'li yıllarda edinir ve otantik icraların yer aldığı onlarca, yüzlerce kaset doldurur.

Yaşar Kemal'le kurduğu dostluk çerçevesinde ise son yıllarda yaşadığı duygu dolu bir anısı vardır. Birkaç yıl önce, Yaşar Kemal'e Adana'da sürpriz bir doğum günü kutlaması düzenlenecektir. Bir gün öncesinden, yine bir Adanalı olan gazeteci yazar Nebil Özgentürk ve bazı arkadaşları Yaşar Kemal'le bir yerde otururlar. Sohbetin koyu bir yerinde Özgentürk, Yaşar Kemal'e: “Abi, şimdi kim olsun isterdin burada?” diye sorar. Yaşar Kemal,

düşünmeden cevap verir: “Bizim Musa’yı görmüyorum çoktandır, keşke o da burada olsaydı...” Nebil Özgentürk, biraz sonra masadan kalkar ve hemen telefona sarılıp Musa Eroğlu’nu arar. Durumu anlatır, yarınki kutlamaya gelmesini ister. Musa Eroğlu İzmir’dedir o sırada, ancak bu isteği kıramaz. Ertesi gün atlayıp Adana’ya gelir. Özgentürk’le görüşüp plan yaparlar. Doğum günü kutlaması başlarken, Özgentürk: “Abi, dün sorduğumda kimi görmek istediğini söylemiştin?” diye sorar Yaşar Kemal’e. “Bizim Musa’yı” cevabını verir vermez Musa Eroğlu gelir masaya. Çok şaşırır ve mutlu olur Yaşar Kemal. Masada eskilerden konuşulur en çok. Musa Eroğlu uzun uzun türküler çalıp söyler. Her biri, Yaşar Kemal’in, o doğum gününde aldığı en güzel hediyelerdir. 1950’lerde köyüne gidip bilmeden, tanımadan türküler derlediği bu çocuğun, yıllar sonra gelişen dostluğu, Fikret Otyam gibi Yaşar Kemal için de önemlidir elbette...

Gençlik yıllarında Yaşar Kemal ve Fikret Otyam’dan aldığı ilhamla kültür konularına bakışını geliştiren Musa Eroğlu, kendi yöresinde türkü eksenli kültür çalışmalarına girer. Bu dönemde en yakın arkadaşlarından biri, köye yeni açılmış olan ilkokulun öğretmeni İlginli Haydar’dır. Haydar Öğretmen de meraklıdır bu konulara. Fırsat buldukça yöredeki köyleri gezerler. Köylülerle ve köylerin öğretmenleriyle görüşürler. Musa Eroğlu, her görüşmede bir şeyler katar kendine.

Bu yıllarda, Mut’ta bir halk oyunları ekibi kurulur. Daha doğrusu, hâlâ yaygın olarak yanlış kullanılan şekliyle bir “folklor” ekibi kurulur. Musa Eroğlu da bu ekibe “okuyucu” sıfatıyla katılır ve türküler söyler. Ancak uygun ortamlarda da bağlamasını çıkarıp çalar. Bir süre bu ekiple çalışır. Mut’un dışında gösterilere giderler, yarışmalara katılırlar. Musa Eroğlu, bu ekip sayesinde ilk kez Ankara ve Konya gibi büyük şehirleri görme fırsatını da bulur. Ancak bu da profesyonel bir iş değildir onun için, gönüllülük esasına dayanır. Gönlü buradadır ama akli köydedir hep. Çünkü çalışıp para kazanması gerekir. Para kazanmak için de ormandan ağaç kesmeye, bağda bahçede işçilik yapmaya devam eder. O yüzden imkânları dâhilinde katılır bu ekibin çalışmalarına. Böyle olmakla birlikte, özellikle bu ekip sayesinde

yaşadığı sahne deneyimi, gençlik yıllarındaki Mut merkezli türkü çalışmalarının önemli bir aşamasını oluşturur.

Musa Eroğlu'nun gençlik yıllarında, Mut yöresindeki en önemli müzikal etkinlik, Karacaoğlan Şenlikleri'dir. Son yıllarda Kayısı Festivali'ne dönüştürülen bu etkinliklere Musa Eroğlu da saziyla, ilki 1962'de olmak üzere defalarca katılır. Ancak 1964'teki şenlik, onun için şenlikten çok, ağır bir şok ve sarsıntıya dönüşür.

1964 yılındaki Karacaoğlan Şenlikleri'ne Emin Aldemir getirtilir. Emin Aldemir ki, o dönemde TRT Ankara Radyosunun Yurttan Sesler programının en gözde sanatçılarından biridir. Musa Eroğlu'na göre de çok önemli bir isimdir o. Öyle ki, "Yurttan Sesler'in tüm repertuarı yanıp yok olsa, hepsini ezberinden tekrar yazabilecek ve çalıp okuyabilecek çapta büyük bir sanatçı" olarak değerlendirir Aldemir'i. Yozgat için Nida Tüfekçi, Kırşehir için Şemsi Yastıman, Kırıkkale için Ekrem Aydoslu, Elmadağ için Bayram Aracı, Niğde için Sazcı Hüseyin, Erzincan için Erzincanlı Şerif ve Malatya için Malatyalı Fahri neyse, Bolu için de Emin Aldemir odur. Bu isimlerin hepsi, Musa Eroğlu'nun gençlik hatta çocukluk yıllarından itibaren hayranlıkla takip ettiği sanatçılardır. O nedenle 1964'teki şenliğe Emin Aldemir'in gelmesi heyecanlandırır onu. Musa Eroğlu'nun bir tanıdığı vardır Mut'ta: Yahya abi. Yahya abisi çağırır onu: "Sazını al gel, Emin'in yanına gideceğiz." der. Yahya abi, Emin Aldemir'in arkadaşıdır. Yanına giderler ve "Şu çocuğu bir dinle bakalım." diye ricada bulunur. Ricasını kırmaz. 1964'te nüfus kaydına göre 18'lik bir delikanlı olan Musa Eroğlu, yörenin en zor türkülerini çalıp söyler. Kendini kanıtlamak ister. Ancak Emin Aldemir, onu hiç ciddiye almadan arkadaşı Yahya'ya döner ve "Ne iş yapıyor bu çocuk?" diye sorar. O da, "Buranın bir köyünden bu çocuk. Ağaça uğraşır, çobanlık yapar." der. Bunun üzerine Aldemir, "Köyüne geri gitsin bu. Bundan iyi çoban olur, başka da bir şey olmaz. Köyüne gidip kuzusunu gütsün..." der. Emin Aldemir'in bu sözleri tam bir şok etkisi yaratır Musa Eroğlu'nda. Sarsılır. Duydukları ve gördüğü muamele çok gücüne gider. Oysa yörenin en zor türkülerini hiç zorlanmadan, başarıyla çalıp söylemiştir. Hatta şundan da şüphesi yoktur: O gün kendisi, Emin Aldemir'in çaldığı türkülerin hepsini çalıp söyleyebilecek durumdadır.

Çünkü hepsini takip etmiştir, çok iyi bilir. Ancak orada çalıp söylediği yöresel türküleri, Emin Aldemir'in o gün için çalması mümkün değildir. Çünkü hem bilmediği hem de gerçekten zor türkülerdir bunlar. Buna rağmen niçin beğenmemiştir, anlamaz. Bu yüzden çok üzülür. Ancak yaşadığı bu olay daha çok kamçılar Musa Eroğlu'nu. Yıllar sonra bir gün Yahya abi, Emin Aldemir ve Musa Eroğlu bir araya geldiklerinde; Yahya abi, bıyık altından gülerek bu olayı hatırlatır Emin Aldemir'e ve şimdi ne düşündüğünü sorar. Aldemir'in, pişmanlık ve üzüntü kokan cevabı tek kelimedir: "Yanılmışım..."

1964 yılında, "Bundan bir şey olmaz." diyerek beğenmediği ve köyüne dönüp çobanlık yapmasını salık verdiği delikanlı, yıllar sonra Musa Eroğlu olunca; Emin Aldemir, bağlama sanatçısı olarak onun yanında çalışır. Ancak Musa Eroğlu, hiçbir şekilde toz kondurmaz Aldemir'e. Bugün, onunla ilgili olarak, "Emin abi o gün beni anlayamamıştı, ama daha sonra anladığından çok eminim..." değerlendirmesini yapar.

Emin Aldemir'in, performansını beğenmediği yıllarda Musa Eroğlu, yörenin müzisyenleri olan Abdallarla daha yoğun çalışıyor durumdadır. 1950'lerde Abdal müzisyenlerle ara sıra düğünlere gidip müzisyenlik yapan Musa Eroğlu, 1963-65 arasında bu işi daha sık bir şekilde yapar. Böylece Abdal müzik geleneğini de yakından tanır. Bu yıllarda, Mut ve Karaman yöresindeki birçok köyde "düğün çalgıcılığı" yaparak hem para kazanır hem de bu köylerin türkü kültüründeki ayrıntılara hâkim hâle gelir. Ancak, bu işten az çok para da kazanıyor olmasına rağmen, hâlâ kendisini profesyonel müzisyen olarak görmez. Onun için, müzisyenlik anlamında amatörlük dönemi denebilecek gençlik yılları ve Mut merkezli türkü çalışmaları, 1966'da askere gidince kesintiye uğrar. 1968'de askerden döndüğünde ise tamamen son bulmuş olur. Çünkü askerdeyken de yoğun olarak müzikle uğraşmış ve iki tane 45'lik plak yapmıştır. Askerlik dönemindeki müzik çalışmaları ve yaptığı plaklarla, Musa Eroğlu için profesyonel müzisyenlik dönemi başlamıştır. Askerlik dönüşü, artık köyden ve Mut'tan ayrılmanın, daha büyük bir yere gitmenin vakti çoktan gelmiştir. Çünkü bundan böyle müziğe ve yaşama daha sıkı tutunması gerekir. Üstelik askere gitmeden hemen önce evlenmiş ve askerden döndüğünde baba da olmuştur.

VIII. EVLİLİĞİ

Musa Eroğlu, eşi Fatma Hanım'la 18 Mart 1965'te Mut'ta evlenir. Fatma Hanım, köyden komşuları olan ve Sarıkavaklılar olarak bilinen bir ailenin kızıdır. Evlendiklerinde Musa Eroğlu 19 yaşındadır, Fatma Hanım ise 18'inde bile değildir. Kaçarak evlenirler, ancak o yıllarda ikisi de evliliğin ne olduğunu tam olarak bilmez.

Son yıllarda biraz yükselse de, 1960'ların Türkiye'sinde, hele hele köylerde evlenme yaşı genel olarak 20'nin altındadır. Hatta bu yaş, kızlarda 13-15'e kadar da inebilmektedir. Kumaçukuru köyünde de durum, bu tablodan hiç de farklı değildir. Köyde 17-18 yaşına gelen erkekler, bu konuda âdeta bir zorunluluk hissederler ve kendilerine uygun bir kız beğenip evlenirler. Köyün genel yapısı böyledir. Evlilik yaşıla ilişkilendirilir ve bu da 17-18'dir. Evlilik yaşına gelmiş gençler, böyle bir ruh hâline sahip olmasalar bile, aile ve çevrenin telkinleriyle evlenme psikolojisine girerler. Zaten sevdikleri biri varsa, en kısa zamanda evlilik sürecine girilir.

Musa Eroğlu da evlenme yaşına geldiğinde çevresinden baskı hisseder. “Şu kız iyi, bu kız uygun, şu sana çok yakışır...” yönünde telkinler alır. Ancak ailesinden çok, konu komşudur bunu yapan. Yaşlıları da birer birer evlendiği için o da evlenmeyi düşünür. Ancak şartları hiç de uygun değildir. Köyün geneli, ekonomik açıdan oldukça zayıftır. Ancak Musa Eroğlu'nun ailesi, köyün en yoksullarındandır. Evin geçimini sağlayan kendisi ve babasıdır. Ancak kazandıkları para bir türlü yetmemektedir. Yoksulluklarından dolayı köyde onlara, “Musalar”ın yanı sıra “Tek Göynek” de denmektedir. Çünkü evlerinde sadece bir tane gömlek vardır. Bu gömlek hem babasına hem de kendisine aittir. Şehre kim inerse o giyer evdeki gömleği. Uzun süre böyle devam eden bu durum, sonraki yıllarda Musa Eroğlu'nun neredeyse bir gömlek koleksiyoncusuna dönmesine yol açar. Köyde “Tek Göynek” demelerinden dolayı gömlek, âdeta bir saplantı hâline gelir onda. Bugüne kadar, kıyafet için harcadığı paranın çoğunu gömleğe vermiş durumdadır.

Yoksul olmalarına rağmen köyde, çevresindekilerin telkinleriyle evlenmeye karar veren Musa Eroğlu, gözüne bir kız da kestirir: Sarıkavaklılar'ın Fatma... Ancak yoksulluğu kara kara düşündürür onu. Ayrıca köyün geleneksel çizgisi içinde biraz aykırı da bir tiptir. Köyün ileri gelenleriyle olur olmaz konularda tartışan, yeri geldiğinde onlara karşı çıkan, doğru bildiğini söylemekten geri durmayan dikbaşı biridir. Bununla birlikte sık sık köyün dışına çıkması ve düşünlere gidip “çalgıcılık” yapması da köyün müzik geleneği bağlamında yadırganır. Para kazanmak için sadece ağaç kesmesi ve bağ bahçe işlerinde çalışması beklenir ondan. Çünkü tüm köy öyle yapmaktadır ki köy için “iş” ancak budur. O, bunları zaten yapsa bile, ek olarak müzisyenlik de yapmaya çalışması, iş konusunda “sorumsuzluk” şeklinde değerlendirilir. Tüm bunlar nedeniyle de Musa Eroğlu, Alevilik esaslarına göre yaşayan köyünde sık sık “düşkün”⁹ ilan edilir. Sergilediği bu tablonun üzerine, bir de asıl belirleyici olan ailesinin yoksulluğu eklenip köylülerinin gözüyle bakıldığında, Musa Eroğlu çok da iyi bir damat adayı profili çizmez. Bu nedenle kaygılıdır. Artık evlenmeyi düşünmektedir, ama evleneceği kızın ailesinin, kızlarını kendisine vermeyeceği konusunda emindir. Tek çaresi vardır; o da, gönlünü edebilirse kızı kaçırmaktır.

“Acaba kızın da bende gönlü var mı, varsa bile kaçarak evlenmeyi kabul eder mi?” diye uzun uzun düşünür. Üstelik parası da yoktur. Kaçacak olsalar; nereye gideceklerini, ne yapacaklarını bilemez. Buna rağmen kararlıdır. Gidip kızla konuşacak, en azından şansını deneyecektir. Uygun bir fırsat bulup kızla ayaküstü görüşür. Konuyu açar kıza, evlenmek istediğini söyler. Kızın da gönlü vardır onda. “Kaçalım!” der, o da kabul eder. Zamanları yoktur, bir gören duyan olursa engellenmelerinden korkarlar. Hemen yola koyulurlar. Fatma Hanım, eline bir bohça alamadığı gibi, ayakkabısını giyme fırsatı bile bulamaz. O sırada ayağındaki naylon terlikle çıkarlar yola. Doğruca Hacınuhlu köyüne giderler. Bir arkadaşı vardır orada Musa Eroğlu'nun, onun evine misafir olurlar. Kızı kaçırmıştır, ancak ne

⁹ “Düşkünlük”, Alevi-Bektaşî öğretisinde, belli suçları işlediğine hükmedilen kişilere verilen bir cezadır. Genellikle Hristiyanlıktaki aforoz edilmeye benzetilir. “Düşkün” ilan edilen kişi, toplumdan dışlanır ve çeşitli yaptırımlarla karşılaşır. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Birdoğan, 1994: 359-379.

yapacağını bilemez. Avukat bir tanıdığı vardır: Müfit abi. Ona gidip durumu anlatır, akıl danışır. Müfit abi, kızın 18 yaşından küçük olduğunu öğrenince, kıza kesinlikle dokunmamasını söyler. Onun dediğini yapar. Kızın ailesi durumu çoktan fark etmiş ve jandarmaya gitmiştir bile. Jandarmalar Hacınuhlu köyüne gelir, genç çifti alır ve mahkemeye çıkarır. Musa Eroğlu, hâkime, avukatın tembihlediklerini söyler: “Kötü bir niyetimiz yoktu. Bir hata yaptık kaçtık, ama babası izin verirse biz evlenmek istiyoruz. Biz arkadaşız Hâkim Bey...” Hâkim, “arkadaşız” sözünü duyunca şaşırır. Yarı şaka yarı ciddi gürlür: “Ulan ne arkadaşı! Köyde değil de Beyoğlu’nda mı yaşıyorsunuz siz?” Ancak mahkeme sonunda hâkim ikna olur ve Musa Eroğlu’nu salıverir. Fatma Hanım’ın, mahkeme salonunda bekleyen ailesi hâlâ razı değildir evlenmelerine. Bu nedenle mahkeme çıkışı, aile kızlarının yanına, kızları da ailesinin yanına gitmez. Musa Eroğlu da tereddütlüdür, ailenin ne tepki göstereceğini bilemez. Ancak Fatma Hanım’ın yalnız kaldığını görünce yavaş yavaş ona yaklaşır ve ikisi birlikte köye döner. Köyde, evlenmek isteyen gençlerin kaçması ara sıra da olsa görülen bir durumdur. Gençler kaçsalar bile köye döndüklerinde, kaçma olayı hiç yaşanmamış gibi düğünleri yapılır. Ancak Fatma Hanım’ın ailesi, kızlarının Tek Göynek Musa’ya kaçmasına çok kızar. Babası ve abisi bir türlü kabullenmek istemez. O yüzden köyde düğün yapılmasına ısrarla karşı çıkarlar. Kız tarafı istemediği için de Fatma ve Musa çifti düğün yapmadan evlenir.

Musa Eroğlu, evlendikten birkaç ay sonra askere gider. İstanbul’da askerken ilk çocuğu Figen doğar. Askerden döndüğünde, artık tek başına değildir; karısı ve çocuğu vardır. Sorumlulukları artmıştır. Askerlik ona, hem yaşam hem de müzisyenlik konusunda tecrübe kazandırmıştır. Bu nedenle köyünde yaşamak istemez. Bir süre Gaziantep ve İskenderun’da müzisyen olarak çalışır. Buralar da istediği gibi değildir. O yüzden Ankara’ya gider. Burası, aradığı yerdir. Ankara’da belli bir düzen kurması birkaç yılını alır. Ondan sonra köyden karısını ve çocuğunu da getirip Ankara’ya yerleşir. Burada 1970 yılında ikinci kızı Elvan, 1980 yılında ise oğlu Emrah dünyaya gelir.

Musa Eroğlu, Ankara'ya yerleştikten sonra köyün yaşam tarzı ve zihniyetini kente taşımamaya çalışır. Bu yaptığı köyü ve köylüyü küçümsemek değildir. Zaten kültürel bir öz değer olarak kendi köyünden hiçbir zaman vazgeçmez. Ancak artık kentte yaşamaktadır ve buranın şartlarına uyum sağlaması gerekmektedir. Böyle düşünse de bunu uygulaması pek kolay olmaz. Çünkü özünde köy kültürü vardır. Bu nedenle kente entegre olması uzunca bir zaman alır. 1970-80 arasındaki 10 yılı kapsayan bu dönemde büyük sıkıntılar yaşar. Çünkü bir taraftan köyden getirdiği müzik geleneğini kente pazarlarken diğer taraftan da kent kültürünü almaya çalışır. Bu 10 yıl, köyle kent arasında bir sıkışmışlık psikolojisiyle geçer. Ancak bu ruh hâlini, çocuklarına pek hissettirmemeye çalışır. Ankara'da çocuklarını tam birer kentli gibi yetiştirmek ister; ama köyden kopmamalarını, o kültürü tanımalarını da sağlar.

Kente entegre olmaya çalıştığı bu yıllarda, kendi dünyasına da entegre olmaya çalışır. Aile kurumunu, evliliği ve baba olmayı tam olarak bu yıllarda, kızı Figen ilkokula başlayınca anlar. İş koşulları nedeniyle, çocuklarına yeterince zaman ayıramadığına üzülür. Çünkü işe akşam gider, gece boyu çalışır ve sabaha karşı yorgun argın evine döner. Gündüzleri ise uyur. Ayrıca yine iş için sık sık Ankara dışına da gider. Bunlar nedeniyle çocuklarını çok göremez. O yıllardan itibaren çocuklarıyla ilgili en büyük arzusu okumalarıdır. Çocuklarının üçü de okuyup üniversite mezunu olur. İmkânları elvermediği için kendisi okuyamayan Musa Eroğlu, bugün, çocuklarının bunu başarmış olmasından büyük haz duymaktadır.

Ankara'da çocuklarını birer kentli olarak yetiştirmeye çalışan Musa Eroğlu, bağlama ve türkü konusunda onları yönlendirmek hatta ilgilenmeleri için telkinlerde bulunmak bile istemez. Bu anlamda yaşamlarına müdahale etmeyi doğru bulmaz. Bağlama ve türkü konusunda kararı onlara bırakır. Bunun sonucunda da, hiçbiri türkü kültürüne yabancı olmamakla birlikte, sadece büyük kızı Figen babasının yolundan gitmeyi tercih eder. Figen Hanım, babasının 1984'te açtığı bağlama kursuna hem öğrenci hem de personel olarak katılır. Kendini geliştirdikten sonra bu kursta bağlama öğretmenini olarak çalışmaya başlar. İlerleyen yıllarda kursun müdürlüğünü de

üstlenir. Bu kursta o da babası gibi yüzlerce öğrenciye bağlama çalmayı öğretir. Bugün de, Ankara’da 1984’ten beri aralıksız olarak faaliyetini sürdüren Musa Eroğlu Müzik Kurslarının yöneticiliğini ve bağlama öğretmenliğini yapmaya devam etmektedir.

Musa Eroğlu, 1980’lere kadar Ankara’da yoğun olarak gazinolarda çalışır. Ankara’nın en büyük gazinolarında, dönemin popüler türkücülerine bağlama çalar. Bu yıllarda evliliği ve ailesi onun için bir tür pusula işlevi görür. Köyden çıkıp Ankara’ya gelen ve işi gereği gece hayatının en şaşıklı ortamlarında bulunan 20’li yaşlarındaki bir adam için şaşkınlığa düşmek ve kendini kaybetmek an meselesidir. Ancak o, kentte kaybolmaz, kendini korur. Bunu yaparken de en büyük dayanağı ailesidir. Ailesi sayesinde, deyim yerindeyse “Nerde akşam, orda sabah.” tarzında dağınık bir yaşamdan uzak durur. Geceleri sabaha kadar çalışsa da dönüp dolaşır, evine, eşi ve çocuklarının yanına gelir. Ayrıca kente entegre olma, kent kültürünü özümseme derdindedir. Yavaş yavaş ilerleyen bir süreçtir aslında bu. Ancak çocuklarının ilk rol modeli kendisidir. O yüzden bunu, mümkün olduğunca hızlı gerçekleştirme gereği duyar. Böylece de aslında, çocukları ona bu konuda bir yön verir.

Aile kurumu ve baba olmanın anlamını evlendikten çok sonra kavrayan Musa Eroğlu’nun çocukları bugün, kendi yollarında yaşamlarına devam etmektedir. Musa Eroğlu ise küçüklüklerinde baba olarak çocuklarıyla geçiremediği zamanı, bugün, dede olarak 10 yaşındaki tek torunu Zeynep’le telafi etmeye çalışmakta, fırsat buldukça onunla ilgilenmektedir.

IX. ASKERLİK DÖNEMİ

Musa Eroğlu, 1965 yılında, evlendikten hemen sonra Askerlik Şubesi’nden bir celp alır. Askere çağrılmaktadır. Ancak o sıralarda, radyonun sınavlarına gitmek için Ankara’ya gitmeyi planlamaktadır. Bu konuda kararlıdır. Ankara’ya gider, sınava girer; ancak sınavı kazanamaz. Üzgün ama ders almış bir şekilde köyüne döner ve devre kaybı olarak apar topar

askere gider. Böylece, yaklaşık 2,5 yıl süren ve yaşamının en önemli kırılma noktalarından biri olan askerlik dönemi, Haziran 1965'te başlamış olur.

Eşi, ailesi ve akrabalarıyla vedalaşıp köyünden çıkan Musa Eroğlu, askerlik için Manisa'ya gider. Siyah bir bez kılıf içindeki bağlaması elindedir. Manisa'da kışlanın kapısına geldiğinde, elindeki bağlamayı gören askerler güler ona. "Hayırdır, askere mi geldin, düğüne mi?" diye dalga geçerler. Aldırış etmez. Çünkü kendini yalnız ve çaresiz hisseder. Yapacak bir şeyi yoktur, susar ve geçer. Artık asker ocağındadır.

Burası acemi birliğidir, temel askerlik eğitimi verilmektedir. Askere devre kaybı olarak, yani dönem arkadaşlarıyla birlikte gitmesi gereken tarihten geç gitmiştir. Gittiğinde de eğitimler çoktan başlamıştır. Bu nedenle hemen ertesi gün sabah, onu da eğitime çıkarırlar. Aynı gün, elinde bağlamasıyla geldiğini öğrenen biri gelir yanına ve tanışmak ister. Adı Sabit'tir. Aynı bölükten tertibidir. Sabit de kendisi gibi bağlama çalan bir müzisyendir. Ancak Sabit, İzmir'de doğup büyümüştür ve genç yaşına rağmen feleğin çemberinden geçmiş biridir. Cin gibidir. Sabit, askere gelmeden önce profesyonel olarak müzisyenlik yapar. Dönemin önemli türkücülerine bağlamasıyla eşlik eder. Bu anlamda Musa Eroğlu'nun çok çok önündedir. Biraz sohbet ederek birbirlerini tanırlar ve orada arkadaş olurlar.

Musa Eroğlu, temel askerlik eğitimine başlayalı birkaç gün olmuştur ki eğitim alanına, yanındaki bir grup askerle bir komutan gelir. Bölüğe, "Aranızda müzikle uğraşan var mı?" diye sorar ve uğraşanların öne çıkmasını ister. Musa Eroğlu biraz tereddüt eder, ama arkadaşı Sabit, "Gel gel, hadi gidelim." der. Öne çıkarlar. Komutan ne yaptıklarını, ne çaldıklarını sorar. İyi düzeyde bağlama çaldıklarını öğrenince ikisini de ayırır. Eşyalarını ve bağlamalarını alıp gelmelerini söyler. Gidip gelirler. Komutan onları, başka askerlerle birlikte bir araca bindirir ve Manisa'nın Kırkağaç ilçesine getirir.

Kırkağaç'ta orduevinde sahneye çıkıp müzisyenlik yapacaklardır. Hem de işe, hemen o akşam başlayacaklardır. Getirilen askerlerin çoğu, birbirlerini tanımaz; adlarını bile bilmezler. Herkes sazını çıkarır, birlikte akort ederler ve kabataslak bir orkestra oluştururlar. Biraz sonra yanlarına bir solist gelir ve sahne programını anlatır. Basit bir prova bile yapmadan sahneye çıkarlar.

Salon, komutanlar ve aileleriyle tıklım tıklım doludur. Başarılı ve keyifli bir program yaparlar. Yeni bir ortamda, yeni insanlarla, yeni insanlara bağlama çalan Musa Eroğlu'nun yaşamında, böylece yeni bir sayfa da açılmış olur. Çünkü burada, onun gerçek anlamda profesyonel müzisyenlik yaşamı başlamaktadır.

Hem orduevinin komutanı hem de misafirler o akşamki programı çok beğenir. Bu nedenle orkestra orada sahne almaya devam eder. Böylece Musa Eroğlu, askerliğinin acemilik döneminin sonuna kadar Kırkağaç'taki orduevinde sahneye çıkıp bağlama çalar. Orduevi komutanı, askerliğini burada tamamlamasını ister. Komutanın bu teklifi cazip gelir Musa Eroğlu'na. Böylece askerliği boyunca hem sevdiği işi yapıp rahat edecek hem de sahne deneyimini iyice artıracaktır. Ancak acemilik döneminin sonuna doğru daha cazip bir teklif alır. Bu teklif, kendisi gibi asker olan arkadaşı Necmi'den gelir. Necmi, bölük komutanının akrabasıdır ve bölüğün yazıcısıdır. Yani bölüğün büro işlerine o bakar. Arkadaşı Musa'ya, "Burayı boş ver, bence sen İstanbul'a git." der. Müzik piyasasının kalbi olan İstanbul'a gitmek, Musa Eroğlu için kaçırılmaması gereken bir fırsattır; ama usta birliği için onu İstanbul'a göndermelerinin pek de mümkün olmayacağını düşünür. Necmi, durumu anlar ve "Tamam tamam, ben hallederim..." der.

Acemilik dönemi bittiğinde, Musa Eroğlu'nun usta birliği için dağıtımı, gerçekten de İstanbul'a yapılır. Askerliğinin geri kalanını İstanbul Tuzla'daki Piyade Okulu'nda tamamlayacaktır. Bu, muhtemelen arkadaşı Necmi'nin başarısıdır.

Dağıtım izninden sonra Musa Eroğlu, yine elinde bağlamasıyla, Tuzla Piyade Okulu'nun önündedir. Ancak bu kez daha rahattır. Manisa'daki gibi kendini yalnız ve çaresiz hissetmez. Zaten yalnız da değildir; acemiliği birlikte tamamladığı bağlaması vardır yanında. Ona daha çok güvenmektedir artık. Çünkü Kırkağaç'ta bağlamasıyla kanıtlamıştır kendini. Burada da askerliğinin aynı şekilde devam edeceğini düşünür. Bu bakımdan artık askerlik, hiç de yabancı olmadığı bir süreçtir. Böyle düşünürken, içeride kendini tam olarak nelerin beklediğini bilmemektedir elbette. Yeni bir kırılma noktasına geldiğinin farkında değildir...

Müzisyen olduğu, elindeki bağlamadan bellidir. Ancak nizamiyedeki askerler yine de ne işle uğraştığını sorarlar. Müzisyen olduğunu onaylatıp doğruca bando bölümüne gönderirler.

Piyade Okulu çok kalabalıktır, ama bando bölümünün nüfusu oldukça azdır. Bölüğün komutanı, çok sert ve aksi bir üsteğmendir. Bandonun sorumlusu, askerler arasında “Kuru Üzüm” lakabıyla bilinen babacan bir astsubay başçavuştur. Bandoda görevli askerlerin çoğunu ise Roman müzisyenler oluşturur.

Musa Eroğlu, bando bölümüne gelince bağlamasını bir kenara bırakmak zorunda kalır. Çünkü bandoda bağlama kullanılmamaktadır. Ayrıca bölük komutanı üsteğmen tam bir Batı müziği hayranıdır. Yerli müziklerden ve enstrümanlardan hiç hoşlanmaz. Ancak bölükte Batı müziğiyle ilgilenen hiç asker yoktur. Çoğu Roman olan bu askerler, alaturka müzik ya da türkü enstrümanları kullanır. Bu yüzden komutan, olur olmaz şeyleri bahane ederek askerlere sürekli kızar ve dayak atar. Bu dayaklardan, ilk günlerinden itibaren Musa Eroğlu da nasibini alır. Dayak yememek için herkes gibi o da üsteğmenin gözüne görünmemeye çalışır. Hele hele bağlamasıyla hiç görünmemesi gerekir. Bağlamasını koğuşa saklar ve komutan bölükteyken mecbur kalmadıkça çıkarmaz. Ancak Piyade Okulu’nda görevli bir yarbay vardır. Bu yarbay tam bir türkü tutkunudur. O nedenle bando bölümündeki askerlerle arası çok iyidir. Bağlama çalıp türkü söyleyenleri sık sık çağırır. Çoğu zaman evinde toplar. Hep birlikte çalıp söylerler. Diğer askerler gibi Musa Eroğlu da bu ortamda bulunmaktan büyük keyif alır, ama sonrasını düşünmeden de edemez. Çünkü bando bölümünün komutanı, üstü olduğu için yarbaya bir şey diyemese de, oraya giden askerleri başka bir bahaneyle sıra dayağından geçirir. Buna rağmen bağlama çalıp türkü söyleme fırsatı bulduğu için çok da dert etmez üsteğmeni Musa Eroğlu.

Bando bölümünde bağlamasını kullanamayan Musa Eroğlu’na, bandoda çalması için ilk günlerinde bir si bemol klarnet verirler. Ancak, daha önce birçok ortamda bağlamasıyla eşlik etmiş olsa da, hiç klarnet çalmamıştır. Buna rağmen, Roman arkadaşlarının da yardımıyla çabucak öğrenir klarnet çalmayı. Kısa sürede, bandoya iyi kötü eşlik edebilecek

düzeye gelir. Ancak büyük ve önemli bir sorunu vardır. Çok iyi bağlama çalıp türkü söylemesine rağmen teorik müzik bilgisi hiç yoktur. Müzisyen piyasasında kullanılan bir iki terim hariç, gerçek anlamda nota bilmez. Bu nedenle, bandoda çalabilmesi için önce nota öğrenmesi gerekir.

Bando bölümünde teorik müzik eğitimini veren ‘Kuru Üzüm’ Başçavuş’tur. Bu başçavuşun, belirgin olarak üç özelliği vardır. Birincisi, teorik ve pratik anlamda çok iyi bir müzik bilgisine sahip olmak. İkincisi, askerleriyle yakından ilgilenen babacan bir komutan olmak. Üçüncü ise çok fazla rakı içiyor olmak. Başçavuş’un, rakı içerken vazgeçemediği tek mezesi vardır; o da kuru üzumdür. Bölükteki askerler, işte bu nedenle ve biraz da iyi niyetine güvenerek, ona “Kuru Üzüm” derler.

‘Kuru Üzüm’ Başçavuş, Musa Eroğlu’nu teorik müzik ve nota eğitimine alır. Bu konuda bilgi eksikliğinin farkında olan Musa Eroğlu, Başçavuş’a ve derslerine dört elle sarılır. Birkaç hafta içinde önemli bir mesafe kaydeder. Artık takılmadan nota okuyabilecek düzeye geldiğinde, si bemol klarneti tekrar verirler eline. Klarneti notayla çalmaya başlar, ancak Başçavuş’tan aldığı müzik derslerine de devam eder.

Musa Eroğlu, her ne kadar bandoda klarnet çalıyor olsa da çok ısınmaz bu enstrümana. Sesi çok güzeldir, ama çalmak ona yabancı gelir. Üstelik bölükteki askerlerin çoğu Roman’dır. Hepsi de çok iyi müzisyendir. Hele İmdat adında bir çocuk vardır ki, klarnet onun nefesiyle bir başka olur. Musa Eroğlu, böylesine güzel klarnet çalan biri varken klarnete devam etmek istemez. Saygısızlık olarak görür bunu, utanır İmdat’tan. O, bağlama çalmak ister; ama bandoda bağlamaya yer yoktur. Bu nedenle gözünü bandonun şefliğine diker. Nasıl olsa notaya da hâkimdir artık. Başçavuş’a durumu anlatır ve onu ikna eder. Böylece, Başçavuş’un yardımcısı olarak bandonun şefliğine geçer. Şimdi artık yönetiminde, çok iyi müzisyenlerden oluşan dev bir orkestra vardır. Hiç vakit kaybetmeden provalara başlarlar.

Provalarda, asker arkadaşlarından oluşan orkestrasına bando müzikleri çaldıran Musa Eroğlu, sık sık türkü de çaldırır. Bu konuda hiçbir fırsatı kaçırmaz. Türk müziğini sevmeyen bölük komutanı üsteğmenin, kendilerini duymayacağından emin olunca başlar türkü çaldırmaya.

Arkadaşlarının da hoşuna gider bu. Çok keyifli işler yaparlar. Kalabalık orkestra sayesinde farklı armoniler denerler. Türküleri çok sesli çalıp söylerler. Kendilerinden beklenmeyecek kadar yetenekli ve başarılıdır orkestradaki çocuklar. O güne kadar türkülerin, daha çok bağlama ve kabak kemane gibi dizde çalınan kemanla icra edildiğini görmüş olan Musa Eroğlu, bu kez bando enstrümanlarıyla çaldırır türküleri. Bando müziklerinde değil belki, ama bu türkü çalışmalarında herkes kendinden geçer.

Bir gün, bando orkestrasıyla prova yapan şef Musa Eroğlu, her zamanki gibi türkü çaldırmaya başlar. Herkes, yine aşk ile çalar ve kendinden geçer. Böyle devam ederken, onları kendilerine getiren, üsteğmenin bağırıp çağırarak içeri girmesi olur. Üsteğmen çok kızmıştır, bandonun böyle “acayip” müzikler yapmasına. Başta şefleri olmak üzere tüm askerleri azarlar, sırayla dayaktan geçirir. Bu işin, şefin başının altından çıktığını bilmektedir. Onunla ayrıca ilgilenir...

Bu dönemde, Piyade Okulu’nun komutanı İsmail Hakkı Yerlikaya’dır. Bando bölüğündeki askerlerin türkü çalarken üsteğmene yakalandığı günlerde, okul komutanının bir şoför ihtiyacı belirir. Üsteğmen, bu durumu fırsat bilir ve “Zaten burada bir işe yaramıyor.” deyip bandonun şefliğini yapan askeri, okul komutanına şoför olarak gönderir. Böylece Musa Eroğlu, bando şefliğini bırakır ve Okul Komutanı Yerlikaya’nın şoförlüğünü yapmaya başlar.

Bando bölüğündeki orkestrasından ve arkadaşlarından ayrılmanın üzüntüsüyle şoförlüğe başlayan Musa Eroğlu’nun bu görevi uzun sürmez. Okul Komutanı, anlayışlı ve hoşgörülü bir askerdir. Daha da önemlisi çok iyi bir insandır. Üstelik türküyü de gerçekten çok sever. Okulun komutanı olmasına rağmen, bando bölüğündeki üsteğmen gibi burnu havada değildir. Araçtayken şoförüyle sohbet eder. Hâlini hatırlarını sorar, derdini dinler. Yine böyle araçta giderken gelişen bir sohbette şoförü, bando bölüğünden söz eder. Orada şeflik yaptığını ve orkestrayla neleri, nasıl çaldıklarını anlatır. Anlattıkları, komutanın dikkatini çeker. Bunun üzerine şoförüne, “Sen burayı bırak, bandoya geri dön evladım...” der. Böylece Musa Eroğlu, birkaç hafta sonra bando bölüğüne, orkestrasının başına geri döner. Onun ardından da bölüğe, okul komutanlığından bir emir gelir.

Okul komutanı İsmail Hakkı Yerlikaya, bando bölümüne gönderdiği emirde, orkestranın okulda bir konser vermesini istemektedir. Ancak okul salonunun kapasitesi yeterli olmadığından aynı konser üç seans gerçekleştirilecek ve komutan sadece ilk seansa katılacaktır. Konser için orkestra şefi bir repertuvar belirleyecek; ancak bu repertuvar, gündemdeki popüler eserlerden seçilecektir.

Bölük komutanı üsteğmen, kurtulduğunu düşündüğü askerin geri dönmesinden memnun olmamıştır elbette. Gelir gelmez ona, kendi üslubuyla bir “Hoş geldin!” de demiştir zaten. Ancak ardından gelen bu konser emri daha da kızdırır üsteğmeni. Yine de yapacak bir şeyi yoktur. Başçavuş aracılığıyla orkestraya emri iletir. Hemen repertuvar belirlenir ve provalar başlar.

Provalarını tamamlayan orkestra çok başarılı bir konser verir. Konseri izleyen okul komutanı, konserin sonunda sahneye çıkar. Şefi ve orkestrayı tebrik eder. Orkestra ve konserle ilgili övücü sözler söyler. Bando bölümü, komutanları olan üsteğmen hariç, çok mutludur. Bu tablo, üsteğmeni inanılmaz derecede rahatsız eder. O günden sonra, askerliği bitinceye kadar Musa Eroğlu’na ters davranır. Hatta onu, hemen her fırsatta acımasızca döver...

Musa Eroğlu, Tuzla’da askerlik yaptığı dönemde, ilk günlerinden itibaren İstanbul müzik piyasasını da tanımaya çalışır. Hafta sonlarındaki çarşı izinlerinde sık sık Unkapanı’na gider, etrafı gezer ve gözlemler yapar. Her taraf plak şirketiyle doludur. Burada tutunmasının kolay olmayacağını anlar, ancak yine de kendine bir yer edinmek ister. Bu nedenle, bir hafta sonu giderken yanına bağlamasını da alır. Plakçılarla görüşüp şansını denemek ister. O günler için birkaç yıl önce kurulmuş olan İstanbul Plak şirketinin adını çokça duyar. Doğruca oraya gider. İçeri girince üç kişiyle karşılaşır. Bunlar, İstanbul Plak’ın sahibi Şahin Söğütoğlu ile sonraki yıllarda ortak olarak Kervan Plak şirketini kuran Yaşar Kekeva ve Orhan Gencebay’dır. Bu üçlüye derdini anlatır. Çalıp okuduğunu söyler ve kendini bir dinlemelerini rica eder. Şirketin sahibi Şahin Söğütoğlu, “E hadi çal bakalım bir şeyler...” der. Heyecanlanır. Sınavda gibi hisseder kendini. Geçen yıl Mut’taki Karacaoğlan

Şenlikleri'nde, onu dinledikten sonra "Bundan iyi çoban olur, başka da bir şey olmaz..." diyen Emin Aldemir gelir aklına. Terler. Ama serinkanlı bir şekilde bağlamasını kılıfından çıkarır yavaş yavaş. Kendini kanıtlayabilmesi için, piyasada türkü adına yapılan müziklerden farklı bir şeyler yapması gerektiğinin farkındadır. O nedenle, köyünün geleneksel müziği çerçevesinde birkaç tane deyiş çalıp okur. 1965 yılında, Unkapanı piyasası için oldukça farklıdır bu müzik. Söğütoğlu, şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemez, "Hemen sana bir plak yapalım!" der. Ancak çok vakti yoktur Musa Eroğlu'nun. Asker olduğunu hatırlatır ve Piyade Okulu'na, Tuzla'ya geri dönmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Söğütoğlu, "Haftaya mutlaka izin alıp tekrar gel buraya. İlk plağını dolduralım." der.

Mutlu bir şekilde İstanbul Plak'ın kapısından çıkan Musa Eroğlu, bir hafta sonra aynı kapıdan, aynı mutlulukla tekrar girer. O gün iki tane 45'lik plak doldururlar. Ancak bu plaklar, beklediği ilgiyi görmez. Çünkü Musa Eroğlu, müzik piyasası için çok yeni bir isimdir ve arkasında durup bu ismi pazarlayacak büyük patronlar yoktur. Ayrıca bu plaklardaki müzikler, o yıllarda sadece Unkapanı değil, Türkiye geneli için oldukça yabancısıdır. Okudukları, Alevilik inancı çerçevesinde dinsel içerikli motiflerle yüklü ağır metinlerdir. Plakların birer yüzünde Taşeli yöresinden türküler, ancak diğer yüzlerinde deyişler vardır. Bunlardan biri Kul Himmet'e, diğeri de Şah Hatayî'ye aittir. Tüm bunlar ve belki ilave başka nedenler dolayısıyla, plakları yeterli sayıda çoğaltılmaz. Çoğaltılanlar da gerektiği gibi dağıtılmaz. Ancak bu, Musa Eroğlu için önemli bir deneyim olur. Bu deneyim sayesinde Unkapanı müzik piyasasının içinde -ya da karşısında- kendi konumunu belirlemeye başlar.

1965'teki bu iki plak deneyiminden sonra Musa Eroğlu, askerliğinin sonuna kadar yeniden bir plak doldurma girişiminde bulunmaz. Ancak hafta sonu çarşı izinlerinde Unkapanı'na gidip gelmeye devam eder. Burada müzik ve özellikle türkü piyasasıyla ilgili bağlantılar kurar, iyi kötü bir çevre edinmeye çalışır. Bir taraftan da bando bölümünde 'Kuru Üzüm' Başçavuş'tan teorik müzik ve nota dersleri almaya devam eder. Bando orkestrasıyla çalışmalarını sürdürür.

Musa Eroğlu, yaklaşık 2,5 yıl sonra, 1968'de askerlik görevini tamamlar ve Tuzla Piyade Okulu'nun kapısından çıkar. Manisa'da kışlanın kapısından ilk girişinde elindeki bez kılıfın içinde sadece bağlaması vardır. Ancak şimdi o kılıfın içine, bağlamasının yanına, müzikle ilgili birçok donanım ve birikimi de koymuş durumdadır: Temel düzeyde de olsa teorik müzik ve nota bilgisi, ilerleyen yıllardaki müzik yönetmenliklerinde kullanacağı orkestra şefliği deneyimi, Kırkağaç'ta başlayan profesyonel sahne deneyimi, Türkiye müzik piyasasının kalbi durumundaki İstanbul'da edindiği iyi kötü bir çevre ve iki tane 45'lik plak... Bağlamasının yanına koyduğu sadece bunlar da değildir. Tek başına bağlamasının yeterli olmayacağını anlamış ve bağlamasının yanına daha koyması gereken birçok şeyin farkına varmıştır. Müzikal birikimlerin yanı sıra askerlik, yaşamla ilgili de çok şey kazandırmıştır ona. Artık her şeye bambaşka bir pencereden bakmaktadır.

Bu ruh hâliyle köyüne geri dönen Musa Eroğlu'nun, âdeta dünyası değişmiştir. Bu nedenle köyüne döndüğünde karşılaştığı manzara onun için yıkım olur. Çünkü köy, askere gitmeden önce bıraktığı hâlde, olduğu yerde saymaktadır. Köyde zaman donmuştur sanki. Artık burası ona göre bir yer değildir. Askerdeyken profesyonel müzik yaşamına da adım atmıştır. O yolda devam etmesi gerektiğine karar verir. Bunun için de ilk yapması gereken, köyden vazgeçmektir. Bağlamasını eline alıp tekrar çıkar köyünden. Gaziantep ve İskenderun'daki kısa süreli müzisyenlik deneyimlerinden sonra rotasını Ankara'ya çevirir. Kendisi için yeni bir yaşamın kapılarını aralamaktadır...

X. ANKARA'YA YERLEŞMESİ VE ANKARA'DA İLK YILLARI

Musa Eroğlu, İstanbul'da askerliğini bitirirken sivil yaşam için bir iş teklifi alır. O dönemde birçok sanatçıya menajerlik yapan Mehmet Ali Yanıkoğlu'dur bu teklifin sahibi. Dönemin genç solistlerinden Canan Can, Gaziantep'e programa gidecektir ve ekibinde iyi bir bağlamacıya ihtiyaç vardır. Yanıkoğlu, Unkapanı'nda tanıdığı Musa'ya, bu ekibe katılıp

çalışmasını önerir. Ona teşekkür eden Musa Eroğlu, köyüne gitmek istediğini söyler ve teklifi -küçük bir açık kapı bırakarak- nazikçe reddeder. Köyüne gelir; gelir gelmez de köyün artık kendisini tatmin etmeyeceğini anlar. Çünkü artık profesyonel bir müzisyendir. Köyden bir an önce kurtulup gerçek yaşamın içine girmesi gerekir. Mehmet Ali Yanıkoğlu'yla tekrar haberleşir ve bağlama sanatçısı olarak Gaziantep'e gider.

Gaziantep'te, gazinoda Canan Can'ın arkasında bağlama çalar. Ancak buranın ortamını pek beğenmez. Kısa bir süre sonra Gaziantep'ten ayrılıp İskenderun'a geçer. İskenderun'da, dönemin eğlence merkezi olmasıyla ünlü yaylası Soğukoluk'taki gazinolarda, pavyonlarda çalışır. Ancak burada da mutlu olmaz. Çünkü çok zengin müşterileri olan ve büyük paralar harcanan bu mekânlarda müzik ikinci plandadır. Öncelikli eğlence anlayışı, seks işçisi olarak çalıştırılan kadınlar üzerinden dizayn edilmiştir. Soğukoluk'un, her geçen yıl büyüüp kötü bir üne sahip olan ve 1980'deki sıkıyönetim döneminde dağıtılan bu ortamı, Musa Eroğlu için hiç umut vaat etmez. O yüzden, çok kısa bir süre sonra buradan ayrılır ve yerleşmek kararlılığıyla Ankara'ya gider.

Yıl 1968'dir. Musa Eroğlu, yine elinde bağlamasıyla Ankara'dadır. Bu, Ankara'ya ilk değil, üçüncü gelişidir. Daha önce de buraya gelmiş ve bu şehirle ilgili iyi kötü bir fikir edinmiştir. Ankara'ya ilk kez, 1960'ların başında, muhtemelen 1962'de, okuyucu olarak katıldığı Mut Folklor Ekibi'yle gelir. Bu önemli bir deneyimdir onun için. Çünkü Mut yöresinin dışına ilk kez çıkmış ve başkente gelmiştir. Burası bambaşka bir dünyadır. O nedenle Musa Eroğlu; "yurtdışı" der gibi, "Mut dışı" dediği ilk seyahatinin bu olduğunu dile getirir.

Yöresel kıyafetler içindeki müzisyenlerle oyunculardan oluşan folklor ekibi, Ankara'daki aile gazinolarında ve çay bahçelerinde sahneye çıkıp gösteriler yapar. Keman, gırnata ve koltuk davulundan oluşan üç kişilik çalgı ekibine Musa Eroğlu da solist olarak eşlik eder. Gösterilerden artakalan zamanlarda ise grup hâlinde ya da ayrı ayrı şehri gezerler. Musa Eroğlu'nun kafasında, geleceğine dair, o güne kadarki en net fotoğraflar bu gezileri sayesinde belirmeye başlar: Burada bağlama çalıp türkü söyleyerek yaşamını kazanan bir sürü insan vardır. Üstelik çalıp söyleme konusunda

kendisinden daha iyi değillerdir. O gün değil belki ama ileride bu şehirde, bu işi yapabileceğine karar verir. Bu anlamda aslında Ankara'nın, Musa Eroğlu için daha o yıllarda hedef hâline geldiği anlamlı bir gerçektir. İskenderun'dan çıkıp doğruca Ankara'ya gelmesinin altında da bu gerçeklik vardır.

1962'de folklor ekibiyle Ankara'ya gelmiş olması, Musa Eroğlu için apayrı bir öneme daha sahiptir. Şöyle ki, Abdürrahim Karakoç'un ölümü dolayısıyla yaptığımız bir söyleşide¹⁰ de ifade ettiği gibi, ilk Mihriban bestesini ilginç bir tesadüfle burada tamamlar. Bu yıllarda Musa Eroğlu, küçük küçük beste çalışmalarına da başlamıştır. Ankara'ya geldiği bu dönemde de kafasında bir melodi vardır. Uzun süredir kendisini meşgul eden bu melodi için uygun şiiri bir türlü bulamaz. Folklor ekibiyle geldiği bu gezide, Ankara'da gezerken yolu Ulus'a düşer. Ulus'ta Gençlik Parkı'na girmek ister ama giriş ücretlidir. Ancak o kadar bile parası yoktur cebinde. Bu yüzden, birçok kişinin yaptığı gibi, kenardaki tellerin üzerinden atlayıp öyle girer parka. Telin üzerinden parka atlayıp yere inince hemen önünde bir kâğıt görür. Bir kitaptan mı kopmuştur yoksa bir defterden mi, onu şimdi pek hatırlamasa da bir şiir vardır kâğıdın üzerinde. Dikkatini çeker, eline alır kâğıdı. Şiire bir göz atar. İşte o, Abdürrahim Karakoç'un, "Unutmak kolay mı deme / Unutursun Mihriban'ım" dizeleriyle başlayan Mihriban şiiridir. Çok etkilenir şiirden, kafasındaki melodiyle de çok uyumlu olduğunu görür. Hemen türküyü tamamlar orada. Ancak plağa okumak için epey bekletir Mihriban'ı. 1965'ten itibaren 45'lik plaklar yapıyordur, ama 1979'daki ilk ve tek uzunçalar plağı olan *A Kuzum*'a alır o türküyü. Plağın çıktığı dönemden itibaren büyük ilgi gören ve çok sevilen bu türkü, sonraki yıllarda birçok sanatçı tarafından seslendirilir. Hatta yeni albümlerin çıkış parçası yapılır. Örneğin 1980'li yılların müzik magazin dergisi Gong'da çıkan "*Mihriban*"la *Selda'ya Taze Kan* başlıklı bir habere göre, dönemin ünlü şarkıcılarından Selda (Bağcan), bu türküyü yeni uzunçalarına alacaktır. Bu durum, haberin giriş yazısında şöyle değerlendirilir: "Türk Halk Müziği'nin tavrı ustalarından Musa Eroğlu'nun bir deyişi umutlandırıyor Selda'yı... 'Yeni uzunçalarımı bu deyiş sürükleyecek'

¹⁰ Çevik, 2012.

diyor ve ekliyor: ‘Hem ezgisi hem de sözleri çok çarpıcı...’¹¹. İşte, Musa Eroğlu’nun daha popüler olan diğer Mihriban bestesinden sonra adı *Unutursun Mihriban’ım* şeklinde değiştirilen bu türkü; onun, 1962’deki ilk Ankara deneyiminin ürünü olarak ortaya çıkar.

Musa Eroğlu’nun Ankara’ya ikinci gelişi ise 1965 yılındadır. Bu kez, askere gitmeden hemen önce, Radyo’nun açtığı saz sanatçılığı sınavına girmek üzere gelir. Ancak oldukça zorlu bir geliştire bu. Bir taraftan yeni evlenmiştir, diğer taraftan da askere çağrılmıştır. Üstelik Ankara’da sınav heyetinin karşısına çıkmak için giyeceği doğru dürüst bir elbisesi de yoktur. Tüm bu zorluklara rağmen gitmeye kararlıdır. Özellikle elbise işi büyük sıkıntıdır. Bunu nasıl çözeceğini düşünür ve bir çare bulur. Köylerinde “Koreli” diye bilinen biri vardır. 1950-53 arasındaki savaş nedeniyle asker olarak Kore’ye gidip savaşmış, bu lakap da gazilik madalyası gibi oradan yapışmıştır yakasına. Koreli’nin çok güzel bir takım elbisesi vardır. Utana sıkıla çalar Koreli’nin kapısını. Durumu anlatıp emaneten takım elbisesini ister. Zaten beden ölçüleri de aşağı yukarı aynıdır. Koreli, tereddüt etmeden verir elbiseyi. Musa Eroğlu sevinçle evine döner. Köyde kendilerine “Tek Göynek” demelerine neden olan, evdeki o tek gömleği giyer. Üzerine de Koreli’nin takım elbisesini çeker. Terziye özel diktirse ancak bu kadar uygun olurdu ölçülerine, elbise üzerine tam oturur. Öylece köyünden çıkar ve elinde saziyla Ankara yoluna düşer.

Ankara Radyosunda, sınav heyetinin başkanı Nida Tüfekçi’dir. Oldukça kalabalık bir aday grubu girer sınava. Ancak sadece 8-10 kişi alacaklardır. Bu kişiler de üç aşağı beş yukarı bellidir. Nida Tüfekçi beğenir Musa Eroğlu’nu, ama Ankara kontenjanının dolu olduğunu söyler. Sınav heyetinde İzmir Radyosundan Mustafa Hoşsu da vardır. Tüfekçi, Hoşsu’ya: “Al bu çocuğu İzmir’e götür, heba olmasın.” der. Kendisinin de, beğendiği bir çocuğu, kontenjan dolu olduğu için İstanbul’a götüreceğini söyler. Musa Eroğlu, bu dönemde 19 yaşlarındadır, Tüfekçi’nin beğenip İstanbul Radyosuna almayı düşündüğü çocuk ise 14-15 yaşlarında. Ancak çocuk

¹¹ Gong, 1983.

gerçekten zehir gibi bağlama çalmaktadır. Üstelik çok da iyi nota bilmektedir. İşte o çocuk, ilerleyen yıllarda Türkiye'nin en önemli bağlamalarından biri olarak tanınacak olan Yavuz Top'tur. Yavuz Top, Tüfekçi'nin İstanbul teklifini kabul eder ve 1967'deki sınavlara girip kazanır. Böylece, daha 17 yaşındayken "yetişmiş sanatçı" olarak İstanbul Radyosunda yayınlara katılmaya başlar. Ancak Musa Eroğlu İzmir'e gitmeyi kabul etmez. Bunun birçok nedeni vardır. Öncelikle parası yoktur. Ayrıca İzmir başka bir dünyadır onun için; tanıdığı bildiği kimse, gidip sığınabileceği bir yer yoktur. En önemlisi, askere çağırılmıştır. Vakit kaybetmeden gitmesi gerekir. Öyle de yapar. Ancak bu sınav önemli bir deneyim olmuştur onun için. Çok iyi çalıp söylese de, yaptığı iş için bunun yeterli olmadığını, olmayacağını görür. Teorik müzik bilgisine, hele hele nota öğrenmeye mutlaka ihtiyacı olduğunu anlar. Ayrıca işin kültürel boyutuna da daha çok eğilmesi gerektiğini fark eder. Nitekim, sınav heyetinin başkanı Nida Tüfekçi'nin asıl önem verdiği noktalar da bunlardır. Bunları düşünmekle birlikte, sonuçta, Ankara'daki bu sınavı kazanamamıştır. Ancak kendisi için önemli dersler çıkarmıştır. Eksikliklerini giderip ileride tekrar girecektir sınava. Kararlıdır. Bu düşüncelerle köyüne döner ve ortaya çıkan eksikliklerini orada gidereceğini hissetmişçesine apar topar askere gider.

1962 ve 1965'ten sonra Ankara'ya üçüncü kez 1968'de gelir Musa Eroğlu. Ancak bu kez Ankara'ya yerleşmek ve yaşamına burada devam etmektir amacı. Tek dayanağı vardır yanında, o da her zamanki gibi bağlamasıdır. Üstelik askerlik öncesine göre çok daha donanımlıdır. Bu nedenle özgüveni oldukça yüksektir. Burada yaşayacak ve kendine bir yer edinip tutunacaktır. Vakit kaybetmeden bir iş bulur ve gazinolarda çeşitli solistlerin arkasında bağlama çalmaya başlar. Bağlamaya hâkimiyeti, kısa sürede fark edilmesini sağlar. Ancak o, arkasında çaldığı solistleri beğenmez. Kendisi çalıp okumak ister. O böyle istese de, o yıllarda Ankara'daki müzik piyasası buna pek uygun değildir. Çok popüler bir isim olmadıkça erkek solistler kolay kolay iş bulamaz gazinolarda. Müşterilerin, dolayısıyla da patronların öncelikli tercihi bayan solistlerdir. Bu nedenle, şimdilik solist olması pek mümkün değildir. Ancak madem solist olamayacaktır, o zaman

çalma işini daha profesyonel yapmaya karar verir. Bu amaçla, bir grup arkadaşını toplar ve Genç Ozanlar adında bir orkestra kurar. Solistlere düzenli bir orkestra olarak eşlik etmeye çalışırlar. Ancak Genç Ozanlar uzun ömürlü olmaz, kısa sürede dağılır.

1960'ların sonunda, 12 Mart 1971 Muhtırası'na doğru gidilen süreçte, tüm yurttaki olduğu gibi Ankara'da da oldukça gergin günler yaşanmaktadır. Çıkan olaylar nedeniyle polis, yoğun güvenlik önlemleri alır. İnsanlar için dışarısı, özellikle de geceleri çok tehlikeli hâle gelir. Ayrıca sık sık da sokağa çıkma yasağı uygulanır. Tüm bunlar, müzik ve eğlence sektörüne ağır bir darbe olarak yansır. Zaten müşterisi az olan mekânlar, gece 12'den önce kapatmak zorunda kalır. Bu nedenle sektörün işleri sekteye uğrar. Birçok müzisyen gibi Musa Eroğlu da bu dönemde iş bulmakta zorlanır. Bu zor günlerinde arkadaşı Deli Hasan yetişir imdadına. Deli Hasan, çok iyi bağlama çalan bir müzisyendir. Ancak Ankara Belediyesinde kadrolu memur olarak çalışır. Müzisyenlik ikinci plandadır onun için. Gazinolarda yaşanan iş sıkıntısı nedeniyle, arkadaşı Musa'ya belediyede geçici bir iş ayarlar. Sinema salonlarında belediye adına bilet kontrolü yapacaktır Musa Eroğlu. Hemen işe başlar. Bilet kontrol görevlisi olarak sinema sinema dolaşır Ankara'da. Bu sayede hem az çok para kazanır, hem de bol bol film seyreder. Yaptığı iş bu bakımdan eğlencelidir, ama tamamen geçicidir. Zaten kısa bir süre sonra da bırakmak ister. Ancak bu işi ayarlayan arkadaşı Deli Hasan, kalıp çalışması yönünde ısrar eder. Kalırsa, kadroya da geçeceğini söyler. Böylece düzenli maaş alacak, sigortası yapılacak ve ileride buradan emekli olabilecektir. "Gene benim gibi sazını da çal işte!" der Deli Hasan, ama arkadaşı Musa dinlemez onu. Teşekkür eder ve işi bırakır.

Belediyedeki geçici işi bırakan Musa Eroğlu, tekrar gazinolarda iş bakar. Piyasa gerçekten çok kötüdür. Gününbirlik işler çıkar gazinolarda. Artık olduğu kadar çalışır. Bu günlerde bir akşam, Akay Caddesi civarından geçen Musa Eroğlu, küçük bir meyhaneden gelen kanun sesini duyar. Ses dikkatini çektiği için meyhaneye girip oturur. Sahnede, kendi yaşlarında biri kanun eşliğinde türkü söylemektedir. Özellikle Urfa türkülerini söyleyişini çok beğenir. Ara verdiğinde masasına çağırır bu müzisyeni. Tanışıp sohbet

ederler. Yıllar sonra Türkiye'nin önemli gazetecilerinden biri olan Bekir Coşkun'dur bu. O yıllarda Bekir Coşkun, Ankara'da Yüksek Gazetecilik Okulu'nda öğrencidir. Harçlığını çıkarmak için akşamları bu işi yapar. Musa Eroğlu da kendinden bahseder biraz. Çabucak ısınırlar birbirlerine ve birlikte çalmaya karar verirler. Musa Eroğlu, hemen ertesi akşam bağlamasını alıp gelir Akay'daki meyhaneye. Böylece bağlamada Musa Eroğlu, kanunda Bekir Coşkun vardır artık o meyhanede. Onlar keyifle türküler çalıp söyler. Bu iki gencin yıllar sonra nelere imza atacağından habersiz olan müşterilerse, aynı keyifle türkülerini dinlerler. Bu ikili, 2-3 ay kadar birlikte çalışır. Sonra ikisi de kendi yolunda ilerlemeye devam eder.

Ankara'daki gazino işlerinin sıkıntılı olduğu aynı yıllarda Musa Eroğlu, dönemin belli başlı âşıklarıyla da tanışır ve birlikte işler yapar. Bunlardan en önemlisi, hiç şüphesiz Âşık Veysel'dir. Veysel, Ankara'ya geldiğinde, Hergele Meydanı'ndaki bir otelde kalır. Musa Eroğlu, 1969'da Veysel'in Ankara'ya geldiğini duyunca otele gider ve onu bulup tanışır. Ömrünün son yıllarındaki Veysel'e, bir çırağın ustasına göstereceği şekilde saygı gösterir. Onunla, kısa süreli de olsa samimi bir dostluk kurar. Öyle ki Veysel ona "Musa" demez; "Goñur"¹² diye seslenir. Bunun nedenini sorar. "E irengin öyle..." cevabını alınca da susar Musa Eroğlu. Çünkü Veysel, görmeyen gözleriyle onun nasıl görüldüğünü anlamıştır...

Musa Eroğlu, bir dönem Âşık Veysel'le konserlere gider. Büyük bir onurla onun sazını taşır. Veysel iyi bir âşıktır; ama aynı zamanda çok aksi ve agresif biridir. Dik konuşur, lafını esirgemez. Hak edene de her fırsatta hiç çekinmeden söyler. Görmediği hâlde hisleri çok kuvvetlidir. Bu konuda Musa Eroğlu, kendisini şaşırtan birçok olay yaşar. Bunlardan biri Karadeniz Ereğli'de gerçekleşir. Veysel; Kul Ahmet, Kul Hasan ve Müslüm Sümbül gibi âşıklarla birlikte, Ereğli'deki madenciler için ücretsiz konsere gider. Bu ekibe Musa Eroğlu da katılır. Ereğli'ye gidip konsere çıkarlar. Konser sonrasında da Türkiye Kömür İşletmelerinin misafirhanesine gelirler. Burada Âşık Veysel, Musa Eroğlu'na: "Goñur, git bir şeyler al gel de yiyelim..." der. Musa Eroğlu

¹² Konur: kumral.

en küçükleridir, elbette o gidecektir; ancak cebinde hiç parası yoktur. Bunu ne Veysel'e söyleyebilir, ne de diğer âşıklara. Sessizce çıkar misafirhaneden. Yakınlarda bir kahvehane bulup içeri girer. Ocakçıya, konsere gelen âşıkların aç olduğunu ancak hiç paralarının kalmadığını söyler. Ocakçı durumu olgunlukla karşılar ve kahvehanedekilere duyurur. Hemen aralarında para toplayıp verirler. Musa Eroğlu, bu parayla gidip bolca yiyecek ve iki büyük şişe rakı alır. Sonra, saygı gereği onların yanında çok rahat içemeyeceğini düşünür ve kendisi için ayrıca küçük bir şişe daha alır. Misafirhaneye döner dönmez de bu şişeyi, kimse görmeden bir yere saklar. Diğer yiyecek ve içecekleri ortaya koyar. Yenilir içilir, ama rakı çabucak biter. Veysel, "Daha rakı yok mu?" diye sorar. Rakının kalmadığını söylerler. Bunun üzerine Veysel, Musa Eroğlu'na döner ve "Goñur, o sakladığın küçük şişeyi getir o zaman..." der. Musa Eroğlu donup kalır. Bunun nasıl olduğunu anlayamaz. Şaşkın bir hâlde gidip rakıyı getirir. Ancak Veysel ve diğerleri en ufak bir şaşkınlık belirtisi göstermez. Musa Eroğlu ancak birkaç gün sonra sorabilir bunu Veysel'e. "Nereden bildin o sakladığım rakıyı?" der. Veysel, gülümseyerek tek cümlelik bir cevap verir: "Gön gözüyle değil oğlum, can gözüyle görüyorum ben..." Musa Eroğlu, hem Veysel'den hem de bu dönemde tanıdığı diğer âşıklardan bunun gibi birçok hayat dersi alır. Ancak bu cevap, çok çarpıcı ve kalıcı bir ders olur onun için...

Musa Eroğlu, ilerleyen günlerde gazinolarda daha düzenli çalışmaya başlar. İşlerini iyi kötü yoluna koyar, belli bir düzen kurar. Bunun üzerine köyüne gider ve eşiyle kızını da alıp getirir Ankara'ya. Ankara'da Hisar'da otururken, Pirinç Han yakınlarındaki Asker Sokak'ta bir eve taşınır. Bahçeli bir gecekondudur burası. Bahçesinde ağaçlar, çiçekler ve çeşitli sebzeler vardır. Eşi ve kızıyla birlikte âdeta köyünü de şehre getirmiş gibi hisseder. Artık eskiye oranla daha düzenlidir yaşamı. İşler de iyidir. Bağlamacı olarak Ankara piyasasında hızla yıldızı parlar. Birçok gazinodan ve solistten teklifler alır. Uygun bulduğu yerlerde gidip bağlamasını çalar.

Bu yıllarda popüler olan müzik arabesktir. Hem gazino hem de plak piyasasında arabeskçiler bir adım öndedir. Ankara gazinolarında sahne alan ve arabesk şarkılar söyleyen birçok solist, 1970'ten itibaren Musa Eroğlu'nun

ününü duymaya başlar. Ancak bu bağlamacının adını bile doğru dürüst bilmezler. Çünkü bu dönemin Ankara piyasasında Musa Eroğlu'nun ünü vardır, ama adı pek yoktur. Bağlamayı çok hızlı ve farklı çalan biridir sadece. O kadar hızlı çalar, sol eli bağlamasının perdelerinde o kadar hızlı hareket eder ki; parmaklarını takip etmek imkânsızdır. Bu nedenle, 1970'li yılların Ankara müzik piyasasında **Uçan Parmak** derler ona. Bu dönemde, "Uçan Parmak" yakıştırması "Musa Eroğlu" adının önündedir. Sadece türkü solistlerine bağlama çalan Uçan Parmak'a, birçok arabeskçi teklifte bulunur. Sahne programlarında kendilerine de bağlama çalmasını isterler. Üstelik daha dolgun ücret vermeyi vaat ederler. Ancak Uçan Parmak, bunların hiçbirini kabul etmez. Arabesk müziğe inanmamaktadır çünkü. Onun geçici bir moda olduğunu ve bir süre sonra, müzisyenleriyle birlikte kaybolacağını düşünür. Ayrıca arabesk, onun kültür dünyasına da yabancı gelir. Bunlar nedeniyle, arabeskçilerin ısrarlı tekliflerini kararlı bir duruşla reddeder. İnatla türkünün peşinden gider. Bu yüzden, karşılık bulmayan teklifler, bir süre sonra doğal olarak kesilir. Herkes kendi yoluna gider...

Musa Eroğlu, arabeske hayır dediği bu dönemde, türkünün yanında başka bir müzik türünün önemini de fark eder: Türk Sanat Müziği ve onun asıl altyapısını oluşturan Klâsik Türk Müziği. Önemli bir geleneğe sahip olan bu müziğin özellikle melodik yapısı dikkatini çeker. Bu müzikten beslenerek bağlamanın, türkünün ve dolayısıyla da kendinin sınırlarını genişletebileceğini düşünür. Buradan alabildiği melodik incelikleri kendi bünyesinde eritip türkü kültürüne aktarabileceğine inanır. Bir süre bu müziği tanımak için kafa yorar, anlamaya çalışır. Sonra, terminolojisini ve bunların müzikteki karşılıklarını öğrenmeye başlar. Gazinolarda kanun, tambur ve ut gibi sanat müziği enstrümanları çalan ama alanlarına hâkim olan arkadaşlarından bilgiler alır. Özellikle Münir Nurettin Selçuk ve öğrencisi Alaeddin Yavaşca'nın eserlerini dikkatle takip edip inceler. Tüm bunları yaparken temel amacı elbette, sanat müziği icracısı olmak değildir. "İyi kötü öğrenip çalayım da iş çıkarsa çalışıp para kazanırım..." şeklinde sığ bir açgözlülük psikolojisiyle hareket etmez bu konuda. Asıl amacı, bağlamasını ve kendisini geliştirmek; böylece de, temsilcisi olduğu türkü kültürüne katkıda

bulunmaktadır. O nedenle, sanat müziğinin, daha çok türkü bağlamında işine yarayacak noktaları üzerinde yoğunlaşır. Örneğin bu müzikteki “peşrev”ler üzerinde ayrıca durur. Peşrevlerdeki müzikal zenginliği, türkülerde bağlamayla yaptığı “açış”lara yedirerek kullanır. Böylece daha farklı tınılar, daha renkli melodiler yakalar. Sonra bunları, o günden bugüne uzanan sanat yaşamı boyunca, türkülerin altyapısına saklayarak başarılı bir müzikal ve kültürel senteze ulaşır. Benzer bir sentezi, ilerleyen yıllarda Batı müziği ve başta gitar olmak üzere bu müziğin enstrümanlarını türkülerinde kullanarak gerçekleştirir.

