

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

MÜZİKSEL ÜRETİM BAĞLAMINDA ROCK OTANTİSİTESİ:
MOR VE ÖTESİ ÖRNEK OLAYI

Hazırlayan
Alper YAZICI

Danışman
Doç. Dr. Ayhan EROL

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **MÜZİKSEL ÜRETİM BAĞLAMINDA ROCK OTANTİSİTESİ: MOR VE ÖTESİ ÖRNEK OLAYI** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

02/07/2008

Adı SOYADI

Alper Yazıcı

İmza



TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 3./7 / 2008 tarih ve 18 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 18. maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Alper Yazıcı'nın "**Müziksel Üretim Bağlamında Rock Otantisitesi: Mor ve Ötesi Örnek Olayı**" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 17/7 / 2008 tarihinde, saat 1330 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra x dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.



BAŞKAN

Doç. Dr. Ayhan Erol

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

Prof. Dr. Fırat KUTLU

Doç. Periz DURU

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE
VERİ FORMU ÖRNEĞİ**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Madde I. Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Yazıcı

Adı: Alper

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Müziksel Üretim Süreci Bağlamında Rock Otantistesi:
“Mor Ve Ötesi” Örneği.

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Rock Authenticity in the Context of the
Musical Production: The Case of Mor ve Ötesi

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:**2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 83

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 17

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Ayhan

Soyadı: Erol

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Otantisite
2. Rock Müzik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Authenticity
2. Rock Music

Tarih: 02. 07. 2008

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum



Evet



Hayır

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, müziksel üretim bağlamında rock otantisitesini, Türkiye’de ünlü bir rock grubu olan Mor ve Ötesi’nin müziksel pratikleri ve söylemlerinden hareketle tartışmaktır. Çalışmada teorik bir çerçeve oluşturmak için birinci olarak popüler müzik incelemelerinin üretim, tüketim ve metin gibi temel analiz kategorileri gözden geçirildi. İkinci olarak öncelikle felsefe ve sosyal bilimler gibi çalışma alanlarına daha sonra kültürel çalışmalara konu olmuş ve sonucunda popüler müziğin önemli analiz gereçlerinden biri haline gelmiş olan otantisite kavramı ele alındı ve Mor ve Ötesi’nin müziksel ve müzik dışı söylemleriyle ilişkilendirildi.

Çalışma mahiyeti itibariyle bir vaka (casestudy) incelemesi olduğu için Mor ve Ötesi’nin müziksel üretim pratiklerine odaklanır. Müziksel üretim çerçevesinde enformasyon toplayıp bunu analiz etmek için gerekli en önemli yollardan birisi müzisyenlerin kendi söylemlerinden yansıyan ve metinlerine de yansıtıklarını söyledikleri argümanları dikkate almaktır.

Müziksel üretim pratiklerinin gerçekleştirildiği mekanlarda yapılan gözlemler, Mor ve Ötesi üyeleriyle yapılan görüşmeler ve hatta müzik endüstrisi ile bağlantılı olarak yapımcılarla yapılan görüşme ve müzakerelerle birlikte oluşturulan enformasyon, çalışmanın üçüncü bölümündeki metin analizine bağlanmaktadır. Kısacası hem müziksel üretim koşullarının müzik dışı bileşenleri hem de müziğin üretimi içerisinde grubun düşüncülerini metne yansıtıkları stratejiler, görüşmeler yoluyla ele alınmıştır. Dolayısıyla müziksel üretim süreci içerisinde grubun yaptığı müziğin özelliğine ilişkin toplanmış olan enformasyon, genel olarak rock müziğe özel olarak ise Mor ve Ötesi’ne ilişkin bir dizi söylemsel biçimleniş ortaya çıkarmıştır. Bu söylemsel formasyonu denetim altına almak için ise temel olarak otantisite kavramlaştırılması kullanılmıştır. Sonuç olarak çalışmada, grubun üretim-tüketim-metin üçgenine dayalı otantisite işaretleyicileri irdelenmiş ve anlaşılmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

The aim of this research is to discuss the rock authenticity in the context the musical production process by considering 'Mor ve Ötesi, a prominent rock group in Turkey. In order to create a theoretical framework of this study, firstly, the main analysis categories of popular music studies such as production, text and consumption have been reviewed. Secondly, the concept of authenticity which becomes a subject for philosophy, social sciences, cultural researches and finally an important instrument for analysing popular music is used in order to associate with Mor ve Ötesi's expressions of music.

The research is focused on Mor ve Ötesi's musical production process because of being a case study by its nature. One of the most important path for gathering data and analysing it, is to take into account the musicians' own expressions and lyrics that have been reflected in lyrics.

The data that is constructed by the observations that have been made in musical production process, the interviews by Mor ve Ötesi and even the interviews with producers are connected with the third chapter which contains text analyse. Briefly, the thoughts and the strategies of the group have been introduced by the interviews in and out of musical production process. So the data which shows us the character of the music is gathered by the group's musical production process and reveals the discursive formation, generally for rock music but privately for Mor ve ötesi. In order to manage the discursive formation, fundamentally, the authenticity is conceptualized. As a result of the research, the authenticity of the group's production-consumption and text triangle is explicated.

ÖNSÖZ

Lisans hayatım boyunca kendime sürekli sorduğum bir soru olmuştur. Neden bir rock müzisyeninin ve onun hayran kitlesinin söylemleri, yaşam biçimleri, giyimleri vb. diğer türlerden yüksek derecede farklıdır. Veya türler arasındaki bu müziksel ve davranışsal ayrışmaların sebebi ve sonucu ne olabilir? Bu soruların cevapları, kendime geçmişten bugüne yakın bulduğum ve ciddi bir dinleyicisi olduğum rock müziğinin sadece müziksel öğeleriyle açıklanamazdı. Bu ve buna benzer sorular, beni müziksel pratikler dışında müziğin diğer çalışma alanlarından müzikoloji ve etnomüzikoloji eğitimine yöneltmişti. Nihayetinde müzik bilimleri alanına yönelik yüksek lisans eğitimi, bana bu soruları yanıtlamakla kalmamış aynı zamanda müziğe bakışta yeni bir vizyona sahip olmamı sağlamıştı. Tabi ki bu eğitim, öğretmenlerimin sonsuz emekleri ile gerçekleşmiştir. Bu anlamda yüksek lisansım boyunca bana çok şey öğreten tüm öğretmenlerime sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Eğitim sürecimde ve devamındaki tez çalışma dönemimde, gerek kaynaklarıyla gerekse önerileriyle bana olan desteğini esirgemeyen Aykut Barış Çerezciogluna ayrıca teşekkür etmek isterim. Tüm hayatım boyunca her zaman yanımda olan ve eğitimim konusundaki hassasiyetlerini daima koruyan aileme ayrıca teşekkür ederim. Onlar olmasaydı bir çok şeyi başaramazdım.

Tüm öğrenimim boyunca yaptığım çalışmalar bana çok şey katmıştır. Ancak bilindiği üzere bilmek yada öğrenmek yazmak için yeterli değildir. Dolayısı ile tez aşaması boyunca bana danışmanlık yapan, çalışmalarım da tam bir sene boyunca sonsuz bir sabırla her hafta beni dinleyen, sorularımı yanıtlayan ve bana yol gösteren Doç.Dr.Ayhan Erol'a sonsuz saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım. Eğer tez çalışmam sürecinde onun yüksek donanımından bir şeyler alabilmişsem kendimi şanslı sayacağım. Kalemimi biraz olsun yerinden oynatabilmemi sağladığı için ona sonsuz müteşekkirim. Aynı zamanda tez konuyla ilgili olarak ellerinden geldiğince her sorumu yanıtlamaya çalışan ve bana yoğun tempolarına rağmen zaman ayıran Harun Tekin, Kerem Kabadayı ve tüm Mor ve Ötesi üyelerine ve grup dışı Mor ve Ötesi ekibine sonsuz teşekkürler ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii,ix

1. BÖLÜM:

POPÜLER MÜZİK İNCELEMELERİ

1.1 Popüler Müzik İncelemelerinde Temel Analiz Kategorileri.....	1
1.1.1. Üretim	3
1.1.2. Metin	6
1.1.3. Tüketim	10
1.2. Müziksel Söylem Olarak Otantisite ve Rock Müzik	14
1.2.1. Üretici Otantisitesi.....	17
1.2.2. Tüketici Otantisitesi.....	20

2. BÖLÜM:

MOR VE ÖTESİ : MÜZİKSEL ÜRETİM SÜRECİNDE OTANTİSİTE İŞARETLEYİCİLERİ

2.1. Grup Profili.....	22
2.2. Müziksel Üretim Sürecinde Mor ve Ötesi'nin Otantisite İşaretleyicileri.....	24
2.3. Mor ve Ötesi İzlerkitlesi ve Otantisite.....	41

3. BÖLÜM: METİN ANALİZİ

3.1. Şarkı Sözleri	46
3.2. Söz-Müzik İlişkisi.....	57
3.3. Vokaller.....	59
3.4. Müzikal Yapı.....	71
3.4.1. İcra Üslubu.....	71
3.4.2. Tonal Sistem Ve Armonik Hareketler.....	74
3.4.3. Tını.....	77
SONUÇ.....	79
KAYNAKLAR.....	82

ÖZGEÇMİŞ

1. BÖLÜM: POPÜLER MÜZİK İNCELEMELERİ

1.1 Popüler Müzik İncelemelerinde Temel Analiz Kategorileri

1970'lere kadar akademik dünya içinde kendine pek yer bulamayan popüler kültür incelemesi, 1980'lerle birlikte pek çok üniversitede kurumlaşmış bir çalışma alanı haline gelmiştir. Popüler kültürün en önemli görünümünden olan popüler müzik incelemesi ise, 'kültürel çalışmalar' pratisyenlerinin popüler kültür üzerine yaptığı incelemelerin açtığı yoldan ilerlemişlerdir. Disipliner müzik incelemesi olarak öne çıkan müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışanları, bu çabalara bir süre ihtiyatla yaklaşmışlardır. 1980'li yıllar boyunca süren bu çekimser tavır 1990'lı yıllarla birlikte yerini pek çok müzikolog ve etnomüzikoloğun popüler müzik incelemesine yoğun ilgisine bırakmıştır. Dolayısıyla farklı disiplinlerden araştırmacıların popüler müziğe çok farklı yollardan yaklaşarak, cesaret kırıcı bir karmaşıklığa sahip bu 'olgu'yu ve ürüntülerini anlamaya çalışmalarının tarihi en fazla 30 yıl öncesine gidebiliyor.

Popüler müziğe endüstriyel süreçler, popüler müzik metinlerinin anlamları, popüler müziğin söylemleri ve ideolojileri, ve müziksel metaların verdikleri hazlar ve kullanımları dahil olmak üzere birçok yoldan yaklaşılabılır. Kabul edilmelidir ki tüm inceleme olgularının yeri ve önemi, disiplinden disipline kurumdan kuruma değişebilmektedir. Bununla birlikte, çeşitli bilim dallarının ilgi alanına giren ve kazanımlarından beslenerek geniş bir araştırma alanına yayılan popüler müzik incelemesi, 1990'lardan günümüze ağırlıklı üç analiz kategorisine yönelmiştir. Birincisi, popüler müzik üretimi ve bunun politik ekonomisinin kurumsal analizi ile ilgili çalışmalardır. Bu alandaki incelemeler müzik üretim teknolojileri, müziksel üretimin idari (devlet, hükümet, yerel vb) politikaları, müzisyenlik pratikleri, politik ekonomi ve müzik endüstrisinin örgütsel çözümlerini içerir. İkincisi, popüler müzik türlerinin temsil edilmesi ve simgesel anlamlarının metin analizine ayrılmış çalışmalardır. Bu tür incelemeler; şarkı sözü içeriği yorumlaması, müzik videosu formundaki müziğin ikonografik analizi ve popüler müziğin müzikolojik

çözümlemeleri gibi çalışma alanlarından oluşmaktadır. Üçüncüsü ise, popüler müziğin gündelik yaşam ritüelleri içinde yorumlandığı “etnografik” çalışmalardır. Burada odak, genel olarak hayranlar, özel olarak ise etkin bir biçimde kültürel anlam ve kimlik yarattıkları için altkültürler ve müzik ‘scene’leridir (Erol 2003a:15).

Popüler müzik incelemelerinde toplumbilimsel ya da iletişim kuramlarına dayalı analizler, müziğin endüstriyel üretim ile nasıl ilişkilendiğini anlayabilmek için önemlidir. Bu incelemeler temelde üretim-ürün-tüketim üçgenine ve bu üçgenin tepe noktaları arasındaki ilişkilerin tanımlanması çabasına dayanır. Müziğe odaklı müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik kuramı gibi dallardan çok, toplumbilim ve iletişim gibi dalların kesişme alanında, kültürel çalışmalar (cultural studies) adı verilen inceleme modelinde popüler müziğin yoğun bir ilgi odağı olması da bu üçgenin belirleyiciliği ile açıklanabilir (Özer 2003:37). Yaklaşık 20 yıl öncesine kadar inceleme alanını Batı sanat müziği ile sınırlandıran müzikoloji, popüler müzik çalışmalarına 1980’lerin sonlarına dek uzak durmuştur. Bunun temel nedeni müzikologların toplumsal ilgi alanına girdiklerini söyledikleri popüler müziği, bir inceleme nesnesi olarak meşru addetmemeleridir. Özetle üretim-metin-tüketim olarak formüle edilebilecek bu üç yaklaşımın bir bütün olarak ele alınması, popüler müzik incelemesi için ağırlıklı bir kuramsal çerçeveyi içermektedir. Aslını söylemek gerekirse bu üçe ayrılmış çalışma alanı, uzun bir inceleme geleneği içinde iyi-tanımlanmış bir çözümleme mantığı içinde geliştirilmiştir. Buna göre popüler müzik metinleri hayranlar ve izlerek (audience) tarafından tüketilmekte ve yorumlanmaktadır. Anlamın yüklendiği bu kültürel ifade biçimleri ise kurumsal ilkelere göre üretilen ticari ürünler olarak analiz edilebilmektedir. Bu çalışmada amaç, bu üç alan arasındaki ilişkileri, geniş bir teorik çerçeveden hareketle tartışmak değildir. Bir örnek olay üzerinden hareket ederek bu kategorilerin hem birbirleriyle ilişkilerinin hem de kendi başlarına birer inceleme odağı olmalarının altını çizmek ve çözümlenmektedir.

1.1.1. Üretim

Popüler müziğin üretim boyutu, yukarıda ifade edildiği gibi geniş bir çalışma alanına yayılır. Müzik üretim teknolojileri, idari merkezlerin (devlet, hükümet, yerel vb) müziksel üretim politikaları, politik ekonomi ve müzik endüstrisinin örgütsel çözümlenmeleri, bu geniş araştırma spektrumu içinde öne çıkan birkaç ana başlıktır. Müzisyenler ise bu süreçte çekirdek üreticiler olarak yer almaktadırlar. Ancak çok yakın bir tarihe kadar popüler müzik üretiminin genel olarak politik ekonomi kapsamında ele alındığını ve ağırlıklı endüstriyel üretim ilişkileri çerçevesinde değerlendirildiğini ifade etmek gerekir. Adorno'nun "popüler müzik üzerine" (1940) başlıklı ünlü makalesini yazdığından bu yana yetmiş yıla yakın bir süre geçmiş olmasına, ve buna ilişkin devasa bir eleştiri literatürü bulunmasına rağmen, popüler müziğin kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde ele alınıp çözümlenmesi cazibesini pek kaybetmiş görünmemektedir. Elbetteki, yer küre üstündeki bir sürü insanın popüler müziği haz verici sound ve kışkırtıcı üslup olarak yaşantılamasına karşın, popüler müzik aynı zamanda milyonlarca doların dolduğu bir endüstridir (Rowe 1995:37) ve popüler kültür kapitalist üretim ilişkilerinin sonucudur, ancak bununla birlikte ürünün değişim değeri (ekonomik değeri) ile kullanım değeri (kültürel değer) arasındaki analitik ayrım gözden kaçırılmalıdır. Bir popüler müzik ürünü onu üretenler ile onu tüketenler arasında farklı kullanım değerine sahiptir. Bir dinleyici sadece egemen kültüre ayak uydurmak için bir albüm yada ürün satın almaz, aynı zamanda dinleyicinin ilgili olduğu konu, eğlence, kimlik, anlam arama ve otantik olma ile de ilişkilenebilir. Bu anlamda popüler müzik üretimi bu türden tercihlere ilişkin tartışmayı tüketici boyutu içinde yeniden üreten bir özelliğe sahiptir.

Simon Frith "popüler müziğin endüstrileşmesi" başlıklı makalesinde endüstrileşmeyle ilişkili olarak etkin müzik üretiminden edilgin pop tüketimine geçişe, halk, cemaat ya da altkültür geleneklerinin çöküşüne ve geleneksel bir müziksel yeteneksizleşmeye işaret etmektedir (Frith 2000:72). Popüler müzik endüstrisi üzerine geliştirilen bu savlar, temel olarak müziğin ticari bir kürede işletiliyor olması ile ilişkilidir. Bu çerçeveye üzerinde en çok durulan nokta, müziğin meta haline dönüşmüş olmasıdır. Marx'ın yabancılaşma olarak tanımladığı şey bu

noktada anlam kazanır ve yabancılaşma temelde bizim yarattığımız şey ile endüstriyel süreç sonunda tekrar bize bir meta olarak dönen şey arasındaki hile ve samimiyetsizliğe dayanır. Aslını söylemek gerekirse; müziğin endüstrileşmesi yalnızca kaset, veya CD üretimleriyle sınırlı değildir aynı zamanda endüstri, müziğin üretimi aşamasında müzisyen, aranjör, müziksel pratikler gibi bileşenlerle ilişkilendirilir. Başka bir deyişle müziksel üretim ya da daha özgül olarak popüler müzik üretimi, içinde pek çok aktörün yer aldığı karmaşık bir süreçtir. Bu sürece müdahil olan çok sayıda insan olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. Yani bir müzik parçası, bir müzisyen ya da müzisyen grubu tarafından bestelenmesiyle başlayan, stüdyo sürecinde pek çok uzmanın işleminden geçen, yapım ve pazarlama aşamalarıyla tamamlanırken bile yine pek çok figürün ve üretim aşamasının içinde olduğu bir süreci içerir. Sözü ettiğimiz çekirdek üreticiler üzerinden yürütülen çalışmaların müziksel üretim sürecinin anlaşılmasına önemli katkılar yapacağı çok açıktır. Bu bağlamda belirlenmesi gereken şey öncelikle bir 'yazar' dır. Elbeteki bunun ardından saptanması beklenen şey ise, ister bireysel isterse kolektif özne olsun, çekirdek üreticinin bir yazar olarak metnini oluştururken başvurduğu stratejilere ilişkin enfomasyona nasıl ulaşılacağı ve bu malumatın nasıl analize elverişli hale getirileceğidir.

Metin üzerine yoğunlaşma, estetik ya da özerk bir kendilik olarak 'yapıt'ı olduğu kadar, eserin yaratıcısı olarak 'yazar' (auteur) nosyonu, ya da ikisi arasındaki ilişkinin ne olduğu sorusunu akla getirir. Yazar terimi ile dile getirilen şey iletişim mesaj ve metinlerinin kurucusu, yaratıcısı, sahibi olan kişidir. Bu çerçevede yazdığından, eşdeyişle yarattığından sorumlu etkin bir özneyi belirten yazar terimi, istediğini belirleme üstünlüğüne sahip olmayı tanımlamaktadır. O halde popüler müzik parçasının anlamı, onun bestecisi ya da istediğini belirlemek için ürünü biçimlendiren kolektif bir özne (şarkı sözü yazarı, müzisyen, aranjör, tonmeister vb) tarafından mı belirlenmektedir? Geniş çaplı söylemsel kategoriler (tür, üslup, seslendiriciler, albüm, radyo programı vb.) ile toplumsal pratiklerin oluşturduğu bağlamlardan (dans etme, parti yapma, araba kullanma, tartışma vb) ziyade bir şarkı tek başına mıdır? Ya da anlamın temel birimi şarkı mıdır? Şarkının anlamı kesin olarak tüketim koşulları dışında mı varolur? Şarkının anlam üretim koşullarının

ayrıntılılandırılmış gözden geçirmesi olmaksızın, yalnızca bir *yazarın* (auteur) niyeti ile ilişkilendirilebilir mi (Erol 2003a:24)? Barthes “yazarın ölümü”nden söz ederken yazarın bir metine “doğru” anlamı yerleştirme ayrıcalığının ve yetkesinin ortadan kalktığına vurgu yapar. Dolayısıyla bir popüler müzik parçasında anlamlandırma, metne ve okura (dinleyici) kaydırılmakta ve “bağlam” öne çıkarılmaktadır. Popüler müziğin toplumsal güçlere aşkın olmadığı, dolayısıyla da anlamın belirlenmesinde toplumsal bağlamın daha öne çıktığı söylenebilir. Ayrıca pek çok popüler müzik parçasının çekirdek üreticilerinin bile iki ya da daha fazla kişiden oluştuğu da. Buna, şarkı üretiminin öteki vehçeleri ile birlikte teknolojik gelişmeleri de eklediğimizde, analizin Batı sanat müziğinde hüküm süren tek-besteci modeliyle gerçekleştirilemeyeceği daha açık hale gelir. Dolayısıyla bir popüler müzik parçasının ürün olarak ortaya çıkmasının tüm vehçelerini denetleyen tek bir ‘yazar’ nosyonu popüler müzikte işletilebilir değildir.

Bir popüler müzik parçasının ürün olarak ortaya çıkmasının tüm vehçelerini kontrol altında tutan tek bir yazar nosyonunun popüler müzikte işletilebilir olmadığı, izlerkitle (audience) durumunda daha karmaşıktır. Popüler müzik grupları/sanatçıları elbetteki kendileriyle birlikte değerlendirilen bir ‘eser birikimi’ (oeuvre) yaratmışlardır. Ancak Beatles, Michael Jackson, Madonna ya da MFÖ, Orhan Gencebay, Sezen Aksu’nun bu çerçevede düşüneceğimiz ‘tüm eserlerinin’ ortaya çıkması ve değerlendirilmesi, popüler müzik tarihindeki endüstriyel/teknolojik gelişmelere bağlı olduğu kadar izlerkitle yapılarındaki değişimle de yakından ilişkilidir. Batı sanat müziğinde besteci ve yapıtı arasındaki ilişki, betecinin yaratma dönemleri, eserlerini yaşamlarına bağlama vb. eğilimleri ile kendini gösterir. Ayrıca biyografik ya da otobiyografik referansların bu tür ilişkilendirme mantığını güçlendireceği varsayılır. Oysaki bu tür ilişkilendirmeler ile ortaya çıkarılan kavramlaştırmaların dezavantajı çoktur. Çünkü şarkının besteci ya da seslendiricisinin biyografik hatta otobiyografik ayrıntıları ifade edip etmediği şüphelidir. Eğer gerçekte böyle olsaydı bir besteci/şarkıcı üzüntülü iken hüzünlü şarkı besteler/söyler, ya da mutluken neşeli şarkı yazar/seslendirirdi. Kaldı ki bir şarkının besteci/seslendirici niyetini aşan geniş bir etki alanı yaratabilme olanağı

vardır. Hatta şarkının içinde seslendirilen müziksel kodlar ve üslup, şarkı sözlerinin içeriğini güçlendirebildiği gibi yalanlayabilir (Erol 2003a:25).

Popüler müziği ‘kendisi’ olarak, yani yapısal özellikleriyle, ancak bağlamın anlaşılmasına da katkı yapabilecek şekilde analiz etmenin, problemleri olsa da, bir ‘yazar’ çerçevesinde ele almanın bir yolu olmalıdır ve elbetteki burada bütünlüklü bir popüler müzik incelemesine yapılacak katkının ne olacağı aranmalıdır. Sözgelimi bu çerçevede, popüler müzikte geniş ölçüde savsaklanan besteleme süreci araştırılabilir. Bu, popüler müzik incelemesine hala uzak duran pek çok müzikolog için, üzerinde yeni ayrıntılar ortaya çıkarabileceği bir ‘alan’ olarak kendini gösterebilir. Besteleme sürecinin başlangıcı ile bir ürün olarak ortaya çıkma süreci arasındaki prosedürle ilgili yeni perspektif önerileri, bu tür bir araştırmadan çıkarılabilir. Elbetteki bu öneriler alan çalışmasından edinilecek veriler ışığında güçlendirilebilir. Başka bir deyişle gerek kolektif özne olarak gerekse bireysel bir sanatçı olarak yazar söylemi ve pratikleri, etnografik olgular olarak ele alınmalı ve kuramsal irdelemeye tabi tutulmalıdır.

1.1.2. Metin

Popüler müzik incelemelerindeki temel analiz kategorilerinden ‘metin’, geleneksel olarak “müziğin kendisi” olarak görülür. Aslını söylemek gerekirse metin (text) denilen şey, genel olarak iletişim sürecine konu olan her türlü iletiyi kapsar. Bu durumda her türlü yazınsal, işaretsel, görsel, işitsel vb. mesaj, birer metindir. Dolayısıyla burada amaç; işin içinde müziğin aktarıldığı araçların da olduğu bir iletişim sürecinde, herhangi bir formdaki (kaydedilmiş ses kaydı, canlı icra, müzik videosu vb) mesajın ele alınıp çözümlenmesidir. Popüler müzik metnine hangi açılardan nasıl bir çözümlene yöntemi ile yaklaşılacağı, analizin sonuçlarını doğrudan etkileyeceğinden çok önemlidir. Bu çerçevede yerleşik bir metin analizi geleneğine sahip müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinlerinin metodolojik birikimini gözden geçirmek, bu türden bir analizi kolaylaştıracağı için zorunludur. Ancak popüler müzik alanına yeni ilgi gösteren bu çalışma alanlarının popüler müzik analizinde karşılaşılabilecek muhtemel sorunlara ve çözümlerine kısaca göz atmak

yerinde olacaktır. Gerek tarihsel müzikoloji gerekse müzik kuramının müziğin toplumsal vehçelerini görmezden gelme eğiliminde oldukları ya da ikincil değerlendirmeler olarak düşündükleri altı en sık çizilen problemdir. Aslında pek çok müzikoloji pratisyeninin bir yolunu bulup, sanat müziğinin bu tür sosyolojik ilgilere ‘aşkın’ olduğunu söylemeleri, hatta bu kanı ile övünmeleri alışıldıktır. Böylece zaten popüler müzik araştırmacılarının toplumsal bağlam odaklı popüler müzik incelemesi ile, popüler müziğin daha çok sosyolojik olduğunu düşünen, dolayısıyla da müzikolojik inceleme nesnesi olmadığını vurgu yapan müzikologların tutumları ‘ironik bir biçimde’ örtüşmektedir (Erol 2003a:17). Müzikoloji alanındaki bu problematiğin temeli terminoloji, metodoloji ve ideoloji gibi vehçelerden oluşur. Batı sanat müziğinin tarihsel dökümü ve tartışmaları için gerekli olan terminoloji, notasyonu temel analiz aracı olarak gören metodoloji ve Batı sanat müziğinin tarihsel köklerini ve gelişimini yansıtan ideoloji söz konusu vehçelerdir. Müzikoloji Batı sanat müziği pratikleri içinde geliştirilmiş yöntemlerle müziği analiz eder. Popüler müzik analizi ise ne salt notasyon temelli bir yöntemle ne ideolojik bir taraf olma ile, ne de sadece klasik Batı müziğine dayalı terminoloji ile yapılır. Bu anlamda bir popüler müzik incelemesine bu müzikolojik söylemlerle yaklaşmak Middleton’a göre metodolojik bir soruna neden olur. Tabi ki belli bir müzikolojik altyapının ve terminolojinin kullanılması araştırmacıya analiz konusunda yardımcı olabilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, popüler müzik çalışmasında analizin tek başına klasik batı müziği kuralları ve terminolojisiyle yapılamaz olduğudur. Başka bir anlatımla popüler müzik ve Batı sanat müziği arasındaki süregelen ve yerleşmiş özgül metodoloji ve terminoloji belli noktalarda ayrışır. Bu bağlamda popüler müzik araştırmasında Batı sanat müziği terminolojisinin tamamen yadsınması yerine araştırmacının kendi çalışma alanı içerisinde bu terminolojiyi yeniden inşa etmesi önemlidir. Bu noktada müzikologun, bir popüler müzik araştırmasında yaptığı metin analizi için, belli bir ortak veri ve terminoloji oluşturması, bunu kendi estetik ve ideolojik söylemi içerisine alması önem kazanır. Popüler müziğin üretim süreçleri, dinleyicisi ve şekillenen müzikal yapısı dikkate alınması gereken unsurlar ve kullanılacak terminolojiye etkisi olan noktalardır. Bu çerçevede Batı sanat müziği incelemesinden türetilen modeller, eleştirel bir analitik bağlamaştırma için şarkıcı, müzisyen, stüdyo üretim süreci, izlerkitle vb. çerçevesinde dolaşımda olan söylemin

içini dolduran terminoloji ile birleştirilmelidir. Çünkü bu söylemler, şarkıcılar tarafından harekete geçirilen kodlar ve olası çağrışımlar konusunda bizlere ipuçları verir (Erol 2003a:32). Dolayısıyla popüler müzik analizinde önemli bir analiz kategorisi olan metin, müzikolojik yöntemlerden bağımsız değil, ancak belli noktalarda ondan ayrılarak yapılması önem kazanır. Örneğin Batı klasik sanat müziği içinde yer alan benzetme (imitation), senkoplama, kakışım-çözülüm (disonans-resolution) gibi kavramların kullanımının metin analizi için yardımcı olacak temel kavramlar olabilir. Herhangi bir müzik metninin incelemesinde önceliğin, müziğin önemli parametrelerini belirlemede ve farklılıkların ortaya çıkarılmasında olduğu göz ardı edilmemelidir. Sözelimi armoninin önemli bir parametre olmadığı bir popüler müzik türü yada parçasında özellikle armoniye ağırlık vermenin anlamsız olacağı açıktır. Armoni önemli bir analiz birimi olarak kabul ediliyorsa, armonik çatıda tesadüfen ortaya çıkan adımlar, yarım ton, üçlü, beşli, dominant yedili, eksik dokuzlu vb. işlevsel olarak ele alınmalı ve üretildiği varsayılan imgelerle bağlantılı düşünülmelidir (Erol 2003a:30). Görüldüğü üzere müziğin ana parametrelerinin belirlenmesi ve ayrıştırılması bir popüler müzik incelemesinde önemli bir unsur haline gelmektedir.

Popüler müzikte metin analizi çalışmaları kapsamında önemli bir referans noktası olarak da notasyon gösterilebilir. Müziği yazılı, yeni bir metne dönüştüren notasyon, kişiler yada gruplar arası iletişim, zamana karşı kalıcı hale getirme ve müzisyenin yorumu, o müziği kavrayışı için zorunlu bir iletim aracı olarak işlev görür. Ancak notasyon bir müziğin kesin ve doğru bir temsilinde yeterli midir? Örneğin Batı müziği notasyonu tampere bir değeri ifade eder ve Batı müziği dışında kalan müziksel incelemelerde komasal veya perde farklılıkları nedeniyle analizde yetersiz kalabilir. Kullanılan çalgıların çeşitliliği, icra üslupları müziğin yazılmasında problematik olarak önem kazanır. Bu bağlamda performansın notasyonla ilişkisi üzerine düşündüğümüzde, bir müziğin metin haline getirilmesi, o müziğin tınsal eşdeğeri olmayabilir. Dolayısıyla yalnızca notasyon merkezli bir metin analizinin popüler müzik çalışmalarında önemli eksiklere neden olacağı bir gerçektir. Ancak yöntem olarak notasyon kullanımı aynı zamanda bize bir çok noktada yardımcı da olabilir. Bu ise 'talimatlandırıcı' bir notasyon çalışması yerine 'betimleyici' notasyon

ile sağlanabilir. Benjamin Ives Gimman ve Charles Seeger yaptıkları çalışmalar kapsamında temel olarak iki notasyon kategorisi ileri sürerler. Seslendirme ve soundları emreden ‘yetkeci-talimatlandırıcı’ perspektif ve çoğunlukla çevriyazım ile karşılanan ‘betimleyici’ perspektif. Popüler müzik incelemelerinde metin analizi için simgelerle anlatımını karşılayan yetkeci notalama sistemi yerine tercihin betimleyici notasyon olması daha doğru olacaktır. Müziksel yapının, ezginin, soundun hesaba katarak yapıldığı betimleyici notasyon, salt simgelerle belirlenmiş notasyona oranla metin analizine daha yardımcı ve açıklayıcı olacaktır. Bu yüzden çalışmanın metin analizi bölümünde tını örneklerinden çevriyazım yapılmış ve ek açıklamalar yoluna gidilmiş, dolayısıyla da ‘betimleyici’ notasyon tercih edilmiştir. Bu tercih, tının notasyonla gösterilemeyen parametrelerine eğilirken özellikle önem kazanmıştır.

Popüler müzik şarkılarının sözleri metin analizinde belirli kodların çözümü yani kod açımları için çok önemlidir. Bu anlamda müzik-şarkı sözleri ilişkisi, üzerinde durulması gereken nokta olacaktır. Popüler müzik türleri içinde en çok kullanılan ‘şarkı’ formu bu anlamda önemli bir iletişim aracı olmuştur. Belirli bir göndericiyi ve alıcıyı besleyen bu iletişimi anlamak bir metnin analiz edilmesinde müzikal yapı kadar büyük bir öneme sahiptir. İnsanlar “vurucu sözleri” yani kendilerine ya da kodu paylaştıkları kişilere özel anlamlar ifade eden sözleri hatırlar (Lull 2000:36). Dinleyicide anlam uyandıran ilk uyarıcı olarak sözler bazen müziksel ifadeden daha ön plana geçer. Bu yönüyle şarkı sözleri göndericinin alıcı hedefli bir ileti gönderme eylemi sayılır. Bu iletiler ise belli kodlarla yapılırlar. Kodlar, bir kültür yada altkültürün üyelerinin paylaştığı bir anlam sistemidir (Fiske 1996:36). Şarkı sözlerinin bir iletişim aracı olduğunu ve gönderici-alıcı unsurlarını barındığı söylemiştik. Laing sözlerle ilgili olarak ‘harici’ ve ‘dahili’ bir iletişimin söz konusu olduğundan bahseder. Bu iletişim, sözel ifadenin baş kişisi olan yani şarkıyı anlatan birinci tekil şahıs zamiriyle alıcı arasında gerçekleşir. Dilbilim kuramında bu iki seviye “enonciation” ve “enonce” terimleriyle ayırt edilir. Yine de popüler şarkıların büyük bölümü, iletişimin harici ve dahili seviyeleri arasında mutlak bir ayrım koymaz. Konuşma eylemi (enonciation), dışsal iletişim seviyesini ya da bir şarkının yorumunu; konuşulan şey (enonce), şarkının sözleriyle ifade edilen şeyin dahili seviyesini gösterir. (Laing 2002:120) Dolayısı ile şarkı sözleriyle iletişim kurma,

göndericinin iletlediği anlam ve alıcının anlamlandırması gibi farklı boyutlarda gerçekleşebilir.

Sonuç olarak söylenmelidir ki; popüler müzik incelemesinde analiz edilen tür, üslub ya da parçalar arasında hem benzerlikler hem de farklılıkları değerlendirecek bir yaklaşım genişliği, ona uygun analitik yöntem ve teknikleri geliştirmedikçe işe yaramaz. Tüm odaklara ve muhtemel farklılıklara analitik bir mesafe koyabilme potansiyeli taşıyan ‘durum çalışması (case study), popüler müzik analizini özendirir. Bu çalışma da da yapılan şey zaten budur.

1.1.3. Tüketim

Popüler müzik incelemelerinde üçüncü inceleme kategorisi tüketim boyutu olarak öne çıkmaktadır. Bu çerçevedeki incelemeler popüler müziğin gündelik yaşam ritüelleri içinde yorumlandığı ‘etnografik’ çalışmalardır. Burada odak, genel olarak hayranlar, özel olarak ise etkin bir biçimde kültürel anlam ve kimlik yarattıkları için altkültürler ve müzik ‘scene’leridir. Bu perspektif popüler müzik izlerkitesini atomize olmuş bireylerden oluşan bir yığın olarak görmez. Bu, öncelikle popüler kültür teorilerinde uzun süre önemli bir yer tutan popüler müzik izlerkitesinin kapitalizm tarafından manipüle edildiği dolayısıyla da tüketicilerin kültürel aptallar olarak değerlendirildiği görüşlere itibar etmeyen bir yaklaşımdır. Bu yüzden de müzik pratiklerini izleyen, ürünleri satın alan grupların popüler müziklerle kurduğu ilişkiye ve anlamlandırma yöntemlerine eğilir. Söz konusu çalışmaların karşı çıktığı kötümser popüler kültür perspektifini kısaca özetlemek gerekirse şunlar söylenmelidir: Tüketim olgusunun kültürel analizi Marksist politik kuramla başlar (Storey 2000:136). Kapitalizm öncesi toplumlar, ürettikleri ürünleri ya da malları hemen tüketmek, kullanmak ya da değiştirmek için üretirler. Tüketim toplumları böyle değildirler. Bugünün tüketim toplumu ihtiyaçtan kaynaklanan üretim yerine kar amaçlı üretime geçer. Bir müzisyenin, işçinin, öğretmenin ya da psikoloğun aynı ürünü satın alması gerekir. Hastasına psikolojik çözümler sunan bir terapist karşılığında aldığı bedeli aynı zamanda kendisi için harcar ve böylece tüketim sürecine katılır. Dolayısıyla tüketim toplumu üretenin ürettiği dışında tüketimi ile birlikte inşa edilir. Geriye üretilenin reklamlarla pazarlanması ve tüketilmesi gereken

ürünü yapay bir özendiricilikle tüketiciye sunmak kalacaktır. Ayrıca bu süreç, 'tüketim ideolojisi' olarak adlandırılan ve hayatımızın anlamını, tükettiğimiz şeylerde bulacağımızı ileri süren (kapitalist) ideoloji tarafından desteklenmektedir. Böylece kapitalizmin kar etme amacına yönelik işleyişi meşru hale getirilmiş olur (Storey 2000:137). Tüketicileri 'pasif' olarak değerlendiren perspektif öncülleri olmakla birlikte bu tanımlama, Frankfurt Okulu teorisyenlerince geliştirilmiştir. Popüler kültürü üretim yakasından yola çıkarak anlamaya çalışan bu entelektüellerin kavram dağarındaki en önemli terimler kitle toplumu ve kültür endüstrisidir. Frankfurt okulunun kitle toplumu kuramında iki tema hakimdir. Bunlardan birincisi yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması ikincisi ise insanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelere insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşmasıdır. Böylece, kitle toplumunun parçalanmış insanı, anlaşılabilir bir zorunluluk tarafından yönetilmektedir (Swingewood 1996:32). Kitle toplumunda geleneksel bağlar yok denecek kadar azdır; belli çıkarlar ve fikirlere dayanan tutarlı halk gitgide ortadan kalkmıştır. Frankfurt okulu geleneğinde kitle kültürü eleştirisi popüler ve halk kavramlarını suçlayıcı bir çerçevede içinde ele alınır. Gerçi halk, kendi bozulmaları, çürümeleri için sorumlu tutulmaz; çünkü kitle kültürünün başta gelen ajanları olarak kitle iletişim araçları ve kapitalist ideoloji gösterilir. Frankfurt Okuluna göre "insanların kitle kültürü organlarından aldıkları hazır düşünce ve davranış kalıpları, ikinci adımda sanki insanların kendi düşünceleriymiş gibi kitle kültürünü etkiler, güçlendirir" (Horkheimer 1986:186). Ancak bu, halkın suçsuz, fakat gene de kapitalist oyuna gelen "kültürel aptallar" olduğu imasını pek saklayamaz (Erol 2002: 35).

"Kültür endüstrisi" kavramı Adorno ve Horkheimer tarafından ilk kez ABD'de yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği" (1944) başlıklı çalışmada işlenmiş, kitleler içinde kökenleri olduğu anlamını taşıdığı için "kitle kültürü" yerine tercih edilmişti. Kültür endüstrisi 20.yüzyıl başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselen eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılan bir mal haline getirmesi anlamına geliyordu. Frankfurt okuluna göre kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması kültürün kendisini bir endüstri haline getirmişti. Onlara göre kitle kültürü kavramı

antidemokratik; “popüler kültür” ise ideolojikdi. Uygun kavram kültür endüstrisi idi. Atomize olmuş bireylerin beslendiği kültür endüstrisi ürünleri, bir sosyal gerçeğe uyacak ve bunu yansıtacak şekilde kalıplaştırılmıştı. Endüstrinin ürünlerinin tüketilme süreçleri edilgen tüketicileri varolan düzenle uzlaştırıyor ve kapitalizme hizmet ediyordu. Kültür endüstrisinin ürünleri, tüketicileri süregelen sosyal kurallarla bir tutmaya, yani özdeşleştirmeye, bağdaştırmaya ve her ne iseler o şekilde olmaya sevk ediyordu. Bireyin toplumsal konumunu ve çıkarlarını algılamasını engelleyen bu “manipülasyon”, Frankfurt okulunun “güdüp yönetme” kuramının temelini oluşturuyordu. Kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtı ve kurulu formüllere, stereotipleşmiş konulara, niteliklere ve konulara göre işleyen, böyle bir çevre içinde üretilen yapıtlardı. Bilinçli bir şekilde kendi çıkarını savunacak özerk ve bağımsız bireylerin gelişmesine engel olan kültür endüstrisinin topyekün sonucu, Frankfurt Okuluna göre aydınlanmaya karşı yöndeydi (Erol 2002:36). Kültür endüstrisi zamanla sadece genel olarak tüketicileri değil toplum içinde ayrı bir yaşam tarzına dönüşen ve belli bir direnişi ifade eder hale gelen altkültürleri yada sceneleri de tüketim ve kar amaçlı pazarlamayı başarır. Altkültürler ürettikleri yaşam formlarında tüketim toplumu içinde üretilen malları kendi amaçları doğrultusunda kullanarak tüketime dahil olurlar. Altkültürler, dikkat çekici tüketim kültürleridirler-dazlaklar ve punklarda olduğu gibi, belli tüketim türleri göze çarpıcı bir şekilde reddedildiği zaman bile- ve altkültürün gizli kimliğini ortaya çıkarması ve yasaklı anlamlarını iletmesi, ayırt edici tüketim gelenekleri ve tarz sayesinde mümkün olur. Temelde altkültürü, daha ortodoks oluşumlardan ayıran, metaların altkültürde kullanılma biçimidir (Hebdige 2004:97). Bu yönüyle gençliğin sembolik mücadeleler vererek oluşturduğu farklı kültürel tarzlar, yeni değerler, ürünler ve sonucunda dolaylı sanayiler oluşturarak değişim gösterir hatta yenilenirler. Egemen ve ebeveyn kültüre karşı belli konuşma kalıpları, davranışları yada müzik zevkleri oluşturan bu yaşam formları sembolik olarak ürettiği nesnelere bir pazara dönüşmesiyle birlikte bahsettiğimiz kapitalist ideolojiye zararsız ve bu sistem içinde edilgen hale gelirler. Aslında bu durum bir yandan da tüketiciyi tükettiği ürünler üzerinde etkin konuma getirir.

Tüketimin edilgen konumdan çıkarılıp, bizzat üretimin kendisi olduğu yaklaşımı, tüketicilerin satın aldıkları ürünlere kendi anlamlarını verebilmeleri anlayışına dayanır. İşte popüler müzik incelemelerinde üçüncü analiz kategorisi içinde çalışma yapan araştırmacılar bu anlamların nasıl inşa edildiklerine eğilirler. Araştırma odakları kolektif özneler olarak altkültürler ya da daha sonra altkültür teriminin yerine geçerek bir analiz birimi haline gelen ‘scene’lerdir (Erol 2003b:52). Burada temel inceleme yöntemi alan çalışmasının güvenli olgusal temeli üzerinde toplanan enformasyonun kuramsal irdelemeye tabi kılınmasıdır. Dolayısıyla bu çerçevedeki etnofrafik incelemeler, önceden verili kategorilerle hareket etmez. Genel olarak geniş ölçekli bir izlerkitleyi ya da özellikle hayranları kategorize etme ve bu kategorizasyonlar içinden bir çözümleme yapma eğilimleri kendisini şöyle gösterir:

Kültürel çalışmaların eleştirisine maruz kalan ‘hayranlık’ olgusu ve potansiyel fanatikler olarak bilinen hayran kitlesi, Jenson’a göre iki tipte görülür. Bunlardan birincisi saplantılı birey diğeri ise histerik kalabalıktır. Saplantılı birey daha çok erkekleri kapsayan hayran kitlesini, histerik kalabalık ise ağırlıklı kadınları kapsayan hayran kitlesine işaret eder. Her iki figür de, belirli algılama biçimlerinin ve hayran kitlesinin (varsayılan) sosyal işlevsizliğin psikolojik belirtileri olarak ele alındığı modernitenin tanınmamış kritiğinin sonucudur. Fanatik hayran kitlesinin üyeleri, modern hayatta ‘tehlikeli yabancılar’ olarak algılanırlar. Yani ‘biz’ sağlıklı ve saygın, onlar ise saplantılı yada histeriktir (Storey 2000:148). Bu anlamda egemen kültürü temsil eden hayranlık beğeniyi, zevki ve tercihi yani estetik bir kaygıyı öngörürken, ötekileştirilen hayran olgusu ise sadece popüler kültür için uygunluk taşır. Konserlerde sanatçıların üzerine atlama yada üstünü başını yırtma gibi eylemler fanatik hayran kitlesinde en yaygın görülen davranış biçimleri olarak bilinir. Bu tarz fanatik hayranlığın kökeniyle ilişkili olarak kırsal kesimden kent hayatına geçişte yaşanan sosyal entegrasyon ve sonucunda ortaya çıkan soysal ve ahlaki çöküş gibi görüşler yaygın olsa da hayranlık olgusunu sadece bu tarz yaklaşımlarla anlamaya çalışmak yanlış olacaktır. Her ne olursa olsun fanatik hayran davranışları ait oldukları kültürlere ve müzik türlerine göre farklılıklar gösterirler. Pop, arabesk gibi türlerin hayran kitleleri bu anlamda rock müzik hayran kitlesinden gerek davranış biçimleriyle gerekse söylemleri nedeniyle ayrışırlar. Aşırıya kaçan

davranışlar sergileme belki hayran kitlelerinin ortak davranış biçimlerinden olabilir, ancak pop müzik konserlerinde görülen “taşkınlıkların” rock konserlerinde ortaya çıkan davranışlara pek benzediği söylenemez. Bu anlamda hayran topluluklarının ortak davranışlar sergilemesi ve ortak bir fikirsel boyuta yaslanmaları türler arasında değişim gösterebilir. Popüler müzik araştırmalarında tüketici rolünün ve davranışlarının anlaşılması bu nedenle dinleyicinin paylaştığı kodlara, söylemlere veya değer yargılarına göre değerlendirilmelidir. Bunun yolu da daha önce ifade edildiği gibi söz konusu gruplara bilişsel olarak sokulmaktır. Yani alan çalışmasının gözlem ve görüşme yöntemleriyle topluluk ve ilişkilendiği müzik pratikleri arasındaki ilişkilere odaklanmak gerekmektedir.

1.2 Müziksel Söylem Olarak Otantisite ve Rock Müzik

Merriam’ın etnomüzikolojik çalışmanın merkezine koyduğu üç alandan biri olan ‘Kavram’ –diğerleri Sound (tını) ve Davranış-, insanların en geniş terimlerle müzik üzerine düşünme tarzını kapsar. Sözelimi müziğin sahip olduğu güç, değer ve temel işlev (Erol 2004:314). Kimi kültürlerde, müzik üzerine düşünmenin karmaşık kategorileri vardır. Kimilerinde ise yoktur. Bu hemen tüm müzik pratikleri için geçerlidir. Başka bir deyişle müzik pratiklerinin bizzat üreticisi ya da tüketicisi olan insanlar müzik hakkındaki yargılarını belli söylemlerle dile getirirler. Kendi içinde mantıksal tutarlılığı olan tümceler ya da bu ifadeler içindeki terimlerin ağırlıklı kullanımına dayalı olan bu söylemlerin büyük bölümü, müziksel değer üzerinedir. Bir topluluğun müziksel değeri üzerine çalışıldığında öncelikle işevuruk (operational) terimlere gereksinim duyulur. Çünkü bunlar, o müzik pratiği içinde olan üretici ve tüketicilerin müziksel değer üzerine yargılarını doğrudan ölçmemize yarayan ve analizi kolaylaştıran araçlardır. Müziksel değer ölçümlemesinde kullanılan diğer analiz birimi kategorisi ise genel olarak müziksel değer kuramsal irdelemeye yanıt verebilecek bir kavramlaştırmasıdır. Gerek genel olarak müziksel değer üzerine düşüncelerin irdelenmesinde gerekse bu çalışmanın belli bölümlerinde analitik bir yardımcı araç olarak, otantisite kavramının önemli bir görev üstleneceği düşünülmektedir. Dolayısıyla “otantisiteyi, büyük ikna gücüne sahip söylemsel bir

mecaz (discursive trope)” olarak ele almak, kavramın bu görevi yerine getireceğinin ilk işareti olarak görülmelidir.

Otantisite, geleneksel tanımlamasıyla genel olarak geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin ‘aslına uygunluğuna’ ilişkin bir iddiadır. Kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türeyen bu iddianın temsil biçimi genel olarak “söylem”dir. Bu söylemin içeriği ise şöyledir: Kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişi ya da kişiler tarafından korunan kültür otantik, değişime mukavemet edemeyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler; karşıt terimle ‘inotantik’ (inauthentic), yani ‘otantik olmayan’dır. (Erol 2006:193). Erol’un kültürde otantisite bağlamında değindiği otantik-inotantik ilişkisi tüketici, üretici ve yazar otantisitesi kapsamında üzerinde duracağımız temel dayanak noktasıdır. Bu anlamda otantiğin geçmişi, inotantiğin ise bugünü ya da şimdiki referans almış olma durumu kendi içinde karşıtlık doğurur denebilir. Erol, ‘popüler müzikte otantisite’ başlıklı yazısında otantisite ve modernleşme arasında doğan bu karşıtlık durumuna dikkati çekerek son yıllarda popüler müzik analizinde “yetersiz ve ucu körelmiş” bir terim haline gelen otantisitenin yeniden kavramsallaştırılması ile popüler müzik incelemelerinde işe yarar bir terim olarak kullanılabileceğini söyler. Otantik göstergelerin gerek üretici gerekse tüketici boyutunda modern hayat içerisinde olmadığı yada olmayacağı öngörüsü bu terimin kullanılabilirlik alanını kısıtlar. Oysa ki en keskin biçimiyle sabit bir ‘öz’e atıfta bulunan otantisite iddiası ya da söylemi, değişim karşısında tutunabilmek için ve geçmişin biçimini kısmen bozma eğilimini de içinde taşır. Bu yüzden bir yandan kültürün kökensel saflığını, dışarının ve ‘öteki’nin tacizlerinden koruma iddiasını sürdürür, diğer yandan gerekli durumlarda kültürü otoriter bir biçimde yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde bulunur (Erol 2006:194). Bu anlamda otantisite, geçmişin değer bütünlüğünün bugün içinde yeniden inşasına vurgu yapan, süreç içinde değişen ve devinim gösteren bir kavram haline gelmektedir. Geçmişe yönelik bir kültürel mirasın bugüne taşınması elbetteki kendi içinde bir takım değişimler yaşayacaktır. Müzikte otantisite bu bağlamda düşünüldüğünde otantik olan geçmişin aynısı değil, müzikte değerli olanın bugün aldığı halidir. Müzikte

otantisite, bireyin yada bireylerin kültürel ve müziksel olarak kendilerini “öteki”lerden ayıran ve bu ayrımı söylemsel olarak zaman içinde inşa eden bir ideale gönderme yapar. İdeal olarak ‘bir’ müziğin neden benimsendiği ya da neden ‘iyi’ olduğuna karar verildiği oluşan müziksel yada müzik dışı söylemlerle aktarılır. Buna bağlı olarak müzikte otantisitenin sadece tınıya yani sound’da bağlı olarak oluştuğu düşünülmemelidir. Müzikte ortaya çıkabilecek kültürel, siyasal veya ahlaki değerler bir otantisite eyleminin oluşmasına olanak sağlayabilir. Müziksel üretim süreci bağlamında rock otantisitesi, tınıyla, sözlerle, üretici-tüketici ilişkileriyle tanımlanabilirse de bu öğeler dışında müzisyenlerin veya dinleyicilerin kültürel, ahlaki yada ideolojik değer ölçütleri ile etkileşim içindedir. Burada öne çıkan şey otantik olanın ‘ne’ olduğu değil, otantikleşirenin ‘kim’ olduğudur. Başka bir deyişle neyin otantik olduğu değil, kimin otantisite isnadı yaptığıdır (Erol 2006:196). Bu nedenle otantisite temelli bir çalışmanın müziksel ve müzik dışı bileşenleri kapsayarak yürütülmesi sağlıklı olacaktır.

Bir çok müzik türü içinde farklı dinamiklere oturan otansitite eylemi popüler müzikte de müziksel ve müzik dışı farklı yorumlamalar ve bu yorumlamaların söylemsel ifadesi sonucu oluşur. Popüler müzik çalışmalarında otantisitenin sadece geçmişi referans olarak kavramsallaştırılması doğru bir yöntem olmayacaktır. Daha önce de söylediğimiz gibi otantisite eylemi geçmişin veya kültürel bir mirasın korunma gayreti olduğu kadar bugünün değişen koşulları ile birlikte korunmaya çalışılan şeyin inkar edilmesiyle yeniden yaratılmasıdır. Bir müzik türünün süreç içinde aynı kalması zaten tınısal olarak mümkün değildir. Gelişen teknoloji, icra üslubu konusundaki deneyimler, sosyal hayatta oluşan değişimler o türün de kendi içinde değişim göstermesine ve müzikal olarak yeniden inşasına olanak sağlar. Sonuç olarak popüler bir müzik türünde otantisiteyi kavrayabilmek, onu otantik yapan veya diğerlerinden ayırıştıran izlerkitle ve müzisyen kategorilerinin anlaşılmasına bağlıdır. Bu anlamda karşımıza şu iki temel kategori çıkar.

1.2.1. Üretici Otantisitesi

Popüler müzik incelemelerinde temel analiz kategorileri kesiminde işaret edildiği gibi; popüler müzik üretimi, endüstriyel bir ürün ortaya koyma açısından çok katmanlı bir süreçtir. Bu sürece müdahil olan çok sayıda unsur (şarkıcı ya da grup, yapımcı, besteci, aranjör, tonmeister vb) vardır. Ancak genel olarak izlerkitle bu çok katmanlı süreç içinde yer alan aktörlerin tümünü yakından tanımaz. Daha çok üretimin nihai sonucu olan kaydedilmiş ürünü satın aldığı ya da bir performans izlediğinde ‘sanatçı’ özelinde bir değerlendirmede bulunur. Dolayısıyla hem bu yüzden hem de bir müziğin değer yüklü bileşenlerini inşa etmedeki sorumluluğundan ötürü, üretici otantisitesi ‘sanatçı’ ya da ‘müzisyen’ otantisitesi olarak ele alınacaktır. Müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzik dışı bileşenlerle de yakından ilgilidir (Erol 2006:198). Peki nedir müzik dışı bileşenlerden kasıt? Bir müzisyenin otantisite işaretleyicileri her zaman tınıya gönderme yapmaz. Müzisyen, giyiminden yaşam biçimine, müzik dışı sözel söylemlerinden görsel iletişimine kadar bir çok şekilde otantisite isnadını gerçekleştirebilir. Otantik olma bir çok farklı biçimlerde ortaya çıkar ve kültürel deneyime bağlı olarak kendi içinde değişim gösterebilir. Bir seslendiricinin otantik işaretleyicileri bu yüzden ‘bağlamsal’dır. Bununla birlikte devasa bir çeşitliliğe sahip popüler müzik türlerindeki kimi ‘kadim’ otantisite işaretleyicilerini, ‘üretici’ otantisitesi bağlamında örnekleme mümkündür.

a) Sanat-Ticaret ya da Sanat-Eğlence Karşıtlığı:

Sanat-ticaret ya da sanat-eğlence arasındaki karşıtlık popüler müzik tarihinin pek çok evresinde önemli bir otantik işaretleyicidir. Burada amaç para kazanmaya karşı olmak değil, ana amacın para kazanma olmasına karşı olmaktır ve rock otantisitesinin belkemiğidir. Taylor bunu “mevzi otantisitesi” (authenticity of positionality) olarak ifade eder ve bu kavramı, malını ticari çıkar uğruna satmayı reddeden seslendiricinin pozisyonunu tanımlamada kullanır. Adorno’nun avant-garde sanatçısı ile örtüşen bu durumdaki müzisyen ve ürünü, mübadele/değişim değeri ile

değil toplumsal kullanım değeri ile öne çıkar. Böyle bir durumu “kendimi bir odaya kapattım ve herşeyin canı cehenneme dedim. Single’larla, büyük plak firmalarıyla ilgilenmiyorum” diyen Steve Vai’nin ifadelerinden hareketle Walser aktarır. Ona göre, toplumsal bağlamın tahrif edici etkilerinden sıyrılarak, sanatsal ifadeyi mümkün ve anlamlı kılmaya çalışan, bu yüzden de bağımsız bir sanatçı özerkliğini ispatlamaya çaba gösteren Vai, burada ‘otantisite’ iddiasındadır. Sanat-ticaret, ya da sanat-eğlence arasındaki otantik-ınotantik karşıtlığı, müzisyen ve izlerkitle tarafından karşılıklı olarak paylaşılan, ve ‘kültür araçları’ tarafından çerçevesi çizilen en önemli otantik işaretleyicidir (Erol 2006:199).

b) Yaratıcılık

Müzisyen kendine özgü müziksel ya da müzik dışı imajlarla otantisitesini oluştururken, bir başka öne çıkan otantisite figürü “yaratıcı” eser ve buna bağlı ‘yaratıcılık’tır. Burada orjinallik ve yaratıcı temsil unsuru ile birlikte ciddiyet, samimiyet ve biriciklik çağrışımları ağırlıktadır. Bu çerçevede en önemli otantisite işaretleyicilerinden biri ‘yürekten’ şarkı söyleyen ve şarkıcıyı otobiyografik olarak ifade eder görünen kişisel şarkı sözleri olabilir. Moore’un ‘birinci şahıs otantisite’ ya da ‘ifade otantisitesi’ dediği şey, bu bağlam ile örtüşür. Zira bu, bir seslendirici ya da bestecinin, bir izlerkitle ile aracılanmadan kurduğu bir iletişim çabasını temsil eder ve seslendirici ya da besteci bir bütünün parçası olma izlenimini aktarmayı başardığında ortaya çıkar (Moore 2002:214). Bu, erken rock otantisitesine, yani müzisyen-izlerkitle arasındaki organik bağa işaret eder. Birbirlerini tanıyan insanların birlikteliğini mümkün kılan ve yetenekli bireye (müzisyene) bu ruhu veren organik mevcudiyettir. Seslendiricilerin, hem kendi hem de izlerkitlenin duygularını ve politik görüşlerini yansıttığı, bu yüzden de şarkı sözlerinden parçanın performansına kadar dinleyicinin icraya müdahil olduğu düşünülür (Erol 2006:199).