Ankara Radyosunun 1965’te açtığı sınava giren ama kazanamayan Musa Eroğlu, 6 yıl sonra, 1971’de şansını tekrar denemek ister. Bu kez kendine daha çok güvenmektedir. Gerçi sınava daha önce girdiğinde de kendine güveni tamdır; ama şimdi bu güvenin ayakları yere daha sağlam basmaktadır. Böylece bu güven, Musa Eroğlu’nun daha bilinçli bir şekilde daha dik durmasını sağlar. Gerçekçi bir yüksek özgüvenin sağladığı bu duruş, aynı şekilde karşısındakilere de güven telkin eder. Çünkü aradan geçen 6 yıl, onun dünyasında çok şeyi değiştirmiştir. Artık teorik müzik bilgisi vardır. Nota öğrenmiş, plaklar yapmış profesyonel anlamda müzisyen olmuş ve Ankara müzik piyasasında kendine sağlam bir yer edinmiştir.

Ankara Radyosu, 1971’de ilan ettiği sınavla “yetişmiş sanatçı” kadrosuna eleman alacaktır. Musa Eroğlu, bu sınavı kazanma konusunda çok isteklidir. Bu nedenle, kendini kanıtlamak için elinden gelen her şeyi yapmaya, türküyle ilgili tüm hünelerini sergilemeye karar verir. Her yere, eline bağlamasını alıp giden Musa Eroğlu, bu kez radyoya tek kişilik bir türkü orkestrası şeklinde gider.

Sınav günü Ankara Radyosunun önünde, bir sürü çalgı taşıyan ilginç bir tip belirir. Bu tipin, her iki omzuna astığı çalgılar, sırtından önüne doğru sarkmaktadır. Bağlama, divan saz, tar, kabak kemane ve koltuk davulundan oluşan tek kişilik bir orkestra görünümündeki bu adam Musa Eroğlu’ndan başkası değildir. Kapıdaki görevliler onu, müzisyenlere asistanlık eden ve getir götür işlerine bakan biri zanneder. Sınava geldiğini söyleyince de şaşırarak içeri alırlar. Sonra aynı şaşkınlığı, sınav için bekleyen diğer adaylar

yaşar. Tuhaf tuhaf bakarlar ona. Hiç aldırış etmez. Biraz sonra, sırası geldiğinde sınav için stüdyoya girer. Çalgılar hâlâ sırtından taşmaktadır. Bu görüntüye, yine Nida Tüfekçi'nin başkanlığındaki sınav heyeti de doğal olarak şaşırır. Tüfekçi, ciddi bir ses tonuyla “Bunlar ne?” diye sorar. Musa Eroğlu, heyecanlı ama kendinden emin bir şekilde, “Bunların hepsinden sınava girmek istiyorum!” cevabını verir. Şaşkınlık içinde kabul edip “Gel o zaman başla bakalım.” derler. Çalgılarını çıkarır ve sırasıyla çalmaya başlar. İstedikleri türkülerini çalar. Yöreler ve tavırlara dair soruları, çalgılar üzerinde göstererek ayrıntılı bir şekilde açıklar. Teorik müzik bilgisi ve belli bir kıvama gelmeye başlayan kültürel birikimiyle de değerlendirmeler yapar. Onu, müzikle ilgili çok yönlü sinayarak gerçek bir sınavdan geçirirler. Diğer adaylarınkinden çok daha uzun bir sınav olur. Çünkü farklı çalgılarla birçok türküyü çalıp söyler, sınav heyeti de keyifle dinler. Bu bakımdan sınav, küçük bir dinleti havasına da bürünür. Sonunda Tüfekçi, heyete, soru sormak isteyeninin olup olmadığını sorar. Kimseden ses çıkmaz. Çünkü adayı, heyet olarak başarılı bulmuşlardır. Ancak Tüfekçi, “Belli ki sen, profesyonel müzisyen olarak piyasada çalışıyorsun. Yetişmiş sanatçı olarak radyoda memur olursan dışarıda çalışamazsın. Bu yüzden alacağın maaş yetmez sana...” der. Musa Eroğlu, bu sözleri doğrulayınca Tüfekçi ona başka bir teklifte bulunur. Ona, radyoda kadrolu olarak değil de, düzenli bir ücret karşılığında “mahalli sanatçı” olarak çalışmasını önerir. Böylece hem daha çok para kazanacaktır, hem de radyodaki müstakil programlar sayesinde sazını, sesini ve adını daha kolay duyuracaktır. Bu teklif cazip gelir. Zaten asıl amacı radyo sanatçısı olmak değil, radyoda çalıp söylemek ve biraz da 6 yıl önce kazanamadığı sınavın rövanşını almaktır. Buna rağmen, böyle bir teklif almasa, muhtemelen, yetişmiş sanatçı olarak Ankara Radyosunda çalışmaya başlayacaktır. Bu bakımdan yine önemli bir kırılma noktasındadır. Ancak kararını Tüfekçi'nin teklifinden yana kullanır. Nida Tüfekçi'nin, sınav heyetinde hazır bulunan Mustafa Geceyatmaz'a orada verdiği talimatla Musa Eroğlu, Ankara Radyosunda mahalli sanatçı olarak çalışmaya başlar. Bu talimata göre, 15 günde bir radyoda kayda girerek türküyü çalıp söyleyecek ve

bu kayıtlar düzenli olarak radyoda yayınlanacaktır. Kurumun ihtiyacı olduğunda da ayrıca çağrılacak ve gerekli işlerde yardımcı olacaktır.

Musa Eroğlu, sınavdan hemen sonra bu işe başlar ve uzun yıllar devam eder. Bu sırada, zaman zaman da radyodaki çeşitli çalışmalara katılır. Örneğin bir gün Nida Tüfekçi tarafından Yurttan Sesler korosunun çalışmalarına çağrılır. Koro, İrfanî'nin "A Kuzum" ya da adıyla özdeşleşerek "Urfanî" şeklinde bilinen türküsünü çalışacaktır. Musa Eroğlu'nun çok iyi icra ettiği bir türküdür Urfanî. Bu nedenle Tüfekçi, nasıl çalınıp söylendiğini koroya göstermesi için çağırmıştır onu. Koronun kadrolu radyo sanatçılarının gözünde Musa Eroğlu, "mahalli sanatçı" olarak radyoya kayda gelen ve nihayetinde gazinoda, pavyonda çalışan "piyasacı" biridir. Bu yüksekte bakışların ezici ağırlığını omuzlarında hisseder. Yine de Tüfekçi'nin istediği gibi çalıp gösterir Urfanî'yi. Ancak bunu, korodaki küçümseyici bakışlara karşı tepki olarak istemeden gelişen alaylı bir mağrurlukla yapar. Urfanî, hakkıyla çalınmaya kalkışıldığında gerçekten zor bir türküdür. Bu yüzden, Musa Eroğlu çalıp bitirdikten sonra korodakilerin şaşkınlığı sessizlik olarak yansır ortama. Tüfekçi, bazı yerleri daha düşük bir metronomla, yavaş yavaş çalmasını ve koroya göstermesini ister. Onu da yapar. Ancak korodaki sessizlik devam eder. Bunun üzerine, türküyü tahtada anlatmak için izin ister Tüfekçi'den. Çıkar, önce türkünün notasını yazar tahtaya. Püf noktalarını açıklar. Ama koronun bu türküyü hakkıyla çalmasının şimdilik zor olduğunu, bu nedenle, gerekirse nota değerlerinin düşürülebileceğini söyler. Bu sözlere Tüfekçi kızar, "Ders mi veriyorsun!" diye çıkışır. O da özür dileyip yerine oturur. O, yerine geçerken Tüfekçi, koroya, aslında Musa'nın sözlerinin doğru olduğunu söyler. Sonra da korodakileri incitmeden, bu konuda düzenli ders yapmalarının kendilerine çok faydalı olacağını belirtir. "Hatta derslere Musa da gelsin..." der. Tabii ki herhangi bir itiraz söz konusu bile değildir. Ancak koroya, bu dersleri yönetecek bir de şef gereklidir. Korodan Yaşar Aydaş'a teklif edilir bu görev; ama o, özür dileyerek azlini ister. Bunun üzerine, Musa Eroğlu'nun da önerisiyle Mehmet Erenler şef olur. Ders adı altında çalışmalar başlar. Musa Eroğlu da fırsat buldukça dâhil olur bu çalışmalara. Ancak koro, onun derslere çok fazla müdahale ettiğinden şikâyetçi olur. Bunun üzerine

Yurttan Sesler'in çalışmalarına katılmayı bırakır. Ancak bu süreçte Nida Tüfekçi'nin güvenini gerçekten kazanmış ve her zaman samimi desteğini görmüştür. Bu anlamda Nida Tüfekçi; Musa Eroğlu'nun, 1965'te girdiği radyo sınavına kadar hayranlıkla, sonrasında ise hayranlığa ek olarak saygı ve minnetle andığı bir kişi durumundadır.

Musa Eroğlu, radyoda çalışmaya başladıktan sonra, sahnelerinde bağlama çalacağı solistler konusunda daha seçici davranır. Türkü söylüyor da olsa her solistin arkasında çıkmamaya başlar. Ancak 1974'te, çok yakın bir arkadaşı olan Sami Yılmaztürk'ün -o dönemlerde birlikte yaşadığı ve ancak uzun yıllar sonra evlendiği- eşi Kayseri'de sahneye çıkacaktır. Bu kişi, sahne yaşamına o yıllarda yeni yeni başlayan Belkıs Akkale'dir. Kayseri'de bir gazinoda 10 gün program yapacaklardır. Yılmaztürk, arkadaşı Musa'dan bu ekibe katılmasını ve Belkıs'ın arkasında bağlama çalmasını ister. Kırılmaz ve Kayseri'ye giderler. Burada, gazinoda sahneye çıkan Belkıs Akkale, her gece programın ilerleyen saatlerinde mikrofona arkasındaki bağlamacıya bırakır ve ona da bir iki türkü söyler¹³. Müşterilerden yoğun ilgi gören bu bağlamacı, gazino patronunun da dikkatini çeker. 10 günün sonunda ekibin Kayseri'deki işi biter ve ayrılma vakti gelir. Ancak gazinonun patronu, Musa Eroğlu'na, hayır diyemeyeceği bir teklifte bulunur. Bağlamasıyla solist olarak sahneye çıkmasını ve 10 gün daha orada kalıp program yapmasını ister. Ayrıca günlük alacağı ücret, neredeyse bağlamacı olarak 10 gündür kazandığı para kadardır. Tereddütsüz kabul eder bu teklifi ve 10 gün boyunca sahneye çıkar. O güne kadar hiç bu kadar keyifle çalıp söylememiştir. Çünkü profesyonel solist olarak ilk kez sahneye çıkmaktadır. Bu anlamda, 1974 yılında Kayseri'de solistlik yapmaya başlayarak başka bir kırılma noktasına gelmiştir Musa Eroğlu.

Kayseri'deki işini bitirdikten sonra tekrar Ankara'ya döner. Ancak Kayseri'de yaşananlar, kendisinden önce gelmiştir Ankara'ya. Orada solist

¹³ Musa Eroğlu, Belkıs Akkale'nin bu ince davranışına, ona yıllarca bağlama çalarak teşekkür eder. Uzun süre hem sahnelerinde hem de plaklarında bağlama çalar. Böylece Belkıs Akkale'nin ortaya çıkmasına da az çok katkıda bulunur. Nitekim Gong dergisinde çıkan bir yazısında Erol Aktı (1982a), Belkıs Akkale'nin Türk Halk Müziği için önemli bir isim hâline gelmesi sürecinde "Musa Eroğlu'nun o '**zimba gibi**' tezenesi" nin etkili olduğuna değinir.

olarak sahneye çıktığı haberi, Ankara piyasasına yayılmıştır bir şekilde. Bu haberi duyanlardan biri de Ulus'ta Çankırı Caddesi'ndeki bir gazinonun patronu olan Mucurlu İsmail'dir. Mucurlu İsmail, Kayseri'den döner dönmez bulur Musa Eroğlu'nu. Gazinosunda solist olarak sahneye çıkmasını, bağlama çalıp türkü söylemesini teklif eder. O da kabul eder ve anlaşılırlar. Burada düzenli olarak programa çıkmaya başlar. Gazinonun kapısına, neon ışıklarla ve kocaman harflerle "Musa Eroğlu" yazılır. Geceleri zaten ışıltılı olan caddede artık onun adı da parlamaktadır. Zamanla türkü ve kültür tarihine yazılacak olan "Musa Eroğlu" ismi, böyle neon ışıklarla ilk kez yazılmaktadır. Bu, kendisi için çok önemlidir. Çünkü böylece, 1974 yılından itibaren sadece bağlamacı değil, aynı zamanda solist olduğu da tescillenmektedir.

Bu dönemden sonra Saray, Yıldız Saray, Bomonti, Grand ve Altınnal gibi Ankara'nın ünlü gazinolarında solist olarak sahneye çıkan Musa Eroğlu, başka solistlere bağlama çalmaya da devam eder. Ancak bu konuda eskisine göre çok daha seçici davranır. Sadece dönemin ünlü türkücülerinin ve kıramadığı bazı arkadaşlarının sahnelerinde bağlama çalar. Onlarla birlikte yurt içinde ve dışında turnelere de çıkar. Bu çerçevede Ahmet Sezgin, Bedia Akartürk, İzzet Altınmeşe, İbrahim Tatlıses ve Belkıs Akkale gibi ünlü türkü sanatçıların gazino ve konser programlarında bağlama çalar. Böylece, türkü ve müzik piyasasıyla ilgili çevresini de iyice genişletir.

Bu dönemde Musa Eroğlu'na, zaman zaman Ankara dışından da solist olarak sahneye çıkma teklifleri gelir. Uygun bulduklarını kabul edip gider. Bu çerçevede Niğde'den bir düğüne çağırırlar onu. Düğün, oradaki varlıklı ailelerden birine aittir. Oldukça dolgun bir ücretle düğünde sahne almasını isterler. Teklifi kabul edip Niğde'ye gider. Düğün için aldığı paranın yanına, sahnede oynayanlara takılan paralar da eklenince kayda değer bir meblağ oluşur. Düğünden hemen sonra Ankara'ya döner ve kazandığı o parayla Saimekadın'da bir gecekondü satın alır. Böylece kira ödemekten kurtulur. Yeni evi de köyü gibidir. Gecekondü da olsa, kiraz ağaçlarının bulunduğu bahçesiyle geniş ve ferah bir yerdir.

Musa Eroğlu'nun çevresi genişledikçe evine gelip giden dostları da artar. Bu anlamda, Saimekadın'daki gecekondusu, âdeta bir türkü tekkesi hâlini alır. Gününbirlik misafirlerin yanı sıra uzun süreli konaklayan misafirler de olur. Dönemin popüler türkü sanatçılarından birçoğunun uğrak yeri hâline gelir burası. Nida Tüfekçi, Ahmet Sezgin, Arif Sağ, Bedia Akartürk, Belkıs Akkale, Muhlis Akarsu, Hülya Süer ve Hüsamettin Subaşı gibi sanatçılar sık sık gelip gider. Bunlara, o dönemde adı bilinen ya da bilinmeyen birçok âşık da katılır. Âşık Haşimî (Aslıhak), Şekip Şahadoğlu ve Âşık Eminî (Düştü) bu evin müdavimlerindendir. Burada derin türkü muhabbetleri yapılır. Çalınır söylenir. Türkülere dair konuşmalar, tartışmalar olur. Saimekadın'daki gecekondunun bu ortamı Musa Eroğlu'na çok şey kazandırır. Özellikle âşıkların türkü birikimlerini ortaya döktüğü bu kültür sofrasından hakkıyla beslenir Musa Eroğlu. Ancak bir süre sonra buradaki gecekonduların yıkılması gündeme gelir. Bunun üzerine Abidinpaşa'da Asım Gündüz Caddesi'nde bir eve taşınır. Ancak burada fazla durmaz, bir süre sonra Maltepe'ye yerleşir.

1971'den itibaren Ankara Radyosunda mahalli sanatçı olarak çalışan Musa Eroğlu, Ahmet Adnan Saygun'la da tanışır. Bu genç adamın, radyoda çok iyi bağlama çaldığını gören Saygun, 1975 yılında onu bir projeye dâhil etmek ister. Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenecek olan Yoz Döngü adlı balenin provalarına başlanacaktır. Temsilin müziğini Güray Taptık ve Cengiz Tanç hazırlar. Bu müzikte, klâsik orkestranın yanında bağlamalar da kullanılacaktır. Adnan Saygun, farklı bağlama tekniğiyle orkestraya katkıda bulunacağına inandığı Musa Eroğlu'nu da provalara götürür. Musa Eroğlu, orkestradaki bağlamaları beğenmez. Çünkü seçilen repertuvara uygun bir akort ve düzende değildirler. Durumu Saygun'a anlatır. O da nasıl olması gerektiğini sorar. Musa Eroğlu, bağlamasını çıkarıp akort eder ve repertuvardaki türkülerini çalmaya başlar. Saygun şaşırır ve hemen Güray Taptık'ı çağırır. "Güray, bağlamaları yanlış seçmişsiniz; işte tam böyle çalışmalısınız..." der. Taptık, "Peki" der; ama çok hoşlanmaz bu durumdan. Ancak Saygun'a da bir şey diyemez. O gün çalışma biter ve herkes dağılır. Musa Eroğlu, bağlamasını Klâsik Batı Müziği'yle birleştirerek yeni bir şeyler

yapıyor olmanın heyecanıyla ertesi gün tekrar gelir çalışmalara. Ancak onu çalışmaya almazlar. Nazik bir dille ama resmen kovarak gönderirler oradan. Nedenini anlayamaz tabii ki. Açıklama da isteyemez. Yoz Döngü balesiyle ilgili, tebessüm ederek bugün bile beklediği o açıklamayı; hiçbir zaman, hiç kimse yapmaz ona...

Aynı yıllarda Musa Eroğlu, müzik sektörünün başka bir koluyla da ilgilenmeye başlar. Plak şirketlerinde müzik yönetmeni olarak görev alır. Aslında, o günlerden günümüze kadar uzanan müzik yönetmenliğinin altyapısını, Tuzla'daki askerliği sırasında edindiği donanımlar oluşturur. Buradaki, özellikle bando şefliği deneyimi, önce, sahnelerde solistlere bağlama çalarken diğer arkadaşlarına şeflik yapmasına zemin hazırlar. Bu sayede, kısa sürede şef bağlama olma deneyimi edinir. Sonra bu iki deneyim birleşir ve böylece Musa Eroğlu'nun müzik yönetmenliği çıkar ortaya. O dönemde Harika Plak, Yağmur Plak ve Göksoy Plak gibi şirketlerde müzik yönetmenliği yapar. Birçok sanatçının plaklarını hazırlar. Ara sıra da kendisine 45'lik plaklar yapar. Bu dönemde yaptığı 6-7 kadar 45'lik plaktan sonra, bir de uzunçalar plak hazırlar. 1979'da Yağmur Plak'tan çıkarır "A Kuzum" adındaki bu çalışmasını. Bu plak, onun ilk ve tek uzunçaları olmasından başka iki önemli özelliğe daha sahiptir. Birincisi, bu plakta kullanılan tüm enstrümanları Musa Eroğlu bizzat çalmıştır. İkincisi de, bu plakla birlikte Musa Eroğlu Türkiye çapında tanınmaya başlamış ve sağlam adımlarla popülerleşme yoluna girmiştir.

XI. POPÜLERLEŞME YOLUNDA MUSA EROĞLU

1970'li yılların Ankara müzik piyasasında Musa Eroğlu; bağlama sanatçısı, solist ve müzik yönetmeni olarak önemli bir isimdir. Gazino ve plak sektöründe tanınan biridir. Bu bakımdan dönemin en ünlü sanatçılarıyla da bağlantı hâindedir. Ancak bir solist olarak Türkiye çapında bir popülerliğe henüz ulaşamamıştır. 1965'ten 1980'e kadar, sayısından kendisinin de emin olamadığı 8-10 kadar 45'lik plak yapar. Bununla birlikte, söz konusu plaklar,

Musa Eroğlu isminin geniş kitlelere ulaşması konusunda neredeyse hiç etkili olmaz. Ancak bunlar, önemli birer deneyim olarak onun popülerleşme sürecinin altyapısını oluştururlar. Bu anlamda Musa Eroğlu'nun popülerleşme süreci 3 temel aşamada gerçekleşir. Bunların birincisi, 1979 yılında **A Kuzum** adındaki uzunçalar plağını yapmasıdır. İkincisi, 1980'li yıllarda Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Yavuz Top gibi önemli isimlerle birlikte, döneme damgasını vuran 7 kasetlik **Muhabbet** serisinde yer almasıdır. Üçüncüsü ise, 1996 yılında çıkan ve satış rekorları kıran **Halil İbrahim/Kerbela Destanı** albümünü çıkarmasıdır. Bu üç aşamanın her birinde Musa Eroğlu'nun popülerliği katlanarak artar. Ancak bu popülerlik, basit bir moda gibi, söz konusu aşamaların gerçekleştiği günler ya da yıllarla sınırlı kalmaz. Onun, çizgisini hiç bozmadan yürüttüğü çalışmaları sayesinde kalıcı hâle gelir ve bugünlere ulaşır.

Musa Eroğlu, popülerleşme yolundaki ilk adımlarını 1970'li yıllarda atar. Ancak bu yıllarda bir müzisyen için popülerleşme, plak yapmaktan çok, başta radyo ve televizyon olmak üzere medya organlarında yer almakla ilgilidir. İnternet teknolojisi hariç, bu durum günümüzde de geçerlidir. Ancak bu yıllarda TRT'nin radyo kanalı sayısı 3, televizyon kanalı sayısı ise sadece 1'dir¹⁴. Ayrıca hem radyonun hem de televizyonun yayın saatleri oldukça sınırlıdır. Bu nedenle tüm dinleyiciler ya da izleyiciler aynı yayını takip eder. Günümüzde ise, 2011 yılı kayıtlarına göre Türkiye'de yerel, bölgesel ya da ulusal çapta yayın yapan 521 televizyon, 1117 radyo kuruluşu vardır¹⁵. Buna internet ve uydu bağlantısıyla yurtdışındaki kanallar da eklenince çok büyük bir sayıya ulaşılır. Bu bakımdan 1970'lerin Türkiye'sinde radyo ve televizyona çıkmakla günümüzde çıkmak arasında büyük farklar vardır. Kısacası o yıllarda radyo ve özellikle de televizyona çıkmak çok zor, ama bir o kadar da etkili bir yoldur. Musa Eroğlu, 1970'li yılların başlarından itibaren bu zoru başarmış ve önce radyoda sonra da televizyonda yer almaya başlamıştır. Aslında bunlar, onun popülerleşme sürecinde, *A Kuzum* plağının ilk önemli aşama olmasına da zemin hazırlamıştır.

¹⁴ <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx> , 01.08.2012

¹⁵ Dede, 2011: 9.

Musa Eroğlu, radyoya ilk kez 1971 yılında Ankara Radyosunda “Mahalli Sanatçı” olarak çıkar. Önce stüdyoda kayıt yapılır, sonra bu kayıt, program sırası geldiğinde radyoda yayınlanır. Bu çerçevede radyoda çalıp söylediği ilk türkü, “Şu Yüce Dağların Karı Eridi” adlı Karacaoğlan türküsüdür. Birçok türkü gibi bu türkü de, TRT kayıtlarında kaynak kişisi olan Musa Eroğlu ile özdeşleşir. Radyoya bu ilk çıkışından itibaren Musa Eroğlu ismi Türkiye çapında yavaş yavaş bilinmeye başlanır. Ankara Radyosunda yıllarca süren bu yayınlar aracılığıyla, geniş kitlelerden önce TRT’deki televizyoncuların dikkatini çeker. Böylece birkaç yıl sonra televizyonda da görünmeye başlar.

Radyoya 1971’de çıkan Musa Eroğlu’nun televizyona ilk çıkışı ise 1974 yılındadır. Ancak bu da aslında radyo yayınları sayesinde olur. O dönemde Erşan Başbuğ’un yönetmenliğinde, televizyon için bir kültür programı yapılmaktadır. Başbuğ, bu programlardan birini Mut’ta çeker. Ancak öncesinde, radyodan tanıdığı Musa Eroğlu’nu bulur ve program için iki türkü okumasını rica eder. Çekimler, doğal olarak Mut’ta yapılacaktır. Bu nedenle Musa Eroğlu, çekim ekibiyle birlikte Mut’a gider. Soğuk bir kış günüdür, ama yine de mekân olarak Mut Kalesi seçilir. Musa Eroğlu, kalede iki türkü çalıp söyler. Sonra programın diğer çekimleri yapılır ve Mut’tan ayrılırlar. Ankara’ya dönünce de program TRT ekranlarında yayınlanır. Musa Eroğlu’nun burada, dolayısıyla televizyonda çalıp söylediği ilk türkü, Mut yöresine ait “Kullar Olam Seni Doğuran Anaya”dır. Yıl 1974, yaş 30’dur. Bu ilk televizyon deneyimi onun için elbette çok önemlidir; ama yeterli değildir. Televizyonda daha çok yer alması gerekir. Ancak bu konuda elinden pek bir şey gelmez. Yapabileceği tek şey vardır; o da kendini geliştirerek ve donanımını arttırarak çalıp söylemeye devam etmektir. Öyle de yapar...

Televizyona sonraki çıkışı ancak iki yıl sonra, 1976’da gerçekleşir. Ancak bu, ilkinden çok daha önemlidir. Çünkü ilk çıkışı Mut yöresiyle ilgili bir kültür programı çerçevesinde gerçekleşmiştir. Yani programın merkezinde kendisi yoktur. Oysa ikinci çıkışında, müstakil bir programda yer alır, tek başına çalıp söyler. Üstelik o gün televizyonun yayın akışını veren gazetelerde de program hakkında bilgi verilmiştir. 1971’den beri adı, radyo

yayın akışını veren gazete sütunlarında zaten geçmektedir. Ancak bu kez radyo değil televizyon programıdır ve bu nedenle daha önemlidir. Bu çerçevede, 25 Ekim 1976 tarihli Milliyet gazetesinde yer alan yayın akışında Musa Eroğlu'yla ilgili bölüm şöyledir:

19.30 Türk Halk Müziği

Musa Eroğlu izlenecek. Sanatçının sunacağı türküler şunlar:

*ÇİÇEKLER İÇİNDE MENEKŞE BAŞTIR, YAT[A]MADIM
GASAVETTEN, UZUN HAVA ve KURBAN OLAM SENİ DOĞURAN
ANAYA.¹⁶*

Bu programdan sonra Musa Eroğlu, televizyonda daha çok yer almaya başlar. Örneğin 27 Mart 1978'de, yapım ve yönetimini Zeynep Esen ve Sacit Doğruyol'un üstlendiği "Türkülerimiz Oyunlarımız" adlı programa katılır. Bu programa konuk olarak Musa Eroğlu'nun yanı sıra Bedia Akartürk, Orhan Tekkaptan, Halit Araboğlu, Mahmut Taşkaya ve Halil Atılğan ile Eskişehir ve Silifke yöresi halk oyunu ekipleri katılır. Her sanatçının bir türkü söylediği bu programda Musa Eroğlu da, plağında *A Kuzum* şeklinde geçen "Varın Söyleyin Urfani'ye Yarini Övmesin" adlı türküyü söyler¹⁷.

1978'deki bu programdan sonra Musa Eroğlu, televizyondan sert bir ambargo yer. Bu ambargo tam iki yıl kararlılıkla uygulanır; sonrasında ise kısmen esnetilir ancak 1983'e kadar örtülü bir şekilde devam eder. Söz konusu ambargonun sebebi aslında, ekonomik sıkıntı ve iletişim kopukluğuna dayanan bir yanlış anlamadır. Şöyle ki, 1978'deki programın konuklarından olan Bedia Akartürk ve Musa Eroğlu çok beğenilmiştir. Bunun üzerine televizyon yöneticileri, konuk olarak sadece bu ikilinin katılacağı bir program yapmaya karar verirler. Ancak her şey çok hızlı gelişir ve Musa Eroğlu'na bir emrivaki yaparak son anda haber verirler. Bu haber onu doğal olarak çok mutlu eder, ama ne yapacağını şaşırır. Çünkü programın çekimleri İstanbul'dadır, ama kendisi o günlerde ciddi bir ekonomik sıkıntı içindedir. İstanbul'a gidecek, en az bir gece konaklayacak ve geri dönecek kadar

¹⁶ Milliyet, 25.10.1976, s. 8.

¹⁷ Milliyet, 27.03.1978, s. 10.

parası yoktur. Birinden borç bulmalıdır. Dener, ama olumsuz sonuçlanan bir iki girişimden sonra utanır, vazgeçer. Başka birilerine gidemez borç için. Programın yapımcılarına telefon edip durumu anlatmak ister, ama çekinir. Çünkü bunu bir acındırma ve onlardan para isteme şeklinde algılayabileceklerini düşünür. Ancak, bu fırsatı kaçırmak bir yana, gitmemesi büyük ayıp olacaktır. Üstelik bunu haber vermemesi, daha da büyük bir ayıp olacaktır. Bu nedenle sonunda, mazur görülebilecek başka bir bahane bulup özür dilemeye ve gelemeyeceğini bildirmeye karar verir. Çökmüş bir ruh hâliyle telefona sarılır; ama zaman ilerlemiş, mesai saatinin sonuna gelinmiştir. İstanbul televizyonunda, bu konuyla ilgili birilerine ulaşamaz. Dolayısıyla kimseye haber de veremez. Ertesi gün çekim saati gelir ama Musa Eroğlu ortalıkta yoktur. Bir süre bekleyen stüdyo ekibi, programı, o olmadan sadece Bedia Akartürk'le çeker. Musa Eroğlu'nun çekime gelmemesi ve haber de vermemesi, doğal olarak, kasıtlı bir davranış şeklinde yorumlanır. Çok kızmışlardır ona. İlgili kişilere daha sonra ulaşip durumu anlatır, ama bir şey değişmez. Bu “burnu büyüklük”ün bedelini ödemesi gerekir; ki, uzun süre televizyon ekranlarından uzak tutarak ödetirler de...

Musa Eroğlu'na uygulanan bu katı ambargo, tam iki yıl sonra Nida Tüfekçi sayesinde delinir. Tüfekçi, kendisinin hazırlayıp sunduğu “Türkülerin Dilinden” adlı programa, 23 Mart 1980'de Musa Eroğlu'nu da konuk olarak çağırır. Onun yanı sıra Mehmet Özbek, Mine Yalçın, Hale Gür, Ali Kızıltuğ, Rıza Yağız ve Şeref Taşlıova'nın da konuk olarak katıldığı bu programda; ayrıca Eğin, Anamur ve Edirne yörelerinin halk oyunu ekipleri de gösteri yapar¹⁸. İki yıl süren ambargodan sonra bu programa çıkmak Musa Eroğlu için çok önemlidir. Çünkü bu süreçte *A Kuzum* adlı uzunçalar plağını çıkarmış ve popülerleşme yolundaki ilk önemli aşamasını gerçekleştirmiştir. Şimdi bu aşamayı perçinlemek gerekir ki onun da temel aracı televizyondur.

Nida Tüfekçi sayesinde delinen ambargonun sonucu olarak Musa Eroğlu, kısa bir süre sonra tekrar televizyona çıkar. Bu kez, Cemile Kutgün ve Mehmet Özbek'in hazırlayıp sunduğu “Yurdun Sesi” programına 6 Mayıs

¹⁸ Milliyet, 23.03.1980, s. 8.

1980’de konuk olur. Bu programın diğer konukları ise Cengiz Kadiroğlu, Sıddık Doğan, Soner Özbilen, Saadet Yılmaz Bircan, Dilber Ay, İclal Akkaplan ve Muharrem Akkuş’tur¹⁹. Bu programa çıkmak, Musa Eroğlu için, televizyon ambargosunun delinişini pekiştiren hatta bittiğini gösteren bir gelişme niteliğindedir. O nedenle ayrıca önemlidir. Ancak durum, hiç de onun zannettiği gibi değildir. Çünkü bu programın ardından, yaklaşık iki yıl daha televizyona çıkarmazlar onu.

İki yıl sonra, 6 Mart 1982’de Musa Eroğlu tekrar çıkar televizyona. Bu kez Halit Kivanç’ın sunduğu ve ilk bölümü yayınlanacak olan “Sarmaşık” adlı programdır. Ancak bu, türkü merkezli bir program değildir. Birçok popüler ismin ve Tolga Han dans grubunun katıldığı Sarmaşık’ın bu ilk bölümü, “güzellik” kavramının konuşulduğu magazin içerikli bir program olur²⁰. Bu nedenle kendini ifade etmekte zorlanır. Televizyona çıkar, ama kendini hakkıyla gösterme şansı bulamaz. Çünkü aslında söz konusu ambargo devam etmektedir. Bu konuya, aynı yıl Gong dergisinde Musa Eroğlu ile ilgili bir yazı kaleme alan Erol Aktı da değinir. “Türk Halk Müziği’nde Musa Eroğlu Modası...” adlı bu yazısında Aktı, onun hızla artan popülerliğini ele alır ve bağlama konusunda bir ekol yaratmaya başladığını vurgular. Buna rağmen TRT’nin ona yeterince ilgi göstermediğinden yakınır. Bu durumu şöyle değerlendirir Aktı:

*Ya TRT’ciler, **Musa Eroğlu** akımı karşısında ne yapıyorlar? Bu sanatçıyı daha geniş kitlelere dinletmek bu tavrı yaygın hâle getirmek için ne yapıyorlar... Büyükbabalarla babaannelerle yasak savmayı saat doldurmayı bir kenara itip neden **Musa Eroğlu**’nun üstüne üstüne gitmiyorlar? Neden türkü olgusu adına bu sanatçıdan yararlanmayı düşünmüyorlar?*

***Musa Eroğlu**’nun ağzında şu aralar **Avşar** ve **Türkmeni** olmak üzere bozlaklar, deyişler, kırık ve uzun havalar var. Biz bu ezgileri yine bir uzunçalarda dinlemeye hazırlanırken, bir kez daha TRT’cilerin “**Fincancı Katırları**”nın önündekilerin dikkatini çekelim. **Musa Eroğlu** gibiler kaç yılda bir geçiyor türkü dünyasından? Neden sahip*

¹⁹ Milliyet, 04.05.1980, s. 8.

²⁰ Milliyet, 06.03.1982, s. 10.

*çıkıyoruz bu tezenesine, parmağına ve hançeresine sağlam adama?*²¹

Erol Aktı'nın bu haklı serzenişleri ancak bir yıl sonra, 1983'te karşılık bulmaya başlar. Yani 1983'ten itibaren TRT'nin Musa Eroğlu'na uyguladığı televizyon ambargosu ortadan kalkar. Çünkü bu yıl Musa Eroğlu'nun, Arif Sağ ve Muhlis Akarsu ile başladığı Muhabbet serisinin ilk kaseti piyasaya çıkar. Kaset çıkar çıkmaz büyük ilgi görür ve bu üç ismi Türkiye'nin gündemine taşır. Böylece Musa Eroğlu, popülerleşme yolundaki ikinci önemli aşamasını gerçekleştirmeye başlar.

Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu ve Arif Sağ'ın ortak projesi olarak ortaya çıkan ve 1980'li yıllara damgasını vuran **Muhabbet** serisinin temeli, bu üçlünün bir araya geldiği ilk gün atılır. Bu üçlünün bir araya gelmesine ise Arif Sağ vesile olur. Hem Musa Eroğlu hem de Muhlis Akarsu'yla arkadaşlığı bulunan Sağ, özel bir amacı olmaksızın bu iki arkadaşını tanıştırır. O gün üç arkadaş muhabbet ederken, Muhabbet'e de başlanır...

Musa Eroğlu-Arif Sağ tanışıklığı, bu serinin başlamasından çok önceye, 1975 yılına dayanır. Bir bağlama virtüözü olan Arif Sağ, geleneksel türkü kültürünün içinden geliyor olmasına rağmen o yıllarda "arabeskçi" kimliğiyle ön plandadır. Plak sektöründeki çalışmaları ve biraz da dönemin popüler müziği olan arabesk sayesinde Arif Sağ, o yıllarda Türkiye'de tanınan biridir. 1975'te bir gün, bu ünlü ismin yolu Ankara'ya düşer. Ankara'da bir akşam Arif Sağ, Nida Tüfekçi ve menajerlik yapan Mehmet Ali Yanıkoğlu, dönemin gözde mekânlarından biri olan Turgut Restoran'a gideceklerdir. O günlerde Turgut Restoran'da ünlü türkücü İzzet Altınmeşe sahne almaktadır. Altınmeşe'nin sahne orkestrasında ise bağlamacı olarak Musa Eroğlu vardır. Musa Eroğlu'nu, akşamki programları hakkında gündüzden bilgilendiren Mehmet Ali Yanıkoğlu, ondan akşam için çöğürünü de getirmesini ister. Akşam, Altınmeşe'nin sahnesi bittikten sonra Yanıkoğlu, Musa Eroğlu'nu masalarına davet eder. "Çöğürünü çıkar, bize bir iki tane Kütahya türküsü

²¹ Aktı, 1982d.

çal...” der. Söyleneni yapar. Yanıkoğlu ve Nida Tüfekçi zaten tanıyor dur onu. Ancak Arif Sağ çok şaşırır bu icraya. Merakla kim olduğunu, ne yaptığını sorar. Böylece Musa Eroğlu ve Arif Sağ 1975 yılında, Turgut Restoran’daki o masada tanışır lar.

Musa Eroğlu ve Arif Sağ’ın bu ilk karşılaşması hızla arkadaşlığa ve dostluğa dönüşür. Önce ara sıra, ancak zamanla sık sık görüşmeye başlar lar. Ankara’ya geldikçe Musa Eroğlu’nun Saimekadın’daki gecekondu suna uğrayan Arif Sağ; bir gün yanında bir arkadaşını da getirir. Bu arkadaş, o sıralar “Karnı Büyük Koca Dünya” adlı türküsüyle gündemde olan Muhlis Akarsu’dur. Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu’yla 1982 yılında o gün kendi evinde tanışmış olur.

Musa Eroğlu, Arif Sağ ve Muhlis Akarsu üçlüsünün bir araya geldiği o gün, bağlamalar da çıkar ortaya. Üç bağlamayı birlikte akort ederler ve çalıp söylemeye başlar lar. Bu arada, evdeki teyp de kayıttadır. Çok keyif verici bir muhabbet olur. Aynı keyfi, kaset kaydını dinleyerek bir kez daha yaşamak isterler. Kaseti dinlerken Muhlis Akarsu bir öneri atar ortaya: “Üçümüz birlikte, bu formatta bir kaset yapalım!” Böylece Muhabbet serisinin ilk fikri Muhlis Akarsu tarafından ortaya atılmış olur. Bu öneri, diğerleri tarafından da kabul edilir ve kasetin adı da orada belirlenir: Muhabbet... Kaset kısa sürede hazırlanır. Şimdi sırada kaseti pazarlamak vardır. Bu işi Muhlis Akarsu üstlenir. Ancak Akarsu, kaseti bir süre pazarlayamaz. Hiçbir plak-kaset şirketiyle anlaşamaz. En sonunda Şah Plak’ın sahibi Ahmet Daymaz’a gider ve “Bize 200’er lira ver, kaset senin olsun...” der. Daymaz, kaseti alır; ancak satılırsa ödeme yapacağı şartını ileri sürer. Yapacak bir şey yoktur artık, Muhlis Akarsu bu şartı kabul eder. Böylece Muhabbet serisinin ilk kaseti 1983 yılında Şah Plak’tan çıkar. Çıkar çıkmaz da büyük ilgi görür. Piyasanın ifadesiyle kaset “patlar”. Ahmet Daymaz, hemen Muhlis Akarsu’yu çağırır. Konuşulan fiyattan çok daha fazlasını öder ve aynı formatta iki kaset daha hazırlamalarını ister. Böylece Muhabbet kasetinin seri olma serüveni başlar. Muhabbet, hızla müzik piyasasının favorisi olurken Musa Eroğlu, Arif Sağ ve Muhlis Akarsu isimlerini de Türkiye’nin gündemine taşır.

1983'ten itibaren her yıl bir kaseti çıkan Muhabbet serisi, 1989 yılında 7. kasetle son bulur. Ancak bu serinin yakaladığı popülerlik, Muhabbet'in, müzik piyasasında format ve isim olarak model alınmasına, hatta bazen taklit edilmesine neden olur. Bu çerçevede, daha Muhabbet serisinin çıkmaya başladığı yıllardan itibaren benzer albümler yapılır. Örneğin Ali Ekber Eren, Abuzer Karakoç, Hüseyin Aydın ve Hasret Gültekin "Dostlar Muhabbeti" adında bir kaset yaparlar. Benzer bir çalışmayı Yüksel Yıldız, Servet Sarak ve İsmail Özden'den oluşan grup yapar. Kasetin adı "MUHABBETTE-6 (Biz de Varız)" şeklindedir. Kaset kapağındaki fotoğraf ve yazı tasarımına bakıldığında bile Muhabbet serisinin açıkça taklit edildiği görülebilir. Ayrıca, daha önce böyle bir çalışması olmayan grubun MUHABBETTE-6 adını kullanmış olması; bu kasetin, Muhabbet serisinin 5. albümünden sonra piyasaya çıkmış olabileceğini akla getirmektedir. Bu ve benzeri örnekleri çoğaltmak mümkün. Çünkü Muhabbet serisinden etkilenen ve esinlenen birçok grup, benzer çalışmaları günümüze kadar uzanan süreçte gerçekleştirmiştir. Bu anlamda Muhabbet'in etkileri hâlâ devam etmektedir. Öyle ki bugün, aynı dönemde yapılmış çalışmaların çoğu bulunmazken, Muhabbet serisinin CD formatında yeni baskıları müzik marketlerde hâlâ satılmaktadır.

Muhabbet serisini çıkaranlar da, zaman zaman başka sanatçılarla birlikte format ve isim olarak benzer çalışmalar yapmışlardır. Örneğin Arif Sağ, Emre Saltık ve Talip Şahin'le birlikte "MUHABBET'e Devam" isminde bir albüm hazırlar. Musa Eroğlu da Gülşen Altun ve Mehmet Erenler'le birlikte "ERENLER MUHABBETİ-Semah" isminde bir albüm yapar. Bu albümün ikincisinde gruba Ali Sultan da katılır. 1990'lar ve 2000'li yıllarda da Muhabbet serisini çağrıştıran birçok albüm çıkar piyasaya.

7 kasetlik Muhabbet serisini çıkaran grupta da zaman zaman isimler değişir. Muhabbet'in tüm kasetlerinde değişmeyen tek isim Musa Eroğlu'dur. Bu çerçevede 1985'te çıkan Muhabbet-3'e Yavuz Top da katılır ve grup 4 kişi olur. 1986'daki Muhabbet-4'te yer almayan Muhlis Akarsu, 1987'de çıkan 5. kasette tekrar gruba dâhil olur. Serinin 6. kaseti olan Muhabbet-88 ile yedinci ve son kaset olan Muhabbet-7'de Arif Sağ yoktur. Çünkü Arif Sağ, artık

grubun çalışmalarına katılamaz. Bunun temel nedeni ise 1987 genel seçimlerinde SHP Ankara-Altındağ milletvekili olarak meclise girmiş ve aktif siyasete başlamış olmasıdır. Ancak 6. kasetin çıkması üzerine Arif Sağ'ın, Zirve Plak şirketinden ortağı olan Ahmet Daymaz; Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu'yu isim hakkı nedeniyle mahkemeye verir. Mahkeme devam ederken, davalı üçlü, Muhabbet-7 albümünü de Arif Sağ'sız yapar. Mahkeme bir süre daha devam eder, ama bir sonuç çıkmaz. Ancak bu mahkeme ya da son iki kasetin Arif Sağ'sız yapılması, grubun ilişkilerini bozmaz. Bununla birlikte, grubu oluşturan A. Sağ, M. Eroğlu, Y. Top ve M. Akarsu 7. kasetten sonra, ortak eserleri olan Muhabbet serisinin artık misyonunu tamamladığına inanırlar. Bu nedenle çalışmalarını grup olarak devam ettirmezler. Çünkü Muhabbet serisi, bir taraftan Alevi-Bektaşî müzik geleneğinin kendini daha rahat ifade edebileceği bir ortama zemin hazırlarken diğer taraftan da bütün olarak türkü kültürünün canlanıp popülerleşmesi sürecini başlatmıştır zaten...

1983 yılında Muhabbet serisinin ilk kasetinin çıkmasıyla birlikte aynı konseptte yurtiçi ve dışında büyük konser organizasyonları da yapılır. Böylece Musa Eroğlu, popülerleşme yolundaki ikinci önemli aşamasını da gerçekleştirmeye başlar. Bu arada, diğer arkadaşları gibi kendisi de müstakil albümler yapar. Artık müzik sektöründe plağın yerini hızla kaset almaktadır. Bu nedenle 1979'daki uzunçalar plağı aynı yıl kaset olarak da basılmıştır. Dolayısıyla kaset formatındaki ilk albümü de *A Kuzum* olur. Ancak 80'li yıllardan itibaren, Muhabbet'lerle birlikte arka arkaya müstakil kasetler çıkarır. Çünkü Muhabbet serisi onun popülerliğini arttırdığı gibi ekonomik olarak rahatlamasını da sağlamıştır. Böylece, hem Ankara'da bir bağlama kursu açar hem de müstakil kaset çalışmalarına daha çok zaman ve para ayırabilecek hâle gelir. Bu kasetleri sayesinde de Musa Eroğlu, Muhabbet'lerle önemli bir dönüm noktası yaşadığı popülerliğini perçinlemiş olur.

Musa Eroğlu, bu dönemlerden itibaren çıkardığı kasetlerinde, çok etkilendiği bir şairin şiirlerini besteleyerek oluşturduğu türküleri çokça kullanmaya başlar. Bu, 1980 yılında bestelediği Mihriban'ın da şairi olan

Abdurrahim Karakoç'tur. Çünkü Karakoç'tan felsefe, töre, aşk ve hasretlik konularında yanık kokular alır. Onda, aşkın yanı sıra çok derin ama bir o kadar da estetik ifade edilen keskin bir öfkenin varlığını görür. Üstelik tüm bunları geleneksel bir yapıda, dörtlüklerle, hatta mahlas bile kullanarak dile getirmektedir bu şair. Tüm bunlar inanılmaz etkiler onu. Bu nedenle Karakoç'un, bir taraftan kendisini yoran ama diğer taraftan da müthiş bir enerji veren şiirlerinin olduğunu dile getirir Musa Eroğlu. Şiirlerini besteleyip türkü yapıyor ve kasetlerinde okuyor olmasına rağmen Karakoç'la uzun süre tanışamazlar. Ta ki Karakoç'un açtığı dava nedeniyle polis nezaretinde mahkemeye getirilinceye kadar... Karakoç, şiirlerini izinsiz bestelediği gerekçesiyle Musa Eroğlu'nu mahkemeye verir. Ancak gönderilen tebligatlar Musa Eroğlu'nun eline ulaşmaz. Bu nedenle iki duruşma onsuz geçer. Ancak hâkim, üçüncü duruşma için davalı hakkında yakalama kararı çıkarır. Tüm bunlardan haberi olmayan Musa Eroğlu, bir iş için Marmaris'tedir. Orada jandarmalar tarafından alınır ve polise teslim edilir. Polis nezaretinde İstanbul'a mahkemeye getirilir. Ancak Karakoç, mahkemede şaşırtıcı bir çıkış yapar. "Ben bu adamdan davacı değilim, vazgeçtim. Sadece benim şiirlerimi besteleyip türkü yapan adamı yakından görmek, tanımak istedim." der. Hâkim de şaşırır, Musa Eroğlu da. Ama Karakoç öyle deyince dava düşer, üstelik mahkeme masraflarını da o karşılar. İlerleyen yıllarda bir dostluk ya da arkadaşlık kurmamış olsalar da bu iki önemli isim, davacı ve davalı sıfatlarıyla mahkeme salonunda tanışmış olurlar.

1980'li yıllarda popülerleşme yolunda sağlam adımlarla yürümeye başlamış olan Musa Eroğlu, artık gazino ve pavyonlarda çalışmayı bırakır. Bu dönemle birlikte, başka sanatçıların sahne orkestralarında bağlama çalmayı da bırakır. Artık kendi yolunda ilerleyecektir. Tam da bu dönemde ilginç bir teklif alır. Milliyet gazetesi Türkiye çapında hafif müzik, halk müziği ve halk oyunları alanlarında bir dizi yarışma düzenleyecektir. Musa Eroğlu'ndan da, bu yarışmalarda jüri üyesi olarak bulunmasını isterler. Kabul eder ve 1981 yılından itibaren 5-6 yıl bu projede yer alır. Yarışma ekibi, önce büyük illerde bölge elemelerini, sonra da İstanbul'da yarışma finalini yapar. Yıllara ve gidilen şehre göre kişiler değişmekle birlikte kalabalık bir jüri ekibi vardır.

Musa Eroğlu'nun da üyesi olduğu halk müziği ve halk oyunları jürisinde Nida Tüfekçi, İsmail Özboyacı, Erol Aktı, Mazlum Kılıčkıran, İhsan Öztürk, Cengiz Aydın, Hülya Çetinalp, Hamza Çivi, Fikret Değerli, Yaşar Doruk, Mustafa Hoşsu, Ömer Işık, Sünhan Tunalı ve Şahin Ünal gibi isimler yer alır. Dönemin ünlü sanatçılarının da konuk olarak katıldığı yarışmalar, şenlik havasında geçer. 5-6 yıl süren görevi boyunca diğer jüri üyeleriyle oldukça uyumlu çalışan Musa Eroğlu, sadece iki kez diğer üyelerle fikir birliğinde olmaz. Bunlardan birincisi, halk oyunlarında Akçaabat Kemeçe Ekibi ile Aydın Zeybek Ekibi'nin yarıştırılmasıdır. Bu iki grubun karşılaştırılmasını yanlış bulur. Biri diğerinden üstün değildir. Çünkü ayrı ayrı şeyler yapmaktadırlar ve iki ekip de kendi alanında çok başarılıdır. O böyle düşünse de jürinin bir karar vermesi gerekir. Bu yüzden, eksik bir oyla da olsa jüri, o ekiplerden birini seçer. Diğer olay ise tamamen farklıdır. Yarışmaya jüri üyelerinden birinin oğlu da katılır. Çocuk bağlama çalar, ancak Musa Eroğlu onu yeterli bulmaz. Buna rağmen jüri, o çocuğu birinci seçer. O, bunu doğru bulmadığını söylese de sonuç değişmez. Biraz da bu iki tatsız olayın etkisiyle ama gerçekte, artan popülerliğine bağlı olarak yoğunlaşan işleri gerekçesiyle Musa Eroğlu, 5-6 yılın sonunda bu projeden ayrılır.

Musa Eroğlu, yarışma projesinden ayrıldığı dönemde müzik piyasasında Muhabbet rüzgarı esmektedir. Hem Muhabbet kasetleri hem de bireysel çalışmaları sayesinde Musa Eroğlu, popülerliğini büyük oranda sağlamlaştırır. Artık her yıl albümleri çıkmakta, binlerce kişi tarafından izlenen konserler vermektedir. Bu çerçevede televizyonun kapıları da daha çok açılır ona. Özellikle 1990'dan itibaren açılan özel radyo ve televizyonlar, bu işi daha da kolaylaştırır. Ancak özel televizyonlarda çıkmak, birkaç yıl içinde kaosa dönüşür. Bu, sadece Musa Eroğlu için değil, birçok sanatçı için geçerli bir durumdur. Özellikle türkü sanatçıları, televizyonun kendilerini kullandığından yakınırlar. Çünkü çıktıkları programlar karşılığında hiçbir ücret almamaktadırlar. Ancak televizyon, özellikle gündemdeki pop müzik sanatçılarına büyük paralar ödemektedir. Türkü sanatçıları, bu çifte standardı ortadan kaldırmak için girişimde bulunur. Ancak talepleri olumsuz karşılanır. Bunun üzerine, alanın önde gelen isimleri ortak bir tavır sergileme kararı alır.

Bu çerçevede 1993 yılında Milliyet gazetesinde çıkan bir habere göre²², bir grup Türk Halk Müziği sanatçısı, TRT ve özel televizyonları protesto ettikleri açıklamasını yapar. İzzet Altınmeşe, Arif Sağ, Belkıs Akkale, Hülya Süer, Nuray Hafıftaş, İhsan Öztürk ve Yavuz Top gibi önemli isimlerin yanında Musa Eroğlu da vardır bu grupta. Ancak bu protesto kararı ve açıklaması maalesef orada kalır. Çünkü açıklamayı yapan grubun birçok üyesi ilk fırsatta tekrar televizyona çıkmaya başlar. Ancak Musa Eroğlu, ısrarla bu kararın arkasında durur. Kendini borçlu hissettiği TRT dışında televizyona pek çıkmaz. Bunun pek çok nedeni vardır. Öncelikle popülerliğinin televizyona bağlı olmadığına inanır. Ona göre popülerliği; altına imza attığı işlerin sağlamlığına, dik duruşuna ve samimiyetine inanan halkın sevgisiyle ilgilidir. Bu nedenle televizyona ihtiyacının olmadığını düşünür. Aksine, reyting savaşındaki televizyon kanallarının kendisine ihtiyacı olduğu kanaatindedir. Ayrıca televizyonların odaklandığı temel nokta “para”dır. Her şeyden önce aslında birer ticarethane olan bu kuruluşların, parayı öncelemesi doğaldır. Çünkü televizyonlar kapitalist düşüncenin ürünüdürler ve çalışmalarını o mantıkla sürdürürler. Bu nedenle, en düşük maliyetle en yüksek verimi elde etme gayretindedirler. Bu gayret, yapılan işlerin birer şova dönüşmesine, fayda amacı gözetilmeksizin sulandırılmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla, para için her şeyin mübah kabul edildiği televizyon sektörü, büyük yalanların sahnelendiği, ancak dikkatli bakanların bunu kolayca fark edebildiği sanal ortamlardır. Oraya çıkarak var olan ya da varlığını korumaya çalışan biri, oradan çıkınca yok olacaktır. 20 yılı geride bırakan özel televizyonlar, bunun örnekleriyle doludur. Televizyon, gününbirlik popülerlik getirir ya da var olan popülerliği gününbirlik korur. Bu düşüncelerin sahibi olan Musa Eroğlu, bir dönem, popülerleşme yolunda televizyona çıkmak için büyük uğraş verdiğini elbette unutmuş değildir. Ancak bugün gelmiş olduğu noktada, popülerliğini çok da önemsememektedir. Önemli olanın, doğru ve nitelikli şeyler yapmak olduğuna inanır. Popülerlik de zaten, bunun sonucunda ortaya çıkarsa değerlidir. Bunu sağlamak için de artık televizyona ihtiyacı yoktur. Onun için

²² Milliyet, 25.01.1993, s. 21

önemli olan, kültür taşıyıcılığı misyonunu sürdürmektir. Bu bakımdan, televizyonun kendisine katkı sağlamak yerine zarar vereceğinden çekinmektedir. Deneyimleriyle de sabitlediği üzere, televizyon programlarında kendisini rahat ifade etme fırsatı pek olmamaktadır. Çünkü genellikle yayın akışı, programın formatı, yapımcının ya da kanalın öncelikli kaygıları ve sunucun çapıyla kalıbı çizilmiş, ancak kendisine dar gelen sahte bir elbiseyi giymek zorunda kalır. Kendisiyle çelişme anlamına gelen bu duruma şiddetle karşı çıkar. Çünkü o zaman, kendisine inanan ve bu nedenle ekranların başına geçen geniş kitleye ihanet etmiş olacağını düşünür. Ayrıca bu ihanet, sadece bugüne değil; aynı zamanda, devraldığı ve devretme sorumluluğunu hissettiği kültürel mirasın asıl sahipleri durumundaki geçmişe ve geleceğe yönelik de olacaktır. O yüzden, bu konuda oldukça sağlam ve kararlı bir duruş belirlemiş durumdadır. Bunun içinse bulduğu tek yol, televizyoncuların yumuşak karnına dokunmaktır. Bu da elbette ki “para”dır. Musa Eroğlu, bugün de olduğu gibi yıllardır, özel televizyonlara çıkmak için para talebinde bulunmaktadır. Çünkü para almadan katıldığı programlarda kendisine yeterince değer verilmediğini sezinlemiştir. Ancak para karşılığı çıktığı programlarda, bedeli ödendiği için kendisinden en üst düzeyde faydalanılmaya çalışıldığına tanıklık etmiştir. Bu da onun işine gelmektedir. Zaten derdi, sahip olduğu kültürel birikimi bugüne ve yarına aktarmaktır. Böylece bunu, gönül rahatlığıyla gerçekleştirmektedir. TRT televizyonlarında sıkça gördüğümüz Musa Eroğlu, özel televizyonlarda neredeyse hiç yer almaz. Az da olsa yer aldığı programlar, genellikle kıramayacağı dostlarının hazırladığı ve bu nedenle kendini rahat ifade edebileceğine inandığı programlardır. Nadiren de ücretini ve kendine müdahale edilmeme garantisini aldığı programlara katılmaktadır. Haklı olarak, tüm bunların da hakkı olduğuna inanmaktadır.

Musa Eroğlu, televizyon programlarına yönelik tepkisine rağmen, özel televizyonların açıldığı 1990’lı yıllarda da popülerleşme yolundaki sağlam adımlarını atmaya devam eder. Özellikle 1996 yılında çıkardığı **Halil İbrahim/Kerbela Destanı** adlı albümü, popülerleşme yolundaki üçüncü ve son önemli aşamasını yaşar. Böylece, 1979’daki A Kuzum plağıyla başlatıp

1983'ten itibaren Muhabbet serisiyle olgunlaştırdığı popülerleşme sürecini, 1996'daki bu albümle zirveye taşır. Muhabbet serisiyle daha çok Alevi kesimin ilgi odağı olur Musa Eroğlu. Biraz da, kendilerini “solcu” olarak tanımlayan ve “Aleviler solcudur.” önermesiyle hareket ederek Aleviliğe mesafeli durmayan benzer bir çevrede popüler olur. Ancak 1996'da çıkardığı albüm ve özellikle de bu albümdeki Halil İbrahim ile Yolun Sonu türküleri, Musa Eroğlu'nun popülerliğini mezheplerin ve ideolojilerin üzerine çıkarır. O, bu albümden itibaren artık tüm Türkiye'nin, hatta Türkçe konuşulan ve kendisini anlayan kişilerin bulunduğu her yerin sanatçısıdır artık.

Musa Eroğlu, hem Mutlu olmaktan hem de Alevi olmaktan ayrı ayrı onur duyan birisidir. Ancak onun asıl amacı; ne radyo ve televizyon yayınlarıyla sürüklenip A Kuzum plağıyla öne çıkardığı Mutlu bir “mahalli sanatçı” kimliğine sahip olmak, ne de Muhabbet serisiyle belirginleşen “Alevi sanatçı” kimliğine sahip olmaktır. Bu durum kesinlikle, Mutlu ve Alevi kimliklerini inkâr anlamına gelmez. Çünkü onun asıl amacı, Mut'u ve Aleviliği de kapsayan; ancak yöre ve mezhep kalıplarından taşarak dilini anlayan herkesi kucaklayan birleştirici bir sanatçı olmaktır. Birleştireceği asıl nokta ise, en yalın şekliyle, ömrünü harcadığı türkü kültürüdür. Musa Eroğlu, hedeflediği bu noktaya, tam olarak 1996 yılında çıkardığı albümle ulaşır. Artık hiçbir inanç ya da ideoloji ayrımı yapmaksızın ona kulak veren çok geniş bir kitle vardır. Bu anlamda popülerleşme yolunda en üst noktaya ulaşmış durumdadır. Nitekim Halil İbrahim albümü yaklaşık 2 milyon satar ve bir rekor kırar. Halkın bu teveccühü karşısında medya kuruluşları da ilgisiz kalmaz. Gazeteler, dergiler, radyolar ve televizyonlar Musa Eroğlu'na sık sık yer verir. Ancak o, 1993'te sanatçı arkadaşlarıyla aldığı protesto kararının hâlâ arkasındadır. Her kanala ve her programa çıkmama konusundaki tutumunu sürdürür. Buna rağmen popülerleşme süreci zirveye ulaşır. Bundan sonra bu konuda yapması gereken tek şey, saygınlığını korumak ve kendisine inanan kitlenin güvenini boşa çıkarmamak için uğraş vermektir. Nitekim öyle de yapar. Düşüncelerinden taviz vermeden ve popülerliğinden hiçbir şey kaybetmeden çalışmalarına devam eder.

Musa Eroğlu'nun, popülerleşme yolundaki üçüncü ve en önemli aşaması olan Halil İbrahim/Kerbela Destanı adlı albümündeki iki türkü, albümün ve söz konusu popülerleşmenin lokomotifidir. Hazırlıkları tamamlanmak üzere olan albüme son anda giren bu türküler "Yolun Sonu" ve albüme adını veren "Halil İbrahim"dir.

1996 yılında Musa Eroğlu yeni bir albüm hazırlıkları yapmaktadır. O günlerde, Ankara'daki müzik kursuna iki kişi gelir ve kendilerini tanıtır. Biri şair Dursun Ali Akın, diğeri ise besteci Selahattin Aygün'dür. Akın ve Aygün, birçok türkülerinin olduğunu söyleyip Musa Eroğlu ile görüşür. Gerçekten de çok türkü vardır ellerinde. Musa Eroğlu hepsini titizlikle inceler ve iki tanesini beğenip ayırır. Bunlar Halil İbrahim ve Yolun Sonu türküleridir. Bu türkülerini yeni albümüne almak ister, ancak birkaç şartı vardır. Sözlerle ve besteye ilgili bazı sıkıntılar görmüştür. Öncelikle Yolun Sonu türküsünün ezgisi çok tanıdık. Bu, "Öğretmenler" adındaki bir türkünün ezgisiyle aynıdır. Bu ezgiyi birkaç yıl sonra Âşık Mahzuni Şerif olduğu gibi kullanır. Nitekim Mahzuni'nin, 2000'de çıkan Zevzek adlı albümündeki "Madenciler" türküsü, ezgi olarak Musa Eroğlu'nun söylediği Yolun Sonu'na çok benzer. Musa Eroğlu, "Öğretmenler" türküsüne ait olan bu ezginin metronomu üzerinde değişiklikler yapmak ister. Birinci şartı budur. İkinci şartı ise Halil İbrahim türküsünün sözleriyle ilgilidir. Bazı yerleri değiştirmesi gerekecektir. Akın ve Aygün'e, bu iki şartını kabul etmeleri hâlinde türkülerini albümüne alacağını söyler. Onlar da kabul eder. Böylece türküler albüme girer. Özellikle bu iki türkü çok beğenilir ve etkisi bugüne kadar uzanan bir fenomen hâline gelir. Bu nedenle, Musa Eroğlu ismiyle özdeşleşen diğer türküler gibi Halil İbrahim ve Yolun Sonu da birçok sanatçı tarafından albüm çalışmalarına alınır. Yolun Sonu türküsü 2001 yılında bir de yasaklanma haberiyle gündeme gelir. Milliyet gazetesinde çıkan "Kriz Mağduru Türkü" başlıklı habere göre, Karaman Valisi Ali Akan, il sınırları içinde bu türkünün söylenmesini yasaklar. Habere göre vali, polis günü nedeniyle polisevindeki eğlenceye katılır. Burada söylenen Yolun Sonu türküsüne Karaman Cumhuriyet Savcısı Nuri Yiğit'in de eşlik ettiğini görünce çok sinirlenir. Bu yüzden, yetkilerine dayanarak derhal türküyü yasaklar. Buna gerekçe olarak

da; o dönemde yaşanan ekonomik kriz nedeniyle halkın zaten moralsiz olduğunu, bu türkünün de halkı iyice karamsarlığa itebileceğini gösterir. Aynı haberin devamında; “Çark Etti” başlığı altında Vali Ali Akan’ın, bu konuda sadece latife yaptığına dair bir açıklaması da yer almaktadır.²³ Buna rağmen olay, gazete ve televizyonlarda tartışılmaya devam eder. Örneğin Derya Sazak, “Yolun Sonu” başlıklı köşe yazısında bu olayı anlatır ve eleştirilerde bulunur²⁴. Ancak olayın içyüzü Hulki Cevizoğlu’nun hazırlayıp sunduğu Ceviz Kabuğu programında ortaya çıkar. Programda bu konu tartışılırken telefonla canlı yayına katılan Musa Eroğlu, bu olayın tamamen spekülasyon olduğunu açıklar. Vali Ali Akan’la arkadaşlık hukuklarının bulunduğunu dile getirir. Ancak bazı çevrelerin valiye yönelik bir karalama kampanyası başlattığını ve ona iftira attığını söyler. Üstelik Ali Bey’le aynı ortamdayken kendisi de çalıp söylemiştir bu türküyü. Yani, medyaya yansıtıldığı gibi bir yasaklama söz konusu değildir. Musa Eroğlu’nun bu açıklamaları sonucunda durum tüm netliğiyle anlaşılmış olur. Bunun üzerine, Hulki Cevizoğlu’nun özel isteğiyle Musa Eroğlu, telefonla bağlandığı programda Yolun Sonu türküsünü çalıp söyler ve bu konuya son noktayı koyar.

Özellikle Halil İbrahim ve Yolun Sonu türküleri sayesinde Musa Eroğlu, popülerleşme yolundaki tüm engelleri aşar ve zirveye ulaşır. Ancak bu popülerliği sadece bu iki türküye bağlamak da, Musa Eroğlu’nun onlardan önce ve sonra yaptığı çalışmalara haksızlık olacaktır. Nitekim müzik dünyası, bir iki türkü ya da şarkıyla büyük bir popülerliğe ulaşip sonrasında kaybolup giden, adı bile hatırlanmayan sanatçı örnekleriyle doludur. Halil İbrahim ile Yolun Sonu türküleri, Musa Eroğlu’nun popülerleşme yolunda önemli birer basamak olmuş ve buzdağının görünen kısmını belirginleştirmişlerdir. Çünkü Musa Eroğlu’nun popülerleşme süreci uzun ve yorucu bir yol olmuştur. Üstelik bu yolda doğru dürüst elinden tutan, yol gösteren birileri de olmaz. Karşılaştığı engelleri, âdeta tezenesiyle tek tek kazarak aşar. Tek başına, ama yavaş yavaş ve sağlam adımlarla yürür.

²³ Ersin ve Karakoca, 2001.

²⁴ Sazak, 2001.

Bugün popüler bir kişilik olan Musa Eroğlu imajında, bağlama ve türkü ön plandadır. Bunlara bir de, popülerleşme sürecinden önce başlayan ve bugüne kadar devam eden “sakal” imajı eklenebilir. Çünkü Musa Eroğlu, popülerleşmeye başladığı ilk günlerden itibaren hep sakallı biri olarak bilinir. Ancak aslında bu sakal imajının ilk ortaya çıkışı, bilinçli bir tercihle değil, Fransa’da yaşanan küçük bir aksilikle gerçekleşir. Sonrasında ise sakal, Musa Eroğlu için önemli bir imaj ögesine dönüşür.

Musa Eroğlu, 1970’lerin ilk yıllarından itibaren dönemin ünlü sanatçılarının sahne orkestralarında bağlama çalar. Onlarla yurtiçinde ve dışında konserlere gider. Bu şekilde 1973-74 yıllarında Bedia Akartürk’ün bir Avrupa turnesine katılır. Önce Almanya’ya giderler. Burada konser verip birkaç gün kaldıktan sonra Fransa’ya geçerler. Belirlenen otele yerleşirler ve herkes dinlenmek için odasına çekilir. Akşama konserleri vardır. Musa Eroğlu da biraz dinlendikten sonra otelden çıkar. Çünkü, yaklaşık bir haftadır tıraş olmadığı için sakalı uzamıştır ve berber bulması gerekmektedir. Ancak otel yakınlarında bir berber bulamaz. Yabancı dil de bilmemektedir, kimseden yardım isteyemez. Bu nedenle bir süre berberi bırakır ve “Bir Türk bulabilir miyim acaba?” diye bakınır etrafa. Onu da bulamaz. Ancak zamanı da kalmamıştır. Çaresiz bir şekilde döner otele ve o akşamki konsere tıraş olmadan, bir haftalık sakalıyla çıkar. Hiçbir arkadaşı yadırgamaz sakalını, hatta çoğu beğenir. Kendisinin de hoşuna gitmiştir. Turne boyunca kestirmemeye karar verir.

Avrupa turnesini, karar verdiği gibi sakallı olarak tamamlayan Musa Eroğlu, Türkiye’ye geri döndüğünde de kestirmez sakalını. Zaten bir süre sonra da sakal, sanatçı imajının bir parçası hâline gelir. Yaklaşık 40 yıldır var olan sakalını, bırakmaya başladığı yıllarda bir iki kez kestirir. Bunlardan biri, Fuar için İzmir’e gittiğinde olur. O zaman Ahmet Sezgin’in orkestrasında bağlama çalmaktadır. O günlerde İzmir’de bir olay yaşanmıştır ve polis, gördüğü sakallı kişileri alıp götürmektedir. Riske girmemek için sakalını kestirmeye karar verir. Otelden, yine Fuar için İzmir’de bulunan Barış Manço ile birlikte çıkarlar. O da tıraş olacaktır. Birlikte berbere giderler ve Musa Eroğlu böylece ilk kez sakalını kestirmiş olur. İkinci kez de 1979’da çıkan

plağının kapak fotoğrafı için kestirir. Ancak ondan sonra hiç dokunmaz sakalına. Tamamlayıcı ama önemli bir imaj ögesi olarak bugüne kadar kalır.

Musa Eroğlu'nun sakalı, ona sadece bir imaj olmakla kalmaz; ilk yıllarından itibaren bir de lakap sahibi olmasına vesile olur: **Dede**. Bugün müzik ve özellikle de türkü camiasında, Musa Eroğlu için, isminden çok "Dede" lakabı kullanılır. Başka bir deyişle, müzik sektöründe onun ismi Musa Eroğlu değil, Dede'dir. Dede'nin, Musa Eroğlu için bir isim gibi kullanılması, onun popülerlik sürecinden önce yaşanan ilginç bir hikâyeyle başlar.