c) Geçmiş Kutsamak, Yeni Kucaklamak:

Müzisyen kimi zaman da otantisiteyi erken bir otantik işaretleyiciye sırtını yaslayarak garanti altına alabilir. Bu kimi zaman bir tür ya da kadim bir usulunun izinden gitmek olabilir, ya da ‘tribute’ bir grup/şarkıcı olarak kendini gösterebilir. Ya da belli bir usupta otantik olduğu şüphe götürmeyen birisinin sesi (şarkı söyleme

uslubu, ses rengi vs) benzetlenebilir (Paul Weller, Joe Cooker'a; Bendeniz, Sezen Aksu'ya; Kıracı, Cem Karaca'ya; Hakan Taşıyan, Müslüm Gürses'e; ya da Tribute grup olarak Silver Beatles; ReGenesis; ve Rolling Stones cover grubu Sticky Fingers gibi). Belli bir uslubun içinde özgül/erken teknoloji kullanarak da otantisite inşa edebilir. Yani analog sintisayzırlar, eski model gitarlar ve bunlarla ilişkili sound vb. Taylor'ın 'duyarlık otantisitesi' (authenticity of emotionality) dediği hassasiyet ve deneyim söylemi (1997:23) ile, Moore'un 'üçüncü şahıs otantisite' ya da 'ifa otantisitesi' dediği şey, bu çerçevede işlerlik kazanır. Bu, bir seslendiricinin bir performans geleneği içinde gömülü olan idealleri doğru biçimde ifade etme ve bunu temsil etme izlenimini aktarmayı başardığında ortaya çıkar (2002:218). Burada temellük etmek, yani başka müzik geleneklerinden gereç devşirmek, yasak değildir. Önemli olan müzisyenin kendisini konumlandığı müzik türü içindeki performansında otantisite işaretleyicilerini başarılı bir biçimde ifade edebilmesidir (Erol 2006:200).

d) Muhaliflik:

Kadim otantik işaretleyicilerden biri de, aynı zamanda rock müziğin kurucu motifi sayılan muhalifliktir. Endüstriyel popüler müzik üretimine (kapitalizme) hem bir karşı çıkış hem de onun en önemli ürünü olarak rock otantisitesinin muhalifliği, siyasal ve toplumsal sisteme olduğu kadar, öteki müzik kategorilerine karşıtlıkla tanımlanır. Bu çerçevede 'rock etiketi' bağıntı sağlayan bir kavramdır. Sözelimi "yeni" bir müzik uslubu, gelişmesinden rahatsızlık duyulan bir kategoriye karşıklık/muhaliflik oluşturarak otantikleştirilebilir. 1970'lerin çoğu Punk hareketi 'disco'nun dal budak sarmasına doğrudan bir karşı çıkış olarak 'otantik' ifade olarak kavranmıştır. Walser'in aktardığı gibi bazı Heavy Metal müzisyenleri, rock tarihiyle metali yakın bir biçimde bağlantılandırmak isterken, bazıları metalin yeni ve orijinal bir şey olduğu vurgulamışlardır. Heavy Metal vokalisti Dee Snider, rock'ın kökenleri ile protest temelde bir otantisite bağlantısını birlikte ele alır: Snider'a göre "Heavy metal, rock 'n' roll'un asi niteliklerini hala barındıran tek müzik formudur" (Erol 2006:200).

e) Canlı İcra

Müziyen stratejilerine bağılı olarak, otantisite inşasının sınırı yoktur. Sözelimi kimi müziyen ya da gruplar canlı icra becerisini bir otantik işaretleyci olarak gösterebilirler. Hatta bunun rock'ın kadim otantisite işaretleycisi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ancak bazı müziyenler bunu tersine çevirerek bir otantisite işaretleycisi haline dönüştürebilirler. Sözelimi 1980'lerin sonlarında ünlenen Pet Shop Boys grubu, stüdyo kayıtları ile konser performansları arasındaki ciddi fark yüzünden eleştirilir. Grubun solisti Neil Tennat ise bu durumu lehine çevirmeye kararlıdır. Ünlü *Rolling Stone* dergisiyle yaptığı bir röportajında, yukarıda Frith'in gözlemediği durumu doğrulamaktadır: “biz pop grubuyuz, rock grubu değil” diyen Tennat, canlı performanslarda başarılı olamadıklarını saklamadığı gibi, bundan rahatsızlık duymadıklarını da açıkça ifade etmektedir. Amaç, hayranlarını kandırmaya yönelik bir girişim içinde olmadıklarına görünürlük kazandırmaktır. Tennat ve grubu böylece ‘dürüst’ ve ‘samimi’dir, yani otantiktir (Leach 2001:147). Pet Shop Boys, 6 Eylül 2003’de Türkiye’deki Rock ‘n’ Coke organizasyonunda yer alırken, ‘pop’ grubu olduklarını söylemelerine rağmen ‘dürüst’, ‘samimi’ dolayısıyla ‘otantik’ buldukları için mi bu ‘rock’ organizasyonunda kendisine hem de ‘son’ grup olarak yer buldu bilinmez ama, canlı performans becerisi eksikliğinin aslında pek çok pop ya da rock grubu için geçerli olduğunu bir kez daha yinelemek gerekiyor (Erol 2006:200)

1.2.2. Tüketici Otantisitesi

Popüler müzik incelemelerinde üçüncü inceleme kategorisinin tüketim boyutu olduğunu belirtmiş, buradaki odağın, genel olarak hayranlar, özel olarak ise etkin bir biçimde kültürel anlam ve kimlik yarattıkları için altkültürler ve müzik ‘scene’leri üzerinde olduğunu ifade etmiştik. Müzik izlerkitleisi ya da genel bir dinleyici kitlesi içinden belli grupların, neden bazı müziksel deneyimlere değer verdiği sorusu, müziğin onlar için ne anlam ifade ettiğine bağılıdır. Bu soru aynı zamanda müziksel deneyimin anaakım-kenar ya da merkez-çevre olarak özetlenebilecek temel ayırde dilme ölçütlerinin nasıl yapılandırıldığına dayanmaktadır. Bu, birbiriyle bağılantılı iki önerme ile ifade edilebilir: bir grup müzik dinleyicisi (a) birbirleriyle

ortak bir otantisite söylemi ve pratiğine sahiptir (b) bu ortak söylem ve pratikler ‘öteki’ varsayımsal grup üyelerinden önemli sayılabilecek ölçüde farklıdır. Benzerlik ve farklılığın eşzamanlı inşası olarak otantisite işaretleyicileri, o müzikle ilişkili temel olarak söylemdir, ve bu çerçevedeki nesne ve pratiklerle bağıntısal düşünmeyi gerektirir (Erol 2006:200).

Otantisiteyi, kültürel ve müziksel söylemlerin zaman içinde yeniden biçimlenmesiyle kendini sürekli yenileyen bir söylem olarak tanımlamıştık. Bireyin ya da kişilerin söylemsel olarak kendilerini ifade etmeleri, kültürel olarak yere, mekana ya da bölgeye göre farklılıklar gösterebilir. Müzik etkinliğinin dinamik doğasına ve küresel olarak birbirine bağlanabilen yapısına vurgu yaptığı, böylece müziğin içinde üretildiği ve tüketildiği mekanın gevşekliğine dikkat çektiği için, ‘scene’ kavramı ile ‘altkültür’, 1990’ların ikinci yarısıyla birlikte popüler müzik incelemelerinde yer değiştirmiştir. Çünkü ‘scene’, kendisini oluşturan etkinlikler ve üyelerinin türdeşliği konusunda pek az varsayımda bulunmuştur. Bu yüzden popüler müzikte otantisite üreticisi dinleyici gruplarını, altkültür olarak değil ‘scene’ olarak kavramlaştırmak gerekir. Otantisite yüklemi böylece ‘köken’e değil, müziksel mobiliteye dikkat çekerek yapılandırılır. Bu, hem otantisitenin ‘bir süreç’ olarak kavranmasını, hem de dinleyicilerin süreç içinde sürekli yeniden inşa ettikleri otantisite dinamiklerinin analizini kolaylaştırır. Böylece dinleyicinin müziksel deneyiminin ve dolayısıyla da otantik olarak kabul ettiği işaretleyicilerin haritası çıkarılabilir (Erol 2006:2001). Otantik işaretleyicilerin daha çok canlı icra mekanlarında yoğunlaştığını düşünürsek scene’i anlamının bu otantik söylemleri değerlendirmede doğru bir basamak olacağını söyleyebiliriz. Sonuç olarak kuramsal perspektif olarak düşündüğüm ilk bölümünde popüler müziğin analiz edilmesinde üretici-metin-tüketici boyutlarını irdeleme ve anlamının dışında bu ilişkileri otantisiteyle ilişkilendirmeye çalıştım. Rock müziğin gerek üretici gerek metin gerekse tüketici boyutlarını anlamada önemli bir kavram olarak beliren otantisite, bana incelenen grubun müziksel pratikleri ve müzik dışındaki davranışları hakkında önemli bulgular sağladı. Bu anlamda ikinci bölüm, Mor ve Ötesi’nin üretici ve tüketici boyutlarında var olan otantisitesini anlamaya yönelik olacaktır.

2. BÖLÜM:

MOR VE ÖTESİ : MÜZİKSEL ÜRETİM SÜRECİNDE OTANTİSİTE İŞARETLEYİCİLERİ

2.1 Grup Profili

Vaka çalışmasına geçmeden önce grubun kuruluşundan bugüne kadar yaptığı çalışmalara ve ana hatlarıyla grup profiline değinelim. Ocak 1995'de Kerem Kabadayı (davul), Harun Tekin (vokal/gitar), Derin Esmer (vokal/gitar) ve Alper Tekin (bas) tarafından kurulan grubun tamamen kendi çalışmalarından oluşmuş ilk albümleri *Şehir* 1996'nın haziran ayında piyasaya çıkar. İstanbul dışında üniversite konserleri vermeye başlayan grup ilk konserini O.D.T.Ü'de verir. 1996 yılında gruba Burak Güven başçı olarak dahil olur ve 1998 yılından sonra Mor ve Ötesi Captain Hook isimli barda düzenli sahne performansları yaparken diğer yandan albüm çalışmalarına devam eder. *Bırak Zaman Aksın* grubun ikinci albümü olarak Ada Müzik stüdyolarında kaydedilmiştir. Bu albüm yine Ada Müzik tarafından 1999 mart ayında piyasaya sürülür. Aynı zamanda grubun gitaristi Derin Esmer 1999'da gruptan ayrılır ve bu süreçte gruba Kerem Özyeğen dahil olur. Kerem Özyeğen ve Burak Güven ile birlikte yapılan üçüncü albüm *Gül Kendine* aralık 2001'de dinleyicilerine ulaşır. Grubun müzikal çizgisinin iyice netleştiği bu albümden sonra 2002 yılında Türkiye turnesi yapılacaktır. Ardından ocak 2004'te *Dünya Yalan Söylüyor* albümünün çalışmalarına başlayan grup bu albümde prodüktör Tarkan Gözübüyük ile çalışır ve albümün nisan ayında piyasa çıkmasından sonra albüm, geniş satış rakamlarına ulaşır. Albümde *Cambaz* ve *Sevda Çiçeği* isimli parçalardan sonra üçüncü single olan *Bir Derdim Var*, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi film şarkısı ödülünü alacaktır. Grup tüm bu çalışmalar dışında yoğun konser performansları içindedir. Canlı icranın önemli bir yere oturduğu grubun çalışmaları prodüktörlüğünü yine Tarkan Gözübüyük'ün üstlendiği beşinci albüm *Büyük Düşler*'in mayıs 2006'da piyasaya sürülmesiyle devam eder. Bu albümün ardından yine turnelere çıkan grubun ana stüdyo albümleri dışında yaptığı yan çalışmalar da azımsanmayacak çokluktur. Mor ve Ötesi 1996 yılında Ada Müzik etiketiyle piyasaya sürülen ve on dört rock albümünden seçilen parçaların yer aldığı *Sular*

Yükseliyor isimli toplama albüme *Yalnız Şarkı* adlı parçası ile katılır. Rock müzisyenlerinin ve dinleyicilerin benimsediği grubun bu tarz çalışmalarla rock müzik ile ilişkili söylemini ortaya koyduğu ve otantik işaretleyicilerini belirlediği açıktır. 2000 yılında Bülent Ortaçgil Şarkılarının seslendirildiği *Şarkılar Bir Oyundur* isimli 'tribute' albümünde Ortaçgil'in *Sen Varsın* adlı parçası yorumlanır. 2003 senesinde ise grubun kendi bestesi olan *Savaşa Hiç Gerek Yok*, Nejat Yavaşoğulları, Bülent Ortaçgil, Aylin Aslım, Vega, Athena, Feridun Düzağaç, Koray Candemir ve Mor ve Ötesi gibi isimlerle hep birlikte seslendirilir. O dönem süresince Irak'ta başlayan savaşa bir tepki olarak yapılan bu albümde *Savaşa Hiç Gerek Yok* parçasının üç farklı versiyonu yer alır. Aynı sene içinde grubun piyasaya sürdüğü ve üç şarkıdan oluşan 'single'da Bir Şehrazat bestesi olan '*Yaz Yaz*' ve Nejat Yavaşoğulları'nın *Güneye Giderken* adlı bestesi dışında kendi parçaları olan *Bazen* yer alacaktır. Bu çalışmanın grubun çizgisinde daha geniş kitleye ulaşma gibi farklı strateji içerdiği söylenebilir. Sonuç olarak bu süreçten sonra grup sesini daha fazla kişiye duyurabilecektir. Bir sonraki yıl Murathan Mungan'ın sözlerini yazdığı şarkılardan oluşan albümde *Telli Telli*'yi yorumlanır. Son olarak Onno Tunç adına çıkarılan 2007 tarihli *Onno Tunç Şarkıları* isimli anma albüm projesinde ise "1945" adlı parçayı seslendirdi. Mor ve Ötesi ilk albümden bu yana beş stüdyo albümü ve bunun dışında dahil oldukları çalışmalarla yoğun bir çalışma temposu içine olmuşlardır. Grubun son olarak 2008 erovizyon yarışmalarına katılmaları ve burada kendi içerik üslupları ve müzik tarzları bağlamında Türkçe bir rock parçasıyla sahne almaları grubun ilk günden itibaren benimsediği müziksel ve fikirsel söylemleri içinde yer alır. Kendilerini 'yüzü batıya dönük rock' icracıları olarak betimleyen grubun müziksel biçimlenişi dışında muhalif yanları dikkat çeker. Rock müzikte önemli bir söylem olan muhalif olma grubun sadece müzikte ve sözlerde değil müzik dışı alanlarda da gözle görülür yanındır. Sonuç olarak Mor ve Ötesi 1995'li yıllarda alternatif rock tarzında müzik çalışmalarına başlamış ve ikinci kuşak rock dalgası olarak adlandırdığım kulvarda kendini ifade etmiştir.

2.2. Müziksel Üretim Sürecinde Mor ve Ötesi'nin Otantisite İşaretleyicileri

Daha önceki kesimlerde belirtildiği gibi, müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve değerli bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/usubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzikdışı bileşenlerle de yakından ilgilidir. Bir seslendiricinin otantik işaretleyicileri bu yüzden 'bağlamsal'dır. Dolayısıyla kimi zaman bir 'aksan' ya da 'şarkı söyleme uslubu', kimi zaman özel bir çalgı tercihi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir. Otantisite işaretleyicileri böylece müziksel ve müzikdışı bu bileşenlerin ya da başkalarının sınırlı ya da sınırsız tercihlerine bağlı olarak oluşur. Bu yüzden de her görgül inceleme, otantisitenin nasıl sürekli yeniden icad edildiğini gösteren bir analiz ortamına dönüşür (Erol 2006:198). Mor ve Ötesi grubunun müziksel üretim bağlamındaki otantisite işaretleyicilerinin bir haritası çıkarmak için, grupla yapılan yarı kurgulanmış dört görüşme, tam da bu bağlamda önem kazanmaktadır. Başka bir deyişle Mor ve ötesi üyeleri ile yapılan görüşmeler otantisite işaretleyicilerinin kimilerinin pek çok müzik pratiği ile nasıl örtüşebildiğini gösterirken, kimi otantisite işaretleyicilerinin aynı zamanda nasıl 'özgül' tercihlerle biçimlenebiliyor olduğunun anlaşılması açısından önem kazanmaktadır.

Çalışmanın metodolojisi ile ilgili birkaç şey söylemek, enformasyonun toplanıp nasıl kategorize edilerek analize tabi tutulduğu konusundaki sorulara açıklık getirebilir. Bu incelemenin önemli bir bölümünü oluşturan alan çalışmasının gözlem ayağını bir yıla yayılan bir süreç içinde grubun İstanbul ve İzmir konserleri ile bu kentlerdeki bar performansları sırasında gerçekleştirdim. Grubun üyeleri ile yine aynı süreye yayılan ancak farklı zamanlarda yaptığım görüşmeler yoluyla ise, gerek gözlemlerimdeki önemli noktaları gerekse bir önceki görüşmelerimde derinleştirilmesi gereken bağlamları yeniden ele aldım. Böylece hem gözlemlerim hemde bir önceki görüşmelerimden aldığım dersler bir sonraki görüşmelerimde verimli birer potansiyel odak olarak bana geri döndü. Bu çerçevede grubun üretim sürecinde müziksel değerın vurgulanmasına yönelik söylemlerini otantisitenin kavramsal gücü ile birleştirerek bir analiz ortamı oluşturmaya çalıştım. Mor ve

Ötesi'nin otantik işaretleyicilerinin büyük bölümü önceki kesimde örneklenen birkaç kadim otantisite işaretleyicisi ile örtüşürken kimileri grubun söylemlerinden yansıyan özgül kategoriler olarak öne çıktı. Bunları şöyle sıralamak mümkün:

- a) Sanat-Ticaret ya da Sanat-Eğlence Karşıtlığı
- b) Muhaliflik
- c) “Yüzü Batıya Dönük Olma”
- d) Organik Topluluk Anlatısı ve Şarkı Sözleri
- e) Geçmiş Kutsama, Yeniyi Kucaklama
- f) Canlı İcra

a) **Sanat-Ticaret ya da Sanat-Eğlence Karşıtlığı:** Pop ile rock arasındaki kavramsal ayrım zaman içinde kapitalist pratiğin merkezi önemi karşısında ortadan kalksa da bir otantik işaretleyici ve söylem olarak sanat ile ticaret arasındaki ayrıma yönelik tartışmalar hep sürmüştür. Rock müzisyenleri müzikleri, tını ya da içerik olarak özgürce ortaya sunabilecekleri bir alana sahip olmak isterler. Bunun karşısında popüler müzik endüstrisi içinde bir çoğu bu isteklerinden popüler olma yolunda vazgeçerler. Bir pop şarkıcısının popülerlik üzerine böyle bir strateji geliştirmesinin, daha geniş kitlelere ulaşmasının ve daha büyük paralar kazanmasının kitlesi açısından bir sorun teşkil etmeyeceği açıktır. Popüler olma ve çok geniş kitlelere ulaşma veya çok para kazanma bir pop yıldızı yada o yıldızın hayran kitlesi için çok doğal hatta pozitif bir durum olsa da bir rock müzisyeni için böyle olmayabilir. Hayranlar, rock yıldızlarının “müzikal görevleri”ni icra ederken benimsedikleri kişiliğin ve dile getirdiği değerlerin genellikle kişisel kimlikleri, ideolojileri ve davranışlarıyla yakından uyumlu olmasını ister (Rowe 1995:45). Geçmişten bugüne ticari olmak ile sanat yapmak arasındaki tartışmalar kadim rock otantisite işaretleyicilerindedir. Örneğin bugün hayran kitleleri bir pop yıldızının uçak almasıyla ya da ulaşılmaz paralar kazanmasıyla ilgilenmez oysa aynı durum bir rock müzisyeni için geçerli değildir. Bir rock sanatçısının müziğini neredeyse tamamen ticari amaçlar üzerine kuruyor olması pek rastlanan bir durum değildir. Bu bir otantik söylemin ürünü ve sonucudur. Çoğu rock grubunun söylemlerinde ticari anlamda bir şey bulamazsınız. Kliplerinde ise pahalı arabalar, evler yada bu yöndeki görsellikler yerine sosyal yada yaşamsal hikayeler dikkati çeker. Grubun bugüne

kadar kendine özgü müziksel veya müzik dışı imajlarla oluşturduğu söylemle örtüşen bu durum var olan otantisiteye ışık tutar. Grubun solisti Harun Tekin ile yaptığım görüşme sonucu bu yönde benzer argümanlar dile getirilmiştir .

Rock müziğin belirgin otantik işaretleyicisi haline gelen ticaret yerine sanatsal kaygı tercihi, salt rock gruplarıyla ya da müzisyenleriyle ilişkilenebilir. Zaman zaman üretim süreci içinde diğer baş rolü paylaşan müzik endüstrisiyle yani müzik şirketleriyle de bu otantik iddiaya dahil olurlar. Müzik endüstrisi içinde iki uçlu olarak gelişen ilişkinin bir ucu bağımsız plak şirketleriyken diğeri büyük şirketlerle temellenir. Mor ve Ötesi'nin oluşum sürecinde yer alan Ada Müzik bu anlamda önemli bir değerlendirme noktası olacaktır. Çünkü bir rock grubunun (üstelik o dönem için alışılmayan bir müzik tarzıyla ortaya çıkan bir grubunun) müziksel pratiklerinin ve söylemsel biçimlenmesinin olgunlaştığı döneme imzasını atan bir müzik şirketi, bunu ancak daha az ticari beklentiyle yapabilir. Bu bağlamda kendini o dönem için 'bağımsız' (indie) olarak tanımlayan Ada Müziğin, grubun müzikal serüveninde ve üretim süreçlerine etkisi gözden uzak tutulmamalıdır.

Mor ve Ötesi çıkış dönemi 1990'ların ortalarına denk düşer. 1990'lı yıllar Türkiye'de 1985'lerden sonra başlayan pop patlamasının en yoğun olduğu günler olsa da doksanların ortalarından itibaren pop müzik dışında yeni müzik formları belirmeye başlar. Ada Müzik bu dönem içinde büyük şirketlere göre daha dar bütçeli küçük bir şirket olarak belirir ve o dönem içinde bağımsız bir şirket olarak karşımıza çıkar. Ada Müzik büyük şirketlerin holding yada anonim mülkiyeti karşısında girişimci mülkiyeti olarak 1991 yılında kendini yapılandırır. Üretim sürecine başlaması ile birlikte bahsedilen bu yeni formlara destek olacaktır. Bu konuda kurucu Bülent Forta şunları belirtir (Forta 5.2. 2008 İstanbul: Görüşme);

Bizim şirketimiz Ada Müzik o zamanlarda daha değişik bir yol izliyordu. Yani mainstream (anaakım) poptan uzak duran biraz daha alternatif ve biraz daha eleştirel, müzikal çizgi olarak da eleştirel yani sadece söz yapısı eleştirel olmayan vb gibi bir tutum ve tavır içerisindeydi. Mor ve Ötesi'ninde ilk çıktığı yıllar aslında o yıllar oldu. Sadece Mor ve Ötesi değil o dönemde biz bayağı bir albüm yaptık çok nitelikli olmaya doğru gidebilecek grupları keşfetmeye başladık çünkü liselerde falan çok ciddi bir müzikal birikim oluşmaya başlamıştı.

Ada Müzik, dönem içinde doksan civarında rock albümünün müzik piyasasında yerini alması için imkan tanır ve bağımsız bir şirket olma özelliğini kazanır. Amatör müzisyenler için önemli bir şans kapısı haline gelen Ada Müzik ve o dönem üzerine Mor ve Ötesi solisti Harun Tekin şu noktalara değinir (Tekin 19.10. 2008 İzmir: Görüşme);

Ada Müzik diye bir şirket vardı ve bunlar böle otuza yakın albüm çıkardılar bu 1995-1996 döneminde. Bunun arasında Nekropsi'den işte İstasyona, D-100, Mask işte Meteor, biz vardık bir sürü grup vardı. Bu bir sürü grup arasından bir şeylerin kalıcı olma ihtimali zaten vardı ama o zamana kadar o albümleri o şekilde yayınlayan pek kimse yoktu. O ilerici bir tavır olarak göze çarpıyor. Şu anda o şirketin zaten o zamanda aslında başında olan Bülent Forta şu anda müzik yapımcıları derneği MÜAP'ında başkanı olan ve bizimde her problemimizde başvurduğumuz, sevdiğimiz bir büyüğümüz esasında. O ileri görüşlülük sonucunda 1996'dan itibaren bu ticari olmayan rock kulvarındaki bir gelişmeden bahsediyorum. Aynı sırada 1995-1996 döneminde işte Şebnem Ferah, Kargo ve Teoman'ın ilk albümleri çıkıyor oda bu sefer büyük plak şirketleri yani İstanbul plak, Universal oralarda. Bu öbür hareketin karşılığı o ama bunlar birbirlerine karşı olarak söylemiyorum bunlar esasında daha sonra birbirini destekleyen şeylere dönüşecekler. Daha ticari ve daha fazla yani ticari demenin aslında orda şeyi şu; daha fazla para harcanan ve daha fazla para kazanılması beklenen, projeler var birde hiç para harcanmayan ve hiç kazanılması beklenmeyen projeler var ama bunlar aslında şeyler birbirleriyle kayıp kardeş ilişkisi içindeler esasında çünkü ondan sekiz sene sonrasına gittiğimiz zaman bu iki kulvardan varolmayı başaran grup ve sanatçıların artık bir arada varolduğunu görüyorsunuz.

Müzisyenlerin beklentilerini dikkate alarak yenilikçi müzik malzemesine olanak sağlayan Ada Müzik dönemsel söylemi içinde risk almaya hazır bir amacı besler. Bağımsız şirketlerin doksanlı yıllar boyunca Türk rock müzisyenleri üzerindeki yol göstericiliği Türkiye'de 1990 sonrası ikinci dalga olarak adlandıracağımız rock müzik biçimlerinin görünürlük kazanmasında ana nedenlerden biri olarak görülebilir. Bağımsız şirketlerle aralarında görünmeyen ancak işlevsel ve karşılıklı ilişki içinde olan büyük şirketler, bağımsızların keşfettiği ve geniş kitle tarafından benimsenmiş yada benimsenmeye yakın müzisyenleri zaman içinde kendi bünyelerine katarlar. Bu anlamda riski alan bağımsızlar, riski yöneten ise büyük şirketler olacaktır. Kapitalist pratikler çerçevesine oturmayan bu yöndeki bağımsız düşünce sonuç olarak yüksek kar amacı gütmeyen müzik türleri yada müzisyenlerine öncü olduğu için rock müzisyenleri arasında önemsenir hale gelir. Forta doksanlı yıllarda müziksel anlamda değerli bulduğu rock gruplarına destek olmalarının nedenlerini şöyle açıklar (Forta 5.2. 2008 İstanbul: Görüşme);

Tabi bizim şirket yapısı olarak konuya yaklaşımımız biraz farklıydı. Bizim kar ettiğimiz albümler de vardı işte Ezginin Günlüğü yada Yavuz Bingöl albümünden kar ediyorduk ama müzik sektöründe bir kar elde ettiğiniz zaman hem bir katalog oluşması hem ileriye dönük bir şey için yani bu tip albümlere doğrusunu söylemek gerekirse Ada Müzik sponsorluk yaptı. İlerde bir getirisi olur mu olmaz mı bunu bilmeden sponsorluk yaptı bence iyi de yaptı bir sürü grup ortaya çıkardı. Tabi bunlar çok sonradan yeniden keşfedildiler hani o ikibin-üçbinlik satışlarının otuz, kırk ellilere çıktığı yıllarsa sonra oldu. Hala daha Ada Müziğin yaklaşık işte 350 tane katalog albümü vardır ve hep keşfedilir bu albümler, hala bütün katalog hareket görür yani insanlar yaşları büyür tarihe bakmaya çalışırlar falan. Biz hani 'independent' bir müzik şirketinin bütün ayaklarını kurmak için bir bütçe ayırıyorduk her sene ve bu bütçenin içerisinde yani bir sürü grubu da destekliyorduk. Yani bir müzik şirketi bunu yapar mı sadece kar amacı mı yani şimdi sadece kar amacı için müzik şirketi yapmaya gerek yok yani başka bir şey de yapabilirsiniz. Bu biraz bizim hayat tarzımızdı da aynı zamanda.

Mor ve Ötesi müziğinin şekillenmesinde yada bu şekillenmenin istenilen doğrultuda olmasında Ada Müziğin etkisi önemlidir. Forta, Mor ve Ötesi'nin Ada müzikle yaptığı çalışmalar sürecinde grubun müziksel içeriğine hiç müdahale etmediklerini vurgular. Tabi burada pop müzik üzerine yapılan yatırımların, reklamların veya medya desteğinin rock müzisyenleri için yapılmaması da etken olabilir. Çünkü eğer yatırım yoksa beklenti de yoktur. Bu anlamda bağımsız bir şirket olarak Ada Müzik anlık kar amacı gütmeyen ancak geleceğe yönelik bir yatırım amacı güdecektir. Yine de içinde taşıdığı amaç ne olursa olsun Türkiye'de ikinci kuşak rock dalgasında bir başlangıç noktası olan doksanlı yıllara bu bağımsız şirket ismini yazdırır. Dönemin kalıplaşmış içeriğe dayanan ve tekrarlanan armonilerden oluşan standartlaşmış pop müziği bu sayede bir alternatifle karşılaşacaktır. Bugün Türk rock müziğinde önemli isimlerden çoğu Ada Müziğin doksanlı yıllardaki bu girişimi ile kendilerini yapılandırmışlardır. İkinci dalga dediğimiz rock dalgasının alternatif rock yapma, sözel biçimleri ve sound, armonizasyon gibi müziksel bileşenleri bu dönemde yapılır ve doksan öncesi Anadolu rock dediğimiz birinci dalgadan ayrışır. Tabi ki her iki dönemde de bu tanımlamalar dışında örnekler mevcut olacaktır ya da birbirinden bazı yönleri ile etkilenen gruplar olacaktır ancak genel bir oranlama yapıldığında bu ayrışmanın kriterleri daha iyi anlaşılacaktır. Dolayısıyla ikinci kuşak rock dalgası içinde görebileceğimiz Mor ve Ötesi'nin müzikal söylemlerinin şekillendiği dönem 1995'li yıllar olarak görülebilir. Grup bugünkü otantik işaretleyicilerini o yıllar içinde varolan rock müzik atmosferinden almıştır.

b) **Muhaliflik:** Rock müziğin kadim otantik işaretleyicisi muhalifliktir. Endüstriyel popüler müzik üretimine (kapitalizme) bir karşı çıkış olan rock otantisitesinin muhalifliği, ekonomik, siyasal ve toplumsal sisteme olduğu kadar, öteki müzik kategorilerine karşıtlıkla tanımlanır. Tarihsel olarak oluşturulduğu haliyle rock müzik söylemi ayaklanma ve ihlal düşüncesiyle açıkça bağlantılıdır (Rowe 1996:44). Ancak rock ironik bir biçimde hem kapitalizm karşıtı hem de onun ürünüdür. Bununla birlikte müzisyenler, rock müziğin doğuştan gelen bir direniş kapasitesine sahip olduğu düşüncesinin desteklenmesinin zorlaştığını gördükçe, sistem karşıtı olmalarını başka kanallardan aktarma yolunu tercih etmektedir. Mor Ötesi'nin müzik serüveninde önemli parametrelerden biri olan eleştirel bilinç ve söylem, grubu Türk popüler müziği içinde yarattıkları muhalif nitelik açısından bugün hatırı sayılır birkaç önemli örnekten biri haline getirmiştir. Rock müzik söylemi özünde bir çok alan dışında cinsel tabulara, yoksulluğa, savaşa, gelir adaletsizliğine, kapitalizm ve hegemonyasının sosyoekonomik anlamda getirdiği adaletsizliklere, standartlaşmaya karşı muhalif bir tür olarak betimlenir. Protest tavrı bir müziksel üretim sürecinde o müzisyenin ya da grubun sözleriyle ve devamında tınısı ile inşa edilir. Sözlerin ya da melodinin dinleyicide bir politik yargı uyandırması, durumunda, müziğin politik olduğu söylenebilir (Lull 1987:50). Müzik dışı bağlamda ise muhalif olma yapılan müziğin dinamikleriyle tutarlık gösteren bir şekilde görsel ve yazılı medya içindeki müzik dışı tutum ve davranışlarla ilişkilendirilir. Mor ve Ötesi gerek ürettiği müzik gerekse müzik dışı sosyal alandaki söylemleriyle muhalif olma tavrını gösterir. Örneğin Kerem Kabadayı'nın *Red* adlı siyasi bir dergide yazar olarak yer alması bu muhalifliğe örnek gösterilebilir. Ya da grubun çeşitli derneklerde ve yerel sivil inisiyatiflerde konser veya söyleşilerle yer almış veya alıyor olması grubun bu yöndeki muhalifliğini kanıtlar niteliktedir. Rock müzikte önemli otantik göstergelerden olan muhaliflik, zaman içinde popüler müzik içinde rap ya da punk gibi bir çok türde kendini göstermiştir. Türkiye'de politik rock ise geçmişte de varlığını göstermiş ve bugün içinde varlığını sürdüren bir tür olabilmıştır. 1970'ler ve devamında 1980'ler politik popun gündemde olduğu dönemlerdir. Ancak politik olma bu dönemler içindeki sosyal deneyimlerle ilişkilendirilerek ağırlıklı olarak ideolojik bir tavrın ortaya konulmasıyla tanımlanmıştır. Türk pop müziğinde protest bir akımdan o dönemlerde söz etmek olanaksızdır.

Çünkü böylesi bir olay müzik ve sözle bütünleşir. Yani bir sanatçının çıkıp ozanca sözler yazması ve üzerine kendi müziğini koymasıyla oluşur. Bunu yapan kişinin de epey bir şeyler bilmesi bunun yanı sıra sanatçı kişiliğini iyi özümsemesi gerekir. Bu ayrımın farkına varamayan bir çok isim, bu olayı tam anlamıyla yozlaştırır. Bunun sonucu da yaptıkları büyük çoğunlukla slogan müziği olmaktan öteye geçmez. (Kutluk 1997:70). Mor ve Ötesi muhalifliği ise tek taraflı politize olmaktan çok politik olmanın ya da muhalif bir tavır sergilemenin yaşamın doğal bir sonucu olduğunu ve bunun estetize edilerek yapılması fikri üzerinde kuruludur. Bu durum grubun kullandığı şarkı sözlerinde çok belirgindir. Sözlerdeki köşeli söylemlerden kaçış, şiirsel anlatımlar ve tekrar etmeme çabası Mor ve Ötesi'nde bu muhalifliğin sunum şeklidir. Mor ve Ötesi muhalif söylemi kolektif bir fikir yoğunluğunun birbirleriyle dengelenerek ve estetize edilerek dinleyiciye aktarılmasıyla var olur. Bu anlamda Kerem Kabadayı Mor ve Ötesi'ni muhalif yada protest yapan unsurların ne olduğu konusundaki fikirlerini şöyle açıklar (Kabadayı 14.3. 2008 İzmir: Görüşme);

Biz aslında tam protest sayılmayız çünkü hiçbir şeyi tam olarak böyle elimizin tersi ile reddetmiyoruz. Hiçbir şeyi bütün olarak protesto ettiğimizde olmadı. Yani en kötü şeyin içerisinde bile ona karşı kullanılabilecek bir ufak bir potansiyel olduğunu hepimiz düşünüyoruz o yüzden tam olarak sabit bir protest tavrımız yok bizim. Yani hepimizin dünya görüşleri biraz farklı yönlerden standarttan sapan görüşler. Aynı noktalarda bulduğumuz belli değerler var sonuçta hepimiz o yerlere farklı yerlerden geliyoruz. Yani metafizikten gelen de var yada tamamen çok sert bir materyalizmden gelen de var ama buluşabildiğimiz noktalar o geçtiğimiz yolları önemli hale getirmiyor. Ağırlıklı olan o bulduğumuz noktalar. Yani müzik açısından bakarsan zaten bizim sözlerde de müzikal kalıplarda da bilinçli yada bilinçsiz olarak kullanmadığımız o kadar çok malzeme var ki esasında bu, grubun politik tavrının estetik ifadesidir. Yani çıkıp orda burada konuşmamız değil bizim şarkılarımızda barınabilen yada barındırmadığımız şeylere dair.

Sözlerdeki estetize etme çabası birçok farklı biçimlerde karşımıza çıkar. İğneli ve direkt atıflar çok fazla görülmez. İmgeleme, çift anlamlı sözcükler ve cümlelerin kullanılış biçimleri ile grup sözlerini klişeleşmiş söz kalıplarından ayırır. İlk albümden bu yana süregelen müziksel ve müzik dışı muhalif olma Mor ve Ötesi'ni betimleyen önemli parametrelerden biridir. Grubun otantik söylemlerinin başında gelen muhalif olma yalnızca stüdyo albümleri ve sosyal alandaki müzik dışı

eylemleriyle ortaya çıkmaz, canlı icralarda bu otantisite isnadını güçlendiren ve yapılandırılan ortamlar olarak kendisini gösterir. Canlı performanslar sırasında parça aralarında yapılan ara konuşmalarla bu muhalif yan ikinci kez vurgulanır ve bir anlamda grubun sözleri yeniden betimlenir. Konser performansları dışında muhalif olma durumu kliplerde, albüm kapaklarında ya da yazılı ve görsel medyadaki grubun yaptığı açıklamalardan çok rahatlıkla çıkarılabilir. Mor ve Ötesi dinleyicisi grubu muhalif yanıyla sahiplenmiştir. Bu anlamda rock müziğinde önemli bir otantik işaretleyici olan muhaliflik, grup ile izlerkitesisi arasında hep dolaşımda tutulmuştur. Rock müzik söyleminde karşı duruş sadece müziksel bağlamda olmaz demiştik. Örneğin aktivist bir girişim olarak 2003 yılından beri her yıl ağustos ayında düzenlenen Barışarock festivali Rock'n Coke festivaline karşı geliştirilen ve yerli grupların sahne aldığı ücretsiz ve sponsorsuz bir festivaldir. Bu festivalin ortak söylemi ise savaş karşıtlığı, yoksulluk, kapitalizm ve getirdiği sosyal adaletsizlikler gibi temalardan oluşur. Mor ve Ötesi'nin 2004 ve 2006 yıllarında Rock'n Coke yerine bu festivale katılmış olması grubun izlediği muhalif çizgi ile açıklanabilir. Grupla yaptığım görüşmelerde bunun bir tercih olduğunu belirtmeleri önemlidir. Kısacası hipi yada punk çağlarını ve sonrasında kapitalist pratikler içinde eriyen bugünün rock müziğini de içine alan ortak düşünce, rock müziğinin doğuştan gelen bir direniş kapasitesine sahip olduğudur. Muhalif olma ile ilişkili otantiklik iddiası rock müziğin içselleştirdiği bir olgudur. Mor ve Ötesi bu söylemi dinleyicisi ile birlikte sürekli yeniden inşa etmektedir.

c) **“Yüzü Batıya Dönük Olma”**: Mor ve Ötesi müziğinde bir başka otantik işaretleyici müzikal yapıda “farklılık” yaratmaktır. Topluluğun müzikal anlamda kendilerini ifade biçimleri ikinci kuşak rock dalgası ile tanımladığımız gruba girer. Bu dalgayı birinci kuşaktan ayıran en önemli unsur müzikal öğelerin daha “Batılı” olmasıdır. Türkiye’de 1990 öncesi ve sonrasını kapsayan süreçte ortaya çıkan bu iki ana rock söylem ve pratiği; 1990 öncesi Anadolu rock ve 1990 sonrası yüzü batıya daha fazla dönük rock olarak şekillenir. Topluluğun müzikal üslubu dışında batılı bir rock grubundan ayırt etmemizi sağlayan en belirgin unsur Türkçe sözlerdir. Bu anlamda sözler dışında tınısal özellikler ve müzikte kurgulanan armonizyon bahsedilen batılı dile yaslanır. Müzikal anlamda tonal armoni üzerine inşa edilen müzikte yerel ezgiler, makamsal ya da aksak ritmik usuller görülmez. Grubun

kişiselleşen müzikal üslubu dışında batılı çalgılarla yine batılı bir rock müzik icrası yapılır ve bu yönüyle grubun müziği batılı çalgılarla Türk ezgilerinin seslendirildiği birinci kuşak rock dalgası Anadolu rock'tan ayrışır. Grup kendini bu yönde “*yüzü daha batıya dönük rock fantazisi*” sözleriyle ifade eder. ‘*Yüzü batıya dönük olma*’ durumu, grubun gerek müzik dışı söylemlerindeki politik tercih olarak gerekse müzikal içerik ve üslub açısından anlam kazanır. Bu özellik müziksel yapıda kendisini şu şekillerde gösterir: 1) Ezgisel, tınısal, ritmik, veya armonik biçimlenişin yerel olandan ayrışması ve farklılaşması. 2) Şarkı sözlerinde politik ya da sosyal anlamda halk dilinden yana bir tavır yerine, muhalif olmayı da içerecek bir biçimde sosyo-romantik olarak daha özgün bir söylem benimseme.

Mor ve Ötesi'nin müzikal öğelerine bakıldığında özellikle bugün Türk rock müziğinde özgün üslubu ile çok önemli bir yere oturur. Bu müzik üslubu ne tamamıyla Anadolu pop örnekleri ile benzeşir ne de örneğin bir İngiliz rock grubuyla. Bu nedenle grup kendini müzikal anlamda Anadolu rock veya diğer herhangi bir tarzdan ayrı değerlendirme eğilimindedir. Grupla yaptığım görüşmeler olsun, izlediğim konser performansları ile grupla ilgili yaptığım metin analizinde edindiğim izlenim olsun, bu kurgulanma tarzına ilişkin ipuçlarıyla doludur. Tekin Anadolu rock ile 1990 sonrası Türk rock müziğini şu şekilde betimler (Tekin 19.10 2007 İzmir: Görüşme);

Şimdi temel olarak iyi bir tanımlama olmasa da Anadolu rock olarak tabir edilen bölümü dışarıda tutalım çünkü orayı ben değerlendirecek kadar iyi bilmiyorum genel anlamda da çok sevmiyorum yani. Ama onun dışında doksanlardan sonrası için yüzü batıya dönük olan bir rock fantezisi var. Yani orda mesela hakkaten Bulutsuzluk Özlemi bir işaret fişegi çünkü bu, rock formunda şarkılar yapıp kent hayatından sözleri işlemek. Örneğin bu Cem Karaca'nın yaptığı şey değil mesela. Cem Karaca'nın yaptığı da çok acayip bir şey. Kendisi kentli olmasına hatta Nejat'tan ve bizden daha kentli olmasına rağmen hem melodik anlamda hem politik anlamda hem de şarkı sözleri açısından daha halk dilinden konuşuyor.

1990 öncesi halk müziğinin bileşenlerini rock müziği içinde kullanmak kendi başına “politik bir tavır” idi. Gerçi sadece pop ve rock müzisyenleri değil neredeyse dönemin tüm kentli müzisyenleri folk gerecinden etkileniyor ya da doğrudan kullanıyordu. Bu nedenle müzikte yerel motiflerin kullanımı o dönem için sadece Anadolu rock ya da popa mal edilemez. Ancak burada önemli olan nokta, ağırlıklı gerecin “yerli” ya da “batılı” olarak belirlenmesi ve bunun otantik işaretleyicilerden

biri olmasıdır. Hatırlanacağı üzere 1970’lerde Anadolu Pop/Rock müzisyenleri, “ayakları bu topraklara basan müzik” söylemi ile yerli gerecin önemine vurgu yaparak bunu otantisite işaretleyicisi olarak kullanmışlardı. Mor ve Ötesi’nin bu kullanımı tersine çevirdiğini söylemek mümkün. Sözkonusu yüzü batıya dönük olma söylemi kendi içinde ayrıştırılıp müziksel üslup bağlamında kategorize edildiğinde grup üyelerinden yansıyan başlık “alternatif” ya da “modern rock”tır. Bu, grup üyeleri ile yapılan şu görüşmede açıklık kazanır (Tekin 19.10 2007 İzmir: Görüşme);

Alper Yazıcı: İcra ettiğiniz müziği rock alt türleri içerisinde hangi sınıfa yerleştiriyorsunuz?

Harun Tekin: Aslında alternatif veya modern rock kategorileri doğru geliyor bize ama alternatif pop da fena değil esasında. Yani bu yaptığımız işin form olarak rock müziğine dahil olduğunu ama pop müzik adlı şeyin içinde de bir yere oturduğunu düşünüyorum ondan dolayı.

Alternatif kavramı 1960’lardan itibaren daha az ticari ve daha az sıra dışı (ana akım dışı) olan ve daha otantik ve taviz vermeyen müzik türleri için kullanılmıştır (Shuker 1998:6). Bu anlamda müzik ticari bir meta olmaktan çok sanatsal bir ifadeyi temsil eder. Alternatif rock 1960’lı yıllardan itibaren rock müziğinde diğer bir seçenek olmuştur. Zaman içinde yaygınlaşacak olan alternatif müzik/rock ağırlıklı olarak bağımsız plak şirketleri (indies) ile ilişki içindedir. Doksanlı yıllara gelindiğinde ise alternatif artık kavram olarak bir şey ifade etmez hale gelir. Bir çok müzik markette alternatif müzik için bölümler ayrılmış, alternatif rock gruplarının her tür simgeleştirilen ürünleri pazarda yerini almıştır ve devamında doksanlı yıllarda bağımsızların yanında majör müzik şirketleri de bu müzik türüne destek olmuşlardır. Alternatif müzik üniversite rock, rap, thrash, metal, industrial vb. pek çok bağı ve çeşitleri olan bütün müzikleri içine alır (Shuker 1998:7). Türkiye’de alternatif müzik ise 1990’larda kolej ve üniversitelerde yaygınlaşan bir tür olarak varlığını gösterir. Alternatif rock zaman içinde Türkiye’de de yoğunlaşacak bir tarz haline gelir. Mor ve Ötesi’nin alternatif olma söylemi daha önce bahsettiğimiz 1990 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılan Türk rock müziğinin bu iki kategoride tınısal ve içeriksel olarak farklılaşmasından gelir. Bu anlamda grubun alternatif rock söyleminin şu bileşenlerden oluştuğunu varsayabiliriz;

- Sözlere ve müziksel icra yönüyle tekrardan kaçınma ve bu anlamda diğer türler içinde bir alternatif olma durumu.
- Söz kullanım üslubundaki farklılık. Yani sözlerin alışılmış yada kalıplaşmış işleniş biçiminin yerine daha kendine özgü ve farklı işleniş. (imgeleme, çift anlamlılık, tekrardan kaçınma vb.)
- Tınsal olarak tamamen özgün bir müzik ortaya koymaları. (Mor ve Ötesi 1990 öncesi ve sonrası hiçbir yerli rock grubuyla tınsal anlamda ilişkilenebilir.)
- Müziksel ve müzik dışı davranış biçimleriyle rock veya diğer popüler türlerden farklılaşan otantik söylemlere sahip olma. (Müzik pratikleri ve Müzik dışı söylem olarak)
- Türkçe rock icrasında başarılı bir çizgi izlemeleri. (Hatta bu konuda ödüller almaları.)
- Endüstrileşmiş rock grupları içinde muhalif bir müzikal çizgiye sahip olma ve bu yönüyle ayrışma.

Alternatif rock dünyada genel olarak bölgesel bir scene'e ile ilişkilendirilir (Seattle'dan Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains vb.). Bu durum yüksek oranda üniversitelerin bulunduğu şehirlerde dolayısıyla büyük şehirlerde kendini gösterir. Türkiye'de rock scene oluşumunda Ankara, İstanbul, İzmir gibi şehirlerin başı çektiği bilinir. Bugün bu şehirlerden çıkan gruplar o şehirlerin üniversitelerinde ve canlı performans mekanlarında kendilerini gösterirler. Dinleyiciler arasında Ankaralı grup yada İstanbullu grup deyimlerinin konser yada festivallerde sıkça kullanılması bir İstanbul scene yada İzmir scene'in konumuna gönderme yapar. Yerel kültür olarak İzmir yada İstanbul rock scene'ler oluşumu sürecinde sosyal iletişim döngüsünü canlı icra mekanları olarak barlarda ya da üniversite konserlerinde sağlarlar. Bu anlamda müziksel bir pratiğin sergilendiği mekanların otantisite söyleminin olgunlaşması açısından da önemi büyüktür. Mor ve Ötesi yine aynı şekilde ağırlıklı bu bölgesel scene'lerin ortak mekan atmosferine dahil olan bar ve üniversitelerde müziksel pratiklerini devam ettirir. Kısacası grubun 'yüzü batıya dönük olma' söylemi kendilerini tanımladıkları alternatif müzikle ilişkilendirirken, "batılı" olduğu düşünülen üniversite gençliğinin ana izlerkitlesi olmasıyla pekiştirilir. Müzik tarzı dışında içerik

olarak ise bu söylem “kentli” olma olgusuyla ilişkilendirilir. Kentli olma ve kentli müzik icra etme, kentlin sözlerini yazma yine Anadolu Pop/Rock da temellenen “köylü” (folk) gerece önemli bir karşılık oluşturur.

d) Organik Topluluk Anlatısı ve Şarkı Sözleri

Merkezi bir değerlendirme odağı olarak şarkı sözleri, Mor ve Ötesi için modern bir anlatı (narrative) görünümündedir. Çünkü kendi doğruluk iddialarının geçerliğini varsayan bir söylem içinde konumlandırılmaktadır. Kendileri dışında söyleme gönderme yapmadıkları, kendi anlam dizgesini kurarak kendi öykülerini yansıttıkları için bir anlatıdır. Ancak bu anlatı rock müzikte kadim bir otantisite işaretleyicisi olan “rock müzisyeni ile izlerkitesinin organik birlikteliği” çerçevesinde öykülenmektedir. Grup sözleri yazarken sözlerin değerlendirme aşamasını geçmişten bugüne yakın dostları olan menejer veya prodüktör gibi isimlerle paylaşır. Bu durum rock müzisyenleri ile izlerkitesini arasında verili bir organik bağ olduğu mitini, müzisyenler ve yakın sosyal çevresi arasındaki ilişkiye indirgemeyi akla getirir. Başka bir deyişle şarkı sözleri birer anlatı olarak grubun yaratıcıları ve yakın sosyal çevresinin ortak deneyimini yansıtmaktadır. Bu elbette, yakın çevre dışındaki kendi izlerkitesini müziksel icralarda deneyimlenen organik birliktelik duygusuyla, geniş bir sosyal çevreye dönüştürme potansiyeli taşıması açısından önemli bir başlangıç noktasıdır. Çünkü rock, bir otantisite işaretleyicisi olarak gücünün büyük kısmını, Rowe’un (1996:34) belirttiği gibi, sanatçı ile hayran arasındaki karşılıklı özdeşleşmeden almaktadır ve yeri geldiğinde icracı ve seyirci arasındaki ayrımın ortadan kalkması bile mümkündür.

Mor ve Ötesi sözlerinin tematik yoğunluğuna bakıldığında gündelik hayat ile ilişkili sosyal konular, politik fikirlerin ortaya koyulduğu şarkılar veya duygusal (romantik) ilişkileri konu alan ikili ilişki temaları ağırlıktadır. Grubun bir çok şarkısında sözel ifadede baş kişi birinci tekil şahıs yoluyla tanımlanır ve birinci tekil şahıs yoluyla kimlik oluşturma temelde içtenlik veya samimiyet iddiası ile varolur. Albümlere değişkenlik gösteren sözlerin alıcıya gönderiliş biçimi ikinci tekil veya birinci tekil şahıs yolları ile de ortaya koyulabilir. Özellikle ikinci tekil veya ikinci çoğul şahısa yönelik yapılan sözel mesajlar önemli bir organik bağa dönüşür. (Uyan) Mor ve Ötesi bu yönde sözlerin alıcısını belirleyen ve ona önerilerde bulunan bir

söylem ile otantik olma iddiasını sürdürür. İzlerkitesi ile sözler yoluyla kurduğu bu dostane tavır rock otantisitesinin değişmeyen temel işaretleyicilerinden biridir. Sözler konusunda diğer önemli nokta ise grubun izlerkitesi ile arasındaki organik bağı güçlendiren ve izlerkitesini genelden ayrıştırarak özgülleştiren ‘biz’ ve ‘onlar’ sözcüklerinin kullanımınıdır. Burada ‘biz’ aynı sosyal ve politik söylemlere sahip Mor ve Ötesi’ni ve izlerkitesini temsil ederken ‘onlar’ ötekileşen diğerlerini belirtir. Bu sözcükler hiçbir meslek yada statüye olumsuz bir gönderme yapmasa da bu söylem özünde bir ortak aidiyet fikrinden doğar.

Hayat o kadar zor mu?

Atılır mıyız oyundan, benzemezsek onlara?

Tekrar belirtmeliyim ki ‘onlar’ veya ‘biz’ sözcükleri grubun müziğinde negatif bir değer yüklenmez. Söylemsel olarak gelişen bu söz üslubu izlerkitle ile kurulan iletişimin ve organik bağı belli kodlarla desteklenmesi ile temellenir. Bunun dışında sözlerdeki muhalif yan belli imgeleme ve benzetmelerle verilir ve sözlerin başlıca yüklendiği otantik iddia olarak belirir.

e) Geçmiş Kutsama, Yeni Kucaklama

Mor ve Ötesi tüm bu otantik söylemleri dışında diğer bir işaretleyicide kendi dinleyicileri tarafından da beğenilen veya saygınlığı meşrulaşmış müzisyenlerin eserlerini seslendirmekle ortaya çıkar. Bu durum, bir parçanın yeniden seslendirilmesi ‘cover’ bir ‘tribute’ albümünde yer alma ya da aynı üslubun ve türün müzisyenleriyle birlikte üretilen ortak bir albümde yer alma şeklinde görülebilir. Grubun katıldığı bu yöndeki projelere bakıldığında hemen hepsi Türkiye’de saygın isimlerin imzasını taşır. Bu isimler Türk rock dinleyicilerinin genel olarak müzikal anlamda ötekileştirmedeği ve tam olarak benimsenmese de önemseddiği isimlerdir. Dolayısı ile erken bir otantisite işaretleyicisine dayanarak yapılan bu çalışmalarla grup kendi otantik söylemini korur. Yapılan ‘cover’lardan özellikle *Yaz Yaz* ayrı bir stratejiye sahiptir. Bir çıkış stratejisi olarak düşünebileceğimiz bu çalışma rock tınılarıyla yeniden yorumlanmış ve izlerkitleye sunulmuştur. Yeniden yorumlama olarak tanımlayabileceğimiz ‘cover’ versiyonu 1990’ların rock müzisyenlerinde de

önemli bir pratiktir. Popüler olma stratejisi bağlamında bir anlamda geniş kitleye giden alternatif bir yoldur. Mor ve Ötesi'nin müziği ve sözleriyle izlerkitle tarafından kolay hazmedilen bir grup olmayışı popüler olma ve daha geniş kitlelere ulaşımı zorlaştırır. Bu anlamda bir 'cover' seslendirme, daha popüler olma ve geniş kitlelere ulaşma için o dönemin müzik piyasasında grup için iyi bir adım olarak görülür. Bu konuda Forta'nın sözleri dikkat çekicidir (Forta 5.2. 2008 İstanbul: Görüşme);

Yani grubun, söylemesi, dinlemesi, algılaması böyle bildiğiniz gibi dört pop cümlesinden oluşan bir müzikalitesi yoktu. Dolayısı ile seyirciden de bir efor istiyordu müziğin yada sözlerin anlaşılması. Biz grubun belli bir olgunlaşma noktasına geldiğine inandığımız andan itibaren bir cover okumasını önerdik onlara ve 'Yaz Yaz' isimli bir single albüm çıktı bir Bulutsuzluk Özlemi şarkısı falan yani o biraz onların popülerleşmesine yol açtı. Birebir müzikal bir çalışma değildi aslında o. Yani grup fanta ile on yedi konserlik bir turneye çıkacaktı ve o turnenin bir tür promosyonu gibiydi o Mor ve Ötesi orada zaten sahne performansıyla, müzikalitesiyle bir sivrilme yakaladı.

Normal olarak bir rock grubunun bir rock parçasını yeniden seslendirmesi o rock grubunun otantik söylemlerine ters düşmez. Yukarıda bahsettiğimiz 'cover' yada 'tribute' çalışmalarından bazıları ise pop şarkılarından seçilmiştir. Böyle olsa da rock otantisitesi, geçmişte kabullenilmiş ve saygınlık kazanmış bir pop parçasının bir rock grubu tarafından tekrar yorumlanmasına yer yer göz yumar. Örneğin Pet Shop Boys isimli pop/rock grubunun 1987'de seslendirdiği ve döneminde çok beğeni toplayan *It's a Sin* adlı parçayı 1999 yılında Gamma Ray (bir power metal grubu) power metal üslubu ile tekrar yorumlamıştır ve dinleyicisi tarafından beğeni toplamıştır. Kısacası rock dinleyicisi ile müzisyenlerinin ortak otantisite söylemleri çerçevesinde 'cover' seslendirmesi belli meşruluk veya ortak üslup kriterlerine dayandırılarak pratik edilir. Dolayısıyla rock gruplarının bu üretim sürecini yine belli otantik değerler bütününe hesaba katarak yaptığı söylenebilir.

f) Canlı İcra

Rock müzik söylemini çerçeveleyen en önemli otantik işaretleyicilerden birinin canlı icra olduğunu daha önceki kesimlerde belirtmiştik. Müzisyenle özdeşleşme başta olmak üzere diğer otantisite işaretleyicilerin birebir deneyimlendiği birer ritüel olarak canlı icra, anlamın kaymasını ve sürüklenmesini engeller. Üstelik burada kaydedilmiş ürünle performans yapılmadığı için 'inotantik' olarak işaretlenme sorunu yoktur. Burada önemli olan müzisyen ya da grupların canlı icra

becerisini bir otantik işaretleyici olarak göstermeleridir. Mor ve Ötesi canlı performanslarında kaydedilmiş bir müzik kullanmadığı gibi, kendi üyeleri dışında müzisyen desteği de almaz. Dolayısıyla canlı icra yapabilme becerisi hem grup (üretici otantisitesi) hem de dinleyicileri (tüketici otantisitesi) açısından önemli bir “değer” kalemidir. Grubun dinleyici profiline bakıldığında ağırlıklı üniversitede okuyan öğrencilerden veya üniversite mezunlarından oluştuğu görülür ve grubun müzik serüveninde dördüncü albüme dek izlerkitesi ile arasında oluşturduğu canlı icra ilişkisi genellikle üniversite konserleri ve bar konserleri gibi alanlarda kurulmuştur. *Dünya Yalan Söylüyor*’la birlikte ise geniş kitlelere ulaşan grup bu yeni dinleyici profili ile otantiklik söylemini tekrar ederken bir yandan da yeniden inşa eder. İzlerkitedeki ani artış müziksel ve müzik dışı bağlamlarda yenilikler getirir. Mor ve Ötesi büyük çaplı konserlere çıkmaya başlarken aynı zamanda görsel medyada da sık sık yer alır. İzlerkitenin otantik söylemleri ile grubun yer yer çatıştığı bu süreç Mor ve Ötesi’nin popüler olma yolunda ilerlediği bir köprü dönemi olarak algılanabilir. Sonuç olarak pek çok hayran benimsemiş olduğu grubun popülerleşmesini yani daha geniş sayıda bir izleyici kitlesi ile buluşmasını istemez. Öyle olursa yavanlaşma, bozulma bayağılaşma süreci içine girdiğini varsayar. Bu durum aslında rock müzik başta olmak üzere hemen tüm müzik türlerinin hayran grupları arasında tartışılmaktadır. Ancak “seçkin görünmemeye çalışırken ayrıksı bir izlerkitleyi teşvik etmesi” rock’da daha yerleşiktir. Bu bir görüşmede şöyle gün ışığına çıkmıştır (Tekin 18.12 2007 İstanbul: Görüşme);

Satışlarımız yüz bini geçtiği zaman çok sevdiğimiz bir ağabeyimiz çocuklar galiba yaptığımız işte bir problem var demişti. Çünkü hani çok fazla insan sevmeye başladı bunu, sonuçta burada yaşıyoruz burada bu kadar insan seviyorsa galiba siz bir şeyleri yanlış yapıyorsunuz gibi.