Musa Eroğlu, 1976-77 yıllarında, kısa adı TÜFEM olan Turizm Folklor Eğitim Merkezi'nde bir halk müziği korosu çalıştırır. Koro üyelerinin çoğu öğretmendir. Bu üyelerden biri de, o zaman Ankara'nın bir ilçesinde öğretmenlik yapan ancak daha sonra TRT Türk Halk Müziği Sanatçısı olan Hüsamettin Subaşı'dır. Musa Eroğlu ile Hüsamettin Subaşı, bu koro çalışmaları sırasında tanışır ve arkadaş olurlar. Zamanla dostlukları gelişir ve Subaşı, Musa Eroğlu'nun Saimekadın'daki gecekondusuna gidip gelmeye başlar. Bu arada Subaşı evlenir, Bahadır adını verdiği bir de oğlu olur. Evlerine geldikçe Bahadır'la ilgilenir Musa Eroğlu. Onu kucağına alır, sever, oyunlar oynatır. 1-2 yaşlarına gelen Bahadır, bir gün evde huysuzlanır ve ağlamaya başlar. Ağlarken de "Dedeee! Dedeee!" diye bağırır. Babası, ne yapacağını bilemez. Çocuğun dedesi Van'dadır, ki dedesini doğru dürüst görmemiştir bile. Çocuğu anlamaya çalışır, ancak çocuk bir türlü susmaz, "Dedeee!" diye ağlamaya devam eder. Gece olur, Bahadır hâlâ aynı durumdadır. Ancak eliyle sakalı tarif eder ve güç bela "Sakallı dede!" der. Babasının aklına tek bir isim gelir: Musa Eroğlu. Ancak vakit çok geçtir. "Tamam, şimdi o yok, yarın gideriz..." gibi sözlerle çocuğu yatıştırmaya çalışır; ama faydası olmaz. Bunun üzerine çocuğu alır ve karlı bir kış günü, gecenin geç saatlerinde Musa Eroğlu'nun kapısını çalar. Eve girdiklerinde durumu anlatmaya bile fırsat kalmadan çocuk, babasının kucağından Musa Eroğlu'nun kucağına atlar ve hemen ona sarılıp uyur. Sonunda Bahadır, "Dede"sini bulmuştur artık.

Bu olay, ertesi günden itibaren hem Musa Eroğlu hem de Hüsamettin Subaşı tarafından arkadaş ortamlarında anlatılmaya başlanır. Bu ortamlarda

Musa Eroğlu için şaka yollu kullanılmaya başlanan “Dede” yakıştırmaları, bir süre sonra onunla özdeşleşir ve lakap olarak kalır. Yıllarla birlikte popülerliği ve yaşı arttıkça “Dede” kullanımı pekişir. 2000’li yılların başında TRT’de bir programa katılan Musa Eroğlu’nu, programın sunucusu “Dede” diye anons eder. “Bizim ‘Dede’ dediğimiz bir isim geldi bugün programa; ama o sadece bizim değil, artık Türkiye’nin Dede’sidir!” der. Bu olaydan sonra, “Dede” adı iyice üzerine oturur. Ancak yaşı ilerledikçe “Dede” yakıştırmalarını omuzlarında bir yük olarak hissetmeye başlar. Çünkü zamanla Dede, alelaide bir lakap değil, büyüklük ve birikime duyulan bir saygı ifadesine dönüşür. Türk kültüründe, mitolojik döneme kadar uzanan bir “aksakal” motifi vardır; ki bunun en çok bilineni Dede Korkut’tur. Musa Eroğlu, kendisine “Dede” diye hitap eden çevrenin, ona bir aksakal misyonu yüklediğini de hisseder. Bu bakımdan ayrı bir sorumluluk daha duyar. Bu sorumluluğun en somut yansıması yıllar sonra çıkar ortaya. Bizzat yazıp besteleyerek Dedem Korkut adında bir türkü yapar Musa Eroğlu. Bunu 2007’de çıkardığı albümüne alır; almakla da kalmaz; albümün adını Dedem Korkut olarak belirler. Çünkü aslında bu türkü, Musa Eroğlu’nun bir taraftan Dede Korkut mirasına sahip çıkma girişimidir; diğer taraftan da aynı kültür dairesinde yer alan kendi kimliğini ortaya çıkarma ve “Dede” yakıştırmasının altını doldurma çabasıdır. Hem bu girişim hem de bu çaba, aslında amacına ulaşmış durumdadır; ancak Musa Eroğlu’nda, aynı hassasiyetle varlığını devam ettirmektedir.

Musa Eroğlu’nun, ayrı bir sorumluluk hissettiği Dede lakabı; sakalı ve Alevi kimliğiyle de birleşince, zaman zaman yanlış anlamalara ve komik anların yaşanmasına da neden olur. Dede, sık sık Alevilikteki dedelik kurumuyla karıştırılır. Özellikle bazı Aleviler, onu bir Alevi dedesi zanneder. Buna bağlı olarak da inanç çerçevesinde, farklı bir saygı gösterirler. Örneğin bir ara, Mersin Susanoğlu’ndaki yazlığı bir tür ziyaret yeri hâline gelmeye başlar. Alevilik esaslarına göre dedeye “ikrar vermek” isteyenler olur. Bazıları, uğur getirsin diye evinin balkonuna bozuk para atmaya kalkışır. Ancak Musa Eroğlu gülümseyerek müdahale eder bu olaylara ve böyle bir dedeliğinin olmadığını belirtir.

Bugün Musa Eroğlu için, bir unvan şeklinde algıladığı “Dede” yakıştırmaları önemli ve değerlidir. Popüler imajının kalıcı bir ögesi olarak sakalı da öyledir. Ancak 1970’lerde, popülerleşme yoluna girdiği ilk yıllardan itibaren ortaya çıkan Musa Eroğlu fotoğrafını, hep bağlama ve türkü çerçeveler. Bu fotoğrafın merkezinde ise, geleceğe devredilmek üzere geçmişten emanet alınmış köklü bir kültür mirası vardır. Yüzeysel bakan gözler, bu fotoğrafın sadece çerçevesini görebilir. Ancak öz’ü okuyabilme yeteneğine sahip olan ve böylece gerçeği görebilen gözler ise çerçeveye birlikte fotoğrafın merkezini de görebilir. Dahası, anlayabilir...

XII. ALBÜM ÇALIŞMALARI

Musa Eroğlu; 1965’ten bu yana plak, kaset ve CD formatında onlarca albüm çalışmasına imza atmış durumdadır. İlk iki plağını 1965 yılında İstanbul’da Tuzla Piyade Okulunda askerken yapar. Bunlar ikişer türküden oluşan 45’lik plaklardır. Bu plaklarda Alevi öğretisini işleyen inanç eksenli birer deyiş ve Taşeli yöresinden birer türkü yer alır. 1979’a kadar bu çerçevede kendisinin bile net hatırlamadığı 8-10 kadar 45’lik plak yapar. 1979, albüm konusunda bir dönüm noktasıdır Musa Eroğlu için. Çünkü bu yıl, ilk ve tek uzunçalar plağı olan **A Kuzum**’u çıkarır ve böylece sağlam bir adımla popülerleşme sürecine girer. A Kuzum, dinleyiciden yeterli ilgiyi görünce plak, aynı yıl kaset formatında da piyasaya sürülür. Dolayısıyla A Kuzum, Musa Eroğlu’nun hem plak hem de kaset formatında ilk albümüdür.

Plak ve kaset formatındaki A Kuzum albümüyle 1979’da önemli bir çıkış yapan Musa Eroğlu, 1980’den itibaren yeni albüm çalışmalarına başlar. 1980’den 2000’e kadar hemen her yıl bir albüm çıkarır. İlk düzenli ve geniş dinleyici kitlesine ulaştığı 1980’li yıllarda kendi albüm çalışmalarının yanı sıra korsan albümleri de çıkar piyasaya. Bugün de müzik sektörünün önemli sorunlarından biri olan korsan albüm işi, o yıllarda bugünkünden daha farklı boyutlardadır. Bugün korsan olarak adlandırılan albümler, bir sanatçının piyasaya çıkardığı albümün kaçak olarak çoğaltılmış şeklidir. Ancak o

yıllarda, bir sanatçının daha önceki albümlerinde okuduğu bazı eserlerin bir araya getirilip yeni bir kasetmiş gibi yeni bir adla piyasaya sürülmesi söz konusudur. Bu tür korsan kasetler, doğal olarak belli bir popülerliği olan ve kasetleri rahatlıkla satılan sanatçılar adıyla yapılır. Bu çerçevede Musa Eroğlu'nun da 1980'lerde piyasaya çıkarılan **Bu Dünya, Neyleyim, Gönül** gibi korsan albümleri bulunmaktadır.

İlk olarak solo albümler yapan Musa Eroğlu, 1983'te başlayan Muhabbet serisinden itibaren başka sanatçılarla birlikte albümler de yapar. Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top, Sabahat Akkiraz, Mehmet Erenler, Gülşen Altun, Ali Sultan, Güler Duman ve Yusuf Gül gibi isimler, bu sanatçıların başında gelmektedir. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren **Dost Kervanı, Akarsu Türküleri ve Ustalar** gibi çok sayıda sanatçıyı bir araya getiren karma albümlerde de yer alır. Bu çerçevede daha önce ortak albümler yaptığı Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top gibi isimlerin yanı sıra Mahzuni Şerif, Can Etili, Okan Murat Öztürk, Mustafa Özarslan, Tolga Çandar, Erdal Erzincan, Belkıs Akkale, Nazlı Öksüz, Cengiz Özkan, Gülşen Kutlu, Zara, Oğuz Aksaç, Dertli Divani, Tolga Sağ, Arzu, Oğuz Yılmaz, Muharrem Temiz ve Erensoy Akkaya gibi sanatçılarla birlikte ortak albüm çalışmalarında da bulunur.

1980'den bu yana 30'dan fazla albüm çıkarmış olan Musa Eroğlu'nun, müzik terminolojisinde "*discographi/diskografi*" adı verilen albüm listesi şu şekildedir²⁵:

1. A Kuzum, 1979, Yağmur Plak
2. Yaralı Turnam, 1980, Özaydın Müzik.
3. Muhabbet-1 (Arif Sağ ve Muhlis Akarsu ile birlikte), 1983, Şah Plak.

²⁵ Bu albüm listesinde özellikle 1990'a kadar olan dönemdeki bazı albümlerin çıkış tarihleri tam olarak belirlenememiştir. Bu noktada Musa Eroğlu'nun elindeki kayıtlarla birlikte bazı internet sitelerinde yer alan bilgilerden hareket edilerek tahmini bir tarihe ulaşılmıştır. Bu konuda bazı yanlışlıkları ayıklanmakla birlikte faydalanılan internet siteleri şunlardır:
http://muzik.buneki.org/nm-BEY_PLAK-production-8-pg-14 01.08.2012
<http://home.arcor.de/turani/arsiv.htm> 01.08.2012
http://tr.wikipedia.org/wiki/Musa_Ero%C4%9Flu 01.08.2012
<http://www.nazimca.net/mp3-dinle/musa-eroglu-sarkilari.html> 01.08.2012
<http://bkses.com/muhabbet/muhabbet.htm> 15.07.2012
http://muzik.buneki.org/nm-BEY_PLAK-production-8-pg-7 01.08.2012

4. Yaz Gelir, 1983, Şah Plak.
5. Muhabbet-2 (Arif Sağ ve Muhlis Akarsu ile birlikte), 1984, Şah Plak.
6. Muhabbet-3 (Muhlis Akarsu, Arif Sağ ve Yavuz Top ile birlikte), 1985, Şah Plak.
7. Muhabbet-4 (Arif Sağ ve Yavuz Top ile birlikte), 1986, Zirve Plak.
8. Seher Oldu (Ey Nigarım), 1986, Bey Plak.
9. Muhabbet-5 (Muhlis Akarsu, Arif Sağ ve Yavuz Top ile birlikte), 1987, Zirve Plak.
10. Muhabbet-88 (Muhlis Akarsu ve Yavuz Top ile birlikte), 1988, Pınar Müzik.
11. Yummayın Kirpiklerini, 1988, Aziz Plak.
12. Divane Gönlüm Benim, 1988, Aziz Plak.
13. Muhabbet-7 (Muhlis Akarsu ve Yavuz Top ile birlikte), 1989, Pınar Müzik.
14. Bir Yanardağ Fıskırması/Mihriban, 1990, Majör Müzik.
15. Garip Yolcu, 1991, Net Ses.
16. Benim Dünyam, 1992, Net Ses.
17. Kevser Irmağı/Sevda Yüğü, 1993, Net Ses.
18. Bin Yıllık Yürüyüş-1 (Semah Grubu ile birlikte), 1994, Koda Müzik.
19. Bin Yıllık Yürüyüş-2 (Semah Grubu ile birlikte), 1994, Koda Müzik.
20. Musa Eroğlu '94, 1994, Net Ses.
21. Ömrüm Sana Doyamadım, 1995, AJS Yapım.
22. Yol Ver Dağlar, 1995, Duygu Müzik.
23. Halil İbrahim/ Kerbela Destanı, 1996, Duygu Müzik.
24. Bağlama Resitali-1 (Arif Sağ ile birlikte), 1996, ASM Müzik.
25. Bağlama Resitali-2 (Arif Sağ ile birlikte), 1996, ASM Müzik.
26. Semahlarımız (Enstrümantal), 1997, BEMA Prodüksiyon.
27. Erenler Muhabbeti-Semah (Gülşen Altun ve Mehmet Erenler ile birlikte), 1997, Bey Plak.
28. Erenler Muhabbeti-2 (Gülşen Altun, Mehmet Erenler ve Ali Sultan ile birlikte), 1998, Bey Plak.

29. Turquie: Musique Instrumentale D'Anatolie (Arif Sağ ile birlikte), 1998, ASM Müzik.
30. Kavimler Kapısı Anadolu, 1998, Duygu Müzik.
31. Bir Nefes Anadolu, 2000, Duygu Müzik.
32. Sele Verdim, 2003, Duygu Müzik.
33. Sazımızla Sözümüzle-2 (Güler Duman ile birlikte), 2004, Duygu Müzik.
34. Dedem Korkut, 2007, Duygu Müzik.
35. Armağan-1 (Yusuf Gül ile birlikte), 2010, Özdemir Plak.
36. Zamansız Yağmur, 2012, Özdemir Plak.

Bu albümler dışında çeşitli müzik şirketlerince eski kayıtların bir araya getirilmesiyle yapılmış bazı karma albümlerde de Musa Eroğlu adı geçmektedir. Ancak onlar, Musa Eroğlu'nun özgün albüm çalışmaları olmadığı için bu listede değerlendirilmemişlerdir.

XIII. KONSERLERİ

Yurtiçinde ve dışında yüzlerce konser vermiş olan Musa Eroğlu'nun bu deneyimi, amatör olarak 1962 yılında Mut'ta başlar. Burada henüz 18 yaşındayken Karacaoğlan Şenlikleri kapsamındaki etkinliklere katılır. Bağlamasını alıp sahneye çıkar ve birkaç türkölük küçük bir konser verir. Bu, sadece bir başlangıçtır onun için. Aynı yıllarda Mut Folklor Ekibinin gösterilerinde okuyucu olarak yer alır. Ardından askere gider ve burada da bağlama sanatçısı olarak sahneler çıkar. İlk büyük konseri de askerdeyken, Tuzla Piyade Okulunda gerçekleşir. Ancak burada bağlama sanatçısı ya da solist değil, orkestra şefidir. Askerlikten sonra profesyonel müzik yaşamına başlar. Bu süreçte, ilk önce ünlü türkücülerin konserlerinde bağlama sanatçısı olarak sahne deneyimini artırır. Ardından bu konserlerde solist olarak da yer almaya başlar ve kısa programlar yapar. Yani konserde aslında bağlama sanatçısı olarak solistin arkasındadır; ancak uygun bir ara, birkaç

türkü de o çalıp söyler. Aynı dönemde birçok sanatçının katıldığı çeşitli organizasyonlar çerçevesinde bireysel olarak da konserlere çıkar. Ancak gerçek anlamda başlı başına Musa Eroğlu konserleri 1980'li yıllarda başlar ve devam eder.

Musa Eroğlu'nun sahneye çıkma ve bağlama çalıp türkü söyleme süreci birdenbire değil, uzun yıllara yayılarak yavaş yavaş gelişir. Bu nedenle bugün, ilk solo konserini ne zaman ve nerede verdiğini hatırlamamaktadır. Ancak onun için unutulması mümkün olmayan birçok konseri olmuştur. Bunlardan biri, 1981 yılında Avustralya'da gerçekleşir.

1981 yılında Tercüman gazetesi, Avustralya'daki gurbetçilere yönelik bir organizasyon düzenler. Bu organizasyon çerçevesinde Avustralya'nın farklı yerlerinde 6 konser verilecektir. Yani küçük çaplı bir turne olacaktır bu. Orhan Boran'ın sunacağı konserlerde sanatçı olarak Bedia Akartürk, Mustafa Sağyaşar ve Nesrin Sipahi sahne alacaktır. Musa Eroğlu'na, bu konserlerde Bedia Akartürk'ün orkestrasında bağlama çalması teklif edilir. Bu yıllarda artık solist olarak sahneye çıkan Musa Eroğlu, başka solistlerin arkasında bağlama çalmayı kolay kolay kabul etmemektedir. Ancak daha önce gitmediği ve kendi imkânlarıyla gitmesinin pek mümkün olmadığı bir yere gidip deneyim kazanmak açısından cazip gelen bu teklifi kabul eder ve ekibe katılıp Avustralya'ya gider. Konserler için organizasyon yapılmış ve sanatçılar ayarlanmıştır; ancak sanatçıların hangi sırayla sahneye çıkacağı, ilk konsere kadar belli değildir. İlk konsere çıkmak üzere kuliste bir araya gelen sanatçılar Bedia Akartürk, Mustafa Sağyaşar ve Nesrin Sipahi, sıralama konusunda tam olarak anlaşamazlar. Malum, üçü de o dönemin ünlü sanatçılarıdır ve assolist olarak en son çıkmak isterler. Sonunda, iki kadın bir erkek sanatçı olduğu için Mustafa Sağyaşar'ın arada çıkmasına karar verilir. Bedia Akartürk açılışı, Nesrin Sipahi de kapanışı yapacaktır. Ancak asıl konser başlamadan önce sahne alıp izleyiciyi ve ortamı psikolojik olarak hazırlayacak "alt kategori"den bir sanatçı yoktur. Sahneye ilk çıkacak olan Bedia Akartürk, kendisi böyle bir sanatçı durumuna düşeceği için sıralamadan memnun olmaz. Durumu kotarmak adına Musa Eroğlu'nu çağırır ve kendisinden önce sahneye çıkıp birkaç türkü okumasını rica eder. Bu

arada söze Nesrin Sipahi karışır. Küçümseyici bir üslupla, “Sen ne okuyorsun ki?” der Musa Eroğlu’na. Bu küçümseyici tavrı sezen Mustafa Sağyaşar hemen araya girer. “Nesrin Hanım lütfen! O bir solisttir, hem de iyi bir solist...” der. Ancak Nesrin Sipahi’nin tavrı değişmez ve Mustafa Sağyaşar’a, “Aman canım! Çıksın o zaman iki oyun havası çalsın. Sonra Bedia çıksın, ardından sen çık, en sona da ben çıkacağım.” der. Nesrin Sipahi’nin tavrından ve üslubundan rahatsız olan Musa Eroğlu, “En başta çıkar ve dört türkü söyler inirim, ama arkasından tekrar sahneye çıkmak zorunda kalırsam 1 saat inmem!” der. Nesrin Sipahi sadece gülümseyerek cevap verir. Ancak sonuçta sahne sıralaması netleştiği için herkes memnundur.

Biraz sonra, Orhan Boran’ın anonsu üzerine Musa Eroğlu, bağlamasını alıp sahneye çıkar. Salondakilerin neredeyse hiçbirinin tanımadığı bir sanatçıdır. Ancak kendinden emin adımlarla sahnenin ortasına gelip sandalyesine oturur. Bağlamasını düzenledikten sonra mikrofona eğilir ve “Sevgili İki Pasaportlular!” hitabıyla başlayan kısa bir açış konuşması yapar. Gurbetin soğukluğu ve sılanın sıcaklığıyla ilgili dokunaklı sözler söyler. Birkaç cümlelik bu kısa konuşmasının sonunda, programına Âşık Haşimî Aslıhak’tan bir türkü okuyarak başlayacağını bildirir ve çalmaya başlamadan önce, türkünün ilk dörtlüğünü şiir şeklinde okur:

Şu zalim gurbetten bıktım usandım
Sevdiğim bu elden göçek de gidek
Sıla hasretiyle kül olup yandım
Kuşlar gibi gökte uçak da gidek

Bu dörtlüğün ilk dizesini duyar duymaz coşan gurbetçi kalabalık, Musa Eroğlu’nun dört türkülük programını heyecanla izler. Programını bitirdikten sonra Musa Eroğlu’nun alkış ve tezahüratlarla ayrıldığı sahneye Bedia Akartürk çıkar. Musa Eroğlu da diğer saz sanatçılarıyla birlikte Akartürk’ün arkasındaki yerini alır. Ancak salondaki izleyicilerin Musa Eroğlu tezahüratları bir türlü kesilmez. Durumun taşkınlık boyutuna yaklaştığını gören Bedia Akartürk, programını uzatmaz ve yarım saat içinde bitirip sahneden iner.

Ardından tekrar sahneye çağırılan Musa Eroğlu, bağlamasını eline alır ve önce bir Nesrin Sipahi'yle göz göze geldikten sonra sahneye çıkar. Bir saat kadar süren bir konser verir ve bekleyen arkadaşlarının olduğunu söyleyip izleyiciden izin alarak sahneden ayrılır. Onun ardından Mustafa Sağyaşar sahne alıp konserini tamamlar. Sağyaşar'dan sonra sahneye Nesrin Sipahi çıkar. Ancak onun programıyla birlikte salondaki kalabalık hızla dağılmaya başlar. Bunun üzerine o da birkaç şarkı söyler ve hiç uzatmadan programını bitirir. Böylece 6 konserlik Avustralya turnesinin ilk konseri ilginç bir Musa Eroğlu çıkışıyla tamamlanır. Turnenin sonraki konserlerinde de Musa Eroğlu solist olarak sahneye çıkar. Ancak ilk konserdeki deneyimden sonra onu hep en sona koyarlar. O da durumdan memnun bir assolist edasıyla sahneye çıkıp konserlerini verir.

Musa Eroğlu için farklı konserlerden biri de 1990'ların ortalarında Yunanistan'da gerçekleşir. Yunanistanlı bir organizasyon şirketi, Atina ve Selanik'te birer konser verme teklifi sunar Musa Eroğlu'na. Mustafa Kemal'in doğup büyüdüğü topraklarda konsere çıkma düşüncesi heyecan vericidir. Teklifi kabul eder ve izin için resmî makamlara bir dilekçe verir. Bu dilekçenin cevabı, “uygun değildir” yönünde bir kararla konserden yaklaşık bir ay sonra gelir. Ancak Musa Eroğlu zaten gidip dönmüştür bile.

Musa Eroğlu, Yunanistan konseri için Selanik'e geldiğinde, şehrin birçok yerinde konser afişlerini görür. Yunanca yazılmış bu afişlerde Musa Eroğlu, “Sofistik Bir Bektaşî Sanatçısı” şeklinde tanıtılmaktadır. Bu tanımlamadan mutluluk ve onur duyar. Aynı mutluluk ve onurla, konser için sahneye çıkar. Sahnede tek başınadır, sadece bağlaması vardır yanında. Karşısında yaklaşık 20 bin izleyici bulunmaktadır. Türkler ve Anadolu kökenli Rumlardan oluşan bu izleyici kitlesi, Türkçe-Rumca sloganlar atar. Yıllardır konserlere çıkan Musa Eroğlu, ilk kez burada ne yapacağını şaşırarak derecede heyecanlanır. Heyecanını bastırmak için ilk iş olarak bir “Deli Derviş” çalar. Bu, çalınması çok zor olan ve bağlamada ustalığın göstergesi sayılan bir ayaktır²⁶. Musa Eroğlu'nun Deli Derviş performansı, izleyiciyi

²⁶ <http://www.ihsanozturk.com/halk-muzik.asp?id=327> 18.08.2012

coştururken kendisini biraz sakinleştirir. Ardından 20 bin kişinin eşliğinde Çökertme türküsünü çalıp söyler. Böylece kendisinin tamamen kurtulduğu heyecanı, olduğu gibi izleyiciye aktarır. Böylece yüksek enerjili, uzun ve keyifli bir konser olur. Sahnedeki Musa Eroğlu, karşısındaki 20 bin kişilik koroyla birlikte heyecanlı türküler söyler.

Aynı yıllarda Musa Eroğlu, otantik halk kültürüne katkılarından dolayı İngiltere'nin başkenti Londra'da bir ödül alır. Bu ödülün töreni vesilesiyle Londra'da verdiği konser de onun için unutulmazlar arasındadır. Çünkü buradaki salt bir ödül töreni ve konser değildir. Konser için sahneye çıkan Musa Eroğlu, önce halk çalgılarının otantik yapısıyla ilgili ayrıntılı bir seminer verir. Bunun için yanında birçok enstrüman götürmüştür. Özellikle bağlamanın eski hâli ve günümüzdeki şekli üzerinde, otantik melodi ve motiflerin gelişim seyrini uygulamalı olarak anlatır. Dolayısıyla, verilen ödülü de gerçekten hak ettiğini ortaya koymuş olur. Bu ödülün verilmesinde ve organizasyonun gerçekleştirilmesinde Güney Kıbrıs Rum Kesimi'ndeki Türkler etkili olur. Londra'da aldığı bu ödül ile yüzlerce izleyiciye verdiği seminer ve görkemli konser de Musa Eroğlu'nun anılarında önemli bir yere sahiptir.

Musa Eroğlu, 2003 yılında da Almanya'da bir konser verir. Ancak bu konser sırasında yaşanan olaylar, Türkiye'ye döndüğünde birtakım sorunların çıkmasına neden olur. Konserin terör örgütü PKK-KADEK tarafından düzenlendiği iddia edilir ve Devlet Güvenlik Mahkemesi, Musa Eroğlu hakkında yakalama kararı çıkarır. Bu karar, son dakika haberi olarak televizyonlarda verilir, "Musa Eroğlu aranıyor!" şeklinde altyazılar geçer. Musa Eroğlu bu durumu öğrendiğinde memleketi Mut'un Dağpazarı köyünde bir okul açılışındadır. Açılıшта Mersin valisiyle birlikte ordu ve emniyetten üst düzey yetkililer de vardır. Durumu, buradaki bazı yetkililer haber verir Musa Eroğlu'na. Gülüp geçer. Televizyonda, arandığına dair haberler sık sık çıkar. Ancak o, hiçbir engelle karşılaşmadan Mut'taki işlerini halleder ve bir iki gün sonra Ankara'ya döner. Doğruca Devlet Güvenlik Mahkemesine gider ve ifade verir. İfadesini alan savcı, Musa Eroğlu'nun salıverilmesine karar verir. Çünkü savcıya, durumu olduğu gibi anlatmıştır. Almanya'daki konser, aslında

PKK tarafından öldürülen bir arkadaşını anma etkinlikleri çerçevesinde düzenlenmiştir. İşin örgüt aleyhine gelişmelere gebe olduğunu sezen PKK'lılar, son anda bir oldubittiyle organizasyonu üstlenir. Musa Eroğlu sahnedeysen arka taraflarda poster ve bayraklar çıkar ortaya. O, tüm bunları sahneden indikten sonra öğrenir, ama artık yapacak bir şey yoktur. Ayrıca yurtdışındaki konserleri için yetkili makamlara önceden haber de vermektedir. Savcıya da, orada devlet için zararlı bir şeyler olacaksa yetkililerin, kendisini önceden uyarması gerektiğini belirtir. Sonunda herhangi bir suçunun olmadığı tespit edilir ve serbest bırakılır. O, içeride ifade verirken mahkemenin önünde bir basın ordusu vardır. Çıkışta etrafını sararlar. Musa Eroğlu, gazetecilere şu açıklamayı yapar:

*Devletin güvenlik birimleriyle savcılar görevlerini yaptı. Türkiye’de ve yurtdışındaki önemli merkezlerde 14 yıldır festivallere katılıyorum, ancak böyle bir olay yaşamadım. Bu olayda kullanıldığımı düşünüyorum. Çünkü Türkiye’de önemli bir misyonum var. Televole mantığıyla halkın vicdanında yargılanmak üzücü.*²⁷

Musa Eroğlu’nun bu açıklaması, kültür taşıyıcılığını yaptığı halkın vicdanında kabul görür. DGM savcısı gibi halk da onun masumiyetine inanır. Buna rağmen Eylül 2003’teki bu konser, ardından yaşanan olaylar nedeniyle Musa Eroğlu’nu çok üzer. Bu yüzden, olumsuzluğuyla da olsa onun unutamadığı konserler arasındadır.

Musa Eroğlu için önemli konserlerden biri de 2010 yılında Gazi Üniversitesinde gerçekleşir. Bu konser, Gazi Üniversitesi Rektörlüğünün, Türk halk müziğine katkılarından dolayı Musa Eroğlu’na bir plaket takdim töreni dolayısıyla düzenlenir. Törende, dönemin rektörü Prof. Dr. Rıza Ayhan, Musa Eroğlu’na altın bir plaket sunar. Bu plaketin üzerinde şu ifade yazılıdır: “Geçmişle gelecek arasına bağlamanın telleriyle çelik bir köprü kuran Sayın Musa EROĞLU’na Türk kültürüne hizmetlerinden dolayı teşekkür ederiz.” Musa Eroğlu için, kendisini çok duygulandıran bu ifade nedeniyle plaketin değeri daha da artar. Musa Eroğlu; plaket takdiminden sonra, başta

²⁷ Milliyet, 25.09.2003.

üniversitenin rektörü Rıza Ayhan olmak üzere, çok sayıda öğretim üyesi ve yüzlerce öğrenci tarafından tıklım tıklım doldurulmuş olan Gazi Konser Salonunda yaklaşık iki saat süren enerjik bir konser verir. Konserden sonra Gazi Haber dergisine bir röportaj veren Musa Eroğlu, aldığı plaketi ve verdiği konseri genel olarak şöyle değerlendirir:

*Gazi Üniversitesinde bir konser vermek benim için bir onurdu. Ben oraya plaket almaya değil; konsere, gençlerle buluşmaya gitmiştim. Ancak üniversitenizin, üstelik rektörünüz Rıza Bey'in bizzat katılması ve bir plaket sunması ayrı bir onur oldu. Sunulan bu plaketin böylesine değerli, derin bir plaket olması da apayrı bir onur kesinlikle... Buna lâayık görüldüğüm için çok teşekkür ediyorum... Bu plaketi alınca biraz yüzümün kızardığını da itiraf etmeliyim. Niye mi? Her insan, ruhunun okşanmasını ister. Bu plaket de benim ruhumu okşamıştır. Ancak okşadığı kadar, kamçılamaştır da ruhumu. Benim sorumluluklarımı, kültürümüz için yapmam gerekenleri bir kez daha hatırlatmıştır bana. Taşıdığım misyonun altını çizmiştir benim için. [...] Bu plaket, bir sanatçının alabileceği en güzel ödüllerden biri. Burada itiraf edeyim, çok duygulandırdı bu plaket beni. Tabii bir o kadar da düşündürdü. Müziğe, türküye bakışımın, kültüre yaklaşımımın doğru olduğunu düşündürdü bana. Ben yüzlerce plaket aldım, ödöl aldım. Devlet Sanatçısı unvanı da verdiler. Hepsi ayrı ayrı önemli elbette. Ancak Gazi Üniversitesi Rektörlüğünün sunduğu bu plaketin apayrı bir yeri var benim için. Daha önce Sayın Süleyman Demirel'in cumhurbaşkanlığı döneminde, Cumhurbaşkanlığının verdiği Asya Kùltürleri Araştırma Ödölü'nü almıştım. O ödöl tekti benim için, şimdi bir de üniversitenizin verdiği bu altın plaketi koydum onun yanına. Bunları söylemem, bu plaketin benim için önemini belirtmeye yeter sanırım...*²⁸

Musa Eroğlu, Gazi Üniversitesinde 23 Mart 2010'da verdiği bu konserden önce de sonra da birçok konser vermiştir. Burada değindiklerimiz sadece, kendisi için ayrı bir öneme sahip olan konserlerden birkaç örnektir.

²⁸ Çevik, 2010: 39.

Musa Eroğlu; konserleri, kendisini geniş kitlelerle bir araya getiren organizasyonlar olduğu için her zaman heyecan verici bulmuştur. Bu nedenle, bugün de kendisine gelen konser tekliflerini titizlikle değerlendirmekte ve mümkün olduğunca geri çevirmemektedir.

XIV. BAĞLAMA KURSU

Muhabbet serisinin 1983 yılında çıkan ilk kaseti büyük ilgi görür. Bu ilgi, Musa Eroğlu'nun hem popülerleşme sürecine ivme kazandırır, hem de ekonomik açıdan rahat bir nefes almasını sağlar. Para kazanma telaşıyla su gibi akan günler, yavaş yavaş durulmaya başlar. Artık kendisine ayıracağı, daha doğrusu idealleri için harcayacağı zamanı çoğalmıştır. Kültür taşıyıcılığı misyonu ile ilgili daha somut bir adım atmak için uygun ortam oluşmuş sayılır. Eşin dostun önerisi ve çevreden gelen yoğun talepten de güç alarak bir bağlama kursu açmaya karar verir. Böylece Musa Eroğlu Müzik Kursları, 1984 yılında Ankara'da resmî olarak kurulur.

Bir bağlama okulu açmak, aslında Musa Eroğlu'nun ilk gençlik yıllarında ortaya çıkmış bir düşüncedir. Zamanla olgunlaşan ve hayata geçirilmesi için fırsat kollanan bir hayaldir. Bu konuda, başlangıçta daha çok kendisini merkeze alır. Atadan dededen kalan bir kültürel miras olarak gördüğü bağlamasını şehre taşımak ister. Bu aslında, köyünde şekillenen kültürel kimliğini ortaya koyma ve herkese kabul ettirme kaygısıdır. Ancak sonra merkezin, düşündüğünden daha büyük bir çapa sahip olduğunu görür. Çünkü kendi kendine sahiplendiği o kimlik göstergesinin sadece kendisine ya da köyüne ait olmadığını fark eder. Bağlama ve türkünün, aslında bir bütün olarak Türkiye'nin kültürel değeri olduğunu anlar. Bunu anlamasında, 1950'li yıllarda dinlediği radyo, özellikle de Yurttan Sesler korusu ve Muzaffer Sarısözen etkili olur. Sarısözen aracılığıyla bu konuda "mektep" in önemini kavrar. Bu sayede daha 1950'lerde, "Bu çalgıyı mutlaka mekteplerinin eline kadar ulaştırmalıyım!" kararını alır. Ayrıca Bağcağız köyündeki ilkokul yıllarından, köy enstitülerinde mandolin çalmayı öğrettiklerini de bilmektedir.

Mandolin gibi bağlama da okullarda öğretilmelidir. Bütün okullarda olmasa bile bu işin özel okulu açılmalıdır. Hatta bunu belki ilerde kendisi yapacaktır. Ancak ne zaman, nasıl olacaktır; onu bilemez. Ama mutlaka olmalıdır...

İşte o zaman, ancak 1984 yılında gelir. Hem böyle bir okul açabilecek para ve zamana sahiptir hem de bu konuda, daha önce hiç olmadığı kadar yoğun bir talep vardır. Ankara'daki özellikle genç hayranları, onu her gördüklerinde bu konuyu gündeme getirir. Bir kurs açmasını ve kendilerine de Musa Eroğlu gibi bağlama çalmayı öğretmesini isterler. 1984'te tamamen olgunlaşan şartlar ayrı bir cesaret verir ona. Artık bu hayalini gerçekleştirmenin zamanı gelmiştir. Maltepe'de evine yakın bir daire kiralar ve kapısına "Musa Eroğlu Müzik Merkezi" tabelasını asar. Ancak o tabelayı asmak, yani kursu açmak hiç de düşündüğü kadar kolay olmaz. İzlenmesi gereken yasal bir prosedür vardır. Ayrıca bir sürü de belge ister devlet. Karşısına bürokratik engeller çıkarır. Özellikle kurs açmak için bir sertifikaya ve diploması olan öğretmenlere ihtiyaç vardır. Ancak doğru dürüst öğretmen bulamaz. Buldukları, onun bildiği bağlama çalmanın çok uzağındadır. Öğretmenlik yapabilmeleri için önce öğrenci olup adam akıllı bağlama çalmayı öğrenmeleri gerektiğini düşünür. Ancak yapacak bir şey de yoktur. Sonuçta devlet diploma istemektedir ve istediği de olacaktır. Musa Eroğlu, kursu için, çaresiz bir şekilde diploma kiralamaya karar verir. Çünkü kendisinin bağlama öğretme yetkisi yoktur. Bu yüzden ders vermesi de yasaktır. Gider, maaş karşılığında bir diploma kiralar. Diploma sahibi öğretmeni kursta oturtur ve devletin koyduğu yasağı delerek bizzat derslere girer. Öncelikle, kursunda ders verecek öğretmenler yetiştirir. Sonra derslerin asıl yükünü onlara bırakır.

Kurs, ilk günlerinden itibaren yoğun bir talep görür. Âdeta duyan gelip kayıt yaptırır. Bunun sonucunda, derslere kendisi yetişemez olur. Kursu yeni öğretmenler alınır. Artan talep, mekân ve zaman olarak kursun kapasitesini zorlamaya başlar. Sabahtan akşamın geç saatlerine kadar dersler yapılır. Tüm sınıflar dolup taşar. Yeni öğrencilerin kursa kabul edilmesi imkânsızlaşır. Bu yıllarda, yer olmadığı için kursa kaydı yapılamayan öğrencilerden bazıları, hatırı sayılır tanıdıklarını bile devreye sokmaya çalışır. Ancak kapasite

gerçekten doludur. Buna ek olarak Ankara’da metro için kazı çalışmaları başlamıştır. Metro güzergâhı kursun tam önünden geçer. Yapılan kazılar nedeniyle kursa ulaşım çok zor hâle gelir. Tüm bunlar göz önünde bulundurularak kursun bir an önce başka bir mekâna taşınmasına karar verilir. Sıhhiye’de geçici bir yer bulunur. Kurs, birkaç ay burada faaliyet gösterdikten sonra 1991’de, bugün de bulunduğu Kızılay Sakarya Caddesi’ndeki yerine taşınır. Bu süreçte, malî kayıtlar için şirket statüsüne geçen kursun adındaki “Müzik Merkezi” ifadesi önce “Müzik Evi”ne, sonra da “Müzik Kursları”na dönüştürülür.

Musa Eroğlu Müzik Kursları, 1997 yılında MEB çatısı altına girerek kurumsallaşmasını tamamlar. Ancak bu süreçte, işin bürokrasiyle ilgili sıkıntıları da artar. Musa Eroğlu, öncelikle devletin bu kurslara bakış açısının, kendisinininkinden farklı olduğunu görür. Devlet, bu kurslara birer ticarethane mantığıyla yaklaşmaktadır. Ağır vergi yüklerinin altında ezilen kurslar bir de MEB’in koyduğu katı kurallarla uğraşmak zorundadır. Elbette, bu işin belli bir standardı olmalıdır ve devlet tarafından kontrol de edilmelidir. Ancak bu kontrollerin amacı, işi zorlaştırmak ve sistemi kilitlemek değil; tersine işin ne kadar düzgün yapıldığını görmek ve varsa tespit edilen eksikliklerin giderilmesini teşvik etmek olmalıdır. Kültürel değerler olan bağlama ve türkünün öğretildiği bu kurslar, sürücü kursu muamelesi görmekten kurtarılmalı ve MEB’in değil Kültür Bakanlığının çatısı altında faaliyet göstermelidir. Musa Eroğlu, bu düşüncelerini birçok ortamda dile getirir, hatta zaman zaman dönemin bakanlarına da ifade eder. Ancak değişen hiçbir şey olmaz. Bütün kurslar gibi Musa Eroğlu Müzik Kursları da sık sık MEB’in kâğıt üzerindeki prosedürleri çerçevesinde denetimden geçer. Hatta bir gün gelen müfettişlerden biri, kurs içindeki çay ocağının tabelasıyla ilgili rapor tutar. “Çay Ocağı” yerine “Kantin” yazılması gerektiğini söyler. Musa Eroğlu, “Siz Fransız mısınız? Anadiliniz Türkçe değil de Fransızca mı ki ‘Çay Ocağı’nı sildirip ‘Kantin’ yazdırmak istiyorsunuz?” diye karşı çıksa da, sonunda müfettişin dediği olur. Devletin bu tutumundan çok muzdariptir Musa Eroğlu. Çocuklara, içini doldurmadan “Türk’üm, doğruyum, çalışkanım!” sözlerini tekrar ettirmekle sadece papağan yetiştirilebileceğini düşünür. Oysa devletin

işi, insan yetiştirmektir. İnsan ise önce kimliğini öğrenerek, kültürünü tanıyarak başlar işe. Bu da devletimizin işi olmalıdır. Ancak devlet, kendi eliyle bunu yapmadığı gibi, yapmaya çalışanlara da bir sürü engel çıkarmaktadır. Tüm bunlar nedeniyle resmî bağlama kursları bir bir kapanmakta ve yerlerine, aynı işi yapan paravan dernekler açılmaktadır. Bu dernekler, bütün kurslar gibi Musa Eroğlu Müzik Kursları'nın da ticari bakımdan işlerini baltalamaktadır. Buna rağmen Musa Eroğlu, bu derneklere olumsuz bakmaz. Dahası, haklı bulur onları. Çünkü bu dernekler ve faaliyetleri, devletin dayatmalarının ve aynı devletin kanunlarındaki yasal boşlukların doğal bir sonucudur. Oysa devletin, başta bağlama ve müzik olmak üzere tüm sanatsal kursları desteklemesi gerektiğini düşünür. Bu çerçevede, 2007 yılında yaptığımız bir söyleşide Musa Eroğlu, kendi kursu özelinde bağlama kurslarının devletle ilişkisini şu şekilde değerlendirir:

Bu konu, bugün bizi yöneten parlamentoyu çok yakından ilgilendiriyor. Bizleri yönetmek üzere oraya seçilenlerin büyük çoğunluğu müzikle tamamen alâkasız insanlar. Sadece müzik mi? Sanatın hiçbir dalı yok. Güzel sanatlardan nasibini almamış insanlar çoğunlukta burada. Bizi yönetirken bizim coşumuzu, bizim hüznümüzü dile getirmeyecekler mi? Biz yok muyuz yani? Burada önemli olan bir nokta var: Yönetimin kendine yabancı düşmemesi gerekir. Güzel sanatlarını geliştirmeyen bir toplum ileri gidemez. Bu kurslar yine devletin bilimsel denetiminde olmalı; ama devlet buraları finanse etmeli. Kurslar halk müziğinin yaşaması için önemli birer nüve. Buraları market gibi düşünürsen, bu toplumu bir yere taşıyamazsın. Bu kurslar görmezden geliniyor. Ne yapacak bu insanlar? Nasıl rafine bir toplum çıkacak ortaya? Çıkmaz; çünkü önleri baştan kesiliyor buraların. Sadece bağlama değil, her enstrüman için devlet destekli kurslar açılmalı. Sadece müzik de değil, sanatın her alanına dair kurslar açılmalı, yaygınlaştırılmalı.

Şimdi sanatı büyük bir denize benzetirsek; türkü bu denizi besleyen önemli ırmaklardan biridir. Binlerce yıldır akan bu ırmağın kaynakları ta Orta Asya'da. İşte bağlama kursları da türkü ırmağını besleyen

*küçük küçük derelerdir. Bu dereleri kurutursanız ya da önünü keserseniz ırmak da kurur. Irmaklar kuruyunca da deniz yok olur...*²⁹

Türkü ırmağının kurumaması için çalışan Musa Eroğlu Müzik Kursları, “kültür mirasımızın en köklü ve canlı ögesi olan türkülerimizin sevdinilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması”³⁰ şeklindeki kuruluş ilkesine bağılı olarak bugün de faaliyetlerine devam etmektedir. Başlangıçta sadece bağlama dersi verilen kursun programına, zamanla gitar ve piyano dersleri de eklenir. Ancak bugün, piyano dersi verilmemektedir. Eskiden beri olduğı gibi kurs bağlama ağırlıklı derslere devam etmektedir. 1980’li yıllardan itibaren Ankara ve Türkiye’nin öncü kuruluşlarından biri olan bu kurs, binlerce öğrenciye hizmet etmiştir. Ayrıca verdiği sertifikalarla çok sayıda bağlama öğretmeni de yetiştirmiştir. Bugün kursun yöneticiliğini ve bağlama öğretmenliğini Musa Eroğlu’nun kızı Figen Eroğlu sürdürmektedir. Kursta, bağlamanın tanıtılmasının ardından teorik müzik bilgisi ve nota öğretimiyle başlayan dersler, bireysel ya da grup olarak gerçekleştirilen bağlama çalışmalarıyla devam etmektedir. Kurs sonunda, başarılı olan öğrencilere MEB onaylı sertifika verilmektedir. Musa Eroğlu, kursun yönetimini artık kızına devretmiş olsa da, ciddi bir kültür aktarımının gerçekleştiğı bu ortama büyük önem vermekte ve buradaki çalışmaları yakından takip etmektedir.

XV. FARKLI KİMLİKLERLE MUSA EROĞLU

A. Araştırmacı ve Derlemeci Kimliği

“Musa Eroğlu ne yapar?” sorusunun cevabı genellikle bellidir: Bağlama çalıp türkü söyler. Albümlerinde, konserlerinde, radyo ve televizyon programlarında hep bunu yaptığı görülür. Bu bakımdan o, bir “türkücü”; daha kibar ve saygın ifade etmeye çalışanlar içinse bir “türkü sanatçısı”dır. Ancak

²⁹ Çevik, 2007: 14.

³⁰ <http://www.musaeroglumuzikkurslari.com/index.html>

çalıp söylemek, onun yaptığı işin sadece görünen kısmıdır. Bunun arka planında, yani işin mutfağında yıllardır bıkip usanmadan gerçekleştirdiği alan araştırmaları vardır. Elbette bir de, bunları destekleyen literatür çalışmaları. Zira kendisi de bağlama çalma işini 25 yaşlarındayken bitirdiğini ifade eder. Yani bir usta olarak bağlamayı bugün nasıl yapıyorsa, 25 yaşındayken de aşağı yukarı aynı şekilde çalmaktadır. Dolayısıyla onu Musa Eroğlu yapıp bugüne taşıyan şey, aslında bağlama çalıp türkü söylemek değil; bu işi, gerçek anlamda altını doldurarak yapmak olmuştur. Yazılı ve alana giderek ulaştığı sözlü kaynaklardan beslenerek kültürel donanımını artırır ve kendini geliştirir. Ayrıca repertuvara da birçok türkü kazandırır. Ona göre, işin sırrı da bu noktadadır. Bu noktayı keşfetmesi, bu sırrın ardından gitmesi ona, türkü sanatçılığının yanında bir de araştırmacı ve derlemeci kimliği kazandırır.

Araştırmanın önemini, ilk gençlik yıllarında Mut yöresindeki köylerin kültürel ayrıntılarını görerek fark eden Musa Eroğlu, o yıllardan itibaren fırsat buldukça bu işe eğilir. Ancak ekonomik açıdan rahatlmasına bağlı olarak 1970'lerle birlikte daha çok fırsat bulur. 1980'lerden bugüne uzanan süreçte ise zamanının önemli bir kısmını araştırmalara ayırır. Gazinolarda çalıştığı dönemde, daha çok, müzisyenlik işlerinin durgunlaştığı yaz aylarında alana çıkar. Popülerleşmeye başladığı ve gazinoda çalışmayı bıraktığı 1980'lerden itibaren alan araştırmalarını yılın herhangi bir dönemiyle sınırlamaz. Âdeta bir görev bilinciyle köy köy dolaşır. Ancak gelişigüzel yapmaz bu işi. Önce belli bir yöre ve bir ya da birkaç köy belirler. Belirlediği yerle ilgili belli başlı yazılı kaynakları inceler. Bu sırada, yöreyi tanıyan insanlara ulaşır onlardan da bilgi almaya çalışır. Ardından, bağlamasını ve ses kayıt cihazını alıp hedeflediği yere doğru yola çıkar. Ancak bu yol, doğruca belirlenen köye gitmez. Yavaş yavaş ilerler. Yol üstündeki köylerin birçoğunda mola verir. Böylece oralarla ilgili de ileriye dönük etüt çalışmaları yapar. Farklı, orijinal bir şeylerin varlığını sezerse; bir sonraki seferde rotasını oraya çevirir. Hazırlık yaptığı köye ulaştınca, öncelikle insanlarla tanışıp yakınlık kurmaya çalışır. Bu konuda, profesyonel bir sosyal bilimci gibi davranır. Hiç acele etmez. Geniş geniş muhabbet edilir. Sonra o, uygun bir bağlamda bağlamasını çıkarır ve çalıp söylemeye başlar. O çalıp söyledikçe, köyde bu işle uğraşanlar bir bir

oraya toplanır ya da diğer köylüler tarafından getirilirler. Böylece karşılıklı çalıp söylemeler başlar. Bu sırada kayıt cihazı da çıkar ortaya. Kimse itiraz etmez ya da herhangi bir çekinme belirtisi göstermez. Bilakis çalıp söyleyenler, daha büyük bir heves içinde kendilerini kanıtlamaya çalışırlar. Bu şekilde onlarca türkü çalınıp söylenir ve kaydedilir. Köydeki işlerini bitirip Ankara'ya dönen Musa Eroğlu, kayıtları tek tek dinler. Farklı bulduğu türkülerini ayırıp üzerinde yoğunlaşır. Çeşitli kaynaklardan varyantları olup olmadığını araştırır, varsa ulaşmaya çalışır. Bulabildiklerini karşılaştırıp inceler. Bu bazen yıllara yayılır, ama sonuçta orijinal bir türküyü ulaşırsa onu notaya alıp repertuvara kazandırır. Kendisini en çok etkileyenleri de kaynak göstererek albümlerinde okur ve böylece türkünün yaygınlaşmasını sağlar. İşte biz o zaman duyarız, derleyip repertuvara kazandırdığı yüzlerce türkünden birini. Ancak genellikle, ne o türküyü yakan ve taşıyıp aktaran kişilerin dünyasından haberdar oluruz ne de araştırıp gün yüzüne çıkaranın emeğinden...

Musa Eroğlu, bu şekilde araştırmalar yapmak üzere bugüne kadar yaklaşık 7 bin köy gezer. Ancak bu gezilerini daha çok Kahramanmaraş'tan Aydın'a uzanan Orta ve Batı Toroslar ekseninde gerçekleştirir. Torosların hem güney hem de kuzey yamaçlarındaki birçok köye ulaşır. Özellikle Mut'u merkez alarak Antalya'nın batısı, Konya'nın güneyi, Niğde'nin güneybatısı ile Mersin ve Karaman'ın hemen her köyüne gider. Buralarda bulduğu malzemeleri takip ederek Isparta, Burdur, Afyon, Eskişehir, Kütahya, Manisa, İzmir ve Çanakkale'nin birçok köyüne de gider. İç Anadolu'da özellikle Çorum'u merkez alan çalışmalar yapar. Özellikle Çorum'un bütün köylerini gezer. Asıl yoğunlaştığı yöreler buralardır; ancak Türkiye'nin birçok ilinde, nokta atışlarla özel olarak gidip araştırmalar yaptığı köyler vardır.

Musa Eroğlu, gezdiği köylerde birçok orijinal türküyü ulaştığı gibi onlarca âşıkla da tanışıp arkadaşlık kurar. Bu âşıkların çoğunu Ankara'daki evine getirip misafir de eder. Böylece onların birikimleri üzerinde daha derinlemesine araştırma, inceleme ve gözlemler yapar. Onları saygın birer kültür kaynağı olarak görür ve bu kaynaklardan olabildiğince beslenir. Uzun muhabbetleri ve karşılıklı çalıp söylemeleri sayesinde kültürel ve müzikal

birikimini artırır. Böylece araştırma ve derleme faaliyetlerini, sonuçta bir misafir olarak gittiği köy ortamlarıyla sınırlamayıp kendi evine de taşır.

Bunca köy gezip binlerce araştırma ve derleme yapmış olan Musa Eroğlu; buna rağmen, “araştırmacı” kimliğini değil ama “derlemeci” kimliğini imtinayla kullanmaktadır. Çünkü Cumhuriyet dönemiyle başlayan derleme faaliyetlerinin, zamanla niteliğinden çok şey kaybettiğini düşünür. Ona göre, eline bir teyp alıp birkaç köy gezen ve buralarda bir iki türkü derleyen herkes derlemeci sıfatıyla ortalıkta dolaşmaktadır. Oysa kayıt cihazı almak ve alana çıkmak, derlemecinin yapacağı en son şeylerdir. Çünkü derleme yapmak için ilgi, istek ve iyi niyet yeterli değildir. Bu iş, çok yönlü donanımlara sahip olmayı gerektirir. İlk olarak derlemeci, tarihî ve kültürel bir sorumluluk taşıdığının bilinciyle işe başlamalıdır. Tarih, edebiyat, sosyoloji, iletişim ve müzik konularında sağlam bir altyapıya sahip olmalıdır. Mutlaka nota bilmelidir. Bunların hepsi bir kişide yoksa, o kişi “derlemeciyim” diye ortaya çıkmamalıdır. Ancak ısrarla o işi yapacağım diyorsa, donanımlı kişilerle kolektif çalışmalar ortaya koymalıdır. Durumu böyle değerlendiren Musa Eroğlu’nun penceresinden bakılınca Béla Bartók’tur derlemeci, Muzaffer Sarısözen’dir, Nida Tüfekçi’dir... Karşısında bu isimleri gördüğü için kendisine “derlemeci” demekten imtina eder. Böyle davranarak belki biraz da, nicelik ve nitelik olarak kendisinin yaptığıının 10’da 1’ini bile yapmamış olan “derlemeci”lere örnek olmak ister.

B. Besteci Kimliği

Bestecilik, Musa Eroğlu’nun taşıdığı önemli ve köklü kimliklerden biridir. Çünkü çocukluk döneminin sonlarında başladığı beste çalışmalarını günümüze kadar sürdürür. O günlerden bugüne, onlarca besteye imza atarak özellikle 1980 sonrası türkü kültürüne farklı renkler katar, önemli bir hacim kazandırır.

Musa Eroğlu’nun doğup büyüdüğü köyün müzik kültürü büyük ölçüde Alevi müzik geleneğine ve biraz da Karacaoğlan yakmalarına dayanır. O,

köyünün bu özelliklere sahip repertuvarını tamamladığı 11-12 yaşlarında bireysel beste denemelerine girer. Elbette bu ilk denemeleri, köyünün müzik geleneği çizgisindedir. Bu çerçevede ilk olarak Kul Himmet'in "Her sabah her sabah ötüşür kuşlar" dizesiyle başlayan deyişini besteler. Bir süre, benzer metin ve ezgiler üzerinde çalışır. Ardından yine köyünün gelenekleri çerçevesinde, "İşte geldim gidiyorum" dizesiyle başlayan bir Karacaoğlu şii besteler. Ancak yavaş yavaş anlar ki bu besteleri özgünlükten oldukça uzaktır. Köyündeki müziklere çok benzer. O nedenle bir süre beste çalışmalarına ara verir. Ta ki 1962 yılına kadar. 1962'de, kendisinin ifade ettiği şekliyle ilk gerçek bestesini yapar. Bu, Abdurrahim Karakoç'un, "Unutmak kolay mı deme" dizesiyle başlayan Mihriban şii'dir. Mihriban bestesinden sonra Ankara'da yerleşik bir düzen kurduğu 1970'lere kadar beste çalışmalarıyla pek ilgilenemez. Ancak 1970'lerden itibaren yoğun olarak beste yapar.

Bugün, müzik eseri sahiplerinin telif haklarını korumakla yükümlü bir kuruluş olan MESAM'ın resmî kaynaklarında Musa Eroğlu adına kayıtlı 169 beste bulunmaktadır³¹. Ancak ona ait besteler bunlarla sınırlı değildir. Özellikle 1970'lerden itibaren farklı yörelerden türküler derlemiş olan Musa Eroğlu, aynı yıllarda birçok bestesini de derleme olarak gösterir. Bunlar, derlenmiş türküler olarak TRT arşivine girer. Bunun nedeni; TRT'nin, özellikle bestelenmiş türkülerle uyguladığı sıkı denetimdir. Derlenmiş olsa rahatlıkla denetimden geçebilecek birçok türkü, sırf bilinen biri bestelediği için denetimden geçemez. Bu nedenle sanatçılar, besteledikleri türkülerini TRT yayınlarında okuyamaz. Aynı soruna, aynı çözümü bulan birçok sanatçı gibi Musa Eroğlu da aslında kendi bestesi olan bazı türkülerini derlenmiş gibi gösterir. Böylece denetimden kolayca geçen türkülerini TRT yayınlarında okuyabilir. Bu çerçevede, ilk başlarda altına adını yazamadığı bestelerden biri de "Unutursun Mihriban'ım" türküsüdür. Bu türküyü 1962 yılında bestelemiş olsa da gün yüzüne çıkarması, müzik piyasasında

³¹ <http://www.mesam.org.tr/?intPageStructureNo=4&sintLanguageID=0&bytContentType=3&intPageNo=12&strHitCountParam=2|7|0|135|340> 12.08.2012

profesyonelleştiği 1970'leri bulur. Ancak daha önce yaptıkları gibi bu türküyü de “derleme” olarak gösteremez. Çünkü türkünün sözleri, bilinen ve yaşayan bir şaire aittir. Bu şiirin, bu kadar kısa sürede anonim bir türkü hâline gelmesi ve TRT denetçilerinin buna inanması pek mümkün değildir. Bu nedenle başka bir çare bulur. O yıllarda genç sanatçıların, yaptıkları bazı besteleri, kendilerini kanıtlamak ve saygılarını sunmak adına ustalara, büyük sanatçılara hediye etmeleri gibi bir gelenek vardır. Bu çerçevede Musa Eroğlu da “Unutursun Mihriban'ım”ı, çok iyi bağlama çalıp türkü söyleyen ama neredeyse hiç bestesi bulunmayan Zekeriya Bozdağ'a hediye eder. Böylece ilk kayıtlarda, bu türkünün bestecisi olarak Zekeriya Bozdağ adı geçer. Musa Eroğlu, yıllar sonra bu konuda yanlış yaptığını düşünür. Bir taraftan yanlışını düzeltmek ister, ama diğer taraftan da Zekeriya Bozdağ'ı üzmemek istemez. Buna rağmen, durumu çok da büyütmeden, sonraki çalışmalarda türkünün altına besteci olarak kendi adını yazar. Bugün, bazı eski plak ve kasetlerde besteci olarak Zekeriya Bozdağ adı geçse de resmî kaynaklarda Musa Eroğlu kayıtlıdır.

Türkü kültürüne kazandırdığı her beste, Musa Eroğlu için elbette ayrı ayrı değerlidir. Onların hepsi, yılların birikimi gölgesinde verilen uzun emeklerin ürünüdür. Bu bakımdan besteleri arasında pek ayırım yapamaz. Bununla birlikte “Unutursun Mihriban'ım”, gerçek anlamda ilk bestesi olarak gördüğü için, onda farklı bir yere sahiptir. Buna ek olarak 1996 yılında piyasaya çıkan Kerbela Destanı adlı bestesi de onun için ayrı bir değere sahiptir. Ozan Kaplanî (Hasan Kaplan)'nin aynı addaki 8 dörtlülük şiirine yapılan ve 6.05 dakika uzunluğa sahip olan Kerbela Destanı, *senfonik folk* tarzında bir bestedir. Batı yaylı çalgılarının ön planda olduğu bu senfonik beste, türünün Türkiye'deki ilk ve başarılı örneklerinden biridir. Ancak aslında, Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirilmek istenen Musiki İnkılabı'na kadar uzanan bilinçli bir duyarlılıkla oluşturulur. Türkü kültürünün sınırlarını genişleten Kerbela Destanı, gerçekten de dikkate alınması gereken farklı bir beste niteliğindedir.

Musa Eroğlu'nun besteleyip türkü hâline getirdiği şiirlerin sahiplerine bakıldığında oldukça geniş bir yelpaze görülür. Ancak bu konuda öne çıkan

en belirgin isim Karacaoğlan'dır. Köyündeki müzik geleneğinin vazgeçilmez değerlerinden biri olan Karacaoğlan, Musa Eroğlu'nu çocukluk yıllarından itibaren etkiler. Karacaoğlan'ın pek çok şiirini besteleyip türkü repertuvarına kazandırır. İlkinden itibaren her albümünde bu bestelere mutlaka yer verir. Üstelik bunların hemen hepsi o albümle müzik piyasasına çıkıp türkü kültürüne dâhil olur. Bu sayede, sözlü gelenekte zaten yaşayan Karacaoğlan'ı popüler kültür çevresinde de canlandırır. Karacaoğlan'la ilgili bu hassasiyeti, Musa Eroğlu için zamanla **Çağın Karacaoğlan'ı** yakıştırmasının ortaya çıkmasına yol açar. Onurla taşımaya çalıştığı bu yakıştırmının asıl kaynağı olan Karacaoğlan hassasiyetini Musa Eroğlu şöyle değerlendirir:

Karacaoğlan bir başkadır benim için. Bilinçli bir şekilde Karacaoğlan'a yönelmiş değilim; ama Karacaoğlan'da kendimi buluyorum, onunla daha iyi ifade edebiliyorum kendimi. Karacaoğlan, öncelikle dil olarak ileriki açılımlara, yarınlara kalmaya çok açık. Ayrıca Karacaoğlan bir doğa insanı. Şiirlerinin kalıcı olması, şiirlerine koyduğu nesnelerin ölümsüz olmasıyla da ilgili. Örneğin çiçekler... Yani doğanın parçaları var Karacaoğlan'ın şiirlerinde. Doğanın başka bir parçası da insan. Karacaoğlan'a böyle bakmak gerek. Bana göre derin bir felsefe var Karacaoğlan'da; onu iyi anlamak lazım. Ayrıca görsel ifadeler, yani fotoğraflar da var Karacaoğlan'ın şiirlerinde. İşlev olarak günümüzün kliplerine benzer bunlar. Bu fotoğrafları da iyi görmek lazım. Karacaoğlan'a ben büyük emek harcadım, onu anlayabilmek için. Sonuçta baktım ki, Karacaoğlan'ın bizimle paylaştığı şeyler hep fotoğraflar, doğa fotoğrafları. Ben Karacaoğlan'ı 10-15 yaşlarımda farklı algılamıştım; 40'ında, 50'sinde farklı. Şimdi daha farklı algılıyorum.³²

Musa Eroğlu, bu değerlendirmeyi yaptığı 2007 yılında Dedem Korkut adlı albümünü de çıkarır. Bu dönemden itibaren, hem bu albümü çıkararak hem de konuşmalarında sık sık altını çizerek yaptığı Dede Korkut vurgusu; Musa Eroğlu için, "Çağın Karacaoğlan'ı"nın yanı sıra **Dede Korkut**

³² Çevik, 2007: 9.

yakıştırmasının da ortaya çıkmasına yol açar. Bunda hiç şüphesiz, müzik piyasasında kullanılan “Dede” lakabı da etkili olur. Çalışmalarının başka bir meyvesi olan Dede Korkut yakıştırmaları da onurlandırır onu. Ancak Karacaoğlu’ndan da vazgeçmez. İçinde bulunduğu bu durumu şöyle değerlendirir:

Karacaoğlu’nda da Dedem Korkut’ta da derin bir felsefe ve kültür birikimi vardır. Ancak Karacaoğlu liriktir, yani tam bir aşk adamıdır o. Dedem Korkut ise akıl adamı, düşünce adamıdır. Benim olmaya çalıştığım gibi büyük bir Türkmen kocasıdır, tam bir “aksakal”dır. Biraz tezat gibi görünecek ama hem aşk hem de akıl çok önemlidir benim için. O nedenle, özetle diyorum ki: Karacaoğlu duygu dünyamdır benim, Dedem Korkut akıl dünyam. Yani Karacaoğlu gibi hissedip Dedem Korkut gibi düşünmeye çalışıyorum...

Aslında Karacaoğlu ve Dede Korkut gibi Türk kültürünün köşe taşlarından olan birçok saz ve söz ustası yansır Musa Eroğlu’na. Bunların yanı sıra günümüzün âşık ve şairlerinden de beslenir o. Bu bakımdan elbette sadece Karacaoğlu şiipleri bestelemez. Hatayî, Kul Himmet, Pir Sultan Abdal, Gevherî, Köroğlu, Ercişli Emrah gibi tarihî isimlerin de birçok şiirini besteler. Ayrıca Mahzuni Şerif, İbretî, Haşimî, Melulî, Sefil Selimî, Ozan Cevrî, Hüdaî, Ali Çağan, Müslüm Dalkılıç ve Hasan Kaplanî gibi çağdaşı olan ve tanışıklığı da bulunan birçok âşığın şiirlerini de besteler. Beste konusunda Musa Eroğlu için en önemli isimlerden biri de Abdurrahim Karakoç’tur. Mihriban, Âşıksın Gönül, Suları İslatamadım, Bebeğe Çağrı, Sevda Yüğü, Aşk Hikâyesi, Görsünler Bizi ve Yaşamın Tarifi gibi Karakoç imzalı birçok şiiri besteleyip türkü kültürüne kazandırır. Bestelediği türkülerin bir kısmının da sözlerini kendisi yazar.

Musa Eroğlu, beste yaparken genellikle şiirden hareket eder. Yani önce, herhangi bir yerden okuduğu ya da sözlü bir kaynaktan duyduğu bir şiirden etkilenir. Bu etki, bir süre sonra onun duygu dünyasında müzikal bir karşılık bulur. Böylece ilk melodi ortaya çıkar. Bu ilk melodiyle şiirin doku uyumunu tartar. Uygun bulursa üzerinde çalışmaya devam eder; yoksa onu

bırakıp başka bir melodi arayışına girer. Sonunda, şiirdeki ruh hâlini tam olarak yansıtan bir melodiye ulaştığını düşündüğünde bestesini tamamlar. Ancak bazen de herhangi bir şiirden etkilenmeden zihnindeki bir melodiden hareketle beste yapar. Sonra da bu besteye uygun bir şiir arayışına girer. Gerekğinde onlarca kaynak tarar. Ancak böyle durumlarda genellikle istediği gibi bir şiir bulamaz. Bunun üzerine, melodiye ortaya çıkaran ruh hâlini takip eder ve bestesine bizzat söz yazarak türküsünü tamamlar. Zamanla bunun örnekleri çoğalır. Bunun sonucunda da Musa Eroğlu, “şair” değil, ama bir “türkü sözü yazarı” kimliğine de sahip olur.

C. Türkü Sözü Yazarı Kimliği

Musa Eroğlu bir şair değildir. Bağlama çalıp türkü söyler, ama geleneksel bir âşık da değildir. Bununla birlikte, bestelediği bazı türküler için halk şiiri formunda sözler kaleme almaktadır. Hatta 1970’li yıllarda yazdığı ilk türkülerinde âşık şiirindeki tapşırma geleneğine uygun olarak “Eroğlu” mahlasını da kullanır. Örneğin 6 dörtlükten oluşan Felekle Sohbet türküsünün son dörtlüğü şöyledir:

Gizli gayıbım aç getir
Yalan değil gerçek getir
Eroğlu’na çiçek getir
Koparmadan dallarından (A Kuzum albümü, 1979)

Yine aynı dönemde yazıp bestelediği Kara Gözlüm adlı türkünün son dörtlüğü ise şöyledir:

Gözlerimin yaşlarını sel ettin
Cana can derdin ya niye böyl’ettin
Eroğlu’nu bir divane del’ettin
Gayrı gelmez oldu yola sevdiğim (A Kuzum albümü, 1979)

Musa Eroğlu, ilk yıllarındaki birkaç şiirinden sonra tapşırma kullanmayı bırakır. Çünkü amacı, âşıklık geleneğinin bir temsilcisi olmak değildir. Aynı nedenden dolayı şiir yazma konusunda da yoğunlaşmaz. Bir de yazdıklarını yetersiz bulur. Çünkü çocukluğundan beri zengin bir şiir geleneği içinde yaşar. Kendi yazdıkları, bu gelenek içinde öğrendiği şiirlerin yanında çok zayıf kalır ki karşılaştırdıkları Kul Himmet, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan gibi otoritelere ait metinlerdir. Şiir yazma konusunda belli bir yere gelmesi için çok büyük bir mesai harcaması gerektiğini fark eder. Uzun uzun düşünür ve sonunda bir karar vermenin eşiğine gelir: Ya bu mesaiyi harcadığı kendini şiir yazmaya verecektir ya da kenara çekilecek ve bu mesaiyi harcamış olan ustalara saygı duyacaktır. Kararını, şiir yazmamaktan yana verir. Ancak bu karar, onu şiirden uzaklaştırmaz; aksine şiirle daha çok ve gerçekçi ilgilenmesinin yolunu açar. Çünkü şiir yazmakla geçireceği ve nasıl sonuçlanacağı belli olmayan zamanı, şiir okumakla değerlendirir. Bu, kendisi için çok daha verimli bir iş olur. Beğendiği şiirleri ezberler, uygun bulduklarını besteler. Böylece hem nitelikli türküler çıkarır ortaya hem de zengin bir şiir birikimine sahip olur.

Bugün Musa Eroğlu'nun belleğinde yüzlerce şiir vardır. Bu şiirlerin sayısı ile ilgili şöyle bir değerlendirme yapar: "Ezberimde kaç şiir var, tam olarak bilemem. Sayı vermek zor. Ama bir üst limit vermeden şunu söyleyebilirim ki en az 500 şiiri arka arkaya okuyabilirim ezbere". Bu sayı biraz fazla ya da abartılı görünebilir. Ancak onun sadece albüm çalışmalarında türkü olarak okuduğu şiir sayısı buna yakındır zaten. Çünkü Musa Eroğlu'nun okuduğu türkülerin tamamına yakını aslında şiirdir. Yani genellikle pop müzikte gördüğümüz "şarkı sözü" mantığıyla oluşturulmuş metinler değildir. Bu bakımdan, sadece okuduğu türküler göz önünde bulundurulduğunda verdiği 500 sayısının aslında mütevazı bir ifade olduğu görülecektir.