Dinleyicinin grupta ilişkili benimsediği ortak değerler, davranışlar ve pratiklerin belli otantik söylemlerle sınırlandığı ve kendilerini diğerlerinden farklılaştırdığı noktada dinleyicide ortaya çıkan bu tepki, dinleyicinin otantisite söylemiyle ilişkilendirilir. Yinede grubun yada müzisyenin süreç içinde otantik söylemlerini ve otantisite işaretleyicilerini koruması bu durumu tersine çevirebilir. Buradaki koruma aynı zamanda yeniden inşa etmeye de vurgu yapar niteliktedir. Grup bir yandan popülerleşirken gerek müzikal olarak izlediği yol ile gerekse medyadaki davranış

biçimleri ile her ortamda izlerkitlesi ile ortak otantiklik iddiasını sürdürür. Örneğin bir şov yarışması olarak bilinen erovizyon şarkı yarışmasında grubun nasıl bir müzik ve sahne şovu yapacağı izlerkitlesi tarafından tartışılan ve merakla beklenen bir durumken grubun yarışmadaki müziğini ve sahne şovunu kendi otantik söylemlerinden hareketle ve geçmiş otantik savunularıyla tutarlı olarak şekillendirmesi izlerkitlesinin yüreğine su serpmiştir. Parçanın kamuoyuna duyurulmasından sonra bir çok rock barda parçanın cover versiyonları seslendirilmeye başlamıştır. Mor ve Ötesi bu popülerleşme sürecini müzikal ve müzik dışı bileşenlerini muhafaza ederek sağlamıştır. Daha geniş kitlelere ulaşma sürecinde grup, daha özgül olarak izlerkitlesi ile bar ve üniversite konserlerinde bir araya gelmeye devam ederken bunun yanı sıra diğer bir boyut olarak halk konserlerini devreye sokar. İki farklı mekanda yaptığım alan çalışmalarında grubun her iki mekanda da benimsediği söylemlerini koruduğunu söylemeliyim. Ancak daha yakın hayran kitlesini kapsayan konserler bazı noktalarda büyük halk konserlerinden ayrışır. Bu anlamda rock`scene`lerin örgütlendiği mekanlar önemli bir ayrım gösterir. Genellikle müzik ve müziksel pratiklerin sunulduğu canlı performans mekanlarında örgütlenme gösteren `scene`ler ideolojik, estetik ve otantik söylemlerini yine ağırlıklı bu mekanlarda paylaşırlar. Müzisyenler de aynı mekanlarda otantik işaretleyicilerini belirlerler. Ancak bu otantik işaretleyiciler genel bir çerçeveyi kapsasa da konser veya canlı performans mekanlarına göre farklılıklar gösterebilir. Bu bağlamda daha özgül olan hayran kitlesi (fan) ile genel dinleyicinin katıldığı konserlerde farklı stratejiler ve söylemler geliştirilir. Örneğin Mor ve Ötesi`nin geniş çaplı konserleri, parçaların seçiminden sıralamasına, seyirci ile iletişiminden sahne şovuna farklı stratejiler içerir. Bir anlamda otantik söylemlerin farklılaşması icra mekanlarına göre ve izlerkitle kategorilerine göre değişim gösterir. Grubu daha yakından izleyen ve grubun geçmişten bugüne takipçisi olan hayran kitlesinin ağırlıkta olduğu daha az sayıdaki dar boyutlu konserler ise grup için yine daha farklı bir strateji ve otantik söyleme işaret eder. Bu anlamda Harun Tekin`in sözleri dikkat çekicidir. (Tekin 23.12 2007 İstanbul: Görüşme);

Biz bir şehre geldiğimizde o akşamki seyircinin sosyokültürel yapısıyla ilgili elinizde sağlıklı veriler olsa kesinlikle ona göre bir plan yapmayı düşünürdük ama öyle olmuyor pek yani kim gelecek her zaman bir soru işaretidir. Yalnız şöyle şeyler olabiliyor mesela konserin büyüklüğüne göre yani şunu düşünebiliyorsunuz; Kayseri`desiniz stadyum var, 25 000 kişi var ve bunun haberi size geliyor. Saat dokuzda konser var bu noktada öyle bir `play list`

yaparız ki en Mor ve Ötesi'ne uzak olan insan bile pek dikkat dağılmadan izleyebilir. Mesela arada bizim için çok özel ama kimsenin bilmediği bir şarkıya yer vermektense daha çok bilinen şarkılara yer veririz. Ama daha bizi bilen böyle bizden sanatsal beklentisi daha fazla olan böyle küçük bir kitle olduğu zaman onları hani şaşırtacak onları zorlayacak şeyler yapmaya daha çok dikkat ederiz.

Bu anlamda grubun izlerkitle konusunda ikili bir strateji geliştirdiği açıktır. Daha çok bar ve üniversite konserleriyle ilişkilenen izlerkitle “*sanatsal beklentisi daha fazla olan*” olarak betimlenir. Bu, belli üniversite şehirleri ile ilişkilendirilir. Çünkü üniversitelerin yer aldığı şehirlerde (bunlar genelde büyük şehirlerdir) rock müzik atmosferi yerleşiktir. Bu şehirler özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi rock müzisyenlerinin, dinleyicilerinin ve mekanların fazlasıyla yer aldığı alanlardır. Grubun ve dinleyicisinin otantisitesi gerek şehirlere gerekse bu şehirler içindeki icra mekanlarına göre farklılık gösterir ve grup tarafından istekli bir tercih durumuna yol açar. Belli şehirlerin ve mekanların bu anlamda tercih edilmesi ile ilgili Harun Tekin şunları belirtmiştir (Tekin 23.12 2007 İstanbul: Görüşme);

Mesela Ankara ile ilgili hissim benim şeydir yani orada mesela OTTÜ'nün Hacettepe'nin Bilkent'in öğrencileri filan böyle genel olarak bizi severler gibi yani bu bahsettiğim kitle birkaç on bin kişi falan oldu tabii yani. Bu bütün konserlere yansıyor yani üniversite kampüsünde olmasanız da yani Saklıkent'te yada başka bir yerde de olsa bu konser yinede o yansıyor ve yani hem bizi takip eden hem hani dinleyen hem de yapıp ettiklerimiz üzerine fikir yürüten bir kalabalık var gibi geliyor. Mesela Eskişehir'de sadece Anadolu üniversitesi var pardon iki üniversite var ama Anadolu üniversitesinin yaptığı etki o kadar büyük ki orda biz oraya her gittiğimizde vay be ne güzel oldu diye hissediyoruz.

Dinleyici, grubun müziğini ve müzik dışı davranışlarını otantik olarak belirlediği sınırlar ve değerler çerçevesinde yakından takip eder. Aynı şekilde grup, bu otantisite söylemine yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi cevap verir. Bu çerçevede dinleyicinin otantik işaretleyicilerinin başında canlı icra gelir. Canlı performanslara ilişkin yaptığım alan çalışmalarında şarkılar arası yapılan politik söylemlerin yada ara konuşmaların var olduğunu gördüm. Bu ara konuşma kısımları grubun üstü kapalı sözlerinin biraz açılması, yeniden betimlenmesiyle özdeşleşmektedir. Konserlere gelen dinleyicinin izlerkitleden bağımsız olarak daha özgül bir kitle oluşu, grubun ikinci bir otantiklik vurgusuna dönüşür. Yani grup albümlerdeki üstü kapalı veya açık olmayan sözlerini ikinci bir otantisite iddiası olarak konserlerde sunar. Burada değinmek istediğim ikili bir stratejiye dayanan otantiklik boyutudur. Genel kapsayan izlerkitle ve ötesinde daha yakın duran fan kitlesi veya Mor ve Ötesi'ni yakından

takip eden hayranları bu kademeli otantisite isnadını alır. Grubun vokalisti Harun Tekin bahsettiğim ara konuşmaların konserlerdeki dinleyici tarafından nasıl algılandığına dair şu önermeleri ortaya atmıştır (Tekin 23.12 2007 İstanbul: Görüşme);

Yani şöyle bir şey diyemeyiz bunlarda bizi anlamıyor yada anlıyor gibi iki kategorili bir cevap değil bence. Bizden çıkan bir şey var ve orda bulduğu bir karşılık var. Orada bulduğu bir karşılık olduğunda bizim için daha keyifli oluyor. Ama bulduğu karşılık nedir? Yani bizim bütün söylemlerimizi onaylamış mı oluyor kitle halklar kardeşler deyince alkışlayınca? Hayır. Şöyle bir şey oluyor daha çok ben sezgisel olarak bu adamın söylediği şeye inanıyorum gibi bir psikolojinin ifadesi. O söylediğim şey o anda hadi canım defol git etkisi yaratmıyorsa insanlar ya duruyorlar ya da alkışlıyorlar. Bunun yani sahneden söylenen bir şey olmasının da getirdiği bir güç var bir taraftan da tabii ama bizi bilen insanlar geliyorlar konserlere onun da bir etkisi var.

Yukarıdaki görüşme alıntısında grubun dinleyici kitlesi ile arasında oluşan otantisiteye dikkat çekmek istiyorum. Dinleyicinin gerek albümlerdeki sözlere gerekse konserlerdeki ara konuşmalarda yer alan mesajlara alkışlarla yada ıslık çalarak desteklemesi grubun muhalif tavrıyla ilişkili ortak idealleri ve davranışı gösterir. Bunun yanında ise bu ara konuşmaların dinleyicilerin anlam arayışında belli otantik işaretleyicilere dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu anlamda artık iyice popülerleşen grubun alternatif rock kulvarındaki otantik söylemleri gerek daha özgül ve başlangıçtan gelen izlerkitlesi tarafından gerekse daha geniş dinleyici kitlesi tarafından alınır ve benimsenir duruma gelir. Sonuç olarak tüketici otantisitesi kapsamında incelediğim izlerkitile ve onun otantik işaretleyicileri ile grubun otantik söylemleri topluluğun kuruluş sürecinden bugüne olgunlaşan ve inşa edilen bir söylem olarak karşımıza çıkar. Grubun popülerleşme süreci ile geniş kitlelere ulaşması devamında bu söylemler gerek dinleyicide gerekse grupta değişkenlik göstermiştir.

2.3. Mor ve Ötesi İzlerkitlesi ve Otantisite

Bir müzik topluluğunun genel izlerkitlesinin ya da bir hayran grubunun müziksel değer üzerine düşüncelerin ne olduğunu öğrenmek hep zor olmuştur. Bunun temel nedeni söz konusu alanın denetlenebilir bir veri kaynağı olmaması, bu yüzden de metodolojik güçlükler yol açmasıdır. Bu güçlük bu çalışmada önceden başvuru olan birkaç pratik yolla aşılmaya çalışılmıştır. Mor ve Ötesi izlerkitlesinin

otantisite inşasında kullandığı söylemlere dair aşağıdaki çıkarımlar, gerek alan çalışması sırasındaki konser gözlemlerinden, gerek gruba ve dinleyicilerle yapılan görüşmelerden, gerekse grubun internet sitelerindeki forumlardan ve okunan dinleyici mektuplarından yola çıkarak yapılmıştır. Böylece toplanan sanal enformasyonun bile “etnografik bir ruha” sahip olacağı düşünülmüştür.

Tüketici otantisitesinin en görünür olduğu alan anlamlandırma süreçleridir ve bunlar çoğunlukla müziğin tüketildiği anlarda ortaya çıkar. Bu bağlamda birbirleriyle ortak bir otantisite söylemine ve pratiğine sahip kişilerin kendilerini diğer söylemlerden ayırıştırması ve onları bir anlamda “öteki”leştirilmesi, tüketici otantisitesi çerçevesinde görünürlük kazanır. Ortak bir otantik söylem yaratma, bu söylemi yaratan kişi ya da grupların üretilen ürün üzerinde kurduğu anlamlandırma ve sahiplenme ile şekillenir. Bu nedenle tüketici otantisitesi, otantik işaretleyicilerini aynı zamanda üretici boyutu üzerine inşa eder. Müzisyen tüketici ile birlikte süreç içinde inşa ettiği bu işaretleyicilere sadık kalmadığında otantik olmayan, yani ‘inotantik’ bir durum oraya çıkar. Mor ve Ötesi izlerkitesinin otantisite işaretleyicileri yukarıda sözü edilen veri kaynaklarından hareketle toplanmış ve şöyle şekillenmiştir:

- Sözcükler: Türkçe sözlü rock yapma söylemi ve bu bağlamında içtenlik ve samimi olma iddiası ile ilişkilendirilir.
- Muhalif Yan: Müzisyenin müziksel ve müzik dışı pratiklerde ortaya koyduğu muhalif tavırla ilişkilendirilir.
- Müzikal Yapı ve Tını: Armonik ve tınısal tasarımlara yönelik söylemler olarak gelişir. Müzikte ve sözlerde tekrardan kaçınma diğer bir önem kazanan otantiklik vurgusudur.
- Müzik Dışı Davranış: Müzik pratiklerinin gerçekleştiği yerlerde yada bununla ilişkili olan veya doğrudan ilişkilendirilmeyen mekanlarda müzisyenin geliştirdiği davranış biçimleri, yaşam tarzlarıyla ilişkilendirilir.
- Canlı performans: Müziğin pratik edildiği sosyal alanlar ile ilişkilendirilir. (barlar, konser salonları vb.)

Mor ve Ötesi izlerkitesinin grup hakkında oluşturduğu anlam dünyasının önemli bir parçasını sözler oluşturur. Buna göre Mor ve Ötesi sözlerini kendisi yazdığı için, “diyecek sözü olan” bir müzik topluluğudur. Sözlerdeki “politik” vurgu, yine tüketici otantisitesi açısından önemli bir işaretleyicidir. Ancak en çok tekrarlanan söylem grubun “hayata dair bir şeyler söyleme” geleneğidir. Grubun sözleriyle izlerkitleye yönelik yaptığı öneri ve uyarılar, sanatçı ile hayran arasındaki organik bağın güçlendirilmesi girişimi olarak değerlendirilmektedir. Bu aslında Mor ve ötesi izlerkitesi için, içtenlik ve samimiyet biçimidir ve önemli bir otantik işaretleyicidir.

Grup dinleyicisinin hayatlarında yaşadığı olumlu ve olumsuz deneyimleri paylaştığını ve onlara destek olduklarını şarkı sözleriyle aktarır. Bir çok parçanın sözlerinde yer alan yalnızlık, yabancılaşma veya ikili ilişkilere dair duygusal aktarımlar grubun sözlerinde dinleyici ile tartışan bir üslupla verilir. Dinleyici bu nedenle müziği dinlerken sözler yoluyla rahat bırakılmaz ve daima bir zihinsel tartışma içine girer. Bu ise dinleyicinin Mor ve Ötesi müziğinde edilgen değil etken olmasını sağlar. Harun Tekin’in yazdıkları şarkı sözleri için yaptığı ‘*seyircinin katılımı ile bir anlam üreten dünya*’ tanımlaması, bu ilişkilendirmeye gönderme yapmaktadır. Bu anlamda sözlerdeki bu tür karşılıklı konuşma üslubu, dinleyicinin Mor ve Ötesi’nden beklediği otantik işaretleyicilerin başında gelir. Mor ve Ötesi izlerkitesi için sözlerin Türkçe olması şu nedenlerle önem kazanır:

- Anlamlandırmaya açık olması ve bunun içinde sözlerin ana dilde olması.
- Grubun bugüne dek benimsediği politik çizgi ile ilişkili olarak sözlerin ne söylediğinin anlaşılması açısından Türkçe olması.
- Başlangıçtan bugüne Türkçe rock yapma söyleminin grup tarafından başarı kazanması ve içselleştirilmesi.

Kısacası dinleyici, samimi ve dürüst bir içtenlik ideolojisi üzerine inşa edilmiş Türkçe rock söylemini zaman içinde grupla birlikte sahiplenir. Grubun sözlerindeki bu tür unsurlar, dinleyici otantisitesi içerisinde vurgu yapılabilecek önemli noktalar olarak belirir. Bu otantik işaretleyiciler dışında sözlerin politik yönü diğer bir otantisite işaretleyicisidir. Mor ve Ötesi izlerkitesi, özel olarak konserlerde yapılan

ara konuşmalarla, genel olarak ise müzik dışı görsel ve yazılı medyada yer alan söylemlerle ortaya konulan muhalif yanı otantikleştirir. Nükleer karşıtı, savaş karşıtı gibi bir çok sivil toplum örgütlenmelerinde aktif olarak yer alan grubun bu yöndeki söylemleri açıkça bilinir. Bu nedenle topluluk dinleyicisine şarkılarındaki muhalif yanını diğer alanlarda da gösterir. Konser performanslarıyla ilgili yapılan alan çalışmalarında dinleyici kitlesinin grubun konserlerde de sergilediği bu muhalif tavrı destekler görünür. Dolayısıyla muhalif olma, hayata dair bir şeyler öyleme, sisteme yapılan eleştiriler dinleyicinin alımladığı ve beklediği otantiklik vurgulardır. Sözlerdeki muhalif yönün konser mekanlarındaki yeniden betimlenişi yada tekrarlanması, tüketicilerin şarkı sözlerinin anlamları konusundaki müzakeresi ve otantikleştirme sürecini hep diri tutması açısından önemlidir, ancak bu durum müzikal yapı ve tını için de geçerlidir. Bu bağlamda alternatif rock yapma söyleminin de içinde olduğu otantik işaretleyiciler, tınısal olarak diğer yerli rock gruplarında ayrışma, armonik yönüyle batılı bir dile yaslanma, muhalif tavır ve söz yazım üslupları olarak özetlenebilir. Dinleyici stüdyo çalışmalarının yanı sıra aynı otantik iddiaları canlı icra mekanlarında da vurgularlar. Grubun tınısal ve müziksel özellikleri bu anlamda bir değişim göstermez.

Müziksel pratiklere yönelik yapılan bu otantisite isnadları aynı zamanda grubun görüşmelerde sıkça belirttiği üzeri müzikte ve sözlerde tekrar etmeme üzerine yerleşir. Tekrar olgusu bilindiği üzere popüler müzik eleştirisinin önemli bir yönünü oluşturur. Özellikle pop müzikte teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan bu durum üzerine Mor ve Ötesi'nin önemli bir hassasiyeti vardır. Zamanla grubun ve dinleyicisinin temel bir otantik vurgusu haline gelecek olan müzikte ve sözlerde tekrara başvurmama, dolayısıyla da bunun bir otantisite işaretleyicisine dönüştürülmesi grubun davulcusu Kerem Kabadayı tarafından şöyle betimlenir (Kabadayı 14.3 2008 İzmir: Görüşme);

Müziğin genelinde armonilerin tekrarı veya belli motiflerin tekrarı konusunda hepimiz biraz isteksiz oluyoruz. Bende aynı şekilde, ancak bir noktada buluşmak gerekiyor. Örneğin bizim aramızdaki tartışmalarda öne çıkan soru özellikle Büyük Düşler albümü ile ilgili bu kadar karman çorman bu kadar fazla davula gerek var mıydı sorusuydu. Benimde şarkıları düşünürken düzenlerken aklımdaki şey bu şarkıların armonik yapıları karmakarışıkken davulunda gidebileceği belli bir alan vardı ve öyle bir toplam daha iyi bir şey çıkarır diyeydi. Çünkü bizim grubun şarkıları hiçbir zaman üç akor dizisi üstüne bir kıta bir nakarat olmadı ve genel ritmik düzenlemelerde yani o çeşitliliğe bir şekilde bir şekilde uymak zorunda kaldı.

İzlerkitlenin müziksel olarak geliştirdiği otantik söylemler aynı zamanda grubun üretici otantisitesi bağlamındaki otantik işaretleyicileri ile bağlantılıdır. Tekrar etmeme, tını, sözler ya da armoni grubun kuruluş aşamasından bugüne müziksel olarak üzerinde kafa yorduğu konulardır. Bu nedenle tüketici bu deneyimleri alır ve kendine mal eder. Aidiyet, yani kastettiğim anlamıyla bir müzik topluluğunun ya da sosyal bir grubun üyesi olma, onu sahiplenme ve kendini o gruba ait hissetme rock müzik otantisitesinde önemli bir değer olarak görülür. Bu aslında sosyal bilimlerde günümüzde sık kullanılan “kültürel sermaye”dir. Bu arada izlerkitle sanatçı özdeşleşmesi her zaman sorunsuz değildir. İzlerkitle çoğu zaman takipçisi olduğu müzisyenleri eleştirme görevi olduğunu düşünür. Örneğin Mor ve Ötesi'nin yıllarca sıkı takipçisi olan hayranları ve dinleyicilerinden bir kaçıyla yaptığım görüşmelerde 2008'de erovizyon yarışmasına katılacak olan grubun yaptığı işle ters düşüğünü ve Mor ve Ötesi müziğini yarışmanın formatıyla bağdaştıramadıklarını öğrendim. Erovizyon bir pop şarkı yarışmasıdır ve Mor ve Ötesi hayran kitlesi için öncelikli bir temsili göstermez. Oysa ki yarışmada yıllardır bir çok rock sound'una sahip parçalar yer aldığı bilinmektedir. Buradaki ayırım sadece tınıyla ilişkilenecek bir duruma gönderme yapar. Grubun zamanla dinleyicilerinde oluşturduğu yargılar bütünü ve bu bağlamda inşa edilen grup kimliği izlerkitlenin grubu sahiplenme ve diğerlerinden ayrı bir yere koymasını sağlar. Salt müzikte kullanılan çalgılarla açıklanamayacak bir olgu olarak Mor ve Ötesi müziği dinleyicileri tarafından farklı bir yere oturtulur. Bu durum Mor ve Ötesi'nin ve dinleyicisinin otantik söylemleri ilişkilidir. Örneğin 2004 yılında Athena *For Real* şarkısı ile erovizyonda dördüncü olmuştur ve sözlerin İngilizce olması yada müziğin yapısal durumu dışında grup, hayranları tarafından Mor ve Ötesi'ne benzer eleştiriler almamıştır. Aynı şekilde *Everyway That I Can* isimli parça ile yarışmaya katılan Sertap Erener 2003 yılında yarışmada birincilik almış ve yarışma hazırlığı süresince sanatçının seçimi ile ilgili tartışmalar göze çarpmamıştır. Yarışmanın bir “şov” yarışması olması ve popüler bir stratejiyi temsil etmesi, grubun izlerkitlesinin inşa ettiği otantisite işaretleyicilerine belli noktalarda ters düşer. Bugün MU-YAP başkanlığını yapan ve Ada müzik sahibi Bülent Forta ile yaptığım görüşmede grubun yarışmayla ilgili çıkışına nasıl bakıyorsunuz sorusuna şu sözlerle yanıt vermiştir (Forta 5.2 2008 İstanbul: Görüşme);

Mor ve Ötesi'nin yarışması değil bana göre. Çünkü erovizyon bir şov işi Mor ve Ötesi Ötesi'de bir şov grubu değil isteseler de olamazlar yani.

Her ne olursa olsun grubun bu yarışmaya katılması, yarışmanın bir şov yarışması olması, popüler bir kültüre hitap etmesi ve rock söyleminde uzak oluşu gibi nedenlerle yadırganmıştır. Bu yadırgama ve tartışmalarsa grubun yarışacağı parçasını açıklaması ile son bulur. Parça tınısal ve sözel anlamda bir rock parçasıdır ve Mor ve Ötesi'nin otantik söylemleri ile örtüşür bir parçadır. Dolayısı ile hayran kitlesi bu yöndeki beklentisi olumlu olarak karşıladığında tartışmalar sona erer. Yarışmada gerek sahne şovunda gerekse medyadaki yarışma ile ilgili söylemlerde grubun kendi özgün ve alışılmış çizgisinden sapmamış olması aynı zamanda müzik dışı davranış olarak var olan otantikliğin korunduğuna bir işarettir. Yine de grubun bu yarışmaya katılması ise otantisitenin bir anlamda yeniden inşası sayılır. Müzisyenin geliştirdiği müzik dışı davranış ve söylemler bu örnekte de görüldüğü üzere önem kazanır. Yaşam biçimi, davranış biçimi, giyim kuşam, müzik dışı söylemler bu yönde birer otantik göstergeler bütünü olurlar. Mor ve Ötesi, gerek görsel gerekse yazılı medya içerisinde bu otantiklik boyutuna sadık kalır. Hemen her televizyon kanalında sınırlamasız olarak yer alan grubun söylemleri canlı performanslarında yada sosyal alanlardakinden farklı değildir. Bu anlamda grubu betimleyen muhalif olma, sistem karşıtı söylemler ve farklı sosyal fikirler medyada her fırsatta dile getirilmiştir. Mor ve Ötesi dinleyicisi grubun bugüne dek izlediği çizgi ile örtüşür bir otantisiteyi benimsediği görülür ve grubun müzikal ve müzik dışı davranışlar olarak bu otantik temellere bağlı kaldığı söylenebilir.

3. BÖLÜM: METİN ANALİZİ

3.1 Şarkı Sözleri

Popüler müzik türlerinin büyük çoğunluğu sözleri olan şarkılardan oluşur. Şarkı sözlerinin tüketim aşamalarında önemli bir iletişim metni işlevi gördüğü açıktır. Yani insanlar şarkıları, sözleri olduğu için, üstelik kodaçımı kolaylığı nedeni

ile önemli bir tercih nedeni yaparak dinlerler. Şarkı sözleri, daha doğrusu şarkı sözleri içeriği ve kullanıldığı dildeki işlenme tarzı, popüler müzik üzerine disiplinler bir ilgi ile bilgi üretenler kadar, gündelik yaşamda ve her türlü seçkin eleştirel yaklaşımda da, bir değerlendirme odağı olarak ağırlıklı bir yer tutar. Müziğin ritim ve ezgi gibi temel yapısal öğeleri üzerine yerleştirilen sözler, dinleyici ile ilişkisi belli ortak kodlara veya değerlere bağlı olarak güçlenir. Metin analizi başlıklı bu bölümün ilk kesiminde Mor ve Ötesi müziğinde şarkı sözleri üzerine durulacaktır.

Rock müzik geçmişten bugüne söylemlerinde veya şarkı sözlerinde genellikle aykırı olma, cinsellik, politik tavır, romantik ve duygusal ilişkiler vb. konuları dolaşımda tutmuştur. Mor ve Ötesi'nin şarkı sözlerine baktığımızda bu temel öğeleri görmek mümkündür. Aşağıdaki tabloda Mor ve Ötesi müziğinde albümlere göre sözlerin konusal farklılık oranları yer alıyor.

“Tablo 1. Mor ve Ötesi müziğinde albümlere göre sözlerin konusal farklılık oranları”

<i>Konular</i>	1. albüm	2.albüm	3.albüm	4. albüm	5.albüm
Sosyal konular	%30	%30	%20	%20	%30
Politik tavır	%10	%20	%30	%50	%70
İkili İlişkiler	%30	%80	%50	%40	%30
1.kişi duyguları	%80	%30	%40	%20	%10
1.Şahıs hitabı	%80	%70	%60	%40	%60
2.,3.Şahıs hitabı	%10	%30	%40	%60	%40
Deneysel	%10	%10	-	%10	-
Enstrümantal	%10	%10	-	%10	-

İlk albüm *Şehir Sabahın Köründe, Yalnız Şark,ı Uykusu, Şehir, Sessizlik, The Faithful Lover, Rüya, Reality, Past, İthaf* isimli parçalardan oluşur. Ağırlıklı birinci şahıs üzerine yapılan konuşma eylemi oranını dikkate aldığımızda bunun bir içtenlik göstergesi halinde yapıldığını söylemek mümkündür. Burada söylemek istediğim şey, anlatılmak istenenin birinci tekil şahıs yolu ile ve belli bir samimiyet ile aktarılmasıdır. Bu konuda Dave Laing, sözel ifadede baş kişinin birinci tekil şahıs zamiri ile kimliklendirilmesinin, yorumlamada (enonciation) içtenlik ideolojisi ile birlikte yükseleceğini söyler. Şarkıcının bir duygusal durumu ne kadar ustalıkla

sunduğu ya da o duyguya nasıl bir beceri ile işaret ettiği, bu ideolojiye göre vokal yorumunu etkilemez (Laing 2002:120). *Şehir* bu bağlamda Laing'in söyledikleri ile örtüşür. Vokallerde virtüözite gayesi görülmez. Sözlerin aktarımında vokallerdeki müzikal üslubun dışında sözel olarak farklı bir hitabet kullanılır.

Geçmişten bu yana rock kendi doğup büyüdüğü düzene, sosyal çevreye ya da oturmuş geleneksel olana karşı söylemleri ile vücut bulmuştur. Bu anlamda Mor ve Ötesinin şarkı sözlerinde “*bir şeyler söyleme*” önem kazanır. Buradaki “*bir şeyler söyleme*” cümlesinden kasıt, müzik dinleyicisinin veya müzisyenlerin sık kullandığı, “boş konuşmama” yani ne söylediğini bilme meselesidir, ve “sanatsal kaygı” ile akıl süzgecinden geçirerek söz yazılmalıdır. *Şehir* albümünün şarkı sözleri içeriğinde söz yazım teknikleri açısından ayrışan önemli noktalar vardır. *Sessizlik* adlı parçaya göz atacak olursak devrik cümle sıralanışları ya da cümleler arası dizilim farklılıkları görülmektedir. Bu grubun bir çok albümünde karşımıza çıkan bir durumdur. Cümlelerin devrikleştirilmesi Mor ve Ötesi müziğinde sözel ifadede rutinleşme ve sıradanlaşmayı engelleyen önemli hususlardan biridir.

Sakinleşin çocuklar, sakinliğe ihtiyaç var

Sessizleşin çocuklar, sessizliğe ihtiyaç var

Sokakta yangın var, umutsuz suratlar

Bulutlar köşe bucağın saklanmış

Sise boğulmuşuz kömürden

Sinmiş insanlar, bekleyip duruyorlar...

Bu söz şu genellikle gündelik dil kullanımında ve Türkçe dil kuralları kapsamında düşünüldüğünde şu şekilde de yazılabilir.

Sakinliğe ihtiyaç var sakinleşin çocuklar,

Sessizliğe ihtiyaç var sessizleşin çocuklar

.....

Bu noktada grubun yapmayı amaçladığı şey, söz içinde belli yerlerde vurguyu arttırmaktır. Mor ve Ötesi müziğinde içeriğin önemli yapı taşları haline gelecek olan

kelime çaprazlamalarının yanında kelimelere yüklenen imgeleme veya çift anlamlar da dikkat çeker. Örneğin şehir hayatının sıkıntı ve streslerini anlatan *sessizlik* adlı parçada geçen, *sinmiş insanlar, umutsuz suratlar, köşe bucağ saklanmış bulutlar, bana bir kutu sevgi al, bir kutu umut ve neşe al* gibi kullanımlar bu biçime örnek gösterilebilir. Albümünün anlam dünyasına ve albümün şarkılarındaki temalara baktığımızda sosyal konular ve romantik ilişkilerin albümün %60'ını kapsadığını görebiliriz. Politik tavır yok denecek kadar az iken gündelik yaşam ve sosyal hayat ile ilişkili temalar yüksek oranda mevcuttur. Çok temalı şarkılara örnek olarak ise *Yalnız Şarkı*'nın hem duygusal hem romantik hem de sosyal konulu temaları kapsadığını görebiliriz. Genel olarak şehir hayatındaki sıkıntılar, stresler veya sıkışmışlık gibi duygular, başka bir ifade ile sakinliğe duyulan özlem gibi temalar albümün içeriğine yerleşen ana konulardır. Aşk ve romantik temaların işlenimi, yaşanan olumsuz tecrübelerin ilk ağızdan aktarımı şeklinde belirirken, acı çekme, terk edilmiş, yalnızlık, çaresizlik veya ilişkinin son bulması gibi figürler yoğunluktadır. Aşk temalı şarkıların ya da diğer temalara dayanan şarkıların ortak özelliği ise birinci kişi konuşması ile yapılan gönderme veya aktarımların alıcıyı mutlak bir konuma yerleştiriyor olmasıdır. Bu göndermeler sosyal içerikli çağrılar ya da romantik yüklü nefret veya tersi gibi duygu aktarımları şeklinde olabilir. *Şehir* %80'lik bir oranla dinleyiciye aktarmak istediğini birinci tekil şahıs zamiri ile yapar. Burada anlatıcı birinci şahıs zamiri olarak belirir. Hikayelerin ve temaların aktarımı gönderici, bu iletişime cevap veren dinleyici ise alıcı konumundadır. Grubun *Şehir* albümünden başlayarak tüm albüm sözlerinde, birinci kişi anlatıcı konumda iken bunun karşısında dinleyici alıcı konumundadır. Örneğin *İthaf* adlı aşk temalı şarkıda lirik, romantik ve dramatik bir üslupla verilirken birinci tekil şahıs zamirinin gönderici olduğu aşıkardır.

İthaf

*Gökyüzünün yukarısında bir melek gördüm
Beni neden ağlattığını anlamaya çalışıyorum
Şimdiye kadar anladığım tek şey
Neden yavaş yavaş yok olduğunun nedenidir
Beni ne kadar acıttığını bilemezsin*

*Benim yüzüme asla bakamadın
Beni sevmenin ne kadar rezil bir şey olduğunu biliyordun
Senin kraliçe, benim soytarı olduğunu biliyordum
Ama bebek ben kendi başıma ayakta duruyorum
Beni ne kadar acıttığını bilemezsin, bilmeyeceksin
Umursamıyorum.*

Şarkıda geçen *bebek, kraliçe, melek* gibi kelimeler alıcıyı açıkça tanımlar. Bu noktada sözlerin alıcısı konumuna yerleştirilen ikinci tekil kişi ortaya çıkar. Şarkıda, kutsal bir varlığın yerine koyulan ‘kız’ ve oluşan olumsuzluklar üzerine ortaya çıkan acı ve çaresizliğin ifadesi verilmektedir. Umut şarkının son bölümünde ‘*ama bebek ben kendi başıma ayakta duruyorum*’ cümlesi ile varolsa da anlaşılama ve yalnız olmanın verdiği umutsuzluk şarkının negatif yüklü ağır basan yönüdür. Temanın aktarımında acı çekme ve anlaşılama figürünün kullanımı söz konusudur. Bu tür negatif yüklü şarkılar albümün geneline yaygındır. Bir sonraki albüm *Bırak Zaman Aksın* benzer özellikler taşısa da bazı yönleri ile ilk albümden ayrışır.

Bırak Zaman Aksın, *Son Giden, Şarkıcı Çocuk, Özgürlük, Mucize, Pis, Yeşillik, 23, TV'deki Kız, Boşver, Bırakmazlar Yakamı, Çelişki, Beyaz, Ne Balıklar* gibi parçalardan oluşur. *Şehir*'e göre çok daha dışa dönük olan albümde bireysellik yerini kısmen daha sosyal konulara bırakmıştır. Sözlerdeki imgesellik, kapalılık yada soyutlama yönelimi grubun kendi söylemlerinde de olduğu gibi “ikinci yeni” etkileniminden kaynaklanıyor. Bilindiği gibi ‘ikinci yeni’ akımı, birinci yeninin şiirdeki basitlik ve anlaşılabilirlik gibi eğilimlerine tepki olarak doğmuştur. Temel dayanakları, imge kullanmayı genişletme, özgür çağrışım, somuttan soyuta yönelme, anlamdan uzaklaşma, us dışına çıkma, kapalılık, çevreden kaçış, dilbilgisi kurallarını “çiğneme” ve düzgün anlatımdan kaçma olarak özetlenebilir. Bu etkilenme, Mor ve Ötesi'nin şarkı sözlerinde belli yaşanmışlıklar ya da hayal ürünü hikayeler yoluyla göstermektedir. Aşk sözleri, klişeden uzak ve iç çalkantıların ve yaşanan çelişkilerin bir tepkimesi olarak sorgulanır. Grubun sözler üzerinde ilk albüme göre daha fazla kafa yordduğu açıktır. Grubun yine kendi söylemi olan anlatılmak isteneni estetize ederek “kafasını gözünü yarmadan” anlatma derdi vardır. Birinci tekil şahıs ağzıyla

söylenen sözlerin alıcısı bazen ‘sen’ bazen de ‘siz’dir. Göndericinin kendisine, içsel dünyasına ve yaşantısından bir kesite yaptığı göndermeler alışagelmiş aşk anlayışını kırar. *Boşver* adlı parça bu anlamda örnek oluşturabilir.

Boşver

İlk damla düştü, et parlıyor karanlıkta

Beş dakika sonra benim dünya

Ve sen hala özgür ruhlara dair yalanlarla beslen boşver...

Ayna ıslak elleriyle suratında

.....

Mor ve Ötesi'nin albüm içeriklerine bakıldığında temaların benzer yapısal öğeleri dikkati çeker. Bu nedenle albümlerde kesin bir temasal ayrılık görülmez. Hatta bu albüm içindeki şarkılarda dahi geçerlidir. Hiçbir aşk şarkısı sadece aşk ve sevgi sözcükleri üzerine yazılmış değildir. Bu sözcükler pop veya arabesk şarkılarda farklıdır. Örneğin ‘*kalbim sana tutuklu, aşkına ölüyorum yada sensiz bir hiçim*’ gibi figürlere rastlanmaz. Bir aşk şarkısı, kendi içinde gündelik hayata ya da beklenmedik politik bir yöne kayabilir. Grup hayran kitlesinin ağırlıklı “okumuş” üniversitelilerden yada öğrencilerden oluştuğu gerçeğine dayanarak şunu söyleyebiliriz ki, Mor ve Ötesi dinleyicisinin sözler konusunda gruptan beklentisi de bu yöndedir. Başka bir deyişle söz yazımındaki; imgeleme, çok temalı anlatım, yan anlamlar, sözlerdeki izlerkitleye yönelik yüklü kodlar, dinleyicinin kendi anlamlarını oluşturmasına açık sözler öbeği olarak, grubun tüm albümlerinde korunur. Soru sorma ve sorgulama Mor ve Ötesi şarkı sözlerinde yerleşik bir olgudur. Bu albümde de soru sorma ağırlıklı bir yer tutar. *TV'deki Kız, Pis, Çelişki, Yeşillik* gibi şarkılarda hayata dair önermelerde bulunma, bir şeyler söyleme, sorgulama ve anlatma amacı vardır. Hayata dair sızlanma ve sisteme yapılan eleştirel bakışın yanı sıra yapılan sorgulamalarla ve önermelerle bir çıkış aranmaktadır. Albümün isminden de anlaşılacağı gibi daha optimist bir tavır sözlere yansımıştır. İletilmeye çalışılan mesajlar belli kodlarla verilirken dinleyici ile kurulan duygusal bağlar, grubu sadece dinlendiğinde “zıplanıp oynanan” bir grup olmaktan çıkarır. Şarkı sözleri, Mor ve Ötesi müziğinde önemli bir yere oturur ve dinleyicinin grubun ne söylediği ile ilgilendikleri önermesiyle ile örtüşür.

Üçüncü albüm *Gül Kendine* ilk iki albümdeki temalara benzer. Sözlerin aktarımı yine daha büyük oranda birinci tekil ağzından yapılır. Yalnızlık, dünya meselelerine duyulan endişeler, ikili ilişkiler grubun kemikleşmiş tavrına dönüşen öneri sunma yoluyla izlerkitle ile paylaşılır. Sözlerde karşımıza çıkan önermeler konusunda grup, '*biz böyle bir şey bulduk, size de naçizane bir önerimiz var*' ifadesini kullanır. Albüme ağırlığını hissettiren öneri sunma ve pozitif mesaj iletimi neredeyse 'spritüel' ve mutlu bir havaya bürünür ve bu tavırla bir önceki albümden ayrışır. Bahsedilen öneri sunma durumu ise *Gül kendine* şarkısında çok açıktır.

Gül Kendine

Bitir mi sandın tüm dertlerin

Hemen ödenmez büyük borçlar

Hayata tersten baktığında

Bitip tükenmek çok kolay

Aslında bütün resim güzeldir

Sadece hatırlaman gerek

Gül kendine. Bak ne kadar güzelsin

.....

Mor ve Ötesi'nin şarkı sözlerinde bir üslub haline gelen sorgulama ve önerme biçemi sonraki albümlerde de sürer. Alıcıya kendi hayatından referans alarak fikir sunan bu tavrın belli statüler ve cinsiyetlerle bağlantısı verili değildir. Örneğin Nil Karaibrahimgil'in şarkısında yer alan *Bütün Kızlar Toplandık* gibi bir kategorileme Mor Ve Ötesi müziğinde rastlanan bir durum değildir. Sözler, yaş, cinsiyet ya da sınıf üzerine konuşma yerine dinleyicinin tümünü ilgilendirebilecek bir ortak kimlik ortaya koyar.

Dünya Yalan Söylüyor, ikili ilişkilerin ve kişisel hikayelerin aktarıldığı şarkı sözlerinden oluşur. İç meselelerden uzaklaşarak dünya sorunlarıyla daha çok yüzleşildiği bir metin örgüsü vardır ve bu iğneleyici dille yapılır. Toplumdaki duyarsızlık, tüketim çılgınlığı, sosyal adaletsizlik savaş karşıtlığı ve aşk gibi konularda bir şeyler söyleyen albümün politik anlamda sivrilmesinin temel nedeni,

grubun politik tavrını ilk kez çok daha açık bir dille gerçekleştirmesidir. Grubun kendi söylemiyle albüm, 'bir öfke patlamasıyla karışık bir umut ve onun dile getirilişinde hayli basit bir dil' ortaya koymaktadır. Bu politik tavrın anlaşılması için aslında grubun 2004'den önceki 3-4 senesine bakmamız yeterli olacaktır. Çünkü bu süreç grubun bir çok savaş karşıtı eylemlere destek verdiği ve siyanür, nükleer karışıklığı gibi konularda aktif eylemde bulunduğu bir süreçtir. Mor ve Ötesi ilk albümden bu yana bir kimlik bulma çabası içerisinde olmuştur. Bu çaba ilk albümde lise yıllarına denk gelmektedir. İkinci albüm süreci grup içi çalkantılarla geçer (gitaristin ayrılması) ve grup kadro oturtmakla meşguldür. Üçüncü albüm ekonomik krizlerin ve dönemin siyasal sıkıntılarının baş gösterdiği bir döneme denk gelir bu sırada Mor ve Ötesi kadrosu oturmuş, okullar bitmiş ve grup ne yaptığını bilen bir tavrı benimsemiştir. Bu nedenle üçüncü albümün grubun olgunlaşma yolundaki ilk ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Dördüncü albüm ise olgunluk çağının artık tam anlamıyla manifestosu gibidir. Albümün çıkış şarkısı olan *Cambaz* aynı zamanda albümün genel çerçevesini çizmektedir.

Cambaz

Ne habersin, ne Türk'sün, seni gören yollara dökülsün

Kul oldun, köle oldun, kurşun geçirmez cam oldun

Bütün dünya izler durur, afet-i azam bekler durur

Hedefini al, piyasayı al, her şeyi al

Yandı dertler bitti tasa, ben kurbanım bu cambaza

İki gözüm kadar eminim sen yoksun

Kul oldun, köle oldun, kurşun geçirmez cam oldun

Cin oldun adam çarptın, cellat oldun, kelle uçurdun

Bütün dünya izler durur, afet-i azam bekler durur

Hedefini al, piyasayı al, her şeyi al

Yandı dertler bitti tasa, ben kurbanım bu cambaza

İki gözüm kadar eminim sen yoksun

Var mısın? Yoksun.

Var mısın? Yoksun.

Dünya Yalan Söylüyor albüm ismi olarak uyarıcı bir karakteri sahiptir. Albümün politik şarkılarından biri olan *Yardım Et* bu çerçeveye yerleşir. *Dünya Yalan Söylüyor* albümü lirik açısından bakıldığında daha estetize etme çabası üzerine inşa edilmiş gibidir. İlk üç albümde olduğu gibi bu albümde de şarkı sözlerinin kıtaları her nakarattan sonra değişken bir yapıdadır. Kıta tekrarının olmayışı dışında ilk olarak lirikte nakaratsız bir şarkıya rastlıyoruz. *Bir Derdim Var* gerek müzikal yapı gerekse lirik olarak geniş bir ‘crescendo’yu içeren bir çizgidedir. Şarkının diğer bir önemli özelliği de yine çift anlamlı olma özelliğidir. Duygusal bir aşk hikayesi gibi görünen ve dinleyicinin algısının da bu yönde olduğu şarkı grup üyelerinin konserlerde ifadesinin referansına göre söyleyecek olursam genel olarak bir derdi olmak (ekonomik, siyasal, sosyal, romantik) anlamında kullanılır. Sonuç olarak *Dünya Yalan Söylüyor* Mor ve Ötesi’nin her anlamda bir adım ileriye gittiği albümdür. Popüler müzik endüstrisi içerisinde rock alanında gerek satış gerekse saygınlık açısından bugüne kadar elde edilmesi zor bir yere oturan grup bunu, dönemin popülerleşmiş bir çok rock grubunda olduğu gibi sıradan ve klişeleşmiş sözler yerine sivri bir dil ve estetize edilmiş bir lirik ile başarmıştır. Duman, Kurban, Özlem Tekin, Şebnem Ferah gibi doksanlı yılları takiben müziğe devam eden isimlerde görülen bireysel ve ağırlıklı romantik duyguları işleyen konulardan farklı olarak politik bir şey söyleyen grup, kendine özgü bir sözel ve müzikal yöreğe oturmuştur.

Büyük Düşler albümü şarkı sözleri içeriği bağlamında iki açıdan değerlendirilebilir. Birincisinde ikili ilişkiler ve yaklaşımlar üzerine ağırlık verilirken ikincisinde *Dünya Yalan Söylüyor*’u andıran politik bir yaklaşım bulunmaktadır. *Büyük düşler* kendini ifade olarak açık bir dil kullansa da politik anlamdaki bazı şarkılarda yine imgeleme, benzetmeye ve ironiye başvurur. İçerik anlamında albümde kendini en çok gösteren yönelim politik ya da sosyal sorgulamalar şeklindedir. Üslup çok fazla değişmemiştir. Yine ortaya atılan bir çok “dert” vardır ve bunlar dinleyiciyle sinerji yaratarak birlikte çözülmeye çalışılmaktadır. Bu yönde düşünülürse *Büyük Düşler* pozitif bir albüm olarak belirir. *Büyük Düşler*, çift okumalı, üç okumalı içeriğin zirveye ulaştığı bir albüm olarak *Dünya Yalan Söylüyor*’dan biraz daha farklı bir çizgiye kaysa da genel olarak Mor ve Ötesi

çizgisindedir. Sosyal tabular, ikili ilişkiler, aşk gibi temaların işlendiği albümde politik içerikli şarkılar yarı yarıya mevcuttur. Albüm tematik yapısıyla politik yoğunluğun en fazla olduğu albümdür. Ancak bir önceki albüme oranla politik tavrın gizlendiği bir albümdür. Grubun en politik albümü olarak değerlendirilen *Dünya Yalan Söylüyor*'da aslında *Büyük Düşler*'le büyük ayrışmalar göstermez. Aradaki ayırım ise grubun yine çift anlamlı ve imgelemeye giden anlatımıdır. Örneğin; *Darbe*, adlı parça *Cambaz* kadar açık ve doğrudan kendini gösterse de *Parti* tam anlamıyla albümün kendini gizleyen muhalif şarkılarından biridir.

Darbe

Evreni gördüm, sıkı olaydı
Binlerce insan ölürken "netekim"
Bir şey yapmazdı, sadece bakardı
Bu kadar kaos, bize fazlaydı ki
Bir darbe, geldi başıma, bir darbe
Erdal'ı gördüm darağacında
On altı yaşında, ölürken "netekim"
Bir şey yapmazdı, sadece bakardı
Sonrası serbest, sonrası pazar
Bir darbe, geldi başıma, bir darbe
Ben gitmeden, divanı harbe
Sen gitmeden, bir darbe
Sakla kendini, sağlam bir rövanş için. Asmayalım da besleyelim mi?

Parti

Partinin yerini şaşırdım, içimde zannettim, dışımdaymış
Biri eksik biri fazlaymış, yanıldım
Partinin gününü kaçırdım, istisna zannettim, bir kuralmış
Muhtaç olduğum büyük kuvvet yalan mıymış?
Partinin tadını kaçırdım, nümayiş zannettiler, isyanmış
Nazik bir katil doğurmuşsun ve kazanmış
Kutsal aklın nerde, dans et üstümde, sakın olmak için biraz daha eğlen.

Büyük Düşler, sosyal anlamda tabuları sorgulayan ve kişiye soru soran ve sorgulamasını isteyen bir çizgidedir. Albümde ortaya çıkan bir figür olarak “onlar” ve “biz” yada “sen” ilişkisi önemli bir yer tutar. Sistemi simgeleyen ‘onlar’ ve sistemin içindeki ‘sen’ arasında gidip gelen bir söyleşi ortamı oluşturulur. Örneğin *Ayıp olmaz mı?* bu yönde şarkılardan biridir. Toplumdaki cinsel tabuların işlendiği ve eleştirildiği bu şarkıda ‘biz’ ve ‘onlar’ önemli bir ayırım noktasıdır.

Ayıp Olmaz mı?

Hayat o kadar zor mu? Atılır mıyız oyundan, benzemezsek onlara?

Bahane mi lazım? Mazeretimiz mi kalmamış?

Çok ayıp olmuş.

Hayat o kadar zor mu? Takılır mıyız yolunda, şekli gizli taşlara?

Yetişmek mi lazım? Bahçemizde bir gül açmamış

Çok ayıp olmuş.

Kız en güzel, en hafif giysisini giymiş, oğlan renkli bir dünya boyamış

Kapkara kapılar sormuşlar onlara, ayıp olmaz mı?

Bu işler o kadar kolay mı? Ayıp olmaz mı?

Özetle grubun inanç ve değerlerinin, yaşam stillerinin toplumsal normlar içerisinde farklılaşmalar gösterdiğini bunu da müzikal olarak şarkı sözlerinde kapalı bir dille ortaya koyulduğunu söyleyebiliriz. Grupla yaptığım görüşmelerden birinde grubun Bülent Ortaçgil konusundaki düşüncelerinin olumlu olduğunu öğrenmiştim. Buradaki amaç ise grubun sözel anlamda Ortaçgil’i örnek almış olmaları olasılığını anlamaktır. Bu anlamda sözlerdeki ikili anlamlar yer yer oyun temasının kullanımı sözlerde istisnalar dışında naif bir anlatımın oluşu gibi hususların benzeştiğini düşünüyorum. Mor ve Ötesi içerik ve müzikal yönden Bülent Ortaçgil’den tamamen ayrılsa da Ortaçgil şarkı yazımındaki ozan tavrının grupla benzer özellikler taşıdığını söyleyebilirim. Sonuç olarak son iki albüm müzikal ve içerik anlamında çok daha ince elenerek yapılan ve gerek düzenlemelerin gerekse müzik-lirik ilişkisinin dikkate alındığı albümlerdir. Ancak *Büyük Düşler*, grubun sözleri estetize etmede ulaştığı en iyi noktadır diye düşünüyorum.

3.2. Söz-Müzik İlişkisi

Sözlerin önemi aynı zamanda tını ile ilişkilendirildiğinde daha öne çıkar. Dolayısıyla söz-müzik ilişkisi özel önem verilmesi gereken bir analiz ortamına dönüşür. Bir dinleyicinin bir şarkıyı dinlerken algılama yönelimi ,çoğu zaman müzik ve metin ilişkisi üzerinedir. Bu nedenle metin analizinde sözlerin analizi dışında dikkat edilmesi gereken şey müzik-metin arası ilişkinin analizidir. Burada bir şarkının sözlerindeki anlamı veya gönderme yaptığı yeri belirleyebilme işi birden çok unsurla sağlanabilir. Bir parçanın müzikal yapısı, tınısı, söz-müzik yazım modeli gibi noktalar sağlıklı bir metin analizine olanak sağlar. Parçanın toplum bilim açısından nereye oturduğu belli bir bağlamlaştırma gayreti içerisinde netleşir ve bu iş ise ağırlıklı olarak sosyologlar tarafından ele alınır. Bu anlamda bir sosyolog bağlamın, müzikolog ise metnin analizine yönelir. Bir müzik parçasının yüklendiği anlamı doğru irdeleme bahsettiğimiz gibi çok yönlü bir çalışmanın ve bakışın sonucunda olacaktır. Bu anlamda Erol, metin analizinde söz-müzik ilişkisi üzerine şunları söyler; Gecikmelide olsa popüler müzik araştırmasına ‘müdahil’ olan müzikologların, hatta bu araştırmaya daha önce başlamış olan ancak müzik analizinin ‘üst dili’ne (metalanguage) yabancı olan diğer disiplin çalışanlarının ortak beklentisi ya da çağrısı, popüler müziğin ‘müziksel’ olarak da incelenmesidir. Buna göre ‘müzik hem icra hem de tarih’, ancak müzik aynı zamanda sound’dur (Erol, 2003a: 29). Bu noktada popüler müziğin salt sözleri üzerine düşünme ve analiz etme gerekli bir çalışma ve anlamlandırma iken bunun tarih ve sosyolojiden bağımsız müziksel olarak da incelenmesi önemli bir husustur.

Popüler müzik incelemesinde söz-müzik ilişkisini anlamak ve irdelemek yapılan çalışmanın sağlıklı gelişmesi ve tamamlanması açısından önemli bir noktadır. Tek başına sözlerin sosyal yada tarihsel etkisi ve anlamsal değeri sosyologların üzerinde sıklıkla durduğu çalışmalar olmuştur. Müzikoloji ise bunun yanı sıra sound’un önemi üzerine durur ve aynı zamanda kelimelerin müziksel anlatım ve yüklenmelerle oluşturulduğunu savunur. Popüler müzikte söz-müzik ilişkisi üzerine Middleton bize üç temel model sunar (Aktaran, Erol 2003a:30):

1. “etki” (affect): ifade/anlatım olarak sözler ezgi ile birleşmeye yatkındır. Ses “şarkı”ya yatkın olma eğilimindedir; yani duyguları tonlama seslendirme.
2. “Öykü”(story): anlatı (narrative)olarak sözler ritmik-armonik akışı yönlendirme eğilimindedir; ses sözü ifade etme, söze yatkın olma eğilimindedir.
3. “Jest” (gesture): sound olarak sözler- müzik içinde absorbe olma eğilimindedir; ses bir çalgı olma eğilimi gösterir.

Popüler müzik çalışmasında stüdyo çalışmalarının veya albüm içindeki parçaların sözleri ele alındığında yukarıda bahsedilen sınıflamalara ait oluşlarına göre kategorileşebilir. Bu noktada değerlendirme yapılması daha anlaşılır olacaktır. Mor ve Ötesi müziğinde öyküsel anlatı biçimi önemli parametrelerden biridir. Bahsettiğimiz öyküsel anlatı modelini grup müziğinde genellememin bir parçadan referans alınarak yapılmadığını söylemek isterim. Çalışmanın bu bölümünde verilen örneklerle bu parametre daha iyi analiz edilebilecektir. Metin analizi ve yöntemleri üzerine yapılan yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda Mor ve Ötesi müziğinde müzikal yapı ve müzik- söz ilişkisi üzerine devam edelim. Öncelikle müzikal yapı öğeleri üzerine düşünürsek vokaller yaygın olarak popüler müzik çalışmalarında ön plana çıkar. Bu kayıt aşamasında başlayan bir süreç olsa da konser performanslarında da aynı özelliğini korur. Bu çalışmayı yukarıda bahsedilen analiz ışığında ve bunun devamında belirlenmiş metodoloji bağlamında yapacağım. Daha önce bahsedildiği gibi sözlerin müziğin anlamı konusundaki önemi dışında söz ve müzik ilişkisinin ve aynı zamanda tek başına müzikal yapı incelemesinin doğru bir metin analizi için önemli bir husus olduğu açıktır. Rock, diğer popüler müzik türleri gibi kendine özgü armoni, ritim, sound ve söz bileşenleri ile özgül bir yapı taşır. Bu anlamda müzik analizini öncelikle çalgısal bileşenler ve vokal olmak üzere iki kategoriye ayırmada fayda vardır. Çalgısal bileşenler, standart çalgı kullanımını kapsayan davul, gitar, klavye ve bas gitar kullanımınıdır. Bunlar elbetteki müziğin yapısal öğeleri olan tema, ezgi, ritim, armoni olanaklarla tınısal bütünü oluşturur.