Şiir ezberleme serüveni 5-6 yaşlarına kadar uzanan Musa Eroğlu, bunun kaynağının, "ebe" dediği anneannesi Eşmin Hanım olduğunu dile getirir. Bu konuyu, "Ebem onlarca şiir ezberletti bana. Hem bu şiirleri hem de şiir bilincini, çivi çakar gibi çakmıştır belleğime..." sözleriyle ifade eder.

Çocukken başlayan bu serüven sonraki yıllarda gelişerek devam eder. Belleğindeki şiir sayısı arttıkça, yazma konusunda kendini daha da yetersiz bulmaya başlar. Bunlar düzeyinde şiirler yazmasının mümkün olmadığını düşünür. Çünkü okuduğu ya da duyduğu her şiiri elbette ezberlemez. Ezberlediği şiirler, sanatsal anlamda nitelikli metinlerdir. Ancak kendisinin ürettiklerini bu anlamda çok daha sınırlı görür. Bu nedenle de mümkün olduğunca az yazar.

Şiir ezberlemek, elbette sadece Musa Eroğlu'nun yaptığı bir iş değildir. Kentli okuryazar çevre bir tarafa, köyünden neredeyse hiç çıkmamış ve okul yüzü görmemiş yüzlerce insanın da şiirler ezberlediğine bizzat tanıklık eder. Bu insanların değerli bulup ezberlediği şiirleri görmek de, onu şiir yazmaktan alıkoyan nedenlerden biridir. Bu çerçevede şöyle ilginç bir değerlendirme yapar:

Ben şiire sadece kitaplardan ulaşmıyorum. Yıllardır köy köy dolaşarak araştırma gezileri yapıyorum. Bu gezilerde karşılaştığım yüzlerce şiir oldu. Anadolu'nun köylerinde, orman içlerinde, kıl çadırlarda, kaya diplerinde, ağaç kovuklarında yaşayan insanlar var. Okuma yazma, kitap defter bilmezler. Hele 20-30 yıl öncesine gidersen doğru dürüst televizyonu, radyoyu da bilmezler. İnterneti hiç bilmezler tabii ki. Ama bu insanlar çatır çatır şiir okur ezbere. Çünkü hiçbir şeyleri yoktur belki, ama sağlam bir kültürleri vardır. Hem de okudukları eften püften şeyler değil. Derviş Ali'nin, Esirî Baba'nın, Pir Sultan'ın, Teslim Abdal'ın, Karacaoğlu'nun, Dadaloğlu'nun, Emrah'ın şiirlerini okurlar. Şimdi bir onların okuduklarına bakıyorum, bir de benim yazdıklarım. Arada uçurum var. Öyleyse ben, kültür birikimlerine inandığım bu insanların ezberlemeyeceği şiirler yazacağıma hiç yazmam daha iyi. Çünkü ben bu insanlardan besleniyorum, bir şeyler alıyorum. Karşılığında da bir şeyler vermem gerektiğini düşünüyorum. Bestelerimden, söylediğim türkülerden bir şeyler verebilirdim, ama yazdıklarımdan değil. O yüzden çok az yazıyorum, o da kendi bestelerim için. Sınırlı sayıda yani.

Bu açıklamasından da anlaşılacağı üzere aslında Musa Eroğlu'nun sınırlı sayıda şiir yazmasının nedeni, sahip olduğu edebî zevktir. Kendi yazdıklarının, kendi edebî zevkini tatmin edecek düzeyde başarılı metinler olamayacağı kaygısını taşımaktadır. Kendisinin bile olsa, beğenmediği bir şiiri, besteleyip başkalarına sunmayı ise etik bulmaz. Yine kendisinin bile olsa, her şiiri kolay kolay beğenmez. Çünkü çocuk yaşlarda edinmeye başladığı şiir birikimi, zamanla Musa Eroğlu'nun edebî zevkini daha da inceltmiş ve estetik değeri yüksek metinlere yönelmesini sağlamıştır. Bu da beğeneceği şiirler konusunda daha seçici davranmasına yol açmıştır. Her ne kadar kendisi az yazıyor olsa da geleneksel çizgide şiirin nasıl yazılacağını, nasıl yazılması gerektiğini bilir. Besteci bir müzisyen olduğu için şiirin müzikal boyutuna, yani prozodik özelliklerine zaten hâkim durumdadır. Buna ek olarak edebî birikimi, şiirin anlam dünyasına da hâkimiyetini güçlendirir. Bu hâkimiyet onda, şiirlerdeki söyleyiş ve anlam hatalarını görüp düzeltme refleksinin gelişmesini sağlar. Söz konusu refleks dolayısıyla Musa Eroğlu, besteleyeceği şiirlerin sözlerine zaman zaman müdahalelerde bulunur. Bunu, şiirin sahibi hayattaysa onun izin ve onayını alarak yapar. Ancak şair artık hayatta değilse, ama şiirleri sözlü kültürde de yaşayan biriye, ilgilendiği şiirin varyantlarına ulaşmaya çalışır. Ulaşabilirse onlardaki ayrıntıları da inceler. Topladığı tüm malzemeyi üst üste koyar ve kendi birikimini de ekleyerek ortaya rafine bir metin çıkarır. Bu müdahaleyi, geleneği çok iyi bilen ve ömrünü bu işe harcayan biri sıfatıyla yapar. O nedenle buna hakkı olduğuna da inanır. Ancak bu davranışını doğru bulanların yanında birilerinin yanlış bulabileceğini de düşünür. Bunu da tamamen o kişilerin takdirine bırakır, kendi düşünceleri olarak yorumlar ve saygı duyar. Ancak doğru bildiği şeyi, yani gerekli gördüğü yerde metinlere müdahale etmeyi de sürdürür. Bu da onun tasarrufudur ve saygı duyulmasını bekler. Zaten bu müdahalelerin tamir niteliğinde olduğunu, şiire bir zarar vermediğini, aksine şiiri zenginleştirdiğini düşünür.

Musa Eroğlu'nun metin düzeltme davranışı öyle bir refleks hâline gelmiştir ki; bir kez de, farkında olmadan kendi şiirinde değişiklik yapar. Bu değişiklik, 1998 yılında çıkan **Kavimler Kapısı Anadolu** albümündeki Telli Turnam türküsünde olur. Musa Eroğlu, bu türkünün sözlerini yazdığında son dördlük şöyledir:

Gönüle hasret yazıldı
Kim ağladı kim üzüldü
İki damla yaş süzüldü
Gözlerimin pınarına

Musa Eroğlu, türkünün son dördlüğünü bu hâliyle yazıp besteler ve albüm repertuvarına alır. Albüm kayıtları için stüdyoya girer ve bu türküyü çalıp söyler. Stüdyodan çıktıktan sonra, hem kayıtları alan hem de albümün aranjörlüğünü ve yönetmenliğini yapan Ahmet Özgül'le birlikte bu türkünün kaydını dinlerler. O sırada, türkünün son dördlüğündeki ikinci dizenin "Sevgiye mezar kazıldı" şeklinde değiştiğini fark ederler. Musa Eroğlu, kendi yazdığı şiirdeki bu değişikliği hiç farkında olmadan yapmıştır. Ancak bu dizenin, içerdiği istiare sayesinde zengin bir imgesel anlatım taşıdığını görür ve türkünün bu hâliyle kalmasına karar verir. Albümde farkında olunmadan yapılan bu değişiklikte okunan türkü, doğal olarak bugün, bu hâliyle bilinir.

Şairlik iddiası bir yana, "söz yazarı" olarak anılmayı bile kabul etmeyen Musa Eroğlu, sınırlı sayıda da olsa, şiir kıvamında nitelikli türkü sözleri yazmıştır. Örneğin Zemheri Sözlüm, Telli Turnam, Dedem Korkut, Yol Dayanır mı, Yâre Söyleme, Dağların Ardında, Sele Verdim, Yürü be Haydar ve Zamansız Yağmur gibi birçok türküsü, besteleri kadar edebî değerleriyle de dikkat çekmektedir. Bu şiirler, biçim ve içerik olarak Halk edebiyatı çizgisindedir. Hatta 2007'de çıkan Dedem Korkut albümündeki "Yol Dayanır mı" adlı türküsünün son dördlüğünde tevriyeli bir şekilde tapşırma da görülür. Buradaki "Durmak yakışır mı eroğlu ere" dizesinde geçen "eroğlu" sözcüğü, aynı zamanda, yıllar önceki şiirlerinde kullandığı "Eroğlu" mahlasına da bir gönderme

niteliğindedir. Tüm bunlar, şairlik ve türkü sözü yazarlığı konusunda gösterdiği tevazuya rağmen Musa Eroğlu'nun, nitelikli bir türkü sözü yazarı hatta bir şair kimliğine de sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

D. Bağlama Ustası ve Yorumcu Kimliği

Musa Eroğlu; bağlaması, sesi ve yorumuyla özgün bir türkü sanatçısıdır. Onun bu konudaki düşünceleri, çocukluk yıllarında şekillenmeye başlar. O yıllarda köyündeki herkes bağlama çalıp türkü söyler. Bu işe o da aynı çizgide başlar, ama farklı bir şeyler yapması gerektiğini hisseder. Aynı şekilde çalıp söylemek, onu, köyünün sıradan bir mensubu yapacaktır. Bu nedenle önce köyünün müzik geleneğini özümsemesi ama sonra mutlaka kendini geliştirerek özgün bir tarz sahibi olması gerektiğine karar verir. Böylece köydeki herkesten daha iyi çalıp söylemeyi ve farklı biri olmayı hedefler. İnançla çalışması, o yaşlardan itibaren özellikle radyo aracılığıyla farklı kaynaklardan beslenmesi ve elbette eşsiz yeteneği sayesinde kısa sürede bu hedefine ulaşır. Daha çocukluk yıllarında köyünde yaşarken, bugün sahip olduğu özgün üslubun temellerini atar.

Bağlama çalıp türkü söyleyen bir kişi için, yaşadığı ortamdaki herkesin bunu yapabiliyor olması; hem avantaj hem de dezavantajı içinde bulunduran paradoksal bir durumdur. Avantaj, bu işe başlama ve kısa sürede öğrenme sürecinde söz konusudur. Dezavantaj ise, yapılan işin o ortam için sıradan bir durum olmasıdır. Çünkü herkesin iyi kötü aynı şeyi yapıyor olması; bu ortamda yapılan işi, onun için verilen emeği ve harcanan zamanı önemsizleştirir. Ancak başka bir açıdan bakıldığında, dezavantaj gibi görünen bu durum, aslında avantaj olarak da yansıyabilir. Şöyle ki, kimsenin bağlama çalmadığı bir ortamda az da olsa bağlama çalabiliyor olmak; kişiye, üstünlük ve saygınlık boyutu olan farklı bir statü kazandırır. Ancak aynı şeyi yapabilen başka birileri de varsa bu statüyü kazanmak zorlaşır. Hele ki aynı şeyi herkes yapabiliyorsa, söz konusu statüye ulaşmak neredeyse imkânsızlaşır. İşte bu noktada, yetenek ve emekle beslediği güçlü bir üstünlük güdüsü olan kişi, bu

durumu kendisi için avantaja dönüştürebilir. Ortamdakilerden farklı olabilmek adına çok yönlü bir gelişim sürecine girebilir. Farklı kaynaklardan beslenerek ve daha çok çalışarak kendini geliştirebilir. Elbette bu gelişmenin asıl sınırlarını yetenek belirler. Yetenek, istek ve emek üçlüsü, birbirlerini tamamlar nitelikteyse; kişi, yaptığı iş ne olursa olsun, diğerlerinden daha üstün ve başarılı bir hâle gelir. Musa Eroğlu da, daha çocukken bu ayrıntıyı yakalar ve kısa sürede köyün, müzik konusundaki standartlarının üzerine çıkmaya başlar.

Musa Eroğlu, bağlama çalma ve türkü söylemedeki özgün üslubunun iskeletini ilk gençlik yıllarında kurar. Her geçen gün gelişen bu üslup, 20'li yaşlarının başında tamamen oturur. Ancak bu, durağan bir yapı değildir. Ana çizgisini korumakla birlikte yeniliğe ve gelişmeye sürekli açıktır. Musa Eroğlu'nun ilk albümünden son albümüne kadar, çalma ve söyleme hem aynıdır hem de istikrarlı bir değişim çizgisindedir. Aynı kalan kısım ana üsluptur. Değişim ise ince ayrıntılara dairedir ve ana üslubu zenginleştiren önemli bir gelişim seyrindedir. Bu yapı Musa Eroğlu'nu, çalıp söyleme konusunda kısa sürede bir ekol hâline getirir. 1980'den itibaren binlerce kişiye rol modeli olur. 1982 yılında gazeteci Erol Aktı, şöyle değerlendirir onu: "Mutlu sanatçı, Toros etekleri ve Çorum yöresinden derlediği türkülerle, bağlama çalma tekniğiyle, içli tavrıyla en sevilen sanatçılar arasına girdi... şimdi gençler Musa Eroğlu'nu da taklit ediyor..."³³ Erol Aktı'nın da dikkat çektiği bu yoğun ilgi, onun bağlama ekolü olma sürecine ivme kazandırır. 1984 yılında açtığı bağlama kursuyla da bu yapı, kurumsal bir kimliğe bürünür. Musa Eroğlu büyüdükçe onun gibi çalıp söylemek isteyenlerin sayısı artar. Bu sayı arttıkça da Musa Eroğlu ekolü güçlenip pekişir. Bugün birçok bağlama sanatçısının beslendiği, model aldığı ana kaynak Musa Eroğlu'dur. Onunla aynı çizgide çalan birçok bağlamacı vardır. Buna rağmen Musa Eroğlu'nun tezenesi ayrı bir karaktere sahiptir. Bugün, türkü piyasasını iyi kötü bilen ve bu işten anladığını iddia eden ortalama bir bağlama sanatçısı bile; Musa Eroğlu'nun tezenesini, duyduğu an tanır. Bunun için bağlama

³³ Aktı, 1982d.

sanatçısı olmaya da gerek yoktur. Türküyle yakından ilgilenen ve Musa Eroğlu'nun albümlerini can kulağıyla birkaç kez dinleyen herkes bu ayrımı yapabilir. Bu ayrımı yapabilecek kişiler için Musa Eroğlu'nun bağlamasından daha önce dinledikleri bir türküyü duymaları da gerekmez. Onun bağlamasından ilk kez duyulan bir türkü de ayırt edilebilir. Üstelik türkünün tamamını dinlemeye de gerek yoktur. Onun, tezenesiyle tele dokunması ya da birkaç nota basması, en fazla bir ölçü çalması yeterlidir. Tüm bunlara, türküyü kendine has yorumlama biçimi de eklenince, Musa Eroğlu'nun bağlama ustası ve yorumcu kimliği daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Musa Eroğlu, türkülerini yorumlarken özel bir çaba sarf etmez. İçinden geldiği gibi okur. Önünde hiçbir model yoktur. Bu nedenle, yorumlama konusunda da özgün bir üsluba sahiptir. Ancak bu konuyla ilgili, müzik yaşamının başından beri özen gösterdiği temel bir nokta vardır; o da türkülerde kullandığı dildir. Genel olarak "TRT ağzı" diye bilinen ve türkülere âdeta resmî bir üniforma giydiren üsluba karşı çıkar. Bu, samimi yani inandırıcı değildir. Ancak otantik olmak adına türküyü yöresel dil özellikleriyle boğan üslubu da doğru bulmaz. Çünkü bu, çoğu zaman abartılıdır ve türküyü dar bir çevreye sıkıştırır. Bu konuda önemli olan dengeyi kurmaktır. Yöresel söyleyişleri, standart Türkçe içinde eritmek gerektiğini vurgulayan Musa Eroğlu, bu konuyu, ironik bir örnekle şöyle değerlendirir:

Türküye smokin ya da frak giydirmeye gerek yok. Ama şalvar ve çarık giydirmeye de kalkmasın kimse! Bırakın adam gibi pantolonunu ve gömleğini giysin, çıksın ortaya. Şehirli ağzıyla söylemeye çalışan, sanki Türkçeyi en iyi konuşan adammış gibi söylemeye çalışıyor. Yöresel ağızla söyleyen de o yörenin en uç noktasındaki adamlardan biriymiş gibi söylemeye çalışıyor. Her iki dil de yabancı duruyor türküde. Abartı kokuyor ve türkünün inandırıcılığını zedeliyor...

Dil konusundaki bu hassasiyeti, Musa Eroğlu'nun ilk albüm çalışmasından bu yana görmek mümkündür. Ancak bu, onun sadece türküde kullandığı bir dil değildir. Okul yaşamıyla birlikte çocukluğundan itibaren

standart Türkçe çerçevesinde ama yöresel özelliklerini tamamen kaybetmemiş bir dil geliştirir. Askerlik dönemi ve özellikle de Ankara'ya yerleşmesi bu gelişimi önemli düzeyde destekler. Böyle konuşur, böyle okur, böyle düşünür ve böyle türkü söyler. Bu şekilde, türkü yorumcusu kimliğine de hiç zorlanmadan günlük konuşma dilini yansıtır.

Musa Eroğlu için bağlama ustalığı ve türkü yorumculuğu ayrı ayrı kimlikler değildir. Çünkü onun çalma ve söyleme serüveni eşzamanlı başlar ve o şekilde gelişerek devam eder. Bu anlamda bağlama çalmak ve türkü söylemek ayrılmaz bir bütündür. Bu bütünlük Musa Eroğlu için hem kendini ifade etme aracıdır hem de temel enerji kaynağıdır. Buna paralel olarak çalıp söyleme işi, bir taraftan onun duygu ve düşünce dünyasını aydınlatır; diğer taraftan da aynı dünyadan feyzalır. Saz ve söz birlikteliği, onun karakteristik bir hâl almış türkü zevkini de şekillendirir. Bu zevke göre, türkü sadece müzik değildir. Sözler de çok önemlidir. Söz ve besteden biri zayıf olursa, kesinlikle diğerini harcar. Bu durumda da kaybeden türkü olur. O nedenle nitelikli sözleri, nitelikli bestelerle birleştirip nitelikli bir yorumla sunmak gerekir. İşte o zaman türkü, gerçek bir değer ve etki gücüne sahip olur. Türkülere bu hassasiyetle yaklaşan Musa Eroğlu, söz-beste ilişkisini genel olarak şöyle değerlendirir:

Halk edebiyatımızın en belirleyici özelliği sözlü oluşudur. Anadolu müziği sözeldir. Bu ürünlerin taşınması da öyle. Fakat onu sunabilmek için bir araç gerekli. Bu aracı kullanırken söze, sözün derinliğine mümkün olduğunca yaklaştırmak gerekir. Ben bunun olması için çaba harcıyorum, beste yaparken hep bunu düşünüyorum. Sözle müziğin dengeli olması gerekir, denk olması gerekir. Ama bunu başarmak da öyle kolay değil. Çünkü bunun metresi mikabı yok. Örneğin Köroğlu'nu anlatırken, Köroğlu'nun önce atı aklıma geliyor. Onun o coşkulu duruşu aklıma geliyor, bir hareket var orada. Bunu anlatacak bir müzik gerekir; böyle yavaştan hızlıya giden, gerekirse koşan bir müzik. Ama mesela aşk anlatılacaksa, melodi mutlaka soft olmalı. Çünkü bağırarak "Seni seviyorum." denmez.³⁴

³⁴ Çevik, 2007: 14.

Söz-beste ilişkisine dair bu dengeli duruş, Musa Eroğlu'nun yorumcu kimliğini besleyen en önemli kaynaklardan biri durumundadır. O, bu duruştan da güç alarak kendi ismiyle özdeşleşen türkülere imza atabilmektedir. Bu bakımdan onun, albümlerinde yorumladığı türkülerin başka sanatçılar tarafından yorumlanması zor bir iş hâline gelmektedir. Bu durum elbette sadece Musa Eroğlu ismi için söz konusu değildir. Herhangi bir sanatçının ismiyle özdeşleşmiş bir türkü ya da şarkıyı, başka bir sanatçının yorumlamaya kalkışması oldukça riskli bir iştir. Ancak söz konusu olan, Musa Eroğlu imzasını taşıyan bir türküyse, bu risk daha da büyük hâle gelmektedir. Çünkü bu türkülerin altındaki imza, en az 60 yıldır bağlama çalan bir tezene tarafından atılmıştır. Buna rağmen birçok genç sanatçı, Musa Eroğlu türkülerini alıp kendi albümlerinde yorumlamışlardır. Musa Eroğlu'na göre, söz konusu sanatçıların hemen hepsi; bu türkülerini, kendi kimliklerini de katarak oldukça başarılı bir şekilde taşımayı başarmışlardır. Zaten ona göre, türkülerini yorumlamasına izin verdiği kişilerin hepsi, nitelikli işler yapan değerli sanatçılardır.

Musa Eroğlu'nun bugün sahip olduğu bağlama sanatçısı ve yorumcu kimliği, uzun yıllara yayılmış çok yönlü çalışmaların sonucudur. Bağlama çalmayı ustalık, türkü söylemeyi de yorumculuk boyutuna ulaştırmak elbette zorlu bir süreçtir. Ancak o, yaklaşık 60 yıldır devam eden bu sürecin daha ilk yıllarında usta ve yorumcu boyutuna ulaşır. Bugüne kadar uzanan sonraki yıllarda ise, bu kimliğini, sürekli artan kültürel birikimiyle besleyip geliştirir ve böylece canlı tutmayı başarır.

XVI. RESMÎ SANATÇILIĞI VE “DEVLET SANATÇISI” UNVANI

1989 yerel seçimlerinde Ankara Çankaya Belediye Başkanı seçilen Doğan Taşdelen, göreve geldikten kısa bir süre sonra Musa Eroğlu'na özel bir teklifte bulunur. Ondan, belediyede kültür danışmanı olarak görev almasını ister. Hiçbir zaman aktif siyasete girmese de ülke gündemini ve siyasi gelişmeleri yakından takip eden Musa Eroğlu, bu alanda da elini taşın

altına koyma vaktinin geldiğini düşünür. O nedenle, aynı zamanda yakın bir dostu olan Taşdelen'in bu teklifini kabul eder ve belediyede çalışmaya başlar.

O güne kadar bireysel imkân ve çabalarıyla gerçekleştirmeye çalıştığı kültür hizmetlerini artık daha kurumsal bir yapıda, belediyenin çatısı altında sürdürebilecektir. Böylelikle, Çankaya'yla sınırlanmış da olsa ülke ve kültür adına daha düzenli ve kalıcı çalışmalara imza atabilecek, en azından bunlara vesile olabilecektir. Nitekim öyle de olur. Belediyenin izleyeceği kültür politikalarının belirlenmesine önemli katkılarda bulunur. Kültür-sanat alanında bilimsel ve sosyal içerikli çeşitli etkinliklerin düzenlenmesine öncülük eder. Belediye Başkanı Taşdelen'in türkü hassasiyetinden kaynaklanan özel teşvikleriyle de konser organizasyonları gerçekleştirir. Birçok türkü sanatçısıyla birlikte kendisi de ücretsiz halk konserleri verir.

Çankaya Belediyesi'nde danışmanlık görevini sürdüren Musa Eroğlu, bir süre sonra buradan ayrılmak ve Kültür Bakanlığı'nda görev almak ister. Çünkü orada daha faydalı olacağını ve geniş çaplı işler yapabileceğini düşünür. Ayrıca bakanlığın ortamı da, gelişim konusunda kendisine daha çok şey katacaktır. Bu nedenlerle istediği şeyin peşinden gitmeye karar verir. Sonunda, başta Çankaya Belediye Başkanı Taşdelen olmak üzere, siyaset dünyasından dostlarının da yardımıyla Kültür Bakanlığı'na geçiş yapar. Burada önce, bugün "Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü (AREGEM)"ne dönüştürülmüş olan Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM)'ne "araştırmacı" kadrosuyla atanır. Ancak burada kendisinin yapabileceği pek bir işin olmadığını görür. Kurum içinde görev değişikliği talebinde bulunur ve Kültür Bakanlığı Sanatçısı olarak Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne geçer. Artık devletin resmî bir sanatçısı olmuştur. Bununla birlikte Güzel Sanatlar, Musa Eroğlu'na Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Korosunda bağlama sanatçısı olarak kadro verir. Ancak Musa Eroğlu, bu görevi kabul etmez. Bunun birçok nedeni vardır. Öncelikle Şanlıurfa korusu 1990 yılında kurulmuş, ancak birkaç yıl içinde kurucu şefi Halil Atılğan dâhil birçok personeli geçici görevlendirmeye Ankara'ya

gelmiştir³⁵. Bu anlamda koro, istikrarlı bir görünüm sergilemez. İkincisi, artık Türkiye’de popüler bir isim olan Musa Eroğlu, bakanlığın sanatçısı olarak sadece Şanlıurfa’ya değil, Türkiye’nin her yerine gitmek ister. Oysa Şanlıurfa’ya giderse, tüm çalışmalarını orayla sınırlamak zorunda kalacaktır. Ayrıca, 1968’den beri Ankara’dadır. Yaşamını ve işlerini, burayı merkez olarak kurmuştur. Bu nedenlerle Ankara’da kalarak hem kendisine hem de bakanlığa daha faydalı olacağına karar verir ve ayrılmayı reddeder. Buna karşın bakanlık da onu Şanlıurfa’ya gönderme konusunda ısrar eder. Yazılan dilekçeler, yapılan görüşmeler ve araya giren dostlar sayesinde bir orta yol bulunur: Kadrosu Şanlıurfa korosunda olacak, ancak birçok personel gibi o da geçici görevlendirmeye Ankara’da bulunacaktır. Böylece, sancılı bir geçiş sürecinden sonra, Kültür Bakanlığı Sanatçısı olarak resmî görevine başlar. Çalışmalarının merkezi yine Ankara olur, ancak bakanlığın görevlendirmeleriyle Şanlıurfa dâhil birçok ildeki çalışmalara katılır. Nadiren korolarla ama genellikle solo konserler verir. Bakanlıktaki bu görevine 2004 yılına kadar devam eder. 2004’te “Sanatçı” unvanıyla Kültür Bakanlığından emekli olur ve emekli maaşı almaya başlar. Bugün, her ne kadar bağlama çalıp türkü söyleyerek ve müzik yönetmenliği yaparak hâlâ para kazanıyor olsa da, Musa Eroğlu’nun düzenli ve sabit tek geliri, buradan aldığı emekli maaşıdır.

Kültür Bakanlığında sanatçı olarak görev yaptığı yıllarda Musa Eroğlu, zaten popüler bir isimdir. Hem popülerliğinin hem de müzik kariyerinin zirvesindedir. Bu anlamda bakanlıktaki görevi, ona, müzikal olarak neredeyse hiçbir şey kazandırmaz. Ancak buranın ona en büyük katkısı, popülerliğine rağmen, sanatçı olarak devlet terbiyesi ve disiplinini özümsemesi yönünde olur. Bu konuda 1971 yılından itibaren mahalli sanatçı olarak görev aldığı Ankara Radyosundan edindiği önemli tecrübeleri vardır. Ancak her şeye rağmen o dönemde, sanatçı olarak devleti temsil eden resmî bir kimliğe sahip değildir. Bu anlamda kültürel bir sorumluluk hissetse de, görev bilinciyle hareket edeceği resmî bir sorumluluğu yoktur. Ancak bakanlıktaki görevi,

³⁵ <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2229/tarihce.html> 07.08.2012

böyle bir sorumluluk da yüklemiştir omuzlarına. Önemli gördüğü bu sorumluluğu hakkıyla taşımış ve özünü koruyarak tüm yaşamına yansıtmıştır.

Musa Eroğlu, resmî olarak sanatçılık yaptığı dönemde, 1998 yılında **Devlet Sanatçısı** unvanına da layık görülür. Ancak o yıl 89 kişiye verilen bu unvan, kamuoyunda ve özellikle de sanat çevrelerinde büyük tepki uyandırır. Çünkü Devlet Sanatçısı unvanı, Türkiye'yi sanatçı kimliğiyle yurtiçi ve dışında üst düzey olarak temsil eden kişilere, Kültür Bakanlığının tavsiyesi ve Cumhurbaşkanlığının onayı ile verilmektedir. Bu unvan ilk olarak 1971 yılında 11 sanatçıya verilir. Ardından 1981 yılında 10 sanatçıya daha verilir. 1987'de 7, 1988'de 2 ve 1991'de de 30 sanatçıya daha verilir³⁶. 1991'den 1998'e kadar bu konu bir daha devlet yönetiminin gündemine gelmez. Ancak İstemihan Talay'ın kültür bakanlığı döneminde, Cumhuriyet'in kuruluşunun 75. yılı kutlamalarının da yapıldığı 1998 yılında konu tekrar gündeme gelir. Bu unvanın 1998'de önce 4 kişiye verilmesi kararlaştırılır. Ardından, 75. Yıl Kutlamalarındaki coşku da düşünülerek, 72 kişilik bir liste daha oluşturulur³⁷. Kamuoyuna açıklanan bu listedeki sanatçılardan biri de Musa Eroğlu'dur. Ancak, böylesi kalabalık bir liste tartışmalara neden olur. Aralık 1998'de yaşanan bu gelişmeler, dönemin gazetelerindeki haber, yorum ve köşe yazısı sütunlarında geniş bir yer işgal eder. Aynı şekilde televizyon programlarının da gündemine oturur. Törene birkaç gün kala, tartışmalar devam ederken 13 kişilik ek bir liste daha açıklanır³⁸. Bunun üzerine tartışmalar iyice alevlenir. Çünkü daha önce 5 ayrı yılda toplam 60 kişiye verilen Devlet Sanatçısı unvanı, 1998'de toplan 89 kişiye verilmektedir. Kültür Bakanı İstemihan Talay, devlet sanatçılığının hiçbir maddi getirisinin bulunmadığını; sadece devletin, sanatçısına sahip çıkması ve manevi bir destekte bulunması anlamına geldiğini ifade eder³⁹. Buna rağmen tartışmalar hız kesmez. Ancak sonunda, tartışmaların gölgesi altında da olsa, devlet sanatçılığı unvanları için resmî bir tören düzenlenir. 12 Aralık 1998'de Çankaya Köşkünde

³⁶ <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR.3169/devlet-sanatcisi-unvanini-alan-sanatci-listesi.html>
07.08.2012

³⁷ Milliyet, 07.12.1998, s. 29.

³⁸ Eyüboğlu, 1998a.

³⁹ Doğan, 1998.

geçekleştirilen bu törenle Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, unvana layık görölen sanatçılara berat ve şiltlerini takdim eder. Bu arada, unvana layık görölen sanatçılardan bazıları, çeşitli nedenlerle bu unvanı reddeder ve törene katılmaz. Bununla birlikte törenden birkaç gün sonra bu konu, medyanın ve kamuoyunun gündeminden çıkar. Ancak yaklaşık 9 ay sonra konu tekrar gündeme gelir. Çünkü ressam Mehmet Gülerüz'ün başvurusu üzerine Danıştay, 1998'de verilen devlet sanatçısı unvanlarıyla ilgili yürütmeyi durdurma kararı alır ve böylece 89 kişiye verilen bu unvan askıya alınır⁴⁰. Gülerüz'ün açtığı dava 18.01.2002'de sonuçlanır ve devlet sanatçısı unvanıyla ilgili resmî yönetmelik iptal edilir. Danıştay'ın bu kararıyla, aralarında Musa Eroğlu'nun da bulunduğu 89 kişinin devlet sanatçısı unvanı kaldırılır ve söz konusu yönetmeliğin iptalinden sonra hiçbir sanatçıya bu unvan verilmez⁴¹.

Musa Eroğlu için devlet sanatçısı unvanına layık görölen 89 kişiden biri olmak, ayrı bir onur kaynağıdır. Ancak ona göre, o dönemde bu olay, hem abartılarak hem de saptırılarak tartışmalara konu edilmiştir. Aslında devletin sanatçısının olması düşüncesine kendisi de sıcak bakmaz; devletin sanatçısı olmamalıdır zaten. Ancak devlet, sahip olduğu değerleri sanatsal bir formda temsil eden vatandaşlarından bazılarına teşekkür etmek istemiştir. Bu bir taltiftir sadece. Beraberinde maddi bir karşılık ya da herhangi bir ayrıcalık getirmez. Teknik olarak, bir şekilde katkıda bulunulan herhangi bir derneğin verdiği basit bir plaketten farkı yoktur. Tek fark, bunu bir dernek başkanının değil de cumhurbaşkanının elinden almaktır. Böyle düşündüğu için Musa Eroğlu, unvanın iptaliyle ilgili kararı çok da önemsemez. Çünkü yasal bir hakkını kullanarak bu kararın iptali için dava açan ressam ya da yasalar çerçevesinde söz konusu kararı veren hâkim, Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in elinden alınmış bir Devlet Sanatçısı şiltine sahip değildir. Ancak onurla taşıdığı o şilt, kendisi için öneminden ve değerinden hiçbir şey kaybetmeden Musa Eroğlu koleksiyonunda özenle korunmaktadır...

⁴⁰ Atar, 1999.

⁴¹ http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR_6726/devlet-sanatcisi-olmak-icin-sartlar-nelerdir-kimler-dev-.html 07.08.2012

XVII. SOSYAL SORUMLULUK ÇALIŞMALARI

A. Türkü Eksenli Çalışmaları

Musa Eroğlu, sosyal sorumluluk çerçevesinde yaptığı çalışmalarla ilgili olarak şu genel değerlendirmeyi yapmaktadır:

Benim bu konuda çok da özel bir şeyler yapmama gerek yok aslında, bağlama ve türküyle yaptığım iş, başlı başına bir sosyal sorumluluk göstergesidir. “Sosyal” dediğimiz olay nedir? Toplumu ilgilendiren şeyler. Ama toplumun sadece bugününü değil, dününü ve yarınını da ilgilendiren konular. Ben bağlama çalıp türkü söyleyerek bu topluma, kendi kültürlerinin özünü anlatmaya çalışıyorum. Bu kültürün, bugün ve gelecekte yaşaması için uğraş veriyorum. Çünkü bizi biz yapan kültürümüzdür. Bağlamayla birlikte türkü, bizim kültürümüzün herhangi bir ögesi değil; temel direklerinden biridir. Çünkü türkü, bizim sadece müziğimiz değil ki! Bizim için müzikten çok daha fazla anlamlar ifade eder. Tarihimiz oradadır, felsefemiz, dünyaya ve dünya ötesine bakışımız, madde ve mana algımız, gelenek ve göreneklerimiz, sevgimiz, saygımız, aşkımız, acımız, öfkemiz, edebiyatımız ve sahip olduğumuz daha nice değer hep oradadır. Bu anlamda türkü, kültürel değerlerimizin kodlanarak muhafaza edildiği önemli bir kaynaktır. Ben küçük bir ark açarak bu kaynaktan çıkan suyun geleceğe doğru akması için uğraş veriyorum. Şahsım adına, bundan daha büyük bir sosyal sorumluluk çalışması yapabileceğimi de düşünmüyorum...

Bu değerlendirmesinden de anlaşıldığı üzere Musa Eroğlu, bağlama ve türküyle yaptığı işe, geniş bir sosyal sorumluluk penceresinden bakmaktadır. Ancak yaptığı iş çerçevesinde sosyal sorumlulukla ilgili daha somut adımlar da atmış, atmaya da devam etmektedir. Bunun en iyi örneklerinden birini, 1984’ten beri Ankara’da faaliyet gösteren bağlama kursu oluşturur.

Açılışından beri kültürel bir sorumluluk bilinciyle hareket edilen Musa Eroğlu Müzik Kursları, karşılaşılan tüm sıkıntılara rağmen bugün hâlâ ayaktaadır. Kurulduğu yıldan 2000 yılına kadar çok sayıda öğrencisi bulunan kurs, masraflarını çıkardığı gibi para da kazanan bir kuruluştur. Ancak 2000’li yıllarla birlikte kursun öğrenci sayısında ciddi düzeyde azalmalar baş gösterir. Bunun belli başlı birkaç sebebi var. Birincisi, ilkokuldan üniversiteye kadar ardı arkası kesilmeyen sınavlar silsilesi, çocuk ve gençlerin bu tip kültürel ve sanatsal kurslara katılmasını imkânsız hâle getirmiştir. Kursun asıl öğrenci potansiyelini oluşturan çocuk ve gençler, ailelerinin de etkisiyle doğal olarak sınavlara yönelik dershaneleri önelemektedir. İkincisi, son yıllarda müzik kurslarının sayısında büyük bir artış olmuş ve zaten düşük olan öğrenci sayısı iyice azalmıştır. Daha da önemlisi, çeşitli adlar altında ama kurs gibi çalışmak üzere kurulan paravan dernekler, yasadışı yürüttükleri bu hizmeti, çok düşük bir ücret karşılığında sunabilmektedir. Çünkü Maliye ve MEB kayıtlarında yer almadıkları için vergi ödememekte; böylece de işi, çok düşük giderlerle kotarmaktadırlar. En kötüsü, bu tip derneklerin çoğunda iş tamamen ticarete dökülmüş durumdadır. Musa Eroğlu Müzik Kursları, var olan bu tablo karşısında zorunlu olarak küçülmeye gitmiş ve çalışmalarını sınırlı sayıda öğrenciyle sürdürür hâle gelmiştir. Bu küçülmeyi doğru okuyamadıkları için iştahları kabaran birçok “tüccar”, Musa Eroğlu’na, para karşılığında kursun isim hakkını devretmesiyle ilgili tekliflerde bulunmuştur. Ancak kursu bir ticarethane olarak değil, bir kültür aktarma merkezi olarak gören Musa Eroğlu, bu teklifleri reddetmiştir. Böylece, bu konudaki sosyal sorumluluk bilincinin de arkasında durmuştur.

Musa Eroğlu, sosyal sorumluluk çerçevesinde bağlama kursuna ek olarak birçok proje ve organizasyonda da yer almaktadır. Bu çerçevede, sosyal fayda dışında hiçbir çıkarın gözetilmediği organizasyonlara, hiçbir ücret talep etmeden katılır. Örneğin her yıl ağustos ayında Nevşehir’in Hacıbektaş ilçesinde gerçekleştirilen Hacı Bektaş Veli’yi Anma Kültür ve Sanat Etkinliklerine ücretsiz olarak katılmakta; üstelik ulaşım ve konaklama gibi masraflarını da kendisi karşılamaktadır. Yurtiçi ve dışında buna benzer birçok organizasyonda Musa Eroğlu ismini görmek mümkündür. Özellikle

üniversitelerden gelen ve bir söyleşi havasında geçen konser tekliflerini kolay kolay geri çevirmemektedir.

Bugün artık pek zaman ayıramasa da geçmiş yıllarda Musa Eroğlu, sosyal fayda çerçevesinde birçok halk müziği korosunu çalıştırma görevini de üstlenmiştir. Bu çerçevede özellikle 1970'li yıllarda çalıştırdığı TÜFEM (Turizm Folklor Eğitim Merkezi) Korosu ve 1980'li yıllarda çalıştırdığı ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu Korosu onun için ayrı bir öneme sahip. Çünkü bugüne kadar ücret karşılığında birçok koro çalıştırmış olmasına rağmen, bu iki koroda sosyal sorumluluk bilinci paranın önüne geçer. Gençlerden oluşan bu korolarda farklı bir enerji görür. Kültür konusunda işlenmeye hazır sağlam bir altyapıya sahip olduklarını fark eder. Bu iki koroyla uzun süreli ve verimli çalışmalar yapar. Özellikle ODTÜ'deki çalışmalar çok renkli geçer. Burada bir de halkoyunları çalışması yaptırır. Hatta oluşturdukları bir halk oyunu ekibiyle üniversiteler arası halkoyunları yarışmasına da katılırlar. Bu yarışmada ODTÜ ekibi, Musa Eroğlu'nun bağlaması eşliğinde Taşeli yöresi oyunlarını sergiler. Ancak yarışmada Hacettepe ekibi birinci, ODTÜ ikinci olur.

Musa Eroğlu, korolarda sadece bağlama çalıp türkü söylemeyi öğretmez. Bunun yanı sıra hatta daha çok türkünün kültürel boyutu üzerinde durur. Koro üyesi gençlerin de işin bu boyutuna yönelik yoğun ilgileri, çalışmaların ders havasında geçmesini sağlar. Böylece Musa Eroğlu, o gençler üzerinden kültüre ve ülkenin geleceğine önemli yatırımlar yaptığını düşünür.

Musa Eroğlu, müzik çerçevesinde, albümlerine seçtiği türkülerde de sosyal sorumluluk bilinciyle hareket etmektedir. Onun hemen her albümünde toplumu çeşitli açılardan bilinçlendirmeyi amaçlayan birkaç türkü mutlaka yer alır. 2012'de çıkan son albümü **Zamansız Yağmur**'dan örnek verecek olursak; buradaki Beyin Oğlu Hangisidir adlı türkü, aslında tam bir sosyal eleştiridir. Üzerinde çok durulmasa da aslında devletin ve toplumun önemli bir sorunu olan bedelli askerlik eleştirilir bu türküde. Bu türküsüyle ilgili şu değerlendirmeyi yapar Musa Eroğlu: "Bu türkü her şeyiyle bir protesto müziğidir aslında. Bedelli askerlik uygulamasına yönelik ciddi bir protesto. Birileri, bir şeyin bedeli olarak canını ortaya koyuyorsa, başka birileri bu

bedeli parayla ödeyemez. Buna karşılım ben, böyle olmamalı...” Bir önceki solo albümü olan **Dedem Korkut** ise, başlı başına bir sosyal sorumluluk projesidir. Bu albüme Dedem Korkut adını vermesi oldukça anlamlıdır. Musa Eroğlu, albüme bu adı vermesini şöyle açıklar:

Bilindiği gibi Dedem Korkut, zengin kültür tarihimizdeki önemli köşe taşlarından biri. Yüzlerce hatta binlerce yıllık bir birikimin cisimleştiği bir isim. Ama insanımız, maalesef yeterince tanımıyor bu ismi. Binlerce yıllık Türk tarihinin sayfalarını dolduran Dedem Korkut bugün, ders kitaplarındaki birkaç sayfaya sıkıştırılmış durumda. Çocuklarımız, gençlerimiz buradaki birkaç kuru bilgiyi “ezberleyerek” tanımaya çalışıyorlar Dedem Korkut’u. Bir de yakın zamanda TRT’nin yaptığı bir dizi vardı... Dediğim gibi, Dedem Korkut büyük bir geleneğin cisme büründüğü bir isim aslında. Bu ismi, yani Dedem Korkut’u yeni kuşaklara daha canlı aktarabilmek ve Dedem Korkut’un kimliğini, dolayısıyla da bağlamayı tanımlayabilmek için; geçmişimizi de sahiplenerek Dedem Korkut adını verdik albüme.⁴²

Dedem Korkut gibi tarihe göndermeler yapan benzer türküler, Musa Eroğlu’nun başka albümlerinde de yer alır. Örneğin 1998’de çıkan **Kavimler Kapısı Anadolu** albümündeki Sarıkamış Dramı adlı ağıt bunlardan biridir. Albümüne, Kayseri’den derlediği bu ağıtı alarak I. Dünya Savaşında Sarıkamış’ta yaşanan dramı gündeme getirmeyi amaçlayan Musa Eroğlu, aynı amacı güçlendirmek için ağıta bir de klip çeker. Üstelik bu klip için, dramın yaşandığı yer ve zaman olan Sarıkamış ve ocak ayını seçer. Eksi 40 derecede gerçekleştirilen klip çekimleri, maalesef “magazin servisleri” aracılığıyla medyaya da yansır. Çünkü gün boyu süren çekimlerin sonunda Musa Eroğlu ve set ekibinden iki kişi donma tehlikesi geçirir. Musa Eroğlu, yarı donmuş hâlde hastaneye kaldırılır ve tedavi edilir. Set çalışanlarından biri de onunla aynı durumdadır, ancak diğerinin durumu ağırdır. Çünkü ayakları tamamen donmuştur ve kangren olma tehlikesi vardır. Bu yüzden acilen Ankara GATA’ya getirilir. Burada uzun süre tedavi edilen set çalışanı,

⁴² Çevik, 2007: 8.

sonunda kalıcı bir hasar almadan taburcu edilir. Klibin çekimleri sırasında hazır bulunan gazetecilere Musa Eroğlu, Sarıkamış ağıtıyla ilgili şu açıklamayı yapar: “Burada memleketin dört bir yanından gelerek hiç savaşımadan ölen 90 bin insan yatıyor. Tam 85 yıl önce bu ay yaşanan acı olayı yeni nesillere aktarmak istedik.”⁴³

Musa Eroğlu, tarihe çok önem verse de geçmişe saplanıp kalmış biri değildir. Bu bakımdan sosyal sorumlulukla ilgili güncel projelerde de elbette yer almaktadır. Örneğin Kültür Bakanlığının 1989’da düzenlediği bir beste projesinde görev alır. Türk müziğinin farklı dallarına yeni bir soluk kazandırmayı amaçlayan bu proje kapsamında bakanlık; toplam 47 besteciye, çeşitli şairlerin şiirlerini çağdaş bir yorumla besteleme görevi verir. Türk Halk Müziği alanında görev verilen 6 besteciden biri olan Musa Eroğlu’ndan, Âşık Reyhanî’nin Erzurumlu Gelin adlı şiirini bestelemesi istenir.⁴⁴ O da bu görevi onurla kabul edip bestesini yapar ve repertuvara yeni bir türkü kazandırır.

Musa Eroğlu, 1999 yılında ise trafik kazalarını önlemeyi amaçlayan bir TRT projesinde yer alır. Bu proje kapsamında TRT Ankara Televizyonu Müdürü Gürkan Elçi bir şiir yazar. Bu şiiri Musa Eroğlu besteleyip okur. Böylece *Yeter Olsun* adlı türkü çıkar ortaya. Bu türküden oluşan tek eserlik bir kaset yapılır ve kaset, yük ve yolcu taşımacılığı yapan binlerce şoföre ücretsiz olarak dağıtılır. Bu türküye, Türkiye Şoförler ve Otomobilciler Federasyonu’nun katkılarıyla Bolu’da bir de klip çekilir. Klip, trafik kazalarının arttığı bayram tatili öncesinde TRT ve özel kanallarda yayınlanmaya başlanır. TRT’de bayram boyunca her gün defalarca çıkan klibi, özel televizyonların günde bir kez yayınlaması zorunlu kılınmıştır. Buna rağmen özel kanallar, klibi genellikle gece sabaha karşı, insanlar uykudayken yayınlamayı tercih eder. Böyle de olsa Musa Eroğlu, hiçbir ücret almadan bu projede yer aldığı için, dönemin cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından Çankaya Köşküne davet edilir ve teşekkürle onurlandırılır. Tüm bunlar nedeniyle Musa Eroğlu, bugün bile çözülmemiş bir sorun olan trafik terörüne karşı

⁴³ Milliyet, 31.01.1999.

⁴⁴ Milliyet, 17.10.1989.

mücadelede, üzerine düşen sorumluluğu yerine getirmiş olmaktan mutluluk duyar.

Musa Eroğlu'nun, türkü üzerinde sosyal sorumluluk çerçevesinde gerçekleştirdiği çalışmalar elbette bunlarla sınırlı değildir. Bunlar, sadece öne çıkan ve kendisi tarafından yazılmasına izin verilen birkaç örnek... Daha önce de ifade ettiğimiz gibi sosyal fayda dışında herhangi bir çıkar gözetilmeyen her projede, sosyal sorumluluk bilinciyle hareket eden Musa Eroğlu'nu görmek mümkündür.

B. Türkü Dışı Çalışmaları

Müzik ve özellikle de türkü, Musa Eroğlu'nun yaşamında doğal olarak önemli bir yer işgal eder. Ancak o, bunlardan ibaret de değildir. Her şeyiyle yaşamın içindedir. Bu nedenle, müzik dışında birçok alanda da sosyal sorumluluk çalışmalarına imza atmaktadır. Bunlar, birkaç başlık hâlinde ele alınabilir:

1. Doğa ve Ağaç Duyarlığı

Musa Eroğlu, yaşam biçimi ve kültür açısından, olması gereken tüm özellikleri taşıyan bir Tahtacı köyünde doğup büyür. Bu çerçevede, doğduğu andan itibaren doğanın içindedir. Ömründe içtiği ilk suyun kaynağı ormandır, yediği ilk lokmanın parası ormandan kazanılmıştır. Aldığı ilk duygusal hediye, daha çocuk yaşlarındayken gönlünü çelen bir kızın verdiği taze ceviz yaprağıdır. Taptaze bahar kokar... Hâlâ burnundadır o kuku ve bugüne kadar ondan daha iyi kokan bir parfüme rastlamamıştır. Tüm bunlar nedeniyle Musa Eroğlu, ağaca ve ormana minnet duyar. Bu minnet, zamanla "kült" derecesine ulaşan bir duyarlık geliştirir onda.

Musa Eroğlu, yaşadığı her ortamı, imkânlar dâhilinde ağaçlandırmaya çalışır; zaten ağaç varsa da onları koruyup geliştirir. Ankara'daki ilk yıllarında

yaşadığı gecekondu bahçeleri böyledir. Hele Sertavul'daki yayla evinin bahçesi tamamen ağaçlarla doludur. Çam, erik, kayısı, ceviz, kiraz ve dut gibi çeşit çeşit onlarca ağaç vardır burada. Ancak bunlar yetmez ona. Çünkü ağaç ve doğa sevgisinin ayrı bir yaşam felsefesi, genlerine işlemiş ayrı bir kültür olduğuna inanır. Bu inancı doğrultusunda, gelecek kuşaklara sadece sözlü kültür ürünlerini değil, ağaç sevgisini ve özellikle orman bilincini de aktarmak ister. Ancak bunun, sözle ya da evlerinin bahçesine diktiği birkaç ağaçla olmayacağını da farkındadır. Bu nedenle, ağaç sevgisini tamamen somutlaştırmak ve Türkiye'nin gelecek kuşaklarına hediye etmek üzere özel bir orman oluşturmaya karar verir. Bunun için yıllarca bekler ama bulduğu ilk fırsatta da gerçekleştirir.

Bugün, Mut-Karman karayolu üzerinde Sertavul'a gelmeden hemen önce sağda, yan yana duran iki tabela bulunmaktadır. Birinin üzerinde "Ellerinle yaktığın ormanı gözyaşınla söndüremezsın. – Musa Eroğlu" ifadesi yazılıdır. Diğerinde ise "Bu saha Musa Eroğlu tarafından tüm masrafları karşılanarak Türkiye'nin geleceğine hediye edilmiştir." ifadesi yer alır. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere, tabelaların bulunduğu o alan, Musa Eroğlu tarafından ormanlaştırılmıştır.

Musa Eroğlu, sosyal sorumluluk anlamında örnek bir davranış olan bu orman projesini 1999 yılında hayata geçirmeye başlar. Bunun için önce bir ön araştırma yapar. Genel olarak bir alan belirler. Sonra, Orman Bakanlığına bağlı ilgili birimlerle görüşür ve şimdiki ormanın bulunduğu alanı 2000 yılından itibaren 49 yıllığına kiralar. Burası yaklaşık 220 dönümlük bir alandır. Kiraladığı alanı koruma altına almak için ilk iş olarak dikenli tellerle çevirir. Ardından, Orman Bakanlığının etüt raporları doğrultusunda fidan dikimine başlanır. Musa Eroğlu bu alana, bugüne kadar yaklaşık 100 bin fidan diktirmiştir. Dikimler belirli aralıklarla devam etmektedir. Ormandaki tüm fidanların hâlâ yılda iki kez periyodik bakımları yapılır. Ancak bölgede özellikle yazların çok kurak geçmesi nedeniyle tüm ağaçlar kuruma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu tehlikeye karşı Musa Eroğlu, ormanın belli yerlerine su kuyuları açtırır ve ağaçların sulanmasını sağlar. Bugün ortalama 8-10 yaşlarındaki sedir, ladin, kızılçam, karaçam, geyik elması, ceviz ve

meşe gibi ağaç türlerinden oluşan orman, canlılığını korumaktadır. Ancak 2011-2012 kışında, yöredeki karayolu çalışmalarının da etkisiyle, büyük bir heyelan meydana gelmiş ve kayan toprakla birlikte ormandan birçok ağaç da kaybedilmiştir. Bunun üzerine Musa Eroğlu, söz konusu kayıpları telafi etmek amacıyla en kısa zamanda yeni fidan dikme çalışmalarını başlatmıştır.

Musa Eroğlu Ormanı, onun, her yıl mayıs-ekim arasındaki yaklaşık 6 ayı geçirdiği Sertavul yaylasındaki evine yakın bir yerdedir. Burada bulunduğu hemen her gün ormanın çeşitli işleriyle ilgilenmektedir. Bizzat giderek gördüğümüz bu orman, Musa Eroğlu'nun hazinesi konumundadır. Açıkçası o, yıllardır kazandığı paranın çok büyük bir miktarını, deyim yerindeyse ağaç olarak bu ormana gömmektedir. Bu, kendisine ya da çocuklarına hiçbir maddi getirisi olmayan, aksine sürekli para harcanan bir projedir. Belki de bu projeye Musa Eroğlu, çocukluk ve gençlik yıllarında orman işçisi olarak para kazanmak için kestiği ağaçların diyetini vermektedir. Üstelik fazlasıyla ve gönüllü olarak... Gerçi o yıllarda kestikleri; devlet tarafından belirlenen, kesim zamanı gelmiş ağaçlardır. Üstelik devletin işidir bu. Bu bakımdan, o dönemle ilgili vicdani bir rahatsızlık hissetmez. Buna rağmen gerçekleştirdiği orman projesiyle, kestiği ağaçların katbekat fazlasını doğaya iade etmiştir. Ayrıca bu ormanda, doğal yaşam koşulları içinde birçok hayvanı da koruma altına almıştır. Az sayıda da olsa meyve veren ağaçların meyveleri toplanmamakta, doğal dengeyi bozmamak adına ormandaki canlılara bırakılmaktadır. İşte tüm bunlar nedeniyle de Musa Eroğlu Ormanı, örnek alınması gereken önemli bir sosyal sorumluluk çalışmasıdır.

2. Alevilik ve Sünniliğin Ortak Paydası Olarak Musa Eroğlu

Musa Eroğlu bir Alevi'dir. Ancak radikallik çizgisindeki birçok Alevi arkadaşına göre, "Aleviliği çok iyi bilen bir Sünni"dir. Çünkü bu konuda, her iki kesimin de marjinalleşmesine şiddetle karşı çıkar. Alevileri ötekileştiren Sünnilere yaptığı gibi, Sünnileri ötekileştiren Alevileri de eleştirir. Çünkü o, birlik olmaktan yanadır.

Musa Eroğlu, düşmanlığa ve kavgaya dönüşen Alevi-Sünni ayrılığını sinsice kurgulanmış bir oyun olarak görür. İnsanların hassas bir noktası olan inanç dünyalarını kaşıyıp kanatan bu oyunu, kurgulayanlar açısından oldukça mantıklı da bulur. Burada mantıksız olan, insanlarımızın bu oyuna kanmalarıdır. Ancak bu konudaki asıl sorumluluğun, egemen kültür durumundaki Sünnilerde olduğunu düşünmektedir. Ona göre aslında Sünni kesimde, Alevilere yönelik anlamsız bir kin boyutuna ulaşan marjinal düşünceye sahip küçük bir kitle vardır. Bunların bir kısmı, kandan beslenen çıkar odaklarıdır; önemli bir kısmı ise eksik ve yanlış bilgilerle ufukları daraltılan insanlardır. Bu bakımdan tüm Sünnileri aynı kefeye koymanın doğru olmadığını düşünür. Alevilerin de hepsini aynı kefeye koymak doğru değildir. Ona göre, Alevi cemaatinde, sabit değerler olmakla birlikte farklı farklı Alevilik algısı vardır. Ancak insan, başkalarına müdahale etmemek koşuluyla, nasıl istiyorsa öyle inanmak ve yaşamak konusunda özgür olmalıdır.

Alevi-Sünni tartışmalarını, kardeş gördüğü her iki kesim için de anlamsız bulan Musa Eroğlu, bu konuyu genel olarak şöyle değerlendirmektedir:

Alevilik-Sünnilik meselesi tamamen bir provokasyondur. Hem de çok çirkin ve ucuz bir provokasyon. Ancak şunu da üzülerek belirtmeliyim ki bu provokasyona öncelikle ve daha çok düşen Sünnilerdir. Her şey ortada, daha eskisini söylemeye gerek yok. Cumhuriyet tarihinde Aleviler Maraş'ta, Çorum'da, Kayseri'de, Sivas'ta, Fethiye'de ve başka yerlerde Sünnilik arkasına saklanan bazı art niyetli gruplarca katledildi. Nedir bu kinin sebebi? Alevilik ve Aleviler, Sünnilik ve Sünnilere ne zarar vermiştir? Hiç! Bu konuda, iyi niyetli bazı Sünni ve Aleviler orta yolu bulmak için ilginç bir savunmada geliştirdiler: "Aynı Allah'a ve peygambere inanıyoruz. Aynı Ali'yi seviyoruz..." gibi sözler ortaya attılar. Niyet iyi olsa da ben bu davranışı doğru bulmuyorum. Çünkü bundan şu sonuç çıkar: Bizimle aynı inanca sahiplerse sorun yok; ama inançlarımız aynı değilse zulmedelim, öldürelim! Olur mu böyle şey? Aynı inanca sahip değiliz diye bir insanı öldürmek; hangi İslam'ın, hangi Müslümanlığın neresine sığar? Zulmetmek var mıdır

İslam'da? En bilinenini söyleyeyim, Alevilikle ilgili "mum söndü" gibi iğrenç bir iftirayı ortaya atıp yaymak; hangi ahlâka, hangi insanlığa, hangi vicdana sığar? Ne istiyor bunları yapanlar, Alevileri zorla Sünnileştirmek mi? Yoksa Sünnileri Alevilikten uzak tutmak mı? Yani bu düşmanlığı dizayn eden şer odakları, Sünnilerin Alevileşmesinden mi korkuyor? Şu çok ilginç değil mi: Tabii ki olsun demiyorum, ama Alevilere yönelik düşmanlık ve ötekileştirme, başka dinlere mensup kişilere neden yapılmıyor eskiden beri? Hristiyanlarla, Musevilerle yan yana yaşanıyor yüzyıllardır. Mesela neden bunlara düşmanca davranılmıyor? Tamam, zaten doğru ve güzel olan budur, yani düşmanlık etmemektir. Ama neden Alevi ötekileştiriliyor? Çünkü bence, Türkiye'deki Alevi ve Sünnilerin ortak noktası çok. Özleri aynı. Benim kanaatim, Sünnilerin, gerçek Aleviliği tanıdıkça bu kültüre sahip çıkmalarından, bu felsefeyi yaygınlaştırmalarından çekiniliyor. Çünkü arada pek bir fark yok. Çünkü bu ülkenin öz değerleri var Alevilikte. Bu öz değerleri, sadece 1000 yıldır içinde bulunduğumuz İslam kültürüyle sınırlayamayız. Türklerin, İslamiyet'i kabul etmeden önceki dönemlerinde de sağlam bir kültürleri vardı. İşte Alevilikte canlı olarak bunlar var. Her Alevi'de demiyorum, ama Alevilikte vardır bu. Sünni yaşamla Alevi yaşamın bence tek temel farkı var. Birçok şey de bundan kaynaklanıyor aslında. Orta Asya'dan birlikte göçen, yan yana Anadolu'ya doğru gelen Türklerin önemli bir kısmı hızla İslamlaşmış. İslamlaşma süreci, Türklerin, başta dil olmak üzere hızla Arap kültürü etkisi altına girmesine yol açmış. Bazı gruplar daha yavaş ve kademeli olarak geçmiştir İslam çizgisine. Bu sayede, Şamanizm dediğimiz, İslam öncesi Türk inanç sistemini daha çok korumuşlar. İşte bu gruplara, 15-16. yüzyıldan itibaren "Alevi" denmiş. Sünni kültür, İslam öncesi Türk kültürünü İslam'a dâhil etmiş ve onun içinde eritmiştir. Bu bakımdan bence, radikal Sünniler daha çok Araplaşma eğiliminde, belirgin olarak Arap kültürünün etkisindeler. Aleviler ise bu çizgiden epey uzakta. Orta Asya'ya uzanan Türk kültürünün izleri Alevilikte daha öndedir. Bu konuda farklı düşünenler olabilir elbette. Ama benim yaşayarak, görüp duyarak ve okuyarak edindiğim bilgiler; beni bu sonuçlara ulaştırdı. O yüzden gönül rahatlığı ve onurla söylüyorum ki

ben bir Türk'üm. Türk doğdum ve Türk olarak ölmek istiyorum. Ama bu kesinlikle ırkçı bir söylem değil. Herkes neyse o, ben de buyum yani! Benim bir kültürüm var, hem de her millette olmayacak kadar köklü ve sağlam bir kültür. Beni bu kültür var etti. Ben de onun, dejenere olmadan varlığını sürdürebilmesi için uğraş veriyorum. Alevilik-Sünnilik gibi yapay ayrımların bu kültürü ve onunla birlikte yaşadığımız ülkeyi, Türkiye Cumhuriyeti'ni yok etmeyi amaçlayan kötü bir plan olduğu ortada. Mesela bunu özellikle Avrupa'da çok kaşıyorlar. Zaman zaman katıldığım toplantılarda, panellerde sık sık gündeme gelen bir konudur bu. Kim yapıyor bunu? I. Dünya Savaşından sonra ülkemizi işgal eden devletlerin temsilcileri. İşgal psikolojileri devam ediyor yani hâlâ. Biz onların elinden sökerek aldık bu vatani. Onun üzerinde de devletimizi kurduk. Kurtuluş Savaşında ruhumuz birdi. Herkes birbirine ve zafere inanıyordu. Sonra niye bölündük, hâlâ da bölünüyoruz? Alevi-Sünni gibi, Kürt-Türk gibi ayrımcı oyunlara gelmemeliyiz. Mesela yurtdışında katıldığım bir panelde, Fransız'ın biri, bu konuyu kaşıyarak Türkiye'yi aşağılıyordu. Hemen müdahale ettim. "Bir dakika 'fıstıkçı'!" dedim. "Senin deden Antep'e kadar geldi işgal için. Ama benim dedelerim bir sopa çekti ona, ardına bile bakmadan kaçıp gitti. Şimdi burada böyle konuşacağına sen de gel Antep'e, bu kez seni de ben bekliyor olacağım..." dedim. Herkes sustu. Ben faşist değilim elbette, hiçbir zaman da olmadım. Ama bu anlamda milliyetçi olduğumu da söylemeliyim. Benim yurdum burası, devletim Türkiye. Ben ona sahip çıkmalıyım ki o da bana sahip çıksın. Dediğim gibi Alevi-Sünni olayı, tıpkı Kürt-Türk olayı gibi ucuz bir oyundur. Bu oyunu ben görüyorum ve ona göre davranıyorum. Ama istisnasız hepimizin göreceği günü de özlemle bekliyorum...

Fırsat bulduğu her ortamda çekinmeden dile getirdiği bu açıklamalarından da anlaşıldığı üzere Musa Eroğlu, Alevi-Sünni ayrımına karşı çıkar. Ancak bu konuda asıl sorumluluğun devlet yöneticilerinde olduğunu düşünür. Bunun en acı örneklerinden birinin 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta yaşanan Madımak Katliamı olduğunu belirtir. Ona göre Madımak,

devletin açık bir ihmalinin, katliama göz yummasının sonucudur. O tarihte, eşi Fatma Hanım'la birlikte Musa Eroğlu da Sivas'tadır. Olaydan önceki iki geceyi Madımak'ta geçirirler. 2 Temmuz günü, önceden planlandığı üzere, bir ödül törenine katılmak için Ankara'ya dönmesi gerekmektedir. Akşam Ankara'da törene katılacak, gece tekrar yola çıkıp sabah Banaz'daki etkinliklere yetişecektir. Âşık Mahzuni Şerif'le konuşur. Mahzuni de ona eşlik etmek ister, ama son anda vazgeçer. Sonunda 2 Temmuz sabahı Musa Eroğlu, eşiyle birlikte Madımak'tan ayrılır ve Ankara'ya dönmek üzere yola çıkar. O günün ilerleyen saatlerinde de olaylar patlak verir ve Madımak yakılır. Otel, 2 çalışanıyla birlikte 33 yazar, şair, ozan ve düşünüre mezar olur. Musa Eroğlu'na göre bu olaya göz yummak, devleti yönetenlerin birinci suçudur; işin peşine düşüp sorumluları cezalandırmaması da ikinci suçudur. Yani devletin söz konusu ihmali devam etmektedir. Bu nedenle devlet yöneticilerinden çok vatandaşa iş düştüğüne inanır. Alevi-Sünni kampaşmasını doğru bulmaz. Bu durumu, kültürün ve ülkenin geleceği önüne dikilmiş saçma bir engel olarak görür. Aslında bağlaması ve türkülerıyla asıl yapmak istediği şeylerden biri de, bu yapay engelin ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmaktır. Bunu, büyük oranda da başarmış durumdadır. Bu anlamda, birleştirici çabaları ve iyi niyetli duruşu dolayısıyla Musa Eroğlu, Alevilik ve Sünniliğin ortak paydası durumundadır.

3. Siyasetle İlişkisi

Geçmiş dönemlerden beri müzik camiasının birçok popüler ismi, çeşitli partilerin milletvekili ya da belediye başkanı adayı olarak aktif siyasete girmeyi de denemiştir. İbrahim Tatlıses ve Ferdi Tayfur gibi sanatçılar bu konuda başarısız olurken Arif Sağ, Zülfü Livaneli, Osman Yağmurdereli, Tolga Çandar ve Sabahat Akkiraz gibi sanatçılar ise milletvekili olarak Meclis'e girmeyi başarmışlardır. Bu, elbette söz konusu sanatçıların demokratik hakkı ve bireysel tercihidir. Ancak şu da bir gerçek ki Türkiye'de siyaset, birey ya da doğruları değil; parti ve özellikle liderleri merkeze alarak

şekillenmektedir. Bu nedenle genellikle insanların, yapılan ve yapılmayan icraatları pek sorgulamaksızın bağlı olduğu siyasi partiler vardır. Birçok insan için, bağlı bulunduğu partinin yaptığı her şey doğru, diğerlerinin ise kesinlikle yanlıştır. Bu nedenle popüler bir isim, herhangi bir siyasi partinin aktörü olduğunda toplumun ona bakışı değişebilmektedir. Bu kişi, siyaset yaptığı partiye bağlı yeni hayranlar kazanırken diğer partilerden olan hayranlarını kaybedebilmektedir. Yakın çevremizde de bunun örneklerini görmek mümkündür.

Popüler bir isim olan Musa Eroğlu da, 1980'lerden beri hemen her seçim döneminde farklı siyasi partilerden milletvekili adaylığı teklifi alır. Ancak bu tekliflerin hepsini hiç tereddüt etmeden reddeder. Bu reddetme, onun siyasetle ilgilenmediği anlamına gelmez. Siyaseti yakından takip eden Musa Eroğlu, aslında kendisini siyasetin tam ortasında görür. Ancak onun siyaset anlayışı biraz farklıdır. Bu durumu genel olarak şöyle değerlendirir:

Bir parti çatısı altında değil, ama siyasetin içindeydim. Hep fikir siyaseti yaptım ben. Bu, partilerin de ideolojilerin de üstünde bence. Benim kabul ettiğim tek siyasi lider var, o da Mustafa Kemal. Çünkü ben Cumhuriyet çocuğuyum. En büyük değerim, Mustafa Kemal'in eseri olan bu ülkedir. Bu ülkeyi yüceltmek için de hep kurucusu olan Mustafa Kemal'in doğrularının peşinden gittim. Yaptığım iş bir yana, her ortamda dile getiriyorum bu doğruları. Ancak bunu bir partiye bağlamak da doğru değil. Siyaset konusunda tek referansım Mustafa Kemal'dir. Bu ülke, onun kurduğu temeller üzerinde yükselsin de bunu hangi parti yaparsa yapsın. Ama bunu yapsınlar! Siyaset yapmak, bir parti rozeti takıp milletvekili ya da belediye başkanı olmak demek değildir. Hele hele Meclis'e girmek ve el kaldırıp indirmek hiç değildir. Benim yaptığım iş, başlı başına siyasettir aslında. Bu siyasetin partisi yoktur. Bu ülkenin öz değerlerini bugüne ve yarına taşımaya çalışıyorum ben. Partilerin üstünde bir iştir bu. O yüzden, siyasete neden girmedimle ilgili sorulara, şaka yollu şu cevabı veriyorum: "Ben bu hâlimle valiyim, neden kaymakamlığı kabul edeyim?"

Bu açıklamasından da anlaşıldığı üzere Musa Eroğlu'nun, gelen tekliflere rağmen aktif siyasete girmemesinin asıl nedeni, sosyal sorumluluk bilincidir. Bugün onu siyasete taşıyacak temel güç, sahip olduğu popülerliktir. Kendisi de, elbette farkındadır bunun. Ancak ona göre, sahip olduğu popülerlik, yıllardır kurmaya çalıştığı binanın sadece ön yüzüdür. Bu popülerliğin arkasında sağlam bir kültür köprüsü vardır. Bugün kendisine inanan ve yapmış olduğu kültür aktarımını sahiplenen milyonlarca insan söz konusu. Bir parti bünyesinde siyasete girdiği zaman, bu insanlar nezdinde, kültür konusundaki inandırıcılığı büyük oranda zedelenecektir. Bu, hiçbir faydası olmayacak büyük bir risktir. Ancak bu risk, "Musa Eroğlu" isminden çok, özenle taşıdığı kültürel değerlere yöneliktir. Çünkü bu değerler, hangi siyasi düşünceye sahip olursa olsun, bu ülkenin insanlarına aittir. Bu nedenle Musa Eroğlu, inandırıcılığını tehlikeye atacak adımlar atmamalıdır; ki aktif siyaset de bunlardan biridir.

Musa Eroğlu'nun, siyaset konusunda belirlediği bu duruş, onun hiçbir siyasi organizasyonun içinde yer almadığı ve almayacağı anlamına gelmez. Musa Eroğlu tam 50 yıldır Türkiye siyasetinin merkezi başkent Ankara'dadır. Burada, farklı partilerden birçok üst düzey siyasetçiyle, hâlâ devam eden arkadaşlıklar da kurar. Biraz da bu arkadaşlıkları dolayısıyla, birçok siyasi partinin kültürel etkinliklerine de katılır. Ancak bu etkinliklerde bir partili değil, sanatçı olarak bulunur. Ayrıca bu ülkede yaşayan bir vatandaş olarak o da siyasi görüşlere sahiptir. Bu anlamda kendisini yakın ya da uzak hissettiği partiler elbette vardır. Nitekim her seçimde mutlaka sandığa gidip oyunu kullanır. Ancak, kendi inandığı değer ve doğruları herhangi bir partiye bağlamadan sürekli dile getirip savunsa da bunu, oy verdiği partinin propagandasına dönüştürmez. Özellikle konserlerinde, ince bir mizah üslubu kullanarak siyasi eleştiriler içeren çok sert mesajlar da verir. Ancak işi parti düzeyine indirmeme konusundaki hassasiyetini her zaman korur.

XVIII. SORGULAYAN BİR YAŞAMIN DOĞAL PARÇASI: “KEŞKE”LER

Hayatı, sıradan bir biyolojik varlık olarak yaşamayan, geçmişe ve geleceğe dair sorgulamalarda bulunan her insan gibi Musa Eroğlu’nun da “keşke” dediği anlar vardır. Ancak bunların çok azı, elinde olduğu hâlde yaptığı ya da yapmadığı şeylere dairdir ve dolayısıyla pişmanlık boyutundadır. “Keşke”lerinin çoğu ise kendi elinde olmayan çeşitli olay ve durumlara dair özlem, üzüntü ve sitem gibi duygularının dışavurumlarıdır.

Yine her insan gibi Musa Eroğlu’nun da yaşamı boyunca gününbirlik ufak tefek hataları olur. Bunlar, bulutlu bir sabah evden çıkarken yanına şemsiye almamak gibi, en fazla yaşandığı günü etkileyen önemsiz şeylerdir. Ancak ona göre, yaşamında iki büyük hatası olmuştur. Bunlar, tüm yaşamını etkileyen hatalardır ve kendi ifadesiyle sarsıcı birer faciadır. Bu hatalar onu, öylesine derinden etkiler ki o günleri hatırlamak bile istemez. Ancak, belki biraz da hatırlamak istemediğinden, en yakın dostlarıyla bile paylaşmaz bunları. Bu konuda, “Bunların içinde başka insanlar da var, ama tamamıyla benim özelimdir. Bende kalsın...” demektedir ve bunları sır gibi saklamaya devam etmektedir. Ancak işin güzel tarafı, Musa Eroğlu, bu hatalarından çok önemli dersler çıkarır. Böylece, “Ömrümden en az 15 yıl götürmüştür.” dediği bu hatalarla ortaya çıkan negatif enerjiyi pozitifçe çevirmeye çalışır. Uzun uğraşlar verir ama bu konuda başarılı da olur.

Sır olarak sakladığı bu iki büyük hatası için “keşke” diyen Musa Eroğlu, kendi elinde olmayan birçok şey için de “keşke” demektedir. Bunların bir kısmı yine kendisine dairdir. Önemli bir kısmı ise tarihsel ve güncel anlamda kültür, siyaset, ekonomi gibi çeşitli konularla ilgilidir.

Musa Eroğlu’nun, kendisiyle ilgili en önemli “keşke”lerinden biri, müziğe dairdir. O, nefesliler dışında halk müziği enstrümanlarının tümünü çalar. Ancak bir enstrüman, içinde ukde olarak kalır. İlginçtir ki o da piyanodur. Bugün Musa Eroğlu, yıllardır olduğu gibi, “Keşke piyano çalabilseydim...” demektedir. İlk başlarda hiç ilgisi yoktur piyanoya. Ancak müzik sektöründe, sanatçılık bir tarafa, yönetmen olarak profesyonelleştikçe piyanonun önemini fark eder. Bir ara ilgilenir. Ancak parmaklarıyla ilgili sorun

yaşar. Çünkü sol elinin parmaklarına, bağlamadan dolayı çok hâkimdir; ancak sağ eli için aynı şey geçerli değildir. Bir uyum sorunu çıkar ortaya. Birkaç kez dener ancak istediği gibi olmaz. Çok çalışması gerektiğini anlar, o kadar zamanı olmadığı için de vazgeçer. Ancak piyano, hâlâ ukdedir içinde...

Musa Eroğlu'nun, kendine dair bir başka "keşke"si eğitimle ilgilidir. Uzun ve düzenli bir şekilde okula gidememiş olmak, yaşamı boyunca çok üzer onu. Ancak en çok da Ankara'da kaçırdığı fırsatlara üzülür. Özellikle 1980'lerde ara sıra Akşam Sanat Okuluna gider. Buranın, kendisine çok faydalı olacağını görür. En başta halk kültürü ve edebiyatı dersleri vardır ki tamamen ilgi alanıdır. Ancak o, genellikle akşam ve gece saatlerinde çalışmaktadır. Bu nedenle derslere düzenli olarak katılamaz. Şartları elvermez. Şimdi o yüzden, "Keşke şartlarım uygun olsaydı da okula devam edebilseydim..." der. Bu okulun Musa Eroğlu'na en büyük katkısı, Cevri mahlasıyla şiirler yazan edebiyat öğretmeni Nejat Birdoğan ve antropolog Atilla Erden'le tanışmasına vesile olmasıdır. Çünkü bu iki isim, türkünün kültürel ve akademik boyutu hakkında Musa Eroğlu'na inanılmaz ufuklar açar. Derslere devam edemese de bu iki hocayla okul dışındaki görüşmeleri sayesinde kültürel birikimini artırır. Birdoğan ve Erden, özveriyle hocalık yaparlar ona. Musa Eroğlu'na, bu okula devam edememiş olmanın verdiği üzüntü, biraz da bu hocalardan daha fazla ve sistemli yararlanma isteğinden kaynaklanır.

Eğitimden sonra, Musa Eroğlu'nun "keşke" dediği başka bir alan da ticarettir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında, tarım ve orman işçiliğinden para kazanan Musa Eroğlu; o dönemden bu yana geçimini müzikle sağlar. Ancak ticareti bir türlü beceremez. Bunun sebebi, çok duygusal davranmasıdır. Ticaret yapan insanlara yıllarca imrenerek bakar. Kendisi de yapmak ister, ama cesaret edemez. Ancak sonunda anlar ki mal alıp satmak ona göre bir iş değildir. O bir kültür işçisidir ve bu nedenle kültür alıp satar. Bu durumu anlamasında da hocası Nejat Birdoğan açar ufku. Onun, Cevri mahlasıyla yazdığı bir şiir, Musa Eroğlu'nu çok etkiler. Musa Eroğlu bu şiiri daha sonra besteleyip türkü yapar ve 2000 yılında çıkardığı **Bir Nefes Anadolu** albümüne alır. "Hey Erenler Pazarım Var" adlı türkünün sözleri şöyledir:

Hey erenler pazarım var
 Hâl ehline hâl satarım
 Terazim tartım bulunmaz
 Doyumuna bal satarım

Tezgâh üstü söz söylerim
 Sözümü gülle peylerim
 Hasmı sitemi neylerim
 Ben dikensiz gül satarım

Erenler bir pazar kurdum
 Hak Hak dedim döndüm durdum
 Aşkın mühürünü vurdum
 Aşk zarfına pul satarım

Ben sarrafım inci düzdüm
 Gevher denizinde yüzdüm
 Akıl süzgecinden süzdüm
 Cevri adlı kul satarım

Ticaret yapamayacağını, Nejat Birdoğan'ın bu şiirinin kendisinde yarattığı etki sayesinde iyice kavrayan Musa Eroğlu, bugün yine de “Keşke biraz da ticaretten anlıyor olsaydım.” demektedir. Ancak bu işten anlamadığını fark etmesinin ve böylece gereksiz maceralara atılmaktan kaçınmasının da kendisi için olumlu bir davranış olduğunu düşünür.

Musa Eroğlu'nun kendisiyle ilgili bu çerçevedeki “keşke”lerini çoğaltmak mümkün. Ancak onun bu konudaki en büyük acısı aşka dairdir. “Keşke bir kadına âşık olabilseydim...” diyen Musa Eroğlu, yaşamı boyunca gerçek anlamda hiç âşık olmadığını ifade etmektedir. Sadece bir kez âşık olmuştur, o da platonik düzeydedir. Ancak Musa Eroğlu'nun kendisi için sık sık kullandığı tanımlamalardan biri “aşk adamı” ifadesidir. Hiç âşık olmadığı hâlde kendini aşk adamı olarak tanımlamak, elbette çelişkili bir durum ortaya

çıkartır. Musa Eroğlu bu durumu, espri ve ironiyle karışık bir şekilde şöyle açıklar:

Evet, ben aşk adamıyım. Ama “aşk adamı” demek, âşık olmuş adam demek değildir bence. Ona “aşk kurbanı” denir... Benim aşk adamı anlayışım aşkı aramakla ilgili. Ben yaşamım boyunca aşkı aradım hep. Aradım, ama bulamadım. Hiç âşık olmadım yani. Çünkü benim bir aşk anlayışım var. Onu türkülerimle anlatıyorum. Ancak benim anlattığım aşkı anlayan ya da anlayabilecek olan bir kadınla hiç karşılaşmadım. Sadece bir kişide anlama potansiyeli gördüm ve ona karşı platonik bir aşk yaşadım. Hepsi bu! Ama platonik de olsa o aşk; müthiş bir enerji verdi bana, üretme gücü verdi. Belki biraz da bu yüzden, yanımda olmamasına rağmen yıllarca sürdü. Kim olduğu önemli değil, ama şu bilinsin istiyorum: Yaptığım bestelerin önemli bir kısmı bu aşkın ürünüdür. Evet, ben gerçek anlamda hiç aşk yaşamadım, ama aşkın ne olduğunu çok iyi bilirim...

Aşk konusunda çelişki içinde olmadığını bu sözlerle açıklayan Musa Eroğlu, insanın aşksız yaşayamayacağını da vurgular. Kendisinin içinde, içine sığmayan büyük bir aşk vardır. Ancak bu aşk, henüz karşılığını bulmamış durumdadır.

Musa Eroğlu’nun, kendisi dışında, yaşamın çeşitli konularıyla ilgili de birçok “keşke”si bulunmaktadır. Ancak bu konuda ısrarla Atatürk üzerinde durur. Çünkü ona göre, Atatürk’ün kurduğu Cumhuriyet ve demokrasi kültürü hâlâ hazmedilememiş, özümselememiştir. Kurulduğu andan itibaren koşarcasına emeklemeye çalışan Türkiye’nin ilerlemesi, bu yüzden, 10 Kasım 1938’de saat 9’u 5 geçe durur. 6 geçe de uçarcasına geriye gitmeye başlar. Atatürk’ten sonra, hâlâ devam eden ciddi bir yönetici krizi yaşar Türkiye. Bu gerekçelerle, “Keşke Mustafa Kemal 20 yıl daha yaşayabilseydi...” der Musa Eroğlu. Çünkü bu olabilseydi, Türkiye’nin bugün kesinlikle daha aydınlık, daha gelişmiş ve daha büyük bir ülke durumunda olacağına inanmaktadır.

Kendisi ve farklı konulara dair birçok “keşke”si bulunan Musa Eroğlu, tüm bunlara rağmen yaşama olumlu bakar. Çünkü genellikle bardağın dolu

tarafını görmeye çalışır. Yaşamdaki tüm kötülük ve çirkinliklerin bir gün mutlaka yok olacağına, onların yerini iyilik ve güzelliklerin alacağına yürekten inanır. O nedenle umudunu hiç kaybetmez. Şimdilik uzak da olsa bu inanç ve umudun gerçekleşmesine katkıda bulunmak amacıyla çalışmalarına devam eder.

XIX. TÜRKÜ KÜLTÜRÜNE BAKIŞI

Musa Eroğlu'nu bu araştırmanın konusu yapan temel özelliği, türkü eksenli kültür çalışmalarıdır. Bu bakımdan onun türkü kültürü hakkındaki düşünceleri ayrı bir öneme sahiptir. Yıllardır taşıyıcılığını yaparak geniş kitlelere ve yarınlara taşımaya çalıştığı türkü kültürünü kendisinin nasıl algıladığı ve konuya nasıl yaklaştığı, araştırma çerçevesinde açıklığa kavuşturulması gereken önemli bir sorundur. Tezin bu başlığını oluşturmak adına kendisiyle yapılan yaklaşık 3 saatlik mülakat, çok sayıda sorudan oluşmaktaydı. Mülakat için önceden hazırlanmış olan sorulara, mülakat sırasında, konuşmanın gelişimine bağlı olarak yeni sorular da eklendi. Yine konuşmanın gelişimine bağlı olarak bazı soruların da yerleri değiştirildi. Musa Eroğlu'nun, konuyla ilgili düşüncelerine herhangi bir müdahalede bulunmamak amacıyla, mülakat sorularına verdiği cevapların olduğu gibi aktarılması daha yerinde olacaktır. Bu çerçevede, Musa Eroğlu'nun türkü kültürüne bakışına dair sorular ve kendisinin verdiği cevaplar şu şekildedir:

– *Türkü nedir Musa Eroğlu'na göre?*

– Gerçekten zor bir soruyla başlıyoruz... Çünkü türkünün tanımını yapmak kolay bir iş değil. Onca tanım ve tarif yapmışlar bugüne kadar. Akademik bakanlar, sanatsal bakanlar var. Şiir olarak, müzik olarak tanımlayanlar var. Var da var... Ama hiçbirisi yeterli olmuyor bence. Bunun nedeni, söylenecek pek bir şeyin olmaması değil; aksine, türküyle ilgili söylenecek şeylerin gerçekten çok fazla olmasıdır. İşte bunları, bir iki cümle

içinde dolu dolu ifade etmek, bir iki cümleye sığdırmak pek mümkün değil. Çünkü hep bir tarafları eksik kalıyor. Çünkü türküler, bizi bize anlatan önemli kültür şifreleridir. Yüzlerce yıldırilmekilmek dokunmuştur bu şifreler. O yüzden de pat diye çözüp açamıyoruz. Ama yine de kendimce açıklamaya çalışayım türküyü. Öncelikle türkü, Anadolu'daki insanların yüz ve ruh profillerini yansıtan muhteşem bir fotoğraftır. Biraz fludur, biraz mattır; ama iyi bakarsanız aslında rengarenk ve capcanlı bir fotoğraftır. Türkünün en güzel tanımını, Anadolu'daki insanların o derin bakışları yapar. Yüzlerindeki o dingin ifadeden okuyabilirsiniz bunu. Başka bir açıdan baktığımızda, ruhumuza tercümanlık yapan bir dildir türkü. Doğumdan ölüme kadar bizi anlatan ve bir mızrap edasıyla dokunduğu yüreklerimizi titreten bir dildir, lisandır. O bakımdan insan, yani bizim insanımız, ki gerçekten bizim insanımızsa, türküsüz yaşayamaz. Çünkü aklın ve kalbin tıkanmış yerde ortaya çıkıp o tıkanmayı açan patlamadır türkü. Bir dizinde ceylan, öbür dizinde aslan tutan Hacı Bektaş gibi; kor hâlindeki ateşi pamuğun içine koyup Geyikli Baba'ya gönderen Abdal Musa gibi olmayacak şeyleri olduran, zıtlıkları bir arada bulunduran tılsımlı bir mucizedir... Orta Asya'ya ve binlerce yıl öncesine uzanan bu kültürü, bu coğrafyada yeniden üreten insanların kerametidir. Hem bir başlangıçtır, hem de sözün bittiğini gösteren bir sondur. Ama bir bütünlüktür. Bu toplumun tarihidir, edebiyatıdır, felsefesidir. Acısı, hüznü, gözyaşdır; ama biraz da öfkesidir ve biraz da sevincidir. Benimse her şeyimdir türkü... Şimdi ben böyle düşünüyorum ve böyle konuşuyorum; ama bunları ilk defa burada söylemiyorum. Birçok yerde aynı şeyleri söyledim. Tüm bunları herhangi biri söylerse sorun yok, ama Musa Eroğlu söylediği zaman biraz abartılı gibi gelebilir bazı insanlara. Yani yabancı bir düşünür* demiş ya, "Elinde sadece çekiç olan kişi, her şeyi çivi olarak görür." diye. Öyle bir durum zannedilebilir benim bu konuya yaklaşımım da. Yani türküye bu kadar önem vermem; yaptığım işi abartmak, büyük göstermek gibi algılanabilir. Ama böyle algılayanlar, sığ düşünen kişilerdir bence. Yine de

* Abraham Harold Maslow.

saygı duyarım; ama onlara diyecek bir sözüm yok! Çünkü kim ne düşünürse düşünsün, türkü budur bana göre. Ben böyle düşünüyorum...

– Türkiye genelinde türküler bölge ya da yörelere ayıracak olursak, yapısal açıdan nasıl bir genel değerlendirme yaparsınız?

– Bunun için öncelikle Türkiye'nin ve bölgelerin toplumsal yapısına bakmak gerekir. Bir kere, bu toplumun temellerinde göçerlik vardır, yerleşik düzene geçiş çok yenilerde. Dolayısıyla biz, olaya kültür penceresinden baktığımızda, göçer ilişkilerine çok dikkat etmek zorundayız. Kültürün kaynaştığı, bir yerden bir yere taşındığı temel ortamı göçerler yaratmıştır. Bu ülkenin kültürel dokusu, göçerlerin yüzyıllardır yer değiştirmeleri sayesinde Anadolu'nun dört bir yanına yayılmıştır. Dikkat edilirse, göçerlerin ulaşmadığı yerlerde türkü kültürünün çok daha zayıf olduğu görülür. Çünkü buralar, düzenli bir kültür aktarımından beslenememiştir. O nedenle de türküler sınırlı sayıda kalmıştır. Ancak buna rağmen, başta göçerler sayesinde bir şekilde yurdun her tarafına kültür aktarımı olmuştur. Bence ozanlar ve çerçiler de çok etkili olmuştur bu konuda. Aynı kültür, çeşitlenerek her tarafa yayıldığı için Türkiye'nin birçok yöresindeki türkü kültürü önemli benzerlikler gösterir. Ama yöredeki sosyal yapıya bağlı olarak önemli farklılıkları da vardır. Bu bakımdan, yörelerin türkülerine yapısal açıdan baktığımızda geniş bir renklilik görülür. Örneğin **bozlaklar**... Güneydeki ve İç Anadolu'daki Avşarların, Türkmenlerin türküleridir bozlaklar. Bozlak, "Bozulamak"tan yani "yüksek sesle bağırarak"tan gelir. Öfke vardır bozlaklarda, acının öfkeyle dışavurumu vardır. Yüksek sesle; ikinci, üçüncü perdeden söylenir. Çünkü bozlak okuyanın vermek istediği mesaj, aslında yanı başında oturanlara, aynı ortamdaki kişilere değildir. İkinci, üçüncü kişilerdir; bu yüzden yüksek perdelerden okur. Güneydoğu'daki **hoyratlar** da bu bakımdan biraz benzer bozlaklara. Ama hoyratlar tamamen farklıdır. Çünkü bozlaklar aslında bir başkaldırının, isyanın ürünüdür. Hoyratlar ise çaresiz bir teslimiyeti dışa vurur. Çünkü feodal yapı hâkimdir o bölgede. Traktörden tavuğa kadar her şey ağandır. Adam buna karşı çıkmak ister. Çünkü sıkıntı veriyor bu iş ona.

Ancak karşı çıkacak gücü yoktur. Çaresiz bir şekilde bağıra çağıra hoyratını söyler, yüksek sesle ama üstü örtülü olarak feryadını döker ortaya. Ama İç Anadolu’da, mesela Konya’da, Ankara’da eskiden beri yaşayan bir “oturak âlemi” kültürü vardır. Burada insanlar müzik eşliğinde yiyip içerek eğlenirler. Bugün, günün şartlarına göre ortamları değişmiştir bu eğlencelerin. Eskiden köylerde “barana odaları” olurdu, orada yapıldı bu âlemler. Ama şimdi daha çok şehirlerde pavyon ortamına taşınmıştır. Tabii ki biraz da yozlaşarak... Ama köylerde de hâlâ rastlayabiliyoruz. Bu eğlencelerde daha çok hareketli türküler, oyun havaları vardır. Söz genellikle çok arka plandadır. Bu yörelerin türkülerinin oluşmasında, bu eğlenceler önemli bir yere sahip. Karadeniz’de ise daha ritmik, daha hızlı türküler vardır. Bu hep coğrafyaya bağlı yaşam şekliyle ilişkilendirilir. Böyle bir şey elbette doğru; ama bence buradaki türküler, Trabzon’daki Pontus mirasından da önemli ölçüde beslenmiştir. Doğaldır da bu... Biz bağlama bağlama diyoruz ama Karadeniz’in kemençesini de yabana atamayız. Türkü için çok önemli bir enstrümandır kemençe, ayrı bir zenginliktir. Başka bir zenginlik de başlı başına Ege türküleridir. Benim değerli bir dostum var, zekî ve çalışkan bir kültür emekçisi: Okan Murat Öztürk. Ege türküsü denince genellikle Özay Gönlüm gelir aklı. Ama bizim Okan, çok değerli bir çalışma yaptı bu konuda. Zeybek müziği ve kültürüyle ilgili iyi bir kitap⁴⁵ yazdı. Ege türkülerinin en belirgin özelliği çok geniş ve derin bir müziğe sahip olmasıdır. Müziğe oranla söz daha geri plandadır Ege’de. Yani türkünün melodisi, sözlerinin önündedir. Ama mesela Türkiye’nin her yerinde karşılaşılabileceğimiz Alevi müzik geleneğinde söz ön plandadır. Çünkü Alevilikte müzik aslında bir eğitim aracıdır. Müzikle işin felsefesi, öğretisi, özü anlatılır. Yani bir öğreti müziğidir bu. O nedenle de daha sakin bir ses vardır, daha pes söylenir.

– Bu müziğe genellikle “Alevi müziği” deniyor. Siz ise “Alevi müzik geleneği”nden söz ediyorsunuz. Aynı şey midir bunlar?

⁴⁵ Söz konusu kitap, çalışmamızda kullandığımız kaynaklar arasında da yer almaktadır: Öztürk, 2006.

– Aslında kastedilen şey aynı, ama yanlış ifade ediliyor bence. Sözcükleri, anlam inceliklerine dikkat ederek yerinde kullanmak lazım. “Alevi müziği” tanımlamasını doğru bulmuyorum ben. Çünkü buna Alevi müziği dersiniz, karşısına bir de Sünni müziği koymanız gerekir. Oysa Alevilik ve Sünnilik, türkü kültürüne göre çok daha yakın zamanlara ait şeylerdir. Sözcük olarak Alevilik, 500 yıldan öteye gitmez. Zaten İslam da 1400 yıllık bir geçmişe sahip. Ama bu kültür binlerce yıl geriye gidiyor. Yani Aleviliğin ve Sünniliğin çok üstünde bir durum. Alevilik Hz. Ali’ye dayandırılıyorsa, ama Hz. Ali bağlama çalıp deyiş okumuyorsa buna Alevi müziği demek doğru olmaz. Ancak Alevilik içinde daha farklı bir anlam yüklenmiştir müziğe. Bu da zamanla bir geleneğin oluşmasını sağlamıştır. O yüzden buna “Alevi müziği” değil, “Alevi müzik geleneği” denmesini daha yerinde buluyorum.

– Türkülere bölge bölge ya da yöre yöre bakacak olursak, Musa Eroğlu hangi türküleri daha çok sever?

– Öncelikle hemen şunu ifade etmeliyim: Benim türkü ayırmam mümkün değil. Yani bütün türküler değerlidir benim için. Ama değer düzeyleri de farklı farklıdır tabii ki. Mesela altın değerlidir, değil mi? Ama gümüşün de bir değeri vardır, yerine göre tenekenin de vardır... Bunun gibi her türkünün de ayrı ayrı değeri vardır. Kimisi 24 ayar altındır, kimisi 18 ayar. Kimisi de gümüştür; ama hepsi büyük bir hazinenin nadide parçalarıdır... Ama ben, bunca yıl türküye emek vermiş biri olarak sarraflığı öğrendiğimi de düşünüyorum. Yani bu konuda benim asıl işim altınla. Yani Musa Eroğlu her türküyü sever; ama taşıyacağı, başkalarıyla paylaşacağı türküler mutlaka sağlam olmalı. Hem müzik hem de edebiyat yönü güçlü olmalı. Bu bakımdan, içi boş şeyleri hiç sevmem, bana göre değildirler. Ben içi dolu türküleri daha çok güneyde ve İç Anadolu’nun belli yörelerinde buluyorum. Torosların hem güney hem de kuzey yamaçları bunlarla doludur. Her biri rengarenk ve mis kokulu birer yayla çiçeği gibidir... Bu türkülerde melodiler çok sıcaktır. Sözler de bir o kadar derindir. O yüzden hep yakalar beni bunlar. Ama şuna da dikkat etmek gerek: Bu verdiğim yöreler, benim için genel çerçevedir. Yani

türkü dünyam elbette bunlarla sınırlı değil. Böyle bir şey olamaz ki! Tamamen bir yöreye mahkûm olamam. Müzik ve edebiyat gücü yüksek her türkü bana hitap eder. Karadeniz de olur bu, Ege ya da Güneydoğu da olabilir. Hatta enteresan bir şey daha söyleyeyim. Mesela bir Mehter Marşı var: “Tuna nehri akmam diyor!”. Çok farklı, çok hüznü, çok ince bir melodi vardır bunda. Nasıl bir yanık melodidir o! Onu kim bestelediye ateş gibi kocaman bir yüreği varmış bence... Tam emin değilim ama Balkanlar ya da Kafkaslarda bu melodinin bir ağıt olarak söylendiğini de duymuştum, ses kaydını da dinlemiştim. Sözlerini anlamamıştım ama ne anlatmak istediğini anlamıştım. Melodi veriyor zaten bunu. İşte bu türkü ya da marş diyelim, melodisiyle yakalayabiliyor beni. Yani özetle söyleyecek olursam, araştırmalarım da yoğunlaştığım gibi Torosların iki yakası ve İç Anadolu’nun bazı yörelerine ait türküleri özel olarak severim. Ama yöreler bir tarafa her türkünün ayrı ayrı birer kimliği vardır. O yüzden bütün türküleri severim ben.

– Siz aynı zamanda bir araştırmacı ve derlemecisiniz. Türkiye’de düzenli türkü derlemelerine Cumhuriyet döneminde başlanıyor. O dönemden beri de devletin çeşitli kurumları ve bireysel girişimler aracılığıyla türkü derlemeleri yapılıyor. Ancak bildiğiniz gibi ilk derlemelerden bu yana, derlenen türkülerin özellikle sözlerine müdahalelerde bulunuluyor. Çeşitli nedenlerle (siyasî, ideolojik, ahlakî vs.) sözler değiştirilebiliyor. Türkü metinlerine bu tür müdahaleler hakkında neler düşünüyorsunuz?

– Bu konu, türkü derleme işinin hâlâ kanayan bir yarasıdır. Türkülere yapılan bu müdahaleleri sağlıklı değerlendirebilmek için önce kendimize sağlam bir konum belirlememiz lazım. Yani biraz da nereden baktığınıza göre değişir bu işin niteliği. Müdahaleyi yapan adamın penceresinden bakarsanız, elbette bunun doğru bir iş olduğuna karar verirsiniz. Ama başka bir pencereden baktığınızda da doğru olmadığını görürsünüz. O nedenle türkülere müdahalenin bence doğru yanları da vardır, yanlış yanları da. Mesela bazı türkülerde toplumu yozlaştıracak şeyler olabiliyor. Bana kalırsa

zaten bunlar o türkünün orijinalinde yoktur; sonradan eklenmiştir. İşte bu tip şeylere müdahale etmek, onları ayıklamak türküye zarar vermez; aksine, onun gücünü artırır diye düşünüyorum. Ama bu müdahaleyi de herkes yapmamalı. Bu iş bir tür organ nakline benzer. Önce kan uyumu olacak, doku uyumu olacak. Tabii bir de bu işin uzmanı bir doktor olacak. Bunlar yoksa organ nakli yapılan hasta ameliyat masasında kalır, oradan da doğruca morga gider. Türkü de böyledir. Müdahale edilemez, değiştirilemez demeyi doğru bulmuyorum. Ama bunu, işin ehli isimler yapmalı. Ancak şu da var: Bir adam bu işten anlıyor diye her türküye de müdahale edemez, etmemeli. Mesela bir Pir Sultan, bir Hatayî'nin şiirini nasıl değiştirirsin? Orhan Veli'nin şiirini değiştirebiliyor musun? Hayır! O zaman öbürünü de değiştiremezsin. Bu müdahale işini özellikle TRT çok yapmıştır, hem de hoyratça yapmıştır; hâlâ da yapar. TRT'de türkülerini denetleme ve düzeltme işine bakan adamların kaçısı bu işten anlıyordu acaba? Bence çoğu anlamıyordu. Keyiflerine göre değiştiriyorlardı. Kral kimdi onu hiç anlayamadım, ama bu adamların çoğu, kraldan çok kralcıydı. Tarladan ot biçer gibi biçerlerdi türkülerini, orasını burasını budarlardı. Sonunda da kupkuru kalırdı türkü.

– ***Bir örnek verebilir misiniz, bu türden müdahalelere?***

– Mesela bir Yemen Türküsü vardır, herkesin bildiği. Onun bir dördlüğü şöyle bilinir:

Kara çadır is mi tutar
Yağlı martin pas mı tutar
Ağlayanım anam bacım
Elin kızı yas mı tutar

Gördüğüm en saçma müdahalelerden biri buradadır. Ne tarafından baksan rezalet! Bir kere bu, Yemen'e giden askerin ardından yakılan bir ağıttır. Yani söyleyen, asker değil; ardında bıraktıklarıdır. Ama 3. ve 4. dizeye baktığımızda sanki Yemen'e giden çocuk yakmış gibi görünüyor. Ayrıca şu ifadenin saçmalığına bakar mısınız: "Ağlayanım anam bacım/**Elin kızı** yas mı

tutar". Yahu "elin kızı" dediği kim? Bu adamın yavuklusu, nişanlısı ya da karısı... Allah aşkına niye yas tutmasın "elin kızı"? Bizim edebiyatımızı bırak, dünya edebiyatında bile hep o "elin kızı"na yazılmamış mıdır onca şiir? Kadın, bu kadar mı acımasız yani? Kocasını ya da yavuklusu için yas tutmayacak kadar duygusuz mu? Kadına, hele hele bizim kadınlarımıza yapılan böyle bir hakareti kabul edemem ben! Ha bir de şu var: Bu türküyü okuyan bazı hanımefendi (!) sanatçılar, "elin kızı" yerine "elin oğlu" diyerek işe cinsiyetleriyle birlikte kendi yorumlarını da katıyorlar. Bu da başka bir facia... Neden oluyor bütün bunlar? Türküye saçma sapan müdahaleler yapılmış da ondan. Nedir bunun doğrusu? Tabii ki şudur:

Kara çadır is mi tutar
Yağlı martin pas mı tutar
Ağlayalım anam bacım
Osmanlılar yas mı tutar

Türküyü yakan kadın diyor ki, "ağlayalım". Neden böyle diyor, çünkü adamı askere götürerek ocaklarına ateş düşüren Osmanlı'nın yas tutmayacağını düşünüyor. Peki bunu nasıl ifade ediyor? Çok da estetik bir biçimde ifade ediyor. Hep derler ya, "Türkülerin ilk iki dizesi doldurmadır, uyak yapmak için söylenir." diye. Hiç de öyle değil! Elbette öyle olduğu örnekler de var, ama hepsi böyle değil. Adam gibi bakarsanız görürsünüz. Mesela bu ağıtın bugün bilinen şekline baktığınızda, ilk iki dize gerçekten anlamsız gibi görünüyor. Ama aslına baktığınızda hiç de öyle olmadığını görürsünüz. Önce şunu bilmek lazım: Bu ağıtı yakan, bir Anadolu kadınıdır. Yani devletin sadece vergi ve asker almak üzere hatırladığı insanlardan biridir. O yüzden bu ağıttaki "kara çadır" Osmanlı'dır. "Kara çadır is mi tutar" derken şunu anlatmak istiyor: Askere giden çocuğun evine düşen ateş, orayı yakar; oysa devlete, bu ateşin ismi bile dokunmaz. Zaten karadır çünkü; isten, yani acıdan etkilenmez. "Yağlı martin"le de savaş anlatılıyor. Peki "Yağlı martin pas mı tutar" ne demek? Çok açık: İşleyen demir ışıldar, pas tutmaz, diye bir söz var ya, o işte. Yani savaş hiç bitmiyor, o yüzden de tüfeğin paslanma şansı bile olmuyor. Yani halka göre, kendileri bitmiş olsa da

Osmanlı'nın savaşı hiç bitmez. O nedenle yas da tutmaz zaten. Bunları gördüğünüz zaman, türkünün bugünkü hâlindeki tüm saçmalıklar ortadan kalkıyor. İşte bu doğru bir müdahale değildir bence. Türküye zarar veriyor. Artık geçmişte kalmış bir Osmanlı'yı koruyacağız diye bir türküyü harcayamazsınız. Üstelik bence, türküyü bu orijinal hâliyle söylemek Osmanlı mirasına da zarar vermez. Çünkü bunlar Osmanlı'nın gerçeği. Biz de ülke olarak kendimizi Osmanlı'nın torunu olarak görüyorsak, bizim de gerçeğimizdir bunlar. Yemen Türküsü'nün yakıldığı I. Dünya Savaşı yıllarında devletin ve halkın durumu herkesçe biliniyor. Hem devlet hem de halk için olumsuzluklarla dolu bu tabloyu realist bir bakışla anlatıyor gerçek Yemen Türküsü. Bu da ayıp bir şey değil yani! Doğru neyse o!

– Peki nasıl müdahaleleri doğru buluyorsunuz?

– Türkülere müdahale, sadece türkünün estetiğini ve ifade gücünü artırmak gibi sanatsal bir kaygıyla yapılıyorsa mantıklı olabilir. Bu konuda başarı sağlanmışsa da o müdahale kabul edilebilir. Yani doğruları, gerçekleri, tarihe düşülen notları saklamak ya da saptırmak gibi politik bir amaçla bunu yapamazsınız. Bu kabul edilemez. Türkülere, mantıklı başka bir müdahale de, yapılmış olan kötü müdahalelere müdahale etmek şeklindedir. Yani saçma sapan bir değişiklik yapılmıştır ve türkü o hâliyle bilinir olmuştur. Böyle yanlış bir değişikliği düzeltmek söz konusu olabilir. Buna da bir örnek vereyim. Mesela, “İp attım ucu kaldı” diye bir türkümüz var. Ne kadar hüznü bir türküdür... Ama bu türküye sonradan saçma sapan, hiç ilgisi alakası olmayan bir dörtlük eklenmiş. Üstelik bu dörtlük, türkünün nakaratı da yapılmış. Şöyle bir şey:

Ankara'nın bağları da
Büklüm büklüm yolları
Ne zaman sarhoş oldun da
Kaldıramıyon kolları

Ayrıca bu türkü, hüznü söz ve ezgisine rağmen oyun havası da olmuş, araya bir de bu dörtlük girmiş. Ben okursam bu türküyü, işte bu dörtlüğe müdahale ederim. Ama orasını burasını değiştirmem; olduğu gibi kaldırır atarım. Çünkü sahte bu; gerçek değil, inandırıcı değil. Bu türkünün bir parçası olamayacak kadar eğreti duruyor. Türküden bu dörtlüğü çıkarmak gibi bir müdahaleye de akli başında kimse karşı çıkmaz sanırım. Çünkü yerinde bir müdahale olur. Ufacık bir zarar vermek bir yana, müthiş bir katkı da olur...

– Aslında verdiğiniz örnekler ağıt formunda, acı ve hüznü anlatan metinler. Bu çerçevede “Türkülerde hep hüznün vardır; oyun havalarında bile acı anlatılır.” şeklinde bir düşünce söz konusu. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

– Evet, doğrudur bu. Acı ve hüznün vardır türkülerimizde. Ama bu sosyolojik bir durum. Yani toplumun ihtiyaçları ve gerçekleriyle ilgili bir olay. Hem bireysel acıları, gönül yaralarını anlatır türküler; hem de toplumsal acıları. Çünkü maalesef, bu coğrafyanın hamuru kan ve gözyaşıyla yoğrulmuştur. Hâlâ da dinmedi, oluk oluk akıyor. Ama her şeye rağmen içimizdeki sevgi ve hoşgörü, bu sert ve tatsız hamuru, her zaman yumuşatıp kıvama getirmeyi başarmıştır. Böyle olsa da içeride acısı kalmıştır tabii ki. İşte türkülerimizi de genellikle o acı doğurmuştur. O yüzden türkülerde genelde acı vardır, hüznün kokar türkülerimiz. Bireysel acıları anlatan türkülerini dinleyince biz de hüznleniriz. Yükümüzü hafifletir bu, yüreğimize su serper. Toplumsal acılarda da öyle. Ama daha çok o acılardan ders alalım diye vardır bu türküler. Boşu boşuna aktarılmamıştır kuşaktan kuşağa. Bunlardan ders almalıyız. Toplum olarak aynı acıları yaşamamalıyız. Dün Yemen’de ölen çocukla bugün Hakkâri’de, Şırnak’ta ölen çocuğun ne farkı var? İkisi de gencecik gitti. İkisinin de anası babası ağladı. Dünkü emperyalist oyun hâlâ devam ediyor yani. Bu oyunda bize de hep acı düşüyor, kan ve gözyaşı düşüyor. Çünkü uyuyoruz! Bu acıları anlatan türkülerini ninni dinler gibi dinleyip uyumaya devam ediyoruz. Oysa bu türküler, toplumun acılarını anlatan

türküler, uyuyalım diye değil; uyanalım ve uyanık kalalım diye vardır. Demek ki iyi dinlemiyoruz...

– Siz bağlama çalan bir türkü sanatçısısınız. Ancak türkü için başka hangi enstrümanları önemli buluyorsunuz?

– Türkü bizim ulusal müziğimiz. Bunun temel çalgısı da tabii ki bağlama. O yüzden bağlama da ulusal çalgımız durumundadır. Çünkü her ikisinin de kökeni binlerce yıl öncesine dayanır. Ata dede mirasıdır bunlar. Ama bu miras hâlâ yaşıyor, hâlâ canlı. Yani tarihte kalmış değil. Ancak yaşamaya devam etmesi için de geliştirmemiz şart! Eğer türküyü geliştireceksek, onu sadece bağlamayla sınırlamayı düşünemeyiz. Öyle değil ki zaten. Ayrıca bağlamanın da çeşitleri söz konusu. Bunun divanı var, curası, tamburası, çöğürü var... Geniş bir bağlama ailesi var yani. Belki biraz da bu nedenle türküde bağlama ön planda görünür. Ama halk kültüründe kullanılan her çalgı türkü için önemlidir. Mesela bir Karadeniz türküsü söylüyorsanız kemençesiz olur mu, tulumuz olur mu? Olmaz. Eksik olur, tatsız tuzsuz olur. Bir Ege zeybeğinde efeler gibi gümbür gümbür bir davulla heybetli bir zurna sesi mutlaka olmalı. Antep'in bir Barak Havası, kemansız güdük kalır. Yerine göre kaval, sipsi, gırnata, keman, kemane ne varsa halkın kullandığı, türkü için önemlidir. Bunu sadece bizim halkımızın kullandığı çalgılarla da sınırlayamayız. Yerine göre piyano, çeşitli yaylılar ve gitar gibi Batı enstrümanları da kullanılabilir. Hatta kullanılmalıdır da. Özellikle de gitar! Yahu bu aslında İspanyol Çingenelerine ait bir çalgı. Yani başka bir ulusa ait olsa da sonuçta bir halk çalgısı. Niçin kullanmayalım? Sadece gitarı değil, dediğim gibi, her çalgıyı kullanabiliriz. Ama elbette bunun bir ölçüsü olmalı. Çünkü müzik dediğimiz şey bir kültür meselesidir. Yani teknolojik bir şey değil ki bu, olduğu gibi alıp getirelim. Öz müziğimizi koruyarak, dünyada kullanılan tüm enstrümanlardan faydalanabiliriz. Ama bunun adını "türkü" koyacaksak, geleneksel yapıyı bozmamamız lazım. Mesela benim söylediğim türkülerde, özellikle 1990'lardan beri, evet, bağlama ön plandadır. Ama altta klasik gitar, bas gitar, üfleme ve yaylı Batı çalgıları da vardır. Kimse rahatsız olmuyor

bundan. Rahatsız olmak bir yana, müzikle çok içli dışlı olmayan birileri, çok özel bir amaçla dikkat ederek dinlemezse fark etmiyor bile bunları. Çünkü ona hiç yabancı gelmiyor dinlediği müzik. Çünkü onun bildiği, tanıdığı geleneksel yapı korunmuştur. İnsanlar rahatsız olmadığı gibi, daha çok keyif alıyor bu müzikten. Çünkü daha zengin, daha dolu bir müzik çıkıyor ortaya. İşte bence asıl başarı da burada. Yani hem kendi çalgılarımızı hem de Batılı çalgıları türkü içinde eritebilmeliyiz. Bu, türkünün sınırlarını genişletir. Yolunu aydınlatır. O yüzden diyorum ki, türkü için her çalgı önemlidir.

– Bu çalışmada, türkü kültüründe önemli bir değişimin meydana geldiği tezini doğrulamaya çalışıyoruz. Sizce de bir değişim oldu mu türkü kültüründe? Olduysa, doğup büyüdüğünüz ortamdan bugüne, genel olarak nasıl değerlendirirsiniz bu değişimi?

– Olmaz mı! Çok ciddi değişimler oldu türküde. Özellikle 1980’li yıllarla birlikte önemli bir değişim yaşandı. Zaten 1980’lerle birlikte birçok bakımdan değişmeye, dönüşmeye başladı Türkiye. E hâliyle halk müziğiyle ilgili de bir değişim yaşandı. Mesela önceleri bağlama çalan ve türkü söyleyen kişiler, özellikle büyük kentlerde garip bir ezilmişlik duygusu içine itilirlerdi. Bu kişilere yönelen bakışlar sanki bir suç işliyorlarmış, ayıp bir şey yapıyorlarmış gibi bir baskı oluşturunurdu onlarda. Ancak 1980’lerden itibaren değişmeye başladı bu durum. Bugün türkü ve onun temel enstrümanı olan bağlama, hak ettiği gerçek saygınlığa ulaştı bence. Bu süreçte türkünün tarihsel, kültürel ve sanatsal önemi fark edildi; müzikal gücü keşfedildi. Ben bunun tam anlamıyla bir devrim olduğunu düşünüyorum. Üstelik silahsız, kansız bir devrimdir bu. Bugün bağlama çalıp türkü söyleyen, geçmişini arayan milyonlarca çocuk yetişti ülkemizde, hâlâ da yetişiyor. Artık her yerde, her ortamda, her sosyal sınıftan insan türkü söyleyip dinleyebiliyor. Çalıp söylemese ve dinlemekten keyif almasa bile, hakkıyla icra edilen bir türküyü, hem kültürel hem de sanatsal bir yaratı olarak saygıyla karşılıyor. Bu çok önemli bir durum. Birçok araştırmacı ve genç sanatçı, Musa Eroğlu olarak benim de bu süreçte aktif bir rol oynadığımı ifade etmekte. Bu saptamaları doğruysa ne mutlu bana!

Çünkü ben, bir bağlama ve türkü sanatçısı olarak elbette böyle bir amaçla hareket ettim hep. Çünkü biz, türküyle doğup türküyle yaşayan, türküyle eğlenip türküyle yas tutan, türküyle ağlayıp türküyle gülen köklü bir kültürün mensuplarıyız. Bu hâliyle önemli bir kültür işidir türkü. Ama bu konuda yeterli bilince sahip değiliz maalesef. En başta da devlette yok böyle bir bilinç. Çünkü devletin, ayakları yere basan, sağlam bir müzik politikası yok. Atatürk döneminde biraz olmuş; ama sonra unutulmuş ya da rafa kaldırılmış bu, sümen altı edilmiş. Keşke devletimizin adam gibi bir müzik politikası olsaydı. Çünkü birçok şeyle birlikte, kimse kusura bakmasın ama müziğimiz de gelişmemiştir. Dedem Korkut'un, Karacaoğlu'nın, Mevlana'nın, Yunus'un, Pir Sultan'ın, Emrah'ın torunlarına bakar mısınız bugün ne dinliyorlar? Peki böyle bir yere varmamız mümkün mü? Çok zor! Sonunda varırız elbet. Ama çok zaman alır bu. Kör topal ilerliyoruz çünkü. Türküdeki değişime bakarsanız, arkasında resmî bir sistem yok, düzen yok yani; hep bireysel gayretleri görürsünüz. Çünkü adam yetiştirmemiştir devlet. Devletin müzikle ilişkisinde bugün en temel kurum TRT'dir. Eskiden beri de böyle. Ama siz TRT'ye, boy sırasına göre sanatçı alırsanız olacağı budur. Mesela bu ülkede kaç tane Muzaffer Sarısözen, kaç tane Nida Tüfekçi var? Hem akademik, hem sanatsal hem de kültürel bilgiye aynı anda hâkim kaç kişi var? Böyle derken TRT sanatçılarını kötülemiyorum, küçümsemiyorum. Herkes işini yapıyor. Onlara da bu iş verilmiş. Sanatçı da olsa memur bu insanlar, ne denirse onu yapıyorlar haklı olarak. Ama işte bunlar nedeniyle türküdeki değişimi devlet değil, sivil girişimler başarmıştır. Türküyle ilgili akademik çalışmalarda da durum hiç farklı değil aslında. Hep bireysel gayretler var, devlet hiç yok gibi. Milliyetçilikten söz açıldı mı kimse mangalda kül bırakmıyor, hele siyasetçiler... Türkünün millî bir değer olduğunu söylediniz mi kimse itiraz da etmiyor. Hatta birçoğu daha süslü püslü sözler de söylüyor. Elbette samimi olanlar var, ama genellikle demagoji yapıyorlar yani. Peki, mesela bu ülkede neden hâlâ bir **Türkü Enstitüsü** yok? Devlet neden tek işi türkü olan araştırmacılar, bilim adamları yetiştirmiyor? Şimdi, bilim üniversitede yapılıyor değil mi? Peki türkü ne kadar işleniyor üniversitelerde bilimsel olarak? Müzik bölümlerinde iki türkü notası öğretiyorlar çocuklara, edebiyat bölümlerinde de

iki âşıkla iki şiir. Koşma, koçaklama, semai filan... Ama hepsi o kadar. Mesela türkünün felsefesi yapılıyor mu? Sosyolojik olarak türkü inceleniyor mu? Ben hiç üniversite öğrencisi olmadım maalesef; ama biliyorum ki böyle bir şey yok! Ancak bu kötü tablo, hocaların suçu değil bence. Sistemde sıkıntı var. Sistemi kurup idare eden kim? Tabii ki devleti yönetenler... O yüzden, üniversitelerde az da olsa türküyle ilgili kayda değer çalışmalar yapılıyorsa, o da yine değerli hocaların bireysel gayretlerinin ürünüdür. Yani diyeceğim o ki, elbette türküde bir değişim yaşandı. Artık türkü sadece köylünün değil, herkesin müziği. Herkes türkü dinleyebiliyor. Ama bu, maalesef bireysel gayretlerle oldu. Eğer devlet bu işe el atmazsa, değişim dediğimiz şey tıkanıp kalır. O zaman da yerimizde sayarız, yani aslında geriye gideriz. Çünkü artık bireysel gayretler tükeniyor. Durum şimdilik iyi gibi görünse de yarın için aynı şeyi söyleyemeyiz. Çünkü toplum artık çok hızlı tüketiyor. Sürekli yeni bir şeyler istiyor. Geleneksel bir yapı içinde yenilik yapmak ise o kadar da kolay bir iş değil. Yani bireysel gayretler artık yetmemeye başladı. Yani devletin bu işe adam akıllı el atmasının zamanı geldi de geçiyor bile! Şöyle toparlayalım isterseniz: Evet, türküde özellikle 1980'lerle birlikte bir değişim oldu. Ama bu değişimin anlamlı ve kalıcı olması için devleti yöneten kişilerin de bu konuda ciddi bir değişime ihtiyacı var...

– Cumhuriyet dönemiyle birlikte türküye millî bir misyon yükleniyor. Ulus devlet temelinde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, vatandaşlarına millî kimlik kazandırmak için türküyü bir araç olarak görüyor. Nasıl değerlendiriyorsunuz bunu?

– Evet, çok doğru bir yaklaşımdı bu. Keşke böyle devam etseydi hep, ama sonraları değişti bu yaklaşım. Devlet elini çekti türküden. Ama benim için hep böyleydi türkü zaten. Yani türküyü hep bir millî kimlik göstergesi olarak algıladım ben. Cumhuriyet'le birlikte devlet bir kimlik veriyor millete. Daha doğrusu vatandaşına kendi kimliğini hatırlatıyor, bilinçlendirmeye çalışıyor yani. Bunun en güzel aracı da türkü işte. Çünkü türkü, bu ülkede yaşayan insanların ortak noktasıdır. Etnik kökleri, dinî inançları farklı da olsa insanlar,

aynı duygularla türkü söyleyip dinliyor. Bakın bu coğrafyanın kültürü sıcaktır. Aşk da sıcaktır burada. Eskiden beri, bir Diyarbakırlı ile bir Tekirdağlı evlenebiliyor. O, oraya bir şeyler taşıyor; bu, buraya. Ama bunun temelinde sevgi vardır. Bu temelin de tek yapıştırıcısı türküdür. Keşke devlet, türküye yüklenen o millî misyonu hiç kesmeseydi; bu misyon, devlet eliyle adam akıllı tamamlansaydı. Çünkü bu misyon, ülkedeki herkese, birbiriyle barışık olacağı bir kimlik kazandıracaktı. Bu da müthiş bir özgüven verecekti bize. Yahu bugün Fransa'da yaşayan Afrika kökenli bir zenciye bakıyorsunuz, kapkara adam, "Ben Fransız'ım!" diyor. İngiltere'de, Almanya'da, Hollanda'da, tüm Avrupa'da var bunun örnekleri. Çünkü devleti bir kimlik vermiş ona. İşte bu devletin başarısıdır. Kimlik dediğimiz şey, sadece nüfus cüzdanı yani basit bir kâğıt parçası değil ki! İşte Mustafa Kemal'in büyüklüğü burada. Ben bir Kemalist'im. Kemalist olmak için onlarca neden sayabilirim. Ama Mustafa Kemal'in, kültür ve müzik konusundaki bu duruşu bile yeterlidir benim için. Çünkü adam ezbere hiçbir şey yapmamış. Okumuş, araştırmış, danışmış, halkını tanımış. Tam bir lider gibi, milletini kurtarma savaşı vermiş her anlamda. Ama işte ömrü yetmemiş. Anlatmış, ama pek anlayan olmamış maalesef. Ulusal bir kimliğiniz olmazsa kimse sizi adam yerine koymaz ki! Biz tabii ki klâsik Batı müziğinin en âlâsını bilelim. Mesela Fazıl Say'ı, göğsümüzü kabarta kabarta dinleyip dinletelim. Ama buraya Batılı birileri geldi mi onlara Çaykovski dinletmeyelim, bilmem kaçınıcı senfoniye dinletmeyelim. Zaten adam biliyor bunu. Biz kendi kimliğimizi ortaya koyalım. Mesela çıkartıp delikanlıları bir Kımıl oynatalım Urfa'dan. Ege'den iki efe, dizlerini yere vura vura bir Zeybek oynasın. Karadeniz'den bir Horon çakalım adamların gözüne. Yani bir kimlik görsünler, "Buyum işte ben!" diyelim. Ama diyememiştiz işte. Çünkü maalesef devletimizi yönetenler bunları ihmal etmiş. Türküyü ihmal etmişler. Devlet, türküye yüklediği millîlik misyonunu sürdürememiş. O millî bilinci, o kimliği kazansaydı bu ülkenin vatandaşları; bugün hiç kimse, hiçbir ülke duramazdı Türkiye'nin önünde.

– Türküye yüklenen millîlik misyonunun taşınmasında en etkili kurum radyo olmuş. Bununla birlikte radyonun, türküleri tekdüze hâle

getirdiğinden, türkünün dinamik yapısını bozuğundan da yakınıyor. Yani bugün “radyo ağzı” ya da “TRT ağzı” denen bir üslup var. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

– Radyoyla ilgili bu yaklaşımın haklı tarafları da var, haksız tarafları da. Evet, radyo özellikle ilk yıllarında ciddi bir bilinç kazandırmıştır insanlara. Ben de çocukken radyo dinliyordum. Sarısözen’in yönettiği Yurttan Sesler çok etkilemiştir beni. O dönemde adamların yapmaya çalıştığı farklı bir şeydi. Yurdun en ücra köşelerinden derledikleri türküler, dört bir yana yaymaya çalışıyorlardı. Bunu yaparken de bazı müdahaleleri oluyordu elbet. Çünkü ortak bir kimlik yaratma kaygıları vardı. Bu yüzden de türkülerdeki yöresel söyleyişleri en aza indiriyorlardı. Bence yanlış değildi bu. Belki biraz da radyonun katkısıyla, daha çocukken fark etmiştim ben bunu. Sadece köyümün ya da Mu’tun türkücüsü olmak değildi hedefim. O yüzden hem konuşmamda hem de türkülerimde dilimi düzeltmeye çalıştım. En baştan beri böyle yaptım. Yıllardır aynı şekilde konuşup türkü okuyorum ben. Bugün nasıl okuyorsam, 1970’li yıllarda mahalli sanatçı olarak çıktığım Ankara Radyosunda da öyleydi dilim. Köyünde türkü söyleyen, istediği gibi söylesin. Ama bunu ortak kullanıma açtığınız zaman, Türkiye geneline duyurduğunuz zaman biraz daha standart söylemek lazım. İnsanlar önce benzerliklerini keşfetsin, ortak bir kimliğe sahip olup bunu özümseyin ki; farklılıklarını bir ayrışma sebebi değil, zenginlik olarak algılayabilsin. Ama bu, tam olarak başaramadı. Geçmiş dönemin radyo sanatçıları daha donanımlıydı bence, daha bilinçliydi. Maaş ve sigortadan daha önemli meseleleri vardı onların. Omuzlarındaki yükün farkında insanlardı. Bu nedenle de ciddi bir duruşları vardı. Ancak sonraki kuşak radyo sanatçıları, içini doldurmadan sadece bu ciddi duruşu taklit ettiler. Olayın sadece bu olduğunu zannettiler yani. Televizyon açılınca da TRT’ci oldu bunlar. Adamların yanına yaklaşamıyorsun. Ayrı bir dünyada yaşıyorlar. Sarısözen, halkın elinden tutup ayağa kaldırmaya çalışıyordu. Sonrakiler halka yukarıdan bakmaya başladı. “Siz bilmezsiniz, biz biliriz.” demeye getirdiler. Bana değil, türküsünü söyledikleri halka diyorlardı bunu. Türküyü de böyle bakarak yorumladılar. İşte bu noktada türküyü tekdüzeleştirdiler. Sarısözen bir kültür adamı gözüyle

bakıyordu meseleye. Daha sonrakiler memur gözüyle bakmaya başladı. Bu bakış da ister istemez bir üniforma giydirdi türküye. Ama dar geldi bu üniforma. Geniş kitleler beğenmedi bu üslubu. Bugün hâlâ dinleyenler varsa bunu; Sarısözen'in, Tüfekçi'nin mirası olarak dinliyor. Bu isimleri bilmezler belki ama eski yıllardan kalan bir nostalji gözüyle bakıyorlar bence. Ama bence gerçek türkü bu değil. Yani bu anlamda TRT'nin zararı dokunmuştur türküye. Bir de çok sıkı denetim yapıldı. Kesilip biçilirdi türküler. Şimdi biraz azaldı gibi ama hâlâ yapılıyor aynı şey. Bence bu da büyük zarar verdi türküye. Ama sırf bunlar yüzünden TRT'nin faydasını da görmezden gelemeyiz. Önemli katkıları da olmuştur türküye. Ama bana kalırsa bunların da çoğu; kurumsal bir politikadan çok, iyi niyetli, samimi, çalışkan ve akıllı TRT'cilerin bireysel gayretleriyle, özverileriyle olmuştur. Böyle adamlar da yok değil yani...

– 1950'lerle birlikte yoğun olarak kırdan kente göç hareketleri başlıyor. Bu dönemden itibaren türkü de daha hızlı taşınıyor kente. Yani kentte radyo dışında canlı türkü icraları daha çok yapılmaya başlanıyor. Hatırladığınız, bildiğiniz kadarıyla 1950'lerde türkülerin kentteki icra ortamları nasıldı? Mesela kimler türkü söylerdi, kimler dinlerdi?

– Açıkçası 1950'de daha çocuktum ben. O nedenle içinde yaşamış biri olarak çok bilmem piyasayı. Ama elbette haberdardım. Mesela bir Zehra Bilir vardı. Eğitilmiş bir sanatçıydı. Radyoda söylerdi, sahneler çıkardı. Çatır çatır türkü söylerdi ama Ermeni'ydi bu kadın. Çünkü bizde hem ayıp hem de günahı kadının şarkı türkü söylemesi. Sadece kadın için de değil, başlı başına müzikle uğraşmak sakat bir işti. Yani tekkelerde ilahî söylemek dışında müzik caiz değildi sanki. Neyse ki zamanla kırıldı bu... Sonra mesela Hacer Buluş vardı, Cemile Cevher vardı. Fahri Kayahan vardı, Malatyalı Fahri olarak bilinirdi. Şemsi Yastıman vardı. Ama en önemlisi Bayram Aracı vardı bu dönemde. 1950'lerde, 60'larda fırtına gibi eserd. Bence bağlama ve türküyü şehirlerde aristokrasinin, sosyetenin içine adam akıllı ilk taşıyan Bayram Aracı'dır. Ama bu ortam maalesef yemiştir onu. 1960'ların sonunda

bir köftecinin yanında, kartonun içinde öldü bu adam! Yazık olmuştu... Çünkü Bayram Aracı'nın da bulunduğu o kuşak, türkü için büyük uğraş verdi aslında. Köyden gelen bu adamlar; türkülerini, kentliye kabul ettirmek istiyordu. Böylece halkı da yukarılara, üst tabakalara taşımaya çalışıyorlardı. Ama yapamadılar. Bunu yıllar sonra biz başardık. O sanatçıların hep katkısı oldu bize. Biraz da bu katkılar sayesinde, onların hedeflediği yere biz taşıdık türküyü. Çünkü biz de aynı duyguları taşıyorduk. Bizim de böyle bir amacımız vardı hep. Bu amacı taşıyan tüm eski sanatçılar, en başta da Bayram Aracı, nur içinde yatsın. Rahat uyusunlar... Çünkü artık türkü, herkesin türküsü oldu. Köylü kadar şehirli de değer veriyor artık türküye. Hatta zaman zaman daha bilinçli yaklaştığı da oluyor. İşte o türkülerini biz taşıdık buralara. Yani 1950'lerde en önde bu sanatçılar vardı. Türkü daha çok meyhane benzeri yerlerde söylenirdi. Tek tük de gazinolar vardı. Ama 1960'larda değişmeye başladı bu ortamlar.

– Peki bu ortamlar 1960'larda nasıldı?

– 1960'larda gazinolar vardı hep. 80'e kadar da sürdü. Çoğu aile gazinosuydu buraların. Zeki Müren'ler, Müzeyyen Senar'lar sahne alırdı. O zaman çok daha elitti müzik ve eğlence sektörü. Daha seviyeliydi. Buralarda biz de sahneye çıkar, bağlamamızı çalıp türkümüzü söylerdik. Ortam, hem müzisyenleri hem de dinleyicileri eğitirdi. Çünkü şehirli de olurdu burada, köy kökenliler de. Ama herkes şehirli gibi davranırdı, en azından yavaş yavaş öyle olmaya çalışırdı. Buralarda insanlar yemek yerd, içerd, müzik dinleyip eğlenirdi. O zaman anladım ki, insanın yemek zevki değişmeden kılık kıyafeti değişmiyor. Yemek çok önemli bir kültürdür yani. Bu mekânlar her anlamda çok şey kazandırdı insanlara. Yani aslında önemli bir mektepti gazinolar. Ama 1960'ların sonlarından itibaren bir değişim başladı. Bu değişim, 1970'lerde de sürdü ve gazinoları felakete sürükledi. Toplum, arabeskçilerin ağına düşmüştü! Düşürdüler milleti! Şehre uyum sağlamaya çalışan gariban insanları alıp sömürdüler. Şehirden kopardılar. Şehirle bu insanlar arasına, kader ve Tanrı'yı kullanarak kalın bir set çektiler. Bu durum, gazinolara da

yansıdı. Zaten 1975'ten itibaren gazino kültürü bozulmaya başladı. Ekmeği kesildi buraların. Kalitesi hızla düştü. 1980'le birlikte de yok edildi bu ortamlar zaten. Bülent Ersoy'a getirilen sahne yasağı, durumun vahametini göstermeye yeter aslında. 80'le birlikte, kaybolan gazinoların yerini başka eğlence mekânları almaya başladı. Daha farklı bir eğlence anlayışıyla pavyonlar gelişti. Türkü açısından baktığımızda da barlar çıktı ortaya. Bugün “türkü bar” diyoruz ya, işte onlar 80'le birlikte var oldu, hâlâ da varlar.

– Evet, türkü barlar bugün de var. Hatta türkü evi, türkü cafe gibi adlar da kullanıyorlar. Bu ortamları nasıl değerlendiriyorsunuz?

– Bence türkü bar olayı çok hassas bir konu. Ben bunu, bir suskunluğun dışavurumu olarak değerlendiriyorum. Bunlar bir ihtiyacı karşılıyor sonuçta. Giden olmasaydı kapanırdı zaten. Ama birileri gidiyor ki hâlâ varlar. Yani birileri ihtiyaç duyuyor buralara. Ama türkü açısından, kültür açısından olumsuzlukları da yok değil. O yüzden buralar iyidir ya da kötüdür diye toptan yargılamayı, kestirip atmayı doğru bulmuyorum. Aslında buralar birer ticarethane, işyeri yani, para kazanıyorlar. Adamlar elbette para kazanacak. Ama bunun yanında bence, türkü konusunda da daha sorumlu davranmaları gerekir. Bu konuda duyarlı işletmeciler yok değil; bizzat tanıdığım, bildiğim insanlar var. Böyle duyarlı insanların olduğu yerlerde daha düzgün müzik yapılıyor. Ama bu bir arz-talep meselesidir. Yani bu mekânlarda yapılan müziğin kalitesini müşteri, yani toplum belirler. Onların talebi doğrultusunda mekân da kendine çekidüzen verecektir. Öyle de oluyor zaten. Bugün türkü bar adı altında çok kötü ortamlar da var; çok iyi, kaliteli ortamlar da var. Dikkat ederseniz, herkes her bara gitmiyor zaten. İnsanların gittiği belli yerler var, aradıkları bir kalite var. Ama ben türkü barları bir süreç olarak değerlendiriyorum. Var olan olumsuzlukların da zamanla düzeleceğine inanıyorum. Çünkü beğenelim ya da beğenmeyelim, buralar, şehirlerde canlı türkü icralarının yapıldığı önemli yerlerdir. Hem dinleyici hem de sanatçı olarak birçok genç, buralardan bir şeyler katabiliyor kendine. O yüzden bence çok da önyargılı olmamak lazım türkü barlara karşı...

– *Türkü barlar gibi 1980’lerin ürünü olan bir de bağlama kursları var. Siz de bu yıllarda bir bağlama kursu açtınız ve bu kurs hâlâ faaliyetini sürdürmekte. Bu kurslara dair düşünceleriniz nedir?*

– Evet, o dönemde bir de bağlama kursları çıktı ortaya. Buralar da türkü barlar gibi bir ihtiyacı karşılamaya yönelikti. Bana da çok talep geliyordu. Herkes bir kurs açmamı istiyordu benden. Ben de 1984’te açtım burayı. O zaman Ankara’da birkaç tane kurs vardı, bunlardan biri de bizimki oldu. Bu kurslar uzun yıllar birer kültür yuvası olarak çalıştı. Sonra baktılar ki “müşteri” çok, hemen küçük küçük kurslar türemeye başladı. Bunların birçoğunun asıl derdi para kazanmaktı. Ama böyle yerlerin bile büyük faydası oldu kültüre. Ardından belediyeler ve dernekler de el attı bu işe. Şimdi her yerde var bu kurslardan; ilçeleri, küçük beldeleri bırak köylere kadar bile uzandı. Müthiş bir zenginlik bu! Ama devlet hep zorluyor bu kursları. Kâğıt üzerinde çok şey isteniyor. Önemli bir kısmı yasal boşlukları kullanarak kaçak çalışıyor, ama resmî kurslar Millî Eğitim Bakanlığına bağlı. Bence bu yanlış. Buraların Kültür Bakanlığına bağlanması lazım. Çünkü burada ciddi bir kültür aktarımı yapıyor. Önemli bir kültür mirası, bilimsel olarak genç kuşaklara devrediliyor. Dolayısıyla Kültür Bakanlığının işi bu. Ha sonra burada kendini yetiştirip bağlama öğretmenliği yapmak isteyenler olursa, Millî Eğitim’de bir sertifika sınavına girebilirler. Yani sonuçta, bürokrasiyle ilgili bazı sıkıntılar olsa da bu kurslar önemli bir misyonu yerine getiriyor. Elbette hepsine tek tek kefil olmam söz konusu değil; ama benim dershanem, kurulduğundan beri kültür aktarımı misyonunu ön planda tutarak hizmet veriyor. Öyle de devam edecek...

– *1950’lerle birlikte Türkiye’ye popüler Batı müziği de giriyor. Özellikle kentli gençler arasında bu müzik yaygınlaşıyor. Ancak 1960’ların sonlarına doğru, yine bazı kentli gençler batı soundu ile türkülerini birleştirme arayışına giriyor. Böylece “Anadolu pop” denen tür çıkıyor ortaya ki bu türün en bilinen ismi Moğollar grubu. Bu müzik*

akımı halk kültürüyle birlikte büyük oranda türkülerden de faydalanıyor. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

– Hep diyorum ya, bunlar birer gereksinme. Çünkü TRT bunaltıyordu sanatçıları. Bunların hepsi birer patlamadır. Bence Anadolu pop, Türk müziği için çok önemli bir aşamaydı. Cahit Berkay ve Moğollar büyük bir iş başardı o dönemde. Türküleri aldılar, türkü çalgılarını aldılar ve pop müzik yaptılar. Yani işe kendi kimliklerini, bizim kimliğimizi yansıttılar. Kùltürler her zaman alışveriş hâlinindedir. Bugün teknolojiyle birlikte daha da hızlandı bu, yaygınlaştı. Başka bir kùltürden bir şeyler almak kötü değil bence. Hele ki sanatta hiç kötü değil. Ama bunu alıyorsak, olduğu gibi almayı çok doğru bulmuyorum. Teknolojiyi bile aldığımızda en azından dilini Türkçeleştiriyoruz. Aynı şeyi müzikte niye yapmayalım? İşte, 1960'larda yapmış adamlar. Çok da mükemmel olmuş. Çünkü bu işle hem türkü kazandı, hem de pop müzik. Sadece Türk pop müziği değil ama, dünyanın pop müziği kazandı. Çünkü başka ÷lkelerdeki pop sanatçılarının yaptığı işten farklıydı bu. Bizim imzamız da vardı altında. Katkı oldu yani müziğe, zenginlik oldu. Ama tabii ki sadece Moğollar değildi o dönemde bu işi yapan. Mesela, Marşandiz diye bir grup vardı, onlar da önemli işler yaptı. Biraz farklı da olsa, o dönemde benzer çizgide bir iş başaran başka bir isim de Özer Ünal'dı. Özer Ünal, papyonunu takıp çıkardı sahneye. Türkü çalardı, ama bağlamayla değil; adam saksafonla türküler çalardı. Hele bir Allı Turnam çalardı ki, yok böyle bir şey... Özer Ünal'ın çıktığı gazino tıklım tıklım dolardı. İnsanlar sırf onu dinlemeye, onun saksafonundan türkü dinlemeye gelirdi oraya. Bunlar gerçekten güzel şeylerdi türkü için.

– Bu çerçevede üzerinde durulması gereken isimlerden biri de Barış Manço. Müzik olarak değil belki ama içerik olarak ciddi bir halk kùltürü etkisi vardı Barış Manço'da. Hatta onun modern bir âşık olduğu bile tartışıldı. Siz ne dersiniz Barış Manço'nun bu durumuyla ilgili?

– Evet! Bu konuda Barış Manço çok önemli bir isim. Barış Manço acayip bir adamdı! Halkı çok iyi tanırdı, kùltürü incelikleriyle bilirdi. Ama

burada asıl önemli olan şu: Ben bir köy çocuğuyum. Bu, başlangıçta bir dezavantaj gibidir insan için. Çünkü kentin birçok olanağından uzaksınız. Eğitim kısıtlı, sağlık hizmetleri yok gibi, yaşam şartları zor. Ama ben bir avantaja çevirdim bunu. Çünkü kentli olduğumda sağlam bir köy birikimim vardı. Ama Barış Manço tamamen kentli bir adam. Bildiğim kadarıyla aile geçmişi saraya kadar uzanıyor. İstanbul'da doğuyor, Galatasaray Lisesinde okuyor. Yetmiyor, Belçika'ya gidip sanat eğitimi alıyor. Ama bu adam müthiş bir kültür bilincine de sahip oluyor. Halkını tanıyor, köyü biliyor. Üstelik hiç de yapmacık değil bunlar. Bir de şu var: Bu adam saçıyla, kılık kıyafetiyle, farklı takılarıyla bize, yani genel olarak bizim halkımıza çok yabancı biri. Ama buna rağmen halk da hiç yadırgamıyor onu, yabancı görmüyor. Çünkü aynı dili konuşuyor onlarla, aynı duyguları paylaşıyor, aynı heyecanları yaşıyor. Ayrıca kendi yazdığı şarkılarda bir de ozan gibi tapşırma kullanıyor. Yaptığı işler halk kültürü kokuyor her şeyiyle. Hangi eserini söylesek örnek olur buna. Mesela "Arkadaşım Eşek". Tamamen köy yaşamı. Mesela "Halhal" diyor; "Buyurun dostlar buyurun/Halil İbrahim sofrasına" diyor bu adam. Şarkı mı bunlar, türkü mü şimdi? Gerçekten kestirip atmak zor. Ayrıca anonim türküler de söylemiş Barış Manço. Gesi Bağları'nı, Yemen Türküsü'nü hatırlıyorum ben. Bu da yetmemiş Pir Sultan'dan, Âşık Veysel'den de söylemiş. Yani adam kesinlikle boş biri değil. Çünkü Barış Manço, Anadolu'dan gerçek bir kapı aralamış ve oradan yürüyüp gitmiştir. Onunla aynı yolda yürümüş başka bir isim de Cem Karaca'dır. Şimdi Anadolu pop deyince onu anmadan geçemeyiz. Barış Manço'yla aynı dönemin sanatçısıydı o da. Rakip gibi görünürlerdi, öylelerdi belki de, ama ikisi de önemli birer kültür hizmetkârıydı. Mesela Cem Karaca'nın Dadaloğlu yorumu inanılmaz bir şeydir. Var mı bu türküyü onun gibi söyleyen biri daha? Yok! İşte bu bir kültür hizmetidir, türküyü hizmettir. Başka bir şarkısı, şarkı mı diyelim türkü mü, bilemiyorum; şöyle diyor:

Düştüm mahpus damlarına öğüt veren bol olur
 Toplasam o öğütleri burdan köye yol olur
 Ana baba bacı kardaş dar günümde el olur
 Namus belasına kardaş döktüğümüz kan bizim

Tam bir türkü tadı yok mu? Var tabii ki. Az önce dedim ya, Anadolu pop önemli bir aşamaydı bizim için. Türküyü farklı bir boyuta taşımıştır bu akım. Tek kötü tarafı şu bence: Sağlıklı bir şekilde devam ettirilip yaygınlaştırılamamış, belli sanatçılarla sınırlı kalmış maalesef. Keşke bu akım daha güçlü olabilseydi...

– Anadolu pop, 1970’lerde kayboluyor, ancak 1990’larda “Anadolu rock” adıyla yeniden çıkıyor ortaya. Haluk Levent ve Kırış gibi isimler bu tür müzik yapıyorlar. Rock soundu ile türküler ya da türkü formunda şarkılar söylüyorlar. Bu akımı ve bu sanatçıları nasıl değerlendiriyorsunuz?

– Bu arada Edip Akbayram’ı da unutmayalım. Farklı bir tarzı var Edip’in. Popçu gibi görünür ama onun da iyi bir türkü birikimi vardır. O da çok şey katmıştır bence türkü kültürüne. Evet, 1990’larda böyle bir şey çıktı ortaya. Kendilerini, yaptıkları işi Anadolu rock olarak tanımlayan bazı gençler vardı. Bana kalırsa çok da güzel bir iş yaptılar... Bu müziğin ortaya çıktığı dönem türkülerin patlama yaptığı dönemdi. Hatta 1998’de sanırım, “Türkü yılı” ilan edildi. Hatta o yıl televizyonda Ali Kırca da güzel bir program yapmıştı türküyle ilgili, ben de katılmıştım. Yani o dönemde türkünün popülaritesi çok yüksekti. Rock müzik sanatçısı olan bu çocuklar, bunu türkülerle birleştirdiler. Barış Manço’nun, Cem Karaca’nın açtığı yoldan yürüdüler. Ama o kuşaktan farklı olarak bu çocukların çoğu şehre sonradan gelmişti, kırsal kökenlilerdi yani. İşte o şehre kendi damgalarını vurdu o çocuklar. “Biz de varız!” dediler. “Hem bizim köyün türkülerini biliriz, hem de sizin şehrin rock müziğini!” dediler. Bir kimlik mücadelesiydi bu bence. Kazandılar... Hem onlar kazandı, hem de bu ülkenin müziği kazandı. Ben özellikle Kırış’ı ve yaptığı işleri çok beğeniyorum. Onunki de önemli bir hizmettir. Avrupa’nın, Amerika’nın rock müziğine bizim damgamızı vurmuştur. Sadece o değil tabii ki. “Anadolu rock” adı altında müzik yapan tüm gençlerin katkısı olmuştur buna. Yani adı ister Anadolu pop, ister Anadolu rock olsun; içinde biz varız ya, Anadolu var ya,

“Kavimler Kapısı Anadolu”, “Bir Nefes Anadolu” var ya, yani türkü kültürü var ya, işte bu yeter! Güzel işler bunlar. Son olarak şunu da söyleyeyim: Yıllardır televizyona pek yanaşmıyorum. Ama bu işlerin güzelliğine ve doğruluğuna inandığım için yeni bir televizyon projesine evet dedim. Yakında NTV’de Anadolu rock’la ilgili bir program yapılacak. Ben de hazır bulunacağım orada.

– Yine 1990’ların özellikle ikinci yarısında türkü, yükselen bir değer hâline geldi ve farklı alanlardan birçok sanatçı türküler söyledi. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

– Onların hepsini tebessüm ederek izledim ben. Çünkü bunların tamamen popülist yaklaşımlar olduğunu düşünüyorum. Dikkat ederseniz, o “farklı alanlardan” dediğiniz sanatçıların çoğu popçuydu. Pop müzik, popüler kültürün bir ürünüdür. Yani ne para ediyorsa oraya yönelir. O dönemde türkü inanılmaz bir patlama yapmıştı. Baktılar ki ilgi görüyor, o döneme kadar türküyle hiç işi olmamış kişiler türkü söylemeye başladı. Peki daha önce neredeydi bunlar? Kendi işlerine bakıyorlardı. Yani o dönemde mesela Japonca şarkılar revaçta olsaydı, toplum o müziğe ilgi gösterseydi; eminim ki bunların çoğu albümlerine Japonca eserler koyacaktı. Bu sanatçılar, açıkçası türkünün popülerliğinden faydalanmaya çalışmışlardır. Başarmışlardır da bunu. Ama yine de olumlu bakmaya çalışıyorum ben. Çünkü o sanatçılar, kendi kitlelerinin az da olsa türküye ilgi duymasına aracılık etmiştir diye düşünüyorum. Bu anlamda küçük bir katkıları olmuştur diyebilirim. Ama gerçek türkü dinleyicilerinin de onlara bıyık altından güldüklerini biliyorum. Yine de, her şeye rağmen tüm bunları birer zenginlik olarak değerlendirmek lazım diye düşünüyorum.

– 1950’lerden itibaren başlayan kırdan kente göçün 1970’lerdeki önemli sonuçlarından biri de arabesk müzikti. Arabesk müzik büyük oranda türkü kültüründen de faydalandı. Bu çerçevede arabesk müziği nasıl değerlendiriyorsunuz?

– Arabesk müzik, Türkiye’nin en az 20 yılını çalıp götürmüştür. Köyden kente gelen insanları yağmalamıştır. Neden? Çünkü köyden şehre gelenler, şehirde kendi köylerini aradılar. Şehri bir anda algılayamadılar. Şehrin sert kurallarına uyum sağlayamadılar. Kim bilir ne hayallerle gelmişlerdi, ama adını tam olarak koyamadıkları bir sorunla karşı karşıya kaldılar. Bir anda boşluğa düştüler. Bu durumlarına bir suçlu aradılar, ama bulamadılar. İşte bu noktada arabeskçiler girdi devreye. Bu boşluğu iyi görmüşlerdi. Köyden gelmiş, şehre ayak uyduramamış garibanları kapıverdiler. Onlara, yaşadıkları sorunun sebebini, suçlusunu da göstermişlerdi. Kimdi suçlu? Kader ve Tanrı. İşte o yoldan yürüdüler. Madem bu sorunlar kaderin işiydi, boyun eğmeniz gerek o zaman, teslim olmanız gerek dediler. Suat Sayın başlatmıştır bu arabesk furyasını. Sonra bir sürü adam çıktı, Suat Sayın’ı da geçtiler. Arabeskçiler, şehirdeki şaşkın insanları çaresizliğe itip kısıkvrak yakaladı. Yıllarca bu insanların kanını emdiler. Saçma sapan, içi boş müzikler yaptılar. Ciğer dalak parçalanıyor, kan kusuluyor... Bu nedir Allah aşkına böyle? Ameliyathane mi burası, kasap dükkânı mı, sakatatçı mı? Sözde müzik yapıyor adamlar... Arabesk, içi bomboş bir müzikti. Bence müzik de değildir arabesk, bir yaşam şeklidir. Arabesk müzik dedikleri, o yaşam şeklinin müzikal olarak ifadesidir. Yani arabesk, kimlik sorunu olan bir müzikti, ne olduğu belli değildi. Şehirdeki o insanlara da bu kimlik sorununu yapıştırdılar. Yani bu müziği, o insanların kimlik göstergesi hâline getirdiler. Gecekonduyuysan illa bu müziği dinleyeceksin. Zamanla da tuttu tabii ki bu. Sonra da yaptıkları işin adını “Halk bunu istiyor...” koydular. Ama kimse o insanlara yol göstermedi, yardımcı olmadı. Sadece kadere isyan etmelerini ama aynı zamanda boyun da eğmelerini öğütlediler. Hatta biz şakasını bile yapardık bu acı durumun: “Bana hamamcının bir oyunu mu bu / Aldı sabunumu kesti suyum” gibi sözlerle alaya alırdık arabeski. İsterdik ki bu insanlar oyuna gelmesin, uyansın. Ama öyle kolay bir şey de değildi ki bu. Çünkü insanları çepeçevre kuşatmıştı arabeskçiler. Evde, sokakta, gazinoda, lokantada, pastanede, dolmuşta, otobüste her yerde arabesk vardı. Yetmedi, bir de sinemaya taşındılar. Arabeskçilere onlarca film çektiler ve böylece insanları sinemayla da sömürdüler. O dönemde birçok müzisyeni içine çekti

arabesk. Türkü söyleyenler, sanat müziği söyleyenler bir zaman sonra arabeskçi oldu çıktı. Bunun tek sebebi paraydı maalesef. Çünkü arabesk dışındaki müziklerin para kazanma şansı çok zayıftı. Benim işim de çok zordu o dönemde. Çünkü türküye ilgi çok düşüktü, yok gibiydi. Bu yüzden ciddi sıkıntılar çektim, parasız kaldığım çok oldu. Bir sürü teklif de geliyordu arabeskçilerden; sahnelerinde ve plaklarında kendilerine bağlama çalmamı istiyorlardı. Ama o hâlime rağmen hep direndim ben. Çünkü yanlış buluyordum arabeski; halkı kandırmaca, aldatmaca olarak görüyordum. Bana tersti. O yüzden ben, bildiğim ve inandığım yoldan yürüdüm. Sonuç gösterdi ki yaptığım şey doğruymuş. Çünkü arabeskle uyuşturmuşlardı insanları. Bunu, halkın ihtiyacını karşılamakla açıklayamazsınız. Çünkü var olduğunu iddia ettikleri ihtiyacı; onlar, yani arabeskçiler beslemiştir. Biraz ağır kaçacak belki ama gazozuna ilaç koymuşlardı insanların... Ama sonra uyandı bu insanlar. Gerçekleri görmeye başladılar. Bugün arabeskçi filan yok artık. Hepsi yenildi, yıkıldı! Kaybolup gittiler. Çünkü türkü yendi, halkın sağduyusu yendi arabeski! Halk, arabeskin sanal dünyasından çıktı. Kendi realitesinin peşine düştü. İşte onu da türküde buldu...

– Kökleri daha gerilerde olmakla birlikte 1960-1980 arasında Türkiye’de ciddi bir siyasi-ideolojik kutuplaşma oldu. Toplum, sağ-sol şeklinde ikiye ayrıldı. Bu çerçevede türkü ve türkücü daha çok solda yer aldı. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz? Yani o dönemde oluşan “solcu türkücü” imajı neden ortaya çıktı? Bu imaj ne kadar doğruydum?

– Şimdi aslında o dönem, bir yönüyle bugünden daha iyiydi. Sağcı ya da solcu olsun, doğru ya da yanlış olsun, o zaman insanlar, ülkelerinin geleceğiyle ilgili daha çok kaygı duyuyordu. Bu konuya daha çok kafa yoruyordu. Ama öyle kanlı kavgalı olmamalıydı tabii ki. Düşmanlığa gerek yoktu. Gerçi sonradan anladı insanlar bunun bir bölücü oyun olduğunu, ama artık çok geç kalınmıştı. Şimdi o dönemde birileri “devrim”den söz ediyordu. Aynı kişiler, “hak, emek, adalet, eşitlik, özgürlük” gibi kavramlar üzerinde duruyordu. Böyle talepleri vardı. Yani bunlar kötü şeyler mi, yanlış şeyler mi?

Bunları isteyen gençler İstanbul'da, İzmir'de 6. Filo'yu taşıyarak denize döküyordu. Yani Amerikan askerlerinin bu topraklara basmasına izin vermiyordu. Tıpkı daha önce I. Dünya Savaşında, Kurtuluş Savaşında atalarının yaptığı gibi... Neresi yanlıştı bunun? Açık bir vatan savunması, vatanseverlik işte. Bir de bunlara karşı gençler vardı. Emperyalist güçleri topraklarına almak istemeyenlere "komünist" deyip saldırıyorlardı. Onlar Amerikan askerini taşlarken bunlar da onları taşıyordu. Ama şimdi herkesin aklı başına geldi. Gerçekleri gördüler. Emperyalizmin ne olduğunu anladılar. Coni'lere taş atan gençlerin arasında ben de vardım. O gün orada beni kovalayan bir polis, yıllar sonra gelip benden özür dilediyse; bu, bazı şeylerin değişmiş olduğunu gösterir. İşte o yıllarda bağlama çalıp türkü söyleyen gençler de ozanlar da devrimci saflarda yerlerini aldı. Mesela Mahzuni Şerif, "Defol git benim yurdundan / Amerika katil katil" diye bağıra bağıra türküsünü söylüyordu. Yani o dönemde solun söylemi daha sıcak, daha haklı, daha doğru geliyordu türkücülere. Bir de sol, sahip çıkmıştı bu insanlara. Çünkü "halk"tan bahsediyorlardı, "halk"ı merkeze almışlardı. Dolayısıyla halkın müziği ve müzisyeni de önemliydi onlar için. Yani sol hem yakın geliyordu ozanların dünya görüşüne hem de onlara gerçekten değer veriyordu. Bence o yıllarda sağcılar daha çok oyuna geldiler. Çünkü temelde söyledikleri "vatan, millet" edebiyatıydı. Oysa karşılarındaki insanlar da aynı hassasiyete sahipti. Yani Amerikan askerini Türkiye'den kovmaya çalışan mı daha milliyetçiydi, yoksa kovmaya çalışanlara saldırıp Amerikalılara kucak açan mı? Ama bunu göremediler o dönemde. Bu süreçte türkü de türkücü de sol çizgide kaldı. Dediğiniz gibi bir "solcu türkücü" imajı oluştu. Ama bu imaj doğruydu ya da yanlıştı diye değerlendiremem. Çünkü türkücüler yapmadı bunu. Bana kalırsa solcular da yapmadı. Bu daha çok sağcıların eseri idi. Adam solcuların içinde yaşıyor, sol ideolojiye inanıyor diye, yani solcu diye onun sanatını da solun içine ittiler. Yani türkücünün adını solcuya çıkardılar. Böyle baktığımızda yanlış oluyor bu. Yani türkünün ve türkücünün sağ-sol diye ideolojiye sıkıştırılması doğru değildi. Bu neye neden oldu? Hem sağda hem de solda, türkü adı altında slogan müziklerinin yapılmasına neden oldu. Yani türkünün içi boşaltılmaya çalışıldı. Oysa türkü, bu ülkedeki tüm

insanların kimlik müziği idi. Hâlâ da öyle ve öyle kalacak. Onu kaybettiğimiz zaman kimliğimizi de tamamen kaybetmiş olacağız.

– Siz neresinde yer aldınız bu imajın?

– Aslında ben, ideolojik kalıpların içine sıkışmayı çok da doğru bulmuyorum. Ama benim de bir dünya görüşüm var tabii ki. Benim de sahip olduğum, peşinden gittiğim ve savunduğum değerlerim var. İlla bir şey “-ist” olmam gerekiyorsa, Kemalist'im ben. Daha önce de söyledim. Her zaman, her yerde söylüyorum bunu. Şimdi ben neye inanıyorum? Birincisi, “emek” kavramı önemlidir benim için. Ben hak ve adalet istiyorum. Eşitlik istiyorum. Hem birey, hem toplum hem de ülke olarak özgür ve bağımsız olmak istiyorum. İnsanlar, en başta da ülkemizde yaşayan tüm insanlar; insanca, kardeşçe, barış içinde yaşasın istiyorum. Bunlara inanmak, bunları istemek beni solcu yapıyorsa, evet solcuyum ben. Yani benim solcu olmak ya da olmamak gibi bir derdim yok aslında. İnandığım bu şeylere sahip çıkan herkesle aynı çizgideyiz. Yani ülkemi seviyorum ben. Etnik ya da inanç köklerine bakmadan tüm insanlarımızı seviyorum. Mustafa Kemal'i seviyorum, onun eseri olan cumhuriyeti seviyorum... Bunları sevmenin adını siyaset bilimciler ne koyuyorsa ben oyum. Yani ben türkü söylerken herhangi bir siyasi imajın peşinde olmadım. Ben bildiğim, inandığım yoldan yürüdüm hep. Araştırıp iyi metinler, iyi besteler buldum; kendim yazıp besteledim ve bağlamamla çalıp söyledim. Böylece türkülerini zenginleştirmeye ve sevdirmeye, yaygınlaştırmaya çalıştım. O yüzden; birileri sahiplenmek, başka birileri de ötekileştirmek adına beni “solcu” olarak tanımlayabilir. Yani ben solcu bir adam olabilirim. Doğrudur ya da yanlıştır, ama buna bir itirazım olmaz benim. Açıkçası pek de umurumda değil... Ama benim söylediğim türkülerin sola hapsedilmesini kesinlikle doğru bulmam. İşte buna itiraz ederim! Çünkü sizin sağ-sol dediğiniz şey, bizim için gerçek anlamda 50 yıl geriye bile gitmez. Daha dünkü mesele yani. Oysa benim türkülerim binlerce yıl öncesinden akıp geliyor... Ne sağ, ne solu! Zaten 1980'lerden sonra hem solda hem de sağda ciddi kırılmalar oldu. Solun içine, temel felsefesine ters

olan bir etnik milliyetçilik girdi. Kürtçülük hareketi çıktı ortaya. Bu afallattı solu. Üzeri biraz örtülüydü ama bence aynı şey sağda da vardı. Sonra sağ kesimde de antiemperyalist bir düşünce gelişti. Yani altüst oldu sağ-sol kavramları. Ama bununla birlikte türkü için başka bir saçmalık çıktı ortaya. Türkücü olduğunu, türkü söylediğini iddia eden kişiler, acayip acayip müzikler yaptı. Şu kepezeliğe bakar mısınız: “Arabada beş evde on beş”! Bunlar 5 yıldızlı otellerde söyleniyordu, söyleyen adamlar da “türkücü” diye anons ediliyordu. Magazin programlarında bu adamlara “türkücü” deniyordu. Yok canım! Başka bir şey bu, saçma bir şey! Biz önceleri arabeskle uğraşırken sonra bir de bunlarla uğraştık... Ama biz hep TRT’nin yasaklarından söz ettik ya, işte bu müziklere de izin vermemişti TRT. Bu çok yerinde bir davranıştı. Çünkü gerçekten, müzik yapıyoruz diye, hele hele bir de türkü söylüyoruz diye yozlaştırıyorlardı toplumu.

– Bu solcu türkücü imajı 1980’lerde arabeskle de birleşerek yeni bir müzik formu çıkardı ortaya: Ahmet Kaya öncülüğündeki “özgün müzik”. Elinde bağlamasıyla protest müzik yapan Ahmet Kaya ve özgün müzik de türkü kültüründen büyük ölçüde faydalandı. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

– Özgün müzik, öyle rastgele ortaya çıkmış bir şey değildi. Ciddi bir projeydi aslında. Sağlam bir ekip işiydi. Müzik dünyası vardı içinde, siyasetçiler, şairler, gazeteciler vs. de vardı. Ama görünen tek isim solistti. Ahmet Kaya da bu projede kendi üzerine düşeni çok iyi bir şekilde yaptı. 1980’de ortalık sülman oldu, sokaklar duruldu; ama insanların içlerindeki deniz kabarmaya devam ediyordu. Fırtınalar kopuyordu âdeta. Ama kimse bir şey diyemiyordu, herkes yutkunuyordu ideoloji konusunda. İşte bu noktada özgün müzik çıktı ortaya ve bu insanların duygularına tercüman oldu. Yeni gibi görünen bir müzikti bu. Ama aynı zamanda tanıdık da geliyordu insanlara. Çünkü içinde bağlama vardı, biraz türkü de vardı. Farklı sözler kullanıyorlardı, mesela serbest ölçüyle yazılmış şiirler besteliyorlardı. Müziklerinde, bir tarafta bağlama vardı; ama diğer taraftan da basgitar,

elektrogitar gibi enstrümanlar da kullanıyorlardı. Müziğin rengi biraz farklıydı yani. Ancak çok geçmeden, bu müzikteki sözlerin slogan niteliğinde olduğu keşfedildi. O yüzden önce dinleyici kitlesi daraldı biraz. Sonra yavaş yavaş da söndü. Bu müziği yapan belli başlı isimler arkadaşımdaydı benim. Onlarla da konuşurduk bu konuları. Bir tür dönem müziği idi bu, o dönemde modaydı yani. Birçok müzik gibi özgün müzik de geldi geçti. Hâlâ dinleyenler vardır tabii ki, ama çok fazla olduğunu sanmıyorum. Yarına taşınacağını da çok sanmıyorum açıkçası. Çünkü üretim aşaması tıkalı. Çünkü bu tarz yeni şeyler üretin diye bir talep de pek yok. Dinlemek isteyenler, eskiden ne dinliyorsa onu dinelemeye devam ediyor. Zaten bence bir özgün müzik dinleyicisinden söz etmek de zor. Yani bu müzik türünün değil de bu türde müzik yapan sanatçıların dinleyicileri var. Yani Ahmet Kaya'nın dinleyicisi vardır, ama mesela Ferhat Tunç'un da ayrı bir dinleyici kitlesi vardır. Yani bu tür müziği kim yapıyorsa onların ayrı ayrı dinleyicileri vardır. Toplu bir özgün müzik dinleyicisinden söz etmek pek doğru gelmiyor bana. Dediğim gibi, ben böyle düşünüyorum; belki de yanlıştır. Ama türkü öyle değil. Bir türkü dinleyicisinden söz edebiliriz. Bu dinleyicilerin her birinin daha çok sevdiği ve sürekli dinlediği sanatçılar vardır, ama başka sanatçılardan da türkü dinlerler. Çünkü türkü bu, başka bir şey değil... Bugün bence arabesk gibi özgün müzik de bitmiştir. En fazla nostaljik bir değer ifade etmektedir. Ama türkü hâlâ dimdik ayakta. Çünkü bu toplumun realitesi türküdedir, hem geçmişi hem de geleceği türküdedir. Bu bakımdan ben, kaplumbağaya benzetirim türküyü. Yavaş yavaş gider, ama gider...

– 1980'lerin ağır ortamı sonucunda ve belki biraz da başka dinamiklerin etkisiyle solcu türkücü imajı büyük oranda törpülendi ya da önemsizleşti. Yani herkesin ideolojisi, siyasi duruşu var tabii ki ama bu iş türküden ya da genel olarak müzikten biraz uzaklaştırıldı gibi. Doğru diyebilir miyiz, siz ne düşünüyorsunuz?

– Evet, doğru bir saptama bu. Ama bu noktaya hiç de kolay gelinmedi. Büyük bir emek var bunun arkasında, duyarlı insanların emekleri. Bugün

herkes türkü söyleyebiliyor, herkes dinleyebiliyor. Yeter ki türkücü olarak ortaya çıkan adam işini düzgün yapsın. Yani sanatını slogana yenik düşürmesin. Çünkü halk aptal değil. Ara sıra uyur gibi yapar belki ama uzun vadede kandıramazsınız. Halk, kendisinde karşılığı olmayan şeylere ya hiç itibar etmez ya da etse bile uzun süre taşımaz onu. Özellikle türkü üzerinden sağ-sol kavgasının kesilmesine benim de katkı olmuştur diye düşünüyorum. Kendi dinleyicilerimden biliyorum bunu. Benim konserlerime her kesimden insan gelir. Çünkü hepsi bilir hiçbir şekilde incinmeyeceklerini. Üstelik ben güncel siyasetle ilgili eleştirilerimi de dile getiririm türkü aralarında. Ama söylediklerimde haklı olduğumu bilirler. Eleştirilerim, oy verdikleri partiyi hedef alıyor bile olsa, itiraz etmezler buna. Çünkü benim, işi parti düzeyine indirmedigimi bilirler. Bugün o partiye gidiyorsa sözüm; benzer sözlerimin dün başka partiye gittiğini, yarın da başka partiye gidebileceğini bilirler. Yani yanlış gördüğüm şeyi söylerim ben, düzelsin diye. O yüzden hep bir ağızdan türkülerimizi söyleriz. Bu önemli bir şey bence. Niçin böyle olmasın ki? Hem sanatın ve kültürün sağı solu olur mu? Türkü hem sanat işidir hem de kültür işi. Sağın da solun da üstündedir. Mesela ben Abdurrahim Karakoç'un birçok şiirini besteleyip türkü yaptım. Dünya görüşlerimiz çok farklıydı Karakoç'la. Olsun! O, onun tercihiydi; bu da benim. İkimizde buna saygı duymayı bildik ve türküde buluştuk biz. Birçok insan da, işte o türkülerde buluştu. Güzel bir şey bu. Umarım bozulmadan hep böyle devam eder bu algılama.

– Yine bu dönemde Alevilik tartışmaları da hız kazandı. 1980'lerle birlikte Alevilik kamusal alana taşınmaya başlandı. “Alevi Uyanışı” şeklinde adlandırılan bir süreç yaşandı. Birçok Alevi örgütü kuruldu, toplantılar yapıldı, bildirgeler yayınlandı. Bu sürecin türküyle ilişkisini nasıl değerlendirirsiniz?

– Bu çok önemli bir süreçti. Her şeyiyle, bütün olarak toplumu ilgilendiriyordu. Dolayısıyla türküyü de yakından ilgilendiriyordu. Bu süreç daha çok, şehre gelip yerleşmiş Aleviler aracılığıyla başladı. Önceleri bu

toplum Alevilere öcü gibi bakıyordu. İnsanlar Alevi olduklarını söylemeye bile korkuyordu. Çünkü hemen ötekileştiriliyordu. Korktular, sindiler haklı olarak. Kendi içlerinde kaldılar. Bu korku, doğal olarak onların da Sünnilere mesafeli durmasına neden oluyordu. Sünniler açık açık “Kızılbaş” deyip düşmanca davranıyordu Alevilere. Aleviler de onların arkasından “Yezit” deyip düşmanlık yapıyordu. Bunlar gerçek... Bundan tamamen kurtulduk diyemem, her iki kesimde de hâlâ var böyle saplantılı düşünenler. Ama çoğunluğun böyle olduğuna inanmıyorum ben. Çünkü 80’lerden sonra Aleviler ortaya çıkınca Sünniler önce bir şaşırды. Sonra baktılar ki yan gecekonduda oturan aile, yani yeri geldiğinde bir ekmeği paylaştıkları aile Alevi’ymiş. E, ne olacak şimdi? Kardeşliklerini bozmadılar. Alevilerin, öyle yıllardır anlattıkları gibi kötü insanlar olmadığını gördüler. Aynı şeyi Aleviler de gördü. Bu süreçte Aleviler kendilerini daha rahat ifade edebilir oldu. Onların temel kimlik göstergesi bağlamaydı. Aslında bağlama ve türkü, tüm toplumun kimlik kartıdır. Ama Aleviler, inançları gereği daha sağlam sarılmıştır bunlara. Bu sürece ivme kazandıran en önemli şey de bence bizim Muhabbet serisiydi. Muhabbet, önceleri daha çok Aleviler tarafından ilgi gördü. Ama bunlar sadece Alevilerin değil, herkesin türküsüydü. Bu kasetlerde Alevi müzik geleneği belirgindi; ama sonuçta Aleviler de bu toplumun, bu kültürün bir parçası olduğuna göre herkesin türküsüydü bunlar. O yüzden Aleviliğin-Sünniliğin üstüne çıktı Muhabbet. Muhabbet’le birlikte genel olarak türkü de yukarı çıktı. Bu süreçte Alevilerin örgütlenmesi işi de çok karmaşıktı aslında. Sünnilerin içinde olduğu gibi Alevilerin içinde de bu konuda katı insanlar vardır. Hatta bu katılıktan, yani ayrışmadan beslenen insanlar da vardır. Doğal olarak o örgütlenme sürecinde de bu işten nemalanmaya, rant sağlamaya çalışanlar oldu. Bunları, Alevilikle ilgili özellikle yurtdışında düzenlenen birçok organizasyonda da dile getirdim ben. Çünkü Alevi örgütlenmesi pek de sistematik ilerlemedi bence. Yine de önemli bir mesafe kat edildi. Bir de açıkçası 1980’lerden sonra Alevilik üzerindeki kötü oyunlar biraz duruldu. Bununla birlikte daha çok Kürt-Türk çatışması üzerinde yoğunlaşıldı. Hâlâ ciddi sorunları olmakla birlikte Alevilik-Sünnilik olayı önemli oranda aşılmıştı çünkü. Yani en azından toplumun çok önemli bir kısmı önyargılı bakmıyor artık. Üstelik Kürt-Türk

olayı daha büyük bir oyundu, daha tehlikeliydi. Çünkü Alevilerin bu toplumdan, ülkeden, devletten kopma, ayrışma gibi bir derdi olmadı hiçbir zaman. Sadece yaşamak istiyorlardı. Yürekten bağlı oldukları Mustafa Kemal'in kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nde onurlu birer vatandaş olarak yaşamak istiyorlardı. Ama bugün maalesef Kürtlerin içinde bazıları, ayrışmadan yana tavır koyuyor. Elbette herkesin kendi kararı, ama bence bu yanlış... Bugün benim dostlarım arasında Aleviler de var, Sünniler, Türkler, Kürtler de var, başkaları da var. Aynı masada oturup türkülerimizi söylüyoruz. Bu konular hiç gündeme bile gelmiyor. Örtmek istediğimizden, saklamaya çalıştığımızdan değil tabii ki. Gerek duymuyoruz buna. Saçma sapan önyargıları masaya koyup aramıza set çekmeye gerek yok ki... Yani özetle söylersek; bence Alevilerin yüzyıllardır taşıdığı o bağlama ve müzik geleneği, 1980 sonrasında onların yolunu açmıştır. Kendilerini rahat ifade edebilmelerine yardımcı olmuştur. Onlar kendilerini rahat ifade edince, Alevi olmayanlarla aralarındaki buzlar yavaş yavaş erimiş ve böylece türkü de daha yaygın hâle gelmiştir. Umarım aynı reçete, Kürt-Türk çatışması şeklinde bugün daha ön planda olan hastalığa da çare olur...

– Musa Eroğlu türkü kültüründeki değişim sürecinin öncülerinden biri olarak değerlendiriliyor. Türkü artık 30 yıl öncesindeki gibi değil. Sizin müziğinize de baktığımızda bu görülüyor. Musa Eroğlu, türkü icrasıyla ilgili olarak neleri değiştirdi sizce?

– Bence benim türküye en önemli katkılarımdan biri kullandığım dildir. Ben öncelikle yöresel söyleyişi bir kenara bıraktım. Çünkü aksi takdirde bir yere varmamız mümkün değildi. Ne ben bir yere varabilirdim, ne de söylediğim türküler. Bizim ortak bir dilimiz var, net bir Türkçe. Benim türkülerimin dili de bu olmalıydı. Çünkü ben türküye hep kültürel bir kimlik olarak baktım. Bu sadece benim kimliğim değildi ama. Tüm ülkemizin, tüm insanlarımızın kimliği idi. Dolayısıyla benim herkese ulaşmam gerekiyordu. Bunun ilk aşaması da söylediğim türkülerde ortak bir dil kullanmamdı. Yani türküde yöresel söyleyişi çok öne çıkarmayı doğru bulmuyorum ben. Bazı

motifler, incelikler olabilir; yani TRT'ciler gibi resmî bir ağızla, soğuk bir üslupla söylemeyi de doğru bulmuyorum. Konuşur gibi rahat söylemek gerek. Böylece herkes anlayabilir. Çünkü bu herkese hitap ediyor. Mesela çok var örneği; adam dört dize okuyor ama 7 dakika sürüyor bu. Üstelik sözlerinin çoğunu da anlamıyorsun. Ağzından geveleyerek döktüğü bir feryat figan var, hepsi o. Yahu adamın söylediğini o yörenin insanı bile anlamıyor. Eğer türkünün sözleri bir kâğıda yazılıp önüne gelmemişse yandın demektir. Hiçbir şey anlamıyorsun. İşte bu yanlış bence. Köyde, kendi meclisinde kim nasıl istiyorsa öyle söylesin. Ama tüm Türkiye'ye sesleniyorsanız bu olmaz. Bence türkü söylerken yöresel söyleyişi ısrarla öne çıkaran adam ya gelişmekten habersiz bir kara cahildir ya da art niyetli bir bölücüdür. Beni Karadenizli de dinlemeli, Doğulu da, Batılı da. Ama burada önemli olan ben değilim. Yani kendimi ayakta tutmak için böyle bir yol seçmedim. Buna inandığım için böyle davrandım. Çünkü ben türkünün, bu toplum için bir birleştirici olduğunu düşündüm hep. Çünkü bir Diyarbakır türküsünde, Diyarbakırlı kadar Edirnelinin de hakkı vardır. Sonuçta bu kültürün türküsü onlar. Herkesin her türküyü anlaması lazım. Ben, söylediğim türkülerde bunu yapmaya çalıştım. İlk kasetlerimde bu konuyla ilgili ufak tefek hatalarım olmuş; özellikle bazı Arguvan türkülerinde ağızımı yayıp kelimeleri uzatmışım biraz. Ama çabuk fark ettim bunun bir hata olduğunu ve hemen düzelttim. Böyle bir üslubumun olmasında, içinde yetiştiğim Alevi müzik geleneğinin çok önemli bir katkısı vardır. Çünkü bu müzikte öyle lafı eveleyip gevelemek yoktur. Konuşur gibi rahat ve net söylersiniz. Çünkü sözler çok önemlidir bu müzikte. Çünkü sözlerle mesaj verirsiniz, yani bir tür eğitim yaparsınız. O yüzden de düzgün söylemek lazım. Ben de hep öyle yaptım. Bir de şu var benimle ilgili: Ben albümlerime aldığım türkülerin sözleri konusunda da çok seçici davrandım. Hep dolu metinler kullandım. Şiir kalitesi yüksek metinlerdi bunlar. Hâlâ öyle yapıyorum. Mütevazı olmayı bir kenara bırakıp şunu söyleyebilirim: Benim albümlerimde okuduğum türkülerin sözleri alınıp bir kitapta toplansa, dopdolu bir şiir seçkisi meydana gelir. Öyle ki birçok insan, hangi şiirin daha iyi olduğu konusunda kararsız kalabilir. Çünkü gerçekten sağlam şiir hepsi. İsteyen açıp bakabilir...

– Peki, müzikal açıdan nasıldı durum? Yani mesela önce daha az sesli, bağlama eksenli türküler söylüyordunuz. Albümlerinizi, plaklarınız öyleydi. Sonra bu değişmeye başladı. Başta gitar olmak üzere Batı enstrümanlarına da yer vermeye başladınız. Musa Eroğlu'nun müziğinde bu süreç nasıl gelişti?

– Evet, biz piyasaya ilk çıktığımız zaman türkü öyle söyleniyordu. Yani bağlamanızı alıp stüdyoya girerdiniz, okuyup çıkardınız. Ama A Kuzum plağından itibaren albümlerimde farklı çalgılar kullanarak bir zenginlik yaratmaya çalıştım ben. Plağımdaki tüm çalgıları da kendim çalmıştım üstelik. Bunlar daha çok bağlama ailesinin farklı çalgılarıydı, birkaç da bizim diğer halk çalgılarımızdan. Bunu yapabilmemde, daha o dönemde müzik yönetmenliği de yapıyor olmamın etkisi vardır. O yıllarda A Kuzum'un da çıktığı Yağmur Plak'ta müzik yönetmenliği yapıyordum. Türkülerde kullandığım müzik, bir süre böyle devam etti. Ama 1980'lerde, bu konuda bir tıkanma hissettim. Gelişen dünyaya ayak uydurmak gerekiyordu. Bu anlamda bağlamanın yetersiz kaldığını gördüm. Bu, bağlamanın zayıf olmasıyla ilgili bir durum değildi; dünyada müzik değişiyordu. Tek enstrüman olarak gücü yetmiyordu bağlamanın. Onu güçlendirmek gerekiyordu. Bunun için de Batı enstrümanlarına başvurdum. Türkücüler çok korkuyordu bundan. Bağlama ve bizim bir iki halk çalgısı dışında her enstrümandan korkarlardı. Gerçi bugün hepsi kullanıyor, ama o zaman benim kullanma düşüncemi de yanlış bulurlardı. Oysa gitar ya da basgitar dediğimiz şey nedir ki? Bizim değil, ama başka ulusların halk çalgıları. E ben halk müziği yapıyorum, onları niçin kullanmayayım? Kullandım. Ama burada yaptığım asıl şey, işin dozajını ayarlamaktı. Yani sonuçta yaptığımız müziğin adı türkü. Bu, bizim müziğimiz. Ben o Batı çalgılarını alıp bizim müziğimize göre kullandım. Türküyü hiç bozmadan yaptım bunu. Aslında bu çalgılar bağlamaya fon oluşturdu. Yani bağlamanın altına destek oldular; onu daha belirgin, daha fark edilir hâle getirdiler. 1990'lardan beri Batı çalgılarını kullanıyorum albümlerimde. Basgitar var, gitar var, ritm var, gitar ve bağlamanın birleştiği akorlar var. Yani zengin ve hoş bir armoni var. En güzel tarafı da şu: Bu çalgıları

kullandığımızı duyan birçok insan şaşırıyor. Dikkat ederek tekrar dinliyor albümleri. Çünkü dikkat etmezlerse o çalgıların seslerini duymuyorlar bile. Çünkü yabancı gelmiyor bu onlara. İşte bu başarıdır bence, Musa Eroğlu'nun önemli bir katkısıdır türkü kültürüne. Ama bu konuda, birlikte çalıştığım müzisyen arkadaşlarımın da önemli katkıları vardır. Bunların başında, yıllardır birlikte çalıştığım Ahmet Özgül gelir. Albümlerimizi Ankara'da Ahmet'in stüdyosunda yapıyoruz, Stüdyo ASC'de. Ahmet iyi bir gitaristtir. Ayrıca önemli bir müzik yönetmeni ve aranjördür. İyi de bir Batı müziği birikimi vardır. Bu birikimini türkülere de yansıtmış ve türkülerin zenginleşmesine önemli bir katkı sağlamıştır. Ama şunu da söylemeliyim ki, Ahmet'e türküyü sevdiren ve Batı müziği birikimini türküyeye yansıtmaması konusunda onu teşvik eden de bendim.

– Türkü kültürüyle iç içe yaşıyorsunuz? Yıllarınız böyle geçti. Belli ki bir derdiniz, amacınız var. Musa Eroğlu ne yapmaya çalışıyor?

– Bağlama çalmak ve türkü söylemek benim görünen işim. Ben kendimi bir taşıyıcı olarak tanımlıyorum, “kültür taşıyıcısı”. Ebemden dedemden bir miras devraldım. Sonra araştırmalarım, çalışmalarım bu mirası zenginleştirmeye çalıştım. Sonra da bunları bağlama ve türkü aracılığıyla topluma sundum. İstiyorum ki bu miras daha da gelişerek yarınlara uzansın, hep yaşasın; buna, benim de bir katkım olsun. Yani bir köprü görevi görmeye çalışıyorum ben. Böyle bir misyonu taşıyorum yıllardır, ta en başından beri. Bunu birilerinin devraldığını da görüyorum. Bu açıdan umutlu ve mutluyum. Ama iş bitmedi tabii ki, ölmeden de bitmeyecek... Yani Musa Eroğlu, ömrünün sonuna kadar, devraldığı kültürel mirası bugüne ve gelecek kuşaklara aktarmanın uğraşını verecek.

– Geçmiş yıllarla karşılaştırdığımızda türkü dinleyicisinde de bir değişim oldu mu sizce? Yani dün kimler türkü dinliyordu, bugün kimler dinliyor size göre?

– Dünya değişiyor. Nasıl ki türkü değişti, aynı şekilde dinleyici profili de değişti tabii ki. Türkü, önceleri köylünün müziği idi. 1980'lere kadar büyük şehirlerde bağlamayla gezmek cesaret isterdi. Aşağılayıcı gözlerle acayip acayip bakarlardı adama. Çünkü köylülüğün, taşralılığın, gelişmemişliğin, cahilliğin göstergesi gibiydi bağlama. Ama sonra yavaş yavaş değişti o bakışlar. Önce normalleşti, sonra da gıpta ve hayranlığa dönüştü. İşte bu, bizim kuşağın başarısıdır. 80'lerden sonra toplumun bağlama ve türkü algısında bir değişim yaşandı. Köyle hiç alakası olmayan mini etekli kızlarımız bağlama çalmaya başladı. Kurslara akın ettiler. Olması gereken de buydu zaten, doğrusu buydu. Türkü zenginleştikçe dinleyici profili de zenginleşti. Bugün 1975 model bir Anadol'a binen adam türkü dinleyebiliyor. Aynı türküyü, yanınızdan geçen son model bir jipten de duyabiliyorsunuz. Ama bu sadece ekonomik güçle ilgili bir durum değil. Türkü sınıfsal olarak yukarılara ulaştı. Bugün bir üniversite profesörü rahatlıkla türkü dinleyebiliyor. Mesela bir cerrah, çok kritik bir beyin ameliyatı yaparken ameliyathanenin fonunda türkü duyulabiliyor. En sosyetik mekânlarda türkü çalınabiliyor. Durum böyle olunca köylüler ve köy kökenliler de apayrı bir keyifle dinliyor türküyü. Doğrusu bu çünkü. Türkü bizim müziğimiz, bizim kimliğimiz... Bu ülkede yaşayan her insan bugün rahatlıkla, keyifle, onurla türkü dinleyebiliyor artık. Yani türkü artık tüm toplumsal sınıflara hitap ediyor. Ama bu biraz türkünün gelişmesiyle, biraz da toplumun bilinçlenmesi ve öz değerlerine sahip çıkma refleksi göstermesiyle olmuştur.

– ***Herkes türkü söyleyebilir mi sizce ya da söylemeli midir?***

– Hayır! Çok net söylüyorum, hayır! Herkes türkü söylememeli... Ha şu olabilir: Kendi kendine mırıldanabilir herkes, kendi dar ortamında söyleyebilir. Üstelik çok da keyifli olur bu. Ama bir sanatçı kimliğiyle ortaya çıkıp türkü söylüyorum diye kültürü katletmemeli. Çünkü böyle yaparak önce türküyü zarar veriyor, sonra da kendini heba ediyor birçoğu. Komik bir duruma düşüyor. Ancak bu komiklik, sorumlu bir kültür adamı gözüyle baktığınızda trajikomik bir hâl alıyor. Yazık yani... Ama türkü söylemese de

herkes türkü dinlemeli. Dinlemeli ama şunu demiyorum ben: Herkes işini gücünü bıraksın, başka bir şey dinlemeden 24 saat türkü dinlesin. Olmaz böyle bir şey! Sanat müziği de dinlenecek, pop da, klasik Batı müziği de, rock müzik de dinlenecek. Ne varsa hepsi dinlenecek. Ama bunları dinleyen herkes türkü de dinlemeli. Hani okullarda bir seçmeli dersler, bir de zorunlu dersler vardır ya; türkü de böyle, zorunlu ders gibidir bizim için. Diğer müzikler de seçmeli ders gibi oluyor bu durumda. Kim neyi seçiyorsa, neyi seviyorsa onu dinlesin; ama mutlaka türkü de dinlesin. Zorunlu ders dedik, ama kimseye zorla türkü dinletmek gibi ne bir gücümüz var ne de bir hakkımız. Bunu herkes kendi içinde hissetmeli. Severek dinlemeli türkülerini. Hatta seçerek dinlemeli. Zaten toplum da öyle yapıyor. Bakın bu toplumu yabana atamazsınız, küçümseyemezsiniz. Çünkü öyle herkesin her söylediği türküyü dinlemez. Bazen şöyle bir kulak verir gibi olur, bakar ki içi boş; çekiverir kulağını. İki gecede star yapılan adamlar, iki gün televizyonda gözükmeyince üçüncü gün tanınmaz olur. Adı bile hatırlanmaz. Peşinden gitmez kimse. Çünkü türkü söylemek, sadece solistlik yapmak değildir. Hep söylüyorum, sahneye çıkıp ya da stüdyoya girip türkü okumak, yani solistlik yapmak, bu işin en son aşamasıdır. Ama birçok arkadaş bunu başlangıç sanıyor. O yüzden de hiçbir şeyi tam olarak anlamadan türkü söylemeye kalkıyorlar. Yine hep söylediğim bir söz var. Ben söylediğim için değil, ama gerçekten altı çizilmesi gereken önemli bir cümle. Şunu söylüyorum: **Türküyü anlamadan dinleyenler affedilebilir belki, ama anlamadan söyleyenlerin affedilmesi mümkün değildir.** Çünkü anlamadığınız bir şeyi anlatamazsınız. Anlattığınızı düşünseniz de yanılırsınız. Çünkü yanlış bir şeyler anlatıyorsunuzdur. O yüzden, tekrar ediyorum, herkes türkü söylememeli. Çünkü bu iş, geniş bir birikim ve sağlam bir donanım ister.

– Türkü söylemek için nasıl bir donanım gerekli?

– Her şeyden önce, türküsünü söylediğin halkı iyi tanıyacaksın. Halkı bileceksin. Bunu yapmazsan, zaten yüzünden okunur senin cehaletin. Halkı tanımakla neyi kastediyorum? Biraz abartılı gelebilir, ama derin bir muhabbet

besleyeceksin halka. Yani bu işi yapmak için, içinde büyük bir aşk olacak. Mesela bir örnek vereyim. Rahmetli Karakoç'un bir şiiri vardı; bizim bağlama kursunun ilk öğrencilerinden Zeynel Tufan, bu şiiri besteledi ve "Bugünden Yarına Âşıksın Gönül" adlı türkü çıktı ortaya. O dönemde albümümde okudum bu türküyü. Onun bir dördlüğü şöyle:

Kırılmış telleri sevda sazımın
Eşi yok bendeki ince sızının
Tarlada çift süren köylü kızının
Topraklı terine âşıksın gönül

Bu aşktır işte! Bu dördlüğü duyunca; yani tarla, toprak hele hele ter kokusu filan geçiyor ya, işte bunlara burun kıvrıran adam asla türkü söylememeli. Çünkü sığdır o adam. Ben çok mu seviyorum sanki ter kokusunu? Ama burada başka bir şey anlatılıyor. Emek kavramı işleniyor. Samimiyet ifade ediliyor. İşte türkü söylemek için bunu anlayacak bir donanımına sahip olmak gerekir. Yani kuru kuru türkü söylemekle olmaz. Edebiyatıyla, tarihiyle, felsefesiyle bu toplumu tanıyacaksınız. En azından tanımak için kafa patlatacaksın. Okuduğun türkünün metnini bileceksin, melodisini bileceksin. Geleneğinden haberdar olacaksın. Bırak bunları, okuduğu türkünün sözlerini doğru düzgün bilmeyen bir sürü türkücü var bu ülkede. Bakın, "anlamak"tan bahsetmiyorum; adam, okuduğu türkünün sözlerini bilmiyor. Duyduğu, hatırında kaldığı kadarıyla bir şeyler uydurup yuvarlıyor. Oldu mu, olmadı mı diye düşünmüyor bile. En basitinden bir örnek vereyim. Az önceki türkü, "Bugünden Yarına Âşıksın Gönül" vardı ya, onun ilk dördlüğü şöyleydi:

Gün gibi gösterir düşüncelerin
Derinden derine âşıksın gönül
Çıkla kadın desem yalan söylerim
Sen başka birine âşıksın gönül

Bu dördlüğü 3. dizesini nasıl okuyorlar biliyor musunuz? Çok komik! "Çıkla kadın" yerine "Çıplak adın" diyorlar. Çok duydum böyle. "Çıkla" yani

“sadece” diyor adam, “Sadece kadın desem yalan söylerim” diyor. “Çıplak adın desem yalan söylerim”in ne anlamı var Allah aşkına? Saçmaladığını göremiyorsa bunu okuyan kişi, onda “donanım”ın d’si yoktur zaten. Bu halkın kullandığı “çıkla” sözcüğünden haberiniz yoksa, bu türküyü söyleyemezsiniz. Bunu doğuştan bilecek hâli yok kimsenin; ama araştırırsınlar en azından, bir bilene sorsunlar, öğrenmeye çalışsınlar. Donanım dediğin böyle böyle oluşmaya başlar işte. Ama bu türkü, az önce de örnek verdiğim için aklıma geldi. Bunun örnekleri saymakla bitmez. Yani, “Nasıl bir donanım gerekli?” dedik ya, konuyu şöyle toparlayabiliriz: Bugün bizim söylediğimiz türküler, bu toplumun malı. Ben yazıp bestelesem bile toplumun malıdır türkü. Çünkü aynı gelenek içinde üretiliyor. Bu toplum da malını iyi tanır... Bir çoban, kocaman bir sürüye bakınca hangi koyununun eksik olduğunu şak diye biliyor. Koyunlarının duruşundan, bakışından, yatışından havanın nasıl olacağını anlıyor. O yüzden o adama çoban deyip geçemezsiniz. Kandıramazsınız onu, sahte bir şeyleri yutturamazsınız. Yemez! Bugün hepimizin çoban olacak, köye gidip köylü olacak hâli yok elbette. Ama tanıyacaksınız o insanları, anlayacaksınız. Sadece köylüyü değil, kentliyi de tanıyacaksınız. Çünkü bu onların da türküsü. Anadolu’da çok kullanılan bir söz var, mesel gibi; ama sanırım Mevlana’nın sözüydü bu: “Bin sene de okusam, sen ne biliyorsun diye sorsalar, ‘Ben haddimi biliyorum.’ derim.” diyor adam. İşte bu çok önemli! Bu kültürde böyle bir söz varsa ve siz bu kültürün türkülerini söylüyorsanız; kusura bakmayın ama siz de haddinizi bileceksiniz. Bilmezseniz, bu toplum bildirir, bildiriyor da zaten... Yani özetle, donanım dediğimiz şey için, önce içinde yaşadığınız topluma kafa yoracaksınız. Hem de gidip yerinde yapacaksınız bunu. Sonra yeterince edebiyat, tarih, felsefe, sosyoloji bileceksiniz. Teorisinden bahsetmiyorum bunların; o akademisyenlerin işi. Ama sizin de bilmeniz gereken noktaları var tabii ki. Tüm bunlarla birlikte, adam gibi de müzik bileceksiniz; ama müziğin hem teorisine hem de pratiğine hâkim olacaksınız. İşte donanım böyle olabilir.

– ***Bugün türkü camiasının epey kalabalık olduğunu görüyoruz. Yani yeterli donanıma sahip olsun ya da olmasın birçok kişi türkü sanatçısı olduğunu iddia ediyor. Albümler yapıp radyo ve televizyona çıkıyor. Bu açıdan günümüzün “türkü piyasası”nı genel olarak nasıl değerlendiriyorsunuz?***

– İşte bu konu çok derin. Tamam, ümit veren şeyler de var, ama piyasaya bakınca genellikle hem üzülüyorum hem de öfkeleniyorum. Öyle böyle değil, çok doluyum bu konuda. Anlatmakla bitmez ki... En başta şunu söylemeliyim: Biz samimi olmak zorundayız. Ama nerede o samimiyet? Türkücüyüm diye piyasada gezenlerin çoğu tribüne oynuyor. Yahu tribünle uğraşmak amigonun işidir. Tribünle uğraşmayı bir amigo yapıyorsa, doğru bir şeydir yaptığı; adamın işi bu çünkü. Ama başka biri yapıyorsa “soytarılık” olur bu. Sen türkü söylüyorsan, otur adam gibi işini yap. İyi bir şey yapıyorsan birileri seni dinler zaten. E dinleyip beğenirse de alkışlar. En sonda olması gerekeni en başta istiyorlar. Böyle olmaz ki! Tamam her insan gibi sanatçının da egosu vardır. Hatta çoğu zaman biraz yüksektir de bu. Olabilir... Ama o yükseklikte bir egoya sahip olabilmek için altına bir şeyler koymak gerekir, işin altını doldurmak gerekir. Değilse burnunun üstüne çakılırsın. Çok yazık... Hiç kimse kusura bakmasın ama türkü piyasasında bunun örnekleri çok. Peki neden yapıyorlar bunu? Çok basit: Adamın tek derdi ünlü olmak ve para kazanmak. Yani toplumla, kültürle, sanatla, türküyle ilgili bir meselesi yok. Türküyü bir araç olarak görüyor. Aslında bu tiplerin ihtiyaç duyduğu tek şey, iyi bir itfaiye aracı. Bunun üstüne çıkıp merdivenine oturacaklar ve hop diye yukarı çıkacaklar. İstedikleri bu. O merdivenin de türkü olduğunu düşünüyorlar. Yani türküden medet umuyor bu adamlar. Oysa türkücünün, türküden medet umması kesinlikle doğru değil. Türkücü dediğin adam, “Ben türküye ne katabilirim, türkü aracılığıyla bu kültüre nasıl hizmette bulunabilirim?” diye düşünmeli. Ama kaç kişidir böyle düşünen? Türkü piyasasında, isim isim sayabileceğim kadar az olduğuna eminim. Bence bugün türkü piyasası; fırtınalı bir denizde sürekli su alan ve batmak üzere olan bir gemi durumunda. Ha battı ha batacak gibi görünüyor. Çünkü hem

rota yanlış hem de pusula bozuk. Rota ne? Sadece şan şöhret ve para. Pusula ne? Yarım yamalak, kırık dökük iki türkü. O yüzden dökülüyorlar tek tek. Ama elbette birileri karaya çıkacaktır. Samimi bir uğraş veren pırıl pırıl gençler de yok değil. Onlar mutlaka çıkacaktır düzlüğe. Bizim kuşak büyük emek verdi ve türkünün belli bir yere gelmesine önemli katkılar sağladı. Biz bu toplumun türkü kültürünü geliştirmenin, genişletmenin uğraşını verdik. Mesela senfonik türküler yaptık. Kerbela Destanı bunlardan biridir. Bu halk, Kerbela Destanı'nda dinlediği bağlamanın yanındaki Batı yaylılarına, hatta obuaya itiraz etmiyorsa, benim albümlerimde kullandığım gitara itiraz etmiyorsa; bir gün senfoni de dinleyecektir, arya da dinleyecektir. Ama bu, kendi senfonisi olacak. Ona yabancı olmayacak, özünü onun kültüründen alacak. Bu konuda, bence bizim kuşağın belli başlı isimleri önemli altyapılar hazırladı. Bu bayrağı sağlam birilerinin devralacağından hiç şüphem yok. Ama maalesef çoğunluk böyle değil. Türkü piyasasının durumu pek de iç açıcı değil aslında yani. Çünkü, bunun da altının çizilmesi iyi olur bence, bugün birçok türkücünün asıl derdi şu: **Asılmadan Pir Sultan olmak istiyorlar!** Böyle olmaz ki... Yahu bedelini ödemedi bakkaldan bir sakız bile alamazsınız. Bedel ödemek lazım. Bu bedelin adı da “emek”tir. Ama doğru yolda harcanmış emek. O yol ise, bu türkülerin ait olduğu kültürdür. Kültüre mesai harcamadan, emek vermeden türküyü bir yere taşıyamazsınız. Türküyü bir yere taşımadan da, türkü söyleyen biri olarak siz bir yere gelemezsiniz. İşte maalesef türkü piyasasının bugünkü genel durumu bu... Ben kendimi hep “kültür taşıyıcısı” olarak tanımlıyorum ya, taşımacılık yapan kamyoncular üzerinden bir örnekle bitirelim bu konuyu. Ama önce şunu belirtmeliyim, burada kamyoncuların yanlış anlayıp alınacağı bir şey yok. Sözüm onlara değil. İşini yapan, ama adam gibi yapan herkese saygı duyarım ben; işi ne olursa olsun... Kamyonculuk da saygın bir iştir tabii ki. Ama maalesef kasasında yükü, deposunda mazotu olmayan bir sürü kamyoncu var bugün türkü piyasasında...

– ***Bağlama ve türküyle ilgilenen birçok sanatçının yetişmesine çeşitli düzeylerde katkılarda bulundunuz. Ancak sizin doğrudan etki***

ettiğiniz, elinden tuttuğunuz, yol gösterdiğiniz, yani yetişme sürecine doğrudan katkıda bulunduğunuz isimler var mı?

– Evet, yetişmesine katkıda bulunduğum çok isim oldu, diye düşünüyorum. Bir kere, 1984’ten beri açık olan bir müzik dershanem var benim. Burada yüzlerce, hatta binlerce çocuk bağlama çalmayı öğrendi. Ama açıkçası el verdiğim birileri olmadı. Çünkü el alacak biri gelmedi bana. Yanıma gelenler, birçokları gibi Musa Eroğlu’nun popüler kimliğine baktı. Beni ondan ibaret zannetti. Ben de el vermek yerine, akıl verdim onlara. Kim ne kadar aldı bilmiyorum, ama akıl verdiğim çok adam oldu. Çünkü el almak değildi amaçları. Aptal değilim ben, her şeyi görüyorum. Çoğunun amacı sadece popüler olmaktı. Bu konuda yardım etmemi istediler benden. Bunu istemeleri de güzel, hepsini anlayışla karşıladım. Ama yetmez ki bu... Yine de ışık gördüğüm ölçüde kısmen yardım ettiklerim de oldu. Ama bunu, onları cilalayarak değil; kendilerini geliştirmelerine yardımcı olarak yaptım. Yol gösterdim yani. Çünkü doğrusu bu. Benim, bağlama çalıp türkü söyleyen birçok yakın dostum da var. Bazıları yeterince popüler bunların, bazıları daha az popüler. Bazıları da hiç popüler değil. Ama asıl mesele popüler olmak değil ki! Ben popüler olmak için çıkmadım bu yola. Türküyü popülerleştirmekti asıl amacım. Bu kültürü tanıtıp yaygınlaştırmaktı. Bağlamayı yarınlara taşımaktı. Yani bugün popüler bir isim olan Musa Eroğlu; popüler kültürün, magazin dünyasının bir ürünü değil ki! Bu isim, halkın, halk kültürünün ürünüdür. O yüzden kimseyi popülerleştirmek gibi bir kaygım yok benim, hiç olmadı. Yapamam da bunu zaten. Ben bir yol açtığımı düşünüyorum. O yoldan yürüyecek olan kişi, o yolun sadece bağlama çalıp türkü söyleyerek açıldığı yanılgısına düşmemeli...

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKÜ KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİM SÜRECİNDE MUSA EROĞLU

Araştırmanın teorik kısmında, daha önce de ifade edildiği üzere türkü kültüründeki değişim süreci, evrelere ayrılarak ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bu çerçevede türkü kültüründeki değişimin;

- a. Hazırlık Evresi (1868-1922)
- b. Romantik-Politik Evre (1922-1952)
- c. Egzotik Evre (1952-1990)
- d. Popüler Evre (1990 Sonrası)

şeklinde 4 evrede gerçekleştiği, önceki bölümlerde ortaya konmuştur.

Musa Eroğlu, söz konusu değişim sürecinin Hazırlık Evresi'nde henüz doğmamıştır. Ancak o, 1944 yılında, yani Romantik-Politik Evre'nin son dönemlerinde doğar ve aynı dönemde bağlama çalıp türkü söylemeye başlar. Bu yıllardan itibaren şekillenmeye başlayan türkü bilinciyle sonraki evrelerde çalışmalarını sürdürür. Egzotik Evre'nin yaşanmakta olduğu 1968 yılında, dönemin önemli bir sosyal gerçeği olan kırdan kente göç dalgasıyla, köyünden ayrılıp Ankara'ya yerleşir. O günden beri de türkü çalışmalarını Ankara'yı merkez alarak sürdürür. Egzotik Evre'den yavaş yavaş Popüler Evre'ye geçişin yaşandığı yıllar olan 1980'ler, hem Musa Eroğlu hem de türkü kültürü açısından önemli bir dönemdir. Çünkü bu dönemden itibaren Musa Eroğlu'nun ve türkünün popülerleşme süreci, birbirine paralel olarak ilerler. Bu durum, yani türkünün popülerleşmesi, elbette Musa Eroğlu'nun tek başına yaptığı bir iş değildir. Aynı dönemde, Musa Eroğlu dışında, 7 kasetlik Muhabbet serisini birlikte hazırladıkları Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Yavuz Top gibi isimler başta olmak üzere birçok bağlama ve türkü sanatçısı, türkünün popülerleşmesi sürecine katkıda bulunmuştur. Ancak Musa Eroğlu, bağlama ve türküyle tanıştığı çocukluk yıllarından itibaren türkünün popülerleşmesi için uğraş verir. Bunu yaparken türküyü, sadece bir müzik türü olarak değerlendirmez. Ona göre türkü, önemli bir kimlik göstergesi olma özelliğine

sahiptir. Bu özelliği, önce herkesin fark etmesi, sonra da kabul edip benimsemesi gerektiğini düşünür. Bunun için de türkünün daha çok sevilmesi ve yaygınlaşması gerektiğine inanır. Türküye bakışını şekillendiren bu düşünceleri nedeniyle Musa Eroğlu; bütün olarak yaptığı işi “türkü eksenli kültür çalışması”, kendisini de “kültür taşıyıcısı” olarak değerlendirir.

1960’ların ikinci yarısından itibaren profesyonel olarak müzik sektöründe yer alan Musa Eroğlu, hep türküyü popülerleştirmek için çalışır. Bunu, kendi popülerleşme sürecine paralel olarak aşamalar hâlinde gerçekleştirir. Musa Eroğlu, 1990’da başlayan Popüler Evre’nin bir tür hazırlık dönemi olan 1980’lerden itibaren Türkiye genelinde tanınan bir türkü sanatçısı olur. Ancak o, bir önceki evre olan Egzotik Evre’de de tüm gücüyle türkü için çalışır. Bununla birlikte onun, başlangıçtan bugüne uzanan türkü algısı, 1950’de son dönemini yaşayan Romantik-Politik Evre’de, bu evrenin türküye yüklediği misyon çerçevesinde şekillenmeye başlar. Tüm bunlar nedeniyle Musa Eroğlu’nu, Romantik-Politik Evre’den itibaren tanıklık ettiği türkü kültüründeki değişim sürecinin evreleri içinde, ayrı ayrı başlıklar altında ele almak yerinde olacaktır.

I. ROMANTİK-POLİTİK EVRE VE MUSA EROĞLU

1922-1952 arasını kapsayan bu evrenin özellikle 1938’e kadar olan bölümünde türküye, millî bir misyon yüklenir. Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalan topraklar üzerinde kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin vatandaşları da, doğal olarak bu imparatorluktan artakalan kişilerden oluşur. Bu vatandaşlar, ulus olmaktan çok, imparatorluk vatandaşı ya da ümmet olma bilincine sahip kozmopolit bir yapıdadır. Ancak devletin kurucusu Atatürk başta olmak üzere yöneticiler, Türkiye Cumhuriyeti’ni modern bir ulus devlet hâline getirmeyi amaçlamışlardır. Bu amaçla da vatandaşlarını ortak bir kimlik etrafında “bir”leştirip bütünleştirecek resmî politikalar belirlemişler ve bunları uygulamaya çalışmışlardır. Söz konusu politikaların en önemlilerinden biri “millî musiki” şeklinde ifade edilen müzik anlayışıdır. Bu anlayışa göre

Türkiye'nin millî müziği, yıllardır ihmal edilen hatta hakir görülen Türk köylülerin müziği, yani türküdür. Millî müzik politikasına göre türkülerin sistematik olarak derlenmesi ve Batılı bir anlayışla yeniden işlenerek yurdun dört bir yanına yayılması gerekmektedir. Yani bu evrede türkü, yeni kurulan devletin romantik milliyetçilik temeline dayalı resmî politikaları çerçevesinde, millî kültürü inşa etmenin etkili bir aracı olarak görülür. Başka bir deyişle türkü, ideolojik bir aygıt olarak değerlendirilir. Bu aygıtın kurumsal olarak işletilmesinde; yani türkülerin derlenmesi, işlenmesi ve yayılması sürecinde Ankara Devlet Konservatuarı ve radyo etkili olur. Romantik-Politik Evre, teorik olarak 1952'de son bulur. Ancak pratikteki etkileri, bugüne kadar uzanan geniş bir sürece yayılır.

Musa Eroğlu, bu evrenin son döneminde, 1944 yılında doğar. Doğup büyüdüğü yer olan Kumaçukuru, inanç ve kültür olarak Alevilik esaslarına göre yaşayan geleneksel bir Tahtacı köyüdür. Bu köyde bağlama ve türkü, yaşam biçiminin doğal sonucu olarak ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü Alevi öğretisini işleyen ve eğitsel bir işlev yüklenen deyişler, türkü formunda müzikal bir yapıyla aktarılır. Ayrıca bu yapı, inanç merkezli çeşitli törenlerin de vazgeçilmez ögesidir. Bunlarla birlikte, günlük yaşamın inanç dışındaki birçok sosyal pratiğinde de müzik önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla Musa Eroğlu'nun doğup büyüdüğü köyde, canlı bir türkü kültürü söz konusudur. Bu kültür çerçevesinde, özellikle bağlama ailesinin çalgılarıyla birlikte türkü, önemli bir kimlik göstergesi olarak algılanır. Dolayısıyla kaybedilmeden ve bozulmadan yarına taşınması gereken kutsal bir emanet gibi değerlendirilir. Köyde, hem icra hem de algılama şekli olarak kuşaktan kuşağa aktarılan türkü kültürü, unutmaması ve mutlaka yarına taşınması telkinleriyle Musa Eroğlu'na kadar ulaşır.

Bugün popüler bir sanatçı olan Musa Eroğlu'nun türkü algısı, köyünün gelenekleri çerçevesinde Romantik-Politik Evre'de oluşmaya başlar. Bu konuda onu ilk yönlendiren, anneanesi Eşmin Hanım olur. Kendisinin "ebe" dediği Eşmin Hanım, zengin bir deyiş ve türkü birikimine sahiptir. Bu birikimini, hem şiirsel hem de müzikal olarak 5-6 yaşlarından itibaren torunu Musa'ya aktarır. Ayrıca bu aktardıklarının çok önemli ve asla unutulmaması

gereken şeyler olduğunu da ısrarla vurgular. Eşmin Ebe'sinin özel çabaları sayesinde Musa Eroğlu, bağlama ve türküyü, daha çocuk yaşlardayken kültürel kimliğinin önemli bir parçası olarak algılar. Bu anlamda, farkında olmadan Romantik-Politik Evre'deki resmî türkü anlayışına yaklaşır. Ancak arada küçük bir fark vardır. Bu evrede türkü, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının tamamını millî kimlik etrafında birleştirecek ortak bir değer olarak görülür. O yıllarda adını koyamamış olsa bile Musa Eroğlu'nda da bir millî kimlik bilinci söz konusudur. Ancak onunki, devletin politikasında olduğu gibi tüm ülkeyi kapsayacak kadar geniş çapta değil, ilk başlarda daha dar bir ölçekte geçerlidir. Bu ölçek, onun doğup büyüdüğü köyle sınırlıdır. Yani bağlama ve türkü, sahibi olduğu ve “köylü, Alevi, Tahtacı” olmak gibi özellikleri de içinde bulunduran “Kumaçukuru” kimliğine ait değerlerdir. Ancak onun bu algısı, 10-11 yaşlarından itibaren biraz daha genişlemeye başlar. Bu noktada da, yine Romantik-Politik Evre'de türkü algısını yaymada işlevsel bir rol üstlenen radyo kurumu etkili olur. 1950'li yıllarda özellikle Muzaffer Sarısözen yönetimindeki Yurttan Sesler programının radyo yayınları, Musa Eroğlu'nun türkü algısının hem genişlemesine hem de derinleşmesine zemin hazırlar. İlk gençlik yıllarından itibaren köyü ve Mut dışına çıkıp başka yerleri tanıdıkça da türkü algısı gelişip pekişir. Türkü, onun için, Türkiye'deki tüm insanlar için geçerli kültürel bir kimlik göstergesi anlamına gelir.

Musa Eroğlu'nun kültürel ve müzikal kimliği, merkezden dışa doğru genişleyen 4 önemli halkadan oluşur; ki bu halkalar aslında, onun bağlı bulunduğu mensubiyetlerdir. Bu çerçevede Musa Eroğlu'nun kimliğini oluşturan halkalar, merkezden dışa doğru sırasıyla şöyledir: **köylülük, Alevilik, Taşelilik ve Türkiyelilik.**

Musa Eroğlu, köyde doğup büyümüş ve yaklaşık 20 yaşına kadar köyde yaşamıştır. Bu durum, başlangıç itibarıyla ona bir köylü kimliği kazandırır. Bu, onun kimliğindeki birinci halkadır. İkinci halka olan Alevilik ise, doğup büyüdüğü köyün özellikleriyle ilgilidir. Bir Tahtacı köyü olan Kumaçukuru'nun inançla şekillenen kültürel ortamı, Musa Eroğlu'na böyle bir kimlik kazandırır. Üçüncü halka durumundaki Taşelilik de, yine köyünü

merkeze alıp Mut'la genişleyen yöresel bir kimlik niteliğindedir. Son halkayı oluşturan Türkiyelilik ise, kendisini en kapsamlı şekilde ifade ettiği ulusal bir kimliktir.

Musa Eroğlu'nun kültürel ve müzikal kimliğini oluşturan bu 4 halka, doğal olarak aşamalar hâlinde genişler. Askere gittiği 1965 yılına kadar ilk 3 halka tamamen oluşmuş, dördüncü halka ise ana hatlarıyla belirmeye başlamıştır. Bu halka, Ankara'ya yerleştikten sonra 1970-80 arasındaki yoğun çalışmalarıyla gerçek anlamda oturur. Ancak merkezden dışa doğru olan bu genişleme, içte kalan halkaları kırıp dağıtmaz. Çünkü bu süreç, bir tür dolup taşma şeklinde gelişir. Yani daha önce kendisi o halkaların içindeyken zamanla o halkaları kendi içine alır ve daha büyük bir halkaya ulaşır. Söz konusu halkalar, Musa Eroğlu'nun türkü algısı ve türküyeye yüklediği anlamı belirlemesinde de etkili olur. Yani en başta onun için köyüne ait kültürel bir değer olan türkü kavramı, eşzamanlı olarak Aleviliğe, sonra Taşeli yöresine, en sonunda da tüm Türkiye'ye ait hâle gelir. Ona göre türkü, tüm Türkiye'nin ortak değeridir. Bu bakımdan, ortak kimlik göstergesi olarak, birleştirici bir özelliğe sahiptir.

Musa Eroğlu, türkü kültüründeki değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sinde doğmuş olsa da, yaşı ve konumu gereği bu evrede etkili bir isim değildir. Ancak onun, çocukluk yıllarında şekillenmeye başlayan türkü algısında, bu evrede izlenen politikalar etkili olur. Aslında o, Egzotik Evre'yi yaşamış ve Popüler Evre'nin oluşmasına öncülük etmiş biridir. Tüm bu süreçte, bugün de olduğu gibi türküyü, tarihî derinliği olan millî bir değer olarak görmüştür. Örneğin bir önceki bölümde aktardığımız üzere Musa Eroğlu, türkülerde kullanılacak dilin, yöresel özelliklerden mümkün olduğunca arındırılmış olması gerektiğini düşünür. Çünkü herhangi bir yöredeki türkünün, sadece o yöreye değil, tüm Türkiye'ye hitap etmesi gerektiğine inanır. Çünkü her türkü, belli bir yöreye ait olabilir, ama sonuçta millî kültürün bir parçasıdır. Onun millîlik anlayışını ise tarihe uzanan ortak kültürel değerler oluşturur. Bu çerçevede Musa Eroğlu, Türkiye'de yaşayan ve kendisini vatandaşlık bağıyla devletine bağlı hisseden tüm insanları "bir" görür. Aslında bu, kendisiyle aynı şeyleri hissetmeyenleri ötekileştirme değil, kendi kimliğini

tanımlama çabasının sonucudur. Bu anlamda Kumaçukuru köyünde ırızva çalan bir köylüyle, Boğaz'daki yalısında piyano çalan bir kentli aynıdır ona göre. Cem evinde semah dönen bir Alevi'yle, camide namaz kılan bir Sünni'nin farkı yoktur. Diyarbakırlı "Memo" ile Kahramanmaraşlı "Memmed" in ve Ankaralı "Mehmet" in yani Anadolu "Memet" in bir farkı yoktur. Ayrıntılara dair kültürel farklılıkları elbette vardır. Ancak yüzyıllardır birlikte yaşanan bu coğrafyada oluşturulmuş ortak değerler daha çok ve güçlüdür. Musa Eroğlu, söz konusu ortak değerlerin en sağlam ve etkilisinin de türkü olduğunu düşünür. Tüm bunlar onun için yeni değil, çocukluk yıllarına kadar uzanan köklü düşüncelerdir. İşte bu düşünceler de, ortak bir millî kimlik yaratmayı amaçlayan Romantik-Politik Evre'deki türkü algısıyla tamamen aynıdır. Bu evrede devlet eliyle tamamlanamayan türkülerin birleştiricilik misyonunu, kendisini bir "kültür taşıyıcısı" olarak tanımlayan Musa Eroğlu, yıllardır süren bireysel çabalarıyla tamamlamaya çalışmaktadır. Tüm bunlar nedeniyle Romantik-Politik Evre ve Musa Eroğlu ilişkisi, türküyle ilgili aynı bakış açısına sahip olmak ve aynı misyonu taşımak bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

II. EGZOTİK EVRE VE MUSA EROĞLU

1952-1990 arasını kapsayan Egzotik Evre'de, devlet yönetimi ve onun doğrudan etkilediği kentli elit sınıfın türkü algısı değişir. Bir önceki evrede çağdaş, millî ve demokratik bir organizasyon olarak tasarlanan yeni Türkiye devleti kurulmuş ve cumhuriyet ilan edilmiştir. Bu devletin şekillenmesi sürecinde millî bir misyon yüklenen ve resmî kültür politikalarının temeline yerleştirilen türkü, Egzotik Evre'de bu özelliğini kaybeder. Bu noktaya gelinmesinin temelinde iki genel etken vardır. Bunlardan birincisi, yurtdışında ve dışında meydana gelip birbirlerini tetikleyen birtakım sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmelerdir. İkincisi ise 1938'de Atatürk'ün ölümünden itibaren devlet yönetimini devralan kadroların, söz konusu gelişmeler karşısında belirlediği politikalar.

Birinci Bölüm'de ayrıntılı olarak ele alınan Egzotik Evre'deki türkü algısının şekillenmesinde, 1950'lerden itibaren yoğun olarak yaşanan kırdan kente göç hareketleri büyük oranda etkili olur. Çünkü türkü, en başından Popüler Evre'ye kadar genel olarak "köylü müziği" şeklinde değerlendirilir. Ancak Romantik-Politik Evre'de, yeni kurulan ve millî kimlik üzerinde bir vatandaş ve vatandaşlık bilinci inşa etmeye çalışan devlet için köylü, işlenip geliştirilmesi gereken önemli bir öz kaynaktır. Dolayısıyla bu evrede, "milletin efendisi" şeklinde tarif edilen romantik bir köylü imajı söz konusudur. Bu imaja göre köylü; saf, temiz ve bozulmamış Türk kültürünü yaşayıp yaşatan yüce bir varlıktır. Bu romantik imaj, kırdan kente yönelen göçlerle değişmeye başlar ve realist bir çizgiye gelir. Kentte, yoğun bir köylü nüfusla karşılaşan ve bunların yarattığı sorunlarla uğraşmak zorunda kalan kentli için artık köylü; eğitimsiz, cahil ve kaba bir insan kitlesidir. İlerleyen yıllarda kentteki "köylü"nün yerini önce "gecekondu", sonra da "varoşlu" kimliği alır. Bu süreçte kentsoylular, tüm kültürel değerleriyle birlikte köy kökenlileri ötekileştirir. Bu ötekileştirmeden türkü de nasibini alır. Bunun sonucunda da kentli için türkü, Romantik-Politik Evre'ye yüzeysel göndermeleri bulunan nostaljik bir anlam ifade eder. Dolayısıyla bu evrede türkü, egzotik ve müzelik bir folklorik öge şeklinde algılanır.

Musa Eroğlu'nun, profesyonel müzik yaşamına ilk adımını atması, Egzotik Evre'nin yaşanmakta olduğu 1965 yılında gerçekleşir. Egzotik Evre'de kırsal kesimden kente göçen birçok kişi gibi Musa Eroğlu da köyünden ayrılır ve Ankara'ya yerleşir. Buraya yerleştiği 1968 yılında artık tamamıyla profesyonel bir müzisyendir. Burada önce çeşitli türkü sanatçılarının gazino programlarında ve konserlerinde bağlama sanatçısı olarak çalışır. 1974 yılından itibaren, bağlamasıyla birlikte kendisi de solistlik yapmaya başlar; ancak 1980'e kadar, solist konusunda daha seçici davranmakla birlikte, bağlama sanatçılığına devam eder. Aynı yıllardan itibaren birçok plak şirketinde müzik yönetmeni olarak çalışmaya da başlar.

Ankara'ya yerleştiği yıllarda Musa Eroğlu, Egzotik Evre'nin durağan türkü algısına bağlı olarak birçok zorlukla karşılaşır. Bağlama ve türkü, kendisinin düşündüğü gibi saygın bir konumda değildir, beklediği ilgiyi

görmez. Oysa kendisi bunları, hem birey hem de toplum olarak kültürel kimliğinin önemli parçaları şeklinde değerlendirir. Bu nedenle kent ortamındaki türkü algısını yanlış bulur. Hem kendi yaşamını kazanmak hem de mevcut türkü algısını değiştirmek adına büyük bir mücadeleye girişir.

Musa Eroğlu'nun Egzotik Evre'deki türkü algısı, onun için hep aynı kalan Romantik-Politik Evre'deki gibidir. Yani o, bağlama ve türküyü, millî kimliği yansıtan kültürel değerler olarak görür. Ancak bunlar, öncelikle kendi bireysel kimliğine ait değerlerdir. Dolayısıyla, kent ortamındaki türkü çalışmalarında, öncelikle kendi kimliğini ortaya koymak ve bunu kente kabul ettirmek derdindedir. Ancak aynı zamanda, kentlinin de kültürel değeri olduğuna inandığı bağlama ve türkü konusunda onları da bilinçlendirmeyi amaçlar. Bu amaçlarını gerçekleştirebilmek için, ilk iş olarak köylülükten kurtulup bir an önce kente entegre olması gerektiğini kavrar. Çünkü onlardan biri olmadığı sürece, kentlilere inandırıcı gelmeyeceğini ve nüfuz edemeyeceğini düşünür. Hem kendisinin hem de türkünün sahip olduğu "köylü" kimliğinin üzerine, onu yıkmadan yeni bir "kentli" kimliği inşa etmesi gerekmektedir. Bu tutumunun en somut yansımalarından biri, bu dönemde türkünün yanı sıra Türk Sanat Müziği ile de ilgilenmeye başlamasıdır. 1970'lerden itibaren bu müziğin ses ve anlam dünyasını, felsefesini anlamak için kafa yorar; enstrümanlarını tanır, önemli temsilcilerinin çalışmalarını inceler. Bu davranışını kendisi, "bağlama ve türkünün sınırlarını genişletmek adına beslenecek bir kaynak arayışı" şeklinde değerlendirir. Nitekim, sanat müziğinin özellikle yoğunlaştığı "peşrev"lerindeki müzikal incelikleri, türkülerde bağlamayla yaptığı "açış"lara yansıtır. Böylece, türkü kültürü dairesinde yeni bir senteze ulaşır. Ancak Musa Eroğlu'nun bu dönemde Türk Sanat Müziği ile ilgilenmesi, aslında bir bakıma, kendisini ve türküyü kentlileştirme ve kente kabul ettirme çabasıdır. Çünkü bu müzik, kente aittir ve elit bir zevki ifade eder. Bu müzikten uygun şekilde yararlanıp türküyü zenginleştirmek, kentliye nüfuz etmede elbette katkı sağlayacaktır.

Musa Eroğlu, Ankara'ya yerleştiği dönemden itibaren öncelikli hedef kitle olarak yönünü kentliye döner. Ancak onun bu konudaki kentli algısı; fiziksel olarak kentte yaşayan değil, aynı zamanda zihinsel olarak da kentte

yaşayan kişilerdir. Yani bu yıllardan itibaren onun asıl hedef kitlesi, kendisi gibi kente sonradan gelen gecekonducular değil, kentin yerlileridir. Ancak bunu yaparken köylüleri ve gecekonducuları da gözden çıkarmış durumda değildir. Aksine, onlara da samimi yaklaştırmaya çalışır. Tüm bunlar nedeniyle, Egzotik Evre’de türkü kültüründen büyük oranda yararlanarak ortaya çıkan arabesk müzikten özenle uzak durur. Çünkü bu müziği inandırıcı bulmaz. Kentteki kırsal kökenli insanların sömürüldüğü ve oyalandığı aldatıcı bir oyun olarak görür. Bu dönemde, bağlamasını arabesk müziğin hizmetine sunmadığı için zaman zaman iş bulmakta zorlanır. Çünkü müzik piyasası tamamen arabeske teslim olmuş durumdadır. Gelen teklifleri maddi sıkıntılarına rağmen reddeder. İnatla türkünün peşinden gider. Çünkü o hâlâ Romantik-Politik Evre’deki türkü algısına sahiptir. Bu nedenle arabeske hiçbir şekilde meyletmez. Ancak aslında, arabeski bir kültür ve müzik olarak beğenmemesi bir yana, ondan bilinçli bir şekilde uzak durması, bir bakıma kentlileşme çabası olarak da değerlendirilebilir. Yani Musa Eroğlu, arabeski dışlayan bir kentli gibi davranmış ve böylece kendisini kent kültürüne biraz daha yakınlaştırmıştır. Arabeskin, kentliler nezdinde kendisine ve temsil ettiği türkü kültürüne zarar vereceğinden çekinmiştir. Zaten arabesk müzikçiler, hem gecekonducular içinde hem de onları ötekileştiren kentliler içinde türküye ciddi zararlar vermiştir. Musa Eroğlu bunun, bir kez de kendisi üzerinden gerçekleşmesini istemez.

Egzotik Evre’de kentli sınıf için türkü, canlı bir kültür müziği değil; kendi yaşamlarının çok uzağından, Anadolu’nun ücra köşelerinden gelen nostaljik bir ses, müzelik bir folklorik öge anlamına gelir. Bu bakımdan gerçek yaşamda karşılığı yoktur, sadece otantik bir hatıra olarak değerlendirilir. Yani türkü; yöreselliği, köylülüğü, eğitimsizliği ve gelişmemişliği ifade eder. Bu çerçevede, bağlama çalıp türkü söyleyen Musa Eroğlu da, devletin resmî kurumu olan TRT için otantik bir “mahalli sanatçı” olarak değerlendirilir. Nitekim Musa Eroğlu, 1971’den 1980’e kadar Ankara Radyosunda mahalli sanatçı sıfatıyla sözleşmeli olarak çalışır. İki haftada bir çıktığı radyoda, memleketi Mut’u da kapsayan Taşeli yöresine ait türküler çalıp söyler. Bu dönemde yer aldığı televizyon programlarında da aynı misyon yüklenir ona.

Hatta 1979'da çıkardığı ilk ve tek uzunçalar plağı olan *A Kuzum* plağında da bu çizgi belirgin bir şekilde öndedir. Çünkü Egzotik Evre'de böyle bir türkü algısı söz konusudur ve Musa Eroğlu o yıllarda, bu algıyı değiştirebilecek bir güce sahip değildir.

1965'te ilk 45'lik plaklarını yapmaya başlayan Musa Eroğlu, 1971'e kadar neredeyse hiç bilinmeyen bir sanatçıdır. 1971'den itibaren Ankara Radyosu ve ardından televizyona çıkmaya başlamasıyla yavaş yavaş tanınır. Ancak kayda değer bir popülerliği yoktur. Yani Egzotik Evre'de Musa Eroğlu, popüler bir sanatçı değildir. Bununla birlikte türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'sinin bitip yavaş yavaş Popüler Evre'ye geçişin başladığı 1980'lerde, o da popülerleşme sürecine girer. Açıkçası Musa Eroğlu'nun popülerleşme süreci ile türkünün popülerleşmesi tam bir paralellik içinde ilerler. Yani Musa Eroğlu popülerleştikçe türkü de popülerleşir. Buna tersten bakıp türkü popülerleştikçe Musa Eroğlu'nun da popülerleştiği düşünülebilir. Bu düşüncenin de elbette doğruluk payı olabilir. Ancak bu dönemde Musa Eroğlu, türkünün popülerleşmesi sürecine yön veren önemli isimlerden biri durumundadır. Özellikle 1983-1989 arasında Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Yavuz Top'la birlikte yer aldığı 7 kasetlik Muhabbet serisi, bu konuda önemli bir dönüm noktası olur. Bu seriyle ilgili şöyle bir değerlendirmesi vardır Musa Eroğlu'nun:

Biz yaptığımız çalışmalarla o yıllarda bir türlü gündeme gelmeyen Pir Sultan, Köroğlu, Dadaloğlu gibi halk kahramanlarının parçalarını söyleyerek bazı şeylerin üstünü açtık. Bunu da 'Muhabbet' kasetleriyle gerçekleştirdik. Herkes de gördü ki bunlarda korkulacak bir şey yok. İçinde biz varız, Anadolu var. Onun için sahiplenmesi kolay oldu. Demek ki 1950'li yıllarda düşündüğüm bağlamanın akademik insanların eline geçmesi, işte buydu. Onun için bunun genişlemesi çok kolay oldu ve çocuklarımız hemen onu aldı, çok kısa sürede bağlamayı öğrenmeye başladı. Böylelikle bir tabu yıkılmış oldu. [...] Yani bizlerin hizmeti küçümsenemez. Muhabbet'leri bir milat olarak

düşünmek lazım. Türkiye’de bazı şeylerin değişmesi, özellikle halk müziğinde bazı şeylerin değişmesi, bu kasetler sonrasında olmuştur.¹

Bu değerlendirmesinden de anlaşıldığı üzere Musa Eroğlu, bilinçli bir şekilde yaptığı işin farkındadır. Muhabbet serisinin 1983’te çıkan ilk kasetiyle birlikte popülerleşme yolunda önemli bir dönüm noktası yaşayan Musa Eroğlu, aynı zamanda ekonomik açıdan da rahatlar. Böylece bağlama ve türküyle ilgili daha yoğun çalışmalar yapma fırsatını bulur. İlk iş olarak 1984’te bir bağlama kursu açar. Muhabbet serisinin yanı sıra arka arkaya solo türkü albümleri de yapar. Çalışmaları oldukça geniş kitlelerden karşılık görür. Böylece hem kendisini hem de türküleri popülerleştirmenin yolunu açar. Bu bakımdan Egzotik Evre’de Musa Eroğlu, özellikle 1979-1990 arasındaki çalışmalarıyla, türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre’sinin sonlanıp Popüler Evre’sinin başlamasına öncülük eden önemli isimlerden biri durumundadır.

IV. POPÜLER EVRE VE MUSA EROĞLU

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre’si, 1990 yılından bugüne uzanan ve hâlâ devam etmekte olan ucu açık bir süreci kapsar. Ancak aslında 1980-90 arasındaki 10 yıl, bu evrenin yavaş yavaş belirmeye başladığı bir hazırlık dönemi niteliğindedir.

Popüler Evre’de türkü, köylünün ya da kentteki gecekonduyunun müziği olmaktan çıkıp ekonomik ve sosyal açıdan her tabakaya mensup kişilerce dinlenir hâle gelmiştir. Bu evrede türkü ve onun temel enstrümanı olan bağlama, hak ettiği gerçek saygınlığa ulaşır. Çünkü bu süreçte türkünün tarihsel, kültürel ve sanatsal önemi tam anlamıyla keşfedilir. Buna bağlı olarak da türkü, hem üretici hem de tüketici anlamında her türlü sınıfsal ayrımı aşar. Her sınıftan kişiler, artık rahatlıkla türkü söyleyip dinler hâle gelir.

¹ Doğan, 2005: 66.

Söyleyecek ya da ilgiyle dinleyip takip edecek kadar türkü sevgisi olmayan kişiler bile, iyi icra edilen bir türküyü, kültürel ve sanatsal bir yaratı olarak görebilmekte ve saygıyla karşılamaktadır. Yani bu evrede gelişen türkü algısı; türküyü, kültürel derinliğe sahip estetik ve sanatsal bir ifade biçimi olarak görme şeklindedir.

Diğer evrelerde olduğu gibi Popüler Evre'nin de oluşup gelişmesinde birçok etken belirleyici olmuştur. Ancak diğer tüm etkenlerle dirsek temasında bulunarak süreci belirgin bir şekilde ortaya çıkaran ve bugüne kadar yaşatan başat etken, belli başlı türkü sanatçılarının bireysel gayretleridir. Bu anlamda Musa Eroğlu, Popüler Evre'nin oluşup gelişmesinde öncü konumuna sahip önemli müzikal aktörlerden biridir. Bu evrede Musa Eroğlu, yükselen popülerliğine paralel bir şekilde türkünün popülerleşmesine de katkıda bulunur.

Bir önceki bölümde ifade edildiği üzere Musa Eroğlu'nun popülerleşme süreci, üç önemli aşamadan oluşur. Bunlar, sırasıyla şöyledir:

- a. 1979'da çıkan **A Kuzum** plağı,
- b. 1983'te başlayıp 1989'daki 7. kasetle tamamlanan **Muhabbet** serisi,
- c. 1996'da çıkan **Halil İbrahim/Kerbela Destanı** albümü.

A Kuzum, Musa Eroğlu'nun ilk ve tek uzunçalar plağıdır. Bundan önce de müzik sektörünün içinde bulunan Musa Eroğlu'na; 1965-1979 arasında yaptığı 45'lik plakları, düzenli olarak radyoya ve ara sıra da televizyona çıkmaları kayda değer bir popülerlik kazandırmaz. Bu dönemde tüm bu çalışmaları ve bağlamaya hâkimiyeti sayesinde müzik sektörünün tanınan ve aranan bir ismi durumunda olsa da geniş kitlelerce bilinen biri değildir. Ancak 1979'daki *A Kuzum* plağı, onun geniş kitlelerce yavaş yavaş tanınmasını sağlar. 1983'teki Muhabbet serisi onu daha geniş bir kitleye ulaştırırken, 1996'daki *Halil İbrahim/Kerbela Destanı* adlı albümü ise, tüm Türkiye tarafından tanınmasını sağlar. Ancak Musa Eroğlu'nun popülerleşme süreci de, genel olarak kültürel ve müzikal kimliğinde olduğu gibi, merkezden dışa doğru genişleyen halkalar hâlinde gelişir. Birinci aşamada Musa Eroğlu,

yöresinin türkülerini taşıyan bir **Mahalli Sanatçı** kimliğine sahip olur. Nitekim *A Kuzum* plağında çalıp söylediklerinin çoğu, Taşeli yöresine ait türkülerdir. İkinci aşama olan Muhabbet'lerle de inanç merkezli müzik yapan bir **Alevi Sanatçı** kimliği öne çıkar. Ancak onun asıl amacı ne Mutlu bir mahalli sanatçı ne de bir Alevi sanatçı kimliğine sahip olmaktır. Bu tutumu, Mutlu ve Alevi olmayı kesinlikle inkâr anlamına gelmez. Çünkü hem Mutlu olmak hem de Alevi olmak, onun, onurla taşıdığı gerçeklerdir. Yani Mutlu kimliğine de Alevi kimliğine de içtenlikle sahip çıkar. Onun bu konuda doğru bulmadığı şey, "sanatçı" kimliğinin Mut ya da Alevilikle sınırlandırılmasıdır. Çünkü Mut'u da Aleviliği de bir bütün olarak Türkiye ölçeğinde değerlendirir. Kendisinin ifadesiyle "fotoğrafın bütününe" bakar. Bu nedenle de özellikle Aleviliği, ülke içinde bir ayrışma değil, kültürü canlı tutan bir zenginleşme vesilesi olarak değerlendirir. Dolayısıyla Musa Eroğlu'nun asıl amacı; Mut'u da Aleviliği de kapsayan ve yöre, etnik köken ya da inanç ayrımı yapmaksızın tüm Türkiye'ye ulaşan kucaklayıcı bir türkü sanatçısı olmaktır. O, bu amacına, 1996 yılında çıkardığı *Halil İbrahim/Kerbela Destanı* albümüyle tam olarak ulaşır. Bu albümle birlikte Musa Eroğlu, tüm Türkiye'nin bildiği ve türkülerini dinlediği çok popüler bir sanatçı hâline gelir; ancak buna rağmen türküyü hiçbir şekilde popülist yaklaşmaz. Önemli olan kendisinin değil, taşıyıcılığını üstlendiği kültürün, yani türkünün popüler olmasıdır. Çünkü o, başlangıcından beri türküyü, millî kimliğin ortak paydası olarak değerlendirir. Bu nedenle de ilk plağından 2012'de çıkan son albümüne kadar oldukça titiz çalışmalar meydana getirir. Bu çalışmalarını yakından takip eden biri olarak kaleme aldığımız bir değerlendirme yazısı, 2012'de çıkan son albümü *Zamansız Yağmur*'un kapak kitapçığında da yer almaktadır. "Musa Eroğlu ve Zamansız Yağmur Üzerine" adını taşıyan söz konusu yazı şu şekildedir:

Musa Eroğlu... Binlerce yıllık geleneklere sahip bir kültürü geçmişten devralan, bugün yaşatan ve geleceğe aktarma sorumluluğuyla düşünen, kafa yoran, çalışan ve dile getirip tele dökerek üreten duyarlı bir kültür ve sanat adamı...

Musa Eroğlu Dede Korkut gibi düşünüyor. O, Yunus Emre'nin diliyle konuşuyor. Köroğlu'nun Kır At'ının nal seslerini duyuyor, duyuruyor.

Dadaloğlu'nun naralarını atıyor sessizce... Karacaoğlu'la birlikte Toroslardan elvan elvan çiçek deriyor. Hacı Bektaş-ı Velî'yle Horasan Erenleri'ne karışıyor. Mevlânâ'nın yanında sema dönüyor, Pir Sultan Abdal'la yan yana semah... Ercişli Emrah'la halk hikâyelerine karışıyor. Dünyayı Âşık Veysel'in kor gözleriyle, gönül gözüyle görüyor... Bir bakıyorsunuz Kul Himmet oluyor, bir bakıyorsunuz Edip Harabî; bir bakıyorsunuz Sefil Selimî oluyor, bir bakıyorsunuz Melulî. Yeter ki siz bakmasını bilin, baktıkça ondaki derinliği görüyorsunuz...

Musa Eroğlu'nun bağlamasının teknesi, yani gövde kısmı kültürümüzün derinliğini yansıtan bir ayna niteliğindedir. Sap kısmı yansıttığı kültürün bayrak direğidir. Tellerini sardığı 7 burgudan biri ilmin, biri felsefenin, biri ahlâkın, biri terbiyenin, biri sanatın, biri sevginin ve biri de saygının sembolüdür. Onun bağlamasında, tellerini gerdiği alt eşik tarihtir, geçmiştir; üst eşik ise gelecek. Bağlamasının telleri ise geçmişle gelecek arasına kurduğu çelik birer köprüdür. Tellerini okşayan tezenesi, tarih boyunca meczup gönüllerde açılmış aşk yaralarının kabuğudur. Musa Eroğlu, bağlamasını hiçbir zaman tek başına çalmaz. Onun bağlamasının her bir perdesinde, ozanların piri Korkut Ata'dan bugüne uzanan başka başka ozanların ruhu gizlidir. Musa Eroğlu sazına vurunca senfonik bir orkestra dinlermiş gibi olmamızın nedeni de tam olarak budur...

Türkü kültüründeki değişim süreci bağlamında doktora tez konumu oluşturan Musa Eroğlu'nu tanıdıkça ve araştırdıkça onu hakkıyla anlatmanın ne kadar zor olduğunu tekrar tekrar gördüm. Ancak şunu da gördüm ki; aslında Musa Eroğlu, özen ve özveriyle gerçekleştirdiği türkü eksenli kültür çalışmalarını, her fırsatta anlatma ve paylaşma çabası içinde. Zamansız Yağmur, onun bu çabasının en somut yansımalarından birini oluşturmaktadır. Hazırlanması sürecine yakından tanıklık ettiğim bu albüm, aslında; türkünün, geçmişten geleceğe uzanan gücünün ortaya konulduğu ölümsüz bir belge niteliğindedir. Altındaki Musa Eroğlu imzası ise bu belgeyi tartışılmaz hâle getirmektedir...²

² Çevik, 2012.

Son albümü vesilesiyle yazılmış olan bu yazıda, aslında onun türkü kültürüne bakışındaki hassasiyet ve bu hassasiyetle gerçekleştirdiği tüm çalışmalar göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü Musa Eroğlu, türkü çalışmalarında hassas davranmadığı takdirde, kendisine ve taşıyıcılığını yaptığı kültüre ihanet etmiş olacağını düşünmektedir. Bu çerçevede Musa Eroğlu, albüm repertuvarına alacağı türküler, hem sözel hem de müzikal anlamda ince bir elemenden geçirerek belirler. Türkünün eğitimsiz, cahil ve sanatsal zevkten yoksun kişilerce üretilen bir şiir ve müzik formu olduğu yönündeki olumsuz algıyı değiştirmek için albümlerinde, elit zevklere de hitap eden rafine metin ve müzikler kullanır. Bu çerçevede Musa Eroğlu'nun albümlerinde okuduğu türküler, metin ve müzik açısından 5 temel temada toplanabilir. Başka bir deyişle Musa Eroğlu, albümlerindeki türkülerle 5 noktayı öne çıkarır ki bu noktalar şunlardır:

- a. Lirikizm
- b. Geleneksel renklilik
- c. Toplumsal duyarlık
- d. Felsefe
- e. İnanç

Tüm bu özellikleri Musa Eroğlu'nun hemen her albümünde görmek mümkündür. Metinsel açıdan hiç değişmeyen bu yapı, müzikal açıdan ifadesini 1990'larla birlikte daha da güçlendirir. Çünkü bu dönemden itibaren Musa Eroğlu'nun albümlerinde daha geniş bir enstrüman yelpazesi ve armoni göze çarpar. 1990 öncesindeki albümlerinde enstrüman olarak neredeyse sadece bağlama vardır. Bu, bazen tek bağlamadır; ama genellikle cura, divan ve çoğür gibi bağlama ailesinin enstrümanlarından oluşan ve çok sesliliğe uzanan bir orkestradır. Ancak öncülüğünü yaptığı Popüler Evre'de Musa Eroğlu, türkülerinde çeşitli Batı enstrümanlarını kullanır. Çeşitli yaylılar ve nefesliler de olmakla birlikte, bu konuda, özellikle gitar ve basgitar ön plandadır. Onun bu yaklaşımının ilk denemelerini, 1994 yılında çıkan *Musa Eroğlu '94* albümünde görmek mümkündür. Ancak Batı enstrümanlarını belirgin şekilde kullandığı ilk çalışması, 1996'daki Halil İbrahim/Kerbela

Destanı albümüdür. Bu albümde, bağlamayı merkeze alarak ve geleneksel türkü kültürü dairesinde kalarak öne çıkardığı armonik türkü anlayışı, sonraki çalışmalarının tamamında vardır. Musa Eroğlu'nun öncülüğünü yaptığı bu anlayış, o dönemden bu yana birçok türkü sanatçısı tarafından kullanılmış ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sini pekiştirmiştir. Aslında Musa Eroğlu'nun bu anlayışı, onu, Romantik-Politik Evre'de Atatürk'ün yönlendirmesiyle gerçekleştirilmeye çalışılan Musiki İnkılâbı'nın amaçlarına yakınlaştırır. Çağdaş bir Türk müziği yaratmayı amaçlayan Musiki İnkılâbı, bunun formülünü, türkülerini alıp Batı müziğindeki armoni anlayışıyla yeniden üretmek şeklinde belirlemiştir. Bunun, daha o dönemde birçok denemesi de yapılır. Ancak Musiki İnkılâbı, belirlediği amaçlara gerçek anlamda ulaşamaz. Çünkü türkü, geleneksel yapısının tamamen dışına çıkarılır ve yeniden üretilmeye çalışıldığı Batı müziğinin kalıpları içinde kaybolur. Oysa Musa Eroğlu, türküyü Batı müziğine taşımak yerine, Batı müziğini uygun şekilde türküye taşır. Böylece aslında, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Musiki İnkılâbı çerçevesinde belirlenen amacı büyük oranda gerçekleştirir. Tüm bunlar nedeniyle sonuç olarak denebilir ki, Musa Eroğlu'nu, Popüler Evre'nin oluşup gelişmesinde öncü konumuna taşıyan asıl etken, okuduğu türkülerin edebî açıdan güçlü metinler olması ve müziklerinde Batı enstrümanlarını kullanarak bağlamayı güçlendiren sağlam bir armoniye ulaşmış olmasıdır.

SONUÇ

Türkü kültüründeki değişim, aslında çok yönlü girdileri ve çıktıları bulunan oldukça karmaşık bir süreçtir. Söz konusu değişim; türkülerin icracılarını, icra ortam ve şekillerini, müzik aletlerini, işlevlerini ve dinleyicilerini kapsayan oldukça geniş bir yelpazede meydana gelmiştir. Ancak tüm bu yelpazeyi çerçeveleyen ve değişimin hem bir sebebi hem de bir sonucu olarak tezahür eden asıl şey, türkü algısındaki değişimdir.

1900'lerin başlarına kadar türkü; kentli, aydın ve elit sınıf tarafından genel olarak "köylü müziği" şeklinde tanımlanır. Çünkü yakın bir geçmişe kadar türkünün temel üreticisi ve tüketicisi, gerçekten de "köylü" sözcüğüyle ifade edilen kırsal nüfus ve kentte yaşamasına rağmen kente entegre olamamış kırsal kökenli nüfustur. Bu bakımdan söz konusu tanımlama, sosyal gerçekliğe dayalı bilimsel bir sınıflandırma gibi görünmekle birlikte, aslında arka planında bilinçsiz bir küçümseme ve ötekileştirmeyi barındırır. Çünkü "köylülük"; eğitimsiz, gelişmemiş ve kaba olmak durumuyla eşdeğerde görülür. Bunun sonucunda, Tanzimat dönemine kadar Arap ve Fars dili, edebiyatı, sanatı ve kültürü ile beslenip şekillenen; Tanzimat'tan sonra ise bu kültürün yanına Batı (Fransa) özentisini de ekleyen aydın sınıf, türkü kültürüne uzun süre yabancı kalır. Bu yabancı kalış, kültürü bilmemelerinden değil; aksine, bilmelerine rağmen "tanımama"larından, yok saymalarından kaynaklanır. Bu durum da türkülerin, türkü söyleyenlerin ve dinleyenlerin küçük görülmesine, hatta aşağılanmasına bile yol açar. Dolayısıyla yakın döneme kadar türküyle ilgili genel olarak olumsuz bir algılama şekli söz konusudur. Bu algılama şeklinde, ilk kez, türkünün aydınlar tarafından keşfedilmeye başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısında bir kırılma göze çarpar. 1868 yılında yayımladığı *Şiir ve İnşa* adlı makalesinde Ziya Paşa, meseleye şiir sanatı açısından bakarak; Türk milletinin gerçek şiirinin gazel ve şarkı değil, halk şairlerinin sazlarıyla söylediği şiirler, yani genel olarak türkü olduğuna dikkat çeker. Böylece, aydın sınıfın türkü algısındaki değişimin ilk belirtileri ortaya çıkar. Bundan sonra, 1868 yılından bugüne kadar çeşitli

nedenlere bağılı olarak farklı türkü algıları oluşur ve birkaç evrede gerçekleşen kapsamlı bir değişim süreci meydana gelir.

Daha önce de yeri geldikçe ifade edildiği üzere, türkü kültüründeki değişim süreci 4 evrede gerçekleşmiştir ki bunlar;

- a. Hazırlık Evresi (1868-1922)
- b. Romantik-Politik Evre (1922-1952)
- c. Egzotik Evre (1952-1990)
- d. Popüler Evre (1990 Sonrası)

şeklindedir. Bu evrelerde, birbirlerinden farklı türkü algıları ortaya çıkar. Söz konusu algıların oluşmasında birçok siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel neden etkili olur. Aynı şekilde bu algılar, sadece türkü kültüründe değil, sosyal yaşamın birçok alanında da yeni gelişmelerin ve çeşitli durumların ortaya çıkmasına neden olur. Yani türkü kültüründeki değişim sürecinde ortaya çıkan farklı türkü algıları, hem bir şeylerin sonucu hem de başka bir şeylerin sebebi durumundadır.

Türkü kültüründeki değişim sürecinin **Hazırlık Evresi**, Ziya Paşa'nın 1868 yılında yayımladığı *Şiir ve İnşa* adlı makalesiyle somut olarak başlar. Ancak bu evrenin ortaya çıkıp gelişmesinde, 1789 Fransız İhtilali ile yayılan ve 19-20. yüzyıllarda dünyayı yeniden şekillendiren Milliyetçilik Akımı etkili olur. Kozmopolit bir imparatorluk yapısındaki Osmanlı'nın da dağılmasına neden olan milliyetçilik dalgası, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Tanzimat Edebiyatı'yla birlikte, aslında Osmanlı'nın çekirdek unsuru durumundaki Türklerin ve Türklüğün de âdeta keşfini sağlar. Bu anlamda ilk değişim, Osmanlı aydınının Türk ve Türklük algılarında yaşanır. Ancak Ziya Paşa'nın, türkü bağlamında üstü örtülü bir Türk milliyetçiliği barındıran *Şiir ve İnşa* makalesindeki düşünceleri¹ II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılına kadar ciddi bir destek ve taraftar bulamaz. Bu dönemden sonra ise, Türk milliyetçiliği düşüncesini geliştirip işlemeye çalışan çeşitli kuruluş ve düşünürler, türkülerin millî kimlik açısından önemini vurgulayan ve bir an evvel halktan derlenip yazıya geçirilmesi çağrısında bulunan çok sayıda yazı

¹ Aksoy, 2008: 144.

yayımlar. Türkülerin halktan derlenmesini, yazıya ve hatta notaya aktarılarak kayıt altına alınmasını dile getiren bu çabaların ilk somut sonucu 1922 yılında Darü'l-Elhan'ın girişimleriyle elde edilir. Daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülen Darü'l-Elhan, 1922 yılında türkülerin derlenmesiyle ilgili bir anket hazırlar. Bu anketi Millî Eğitim Bakanlığı aracılığıyla öğretmenlere ulaştırır ve zayıf da olsa geribildirimlerini alır. Böylece daha önce millî bilinç çerçevesinde, gazete ve dergilerdeki yazılarda ele alınan türkü konusu, artık fiilî olarak alanda araştırılmaya başlanmış olur. Dolayısıyla, Darü'l-Elhan'ın 1922'de başlattığı bu anket uygulamasıyla, türkü kültüründeki değişim sürecinin Hazırlık Evresi son bulur ve devletin, kültür politikaları çerçevesinde resmî olarak yönettiği Romantik-Politik Evre'si başlar.

1922'de Darü'l-Elhan'ın söz konusu anket çalışmalarıyla başlayan **Romantik-Politik Evre**, Ankara Devlet Konservatuvarının ilk dönemindeki son derleme gezisini düzenlediği 1952 yılına kadar olan dönemi kapsar. Bu evrede türkü genel olarak, yeni kurulan devletin romantik milliyetçilik ile temellendirilen resmî politikalarında, millî kültürü inşa etmenin etkili bir aracı olarak görülür. Bu nedenle, millî ve çağdaş bir Türk müziği yaratmak amacıyla türkülerin derlenmesi ve Batı tekniğiyle armonize edilerek yeniden işlenmesi planlanır. Derleme faaliyetlerini 1929'a kadar Darü'l-Elhan sürdürür. Bu yıllarda devletin başka kurumları da türkü kültürüyle ilgili çeşitli çalışmalar yapar. Örneğin, 1924'te İstanbul Üniversitesine bağlı olarak kurulan Türkiyat Enstitüsü, özellikle saz şairleriyle ilgili önemli monografi çalışmaları yayımlar. 1927 yılında kurulmuş olan Türk Halk Bilgisi Derneği de, kapandığı 1932 yılına kadar çeşitli derleme gezileri düzenler. Bu gezilerde halk kültürüyle ilgili birçok malzemenin yanında türküler de derlenir ve daha sonra yayımlanır. Devam eden yıllarda kurulan Halkevleri de türküyle ilgili önemli çalışmalar gerçekleştirir. Ancak bu dönemde devletin türküyle ilgili resmî politikalarını yürütmekte iki kurum çok etkili olur. Bunların birincisi, 1937-1952 arasında düzenli olarak türkü derlemeleri yapan Ankara Devlet Konservatuvarı, ikincisi de derlenen türküler yurdun dört bir yanına yayan Radyo'dur. Zaten bu evre pratik olarak Ankara Devlet

Konservatuvarının 1952'deki derleme gezisinin ardından son bulur ve türkü kültüründeki değişim sürecinin Egzotik Evre'si başlar.

1952'de başlayan **Egzotik Evre**, özel radyo ve televizyonların yayına başladığı 1990 yılında tamamlanır. Değişim sürecinin ilk iki evresinde yükselen bir değer olan türkü, Egzotik Evre'de durağan bir döneme girer. Ancak bu durağanlık, türkü üretiminde değil, kentli çevrenin ve yönetici-aydın sınıfın türkü algısında yaşanır. Zira bu dönemde türkü, millî kimliği yansıtmada, yaşayan bir kültür ögesi değil; âdeta egzotik ve otantik değere sahip, dolayısıyla da müzelik bir folklorik öge şeklinde algılanır. Ancak bu algının oluşması, yani Egzotik Evre'nin başlaması 1952 yılında birden bire olmaz. Aslında Romantik-Politik Evre devam ederken 1938'de Atatürk'ün ölümünden sonraki süreçte yaşanan birtakım gelişmeler, bu evrenin zeminini hazırlamaya başlar. 1950'lerden sonra yaşanan bazı gelişmeler de evredeki türkü algısının pekişmesine yol açar. Bu çerçevede Egzotik Evre'nin oluşup gelişmesinde; a) 1938-1960 arasında izlenen resmî kültür politikaları ve bu politikaları şekillendiren Hümanizma akımı, b) Aynı dönemde izlenen ve liberal-kapitalist ekonomiye yönelmiş olan ekonomi politikaları, c) Türkiye'nin Batı ve özellikle de Amerika'yla ilişkilerinin Türkiye aleyhinde bir yörengeye girmesi, bununla birlikte Türkiye'nin popüler Batı müziğiyle tanışması ve ardından Anadolu pop türünün oluşması, d) Kırdan kente göç hareketlerinin yaşanması ve birbirlerine bağlı olarak gecekondü kültürüyle arabesk müziğin ortaya çıkması, e) 1960'lardan itibaren belirginleşen ideolojik-siyasi kutuplaşma ve buna bağlı olarak gelişen "solcu türkücü" imajı ile özgün müzik türünün ortaya çıkması gibi sebep ve sonuçlar etkili olur. Ancak 1980'lerle birlikte değişmeye başlayan Egzotik Evre'nin türkü algısı, 1990'la birlikte yerini Popüler Evre'ye bırakır.

1990'da özel radyo ve televizyonların yayın hayatına girmesiyle başlayan **Popüler Evre**, kısmen tartışılır da olsa hâlâ devam etmektedir. Bu evrede türkü ve onun temel enstrümanı olan bağlama saygın bir konuma ulaşır. Çünkü artık türkü; eğitimsizlik, gelişmemişlik ve kabalıkla eşdeğer bir anlam yüklenen "köylü"nün müziği olmaktan çıkar. Herhangi bir sosyal ve ekonomik sınıf ayrımı olmaksızın tüm topluma hitap eder. Yani bu evrede

türkü, müzikal formda estetik ve sanatsal bir ifade biçimi şeklinde algılanır. Bu algılama biçimi, türkünün, tarihsel ve kültürel öneminin yeniden keşfedilmesini de sağlar. Diğer evrelerdeki gibi, Popüler Evre'nin oluşup gelişmesinde de birçok etken belirleyici olur. Bu anlamda özel radyo-televizyonlar ve internet teknolojisi, göçle gelen kırsal nüfusun kente entegrasyonu, "solcu türkücü" imajının törpülenmesi ve Aleviliğin kamusal alana taşınması gibi etkenler ile bu etkenleri işlevsel hâle getiren bazı türkü sanatçıların çalışmaları, Popüler Evre'nin yaşanmasında etkili olur.

Musa Eroğlu'nu, türkü kültüründeki değişim süreci bağlamında bu araştırmanın konusu yapan asıl neden; onun, yaptığı çalışmalarla, Egzotik Evre'nin sonlanmasında ve Popüler Evre'nin oluşup gelişmesinde öncü rolü üstlenmiş olmasıdır. Değişim sürecinin Romantik-Politik Evre'sinin sonlarına doğru, 1944 yılında doğmuş olan Musa Eroğlu'nun türkü algısını; bu evredeki algılama şekli oluşturur. Yani ona göre bağlama ve türkü, millî kültürün yansıdığı önemli birer kimlik göstergesidir. O, daha çocuk yaşlarda edindiği bu algılama şeklini, geliştirerek ve ulaştığı kitlelere de yayarak yaşamı boyunca sürdürür. Ancak türkü konusunda, Romantik-Politik Evre'deyken yaşı gereği etkisiz olan Musa Eroğlu; Egzotik Evre'de de pasif bir rolde kalır. Çünkü hem mevcut türkü algısı hem de o dönemdeki kısıtlı imkânları, onun aktifleşmesini engeller. Ancak 1980'e kadar belirgin bir şekilde devam eden Egzotik Evre'yi, 1983'ten itibaren imkân bulabildiği kapsamlı çalışmalarıyla sarsmaya başlar ve böylece aktif bir rol üstlenir. Bu konuda elbette tek başına değildir. Birlikte albümler yapıp konserler verdiği Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Yavuz Top gibi arkadaşları başta olmak üzere, sürece katkıları bulunan birçok sanatçı vardır. Ancak o; şiir, müzik ve kültür olarak derin bir türkü birikimine sahiptir. Buna bağlı olarak tüm albüm çalışmalarında metin ve müzik açısından sanatsal gücü oldukça yüksek türküler kullanır. Ayrıca bağlama çalma tekniği ve türkü yorumlama üslubu, birçok genç sanatçı tarafından örnek alınmış ve böylece türkünün popülerleşmesine önemli bir ivme kazandırmıştır. Tüm bunlara ek olarak 1990'lardan sonraki albüm çalışmalarında, geleneksel türkü kültürü dairesinde Batı enstrümanlarını da kullanarak armoni açısından zengin bir müziğe ulaşır. Üstelik bunu yaparken,

Batı enstrümanlarına bir fon işlevi yüklemeyi ve böylece türkünün temel enstrümanı durumundaki bağlamayı daha belirgin hâle getirmeyi de başarır.

Sonuç olarak, türkü kültüründe evreler hâlinde kapsamlı bir değişim süreci yaşanmış ve Musa Eroğlu da türkülerini popülerleştiren son evrenin oluşup gelişmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Ancak bizim son evre olarak belirlediğimiz Popüler Evre'nin de gerçek anlamda hâlâ devam edip etmediği bugün için tartışmalı bir konudur. Çünkü türkünün popülerleşmeye başlamasıyla “piyasa” değeri yükselmiş; bu nedenle birçok kişi, türkü konusunda donanım ve bilinç olarak yetersiz olmalarına rağmen “türkü sanatçısı” kimliğiyle müzik piyasasında boy göstermiştir. Dolayısıyla bugün, sanatsal estetikten yoksun olan, bu nedenle de geniş kitleler için pek de cazip gelmeyen birçok türkü icrasıyla da karşılaşılabilir. Bu durumda popüler olanın salt türkü değil; sözleri, bestesi, müzikalitesi, icrası ve icracısıyla nitelikli türkü olduğu da düşünülebilir. Mevcut durum böyle ise, bu konuda Musa Eroğlu ismi bir adım daha öne çıkmaktadır. Ancak içinde bulunduğumuz dönemi gerçek bir bilimsel objektiflikle değerlendirebilmek ve farklı bir türkü algısıyla şekillenen yeni bir değişim evresinin olup olmadığını anlayabilmek için, biraz daha zaman geçmesi gerek gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- ABACI, Tahir; “Şarkıların Evreni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 118-119.
- AÇA, Mehmet; “Halk Şiirinde Tür ve Şekil”, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, 3. b., Ed.: M. Öcal Oğuz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2005, s. 263-313.
- AHMAD, Feroz; **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, 4. b., İstanbul, Hil Yayın, 2010.
- AK, Ahmet Şahin; **Türk Musikîsi Tarihi**, Ankara, Akçağ Yayınları, t.y.
- AKÇIN, Faik; “Ege Türkülerinin Ayırmaç ve Nitelikleri”, **TFA**, S. 136, Kasım 1960, s. 2262-2263.
- AKÇIN, Faik; “Musikinin Doğuşu ve Eski Türklerde Musiki”, **TFA**, S. 206, Eylül 1966, s. 4186-4187.
- AKÇURA, Yusuf; **Üç Tarz-ı Siyaset**, 4. b., Ankara, TTK Yayınları, 1998.
- AKGÜL, Hüseyin; **Manisa Türküleri**, Manisa, Manisa Ticaret ve Sanayi Odası Organize Sanayi Bölgesi Müdürlüğü Yayınları, 1998.
- AKMAN, Haşim; **Gönül Dağında Bir Garip - Neşet Ertaş Kitabı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- AKSOY, Bülent; “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 30-35.
- AKSOY, Bülent; “Çevirenin Önsözü”, **Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi**, Béla Bartók, Çev.: Bülent Aksoy, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1991, s. 7-12.
- AKSOY, Bülent; “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, C. 5, s. 1212-1236.
- AKSOY, Bülent; **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, 2. b., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.
- AKSOY, Bülent; **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008.
- AKSULU, N. Melek; “Bartholomaeus Georgievic’in Türkler Hakkındaki ‘De Turcarum Ritu et Caeremoniis’ (1544) Adlı Yazısı ve Türkçe Tercümesi”, **TTK Belleten**, C. LVI, Sayı 216, Ağustos 1992, s. 437-458.

- AKSÜT, Ali; “Abdallarla İlgili Notlar”, **Folklor/Edebiyat**, S. 29, 2002/1, s. 11-20.
- AKŞİN, Sina; “Siyasal Tarih (1908-1923)”, **Yakınçağ Türkiye Tarihi-1**, Haz.: Sina Akşin vd., İstanbul, Milliyet Kitaplığı, t.y.
- AKŞİN, Sina; **Kısa Türkiye Tarihi**, 6. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- AKŞİT, Bahattin; “İçgöçlerin Nesnel ve Öznel Toplumsal Tarihi Üzerine Gözlemler: Köy Tarafından Bir Bakış”, **Türkiye’de İçgöç**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 22-37.
- AKTAŞ, Hasan; “Ercişli Emrah’ta Divan Şiiri Hususiyetleri”, **Folklor/Edebiyat**, S. 31, 2002/3, s. 159-169.
- AKTI, Erol; “Amacım Türkü Doktoru Olmak”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Mayıs...Haziran 1980a, s. 18.²
- AKTI, Erol; “Bağlamacı Mimar”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Yıl: 3, S. 26, 24 Haziran 1982c, s. 19.
- AKTI, Erol; “Büyük Transfer”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Yıl: 3, S. 9, 24 Şubat 1982a, s. 17.
- AKTI, Erol; “Mimarlık Diploması Rafta, Bağlama Elde”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Mayıs...Haziran 1980b, s. 18.³
- AKTI, Erol; “Türk Halk Müziği İçin Tehlike Çanları”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Yıl: 3, S. 37, 8 Eylül 1982e, s. 22.
- AKTI, Erol; “Türk Halk Müziği’nde Musa Eroğlu Modası...”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Yıl: 3, S. 36, 1 Eylül 1982d, s. 22.
- AKTI, Erol; “Üniversiteliler de Türkü Söyler”, **Gong (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi)**, Yıl: 3, S. 9, 24 Şubat 1982b, s. 17.
- ALİ UFKÎ; **Mecmûa-i Sâz ü Söz**, Haz.: Şükrü Elçin, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- ALİ, Filiz; **Müzik ve Müziğimizin Sorunları**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1987.

²⁻⁸³⁸ Bu yazıların yer aldığı ciltlenmiş Gong dergisi, Millî Kütüphane’de 000159736 sistem ve 1980 SC 34 yer numarası ile kayıtlıdır. Ancak ciltteki eksiklikler nedeniyle derginin sayısı ve yayımlanma tarihi tam olarak bulunamamıştır. Bununla birlikte, ciltte yer aldıkları sıra bakımından söz konusu yazıların, Mayıs-Haziran 1980 arasındaki sayıların birinde çıktığı anlaşılmaktadır.

- ALÎ-ŞÎR NEVÂYÎ; **Mîzânu'l-Evzân (Vezinlerin Terazisi)**, Haz.: Kemal Eraslan, Ankara, TDK Yayınları, 1993.
- ALKAN, Erdoğan; "Türkülerimiz", **TFA**, S. 160, Kasım 1962, s. 2886.
- ALP, Sedat; **Hitit Güneşi**, 3. b., Ankara, TÜBİTAK Yayınları, 2005.
- ALPAGUT, Uğur; **Müzik Sorununa Bakışta Atatürk'ün İzleri**, Ankara, Bilim ve Ütopya Kitaplığı, 2010.
- ALPTEKİN, Ali Berat; **Âşık Veysel - Türküz Türkü Çağırırız**, 2. b., Akçağ Yayınları, 2007.
- ALTUN, Şafak, SARIOĞLU, Cenk; **Türk Popüler Tarihinde İlkler**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2006.
- AMOS, Dan Ben; "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru", Çev.: Metin Ekici, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Haz.: Gülin Öğüt Eker vd., Ankara, Millî Folklor Yayınları, 2003, s. 31-55.
- AMURAN, Nurzen; "Türkiye Radyolarında Yayınlanan Folklor Programlarına İlişkin Genel Bilgiler", **Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler-I**, Haz.: Feyzi Halıcı, Ankara, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, 1985, s. 460-464.
- ARAT, Reşit Rahmeti; **Eski Türk Şiiri**, Ankara, TTK Yayınları, 1991.
- AREL, Hüseyin Sadettin; "Prolog", **İlim ve Musiki** (Salih Murat Uzdilek) adlı kitapta, İstanbul, 1944.
- ARGUNŞAH, Hülya; "Millî Edebiyat", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)**, 4. b., Ed.: Ramazan Korkmaz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2007, s. 171-222.
- ARSEVEN, Veysel; "Birkaç Halk Türküsü", **TFA**, S. 92, Mart 1957a, s. 1464-1465.
- ARSEVEN, Veysel; "Derlenen Halk Ezgilerinin Değerlendirilmesi", **TFA**, S. 125, Aralık 1959e, s. 2037-2038.
- ARSEVEN, Veysel; "Gagauz Halk Müziği ile Anadolu Halk Müziği Hakkında Mukayeseli Bir İnceleme", **TFA**, S. 38, Eylül 1952, s. 594-596.
- ARSEVEN, Veysel; "Gecikilirse Folklor Kaynakları Aradığımızı Veremeyecek", **TFA**, S. 226, Mayıs 1968, s. 4745-4746.

- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziği ve Halk Türküleri Üzerine", **TFA**, S. 99, Ekim 1957b, s. 1569-1570.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Çok Sesslilik (Armoni)-II", **TFA**, S. 124, Kasım 1959d, s. 2027-2029.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Çokseslilik (Armoni)", **TFA**, S. 123, Ekim 1959c, s. 2007-2009.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Form (Şekil) - I", **TFA**, S. 111, Ekim 1958e, s. 1774-1775.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Form (Şekil) - II", **TFA**, S. 112, Kasım 1958f, s. 1793-1795.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Melodi", **TFA**, S. 102, Ocak 1958a, s. 1627-1628.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Metrik Sistem (Ölçüler)", **TFA**, S. 103, Şubat 1958b, s. 1641-1644.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Otantizm", **TFA**, S. 140, Mart 1961c, s. 2347-2349.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Ritm II", **TFA**, S. 101, Aralık 1957d, s. 1604-1605.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Ritm-I" **TFA**, S. 100, Kasım 1957c, s. 1590-1592.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Söz - I", **TFA**, S. 138, Ocak 1961a, s. 2301-2302.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Söz - II", **TFA**, S. 139, Şubat 1961b, s. 2324-2325.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Tonal-Modal Bünye (Diziler) - I", **TFA**, S. 109, Ağustos 1958c, s. 1739-1740.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Müziğinde Tonal-Modal Bünye (Diziler) - II", **TFA**, S. 110, Eylül 1958d, s. 1761-1763.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Türkülerimizin Yaygınlığı", **TFA**, S. 266, Eylül 1971, s. 6077-6078.
- ARSEVEN, Veysel; "Halk Türkülerinde Prozodi (Sesle Sözün Uygunluğu) - I", **TFA**, S. 121, Ağustos 1959a, s. 1960-1962.

- ARSEVEN, Veysel; "Halk Türkülerinde Prozodi (Sesle Sözün Uygunluğu) - II", **TFA**, S. 122, Eylül 1959b, s. 1985-1986.
- ARSEVEN, Veysel; "İki Azerî Halk Türküsü", **TFA**, S. 144, Temmuz 1961e, s. 2439-2440.
- ARSEVEN, Veysel; "Türk Halk Çalgıları", **TFA**, S. 142, Mayıs 1961d, s. 2391-2394.
- ARSEVEN, Veysel; "Türk Halk Müziği'nin Ezgisel Yapısı - I", **TFA**, S. 317, Aralık 1975, s. 7503-7507.
- ARSEVEN, Veysel; "Türk Halk Müziği'nin Ezgisel Yapısı - II", **TFA**, S. 318, Ocak 1976, s. 7531-7535.
- ARSUNAR, Ferruh; "Türk Müzik Folklorundan Üç Örnek Türkü", **TFA**, S. 57, Nisan 1954, s. 902-904.
- ARSUNAR, Ferruh; **Elaziz Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri**, İstanbul, Elaziz [Elazığ] Halkevi Neşriyatı, 1937.
- ARSUNAR, Ferruh; **Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik**, İstanbul, Elaziz [Elazığ] Halkevi Neşriyatı, 1937.
- ARTUN, Erman; **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2001.
- AŞKUN, Vehbi Cem; "A. Kutsi Tecer ve Halk Şairleri Koruma Derneği", **TFA**, S. 218, Eylül 1967, s. 4533.
- ATA, Kelime; **Alevilerin İlk Siyasal Denemesi (Türkiye) Birlik Partisi (1966-1980)**, Ankara, Kelime Yayınevi, 2007.
- ATALAY, Besim; **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, C. I, 4. b., Ankara, TDK Yayınları, 1998a.
- ATALAY, Besim; **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, C. II, 4. b., Ankara, TDK Yayınları, 1998b.
- ATALAY, Besim; **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, C. III, 4. b., Ankara, TDK Yayınları, 1999a.
- ATALAY, Besim; **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, C. IV, 4. b., Ankara, TDK Yayınları, 1999b.
- ATAMAN, Sadi Yaver; "Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi", **TFA**, S. 43, Şubat 1953a, s. 675-678.

- ATAMAN, Sadi Yaver; "İstanbul Halk Türküleri", **TFA**, S. 46, Mayıs 1953b, s. 730-732.
- ATAMAN, Sadi Yaver; "Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi-I", **TFA**, S. 22, Mayıs 1951a, s. 343-345.
- ATAMAN, Sadi Yaver; "Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi-II", **TFA**, S. 23, Haziran 1951b, s. 361-362.
- ATAMAN, Sadi Yaver; "Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi-III", **TFA**, S. 24, Temmuz 1951c, s. 371-373.
- ATAMAN, Sadi Yaver; "Yapılan Yanlışlıklar", **TFA**, S. 208, Kasım 1966, s. 4242-4244.
- ATAMAN, Sadi Yaver; **Atatürk ve Türk Musikisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- ATAMAN, Sadi Yaver; **Memleket Havaları**, İstanbul, Şaka Basımevi, 1951d.
- ATAR, Ersan; "Devlet Sanatçısına Danıştay Freni", **Milliyet**, 12.08.1999, s. 25.
- ATSIZ, Nihal; "On Beşinci Asra Ait Bir Türkü", **HBH**, S. 84, Birinciteşrin (Ekim) 1938.
- ATTİLÂ, Osman; "Afyon Karahisar Türküleri", **Türk Dili**, C. VI, S. 67, Nisan 1957, s. 375-380.
- ATTİLÂ, Osman; "Malazgirt Çevresinin Türküleri", **TFA**, S. 267, Ekim 1971, s. 6100.
- ATTİLÂ, Osman; **Afyon Karahisar Türküleri**, 2. b., Ankara, Güven Matbaası, 1966.
- AYDIN, Erdoğan; **Kimlik Mücadelesinde Alevilik**, 2. b., İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2007.
- AYDIN, Hilal; "Türkü İcrasında Yeni Bir Bağlam", **Millî Folklor**, S. 75, Güz 2007, s. 50-54.
- AYDIN, Uğur; **Kültür Kıtası Atlası-Kültür, İletişim, Demokrasi**, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- AYDOĞDU, Cengiz; "Bir Türküye Sır Verdim Âleme Dedi Beni", **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 41-45.

- AYTAÇ, Pakize; **Folklor ve Edebiyat-Halk Edebiyatını Tenkit**, Ankara, Berikan Yayınevi, 2010.
- AYTAÇ, Pakize; "Türküler", **Türk Dünyası Edebiyat Tarihi**, C. 3, Ankara AKM Yayını, 2003, s. 332-451.
- BÂKİLER, Yavuz Bülent; **Sözün Doğrusu-1**, 12. b., İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayını, 2008.
- BALKILIÇ, Özgür; **Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, Ankara, Tan Kitabevi Yayınları, 2009.
- BALKIZ, Ali; "Hüzün Dolu Bir Deney", **Alevilerin İlk Siyasal Denemesi (Türkiye) Birlik Partisi (1966-1980)**, Kelime Ata, Ankara, Kelime Yayınevi, 2007, s. 13-17.
- BANARLI, Nihad Sâmî; **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C. I-II, İstanbul, MEB Yayınları, 1998.
- BARTÓK, Béla; **Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi**, Çev.: Bülent Aksoy, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1991.
- BAŞARAN, Seyhan; "1896-1906 Yılları Arasında Mut Kazası'nın Nüfus Yapısı ve Nüfus Hareketleri", Mersin, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008.
- BAŞGÖZ, İlhan; "Béla Bartok", **Türk Dili**, C. XXXV, S. 306, Mart 1977, s. 296-297.
- BAŞGÖZ, İlhan; "Giriş", **Sibirya'dan Bir Masal Anası**, Mark Azadovski, 2. b. Çev.: İlhan Başgöz, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- BAŞGÖZ, İlhan; "Gosan'dan Ozana", **Folklor/Edebiyat**, S. 24, 2000, s.129-134.
- BAŞGÖZ, İlhan; "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmaları ve Milletçilik", **Folklor/Edebiyat**, S. 14, Haziran-Temmuz 1998, s. 73-84.
- BAŞGÖZ, İlhan; **Folklor Yazıları**, İstanbul, Adam Yayınları, 1986.
- BAŞGÖZ, İlhan; **Türkü**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008.
- BAŞGÖZ, İlhan; **Âşık Ali İzzet Özkan - Yaşamı, Sanatı, Şiirleri**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.
- BAŞGÖZ, M. İlhan; **İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi**, İstanbul, Ararat Yayınevi, 1968.

- BAUMAN, Zygmunt; **Siyaset Arayışı**, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.
- BAYAT, Fuzuli; **Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı**, 2. b., İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2009.
- BAYDAR, Mustafa Çetin; “Türkiye Özel Radyoculuğu”, **Yeni Türkiye**, S. 12 (Medya Özel Sayısı-II), Kasım-Aralık 1996, s. 1037-1043.
- BEHAR, Cem; **Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, 2. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- BEKKİ, Salahaddin; **Baş Yastıkta Göz Yolda-Sivas Türküleri**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2004.
- BEKKİ, Salahaddin; “Âşık Şiirinin Siyasallaşması Üzerine Bir Deneme”, **Folklor/Edebiyat**, S. 55, 2008/3, s. 267-286.
- BERKES, Niyazi; **Unutulan Yıllar**, 2. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.
- BİLGEGİL, M. Kaya; **Saz Şiirinin Kadroları**, Haz.: İsmail Gökem, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, 2012.
- BİLGİN, Tayfun; “Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye’de Kültürel Modernleşme”, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008.
- BİRDOĞAN, Nejat; “Türk Halk Edebiyatına Divandan Sızmalar”, **TFA**, S. 183, Ekim 1964, s. 3550-3552.
- BİRDOĞAN, Nejat; **Anadolu’nun Gizli Kültürü Alevilik**, 2. b., İstanbul, Berfin Yayınları, 1994.
- BİRDOĞAN, Nejat; **Notalarıyla Türkülerimiz**, İstanbul, Özgür Yayın Dağıtım, 1988.
- BİRİNCİ, Necat; “Türkü”, **İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, MEB Yayınları, 1988, C. 12/2 s. 673-675.
- BLASKOVICS, Jozsef; “Halk Türkülerimiz Üzerine Prag’dan Gelen Bir Mektup”, **TFA**, S. 73, Ağustos 1955, s. 1163.
- BORATAV, Pertev Naili, FIRATLI, Halil Vedat; **İzahlı Halk Şiiri Antolojisi**, Haz.: Metin Turan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2000.
- BORATAV, Pertev Naili; **Folklor ve Edebiyat (1982) I**, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.

- BORATAV, Pertev Naili; **Folklor ve Edebiyat (1982) II**, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1983.
- BORATAV, Pertev Naili; **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Haz. M. Sabri Koz, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2002.
- BORATAV, Pertev Naili; **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, 8. b., İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1997.
- BOYLE, John Andrew; “Ortaçağ’da Türk ve Moğol Şamanizmi” Çev.: Orhan Şaik Gökyay, **TFA**, S. 297, Nisan 1974, s. 6941-6950.
- BOZDOĞAN, Sibel; **Modernizm ve Ulusun İnşası**, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.
- BOZKURT, Fuat; “Aleviliğin Yeniden Yapılanma Sürecinde Toplum-Devlet İlişkisi”, **Alevi Kimliği**, Ed.: T. Olsson vd., İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 104-114.
- BUDAK, Ogün Atilla; **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayını, 2000.
- BUDAK, Ogün Atilla; **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006.
- BULGAR, Stepan; **Gagavuz Kompozitörü Müzikoloğu ve Folklorcusu Veyssel Arseven (Vasili Öküzçü) 1919-1977**, Ankara, TÜRKSOY Yayınları, 2004.
- BURKE, Peter; **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev.: Göktuğ Aksan, Ankara, İmge Kitabevi, 1996.
- CAN, Döndü; “Mersin Abdalları Halkbilimi Araştırması” Mersin, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2010.
- CANKAYA, Özden; “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Radyonun İşlevi”, **Yeni Türkiye**, S. 12 (Medya Özel Sayısı-II), Kasım-Aralık 1996, s. 1031-1036.
- CANKAYA, Özden; **Dünden Bugüne Radyo-Televizyon**, İstanbul, Beta Yayınları, 1997.
- CEM, İsmail; **Türkiye, Avrupa, Avrasya**, C. I., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

- CHF; **Üçüncü Büyük Kongre Zabıtları: 10-18 Mayıs 1931**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1931.
- CHP; **Halkevleri Çalışma Talimatnamesi**, Ankara, Zerbamat Matbaası, 1940.
- CLARKE, Gloria L.; “Alevi Kültürel Kimliğinde Müziğin Rolü”, Çev.: H. A. Birkalan-K. Yürür, **Toplumbilim**, S. 12, (Müzik ve Kültürel Kimlik Özel Sayısı), Mayıs 2001, s. 127-136.
- COŞKUN ELÇİ, Armağan; **Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.
- COŞKUN ELÇİ, Armağan; “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Millî Folklor**, S. 78, Yaz 2008, s. 37-54.
- COŞKUN, Zeki; “Azınlık Sesleri”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 142-145.
- CUNBUR, Müjgân, PARLATIR, İsmail; “Edebiyat”, **Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler**, Ankara, AKM Yayınları, 1990, s. 203-243.
- CUNBUR, Müjgân; “Atatürk ve Türkçe”, **Türk Yurdu**, S. 162-163, Şubat-Mart 2001, s. 95-97.
- CUNBUR, Müjgân; **Atatürk ve Millî Kültür**, 2. b., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- ÇAKMAK, İbrahim Tarık, ŞEMSİ, Hüsametdin; **Bilecik Halk Türküleri**, Bilecik, H. E. Matbaası, 1935.
- ÇAMUROĞLU, Reha; “Türkiye’de Alevi Uyanışı”, **Alevi Kimliği**, Ed.: T. Olsson vd., İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 96-103.
- ÇAVUŞOĞLU, Ali; “ ‘Türk’ Adı ve Mevlâna’daki Anlamları”, **Mevlâna Araştırmaları Dergisi**, Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırma ve Uygulama Merkezi, Yıl: 2007, S. 1, s. 101-119.
- ÇEÇEN, Anıl; **Kemalizm**, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1998.
- ÇEÇEN, Anıl; **Halkevleri**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990.
- ÇELEBİOĞLU, Âmil; “Karacaoğlan’da Divan Şiiri Hususiyetleri”, **Türk Folkloru Araştırmaları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984, s. 17-30.
- ÇELİKCAN, Peyami; **Müziği Seyretmek**, Ankara, Yansıma Yayınları, 1996.

- ÇETİN, İsmet; “Türk Kültüründe Bab (Baba)/Ata Geleneği”, **Millî Folklor**, S. 76, Kış 2007, s. 70-75.
- ÇETİN, Nurullah; “Mevlana’ya ‘Hümanist’ Deyu Bühtân Eylemişler”, **Edebiyat Otağı**, S. 17, Şubat 2007, s. 2-10.
- ÇETİNDAG, GÜLDAĞ; “Elazığ Türküleri”, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2005.
- ÇETİNKAYA, Yalçın; **Müzik Yazıları**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999.
- ÇETİNKÖK, Ayşegül; “Türk Halk Müziği Uyanışının Kitle Medyası Bileşeni Olarak ‘Türkü Radyo’ ”, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009.
- ÇEVİK, Mehmet; “ ‘Çağın Karacaoğlu’ nı Musa Eroğlu ile ‘Dedem Korkut’ ve Türkü Üzerine”, **Edebiyat Otağı**, S. 23, Ağustos 2007, s. 8-15.
- ÇEVİK, Mehmet; “Musa Eroğlu ve Zamansız Yağmur Üzerine”, **Zamansız Yağmur** (müzik albümü kapak kitapçığı içinde), İstanbul, Özdemir Plak, 2012.
- ÇEVİK, Mehmet; “Musa Eroğlu’yla Gazi Konseri’ne Dair”, **Gazi Haber**, S. 103, Mart 2010, s. 37-39.
- ÇEVİK, Mehmet; “Osmaniye Abdallarında Müzisyenlik”, **KIBATEK XIII. Edebiyat Sempozyumu Bildirileri**, Adana, Nobel Kitabevi Yayınları, 2007, s. 241-267.
- ÇEVİK, Mehmet; “Osmaniye’de Abdallar”, Ankara, Ankara Üniversitesi DTCTF (Yayımlanmamış Lisans Tezi), 2002.
- ÇEVİK, Mehmet; “Şiirden Türküye ‘Mihriban’-Musa Eroğlu ile Mihriban ve Karakoç Üzerine” **Kurgan Edebiyat**, Yıl: 2, S. 8, Temmuz-Ağustos 2012, s. 26-27.
- ÇIBLAK, Nilgün; **Mersin Tahtacıları-Halkbilimi Araştırmaları-**, Ankara, Ürün Yayınları, 2005.
- ÇİÇEKOĞLU, Fikri; “İkliğ”, **TFA**, S. 123, Ekim 1959, s. 2010.
- ÇOBAN, Ahmet; “Öğretmen Yetiştirme Politikası Olarak Köy Enstitüleri Örneğinin İncelenmesi”, **Kastamonu Eğitim Dergisi**, C. 19, S. 2, Mayıs 2011, s. 449-458.

- ÇOBANOĞLU, Özkul; **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2000.
- ÇOBANOĞLU, Özkul; **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1999.
- ÇOBANOĞLU, Özkul; "Atatürk Dönemi Türk Halkbilimi Çalışmaları Tarihçesi Üzerine Genel Bir Değerlendirme", **Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü-Atatürk Dönemi (1920-1938)**, Ankara, AKM Yayınları, 2009, C. 3, s. 1001-1016.
- ÇOBANOĞLU, Özkul; "Türkü Olgusu Bağlamında 'Türkü' ve 'Şarkı' Terimlerinin Etimolojisini Yeniden Tanımlama Denemesi", **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 46-49.
- ÇOKAL, Mehmet; "Tulum", **TFA**, S. 171, Ekim 1963, s. 3211.
- ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Mitolojisinin Anahatları**, 2.b., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.
- ÇULCU, Murat; "Sunuş", **Çanakkale 18 Mart 1915 'Yeni Mecmûa'nın Nûsha-i Fevkaladesi**, Haz.: Murat Çulcu, İstanbul, E Yayınları, 2006, s. 9.
- DAĞLIOĞLU, Hikmet Turhan; "Halk Türküleri (1)", **HBH**, S. 73, İkinciteşrin 1937, s. 2-5.
- DAMACI, Raci; "Yapılan Bir Yanlışlıklar", **TFA**, S. 15, Ekim 1950, s. 235-236.
- DEDE, Yasemin; "Türkiye'de Görsel ve İşitsel Medya Pazar Analizi", RTÜK, Uzmanlık Tezi, Ankara, 2011. e-erişim: <http://www.rtuk.org.tr/upload/UT/50.pdf> , 01.08.2012.
- DEMİR, Şenol; "Türk Edebiyatında Nevyunanîlik Eğilimi", **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007, s. 565-618.
- DEMİRCİ, Yusuf Ziya; "Halk Türküleri-I", **HBH**, S. 92, Haziran 1939a, s. 153-157.
- DEMİRCİ, Yusuf Ziya; "Halk Türküleri-II", **HBH**, S. 93, Temmuz 1939b, s. 177-181.
- DEMİRCİ, Yusuf Ziya; "Halk Türküleri-III", **HBH**, S. 94, Ağustos 1939c, s. 203-206.

- DEMİRCİ, Yusuf Ziya; **Köy Halk Türküleri**, İstanbul, Burhaneddin Matbaası, 1938.
- DEMİRSİPAHİ, Cemil; “Atatürk ve Müzik”, **Atatürk ve Kültür-Atatürk ve Türk Kültürünün Unsurları**, Haz.: Emel Doğramacı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1982, s. 109-128.
- DIERL, Anton Jozef; **Anadolu Aleviliği**, Çev.: Fahrettin Yiğit, İstanbul, Ant Yayınları, 1991.
- DİE; **Türkiye Nüfusu, 1923-1994: Demografi Yapısı ve Gelişimi**, Ankara, DİE Yayınları, 1995.
- DİLÇİN, Cem; **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**; 4. b., Ankara, TDK Yayınları, 1997.
- DİLEK, İbrahim; “Altay Türkleri Edebiyatı Tarihi”, **Türkler**, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002b, C. 20, s. 149-159.
- DİLEK, İbrahim; **Altay Destanları-I**, Ankara, TDK Yayınları, 2002a.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; “Folklorcu Ziya Gökalp - I”, **TFA**, S. 297, Nisan 1974a, s. 6953-6955.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; “Folklorcu Ziya Gökalp - II”, **TFA**, S. 298, Mayıs 1974b, s. 6967-6968.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; “Folklorcu Ziya Gökalp - III”, **TFA**, S. 299, Haziran 1974c, s. 7003-7005.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; “Folklorcu Ziya Gökalp - IV”, **TFA**, S. 300, Temmuz 1974d, s. 7030-7031.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; “Halk Şiirinde Türler”, **Türk Dili**, S. 207, Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Aralık 1968, s. 186-294.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; “Tür mü, Biçim mi?”, **TFA**, S. 246, Ocak 1970, s. 5500-5503.
- DİZDAROĞLU, Hikmet; **Halk Şiirinde Türler**, Ankara, TDK Yayınları, 1969.
- DOĞAN, Erhan; “Felsefe Dolu Türkülerin Mütevazı Yorumcusu”, **Ekinoks**, S. 7, Ocak-Şubat 2005, s. 62-69.
- DOĞAN, İsmail; “Kırşehir’de Kızılırmak Üzerine Söylenen Türküler”, **Millî Folklor**, S. 3, Eylül 1989, s. 27-30.

- DOĞAN, Mehmet Can; “ ‘Yücel’ Dergisinin Fikrî ve Edebî Tahlili”, **Gazi Türkiyat**, Yıl: 2, S. 3, Güz 2008, s. 97-114.
- DOĞAN, Yalçın; “Devlet Sanatçısı ve Ötesi”, **Milliyet**, 09.12.1998, s. 17.
- DORSON, Richard M.; **Günümüz Folklor Kuramları**, Çev.: Selcan Gürçayır-Yeliz Özay, Ankara, Geleneksel Yayınları, 2006.
- DÖNMEZ, Banu Mustan; “Anadolu Bağlamasına Ait Çoğul Anlam Havuzunun Çözümlemesi”, **Folklor/Edebiyat**, S. 55, 2008/3, s. 215-222.
- DUNDES, Alan; “Halk Kimdir?”, Çev.: Metin Ekici, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Haz.: Gülin Öğüt Eker vd., Ankara, Millî Folklor Yayınları, 2003, s. 1-30.
- DURGUN, Şenol; **Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik**, 2. b., Ankara, Binyıl Yayınevi, 2010.
- DURUGÖNÜL, Esmâ; “Sosyal Değişme, Göç ve Sosyal Hareketler”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç**, Ankara, DİE-Sosyoloji Derneği Ortak Yayını, 1997, s. 95-100.
- DÜZGÜN, Dilaver; “Âşık Edebiyatı” **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, 3. b., Ed.: M. Öcal Oğuz, Ankara, Grafiker Yayıncılık, 2005, s. 169-212.
- DÜZGÜN, Dilaver; “Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”, **Millî Folklor**, S. 84, Kış 2009, s. 42-50.
- EARTWOOD, T. H.; “Armonize Edilen Türk Halk Şarkıları”, **TFA**, 20. Yıl Özel Sayısı, 1968, s. 8.
- EBERHARD, W.; **Çin’in Şimal Komşuları**, 2. b., Çev.: Nimet Uluğtuğ, Ankara, TTK Yayınları, 1996.
- ECEVİT, Mehmet C.; “İç Göçün Unutulan Kaynakları”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç**, Ankara, DİE-Sosyoloji Derneği Ortak Yayını, 1997, s. 493-501.
- EKİCİ, Metin; **Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri**, Ankara, AKM Yayınları, 1995.
- EKİCİ, Savaş; “Popüler Kültürün İcra Ortamı Bağlamında Medya-Türk Halk Müziği İlişkisine Dair Bazı Tespit ve Öneriler”, **TÜBAR**, S. 16, Güz 2004, s. 181-189.

- EKMEKÇİ, Mansur; **Yaşayan Çukurovalı Âşıklar ve Geleneğe Tabi Halk Şairleri Antolojisi**, Adana, Adana Valiliği Yayınları, 2006.
- ELBİR, Bilal, KARAKAŞ, Ömer; “Cumhuriyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyatında Hümanizmin Etkileri”, **Turkish Studies**, C. 2/4, Güz 2007, s. 381-392.
- ELÇİN, Şükrü; **Akdeniz’de ve Cezâyir’de Türk Halk Şâirleri**, Ankara, TKAE Yayınları, 1988.
- ELÇİN, Şükrü; **Halk Edebiyatı Araştırmaları-I**, 2. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 1997.
- ELÇİN, Şükrü; **Halk Edebiyatına Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1993.
- ELIADE, Mircea; **Şamanizm-İlkel Esrime Teknikleri**, 2. b., Çev.: İsmet Birkan, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2006.
- ERDEMİR, Aykan; “Tradition and Modernity: Alevis’ Ambiguous Terms and Turkey’s Ambivalent Subjects”, **Middle Eastern Studies**, Vol. 41, No. 6, November 2005, pp. 937-951.
- ERGİN, Muharrem; **Dede Korkut Kitabı I**, 6. b., Ankara, TDK Yayınları, 2008.
- ERGÜN, Metin; “Hakas Haycıları”, **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, S. 1, Bahar 1996, s. 121-129.
- ERİNÇ, Ferda; “Türküler ve Kubat”, **Milliyet-Gazete Pazar**, 09.08.1998, s. 13.
- ERMAN, Tahire; “Gecekondu Çalışmalarında ‘Öteki’ Olarak Gecekondu Kurguları”, **European Journal of Turkish Studies**, 1/2004, e-erişim: <http://ejts.revues.org/index85.html> , Erişim tarihi: 02.12.2011.
- ERMAN, Tahire; “Göç Olgusunda Kalitatif Yöntem Olarak Etnografik Araştırma: Bir Gecekondu Araştırmasının Düşündürdükleri”, **Türkiye’de İçgöç**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 56-66.
- ERMAN, Tahire; “Şehirli Olmak ya da Köylü Kalmak: Kentteki Kır Göçmeninin Kendini Tanımlaması Olayı”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç**, Ankara, DİE-Sosyoloji Derneği Ortak Yayını, 1997, s. 303-307.

- EROĞLU, Türker; “Arabesk Müzik, Özgün Müzik, Çağdaş Halk Müziği ve Türkiye’de Sanatın Ucuzluğu”, **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler**, 2. b., Der.: Salih Turhan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 277-279.
- EROL, Ayhan; “Türkiye’nin Sosyo-Kültürel ve Müziksel Değişim Atmosferinde Bir Âşık Mahzuni”, **Folklor/Edebiyat**, S. 32, 2002/4, s. 275-286.
- EROL, Ayhan; “Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek”, **2. Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı**, C. 1, Ed.: Filiz Kılıç-Tuncay Bülbül, Ankara, Gazi Üniversitesi TÜRK HAMER Yayınları, 2007, s. 301-320.
- ERSEVEN, İlhan Cem (Haz.); **Tuttum Aynayı Yüzüme Ali Göründü Yüzüme - Yabancı Araştırmacılar Gözüyle Alevilik**, İstanbul, Ant Yayınları, 1997.
- ERSEVEN, İlhan Cem; **Alevilerde Semah**, 4. b., Ankara, Ürün Yayınları, 2006.
- ERSİN, Perihan, KARAKOCA, Bekir; “Kriz Mağduru Türkü”, **Milliyet**, 20.04.2001, s. 4.
- ES, Selçuk; “Konyalı Âşık Mehmet’in Bir Destanı”, **TFA**, S. 252, Temmuz 1970, s. 5679-5680.
- ESEN, Ahmet Şükrü; **Anadolu Türküleri**, Haz.: Pertev Naili Boratav-Fuat Özdemir, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1986.
- ETİLİ, Can; “Arabesk”, **Folklor/Edebiyat**, S. 13, Mart/Nisan 1998, s. 80-85.
- EVLİYAOĞLU, Sait, BAYKURT, Şerif; **Türk Halkbilimi**, 2. b., Ankara, Ofset Reprodüksiyon Matbaacılık, 1988.
- EYUBOĞLU, Bedri Rahmi; **Dol Kara Bakır Dol-ve Bütün Şiirleri**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1974.
- EYUBOĞLU, Sabahattin; **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler**, C. I: Söz Sanatları, İstanbul, Cem Yayınevi, 1981.
- EYÜBOĞLU, Ali; “13 Yeni Devlet Sanatçısı Daha”, **Milliyet**, 09.12.1998a, s. 22.
- EYÜBOĞLU, Ali; “Türküler Artık Toprak Kokmuyor”, **Milliyet**, 25.12.1998b, s. 32.

- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi; “Türküler Geliyor”, **TFA**, S. 13, Ağustos 1950, s. 193-194.
- FIGES, Orlando; **Nataşa’nın Dansı - Rusya’nın Kültürel Tarihi**, Çev.: Figen Dereli, İstanbul, İnkılâp Kitabevi Yayını, 2009.
- GASIMLI, Meherrem; “Bahşı ve Ozan-Âşık İlişkilerinin Tarihi Özelliği”, Akt.: Bayram Durbilmez, **Folklor/Edebiyat**, S. 47, 2006/3, s. 9-14.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “ ‘Kövür’den ‘Çöğür’e”, **TFA**, S. 101, Aralık 1957, s. 1609-1612.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “ ‘Tulum’ Çalgısı”, **TFA**, S. 159, Ekim 1962d, s. 2863-2864.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu”, **TFA**, S. 104, Mart 1958b, s. 1653-1655.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Belâ Bartok’u Anışlar”, **TFA**, S. 79, Şubat 1956a, s. 1249.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Düdük Hakkında”, **TFA**, S. 163, Şubat 1963, s. 2973-2974.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Ermenicede Tûrânî Ses Unsurları”, **TFA**, S. 150, Ocak 1962a, s. 2604-2605.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Folklorda Armonika”, **TFA**, S. 157, Ağustos 1962b, s. 2802.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “İklık”, **TFA**, S. 50, Eylül 1953b, s. 785-787.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Kavala Dair”, **TFA**, S. 161, Aralık 1962f, s. 2914.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Kopuzdan Son Hâtıralar”, **TFA**, S. 144, Temmuz 1961d, s. 2437-2438.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Kopuzdan Son Hatıralar”, **TFA**, S.1, Ağustos 1949, s. 19-21.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Musiki Eğitimi Beynelmilel Konferansı ve ‘Okulda Halk Şarkıları’ Meselesi”, **TFA**, S. 77, Aralık 1955b, s. 1217-1218.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Musiki Tarihimiz ve Folklor Malzemeleri”, **TFA**, S. 44, Mart 1953a, s.692-693.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Öz Türkçe Çalgı Adları”, **TFA**, S. 160, Kasım 1962e, s. 2895.

- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Saz ve Tel”, **TFA**, S. 103, Şubat 1958a, s. 1633-1635.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Saz”, **TFA**, S. 138, Ocak 1961a, s. 2299-2300.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Şemsi Yastıman ve Kopuz”, **TFA**, S. 134, Eylül 1960, s. 2226-2227.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Tezene ve Çalgıç İkizliği”, **TFA**, S. 139, Şubat 1961b, s. 2319-2320.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Tokat Türkülerinden”, **TFA**, S. 68, Mart 1955a, s. 1076-1077.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Uzun Hava”, **TFA**, S. 6, Ocak 1950, 83-85.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; “Yine ‘İkliğ’ Hakkında”, **TFA**, S. 53, Aralık 1953c, s. 883-885.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Yine Kopuz ve Yelte me Üzerine”, **TFA**, S. 140, Mart 1961c, s. 2340-2341.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Yurt Türkülerinden - I”, **TFA**, S. 30, Ocak 1952a, s. 473-474.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Yurt Türkülerinden - II”, **TFA**, S. 31, Şubat 1952b, s. 487-488.
- GAZİMİHÂL, Mahmut R.; “Zurnayı Yıprandıran Klârnet”, **TFA**, S. 158, Eylül 1962c, s. 2838.
- GAZİMİHAL, Mahmut R.; **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, 2. b., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp; “Şarkı (-Çağırğı)”, **TFA**, S. 81, Nisan 1956b, s. 1284-1286.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp; **Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz**, Çev.: Mehmet Salih Ergen-Ahmet Şahin Ak, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2006.
- [GAZİMİHAL], Mahmut Ragıp; “Bizde Musiki Folklôru”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.128-130.
- [GAZİMİHAL], Mahmut Ragıp; “Eser-i Musikide Milliyet”, **Darü’l-Elhan Mecmuası**, S. 4, 1 Ağustos 1340, s. 156.

- [GAZİMİHAL], Mahmut Ragıp; **Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları**, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1929.
- GELLNER, Ernest; **Milliyetçiliğe Bakmak**, Çev.: Simten Coşar vd., İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- GENÇ, Ernur; “ ‘Kentlileşme’, Geleneksel-Modern Geriliminde Kimlikler”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç**, Ankara, DİE-Sosyoloji Derneği Ortak Yayını, 1997, s. 308-317.
- GENÇ, Ernur; “Toplumsal-Siyasal Alanın Yeniden Üretimi Sürecinin Bir Aracı Olarak Popüler Kültür ve Arabesk”, **Folklor/Edebiyat**, S. 48, 2006/4, s. 105-124.
- GILLMOR, Frances; “İspanya’da Folklor Çalışmaları”, Çev.: Umay Günay, **Millî Folklor**, S. 17, Bahar 1993, s. 3-8.
- GİTMEZ, Şengül Kaçar; “Küreselleşen Dünyamızda Medya ve Kültür” **Folklor/Edebiyat**, S. 15, Sonbahar 1998, s. 23-26.
- GONG (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi); “Disco Türküye Doğru”, Mayıs...Haziran 1980, s. 13.⁴
- GONG (Müzik-Televizyon-Gençlik Dergisi); “‘Mihriban’la Selda’ya Taze Kan”, 18 Mayıs 1983, s. 23.
- GÖĞCELİ, Kemal Sadık; **Ağıtlar**, Adana, Adana Halkevi Neşriyatı, 1943.
- GÖHER, Feyzan; “Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur Müzik Kültürü”, **Folklor/Edebiyat**, S. 58, 2009/2, s. 179-195.
- GÖKALP, Mehmet; “Tercanlı Âşık Davut Suları”, **TFA**, S. 45, Nisan 1953, s. 713-715.
- GÖKYAY, Orhan Şaik; “Önsöz”, **Kabusnâme**, Keykâvus, Çev.: Mercimek Ahmed, Haz.: Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 7-16.
- GÖLE, Nilüfer; **Melez Desenler - İslam ve Modernlik Üzerine**, 2. b., İstanbul, Metis Yayınları, 2002.
- GÖMEÇ, Saadettin; **Uygur Türkleri Tarihi ve Kültürü**, 2.b., Ankara, Akçağ Yayınları, t.y.

⁴ Bkz.: Kaynaklar bölümü dipnot 837-838.

- GÖMEÇ, Sadettin; “Şamanizm ve Eski Türk Dini”, **PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.4, 1998, s.38-50.
- GÖMEÇ, Saadettin; **Şamanizm ve Eski Türk Dini**, Ankara, Likya Kitap, 2008.
- GÖMEÇ, Saadettin; **Türk Kültürünün Ana Hatları**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2006.
- GÖZAYDIN, Nevzat; “Anonim Halk Şiiri Üzerine...”, **Türk Dili**, S. 445-450, Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri), Ocak-Haziran 1989, s. 1-104.
- GREVE, Martin; **Almanya’da “Hayali Türkiye”nin Müziği**, Çev.: Selin Dingiloğlu, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- GÜLER, Sabır; **Aleviliğin Siyasal Örgütlenmesi - Modernleşme, Çözülme ve Türkiye Birlik Partisi**, Ankara, Dipnot Yayınları, 2008.
- GÜNAY, Edip; “Halk Müziğimiz Üzerine Görüşler”, **Folklor/Edebiyat**, S. 42, 2005/2, s. 15-24.
- GÜNAY, Umay; “Türk Kültürünün Bilgi ve Kültürel Şifre Taşıyıcısı Olan Âşık Edebiyatı”, Gazi Üni. Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, SOKÜM: Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyumu, 29-30 Kasım 2007, Ankara; **Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, 5. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2008, s. 356-360.
- GÜNAY, Umay; **Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, 5. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2008.
- GÜNDOĞAR, Sinan; **Halk Şiirindeki Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalif Müzik**, İstanbul, Devin Yayıncılık, 2005.
- GÜNEŞ, Mehmet; “Türkülerimize Dair”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 113-118.
- GÜNEY, Eflâtun Cem; **Halk Türküleri**, İstanbul, Yeditepe Yayınları, 1953.
- GÜNGÖR, Harun; “Şamanizm”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, İstanbul, TDV Yayınları, 2010, s. 325-328.
- GÜNGÖR, Nazife; **Arabesk - Sosyokültürel Açidan Arabesk Müzik**, Ankara, Bilgi Yayınevi, t. y.
- GÜRATA, Ahmet; “Sinema ve Televizyonda Müzik”, **Türkiye’de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri**, Ankara, AKM Yayınları, 2011, s. 155-159.

- GÜRAY, Cenk; “Anadolu’daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci”, **Müzik Sanatımız ve AB Süreci (Sempozyum)**, Ed.: Arzu Cengiz, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayını, 2006, s. 297-310.
- GÜRDAL, İrfan; “Orta Asya ve Anadolu’daki Ortak Müzik Kültürü”, **Türkiye’de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri**, Ankara, AKM Yayınları, 2011, s. 329-334.
- GÜRSES, Adem; “Folklor Programcılığı ve Yayıncılığı”, **Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler-I**, Haz.: Feyzi Halıcı, Ankara, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, 1985, s. 298-300.
- GÜRSOY, Şahin, KILIÇ, Recep; **Türkiye Aleviliği Sosyo-Kültürel Dinsel Yapı Çözümlemesi**, Ankara, Nobel Yayınları, 2009.
- GÜRSOY-NASKALİ, Emine, DURANLI, Muvaffak (Haz.); **Altayca-Türkçe Sözlük**, Ankara, TDK Yayınları, 1999.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **Kültürün ABC’si**, 4. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- GÜZ, Nurettin; “Kültür Ocakları Olarak Halkevleri ve Halkevleri Dergileri”, **Tüm Yönleriyle Medya ve İletişim**, Ed.: Metin Işık-Ayhan Erdem, Konya, Eğitim Kitabevi Yayınları, 2008, s. 65-95.
- HAKSUN, Arzu; “Müziğin Yükselen Değeri: Türkü”, **Hürriyet Gösteri**, Nisan-Mayıs 1998, S. 204, s. 37-45.
- HASAN, Hamdi; **Makedonya Türklerince Söylenen Türküler**, Ankara, AKM Yayınları, 2008.
- HASGÜL, Necdet; “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Dans Müzik Kültür-Folkloru Doğru**, S. 62, 1996a, s. 21-49.
- HASGÜL, Necdet; “Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri”, **Dans Müzik Kültür-Folkloru Doğru**, S. 62, 1996b, s. 51-74.
- HINÇER, Bora; “Bela Bartok’s Folk Music Research in Turkey”, **TFA**, S. 333, Nisan 1977, s. 7965-7966.
- HINÇER, Bora; “Turkish Folk Music From Asia Minor”, **TFA**, S. 327, Ekim 1976, s. 7799-7800.
- HINÇER, Bora; “Türk Halk Küğü Semineri”, **TFA**, S. 354, Ocak 1979, s. 8555.

- HINÇER, Huriye Kebire; "XII. Mut Karacaoğlan Şenlikleri", **TFA**, S. 300, Temmuz 1974, s. 7034-7035.
- HINÇER, İhsan; "Âşık Şemsi Yastıman", **TFA**, S. 134, Eylül 1960, s. 2228-2229.
- HINÇER, İhsan; "Birinci Âşıklar Bayramı", **TFA**, S. 208, Kasım 1966c, s. 4246-4249.
- HINÇER, İhsan; "Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Folkloru", **TFA**, S. 291, Ekim 1973, s. 6769-6770.
- HINÇER, İhsan; "Devlet Konservatuvarı ve Halk Melodileri Derleme İş'i", **TFA**, S. 22, Mayıs 1951, s. 337-338.
- HINÇER, İhsan; "Devlet Konservatuvarı'nın Halk Melodileri Derleme Gezileri", **TFA**, S. 198, Ocak 1966a, s. 3953-3954.
- HINÇER, İhsan; "Folklor Enstitüsü Kuruluş Semineri", **TFA**, S. 202, Mayıs 1966b, s. 4065-4067.
- HINÇER, İhsan; "Halk Musikisi, Aranjmanlar ve Moğollar", **TFA**, S. 263, Haziran 1971, s. 5992-5994.
- HINÇER, İhsan; "Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı-Hayatı ve Şiirleri 2", **TFA**, S. 7, Şubat 1950, s. 110-112.
- HINÇER, İhsan; "Konyalı Âşık Mehmet Yakıcı-Hayatı ve Şiirleri", **TFA**, S. 5, Aralık 1949, s. 72-74.
- HINÇER, İhsan; "Tulum ve Bir Tulum Çalıcısı: Remzi Bekâr", **TFA**, S. 238, Mayıs 1969, s. 5289-5291.
- HINÇER, İhsan; "Türk Folklor Derneği ve Tüzüğü", **TFA**, S. 138, Ocak 1961, s. 2297-2299.
- HINÇER, İhsan; "Türkiye'de Folklor Hareketleri", **TFA**, 20. Yıl Özel Sayısı, 1968, s. 11-13.
- HIZLAN, Doğan; "Türkünün Yükselişi", **Hürriyet**, 23.11.1997.
- HİLAV, Selahattin; "Düşünce Tarihi (1908-1980)" **Yakınçağ Türkiye Tarihi-1**, Haz.: Sina Akşin vd., İstanbul, Milliyet Kitaplığı, t.y.
- HOBSBAWM, Eric J.; **1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik-Program, Mit, Gerçeklik**, Çev.: Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.

- İŞİK, Caner, EROL, Nuran; **Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2002.
- İŞİK, Oğuz, PINARCIOĞLU, M. Melih; **Nöbetleşe Yoksulluk-Sultanbeyli Örneği**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
- İÇDUYGU, Ahmet, SİRKECİ, İbrahim, AYDINGÜN, İsmail; “Türkiye’de İçgöç ve İçgöçün İşçi Hareketlerine Etkisi”, **Türkiye’de İçgöç**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 207-244.
- İLAYDIN, Hikmet; **Türk Edebiyatında Nazım**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959.
- İNAN, Abdülkadir; **Makaleler ve İncelemeler**, C. I, 3. b., Ankara, TTK Yayınları, 1998.
- İNAN, Abdülkadir; **Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar**, 5. b., Ankara, TTK Yayınları, 2000.
- İRAT, Ali Murat; **Modernizmin Erittikleri - “Sünniler, Şiiler ve Aleviler”**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2009.
- İSEN, Mustafa; “Divanlarda Heceyle Yazılmış Şiirler”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, Yıl: XXIX/1-2, 1991, Prof. Dr. Şükrü Elçin’e Armağan, 1993, s. 204-233.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI; **Anadolu Halk Şarkıları**, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1928.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI; **Anadolu Halk Şarkıları**, İstanbul, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1926.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI; **Halk Türküleri**, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1928.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI; **Halk Türküleri**, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1929.
- İZGİ, Özkan; **Çin Elçisi Wang Yen-Te’nin Uygur Seyahatnamesi**, 2. b., Ankara, TTK Yayını, 2000.
- JANSKY, Herbert; “Türk Halk Şiiri”, Çev.: Abdurrahman Güzel, **Dünya Edebiyatından Seçmeler**, I (4), Ekim 1977, s. 57-58.
- KABAKLI, Ahmet; “Divan ve Halk Edebiyatında Mecaz ve Tema’ların Kıyaslanması”, **Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler-II**,

- Haz.: Feyzi Halıcı, Ankara, Konya kültür ve Turizm Derneği Yayınları, 1985.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Türk Siyasetinin Yapısal Analizi - II (1920-1960)**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
- KALKAN, Şenay; **Muhalif Bağlama**, 2. b., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- KANSU, Ceyhun Atuf; “Dedem Korkut’un Kitabı”, **TFA**, S. 297, Nisan 1974, s. 6951.
- KAPLAN, Ayten; “Alevi-Türkmen-Tahtacılar da Müziğin İşlevi”, **Folklor/Edebiyat**, S. 17, 1999/1, s. 145-148.
- KARA, Çiğdem; “Popüler Kültür ve Arabesk”, **Folklor/Edebiyat**, S. 10, Temmuz/Ağustos 1997, s. 41-45.
- KARABAŞ, Seyfi; “İnce Giyerim İnce”, **TFA**, S. 236, Mart 1969, s. 5220-5222.
- KARABEY, M. Muammer; “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 168-173.
- KARADENİZ, Bekir; **Kömür Gözlüm - Türküler**, İstanbul, Özgür Yayıncılık, 1999.
- KARAL, Enver Ziya (Der.): **Atatürk’ten Düşünceler**, Ankara, ODTÜ Yayınları, 1998.
- Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I, 2.b., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- KARTAL, Sadık; “Toplum Kalkınmasında Farklı Bir Eğitim Kurumu: Köy Enstitüleri”, **Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 4, S. 1, Haziran 2008, s. 23-36.
- KARTARI, Asker; “Anadolu Âşıklık Geleneği’nin Medya’da Temsili ve İşlevselliği”, **Folklor/Edebiyat**, S. 21, 2000/1, s. 11-18.
- KAYA ÖZÇELİK, Pınar; “Demokrat Parti’nin Demokrasi Söylemi”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C. 65, S. 3, 2010, s. 163-187.
- KAYA, Doğan; **Anonim Halk Şiiri**, 2. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.
- KAYA, Doğan; **Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.

- KAYALI, Kurtuluş; **Türk Düşünce Dünyası Üzerine Sınırlı Değerlendirmeler I**, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994.
- KAYGUSUZ, Nermin; “19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Türk Müziğinin Kısa Bir Hikâyesi”, **Folklor/Edebiyat**, S. 48, 2006/4, s. 319-328.
- KELEŞ, Ali; “Ortak Kimlik ve Müzik 1980 Sonrası Alevi-Bektaşî Uyanışı”, İstanbul, MSÜ SBE (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008.
- KELEŞ, Ruşen; **Kentleşme Politikası**, 5. b., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000.
- KEYKÂVUS; **Kabusnâme**, Çev.: Mercimek Ahmed, Haz.: Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.
- KEYKÂVUS-MERCİMEK AHMET; **Kâbusname**, C. 2, Haz.: Atillâ Özkırımlı, y.y.y., Tercüman 1001 Temel Eser, t.y.
- KIRMAN, Aydın; “Türk Halk ve Klâsik Şiir Belâgatindeki Müşterek Hünerlerden ‘Lebdeğmez’ veya ‘Dudakdeğmez’ ve Râcî’nin Lebdeğmez Gazeli”, **Folklor/Edebiyat**, S. 44, 2005/4, s. 233-244.
- KİRİŞÇİOĞLU, Fatih; “Milliyetçiliğin Dil’i”, **Türk Yurdu**, S. 162-163, Şubat-Mart 2001, s. 252-253.
- KOCABAŞ, Ayfer; “Müzik Eğitiminin Çoklu Zekâ Alanlarına Etkisi ve Köy Enstitüleri”, **Yeniden İmece**, S. 4, Ağustos 2004, s. 53-57.
- KOCABAŞOĞLU, Uygur; **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**, Ankara, Ankara Üni. Siyasal Bilgiler Fak. Yayınları, 1980.
- KOCATÜRK, Utkan (Haz.); **Atatürk’ün Fikir ve Düşünceleri**, Ankara, AKDİTYK Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1999.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir; **Saz Şiiri Antolojisi**, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1963.
- KOÇAK, Orhan; “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 2 - Kemalizm**, 2. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 370- 424.
- KOLCU, Hasan; “Divan Şâirlerinin Hece Veznine Karşı Tavırları”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 69, Aralık 1990, s. 163-169.
- KOLCU, Hasan; **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, 2. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.

- KONGAR, Emre; **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, 10. b., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
- KONYAR, Hürriyet; “Çok Partili Hayata Geçiş ve Yeni Siyasi Yapılanmanın Toplumsal Hareketlilikte Meydana Getirdiği Değişim”, **II. Ulusal Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç**, Ankara, DİE-Sosyoloji Derneği Ortak Yayını, 1997, s. 679-687.
- KORKMAZ, M. Akif; “Türk Türlü ve Doğru Karadeniz Türkü Kültürü”, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006.
- KÖKSAL, Serpil; **Ortakçı Toplumdan Bugüne Kızılbaşlık**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006.
- KÖPRÜLÜ, Fuad; **Âşık Ömer**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1940.
- KÖPRÜLÜ, Fuad; **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, 8. b., Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı, 1993.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad; **Edebiyat Araştırmaları - 1**, 4. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004b.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad; **Edebiyat Araştırmaları - 2**, 2. b., Haz.: Orhan Köprülü, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004c.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad; **Saz Şâirleri I-V**, 3. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2004a.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad; **Türk Edebiyatı Tarihi**, 7. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad; **Türkiye Tarihi - Anadolu İstilâsına Kadar Türkler**, Haz.: M. Hanefi Palabıyık, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.
- KÖSOĞLU, Nevzat; “Türküler ve Eğitim”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 25-26.
- KÖSOĞLU, Nevzat; **Millî Kültür ve Kimlik**, 4. b., İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2003.
- KÚNOS, İgnác; **Türk Halk Edebiyatı**, Haz.: Tuncer Gülensoy, Kayseri, Bizim Gençlik Yayınları, 1994.
- KURAN, Ercüment; “Türkiye’de Çağdaşlaşma ve Milliyetçiliğin Gelişmesi”, **Milliyetçilik ve Milliyetçilik Tarihi 2. İlmî Kongresi-Tebliğler**, Ankara, Türk Ocağı Merkez Heyeti Yayını, 1989, s. 29- 32.

- KURNAZ, Cemal; “Fuzuli’yi Bilir misiniz?”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 27-31.
- KURNAZ, Cemal; **Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müsterekleri**, Ankara, Gazi Kitabevi, 2005.
- KUTLU, M. Muhtar; “Şamanizmden Modern Zamanların Neo-Şamanizmine”, **Folklor/Edebiyat**, S. 27, 2001/3, s. 23-30.
- LEWIS, Bernard; **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, 7. b., Çev.: Metin Kırıatlı, Ankara, TTK Yayınları, 1998.
- LIVINGSTON, Tamara E.; “Music Revivals: Towards a General Theory”, **Ethnomusicology**, Vol. 43, No. 1, Winter 1999, pp. 66-85.
- LİVANELİ, Zülfü; “Anadolu Müzik Patlaması”, **Milliyet**, 02.12.1996, s. 5
- LÜKÜSLÜ, Demet; **Türkiye’de “Gençlik Miti” - 1980 Sonrası Türkiye Gençliği**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- MAKAL, Tahir Kutsi; “Âşıklar Şenliği Altın Saz Yarışması”, **TFA**, S. 266, Eylül 1971, s. 6095.
- MARKOFF, Irène; “Bir Gizli İslam Mezhebinin Çözümlemesinde Dışavurumcu Kültürün Rolü: Türkiye Alevileri Örneği II”, Çev.: Esra Danacioğlu, **Cem**, S. 61, Aralık 1996, s. 46-48.
- MCQUAIL, Denis, WINDAHL, Sven; **İletişim Modelleri-Kitle İletişim Çalışmalarında**, 2. b., Çev.: Konca Yumlu, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2005.
- MÉLIKOFF, Irène; **Uyur İdik Uyardılar/Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları**, 2. b., Çev.: Turan Alptekin, İstanbul, demos Yayınları, 2009.
- MERİÇ, Murat; “Neler Dinledik, Nelerle Coştuk?”, **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan - Cumhuriyet Modaları**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999a, s. 193-207.
- MERİÇ, Murat; “Türkiye’de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999b, s. 132-141.
- METE, Mehmet; **Televizyon Yayınlarının Türk Toplumu Üzerindeki Etkisi**, Ankara, AKM Yayınları, 1999.
- MİLLİYET; 04.05.1980, s. 8.

- MİLLİYET; 06.03.1982, s. 10.
- MİLLİYET; 07.12.1998, s. 29.
- MİLLİYET; 17.10.1989, s. 2, 12.
- MİLLİYET; 23.03.1980, s. 8.
- MİLLİYET; 25.01.1993, s. 21
- MİLLİYET; 25.09.2003, s. 19.
- MİLLİYET; 25.10.1976, s. 8.
- MİLLİYET; 25.12.1998, s. 32.
- MİLLİYET; 27.03.1978, s. 10.
- MİLLİYET; 31.01.1999, s. 2.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay; “Türk Halk Müziği ve Halk Dansları”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü-Atatürk Dönemi (1920-1938)**, Ankara, AKM Yayınları, 2009, C. 3, s. 1045-1052.
- MOR, Hüseyin; “Müzikte Yeni Arayışlar, Bağlama’nın Rönesansı ve Anadolu Âşık Müziği”, **Folklor/Edebiyat**, S. 9, Mart 1997, s. 126-127.
- MUALLİM HASAN BAHRİ; **Anadolu Köy Düğünleri**, 2. b., Haz.: Güner Sernikli, Ankara, ODTÜ Türk Halkbilimi Topluluğu Yayını, 1979.
- MUALLİM NACİ; **Mektuplarım**, Birinci Cüz, Kostantiniyye, y.y., H. 1303.
- MUALLİM NACİ; **Mektuplarım**, Haz.: Ramazan Kaplan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- MUSÂ SÜREYYÂ; “Asker Türküsü”, **Çanakkale 18 Mart 1915 ‘Yeni Mecmûa’nın Nüsha-i Fevkaladesi**, Haz.: Murat Çulcu, İstanbul, E Yayınları, 2006, s. 219-220.
- MUTLUAY, Rauf; **100 Soruda Edebiyat Bilgileri**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1977.
- NEYZİ, Leyla; “Metin-Kemal Kahraman’ın Müziği: Yaşlı Kuşağın Belleği Yoluyla Dersimli Kimliğinin Yeniden Keşfi”, **Toplum ve Bilim**, S. 92, Bahar 2002, s. 163-175.
- OCAK, Ahmet Yaşar; “Türkoloji ve Alevilik-Bektaşilik Araştırmalarının Büyük Ustası: Irene Melikoff”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, S. 52, Kış 2009, s. 3-7.

- OĞUZ, M. Öcal; “Türk Dünyası Folklorunda Yeni Yöntem Arayışları”, **Millî Folklor**, S. 33, Bahar 1997, s.3-8.
- OĞUZ, M. Öcal; “Türkünün Aydınlar Arasında Yükselişi ve Düşüşü”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 58-61.
- OĞUZ, M. Öcal; **Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2001.
- OĞUZ, M. Öcal; **Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2000.
- OĞUZ, M. Öcal; “Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVI. Yüzyılına Dair”, **İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, s. 423-433.
- OK, Akın; **Anadolu’nun Türküsünden Arabesk’in II. Dönemine**, İstanbul, Donkişot Yayınları, 2001.
- OKAN, Murat; **Türkiye’de Alevilik**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2004.
- OKTAR, Suat, VARLI, Arzu; “Türkiye’de 1950-54 Döneminde Demokrat Parti’nin Tarım Politikası”, **Marmara Üniversitesi İİBF Dergisi**, Yıl: 2010, C. XXVIII, S. 1, s. 1-22.
- ONAY, Ahmet Talât; **Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i**, Haz.: Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 1996.
- ONAY, Ahmet Talât; **Türk Şiirlerinin Vezni**, Haz.: Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 2006.
- ORANSAY, Gültekin; “Çoksesli Musiki” **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, C. 6, s. 1571-1530.
- ORKUN, Hüseyin Namık; **Türkçülüğün Tarihi**, y.y.y., Kömen Yayınları, 1944.
- ORTAÇGİL, Bülent; “Meraklılar İçin Bir Müzik Kolajı”, **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Haz.: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995.
- ÖGEL, Bahaeddin; **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, 4. b., İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, 2001.
- ÖGEL, Bahaeddin; **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)**, I. C., Ankara, TTK Yayınları, 1971.

- ÖĞÜT EKER, Gülin; “Gelenekten Geleceğe Halk Edebiyatı”, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, 3. b., Ed.: M. Öcal Oğuz, Ankara, Grafiker Yayınları, 2005, s. 315-329.
- ÖKSÜZ, Yusuf Ziya; **Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalem ve Yeni Lisan Hareketi**, Ankara, TDK Yayınları, 1995.
- ÖNDER, Mehmet; “Konya Türküleri Üzerine”, **TFA**, S. 62, Eylül 1954, s. 981.
- ÖRNEK, Sedat Veyis; **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, 4. b., İstanbul, Gerçek Yayınevi, 2000.
- ÖZALGAN, Haluk; **Zaman-Mekân Eksenlerinde Halkbilimi**, Ankara, Olgaç Matbaası, 1984.
- ÖZALP, M. Nazmi; **Türk Mûsikîsi Tarihi**, II. C., İstanbul, MEB Yayınları, 2000.
- ÖZARSLAN, Metin; “Geleneksel Müzik ve Türküler Üzerine”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 53-57.
- ÖZBEK, Mehmet A.; **Türkülerin Dili**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2009.
- ÖZBEK, Mehmet; “Anadolu Müzik Geleneği ve Halk Türküleri”, **Türkiye’de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri**, Ankara, AKM Yayınları, 2011, s. 149-152.
- ÖZBEK, Mehmet; “Türkü Deyip de Geçme Tanı”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 19-24.
- ÖZBEK, Mehmet; **Folklor ve Türkülerimiz**, 2. b., İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1981.
- ÖZBEK, Meral; **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 9. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- ÖZCAN, Yusuf Ziya; “İçgöçün Tanımı ve Verileri ile İlgili Bazı Sorunlar”, **Türkiye’de İçgöç**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 78-90.
- ÖZDEMİR, Nebi; **Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.
- ÖZDEMİR, Nebi; **Medya Kültür ve Edebiyat**, Ankara, Geleneksel Yayınları, 2008.
- ÖZDEMİR, Hasan; “Dede Korkut’un Kişiliği ile İlgili Efsaneler”, **Ankara Üni. DTCF TDE Bölümü Türkoloji Dergisi**, C. 16, S. 2, 2003, s. 23-32.

- ÖZDOĞAN, Günay Göksu; **“Turan”dan “Bozkurt”a Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)**, Çev.: İsmail Kaplan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
- ÖZERGİN, M. Kemal; “Musical Instruments - Musiki Çalgıları”, **TFA**, S. 258, Ocak 1971, s. 5842-5847.
- ÖZERGİN, M. Kemal; “XVIII. Yüzyıla Ait Bir Çalgı Adları Cedveli”, **TFA**, S. 252, Temmuz 1970, s. 5669-5671.
- ÖZERGİN, Muammer Kemal; “Karakalpak Müziği Üzerine”, **TFA**, S. 331, Şubat 1977, s. 7889-7894.
- ÖZKAN, İsa; “Türkmenistan’dan Derlenmiş Dede Korkut Boyları”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1995**, Ankara, TDK Yayınları, 1997, s. 263-314.
- ÖZKAN, İsa; **Bengü İzler-Türk Dünyası Araştırmaları**, Ankara, Pegem A Yayıncılık, 2007.
- ÖZKAN, Zuhale Çetin; “Günümüz Türk Sineması’nın Dünya Sinemasındaki Yeri”, **Journal of Azerbaijani Studies**, 2009, s. 533-541, e-erişim: <http://jas-khazar.org/wp-content/uploads/2010/06/44.pdf> 12.01.2012
- ÖZSOY, Seçkin; “Eşitlikçi Bir Eğitim Deneyimi Olarak Köy Enstitüleri”, **Eğitim Bilim Toplum**, C. 2, S. 7, Yaz 2004, s. 4-25.
- ÖZTEKİN, Özge; **XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri: Divanlardan Yansıyan Görüntüler**, Ankara, Ürün Yayınları, 2006.
- ÖZTELLİ, Cahit; “Müzik ve Halksazlarla İlgili Bazı Maddeler”, **TFA**, S. 105, Nisan 1958, s. 1678-1680.
- ÖZTELLİ, Cahit; **Halk Türküleri**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1953.
- ÖZTUNA, Yılmaz; **Abdülkadir Merâğî**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 1988.
- ÖZTÜRK, İhsan; “Türkiye’de Halk Müziğinin Bugünü ve Geleceği Hakkında Düşünceler”, **Folklor/Edebiyat**, S. 1, Aralık 1994, s. 112-114.
- ÖZTÜRK, Okan Murat; **Zeybek Kültürü ve Müziği**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006.
- ÖZTÜRKMEN, Arzu; **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

- PAÇACI, Gönül; “Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999b, s. 122-127.
- PAÇACI, Gönül; “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999a, s. 10-29.
- PAÇACI, Gönül; “Murat Belge ile Müzik Hayatımız Üzerine”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999c, s. 62-64.
- PARLAK, Erol; “Anadolu Parmak Tekniği ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneğinin Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi”, **Türkiye’de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri**, Ankara, AKM Yayınları, 2011, s. 175-190.
- PARLAK, Erol; “Dünya Sazı Olma Sürecinde Bağlama”, **Folklor/Edebiyat**, S. 48, 2006/4, s. 263-271.
- PEKER, Recep; **C.H.P. Genel Sekreteri Recep Peker’in Söylevleri**, Ankara, Zerbamat Matbaası, 1935.
- PERRIN, Michel; **Şamanizm**, 5. b., Çev.: Bülent Arıbaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- POYRAZ, Bedriye; **Direnişle Piyasa Arasında Alevi Müziği**, İstanbul, Ütopya Yayınevi, 2007.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; **Türk Halk Şiiri Antolojisi**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1975.
- RADLOFF, Wilhelm, KÚNOS, Ignaz; **Proben-Der Volksliteratur Der Türkischen Stämme VIII**, Haz.: Saim Sakaoğlu-Metin Ergun, Ankara, TDK Yayınları, 1998.
- REINHARD, Kurt; “Sonsöz”, **Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi**, Béla Bartók, Çev.: Bülent Aksoy, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1991, s. 217-228.
- ROY, Olivier; **Yeni Orta Asya ya da Ulusların İmal Edilişi**, 2. b., Çev.: Mehmet Moralı, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- SAFA, Peyami; **Türk İnkılabına Bakışlar**, Ankara, AKDITYK Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1988.
- SAKAOĞLU, Saim; “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine”, **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C.I, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986, s. 249.

- SAKAOĞLU, Saim, ALPTEKİN, Ali Berat; **Halk Şiirinden Seçmeler**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.
- SAKAOĞLU, Saim; “Türk Saz Şiiri”, **Türk Dili**, S. 445-450, Ocak-Haziran 1989, Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri), s. 105-250.
- SALCI, Vahit Lütfi; **Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri**, İstanbul, Numune Matbaası, 1940.
- SARISÖZEN, Muzaffer; “İki Sesli Halk Müziği”, **Ülkü**, C. 10-11, S. 115, 1946.
- SARISÖZEN, Muzaffer; “İki Sesli Halk Türküsü”, **Ülkü**, C. 7, S. 77, 1944.
- SARISÖZEN, Muzaffer; “Sarisözen’den Bir Mektup Bir Öneri”, **Folklor/Edebiyat**, S. 10, Temmuz-Ağustos 1997, s. 164-167.
- SARISÖZEN, Muzaffer; **Yurttan Sesler**, Ankara, Akın Matbaası, 1952.
- SAYAN, Erol; **Müziğimize Dair-Görüşler Analizler Öneriler**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları, 2003.
- SAYGUN, A. Adnan; “Ünlü Macar Müzikoloğu Bela Bartok ve Türkiye’deki Araştırma Gezisi”, **Milliyet Sanat**, S. 216, 28 Ocak 1977.
- SAYGUN, A. Adnan; **Atatürk ve Musiki**, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, t.y.
- SAYGUN, A. Adnan; **Halk Mûsikisinde Pentatonism**, İstanbul, Numune Basımevi, 1936.
- SAZAK, Derya; “Yolun Sonu”, **Milliyet**, 22.04.2001, s. 21.
- SCHÜLER, Harald; **Türkiye’de Sosyal Demokrasi - Particilik Hemşehrilik Alevilik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.
- SERİM, Ömer; **Türk Televizyon Tarihi 1952-2006**, İstanbul, Epsilon Yayınları, 2007.
- SEVER, Mustafa; **Türk Halk Şiiri**, Ankara, Kurmay Yayınları, 2003.
- SEYHAN, Özcan; “Halk Musikisi ve Oyunlarımızın Geleceği”, **TFA**, S. 158, Eylül 1962, s. 2836-2837.
- SİPOS, Janós; **Anadolu’da Bartók’un İzinde**, Çev.: Sanat Deliorman, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2009.
- SOLMAZ, Metin; “Türkiye’de Müzik Hayatı: Başarısız Projeler Cenneti!”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 154-159.

- STOKES, Martin; **Türkiye’de Arabesk Olayı**, 2. b., Çev.: Hale Eryılmaz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- SUCHOFF, Benjamin; “Yayına Hazırlayanın Önsözü”, **Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi**, Béla Bartók, Çev.: Bülent Aksoy, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1991, s. 13-33.
- SUN, Muammer; “Müzik Sorunlarımız”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 56-57.
- SUN, Muammer; “TRT Birinci Folklor Derleme Gezisi”, **TFA**, S. 221, Aralık 1967, s. 4607-4609.
- SÜMER, Faruk; **Oğuzlar**, İstanbul, Ana Yayınları, 1980.
- ŞENEL, Süleyman; “Béla Bartók’un Türk Halk Müziği Çalışmaları İçindeki Yeri”, **Béla Bartók Paneli Bildirileri (10 Aralık 1996)**, Ed.: Süleyman Şenel, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 26-36.
- ŞENEL, Süleyman; “Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Folklor/Edebiyat**, S. 17, 1999/1, s. 99-128.
- ŞENEL, Süleyman; “Dârü’l-Elhân Heyeti Tarafından ‘Fonografla Derlenen İlk Türkü’ ”, e-erişim: <http://www.musikidergisi.net/?p=1218>, 16.07.2011
- ŞENOCAK, Emel; “Cumhuriyet Öncesi/Sonrası Türk Müziği Kayıtları ve Günümüz Müziğine Etkileri”, **Folklor/Edebiyat**, S. 50, 2007/2, s. 271-278.
- TAN, Nail; “Halk Müziğimizi Yozlaştıranlar”, **Musiki Mecmuası**, S. 276, s. 14-17.
- TAN, Nail; “Sanayi Toplumunda Folklorizm”, **TFA**, S. 347, Haziran 1978, s. 8346-8348.
- TAN, Nail; “Televizyonda Folklorun Zaferi”, **İnanç**, S. 6, 1984, s. 22-24.
- TAN, Nail; **Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler**, 5. b., İstanbul, y.y., 2000.
- TAN, Nail; **Kuruluşunun 80. Yılı Dolayısıyla Türk Halk Bilgisi Derneği**, Ankara, y.y., 2006.
- TAN, Nail; **Türkiye Cumhuriyeti’nin 80. Yılında Cumhuriyet Dönemi Kültür Çalışmalarının Dünü, Bugünü, Yarını (Bir Kültür Politikası Oluşumu)**, Ankara, BRC Basım Matbaacılık, 2003.

- TANBURACI, Âşık Ali; “Türkülerimiz Tahrif Olunmaktadır”, **TFA**, S. 41, Aralık 1952, s. 665-666.
- TANGÖR, Safa; “Türk Halk Musikisi Usulleri”, **TFA**, S. 159, Ekim 1962, s. 2872-2873.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; **19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 8. b., İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1997.
- TANSUĞ, Feza; “Türk Ses Dünyasında Halk Müziklerinin Dağılımı ve Sınıflaması”, **Folklor/Edebiyat**, C. 11, S. 42, 2005, s. 7-14.
- TANSUĞ, Feza; “Türk Ses Dünyasında Halk Müziklerinin Dağılımı ve Sınıflaması”, **Folklor/Edebiyat**, S. 42, 2005/2, s. 7-14.
- TANYOL, Cahit; “Yitik Halka -1- Folklor ve Toplumculuk”, **TFA**, S. 189, Nisan 1965, s. 3701-3703.
- TASNÁDİ, Edit; “Béla Bartók ve Türkiye’de Halk Türküleri Derlemeleri”, **Folklor/Edebiyat**, S. 42, 2005/2, s. 217-222.
- TAYDAŞ, Nihat; “Ah Bu Türküler Köy Türküleri”, **Folklor/Edebiyat**, S. 42, 2005/2, s. 103-114.
- TECER, Ahmet Kutsi; “Karacaoğlan’a Yeni Bir Bakış-I”, **İstanbul Dergisi**, S. 10, Ağustos 1954.
- [TECER], Ahmet Kutsi; “Sivas Halk Şairleri Bayramı”, bilgilendirici broşür, Sivas, Kâmil Matbaası, 1932.
- TEKELİ, İlhan; **Göç ve Ötesi**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2008.
- TEKELİOĞLU, Orhan; “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 146-153.
- TEMUR, Nezir; **Folklor ve İdeoloji-Sovyetler Birliği Döneminde Kırgızistan’da Folklor Politikaları ve Çalışmaları 1917-1958**, Ankara, TKAE Yayınları, 2011.
- TEZCAN, Semih, BOESCHOTEN, Hendrik; **Dede Korkut Oğuznameleri**, 3. b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- TFA; “1951 Halk Türküleri Derlemesi”, **TFA**, S. 25, Ağustos 1951b, s. 398.
- TFA; “Dergimizin Tertiplediği ‘Türk Halk Musikisi Gecesi’ ”, **TFA**, S. 18, Ocak 1951a, s. 285-288.

- TFA; “Halk Türkülerinden Sonra Halk Danslarımız da Derleniyor”, **TFA**, S. 43, Şubat 1953, s. 682.
- TFA; “İstanbul’da 14-18 Haziran 1977’de Uluslararası 3. Folklorik Müzik Kongresi Yapılıyor”, **TFA**, S. 335, Haziran 1977, s. 8019.
- TFA; “Millî Folklor Araştırma Dairesi’nin Türk Halk Müziği Araştırması ve Halûk Tarcan’ın Cevabı-I”, **TFA**, S. 295, Şubat 1974a, s. 6889-6891.
- TFA; “Millî Folklor Araştırma Dairesi’nin Türk Halk Müziği Araştırması ve Halûk Tarcan’ın Cevabı-II”, **TFA**, S. 297, Nisan 1974b, s. 6956-6958.
- TFA; “Millî Folklor Enstitüsü Kuruldu”, **TFA**, S. 203, Haziran 1966, s. 4098.
- TFA; “Millî Oyunlar ve Türküler Festivali”, **TFA**, S. 38, Eylül 1952, s. 601.
- TFA; “Uluslararası Karacaoğlan Semineri ve Şenlikleri”, **TFA**, S. 308, Mart 1975, s. 7253.
- TFA; “UNESCO Millî Komisyonu’na Verilen Önemli Bir Önerge”, **TFA**, S. 259, Şubat 1971, s. 5883.
- TOK, Nafiz; **Kültür, Kimlik ve Siyaset**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.
- TOKEL, Bayram Bilge; “Biz Bu Türküleri Sokakta Bulmadık”, **Türk Yurdu**, C. 30, S. 269, Ocak 2010, s. 37-40.
- TOKEL, Bayram Bilge; **Bağımıza Gazel Düştü - Müziğe Dair**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002.
- TOKEL, Bayram Bilge; **Neşet Ertaş Kitabı**, 2. b., Ankara, Akçağ Yayınları, 2000.
- TOKEL, Bayram Bilge; **Türküler Kalır**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2012.
- TOPUZ, Hıfzı; **II. Mahmut’tan Holdinglere Türk Basın Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003.
- TORUN, Esmâ; **II. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye’de Kültürel Değişimler - İç ve Dış Etkenler - (1945-1960)**, Antalya, Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları, 2006.
- TÖR, Vedat Nedim; **Yıllar Böyle Geçti**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- TUĞRUL, Mehmet; “Halk Türkülerinin Doğuşu Üzerine Bazı Notlar”, **Ankara Üniversitesi DTCTF Dergisi**, C. IV, S. 4, 1946.
- TUĞRUL, Mehmet; **Ankara Örencik ve Ahi Köylerinin Türküleri**, Ankara, Ankara Halkevi Neşriyatı, 1945.

- TURAN, Metin; “Kent ve Kentlilik Bağlamında Anadolu Halk Şiiri”, **VIII. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri**, Haz.: Güven Tanyeri, Eskişehir, Eskişehir Yunus Emre Kültür, Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 2000, s. 271-280.
- TURAN, Metin; “Yeni Kimlik Mekânları ve Türkülerin Değişen İklimi” **Toplumbilim**, S. 12, (Müzik ve Kültürel Kimlik Özel Sayısı), Mayıs 2001, s. 29-32.
- TURAN, Metin; **Halk Deryasından Damlalar**, 2. b., Ankara, Ürün Yayınları, 2011.
- TURAN, Metin; **Kültür-Kimlik Ekseninde Türk Edebiyatı**, Ekli 2. b., Ankara, Ürün Yayınları, 2006.
- TURAN, Şerafettin; **Atatürk’ün Düşünce Yapısını Etkileyen Olaylar, Düşünürler, Kitaplar**, 4. b., Ankara, TTK Yayınları, 2006.
- Türkçe Sözlük**, 9. b., Ankara, TDK Yayınları, 1998.
- TÜRKDOĞAN, Orhan; **Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme**, 2. b., İstanbul, Birleşik Yayıncılık, 1996.
- UÇAN, Ali; **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.
- UÇAN, Ali; **İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi**, 3. b., Ankara, Evrensel Müzikevi Yayını, 2005.
- UĞURLU, Nurer; **Folklor ve Etnografya - Halk Türkülerimiz**, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2009.
- UĞUZMAN ER, Tülay; “Halk Kültürünü Etkisi Altına Alan Popüler Kültür” **Folklor/Edebiyat**, S. 24, 2000/4, s. 285-292.
- UYGUNER, Muzaffer, “Halk Türküleri Üzerine Yeni Bir Kitap”, **Türk Dili**, C. VI, S. 66, Mart 1957, s. 363-364.
- UYGUNER, Muzaffer; “Halk Ozanlarımız ve Şamanlar”, **TFA**, S. 262, Mayıs 1971, s. 5966-5967.
- UYGUNER, Muzaffer; “Türkü Üzerine”, **TFA**, S. 66, Ocak 1955, s. 1041-1042.
- UYGUNER, Muzaffer; “Türkü Üzerine-II”, **TFA**, S. 81, Nisan 1956, s. 1283-1284.

- UYSAL, Sabri; "Türkülerimiz Üzerine", **Türk Folkloru**, S. 18, Ocak 1981, s. 16-18.
- UZUNOĞLU, Sadık; "Anadolu'da Halk Müziği ve Müzikle İlgili Konulara Ait Notlar", **TFA**, S. 47, Haziran 1953, s. 742-744.
- UZUNOĞLU, Sadık; "Çöğür Sazı ve İcad Olunduğu Yerde Bugünkü Durumu", **TFA**, S. 9, Nisan 1950b, s. 133-135.
- UZUNOĞLU, Sadık; "Mâdenî Tellerin İlk Olarak Halk Sazlarına Takılışı", **TFA**, S. 7, Şubat 1950a, s. 106.
- UZUNOĞLU, Sadık; "Türk Halk Müziğinde Çokseslilik", **TFA**, S. 40, Kasım 1952, s. 632-633.
- UZUNOĞLU, Sadık; "Türk Halk Müziğinde Polifoni Var mıdır?", **TFA**, S. 19, Şubat 1951a, s. 290-291.
- UZUNOĞLU, Sadık; "Uygurlarda Ozan ve Oyun Müziği", **TFA**, S. 22, Mayıs 1951b, s. 347-348.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir; **Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları**, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1972.
- ÜNAL, Refik; "Saz Düzenleri Üzerine Bir İnceleme", **TFA**, S. 294, Ocak 1974, s. 6867-6869.
- ÜNAL, Refik; "Türkiye'de Halk Musikisi Çalışmaları", **TFA**, S. 291, Ekim 1973, s. 6770-6775.
- ÜNGÖR, Etem R.; "Türk Halk Çalgıları", **TFA**, S. 270, Ocak 1972, s. 6192-6193.
- ÜSTEL, Füsün; "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Millî Musiki' ve 'Musiki İnkılabı' ", **Cumhuriyet'in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 40-49.
- VARLI, Ersen; " 'Türkü Radyoları'nın Türk Halk Müziği Üzerindeki Etkileri", İstanbul, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006.
- VORHOFF, Karin; "Türkiye'de Alevilik ve Bektaşilikle İlgili Akademik ve Gazetecilik Nitelikli Yayınlar", **Alevi Kimliği**, Ed.: T. Olsson vd., Çev.: B. K. Torun-H. Torun, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 32-66.
- VURAL, Süray; **Yaktım Mangalımı (Hanım Ayşa)**, Mut, Mut Belediyesi Kültür Yayınları, 2008.

- YAKICI, Ali; "Anonim Türk Edebiyatında Hikâye Anlatıcısı ve Hikâye Anlatma Geleneği Üzerine", **Millî Kültür**, S. 61, Haziran 1988, s. 85-90.
- YAKICI, Ali, **Halk Şiirinde Türkü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007a.
- YAKICI, Ali; "Dede Korkut Kitabı'nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi", **Millî Folklor**, S. 73, 2007b, s. 40-47.
- YALDIZKAYA, Ömer Faruk; **Emirdağ Türküleri**, 2. b., İzmir, Analiz Matbaacılık, 2006.
- YANGIN, Birgül; **Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002.
- YARAR, Betül; "Değişen Arabesk Kültürü ve Yeni Toplumsal Anlam(lar)ı", **Folklor/Edebiyat**, S. 38, 2004/2, s. 137-153.
- YARDIMCI, Mehmet; "Âşık Edebiyatında Etkileşim", **Folklor/Edebiyat**, S. 13, Mart-Nisan 1998, s. 198-211.
- YARDIMCI, Mehmet; **Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri**, 6. b., Ankara, Ürün Yayınları, 2008.
- YEDEKÇİOĞLU, Kâzım; "Çellov'un Türküsü", **TFA**, S. 360, Temmuz 1979, s. 8714-8715.
- YENER, Cemil, **Türk Halk Edebiyatı Antolojisi**, 2. b., İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1989.
- YENER, Cemil, **Türk Halk Edebiyatı Antolojisi**, İstanbul, Bateş Yayınları, 1973.
- YENER, Faruk; **Başkadır Şu Müzik Dünyası**, İstanbul, Gümüş Basımevi, 1992.
- YEŞİLTUNA, Dilek, DUMAN, M. Zeki; "Derin Devletin Ontolojisi (Kurtlar Vadisi Örneği)", **Folklor/Edebiyat**, S. 46, 2006/2, s. 313-328.
- YILDIRIM, Dursun; "M. Kemâl Atatürk, Filolojiler, Medeniyet ve Bugün", **Türk Yurdu**, S. 162-163, Şubat-Mart 2001, s. 440-446.
- YILDIRIM, Dursun; **Türk Bitiği**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998.
- YILDIRIM, Dursun; "Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm", **Türk Dili**, C. 1999/I, S. 570, Haziran 1999, s. 505-530.

- YILDIRIM, Vural; "Halk Müziği Gerçeği", **Folklor/Edebiyat**, S. 9, Mart 1997, s. 144-148.
- YILDIRIM, Vural; "Müzik-Endüstri-Kalan Müzik", **Folklor/Edebiyat**, S. 17, 1999/1, s. 149-160.
- YILDIRIM, Vural; "Türkiye'de Modernleşme ve Müzik", **Folklor/Edebiyat**, S. 13, Mart/Nisan 1998, 86-89.
- YILMAZ, A[bdurrahman]; **Tahtacılar Gelenekler**, Ankara, CHP Halkevleri Yayınları, 1948.
- YILMAZ KURT, Zeynep; "İngilizce Yapılan Yakın Dönem Araştırmalarda Alevilik", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, S. 56, Güz 2010, s. 191-202.
- YILMAZ, Coşkun; "Radyonun Yeniden Keşfi", **Yeni Türkiye**, S. 12 (Medya Özel Sayısı-II), Kasım-Aralık 1996, s. 1044-1052.
- YILMAZ, Ensar; "1946 Seçimlerinde Öne Çıkan Bazı Hususlar", **ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 1, 2010, s. 177-188.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Bizde İlk 'Halk Bilgisi Derneği' Teşebbüsü ve Bir Tarihî Belge", **TFA**, S. 133, Ağustos 1960, s. 2197-2198.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Gene Dizilere Dair - IV ", **TFA**, S. 147, Ekim 1961d, s. 2521-2523.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Halk Müziğinin Değer ve Önemi", **TFA**, S. 105, Nisan 1958a, s. 1670-1671.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Halk Müziklerinde Dizilerin Tarifi - II", **TFA**, S. 142, Mayıs 1961b, s. 2387-2388.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Majör Minör Dışı Diziler Hakkında - III", **TFA**, S. 143, Haziran 1961c, s. 2418-2419.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Türk Folklorunda Kıbrıs Kemanesi ve Zeybeği", **TFA**, S. 109, Ağustos 1958b, s. 1738.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü", **TFA**, S. 165, Nisan 1963, s. 3029-3030.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; "Türk Halk Müziği Dizilerinin Tarifi Meselesi - I", **TFA**, S. 141, Nisan 1961a, s. 2362-2364.

- YÖNETKEN, Halil Bedi; “Yerli Melodilerin Armonilenmesi”, **TFA**, S. 211, Şubat 1967, s. 4322-4323.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; **Derleme Notları-I**, İstanbul, Orkestra Yayınları, 1966.
- YÖNTEM, Ali Canib; “Saz Şairleri”, **TFA**, S. 122, Eylül 1959, s. 1977-1978.
- YÖRÜKÂN, Yusuf Ziya; **Anadolu’da Alevîler ve Tahtacılar**, Haz.: Turhan Yörükân, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- YÜCE, Sefa; “Millî Kimliğimiz ve Türkçe”, **Türk Yurdu**, S. 162-163, Şubat-Mart 2001, s. 460-462.
- YÜKSEL, Erkan, GÜRCAN, Halil İbrahim; **Habercinin El Rehberi/Soru ve Örneklerle Haber Toplama ve Yazma Kural ve Teknikleri**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 2001.
- YÜKSEL, Sinem Evren; “Yavuz Turgul Sineması”, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2003.
- YÜRÜKOĞLU, R.; “Müzik En Büyük Eğitmandir (Musa Eroğlu Söyleşisi)”, **Kavga**, S. 5, Temmuz 1991, s. 12-15.
- YÜRÜR, Ahmet; “Halk Türküleri’imiz Üzerine Yapılan İlk Özgün Çalışma”, **Cumhuriyet**, 25 Aralık 1976.
- ZELYUT, Rıza; **Halk Şiirinde Gerçekçilik**, Ankara, AYKO Yayınları, 1982.
- ZELYUT, Rıza; **Öz Kaynaklarına Göre Alevilik**, 7. b., İstanbul, Yön Yayıncılık, 1992.
- ZENER, Erkal; **Postmodern Şamanizm Alevilik ve Halk Ozanları**, Ankara, İtalik Yayınları, 2000.
- ZİYA GÖKALP; **Türkçülüğün Esasları**, 10. b., İstanbul, Varlık Yayınları, 1973.

Elektronik Kaynaklar:

<http://bkses.com/muhabbet/index.htm> Erişim: 15.07.2012

<http://dizimuzik.yazete.com/> Erişim: 12.01.2012

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2229/tarihce.html> Erişim: 07.08.2012

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3169/devlet-sanatcisi-unvanini-alan-sanatci-listesi.html> Erişim: 07.08.2012

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,6726/devlet-sanatcisi-olmak-icin-sartlar-nelerdir-kimler-dev-.html> Erişim: 07.08.2012

<http://home.arcor.de/turani/arsiv.htm> Erişim: 01.08.2012

<http://www.ihsanozturk.com/halk-muzik.asp?id=222> Erişim: 11.10.2011

<http://www.ihsanozturk.com/halk-muzik.asp?id=327> Erişim: 15.07.2012

<http://www.mesam.org.tr/?intPageStructureNo=4&sintLanguageID=0&bytContentType=3&intPageNo=12&strHitCountParam=2|7|0|135|340> Erişim: 12.08.2012

<http://www.musaeroglumuzikkurslari.com/index.html> Erişim: 06.08.2012

<http://www.musikidergisi.net/?p=1357> Erişim: 08.09.2011

http://muzik.buneki.org/nm-BEY_PLAK-production-8-pg-14 Erişim: 15.07.2012

http://muzik.buneki.org/nm-BEY_PLAK-production-8-pg-7 Erişim: 01.08.2012

http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster_uye.asp?yazi_id=758 Erişim:12.01.2012

<http://www.nazimca.net/mp3-dinle/musa-eroglu-sarkilari.html> Erişim: 01.08.2012

<http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx> Erişim: 20.02.2012

<http://www.trt.net.tr/Radyo/RDAkis.aspx?gunler=1&kanal=7&akistur=1&tdgun=0&control=-1> Erişim: 20.02.2012

<http://www.turkuler.com/tgv/senelonaldi.asp> Erişim: 11.10.2011

<http://www.turkusozu.com/t-sanatci/341-necati-basara-sanatcimizin-biyografisi.html> Erişim: 11.10.2011

http://tr.wikipedia.org/wiki/Musa_Ero%C4%9Flu Erişim: 01.08.2012

ÖZET

ÇEVİK, Mehmet. Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu, Doktora Tezi, Ankara, 2012.

Temelde bir sözlü kültür ürünü olan türkü, doğası gereği dinamik bir yapıya sahiptir ve bu nedenle de geleneksel özelliklerini korumakla birlikte sürekli olarak değişime açıktır. Bu çerçevede türkünün edebî ve müzikal özelliklerinde olduğu kadar toplumun türkü algısında ve türküyeye yüklediği anlamda da değişim yaşanabilmektedir.

Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu adını taşıyan bu araştırma, türkü kültüründe 1868'den itibaren meydana gelen değişimleri, evrelere ayırarak incelemeye ve bu değişim sürecinde türkü sanatçısı Musa Eroğlu'nun yerini belirlemeye çalışmaktadır. Çalışmada, türkü kültüründeki değişimin genel olarak 4 evrede gerçekleştiği ortaya konulmuştur. Bu evreler sırasıyla şöyledir: a. Hazırlık Evresi (1868-1922), b. Romantik-Politik Evre (1922-1952), c. Egzotik Evre (1952-1990), d. Popüler Evre (1990 Sonrası).

Türkü kültüründeki değişim sürecinin Popüler Evre'sinde doğan ve aynı dönemde bağlama çalıp türkü söylemeye başlayan Musa Eroğlu, Egzotik Evre boyunca çalışmalarını sürdürür. Ancak onun türkü kültüründeki değişim açısından asıl önemi, yaptığı çalışmalarla, Egzotik Evre'nin sonlanmasında ve Popüler Evre'nin oluşup gelişmesinde öncü rolü üstlenmiş olmasıdır. Çalışmada, türkü kültüründeki değişim sürecinin evreleri ve özellikle son iki evrede önemli bir aktör olarak öne çıkan Musa Eroğlu'nun konumu ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

Anahtar Sözcükler

1. Türkü
2. Türkü Algısı
3. Müzik
4. Değişim
5. Musa Eroğlu

ABSTRACT

ÇEVİK, Mehmet. The Process of Change in the Culture of Turkish Folk Song and Musa Eroğlu, PhD Thesis, Ankara, 2012.

The folk song which is a basically product of oral culture has a dynamic structure due to the nature and therefore it is continuously subject to change while keeping the traditional features. In this sense, the change in the society's perception of folk song and the meaning imposed by society as well as the literary and musical characteristics of folk song might be encountered.

The study called *The Process of Change in the Culture of Turkish Folk Song and Musa Eroğlu* tries to examine the changes in the culture of folk song from 1868 by phases separated and to locate Musa Eroğlu folk song artist in this process of change. In this study, the changes in the culture of folk song generally taking place in four phases have been determined. These phases are respectively as follows: a. Preparation Phase (1868-1922), b. Romantic-Political Phase (1922-1952), c. Exotic Phase (1952-1990), d. Popular Phase (After 1990).

Musa Eroğlu, who was born in Popular Phase of the process of change in the culture of folk song and started to play *bağlama* (instrument with three double strings) and sing the folk song in the same period, continues to work during the Exotic Phase. However, the main importance of him in terms of changes in the culture of folk song is that he took over the leading role with his studies to finish Exotic Phase and to start and improve Popular Phase. In this study, the phases of the process of change in the culture of folk song and the position of Musa Eroğlu who in particular stands out as an important actor in the last two phases are discussed in detail.

Key Words

1. Turkish Folk Song
2. Perception of Folk Song
3. Music
4. Change
5. Musa Eroğlu