3.3. Vokaller

Mor ve Ötesi müziğinde ana vokal gerek albüm kayıtlarında gerekse konser performanslarında daima olarak ön plandadır. Özellikle pop ve rock gibi popüler türlerin yapısında ezgi ya da melodiye verilen öncelik aşıkardır. Mor ve Ötesi müziğinde de ezgisel yürüyüş ana vokalin ön planda oluşu ile desteklenerek karşı tarafa sunulur. Grubun müziğinde vokal ezgisel yürüyüşlerine baktığımızda söz-müzik ilişkisi bağlamında Middleton'un üzerinde durduğu modellerden öykü modeline dahil olduğunu görebiliriz. Bu anlamda nakaratsız gelişen, sözde ve müzikte geniş bir yükselişi içinde besleyen parçalar dışında sözlerin müzikte ritmik ve armonik akışı yönlendirme eğilimi içinde olduğu söylenebilir. Aşağıda ana vokal çizgisi üzerinde dizeleri ve nakaratı verilmiş *Yalnız Şarkı* adlı parça bu anlamda iyi bir örnektir. Parçanın farklı olarak her dizesinde armonik yönden veya akor sistemlerinde çok büyük oynamalar olamasa da vokal çizgisinin ritmik açıdan her bir dizede farklılaştığı açıkça görülür. Burada dize veya kıta tekrarının yapılmıyor olması önemli bir etkidir. Grubun müziğinde nakarat anlayışının var olduğu yani genel dağılıma bakıldığında nakarat kullanımının yoğun olması bilinmelidir. Böyle olsa da kıtalarda tekrardan kaçınan ve neredeyse her parçasına sinmiş durumda olan hikayesel anlatımlar müziğe dolayısı ile vokal çizgisindeki ritmik ve melodik değişime önemli bir etken olarak görülebilir. Örneğin *Uyku* adlı parçada hemen hemen her dizede görülen melodik ve ritmik hareketlilik, müzikte vokal çizgisinin dinamik yapısını oluşturur. Grubun ana vokal melodisindeki yerinde durmayan ve ezgisel varyantlar yani ezgi başkamaları olarak algılanan bu dinamik yapı, nakaratlar dışında kelimelerin sürekli farklılaşmasından yani tekrar edilmeyen sözlerin sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durum, ezgisel düzenlemelerin sözleri referans olarak yapıldığı yada sözlerle birlikte şekillendiği bir üretim sürecine gönderme yapar. Grubun özellikle ilk üç albümündeki sözün müziğe olan hakimiyeti son iki albümde gerek icranın "iyileşmesi" gerekse sözel anlatımdaki sadeleşmelerle eşit bir seviyeye çekilmiştir. Yine Mor ve Ötesi için sözler daimi olarak müziğin inşasındaki sütunlar olmuştur. Her sese karşı düşen bir hece yada kelimenin (syllabic) yani sözün müziğe hakim olması durumunun grubun müziğinde ilk albümde tamamen yerleşmiş olduğu görülür. Daha sonraki albümlerde kısmen farklılaşmalar olsa da müzikte sözlerin

yoğunluğu tüm albümlerde dikkat çeker. Bu ritmik farklılaşmalarının sonucu olarak ortaya çıkan senkop oluşumu ise diğer önemli hususlardan biridir. Müzikteki alt yapı dinamikleri belli bir ritmik sistematige otururken vokal melodik ve ritmik çizgisi senkoplamalarla başkalaşır. Vokal ezgi çizgisinin ölçüler içerisinde dağılımına bakıldığında ezgi kesimlerinin ölçü başları yada vurgulu zamanlarla eş düşmediğini veya sürekli değişim içinde olduğu görülebilir. Uzun melodik cümle kullanımlarının vurgu kaymaları ve başkalaştırarak verilmesi müzikte ezgi bütünlüğünün algılanmasını zorlaştırır ve dinlemede daha fazla efor gerektirir. Alışıla gelen melodik çizgisi ve ritmik yapısı standardize edilmiş bir rock ya da pop şarkısından farklı olarak ezgisel değişimler, senkoplu ezgi yürüyüşleri, vokallerde kullanım aşırı kapsamında varolan atlamalı sesler ve sürekli hareket halindeki vokal ses frekans çizgileri örnekte görülen nüanslardır. *Uyku* adlı parça değinilen noktalar konusunda yine iyi bir inceleme odağı olacaktır. Bir müzikal temanın ezgisel, armonik, ritmik yönden farklılaştırılması ile tanımlayabileceğimiz varyantlar (başkalaşma) tamamıyla alt yapı çalgılarını kapsamasa da ana vokal ritmik çizgisi üzerinde etkilidir. Mor ve Ötesi müziğinde ezgisel zenginliğin temel nedenlerinden biri olan söz yoğunluğu grubun tüm albümlerine hakimdir. Böyle olsa da ağırlıklı olarak *Dünya Yalan Söylüyor* ve *Büyük Düşler* albümlerinde bu ezgisel zenginlik, sözlerdeki sadeleştirmelerle, aranjelerin farklılaşmasıyla ve ezgi trafiklerinin düzenlenmesiyle farklı bir yere oturacaktır. Ezgisel cümleler grubun müziğinde çoğu zaman uzun olmuştur ancak bu cümlelerin organize edilmesi, aranje edilmesi durumu, -nakarat öncesi köprü kullanma, imitasyon yaratma vb.- son üç albüm ile ilk iki albümü ayıran parametrelerden biri sayılabilir. İlk albüm *Şehir*'de yer alan *Uyku* adlı parçanın yukarıda betimlenen söz-müzik yapısı albümün genel karakteristik özelliği olarak belirir. Albümde müzik ve sözlerin oluşturduğu birliktelik 'A-B-A1-B-A2-B' (B=N:nakarat) yada 'A-A1-B-A2-B' şeklinde işlenir. Özellikle *Bırak Zaman Aksın* albümü ile başlayacak olan şarkılarda köprü (bridge) kullanma ve bu yönde bir trafik oluşturma yine grubun tipik söz-müzik karakterine yerleşecektir. Köprü kullanma grubun müziğinde birkaç şekilde olmaktadır. Bunlardan ilki grubun kıta ile nakarat arasında bir geçiş olarak kullandığı köprüleri ezgisel bir tutarlılık yada benzerlik içinde ortaya koymasındır.

Uyku

A

Sa at bir uy kum yok gel bir bar dak su iç e lim

5

bu la nık lık suy la ak sını git sin.

9

pa ni ğe lü zum yok her şey kont rol al tın da

13

ke si ci a let ler do lap lar da

17

teh li ke çok u zak ta

21

teh li ke çok u zak ta

Çalgısal (akor yürüyüşü)...

28

A1

sa at i ki uykum yok ya biz bi raz ça lış sa k

33

bu lan tı ya zıy la si lin se git se

40

B (Nakarat)

u yu mak is ti yo rum ra hat sız et me yin

48

sa at uç u yu mak is ti yo rum.

53

bir tu va let te çi çek le ri su la mak

58

B (Nakarat)

u yu mak is ti yo rum ra hat sız et me yin

Ancak dikkat çeken nokta her nakarattan önce verilen bu köprülerin sözlerinin farklılaşmasıdır. Bu, grubun her parçası için geçerli olmasa da rastlanan bir durumdur. Uzun tutulan köprü kısmı zaman zaman ayrı bir bölüme geçiş gibi hissedilir ve müzik içerisinde armonik ve ezgisel yönden farklılaşmayan yapılarıyla ve her nakarattan önce verilmesi sebebiyle farklı bir bölüm olmaktan çıkarılır. Bu kullanımlar dışında köprülerde aynı sözlerin tekrar edilmesi grubun müziğinde daha sık görülür. Bu anlamda köprü kullanımları ile Mor ve Ötesi müziğinde ilk albüm diğerleriyle ayrışır. İlk albümün sözel trafiği dolayısı ile ezgisel trafiği grubun albüm kronolojisinde bu anlamda ayrı bir yerde tutulabilir. *Şehir* uzun ezgisel vokal cümleleri ve bu ezgilerin varyant edilmesiyle özgünleşir. *Bırak Zaman Aksın* ise sözlerde nakarat dışında tekrarın olmaması, vokal ezgisinin şarkı içinde sürekli varyant edilmesi, sözün müziğe hakim olma durumu gibi konularda ilk albümle benzerlikler gösterir. Aynı şekilde uzun nakaratlar ve dize cümleleri *Şehir* albümünü anımsatır. Ayrışan belirgin özelliklerden biri olan şarkılardaki köprü kullanımı bu ve bundan sonraki albümlerin genel iskeletini oluşturacaktır. Dizenin verilmesinden sonra kurgulanan köprü ve devamında nakarat aktarımı, kullanılan söz-müzik yapısalını ve kurgusunu bize betimleyebilir. Örneğin *Bırak Zaman Aksın* albümünde yer alan *Şarkıcı Çocuk* adlı parçada dikkati çeken en önemli noktalardan biri her dizede farklılaşan sözlere rağmen ezgisel yürüyüşteki yakın ritmik ve melodik ilişki olacaktır. İlk albümden bu yönde ayrışan ikinci albüm sonraki albümlerin söz-ezgi ilişkileri hakkında bize ipucu verir. Parça aranjelerini belli bir tutarlılık içinde yazılmaya başlandığı ilk albüm sayılır *Bırak Zaman Aksın*. Böyle olsa da söz-müzik ilişkisinde sistematik ve oturmuş bir kurgulama hala tüm albüme yayılmamıştır. Yaptığım bu saptama bir olumsuzluk içermez tabi ki ancak grubun sonraki dönem müziğinin ana parametrelerinden biri olacak olan dizeler arası “vokal ezgisel tutarlılığı”nın nasıl bir süreç izlediğini anlamak açısından önemlidir. Bu anlamda *Şarkıcı Çocuk* isimli parça gerek müziksel kurgulama gerekse söz üslubu olarak albümün temel karakterini oluşturur. Albümde diğerlerinden söz ve müziksel olarak ayrışan tek parça *Özgürlük* adlı parçadır. Nakaratın tekrar edilmediği bu parçada sözlerin aktarımı tekrar yapılmadan baştan sona yapılır. Nakarat ise müziksel bir destekle sağlanan ayrımla ortaya çıkar. Müziğin susup tekrar başlaması ile oluşan nakarat hissi aynı durumun sık sık tekrarlanmamasıyla yok olur.

Şarkıcı Çocuk

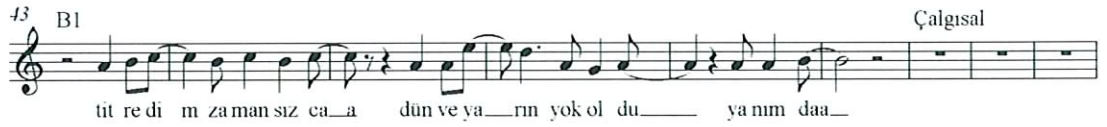


Bu anlamda bu parça, çalışmamın devamında değineceğim ve söz-müzik ilişkisinde kırılma noktası olarak değerlendirdiğim nakaratsız şarkı formuna gönderme yapar. *Gül Kendine* albümünde karşımıza çıkan *Canlı Yayın* adlı parça aynı ezgisel kesimin her dizede tekrar edilmesi şeklinde sunuluyor. *Dünya Yalan Söylüyor* albümündeki *Bir Derdim Var* yine bu sistemde aktarılıyor. Tüm albümler kapsamında birkaç parçada görebileceğimiz nakarat kullanmama grubun söz-müzik ilişkisindeki alternatif bakış olarak görülebilir. Bu yönde yazılan parçalar dinlerken kolay takip edilemediği için müzikal alt yapıda örneğin davullar belli ataklarla yada diğer çalgılar armonik anlamda yaptıkları kadanslarla bu sorunu çözmeye çalışır. *Bırak Zaman Aksın*'dan sonra çıkan *Gül Kendine* albümü içinde yer alan parçaların ezgisel trafiklerine bakıldığında (yani kıta-köprü-nakarata ilişkisine) ortak bir kurgulama ile karşımıza çıkar. Mor ve Ötesi müziğinde söz aktarımının yoğun olduğundan daha önce bahsedilmişti. Bu durum, tüm albümler için geçerlidir ve grubun söz-müzik analizinde önemli bir çıkarım teşkil eder. Ortaya çıkan farklılık ise *Bırak Zaman Aksın*'la başlayan ve gittikçe bir vokal-ezgi üslubu haline gelen parçaların ezgisel kurgulamasıdır. Ezgisel kurgulamadan kasıt ise aşağıda verilen bölümlenmeden de anlaşılacağı gibi dize-köprü-nakarata üçlemesi arasındaki melodi tutarlılığıdır. Bu, özellikle *Gül Kendine* ile netleşen, sonrasında ise *Dünya Yalan Söylüyor* ve *Büyük Düşler*'in ortak fikrini oluşturan bir durumdur.

- **Dize:** *Vokallerde köprüden önce aktarılan ezgi evresi.* Bazen birkaç dize olabilir ve birbirleriyle ezgisel benzerlik taşırlar.
- **Köprü:** *Nakarata hazırlama evresi.* İçeriğin değişmesi yada aynı kalması durumuyla karşımıza çıkar ve yine ezgisel benzerlik gösterirler.
- **Nakarata:** *Nakarata evresi.* Şarkının tekrardan oluşan tek bölümü. Çoğunlukla aynı içeriğin tekrarlanmasıyla karşımıza çıkar. Nakaratlar söz tekrarı nedeniyle aynı ezgiye sahiptir.

Bu tür vokal trafiği *Gül Kendine* albümü dahil olmak üzere grubun son üç albümündeki karakteristik söz-müzik trafiğini verir bize. Büyük oranda benzerlikler gösteren bahsettiğim bölüm ezgileri ise tamamıyla aynı değildir. Sözlerdeki farklılaşma, küçük ritmik farklılıklara neden olabilir. Daha önce ilk albüm analizinde

Bir



Çalgusal



Cambaz

Ne ha ber si n ne Türk sün se ni gö ren yol la ra do kü l sün

7 A1 Çalgısal
Kul ol dun kö le ol dun kur şun ge çir—mez cam ol dun.

14 B
Bütün dün ya iz ler du ru r a fe ti a zam bek ler du rur he de fi ni al pi ya sa mı al her şeyi al

22 B1
yan dı dert ler bit ti ta sa ben kur ba nım bu cam ba za i ki gö züm ka dar e mi nım sen yok sun—

31 A3
Kul ol dun kö le ol dun kur şun ge çir—mez cam ol dun.

37 A4
Cin ol dun a dam çarp tın ce lat ol dun— kel le u çur dun.

44 B
Bütün dün ya iz ler du du r a fe ti a zam bek ler du rur he de fi ni al pi ya sa mı al her şeyi al

52 B1 Nakarat
yan dı dert ler bit ti ta sa be kur ba nım bu cam ba za i ki gö züm ka dar e mi nın sı rı ok sun—

değınilen varyant konusu bu noktada ortaya çıkar. Ancak aradaki fark bu varyant kullanımının çok daha aza indirgenmiş olmasıdır. Bunun nedeninde sözlerdeki sadeleşme ya da söz-müzik aranjelerindeki kurgulama yatar. Köprü ve nakaratlardaki söz tekrarları yine bu varyantları azaltmıştır. Ancak müzikte kıta veya dize tekrarı hala büyük oranda yer almaz. Dize, köprü veya nakaratlarda uzun ezgi cümleleri diğer albümlerde olduğu gibi bu albümde de kullanılır. Grubun sözlerindeki hikayesel anlatıma dayandırabileceğim uzun ezgi cümleleri, aynı zamanda grubun müzikal çizgisinde temel yapı taşlarından biridir. Örneğin *Bir* adlı parça dize-köprü-nakarat biçimine örnek oluşturur. Mor ve Ötesi müziğinde parçalarda kullanılan nakarat öncesi köprüler genellikle aynı sözlere sahiptir. Sözüün değişmemesi ezginin de sabitleşmesini getirir. *Bir* adlı parçaya baktığımızda küçük farklar dışında dizeler arası ezgisel ortaklıklar dikkat çeker. Aynı durumu köprülerde de görebiliriz. Sonuç olarak Mor ve Ötesi müziğinde söz ve müziğin artık belli bir iskelete dayandığı görülür. Grup *Gül Kendine* albümü ile birlikte bu sistematığı yerleştirir. Bu akış, sonraki iki albümde iyice oturacak ve grubun müzikal anlamdaki temel parametresi olacaktır. İlk albümden beşinci albüme kadar yaşanan süreçteki bu değişim önemli bir husus olmakla birlikte grubun söz-müzik ilişkisinde değişmeyen tavrı olarak uzun cümleler, nakarat kullanımları kısacası yoğun söz kullanma ve sözlerde tekrardan kaçınma durumu da aynı şekilde grubun söz-müzik konusundaki silüetini çizer. Yukarıda ikinci notasyon olarak verilen *Cambaz* adlı parça *Dünya Yalan Söylüyor* albümüne aittir ve daha önce bahsedilen trafik yani dize-köprü-nakarat biçiminin kullanımı bu albümde de genele yayılır. *Dünya Yalan Söylüyor* albümüne baktığımızda *Gül Kendine*'den söz ve müzik anlamında çok da farklılaşmayan bir yapı görürüz. Sözler müziğe çok daha titizlikle adapte edilir. Köprü kullanımının olmadığı şarkılar da vardır ve bunlar sadece dize-nakarat biçiminde ilerler. *Cambaz* adlı parçaya bakacak olursak bölümler arası ezgisel tutarlılık dikkat çeker. Kelime seçimlerinin dahi sistemli ve özenli bir arayış sonucunda yapıldığı açıkça belirir. Söz-müzik ilişkisi bakımından albümün bütününden ayrışan diğer bir parçada *Bir Derdim Var* adlı grubun bilindik parçasıdır. Bu parça grup tarihinde nakaratın kullanılmaması bakımından *Canlı Yayın*, *Özgürlük* gibi parçalarla benzerlik taşır. Belli bir müzikal yükseliş ile verilen söz ve müzik birlikteliği finalde tüm çalgıların yoğun armonik katkısıyla sound'u doruğa çıkarır. *Bir Derdim Var* özellikle davulların

Parti

A
 Par ti nin ye ri ni şa şır dı m. İ çim de zan net tim di şim day mı ş

9
 Çalın sal
 bi ri ek sik bi ri faz lay mı ş ya nil di m

17
 A1
 Par ti nin gü nü nü ka çır dı m. İs tis na zan net tim bir ku ral mı ş

25
 muh taç ol du ğum bü yük kuv vet ya lan mı y mı ş.

32
 B
 Kut sal ak lın ner dee dans et üs tüm de eee

40
 B1
 sa kin ol mak i çin bi raz da ha ey len

52
 A3
 Par ti nin ta dı nı ka çır dı m. nü ma yiş zan net ti ler is yan mı ş.

60
 na zik bir ka til do ğur muş sun ve ka zan mı ş.

68
 na zik bir ka til do ğur muş sun ve ka zan mı ş.

76
 B
 Kut sal ak lın ner dee dans et üs tüm de eee.

84
 B1
 sa kin ol mak i çin bi raz da ha ey len.

ve onu destekleyen gitarların bölümlenmeleriyle söz trafiğinin daha belirgin bir hal aldığı parçadır. Nakaratsız şarkı formuna dahil olan bu parça tam anlamıyla sözlerde farklı bir üsluba gönderme yapar. Çünkü müzik, sözlerle birlikte hareket eder ve dolayısıyla bu tür parçalarda müziksel açıdan da farklılıklar oluşur.

Büyük Düşler gerek söz-müzik ilişkisi gerekse müzikal anlamda *Dünya Yalan Söylüyor* ile büyük benzerlikler taşır. Aynı ortak müzikal fikrin albümleridir ikisi de. Sound olarak bir adım ileri bir albüm olsa da kurgu aynıdır. Parçaların sözel trafiği genellikle aynı doğrultudadır. Böyle olsa da *Kördüğüm*, *Büyük Düşler* ve *Durma Öyle* gibi parçalarda nakarat bölümleri dışında sanki ikinci bir nakarat yada tema mevcuttur. Popüler müzikte parçanın can alıcı yeri olarak betimleyebileceğimiz nakarat kullanımı bu parçalarda zaten mevcuttur. Ancak nakarat dışında parça içinde sonda veya nakarat öncesinde sık tekrarlanan bölümler ezgisel farklılığıyla ikinci bir nakarat hissini verir. Bu anlamda parçalarda sözlere verilen önemin yanı sıra ezgisel anlamda bir önem daha yüklenmiş olur. Parça içinde daha fazla öne çıkan ve melodik çokluk yaratan bu durum Mor ve Ötesi müziğinde giderek artan müziksel fikrin ve icra üslubunun bir ürünüdür. Sonuç olarak müzik içerisinde kullanılan ezgisel çeşitlilik monotonluğu engelleyen bir işaretleyici haline gelir. Yukarıda notasyonu verilen *Parti* adlı şarkı bahsedilen bu unsurların tümü üzerine albümün genel yapısı hakkında iyi bir örnek teşkil eder. Grupla yaptığım görüşmelerden edindiğim izlenim, Mor ve Ötesi'nin müzikal anlamda sürekli yeniye gitmek isteğinde olmasıdır. Değişim grup için önemli bir değerdir. Yine de grubun özellikle son üç albümde oturmuş bir müzikal yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Albümlerde karşımıza çıkan değişiklikler ise bu temel üzerine inşa edilir. Bu bağlamda *Büyük Düşler* albümü sound, armoni ve icra üslubu açısından değişim gösterse de söz-müzik ilişkisi, parça trafiği ve aranjeleri açısından yukarıda verdiğim açıklamalarla örtüşmektedir.

Geri vokal kullanımlarına bakıldığında ilk albümde ana vokale eşlik eden bir geri vokal kullanma üslubu görülür. Koro kullanımı söz konusu değildir. Genellikle ana vokal ile aynı ritmik ezgi üzerinde birlikte hareket eden ikinci ses akor sesleri

üzerinde seyreder. Temel ezgiyi üçlü yada beşli aralıklarla destekleyen geri vokal çoğu zaman ana vokal ile paralel kimi zaman ise kanon benzetmeleriyle ortaya çıkar. *Bırak Zaman Aksın* albümü *Şehir* albümü ile geri vokal üslubu ile aynı çizgiye sahiptir. Oktav, üçlü, beşli gibi geri vokal kullanımları her parçada görülme de birkaç parçada yer almıştır. *Gül Kendine* ise geri vokallerin sistemli olarak kullanıldığı ilk albüm olarak ortaya çıkar. Hemen her şarkının nakarat kullanımları geri vokallerle desteklenmiştir. Aynı zamanda nakarat öncesi köprülerde geri vokallerin ortaya çıktığı görülür. Bu parçalarda geri vokaller yine akor seslerinin üzerinde ortaya çıkar. Farklı olarak *Bazen* adlı parçada korosal bir üslup dikkat çeker. Sonraki iki albüme gönderme yapan bu geri vokal üslubu toplu olarak nakarat kısmında 'a' vokali şeklinde belirir. Nakarat öncesinde ana vokalin yalnız bırakılması, nakarat ile geri vokallerin ortaya çıkması albümün geneli için geçerlidir. Sonraki albüm *Dünya Yalan Söylüyor* geri vokal kullanımının yoğun olduğu bir albümdür. *Gül Kendine* albümünde olduğu gibi, nakaratta devreye giren cümleler tek sesli değil genelde üç yada dört sesli olarak işlenmiştir. Koro kullanımı bu anlamda bu albümde daha yaygındır. Ana vokalin bu şekilde çokseslendirilmesi vokallerde güçlü bir tını yaratmış ve bu durum diğer albümlerle bu yönde tınısal bir ayrışma noktası oluşturmuştur. Çok sesli kullanım *Serseri* adlı parçanın bir bölümünde çocuk korusu şeklinde ortaya çıkmıştır. Mor ve Ötesi müziğinde geri vokaller grup üyeleri tarafından yapılır. Ayrıca grup üyeleri dışında bir solistin dahil olduğu ilk albümdür *Dünya Yalan Söylüyor*. Ozan Tügen albümde klavye ve cümbüş ve geri vokal olarak yer almıştır. Yine bu albüm, ilk olarak kadın solist Şebnem Ferah'ın dahil olduğu bir albümdür. *Yardım Et* adlı parçada geri vokal yapan Şebnem Ferah daha sonraki *Büyük Düşler* albümünde de *Küçük Sevgilim*'de yer alacaktır. Ozan Tügen ise *Büyük Düşler* albümünde *Darbe* adlı parçada geri vokal yapacaktır. *Büyük Düşler*, *Dünya Yalan Söylüyor* ile geri vokal kullanım biçimleri bağlamında paralellik gösterir. Üç yada dört sesli vokallerin parçada kullanılan tonal armoni içinde akor sesleriyle verildiğini söylemişim, dikkat edilecek diğer nokta ise bu çok sesli vokallerin ana vokal çizgisini duyum olarak gerek stüdyo gerekse konser performanslarında etkilemez. Geri vokaller tamamen eşli konumdadır ve *Kördüğüm*, *Büyük Düşler* gibi birkaç parça'nın final bölümleri dışında ön plana çıkmazlar. Bu parçalardaki bu

kullanım ise farklı bir etki yaratma ve bölümü ortaya çıkartıp bitiş etkisini kuvvetlendirme gibi bir amaç taşır.

3.4. Müzikal Yapı:

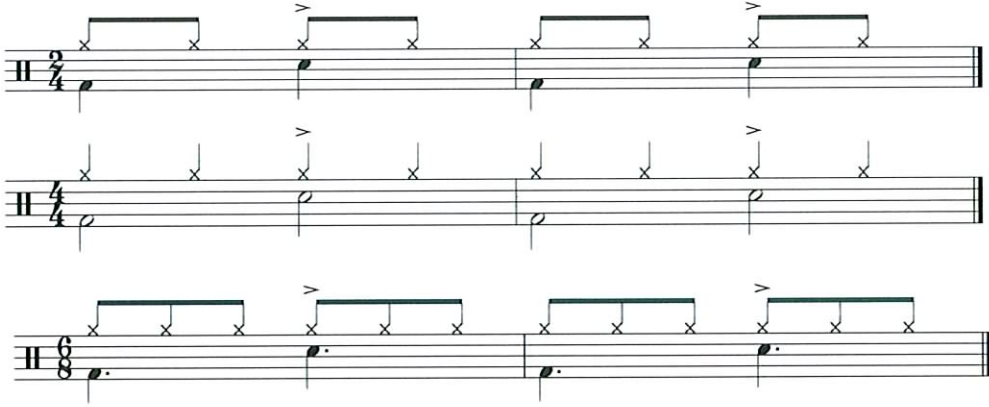
3.4.1. İcra Üslubu

Mor ve Ötesi müziğinde icra, albümler arası önemli bir ayrıştırma nedeni olarak ortaya çıkar. Peki bu ayrım nerede başlar? Grubun müzik serüveninde ilk albümden başlayarak gelişen icranın kesin hatlarla ayrıldığı ve müzikal yapıyı yönlendirdiği ayrım noktası *Dünya Yalan Söylüyor* albümüdür. Grup üyelerinin çalgılarına olan hakimiyeti son iki albümle çok daha ileri bir seviyeye çekilmiştir. Çalgıların kullanım alanlarının genişlemesi ve bunun “iyi” aranjelerle desteklenmesi icra üslubunun gelişimde önemli etkenlerdir. Yine de Mor ve Ötesi müziğinde temel parametre tamamıyla virtüözite ya da bu yöndeki sanatsal kaygı değildir. Örneğin bir progresif rock ya da psychedelic rock grubu için virtüözite önemli bir değer kabul edilirken Mor ve Ötesi tür ve müziksel üslup olarak farklılık gösterir. Ancak bu icra üslubunun gelişmemesi yada ‘ilkel’ halinin korunması anlamına gelmez. Mor ve Ötesi müzikal anlatımda belli bir tutarlılığı albümlerine oturtmaya çalışmıştır. Bu anlamda referansını çeşitli Mainstream gruplarından 1970’li yıllardaki rock müziğinden yani geniş bir yelpazeden alır. Bugün gelinen noktada ise Mor ve Ötesi müziğinde gitar, davul, klavye ve bas gibi çalgılar en az vokaller kadar önemli bir yere oturur. Grup müziğinin oluşmasında ve ortak bir tınının yaratılmasında önemli bir kriter olan kolektif ilerleme son albüm *Büyük Düşler*’de çok net olarak ortaya çıkar. Grubun müziğinde bireysel olarak öne çıkış yoktur. Örneğin gitaristin yada vokalistin öne çıkması sık görülen ve belki de beklenen bir durumdur. *Guns and Roses*’tan Slash’in, *Jethro Tull*’dan Ian Anderson’un simgeselleşmesi ya da *Bulutsuzluk Özlemi*’nden Nejat Yavaşoğulları’nın toplulukta öne çıkması gibi durumlar, Mor ve Ötesi’nin yaklaşık 15 senelik müzik yolculuğunda görülmez. Grupta kolektif çalışma önemli bir yer tutar. Parçalardaki kişisel icralar dışında grup üyelerinin her biri müziğin her ögesinden sorumludur. Şarkılar, ortak bir üretim ve

fikir sürecinin sonucunda ortaya çıkar, bu yüzden de üretilen her müzik parçası kişilerin isimleri ile değil Mor ve Ötesi imzası ile sunulur.

Mor ve Ötesi kayıtlarında ve canlı icralarında genellikle bas gitar, davul, elektro gitar ve vokallerin oluşturduğu konvansiyonel bir çalgı kullanır. Bu temel görevlendiriliş düzeni tüm albümlerde korunur, ancak kimi parçalarda konuk müzisyen ve dolayısıyla farklı çalgı (klavye, flüt, trompet, saksofon, keman viyola vb) kullanıldığı olmuştur. Mor ve Ötesi müziğinde ortaya çıkarılan müzik *Şehir* albümünde yer alan *Beyaz*, *Ne Sen Varsın* gibi şarkılar dışında çok kanallı kayıt sistemiyle kaydedilir. Süreç içinde kayıt teknolojilerinin gelişimi ve grubun maddi zorluklarının kısmen ortadan kalkması Mor ve Ötesi müziği ve tınısında çok büyük değişimler yaratır. İlk iki albümün teknik yetersizlikler nedeniyle çok parlak bir soundunun olduğunu söylemek güçtür. Ancak zaman içinde ideal olan tınıya ulaşılmıştır. *Şehir*, *Bırak Zaman Aksın* ve *Gül Kendine* albümlerinde gitar kullanımı ağırlıklı clean (temiz) tonlarla yapılmış olsa da distortion kullanımı ritim gitarlarda ve solo süslemelerde görülür. Gitarların clean tonlu seslendirilmesi, belli ritim akorları ile arpej veya akor tınlatılarak yapılır. Gitar altyapısı bu anlamda vokale eşlik görevinden sapmaz. Distortion kullanımı ise yine ritim akorlarının distortion ve efektlerle desteklenerek yapılır. Özellikle *Gül Kendine* albümünde icraya eklenen efektif gitar kullanımı dördüncü albüm *Dünya Yalan Söylüyor* 'un habercisi olmuştur. Son iki albümde daha keskin ve sert diyebileceğimiz ritim gitarlar dikkat çeker. Hard Rock veya Heavy Metal gibi bir çok rock müzik türünde parçanın içinde yer alan sekiz ile on altı ölçülük solo bölümleri topluluğun ilk üç albüm sürecinde çoğunlukla yer almaz. Grup müziğinde solo atma geleneği ancak üçüncü albüm *Dünya Yalan Söylüyor* 'dan sonra başlar. *Dünya Yalan Söylüyor* ve *Büyük Düşler* albümlerinde solo kısımlar ağırlıklı olarak sözlerin bitiminde 16 ölçülük kesitlerde verilmiştir. Solo gitar icrasında ağırlıklı kromatik, diyatonik ve pentatonik diziler kullanılır. Çok ileri bir virtüözlük yerine daha sade ve melodik cümlelerin hakim olduğu bir icra üslubudur bu. Bazı parçalarda sololar, parçanın ana temasından alınan ezgisel cümlelerin başkanması (variation) üzerine kuruludur. Tınısal olarak solo gitarlar, yoğun efekt prosesörler ve pedallarla yüklü yapı taşır. Bu anlamda grup üyeleri, icra üslubunun duyumsal farklılaşmasında ve tınının değişmesinde önemli bir etken

sayılabilecek gitarlardaki teknolojik kullanımdan kaçınmaz. İlk üç albümdeki yumuşak tını son iki albümde gitarlar ve tüm çalgılarda daha sert bir müzikal ifadeye dönüşür. Bu anlamda tınının değişmesi altyapıdaki sertleşme ile gitar, bas ve davul (altyapı) üzerinde gerçekleşecektir. Grubun davulcusu Kerem Kabadayı bu konuda son iki albümdeki tınının daha ilerisine gitmenin heavy metal ile eş olacağını söyleyerek tınısal anlamdaki değişimi ifade etmiştir (Kabadayı 2008: Görüşme). Gürlük kullanımı ile ortaya çıkan, vurgusunu dört birimli tartımda ikinci ve dördüncü zamanlara alan rock formu bağlamında davullar önemli bir yapı taşıdır. Grubun müziğinde tipik rock formunun ritmik ve tartımsal kalıpları kullanılmıştır. Aşağıda davullardaki ağırlıklı tartımsal kalıplar verilmiştir.



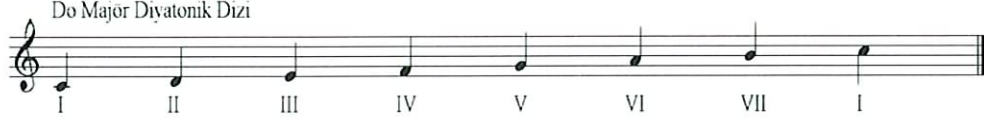
Son albüm *Büyük Düşler* projesi için gerek stüdyo gerekse konser performanslarında oldukça geniş bir davul seti kullanılmıştır. Bunun başlıca nedenlerinden biri ise grubun müziğindeki *Dünya Yalan Söylüyor*'la başlayan icra farklılaşması olmuştur. Düzenlemelerdeki hassasiyet iyi bir sound arayışı ile parlak bir noktaya ulaşmış, amplifikatör ile güçlendirilmiş vokaller, synthesizerlarla desteklenmiş bir alt yapıyla sunulurken davulların da güçlendirilmesi unutulmamıştır. Buradaki güçlendirmeden anlaşılması gereken şey, davul setine eklenen alto, bastom ve ziller dışında büyük setli bir davul icrası için gerekli olan müzikal anlatımdır. *Büyük Düşler* müzikal yönden armonik ve ritmik "gelişimin", düzenlemenin grup tarihinde en üst noktaya çıktığı albümdür ve davullarda buna eşlik etme sorunsuzdur. Mor ve Ötesi çalgısal müziğinde davulun ön planda oluşu ilk albümden bu yana icra ve tınıya olan etkisi ile yerini korumuştur. Davullar, icra üslubundaki farklılaşma ve gelişimine bağlı

olarak Mor ve Ötesi müziğinin bugünkü müzikal biçiminde önemli bir yapı taşı haline gelmiştir. Bas gitar ise alt yapıyı inşa eden ilk adımlardan biridir. Davulla olan birlikteliğinde müziğin ritmik temelini oluşturur. Mor ve Ötesi müziğinde bas gitar, gerek tınısal gerekse icra üslubuyla grupta ortak bir tını yakalamanın emrinde olmuştur. Genel olarak tüm albümlerde bas gitarın alışla gelen altyapı tamamlama işlevi değişmez. Bas gitar tınısının mat bir ton yerine daha yumuşak ve alt yapı amaçlı olması genel bir karakteristiktir. Ancak tüm çalgıların ortak tını yakalama amacı, yani grup müziğini öne çıkarma ülküsü belki de en önemli noktadır. Mor ve Ötesi konser icraları dahil tüm performanslarında aynı ideali yansıtmaya çaba gösterir. Bu anlamda çalgılarda beceri kazanma olgunlaştıkça daha iyi bir icra üslubunda yerleşiklik kazandığı söylenebilir. İlk albümden başlayarak grup üyelerinin seslendirme becerilerinin artması özellikle son iki albümde öne çıkmış ve vokallere birlikte önemli bir denge oluşturmuştur. Mor ve Ötesi ilk dönem müziğinde çalgıların aranje sorunları, icra yetersizliği, teknik yetersizlikler gibi nedenler zamanla ortadan kalkmıştır. Vokal ve müzik arasındaki denge daha iyi bir biçimde kurgulanmış, sözlerde sadeleşme sağlanmıştır. Vokaller ise çalgılar gibi bu sürece dahil olmuş ve icra üslubunu geliştirmiştir. Sonuç olarak grubun ortak bir müzikal dilinin oluşması için yapılan çalışmalar meyvesini vermiş ve ortaya “tanımlanabilir” bir “Mor ve Ötesi müziği” çıkmıştır.

3.4.2. Tonal Sistem Ve Armonik Hareketler

Popüler müzik kapsamındaki pop ve rock türlerinde melodinin armoniden daha “önemli” bir yere konumlandırılması temel karakteristik olarak değerlendirilir. Mor ve Ötesi müziğinde ezgisel yoğunluğun önemli bir yer tuttuğu açıktır. Üstelik grubun bu melodik zenginliği, söz-müzik ilişkisi bağlamında hayli önemlidir. Ancak bu durum grubun parçalarını güçlü armonik yapılarla oluşturulmasını görmezden gelmek demek değildir. Ritmik ve armonik yapının vokal ezgi çizgisinde olduğu gibi tekrardan kaçınması grubun müzikal kimliğinde önemli bir parametre sayılır. Bu nedenledir ki Mor ve Ötesi müziğinde parçaların akor dizilimleri oldukça gelişkindir. Bu yapı farklı kalıp-bölümlenişlerle yani farklı derecelere gidip gelme yerine

tonalitenin çeşitli derecelerinde gezinme ile sağlanır. ‘Derece’ belli bir tonalite içerisinde diyatonik dizideki her bir sese tekabül eder.



Özellikle ilk iki albümde daha belirgin olarak görülen yoğun dereceler arası gezinmeler, sonraki süreçte söz ve müzik trafiklerinin belli bir sistematığe oturtulmasıyla nispeten sadeleşme gösterse de, grubun müziğinde genel olarak varlığını korur. Söz-müzik ilişkisi ile ilgili bölümde aktardığım ezgisel tutarlılık durumu, parça içinde armonik altyapı ile birlikte bölümlenir ve belli bir sistematığe bağlanır. Örneğin ilk albümde yer alan *Yalnız Şarkı* adlı parçanın akor cetveline bakalım; Do Diyez Minör tonalitesinde yazılmış olan *Yalnız Şarkı* adlı parçanın ‘A’ ve ‘B’ olmak üzere iki bölümlenmeden oluştuğu görülür. Bu anlamda A-A1-B bölümlerinden oluşan parçanın akor yürüyüş dereceleri şöyledir.

- A:** I- V- VI- VII –IV-V- I-(2) İlk iki söz cümlesi.
A1: IV-VI-V-VI-IV-V-I Üçüncü söz cümlesi
B: I-III-VI-IV-V-I Nakarat

Parçanın ‘A’ bölümü üç farklı söz cümlesinden oluşur. Bu anlamda alt yapıdaki akor yürüyüşlerinde kısmi değişiklikler görülür. ‘A1’ kısmı bu değişiklikler nedeniyle ortaya çıkar. Tonalitenin dereceleri yer yer minör ve majör olarak değişkenlik gösterir. Örneğin V. derece akorunun alışılmış majör kullanımı bazen minör olarak verilir. Böylece birkaç akor üzerinde seyretmeme ve tekrar etmeme, grubun genel olarak bir çok parçasının karakteristik yapısı haline gelir. Yinede daha önce de belirttiğim gibi *Gül Kendine* albümü ve devamında grup armonik altyapıya şeklini veren akor yürüyüşlerini belli bir sistematik içinde verir. Örneğin *Gül Kendine* albümünde yer alan *Daha Mutlu Olamam* isimli parçanın armonik altyapısındaki kurgu farkına göz atalım; Do diyez minör tonalitesinde yazılan parça A-B-C olarak bölümlenmiş.

A: I-V-III-IV-I (2) İlk iki söz cümlesi.

B: II-I-II-V-I Köprü

C: I-III-IV-I Nakarat

Yalnız Şarkı'dan farklı olarak her söz cümlesinde aynı akor yürüyüşü mevcuttur. Sözlerin ritmik kalıbı örneğin 'A' bölümünde yer alan farklı iki söz cümlesinde de hemen hemen aynıdır. Söz ve müziğin ortak bir dil oluşturması ile ortaya çıkan kurgu önceki albümlere oranla gerek söz gerekse müzik bağlamında tanımlanabilir bir hal almıştır. Bu anlamda müziğin ritmik, armonik ve söz karşımı yani yapısal durumunda oluşan kalıba oturma, albümün geneline yayılması nedeniyle önemli bir ayrışma noktasıdır. Bu durum ilk defa karşımıza çıkmaz *Bırak Zaman Aksın* albümünde hatta *Şehir* albümünde de yukarıdaki kalıba uyan örnekler vardır. Ancak bu belli bir kurgunun amaçlanarak aranje edilmiş ve müzikte albümün tümünü kapsamış olması açısından bir ayırım noktası olarak görülebilir. *Dünya Yalan Söylüyor* ve *Büyük Düşler* albümleri aynı şekilde bu müzikal yapı ile doğru orantılıdır. Yinede bu albümlerden vereceğim iki örnekle 'kalıba oturma' dediğim durumun daha iyi anlaşılacağını umuyorum. Örneğin *Dünya Yalan Söylüyor* albümünde yer alan *Son Deneme* ve *Büyük Düşler*'den *Şirket* adlı parçaların akor yürüyüşlerine göz atalım. *Son Deneme* Sol Majör tonalitesinde yazılmış ve A-B-A-B-C olarak bölümlenmiş.

A: I-III-VII-I (4) İlk dört söz cümlesi.

B: IV-VI-IV-VI-VII-I Köprü

C: IV-VI-II-I(2) Nakarat

Şirket ise si minör tonalitesinde A-B-C-D bölümlenmelerinden oluşmuş.

A: I-VI-V-I(4) İlk dört söz cümlesi

B: I-III-VI-V(4) Köprü

C: VI-V-I-III (2), VI-V-IV-VI-V-I Nakarat

D: III- Majör I-III-VII-V-I D Bölümü

Parçaların sözleri dikkate alındığında söze eşlik eden armoninin farklılaşmadığı görülür. Mor ve Ötesi müziğinde parçaların A-B gibi bölümlerini belirgin kadanslarla ayırıştırma ve parçanın trafiğini dinleyicide daha anlaşılabilir hale getirme verdiği bu örneklerde de görüldüğü üzere son albümlerde daha net bir hale gelmiştir. Tabi ki bu belirgin trafik kurgulaması çalgı üslubu ile de yakından ilişkilidir. Örneğin nakarata yada köprü kısımlarına yapılan bağlantılarda davulların hareketi, diğer çalgılarla bütünleşerek bir ayırım noktası oluşturur. Bu ayırım noktası yapılan kadansın bir yada birkaç ölçüye yayılması ile netleşir ve iki bölüm arasında bir köprü kurulur. Grubun müziğinde kadansların tonik-dominant-tonik(I-V-I) gibi belirli bir tutarlılığı olduğunu söylemek güçtür. Kadans kullanımları parçalara göre değişkenlik gösterir. Parça içindeki bölümler arası kadanslar yedinci, ikinci, dört veya beşinci derecelerden tonik akoruna gidebilir. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi gerek parça bitimlerinde gerekse parçanın bölümleri arasındaki kadanslar her parçada hatta aynı parça içinde bile farklılıklar gösterir. O halde Mor ve Ötesi müziğinde yapılan kadansların ortaklık göstermediği sonucu ortaya çıkar. Sonuç olarak kadansların; vokal ezgisindeki tizleşme, sesin uzatılması, çalgılardaki hareket ve ortak hareketin tınıda meydana getirdiği değişimler üzerinde temellendiği söylenebilir.

3.4.3. Tını

Mor ve Ötesi müziğinde sound'un temelinde davul yatar. Davulun sound konusundaki bu belirleyici özelliği dönem gözetmeksizin yerini korur. Rock müzik sound'unda davulun bu konumu alışılmış bir durumdur. Grubun müziğinde davullar yer yer senkop kullanımına kaysa da çoğu zaman rock'ın geleneksel üslubuna uyar. Mor ve Ötesi, müziğinde yerel ritmik kalıplara başvurmaz. Albümlerdeki parçaların hemen tümü iki zamanlı parçalardan oluşur. 9/8 yada 7/8 gibi aksak tartımlara pek rastlanmaz. Aksatma veya senkoplama çok nadir karşımıza çıkmasa da bu kullanım iki yada dört zamanlı parçaların farklı zamanlarına vurgu yapılarak sağlanır. Diğer çalgılar göz önüne alındığında ise üçüncü albümle birlikte gitar icralarındaki efektif kullanımın, tınıda önemli bir yer kapladığı görülür. Bugünün gelişen teknolojisi sayesinde bir çalgının sesleriyle rahatlıkla oynanabilir, seslerin orijinal yapısı

değiştirilebilir yada bu seslere çok seçenekli efektler eklenilebilir. Gitarlar bu anlamda grubun tınısının tanımlanmasında önemli bir kriter sayılabilir. Distortion kullanımları albümlere göre değişkenlik gösterir ve bu farklılıklar hard rock, grunge, punk gibi türlerden referans alır. Bas gitar ve vokaller ise aşırı efekt kullanımından kaçınır. Özellikle vokal seslerinin synthesizerlarla ve feed-back'e dayalı efektlerle tamamıyla bozulması ya da değiştirilmesi söz konusu değildir. Vokal tınısının desteklenmesi için chorus, delay, reverb veya echo gibi efektler kullanılır. Mor ve Ötesi müziğinde sound'un temel kriterleri göz önüne alındığında yukarıda bahsettiğimiz noktalar dışında icra üslubu önemli bir kriter sayılır. İlk albümlerdeki gitar çalım stilleri gitaristin değişmesi ile son üç albümde farklılaşacaktır. Kayıt teknolojisi ve prodüktör kullanma gibi etmenler dışında bizi bu ayrıma götüren ilk iki albümdeki gitarların farklı çalım stilleridir. Distortion veya temiz çalımlarda açık tel çalma yani akor tınlatma durumu bu anlamda önemli bir farklılaşmadır. İlk iki albümde gitarların bu yöndeki icrası sonraki albümlerde düzenlenmiş rif kullanımına dönüşür. Örneğin *Yalnız Şarkı*'da sürekli ritim akorların süregelenleşmesi gibi bir icra üslubuna *Gül Kendine* albümü ile birlikte çok nadir rastlanan bir durum olacaktır. Bunun yerine akor seslerinin arpejlenmesi, ya da belli ritim kalıpları içinde efektlerle verilmesi tercih edilir. Bas melodik çizgisi ile birleşen davul ve gitarlardaki ezgisel yürüyüşler daha “derli toplu” bir armonik düzenleme oluşturur. Ritim gitar kullanımı dışında solo çalma geleneği de yine bu albümle oturur. Bu anlamda tınısının farklılaşması olağandır. Tınıyı etkileyen diğer önemli bir nokta ise gerek bas ve elektro gitarlarda gerekse grup elemanları dışında müziğe eklenen klavye, yaylı ve üflemeli gibi çalgılarda ki armonik aranjelerdir. Örneğin bir parçada gelen bir akorun tekrar edilmesi durumunda o akorun yedilisi, dokuzlusu yada diğer aralıklarla kullanılması armoni ve duyum dışında tınısal anlamda da bir hareket sağlar. Grubun müzikte ve sözde kendini tekrar etmeme söylemiyle örtüşen bu durum tüm albümler için istisnalar dışında olan bir şeydir. Mor ve Ötesi albümlerine baktığımızda ilk üç albümde daha “yumuşak” bir tını dikkati çekerken son iki albümle birlikte daha keskin ve sertleşmiştir diyebiliriz. Distortion kullanımları ve alt yapıdaki armoninin çok kanallı kayıt sistemi sayesinde yoğunlaştırılmasıyla tınısal anlamda büyük bir ayrışma oluşur. *Büyük Düşler* albümü, çok sesli koro vokalleri ve çok çeşitli çalgı icralarının eklenmesiyle sound'un en sert ve altyapının en zengin olduğu albümdür.

Bunun en önemli nedenlerinden biri ise prodüktör ve ses mühendisleri ile yapılan çalışmalar olmuştur. Grup bu anlamda müzik endüstrisinin dolayısıyla da kapitalist üretim ilişkilerinin koşulladığı toplumsal işbölümünü miti çerçevesinde, uzmanlara yüklü miktarda para ödeyerek müziğinin “kalitesini” artırmıştır. Tabii bu girişimi “profesyonellik ilkesi” altında otantikleştirerek.

SONUÇ

Popüler müzik incelemesi, ‘kültürel çalışmalar’ın 1970’lerdeki marjinal araştırmalarıyla akademik dünyada kendisine yer bulmaya başlamıştır. Müzikoloji ve etnomüzikoloji pratisyenlerinin 10-15 yıllık gecikmesiyle alana müdahil olmasının ardından, tüm dünya üniversitelerinde belli bir müfredat ağırlıyla bu alan, disiplinler örgütlenmesiyle de meşru bir inceleme dalı haline gelmiştir. Bugün popüler müzik incelemesi kendini sürekli yeniden inşa eden interdisipliner bir bilgi üretme etkinliğidir. İnceleme olgularının yeri, önemi ve odak noktaları disiplinden disipline ya da kurumdan kuruma değişebilmektedir. Bununla birlikte, çeşitli bilim dallarının ilgi alanına giren ve kazanımlarından beslenerek geniş bir araştırma alanına yayılan popüler müzik incelemesi, 1990’lardan günümüze ağırlıkla üç analiz kategorisine yönelmiştir. Birincisi, popüler müzik üretimi ve bunun politik ekonomisinin kurumsal analizi ile ilgili çalışmalardır. İkincisi, popüler müzik türlerinin temsil edilmesi ve simgesel anlamlarının metin analizine ayrılmış çalışmalardır. Üçüncüsü ise, popüler müziğin gündelik yaşam ritüelleri içinde yorumlandığı “etnografik” çalışmalardır. Özetle üretim-metin-tüketim olarak formüle edilebilecek bu üç yaklaşımın bir bütün olarak ele alınması, popüler müzik incelemesi için ağırlıklı bir kuramsal çerçeve ihtiva etmektedir.

Bir popüler müzik türü olarak rock, olgunlaşma süreci dahil olmak üzere içinde pek çok farklı tarzı kucaklayan bir özelliğe sahiptir. Rock türleri kendi içinde farklı müziksel ve müzikdışı değerlere sahip görünse de, genel bir rock söylemininden söz etmek de mümkündür. Farklı müzik kategorileri içindeki müzisyenlerin endüstri ile ilişkisi, politik meselelere duyarlılıkları, yaratıcılık peşinde olmaları, geçmiş müzik usullarıyla kurdukları bağlantı ve bunlara ilişkin

söylemleri ayırt edici kategorilerle ifade edilebilir. Sözgelimi rock müzikte, başlangıçtan bu yana müzisyenlerin endüstri ile ilişkisinin sadece para kazanma ilişkisi olmadığına ilişkin yaygın bir kanı vardır. Bu hem rock müzisyeninin hem de izlerkitlesinin paylaştığı bir görüştür. Elbette başka “değer” kalemleri de söz konusudur. Bu çalışmanın kuramsal perspektifi oluşturulurken, ele alınan örnek olay ile popüler müzik incelemelerindeki temel analiz kategorileri arasında ilişki kurulmuş, bunun ardından da az önce sözünü ettiğimiz “değer” kalemlerini bu teorik çerçeveye dahil etmek için “otantisite” teriminin kavramsal gücünden yararlanılma yoluna gidilmiştir. Otantisite bu çalışmada müziksel değere ilişkin bir ‘metafor’ olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede otantisitenin müzik hakkında bir yorumlama meselesi olduğu vurgulanarak, pek çok müzisyen ve dinleyicinin inandığı ve söylemsel mecaz olarak kullandığı bir şey olarak kabul edilmiştir. Rock müziğin gerek üretici gerek metin gerekse tüketici boyutlarını anlamada önemli bir kavram olarak beliren otantisite, bu çalışmada örnek olarak incelenen grubun müziksel pratikleri ve müzik dışındaki davranışlarının çözümlenmesinde önemli işlev görmüştür. Başka bir deyişle, bir rock grubu olarak Mor ve Ötesi’nin müziksel ve müzik dışı söylemleri, çerçevesi çizilmeye çalışılan otantisite işaretleyicileri ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda grubun müzik üretimi ve ürünlerinin tüketim süreçlerinde ortaya çıkan belli başlı otantisite işaretleyicilerini şu ana başlıklarla özetlemek mümkündür:

- a) Sanat-Ticaret ya da Sanat-Eğlence Karşıtlığı
- b) Muhaliflik
- c) “Yüzü Batıya Dönük Olma”
- d) Organik Topluluk Anlatısı ve Şarkı Sözleri
- e) Geçmiş Kutsama, Yeniyi Kucaklama
- f) Canlı İcra

Çalışmanın üçüncü bölümünde popüler müzikte metin analizinin nasıl yürütülmesi gerektiği üzerine süren tartışmalar gözden geçirilmiş ve bunun ışığında, Mor ve Ötesinin müziksel ürünleri birer metin olarak, yani iletişime konu olan birer mesaj olarak analize tabi tutulmuştur. Şarkı sözleri, armoni, ritmik yapı, melodi gibi

bileşenlerin yanısıra teknolojik etkenlerin de işin içinde olduğu bir bütün olarak tını ideali, bu bölümdeki irdeleme çabasının ana gövdesini oluşturmuştur. Bölüm içerindeki ilgili kesimlerde vurgulandığı üzere, üretici otantisitesi ile metnin kendisi arasında, ya da tüketici otantisitesi ile üretici otantisitesi arasında birbirini çapraz kesen yakın ilişkiler saptanmıştır. Başka bir deyişle, Mor ve Ötesi'nin söylemleri ile eylemleri (kayıt ya da canlı icra) arasında, ya da tüketicilerin müziksel beklenti ve değerlerini çerçeveleyen otantisite işaretleyicileri ile grubun söylemleri ve müziksel pratikleri arasında yüksek oranda örtüşme bulunmuştur. Bununla birlikte ayrıntılı çözümlemesini gerçekleştirdiğimiz analiz kategorilerinin vaka incelemesi bağlamında kimi ayrışmaları da gözlemlenmiştir. Ancak bu durum, hem çalışmanın geneliyle hem de meselenin teorik boyutuyla ilişkili bir problem oluşturmamıştır. Otantisiteyi verili ve değişmeyen bir şey olarak değil, bağıntısal ve rastlantısal nitelikleriyle bir 'süreç' olarak kavramamız gerektiği hatırlanırsa, bu türden ayrışmaların yeni otantisite inşaları için zaten kaçınılmaz olduğu görülecektir. Sonuç olarak Mor ve Ötesi'nin üretim süreçlerindeki söylemleri ile tüketim süreçleri kapsamındaki belli başlı otantisite işaretleyicileri; şarkı sözleri, muhaliflik, müzikal yapı ve canlı icra gibi kimi kadim rock otantisite söylemleriyle örtüşürken, kimileri gruba ve izlerkitesine özgül bir biçimleniş gösterir. Tüm bu otantik söylemler ile grubun bazen çatıştığı noktalar olabilir. Ancak otantisitenin sürekli yeniden üretilmesi özelliği bu çatışmaların doğal nedeni olarak kabul edilmelidir. Otantisitenin bugünün yeniden inşasında bir dayanak olarak kullanılması veya geçmişin referansı ile bugünü yapılandırma çabası olarak değerlendirilmesi gözden kaçırılmamalıdır. Bu çerçevede Mor ve Ötesi, müziksel ve müzik dışı bir çok unsurla birlikte otantisitesini sürekli olarak yeniden yapılandırır. Kısacası geçmişten bugüne rock müziğin bel kemiğini oluşturan bir çok ana unsur grubun müziğinde varolur. Müzikal yapı, sound, sözler, muhaliflik, sanatsal kaygı ve ticari olmama söylemi, yaşam biçimi, davranış biçimleri gibi tanımlamalar bu unsurlardan birkaçı olarak sayılabilir. Bu unsurların grubun dinleyicisinde ortak bir kimlik oluşturması, kendini sürekli yeniden üreten bir otantikleştirme pratiği ile sağlanır. Mor ve Ötesi bu devamlılığı hem kendi içinde hem de izlerkitesi bağlamında ilk albümden bugüne dek başarı ile gerçekleştirmiş bir rock grubudur

KAYNAKÇA

1. Bilgin, Nuri (1994), Kimlik Sorunu, İzmir, Ege Yayıncılık.
2. Chaney, David (1996), Yaşam Tarzları, (Çev: İrem Kutluk) Ankara. Dost Yayınları.
3. Erol, Ayhan (2002), Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam, İstanbul, Bağlam Yayınları.
4. Erol,Ayhan (2003a), Disipliner Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir Köprü Popüler Müzikte ‘Metin’ (Text) Analizi, *Folklor/ Edebiyat Dergisi*, “Cilt no: 9, Sayı no: 36, (15- 38)”
5. Erol, Ayhan (2003b), İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu, *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, “Cilt no: 1, Sayı no: 1, (50-86)
6. Erol, Ayhan (2004), Müziği Tanımlamak. Cumhuriyet’in 80. yılında Müzik Sempozyumu Bildirileri. İstanbul. Pegema Yayıncılık, (307-316).
7. Erol, Ayhan (2006), Popüler Müzikte Otantisite, *Toplum Ve Bilim Dergisi*, “Sayı no: 106, (192-210)”
8. Fiske, John (1996), İletişim Çalışmalarına Giriş, (çev: Süleyman İrvan), Ankara, Ark Yayınları.
9. Frith, Simon (2000), Popüler Müziğin Endüstrileşmesi, Popüler Müzik ve İletişim, der: J. Lull, (çev: Turgut İblağ), İstanbul, Çiviyazıları.
10. Hebdige, Dick (1988), Altkültür: Tarzın Anlamı, (Çev: Sinan Nişancı), İstanbul, Babil Yayınları.

11. Kutluk, Fırat (1997), Müzik ve Politika, Ankara. Doruk yayıncılık.
12. Laing, David (2002), Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü, (Çev: Nigar Özlem), İstanbul, Altıkkırkbeş yayınları.
13. Lull, James (2000), Giriş, Popüler Müzik ve İletişim, der: J. Lull, (çev: Turgut İblağ), İstanbul, Çiviyazıları.
14. Oskay, Ünsal (1993), Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, İstanbul, Der Yayınları.
15. Özer, Yetkin (2003), Popüler Müzik İncelemesinde Etnografi, *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, "Cilt no: 1, Sayı no: 1, (37-47)"
16. Rowe, David (1995), Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası, (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul, Ayrıntı yayınları.
17. Shuker, Roy (1998), Key Concepts in Popular Music, Londra, New York: Routledge.

GÖRÜŞMELER

1. Harun Tekin İle Görüşme: 9 Ekim 2007 İzmir.
2. Harun Tekin İle Görüşme: 19 Aralık 2007 İstanbul.
3. Harun Tekin İle Görüşme: 23 Aralık 2007 İstanbul.
4. Bülent Forta İle Görüşme: 5 Şubat 2008 İstanbul.
5. Kerem Kabadayı İle Görüşme: 14 Mart 2008 İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Alper Yazıcı

Doğum yeri ve yılı: İstanbul, 1978

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans:

Lisans: 2003

Lise: 1995, Körfez Endüstri Meslek Lisesi

İş Tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve ödüller:

Yayınları:

