

THE POLITICS OF THE MELANCHOLIC VOICE ZEKİ MÜREN'S KAHIR MEKTUBU



MELANKOLİK SESİN POLİTİKALARI ZEKİ MÜREN'İN KAHIR MEKTUBU

Gürsoy Doğtaş and Alejandra Labastida
(Editors / Yayımcılar)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	4
SONSUZ KAHIR Gürsoy Doğtaş	12
ŞEYTAN, SAHNEDE OLMADIĞI İÇİN ŞEYTAN Alejandra Labastida	46
KAHIR MEKTUBU – ŞARKI SÖZLERİ Zeki Müren	58
KAHIR MEKTUBU – HİSSİYAT ARŞİVİ	72
Sorular	76
Cevaplar	88
1. Kişi	90
2. Kişi	98
3. Kişi	112
4. Kişi	124
5. Kişi	128
6. Kişi	134
7. Kişi	144
8. Kişi	154
ZEKİ MÜREN'İN KAHIR MEKTUBU ÜZERİNE Alejandro Castaños	160
SES VE YAPISÖKÜM Mladen Dolar	172
ZEKİ MÜREN: SANAT GÜNEŞİ, İDEAL YURTTAŞ – SESİN FAZİLETLERİ Martin Stokes	216
KÜNYE	225

TABLE OF CONTENTS

PREFACE	5
ENDLESS GRIEF Gürsoy Doğtaş	13
THE DEVIL IS THE DEVIL BECAUSE HE IS NOT ON STAGE Alejandra Labastida	47
KAHIR MEKTUBU – LYRICS Zeki Müren	59
KAHIR MEKTUBU - AN ARCHIVE OF FEELINGS	73
Questionnaire	77
Answers	89
1st Person	91
2nd Person	99
3rd Person	113
4th Person	125
5th Person	129
6th Person	135
7th Person	145
8th Person	155
ON KAHIR MEKTUBU BY ZEKİ MÜREN Alejandro Castaños	161
DECONSTRUCTING VOICE Mladen Dolar	173
ZEKİ MÜREN: SANAT GÜNEŞİ, IDEAL YURTTAŞ – SESİN FAZİLETLERİ Martin Stokes	217
COLOPHON	225

ÖNSÖZ

Arabesk müzik Türk kültürel hayatının önemli bir parçasıdır. Kırsal kesimlerden şehirlere ya da yurtdışına göç etmiş milyonlarca insanın sesi olmuş gibidir. Fakat bu müzik türüne özgü ruh hâli, çaresiz ve kasvetli bir melankolidir Arap müziğini model alır ve bu nedenle Türk kültürünün kimi kesimlerinde tartışmalıdır. Arabesk müzik bu bakımdan, kökleri Türkiye Cumhuriyetinin geniş kapsamlı reformlarla kuruluşuna kadar uzanan ve kültürel yönelimler için ideolojik savaşların yürütüldüğü bir savaş meydanı olmuştur.

Bu gerilim hattında Zeki Müren'in arabesk müziği kilit bir noktadadır. Bir yandan dinleyicisinin teslimiyete yatkın duygusal eğilimlerine hitap eder ve bunları mükemmel bir şekilde ortaya çıkarır, diğer yandan ülkenin genellikle bu tür müziği reddeden Kemalist elitine mensuptur. Bu gerilimler özellikle Orgeneral Kenan Evren'in 12 Eylül 1980 askeri darbesi sırasında öne çıkar. Türkiye'de on yıllardır etkin ve meşhur olmasına rağmen, Zeki Müren'in müziğinin televizyon ve radyolarda yayınlanması bu andan itibaren yasaklanmıştır. Aynı zamanda sahneye çıkması yasaklanmış ve İstanbul'un meşhur gazinolarının yarı-mahrem ortamında sesi duyulmaz olmuştur.

Biz - Alejandra Labastida ve Gürsoy Doğtaş - tam da 1981 yılında çıktığında bir dönüm noktası oluşturan *Kahır Mektubu* albümünün dolaşımında olmasına rağmen Müren'in kişisel mevcudiyetinin kısıtlandığı bu sahne yasağı dönemiyle ilgili araştırmalarımızı "Beklenen Şarkı" taslak başlığı altında yürüttük. Araştırmalarımızın başlangıçta Müren'in muarız Osmanlıca kullanımına ve bunun Doğu-Batı kültürel kutupları bağlamında düşünceyi kıran muğlaklıklar oluşturma yetisine yoğunlaşmış olmasına rağmen, perspektifimiz sonradan kendine özgü bir mutsuzluk biçimi olan hüznün rolüne yöneldi. Bu baskın his, genç Türkiye Cumhuriyetinin reform çabalarının elinden kaçmış ve onu farkında olmadan Osmanlı İmparatorluğuna bağlamıştır. *Kahır Mektubu* bir arşiv gibi, sosyal-tarihsel değişimleri birbirine bağlayan bu hissin tüm etkilerini içinde barındırır.

PREFACE

Arabesk music is an important aspect in the Turkish cultural landscape. It seems to lend a voice to millions of people who have migrated from rural regions to the cities or abroad. But the genre-specific mood of arabesk music, with its desperate and gloomy melancholy, and the fact that it is modeled on Arabian music, also make it controversial in parts of the Turkish cultural landscape. Arabesk music is therefore an arena of ideological battles for cultural orientation, the fundamentals of which go back to the foundation of the Turkish Republic with its far-reaching reforms.

In this field of tension, Zeki Müren's arabesk music takes on a key position. On the one side, he caters to and excellently creates this emotional disposition toward resignation in his listeners, and on the other, he belongs to the country's cultural Kemalist elite that usually rejects this kind of music. These tensions came to the fore especially during the military coup under General Kenan Evren on September 12, 1980. Although Zeki Müren had already been famous and established in Turkey for decades, TV and radio stations were forced to no longer broadcast his music. He was also banned from performing in public, so that he could no longer be heard live in the semi-intimate atmosphere of the renowned Istanbul Gazinos, cabaret-like night-clubs.

We - Alejandra Labastida and Gürsoy Doğtaş - conducted research under the preliminary working title *Beklenen Şarkı* (The Expected Song) on precisely this period of the performance ban, when Müren's personal presence was curtailed, although his seminal album *Kahır Mektubu* (Letter of Grief), released in 1981, was available to the public. While our research initially focused on Müren's subversive use of the Ottoman language and its ability to produce ambiguities that break open the bipolar thinking of Western and Eastern culture, our perspective then shifted to the role of a specific form of sadness, hüzn. This dominant feeling eluded the reform efforts of the young Turkish Republic and unconsciously linked it to the Ottoman Empire. Like an archive, *Kahır Mektubu* stores all the implications of this emotion that bridges the massive socio-historical changes.

Kahır Mektubu'nun içindeki hissiyat arşivini etkinleştirme umuduyla bu müziğe bambaşka yaklaşımları olan çeşitli kişilerle röportaj yaptık.

Kişisel melankoli deneyimleri ile melankolinin, marjinal kamusalılıkların eşitlik kazanmaya yönelik bir kendini güçlendirme metodu olarak politik potansiyeli arasında bir bağ kurduk. Türkiye toplumunda melankolinin uzun bir tarihi vardır ve toplumun duygusal yapısı hakkında bilgi verir.

Belli hislere yönelik sosyal talep ya da bu hislerin tasvip edilmesi, ulus ve benzeri yapılarıdaki disiplin mekanizmaları hakkında geniş kapsamlı sonuçlara varmaya imkân sağlar. Bu nedenle hisleri, ağırlıklı olarak belli güç dengeleri ve sosyal hiyerarşilerce belirlenen psiko-sosyal fenomenler olarak kabul ettik. Bir yanda arabesk müziğin reddi, diğer yanda her alanda mevcudiyeti bağlamında Türkiye'deki ayırıştırma çabaları son derece akılda kalıcıdır.

Röportajlar araştırmalarımızın temelini oluşturuyor. Sorularda ortaya çıkan konulara farklı makaleler yoluyla eğildik.

"Bitmeyen Kahır"da Gürsoy Doğtaş hüznün sosyokültürel diskursunu incelemek için *Kahır Mektubu*'nun referanslarını kullanıyor. Bu bağlamda, *Kahır Mektubu*'nu Mısır müziğine ve özellikle Ümmü Gülsüm'ün (1904-1975) geç dönem müziğine bir hürmet olarak anlıyor. Müren aynı zamanda bu yolla devlet televizyon ve radyolarında Mısır müziğini hedef alan yasaklama teşebbüslerinin yapıldığı, Cumhuriyetin kuruluş yıllarından kalma ideolojik savaşların da tarafı olmuş oluyor. Doğtaş, Roland Barthes'ın geno-şarkı terimini kullanarak Müren'in müziğinin neden sahne yasağına rağmen kamusal alandan silinemediğini açıklamayı hedefliyor.

Arabesk müziğe hüznün hakim olmasına rağmen Zeki Müren bu hissi kısmen pop müziğini temel alan veya ince bir şekilde tarihî (Roma antik dönemine dek uzanan) kostümlere atıf yapan frapan kostümleriyle dengelemiştir. Bu yolla heteronormatif erkek imajının altını oymuştur. Cinsellik ve cinsiyete karşı bu muğlaklıkları sürdürmek, kurgulanmış doğallık ve normalliği bir yön olarak talep eden ve yoldan sapanları

To this end, we interviewed persons with the most various approaches to this music in the hope of activating the emotional archive in *Kahır Mektubu*.

We placed the personal experiences of melancholy in relation to the political potential of melancholy as it is used by marginalized publics as emancipative self-empowerment. In Turkish society, melancholy has a long history and provides information on its emotional constitution.

Social demands for or the sanctioning of certain emotions allow drawing far-reaching conclusions as to the strategies of disciplining in structures like a nation. We therefore understand emotions as psychosocial phenomena predominantly determined by specific power relations and social hierarchies. In the rejection of arabesk music, on the one hand, and its omnipresence, on the other, these distinction efforts in Turkey are extremely memorable.

The interviews form the basis of our research. We delved into several themes of the questions raised in separate articles.

In "The Endless Grief," Gürsoy Doğtaş uses the references in *Kahır Mektubu* to examine the sociocultural discourse of sadness. In this context, he grasps *Kahır Mektubu* as an homage to Egyptian music, especially to the late musical style of Umm Kulthum (1904-1975). With it, Müren also takes up the ideological battles from the time when the Turkish Republic was founded, when the attempt was made to ban Egyptian music from public radio and television in a targeted way. Using Roland Barthes' term geno-song, Doğtaş seeks to explain why Müren's music could not be eliminated from the public sphere despite the ban on performing.

While sadness prevailed in arabesk music, Zeki Müren countered this feeling with his flamboyant stage costumes that were partially modeled on pop music or subtly alluded to historical costumes (going back to Roman antiquity). With them, he deconstructed the heteronormative image of the male. Maintaining these ambivalences in regard to sexuality and gender require a strong positioning toward a heteronormative force that demands adapting to the constructed naturalness and normality as a matter of course and imposes sanctions

cezalandıran heteronormatif güce karşı kuvvetli bir pozisyon almayı gerekli kılar. “Şeytan, sahnede olmadığı için şeytan” başlıklı metninde Alejandra Labastida, Müren ve stratejilerini Meksikalı Juan Gabriel ile karşılaştırıyor.

Ses konusunda yazılmış ve yayınıımız için özellikle değerli iki tanınmış metne rastladık ve bu yazıları bu bağlamda yayına dahil ettik.

Bu metinlerden biri Slovenyalı filozof Mladen Dolar’ın “Ses ve Yapısöküm” (1996) metni. Jacques Derrida’nın (bir fonomerkezcilik savunucusu) “Platon’un Eczanesi” ile başlayarak Dolar, sesin sadece mevcudiyet metafiziği olarak anlaşılmaması gerektiğini, tehlikeli bir yanı olduğunu savunur. Ses, mevcudiyeti yerinden eder ve Logos’u sadece desteklemez, aynı zamanda parçalara ayırır. Müren açısından bu metin, sesinin biyolojik yaşam ile sosyal varlık arasındaki yerini tespit etmenin yolunu gösteriyor.

Arabesk müzik açısından Martin Stokes’un “Aşk Cumhuriyeti - Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem” metni en önemli referans kaynaklarındandı. Bu önemli temel metin aynı zamanda Türkçe bilmeyenler için de erişilebilir. “Zeki Müren: Sanat Güneşi, İdeal Yurttaş” bölümünden “Sesin Faziletleri” başlıklı altbölümü yayına dahil ettik.

Türk müziğiyle ve dolayısıyla arabesk müzik ile haşır neşir olmayan Meksikalı besteci Alejandro Castaños ise *Kahır Mektubu*’nu mevcut imkânlarıyla sınıflandırmayı amaçlıyor.

Türk toplumunda hüznün muğlaklığının politik anlamda hem özgürleştirici olan (sıla hasreti ya da yabancılaşmayı umursamaz gözükken devlet kontrolü ve baskı stratejilerine direniş olarak) hem de özgürleştirici olmayan (sorunları kadere bağlayan, politik olmaktan çıkaran ve sorunlara kişinin kendini çaresizliğe bıraktığı bir hüznün ile karşılık veren) bir şekilde anlaşıldığını farkettilik. Melankoli kısıtlayıcı kamu-sallıkların dengesini bozma ve demokratik süreçleri ileriye taşıma potansiyeli taşıyor.

on deviations. In her text, “The Devil is the Devil because he is not on Stage,” Alejandra Labastida compares Müren’s strategies with a figure from Mexico, Juan Gabriel.

We found two canonical texts about the voice particularly valuable for our publication and therefore reprinted them in this context. One of them is the text “Deconstructing Voice” (1996) by the Slovenian philosopher Mladen Dolar. Starting with “Plato’s Pharmacy” by Jacques Derrida (an advocate of “phonocentrism”), Dolar argues that the voice is not to be understood merely as a metaphysics of presence, but as possessing a dangerous underside. It dislocates presence and does not only support the Logos but also dismantles it. In regard to Müren’s voice, this text initiates its localization between biological life and social being.

In regard to arabesk music, Martin Stokes’ “The Republic of Love – Cultural Intimacy in Turkish Popular Music” was one of the most crucial sources of reference. This important fundamental text is also accessible for persons who don’t speak Turkish. We reprinted the subchapter “The Virtues of the Voice” from the chapter “Zeki Müren: Sun of Art, Ideal Citizen”.

The Mexican composer Alejandro Castaños, who is not familiar with Turkish music and therefore neither with arabesk music, seeks to classify *Kahır Mektubu* with the means at his disposal.

We found out that the ambiguity of sadness in Turkish society is regarded in political terms as both emancipative (as resistance against state disciplining and suppression strategies that seem to ignore homesickness and feelings of alienation) and anti-emancipative (i.e., regarding problems as personal fate, depoliticizing them and responding to them with a sadness in which one abandons oneself to helplessness). Melancholy has the potential to destabilize restrictive public and advance democratic processes.



Her gece kederdeyim,
Durmadan içiyorum.
Sevda ekim kalbime,
Yalnızlık biçiyorum.

Bu Zeki Müren'in 1981 yılında çıkan *Kahır Mektubu* albümünden, aynı adlı arabesk şarkının nakaratı. Arabesk müziğin tüm ruh hali bu isimde toplanmıştır: çaresiz bir kara sevdanın tetiklediği acıtan bir melankoli, dipsiz bir keder. Arabesk ne bir çıkış yolu vadeder ne de kurtuluş ümidi; Bunun yerine bu ruh halini betimleyen kaderciliği sakinleştirir. Müren dinleyicinin teslimiyete yatkın duygusal eğilimlerine hitap eder ve bunları başarıyla teşvik de eder; 28 dakikalık alışılmadık uzunluğuyla *Kahır Mektubu* albümü bu anlamda onun başyapıtıdır.

Fakat Kenan Evren'in 12 Eylül 1980 darbesinin ertesi yılı yayımlanan bu albümün etki alanı o dönemde oldukça sınırlı kalmıştır. Zeki Müren yıllardır bilinen ve meşhur bir sanatçı olmasına rağmen, televizyon ve radyo kanallarına onun müziklerini yayımlamamaları telkin edmişti. Ayrıca sahneye çıkması yasaklanmış ve bu nedenle İstanbul'un yarı-mahrem gazino sahnelerinden uzak kalmıştı.¹ Cuntanın isteği Zeki Müren'i kamusal alandan silmekti. Ordunun gözünde Müren, frapan kostümleri² ve performanslarıyla, sınırlayıcı ve heteronormatif erkek imajının altını oymaktaydı.³

Bu makalenin baş kahramanı olan Müren'i yasaklamalarının bir diğer nedeni ordunun arabesk müziği kontrol altına alma isteğiydi. Başını arabesk müziğin ve öncülerinin çektiği varoluşsal melankolinin politik hâle getirilmesi Cumhuriyetin kuruluşundan, batmakta olan Osman-

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,
Now I reap loneliness.

This is the refrain of the arabesk song *Kahır Mektubu*, which was released in 1981 on Zeki Müren's eponymous album. The title condenses the whole mood of the arabesk genre, a painful melancholy triggered by desperate lovesickness and lived as boundless sorrow. Arabesk music promises neither a way out nor the hope of salvation; instead, it sedates the fatalism characterizing this mood. Müren caters to and brilliantly induces this emotional disposition toward resignation on the side of his listeners, and the album *Kahır Mektubu* with an unusual length of 28 minutes is his opus magnum.

However, the sphere of influence of the album released a year after the military coup on September 12, 1980, under General Kenan Evren, was limited right after it appeared. Although Zeki Müren had already been a famous and established artist in Turkey for decades, television and radio stations were told to no longer broadcast him. In addition, he was banned from performing live, and that is why Zeki Müren could no longer be regularly heard in the semi-intimate atmosphere of Istanbul's most renowned Gazinos, cabaret-like nightclubs.¹ It was the will of the junta that Zeki Müren disappear from the public. In the eyes of the military, his flamboyant costumes² and performances undermined the restrictive, heteronormative image of the male.³ A further reason for banning Zeki Müren, who is the main figure of this article, was the military's attempt to contain arabesk music. The

lı'nın Tanzimat dönemine kadar geriye götürülebilir.⁴ Eski sistemden kopuş anlamına gelen dil ve yazı reformları üzerinden başarıyla kontrol altına alınan edebiyattan farklı olarak, üstüne Osmanlı'nın çöküş kokusu sinmiş⁵ bu melankolik hissin kontrolü genç Türkiye Cumhuriyeti için neredeyse imkansızdı.

Zeki Müren'in bu diskurs içinde çelişkili bir pozisyonu vardı. Türk sanat Müziği'nin yüksek kültüründen gelmesine rağmen popüler arabesk müzik kültürüne ilgi duymaya başladı ve "Batı"ya yönelik değer ölçütlerine sahip bir cumhuriyetçi olmasına rağmen, cumhuriyetçilerin gericilik olarak gördükleri melankoliyi yüceleştirdi.

Martin Stokes'un⁶ araştırmalarından yola çıkan bu metin kapsamında *Kahır Mektubu* şarkısını arabesk müziğin politik boyutları ve belli bir melankoli tipi üzerinde düşünmek için kullanıyorum. Bu çeşit melankoli; şarkıda yapılan göndermeler, modülasyon ve keder üzerine sosyokültürel söylemlerde kendini göstermektedir.

Yasaklı olmasına rağmen arabesk müzik çalınan heterotopik mekânlar yasağa boyun eğmedikleri için Zeki Müren'in müziği yayılmaya devam etti. Bu anlamda özellikle bu şarkıyı sokaklarda, meydanlarda ve benzeri kamusal alanlarda spontane ve amatörce söyleyen insanlar özel bir rol oynadılar ve şarkıyı yaydılar. Ben bu şarkı söyleyişin iki neticesi olduğunu ileri süreceğim: Bir yandan bu durum, duyulan ve duyulmayan ses arasındaki farkı görülebilir, dolayısıyla politik hâle getirerek bir uyuşmazlık yarattı. Öte yandan - Barthes'in geno-şarkı⁷ kavramını kullanarak ele alacağım gibi - mantığın hükmettiği bedenin ötesine işaret eden bir köprü görevi üstlendi.

Arabesk Şarkı

Kahır Mektubu estetik anlamda, Zeki Müren gibi homoseksüelliğini açıkça kabul etmemiş⁸ Mısırlı yıldız Ümmü Gülsüm'ün (1904-1975) geç dönem müzikal stiline gönderme yapar. 1970'lerde *Kahır Mektubu*'nun bestecisi Muzaffer Özpınar, Gülsüm'ün besteci Muhammed Abdülvahab ile yarattığı on şarkıdan ilki olan Inta 'Umri (Sen Ömrümsün)⁹ gibi melodilere başvurur.

Ughniyya Mısır arapçasında şarkı ya da şarkı söylemek anlamına gelir ve 1930'lardan itibaren kendine özgü bir tür hâline gelmiştir;¹⁰ ughniyyat aynı zamanda bu döneme işaret eder.¹¹ Bu müziğin karak-

politicization of existential melancholy, the emblem of which was arabesk music and its precursors, can be traced back to the foundation of the Turkish Republic and the period of reform (Turkish: tanzimat) of the foundering Ottoman Empire.⁴ This melancholic feeling, to which the aura of the declining Ottoman Empire clung,⁵ was almost impossible to control by the young Turkish Republic—as opposed to literature, for example, which was successfully influenced by the language and writing reform that marked a break with the old system.

Zeki Müren assumed a contradictory position in this discourse. Coming from the high culture of Turkish art music, he grew interested in the popular culture of arabesk music, and, as a republican with a canon of values oriented toward the "West," he idealized the melancholy which the republicans stigmatized as backward.

In this text which builds upon the research of Martin Stokes,⁶ I use the song *Kahır Mektubu* to deliberate on the political dimension of arabesk music and a certain form of melancholy. It can be detected via the references made in this piece, the modulation and sociocultural discourses of sadness.

Although Zeki Müren was banned from performing, his music spread, since the heterotopic places where arabesk music was played did not submit to the ban. A special role was played by people who spontaneously and without professional intentions sung the song in public (in streets, squares etc.) and thus disseminated it. I will suggest that this singing had a double effect: on the one hand, it created a disagreement making the difference between the heard and unheard voice perceivable and thus political. On the other—as I will argue using Roland Barthes' concept of geno-song⁷ — it serves as a bridge pointing beyond the body dominated by reason.

The Arabesk Song

In aesthetic terms, *Kahır Mektubu* refers to the late musical style of Umm Kulthum (1904-1975), an icon of Egyptian music who, like Zeki Müren, did not publicly admit her homosexuality.⁸ In the 1970s, Muzaffer Özpınar, the composer of *Kahır Mektubu*, took up melodies of Kulthum, like the one from Inta 'Umri (Eng. You Are My Life)⁹, the first song from her late period that consisted of ten pieces created

teristik özelliği yavaş bir ritim; overtüre benzer, uzun enstrümental prelüdler; nakarat ve mısralarda tekrar edilen tek bir melodi ve aşağı doğru düşen melodilerdir. Bu öğeler *Kahır Mektubu*’nda da yankı bulur. Türkçe arabesk şarkılar çoğunlukla birkaç dakika sürdüğü hâlde, Zeki Müren *Kahır Mektubu*’nun süresini alışılmadık bir şekilde 28 dakikaya uzatmıştır. Böylece hüznü ruh hâlini çok daha kapsamlı, ayrıntılı bir şekilde biçimlendirebilir ve dinleyicileri nakaratın her tekrarıyla daha derinlere çekebilir.

Fakat şarkının uzunluğu, sahnede rahatlıkla iki saate kadar süren Ümmü Gülsüm şarkıları düşünüldüğünde şaşırtıcı olmaktan çıkar - Edward Said bu uzunluğu sapmalardan alınan zevke bağlamıştır.¹² 1930’larda Mısır müziğine duyulan büyük ilgi çoktan Türkiye’nin kültürel hayatını şekillendirmiş ve arabesk müziğin temellerini atmıştır.¹³ Zeki Müren’in Mısır müziğiyle ilişkisi bu döneme duyulan nostalji üzerinden tanımlanır. Muhammed Abdülvahab’ın şarkılarını Türkçe yorumlaması, aynı zamanda Hâfız Burhan Sesyılmaz’a ve onun icra stiline bir hürmet olarak okunabilir. Müziği farklı sosyal sınıflarca yüksek Türk kültürünün ifadesi olarak algılanan 1930’lu yılların yıldızı Sesyılmaz da Abdülvahab şarkılarını Türkçe yorumlamıştır.¹⁴

Genel anlamda arabesk; klasik ve modern folklardan, Osmanlı ve Türk klasik müziklerine, Mısır’dan Hindistan’a birçok farklı sentezi barındıran, Arapçadan alınmış bir müziği belirtir.¹⁵

Zeki Müren’in arabeskinin anlamının bir yolu bu sentezleri takip etmek olacaktır; bir diğeri ise Türkiye ve Osmanlı İmparatorluğunun müzikal-tarihî dönemleri arasında bilerek devamlılıklar kurduğu yolu takip etmek olacaktır - ki bu yol, arabesk içindeki özel konumunun temelidir. 1971 yılından Yaralı Gönül şarkısı buna örnektir: adına Mısırlı denen, Osmanlı’dan kalma bir halk şarkısından Rebetiko bir şarkı çıkar ortaya.¹⁶

1970 ve 80’lerde Zeki Müren’in içinde bulunduğu sosyal dünya, çağdaşı olan diğer arabesk şarkıcılarından çok farklıdır. O da ünlü meslektaşları Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi İstanbul’a taşınmıştır ama şehrin varoşlarından kültürel merkezine ilerlemek zorunda kalmamıştır.

Klasik Türk Müziği eğitiminin de dahil olduğu elitist eğitim hayatına İstanbul’da başlar ve burada tamamlar; 1950’li yılların canlı radyo

with the composer Muhammad Abd al-Wahhab. Ughniyya means “song” or “singing” in Egyptian, and in the 1930s it developed into a genre of its own¹⁰; ughniyyat also designates this period of work.¹¹ The music is characterized by a slow beat, long instrumental preludes comparable with an overture, a singular melody that is repeated in the refrain and the verses, and mostly descending melodies. These elements resonate in *Kahır Mektubu*. While Turkish arabesk pieces are mostly just a few minutes long, Zeki Müren extends the length of *Kahır Mektubu* to unusual 28 minutes. He can thus modulate the sad mood in a more comprehensive and nuanced way and maneuver the listeners deeper into the mood with each repetition of the refrain. But the length is relativized when compared to the stage versions of Umm Kulthum’s songs, which could easily last two hours—a length that for Edward Said results from the enjoyment of digressions.¹² In the 1930s, great interest in Egyptian music already shaped the Turkish cultural landscape and laid the foundation for the development of arabesk music.¹³ Zeki Müren’s relation to Egyptian music is characterized by nostalgia for this decade. So when he interprets the songs by the composer Muhammad Abd al-Wahhab in Turkish, this can also be understood as an homage to Hâfız Burhan Sesyılmaz and his style of singing. A celebrity in the 1930s, Sesyılmaz, whose music is regarded across social classes as an expression of Turkish high culture, already translated songs by Muhammad Abd al-Wahhab into Turkish.¹⁴

Generally speaking, arabesk music describes a music taken from the Arabic and revealing many and varied syntheses—from classical and modern folklore, to Ottoman and Turkish classical music, all the way to influences from Egypt to India.¹⁵

One way to understand Zeki Müren’s arabesk music would be to follow these syntheses; another way—and that is the basis for his special role within the genre—would be to retrace the way he deliberately established continuities between music-historical epochs in regard to both Turkey and the past Ottoman Empire. The song Yaralı Gönül from 1971 is a point in case: a folk song from the former Ottoman Empire turns into a Rebetiko version (a Greek musical style describing a certain form of folk music) called Misirlou (Greek: Egyptian girl).¹⁶ In the 1970s and 1980s, Zeki Müren’s social habitus clearly distin-

konserlerinden itibaren şehrin kültürel merkezinde yer alır. Arabesk müzik onun için sadece geçici bir dönemdir, 1983'te belirttiği gibi ilgilendiği müzikal türlerden sadece biridir.¹⁷ Bu esneklik meslektaşları için, ideolojik nedenlerden de ötürü, akıl almaz bir durumdur. Arabesk'e ve halk müziğine mutlak sadakatleri, hayranlarına ve onların dertlerine önemli bir bağlantı anlamına gelir. Dahası Zeki Müren kendini fantezi kostümleriyle de belirgin bir şekilde meslektaşlarından ayırmaktadır.¹⁸

Yine de hassas arabesk dinleyicisinin - görüntü, yaşam hikayesi ve hüznün karışımı - "samimiyet" arayışını isabetli bir şekilde anlayıp, onlara hitap edebilmiştir. Müren, dinleyicinin anlattığı her derdin samimiyetine inanmayacağını bilir ve arabeskin tipik konularından bir seçki yapar.¹⁹ Kendi yaşam hikayesiyle uyuşmayan gurbet, yokluk ya da sosyal kadercilik gibi konuları bir kenara kaldırır. Fakat aşk acısı, yalnızlık, hüznün, fânîlik meslektaşlarıyla paylaştığı konulardır. Bu dönem arabesk müziğin temelini karmaşık bir sembolizm değil, doğrudan bir hüznün oluşturur.

Kahır Mektubu'nda bütün bu duyguları bulmak mümkündür. Güftedeki hikayenin çerçevesini, hasret çeken kahramanın defalarca yazmaya başladığı hüznü bir mektup oluşturur. Mektup onu terk eden birinedir ve mutsuz ruhunun derinliklerine, anlatılamaz çilesine ve sıkıntısına ışık tutar.

Örneğin "viran" olmuş gönlünün, merhametin (gözyaşı ne demektir/her gün ağlayan bilir), yanılsamaların (birazdan gözlerimden/geçersin ılık ılık), kadere teslimiyetin (benim ne suçum var ki/sen benim kaderimsen), kendini unutma isteğinin (unutmak istiyorum/kendimi bu masada), yalana dönen gerçeklerin (bir yalanmış tüm gerçekler/o ümitler o dilekler), unutmanın (mazide kaybolan hatıraları/unutma yeniden ara ne olur), acılı bekleyişin (bekle bekle beklemekten usandım artık) ve felç eden kaderin (kader kelepçesini elime vurdu felek) şarkısını söyler. Arabesk müzikte acının sonu yok gibidir. Şarkı söylerken ne bir kendini sorgulama gerçekleşir ne de bu perişan durumdan bir ders çıkarılır. Keder olduğu gibi alenen ortaya konur.

Mutsuzluğun Politikası

Hem arabesk hem de Zeki Müren'in atfı yaptığı ughniyyat Mısır ve Türkiye'nin duygusal iklimine hükmeden melankolik ruh halini estetize

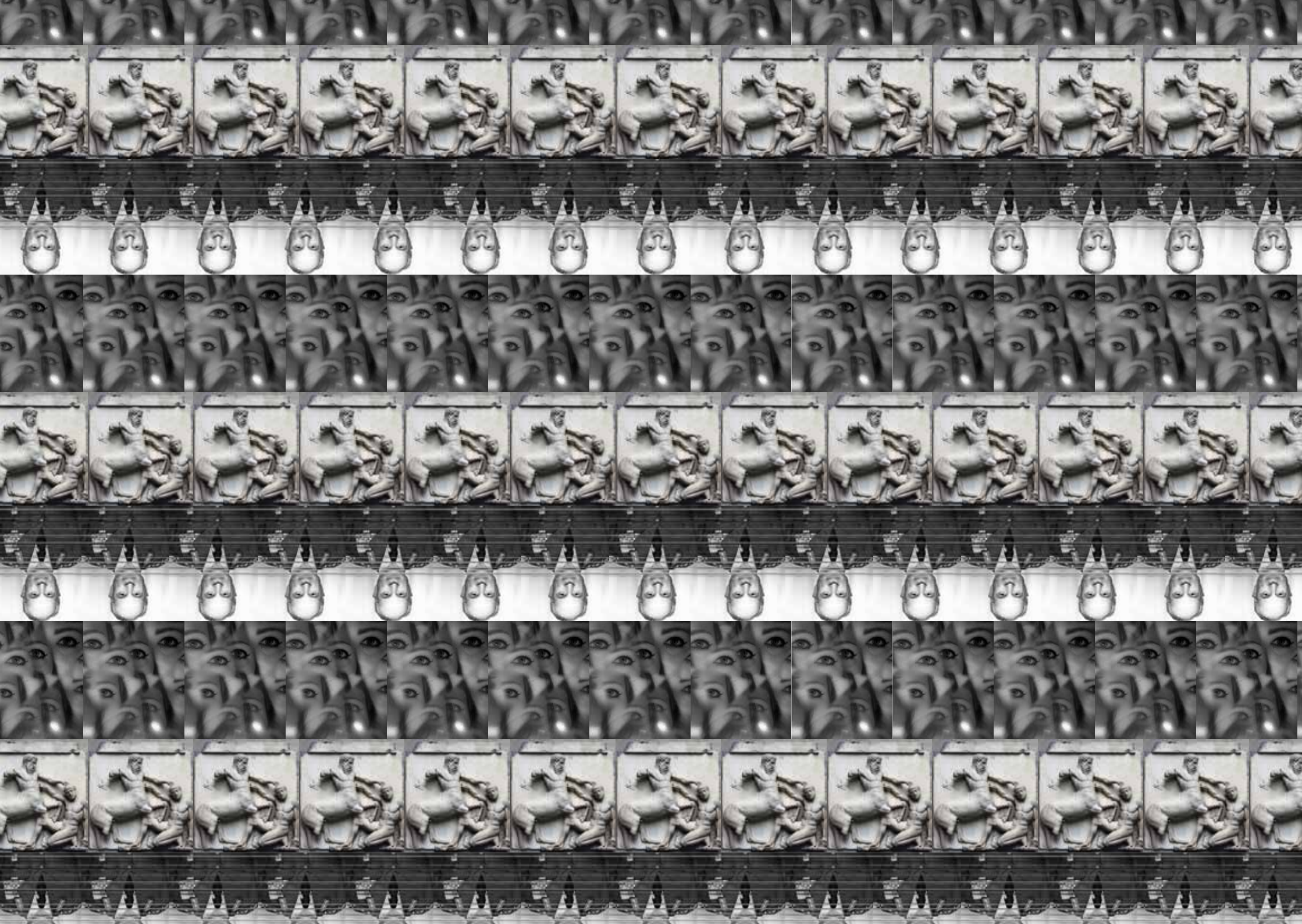
guishes itself from those of other contemporary arabesk singers. Like his famous colleagues—e.g., Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, or Müslüm Gürses—he also moves to Istanbul, but he doesn't have to work his way from the outskirts of the city to its cultural center. He starts and completes his elitist educational career, to which classical Turkish music also belongs, in Istanbul, and ever since the live radio broadcasts of his music in the 1950s, he has been in the cultural epicenter of the city.

Arabesk music is just a phase for him, a musical style among others he is interested in, as he stated in 1983.¹⁷ This flexibility is inconceivable for his colleagues, already for ideological reasons. Their absolute loyalty to arabesk music, which also includes folk music, implies an important connection to their fans and their grievances. What is more, Zeki Müren strikingly sets himself off from his colleagues with his fantasy costumes.¹⁸

But he can very accurately capture and cater to the arabesk audience's fine sense of the "truthful"—a combination of appearance, biography and the sound of sadness. Müren is aware that the audience won't believe all the sorrows he sings about, and so he narrows down the typical thematic fields of arabesk music.¹⁹ He dispenses with themes such as homesickness, financial worries or social fatalism, which are incompatible with his biography. But lovesickness, loneliness, sorrow, or transience are themes he shares with his colleagues. The basis of arabesk music during this time is formed not by protracted symbolism but by the immediacy of sadness.

In *Kahır Mektubu* one can find the entire range of these feelings. The storyline of the lyrics is framed by a sorrowful letter that the yearning protagonist repeatedly starts to write. It is addressed to a person who has left him and conveys a view deep into the abyss of his saddened soul, his unspeakable misery and world-weariness.

For example, he sings of the "ruined soul" (Turkish: viran edip gönlümü), of compassion (What tears mean/Only one who cries everyday knows), illusions (In a while/You'll cloud my eyes warmly), resignation to fate (What is my fault/If you are my fate), the longing for self-abandonment (I want to forget/Myself on this table), truths turning into lies (All truth has been lies/Those hopes, those wishes), forgetting (The lost memories of the past/Please don't forget and



eder. Her iki ülkenin insanları kendilerini bu duygulara kaptırırlar. Ne var ki küçük ama nüfuzlu bir kesim bu müziği bir tehdit olarak görür. Örneğin 1960'ların sonunda 1967 İsrail yenilgisi tartışmaları sırasında Ümmü Gülsüm'ün müziğinin moralleri yükseltmek yerine düşürdüğü söylenmiş, dolaylı yoldan yenilgiye katkıda bulunduğu ima edilmiştir.²⁰

Türkiye'de bu tip isnatlara çok daha erken dönemde rastlanır ve bunlar Arap müziğine benzeyen müziklerden arabeske kadar uzanan reddin ortaya çıkışına ışık tutar.

Avrupa tarzı bir modernleşmeye yönelik sayısız reformla gerilemekte olan Osmanlı İmparatorluğu dağılmayı engellemeye çalışmıştır. Örneğin marşlar, üzerine yenilgi ve gerileme kokusu sinmiş Arap müziklerinden uzaklaştırılmış; karşı kutupta gelişim ve başarı vaat eden Batı kurgusuyla marşlara daha Batılı bir ses getirilmiştir.²¹ İdeolojik olarak tamamen Batıya yeniden yönelim Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyetine rejim değişikliği ile başlamıştır. Genç rejim otoriter bir şekilde, cebren kendini eski rejimden büyük oranda ayıran yeni bir kültürel alan kurmuştur. Kültür kuramcısı ve modernleşme döneminin şef ideoloğu Ziya Gökalp müziği modernleşme yolunda bilhassa uygun bir araç olarak görmüştür.²² Osmanlı klasik müziğini, kökleri iç karartıcı monotonluktaki Bizans müziğine dayanan hasta bir müzik olarak göstermiş; buna karşılık Türk halk müziğini sağlıklı saymıştır.²³ Zevkin geniş kapsamlı yeniden programlanması "Batı" klasik Müziğine yönelik gerçekleşmiştir.

Arabesk müzik bağlamında benzer kırılganlıklar, Osmanlı İmparatorluğunun kültürel mirasından ve onunla birlikte, yıkılan dev imparatorluk travmasından kurtulma çabası kapsamında etkinleştirilir. Bu anlayışla 1930 ve 50'ler boyunca, Arapça müzik ve filmler stratejik olarak kötülenmiş ve sansürlenmiştir. Ne var ki bu çaba gerginlik ve direnişle karşılaşmıştır. Karşı bir hareket olarak bu yasaklı müzik sahiplenilmiş, Türkçe versiyonları yapılmıştır. Bu arabesk müziğin gelişmesinde berilleyici olmuştur. Böylece arabesk müzik muhtelif sentezlere izin veren, sürekli değişim ve uyarlanmaya muktedir bir yapı kazanır. 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda kırsal kesimlerden büyük şehirlerde yeni bir hayat aramaya gelenlerin iç göçü bu müziği esaslı bir şekilde etkiler ve ticari başarısına katkıda bulunur. Kenan Evren'in 1980 askerî darbesi bu kuruluş yıllarından kalma

look for them), painful waiting (Wait, wait, I'm tired of waiting), and a fate making him unable to act (Fate has my hands tied). In the genre of arabesk music, pain seems to be endless. In singing, neither self-reflection takes place, nor is it about learning from the desolate situation. Despair as such is openly explicated.

The Politics of Sadness

Both arabesk music and Zeki Müren's reference, ughniyyat, aestheticize a melancholic mood that dominates the emotional climate of Egypt and Turkey. Many citizens in both countries indulge in these emotions. Yet a small but influential group sees a threat in this form of music.

In the Egyptian debates at the end of the 1960s on the defeat in the 1967 war against Israel, for example, it was stated that the music of Umm Kulthum did not raise the morale but weakened it, indirectly accusing it of contributing to the defeat.²⁰

Signs of such attributions can be found in Turkey much earlier, and they allow insights into the emergence of the rejection ranging from Arabic-sounding music to arabesk music.

With numerous reforms aimed at a European-style modernization, the declining Ottoman Empire tried to avert its disintegration. For example, march music was given a more "Western" sound, since the more Arabic-sounding march music was associated with the stain of defeat and decline, while a West was constructed in a bipolar way that promised progress and success.²¹

The complete ideological reorientation toward the West began with the political system change from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. In an authoritarian way, the young republic forcefully established a new cultural sphere that set itself off significantly from the old one. Ziya Gökalp, the cultural theorist and chief ideologue at the beginning of this modernization phase, regards music as an especially suitable modernization instrument.²² He pathologizes Ottoman classical music as a sick music, the origins of which lie in depressingly monotonous, Byzantine music, while Turkish folk music is deemed healthy.²³ The large-scale reeducation of taste is oriented toward the classical music of the "West."

husumeti canlandırır: Kültürel elit arabeski reddeder, fakat nüfusun büyük kısmı zevklerinin dikte edilmesini istemez. Bu karşıtlığı bugün dahi gözlemlemek mümkündür.²⁴

Ordu, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş idealleri adına topluma karşı duygusal bir rasyonellik rejimini savunuyordu. Bu rejimin kökleri her ne kadar Avrupa'nın Aydınlatma dönemine uzanır, prensipleri demokrasiye dayanır olsa da ordu güce el koyuş şekliyle bu prensipleri feshetmektedir. Bir yandan duygusal, sonsuz gözükken keder anlayışı yasaklanırken, öte yandan ordunun korku yönetimi toplumda sürekli bir dehşet yaratıyor; bu da zamanla derin bir bunalıma ve dolayısıyla yeni arabesk parçaların üretimine yol açıyordu.

Kederin yasaklanması sebebiyle, idealize edilen Batıda yüzyıllardır olduğu gibi bu konunun ayrıntılı kültürel ele alınması imkansız hâle gelmiştir. Melankoli, örneğin, Hipokrat tarafından bir hastalık olarak ele alınmış, onu önemli kişiliklerle ilişkilendiren Aritoteles tarafındansa göklere çıkarılmıştır: "Neden felsefe, politika, şiir ya da sanat alanlarında yükselen kişilerin hepsi besbelli melankoliklerdir?"²⁵ Antik Dönemden Ortaçağa geçiş sırasında melankoli ruhanileştirilmiştir.

Augustinus 397 yılında İtiraflar'ında bir dostunun yasını tutmaktadır: "Gönlüm bu üzüntüden olabildiğine kararmıştı ve nereye baksam ölüm görüyordum. [...] Gözyaşlarından başka hiçbir şey tatlı gelmiyordu bana ve gönlümün arzusunda dostumun yerini aldılar."²⁶

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan bu yana geçen zamanda da önemli diskurslardan bahsedilebilir. En iyi bilinen örnek 1917 yılından Sigmund Freud'un "Yas ve Melankoli"sidir. Freud melankoli ile yası karşılaştırır ve devamında melankolik bozukluğu inceler.

İdeolojik nedenlerle farkların altını çizerek arabesk müziği reddetmek yerine, iki keder kültürünü karşılaştırmanın getirisi daha çok olacaktır. Orhan Pamuk "İstanbul: Hatıralar ve Şehir" kitabında hüznün üzerine düşünmenin sosyokültürel açıdan ne kadar verimli olduğuna işaret eder. Batı ve Doğu melankoli söylemlerini karşılaştırır. Türkiye bağlamında melankoliyi "hüzün" kelimesinde somutlaştırır; bu aynı zamanda büyük imparatorluğun kaybının getirdiği nostalji ve bu mirasın ihmali de içerir: "[...] [Fark] İstanbul'da geçmiş zaferlerin ve medeniyetlerin tarihinin ve kalıntılarının çok yakında olmasıdır.

Ne kadar bakımsız, ilgiden yoksun ve beton yığınları arasına gömülmüş olurlarsa olsunlar şehrin yalnız büyük anıtsal camileri ve

In the discourse on arabesk music, similar resentments are activated in the attempt to shed the cultural heritage of the Ottoman Empire and with it the entire trauma of the decline of a huge empire. With this mindset, Arabic music and films are strategically denigrated and censored in the 1930s and 1950s. However, this endeavor is met by tensions and resistance. A counter-movement consists in appropriating this forbidden music and producing Turkish versions of it. Precisely the latter are decisive for the development of arabesk music. It attains a structure allowing the most various syntheses, it is able to constantly change and adapt. In the late 1950s and 1960s, domestic migrants from rural regions seeking a new life in the large Turkish cities substantially influence this music and also contribute to its commercial success.

The military coup by General Kenan Evren in 1980 perpetuates this antagonism from the founding years of the republic: The cultural elite rejects arabesk music, but a large part of the population does not want to have its taste dictated. This antagonism can be traced up to this day.²⁴

In the name of the founding ideals of the Turkish Republic, the military defends an emotional regime of rationality against its population. This regime is rooted in the age of European Enlightenment, and its principles are based on democracy, while at the same time the military abolishes these principles through its seizure of power. On the one hand, the emotional mentality of seemingly endless sadness is sanctioned, while on the other, the military's rule of terror causes permanent fear in the population, which turns into deep depression and is thus a source of further arabesk pieces.

Through the ban on sadness, a more differentiated cultural dealing with it is also no longer a theme, as it can be found, for example, in the idealized West over centuries. Just to mention a few examples: Melancholy is pathologized by Hippocrates, and overglorified by Aristotle, who links it to outstanding personalities: "Why is it that all those who have become eminent in philosophy or politics or poetry or the arts are clearly melancholics?"²⁵ During the transition from antiquity to the Middle Ages, melancholy is spiritualized. In "Confes-

tarihî binaları değil, kenardaki köşedeki küçük kemerleri, çeşmeleri, mescitleri bile onlar arasında yaşayan milyonlarca kişiye bir büyük imparatorluktan artakalmış olduklarını acıyla duyurur. [...] [Bu tarihi anıtlar] geçmişin gücünün ve zenginliğinin o kültürle birlikte çekip gittiğini, bugünün geçmişle kıyaslanmayacak kadar yoksul ve kafası karışık olduğunu hatırlatır.”²⁷ Bu bağlamda hüznün çoktan gerçekleşmiş olan çöküşün sebebi değil, ihtişamlı bir imparatorluğun akıbetine verilen bastırılmış bir tepkidir.

Freud’un yas ve melankoli kavramlarının aksine hüznün, bireysel bir duyguyu değil kolektif bir deneyimi tanımlar. Pamuk’a göre hüznün Doğu ve Batının keder kavramları arasında, Türkiye Cumhuriyetinin hep arzuladığı diyalogu kurar.

Müren’in sesi ötekilerin sesi oluyor

Askerî cunta Zeki Müren’in arabesk müziğine ve katartik etkisine açık bir sindirme ve tehdit ortamı ile karşılık vermiştir. El koyduğu devlet gücünü kullanarak duygusal bir korku rejimini uygulamaya geçirir. Buna sendikaların, muhalif politikacıların ve Zeki Müren gibi sanatçıların susturulması da dahildir. Bu cebrî sessizlik Müren’in, örneğin iki mısra arasının enstrümental melodi ya da vücudunun anlamlı hareketleriyle doldurulması gibi kendi rızasıyla sessiz kaldığı anlardan esas itibarıyla farklıdır. Bu kasvetli ve cezalandıran bir sessizliktir. Herşeye rağmen Zeki Müren’in müziği, askerî cuntadan beri sınırlı ve kontrol altında tutulan kamusal alanda yayılmıştır. Bu yayılma ordunun yönetiminde bulunan radyo ve televizyon gibi resmî kanallar üzerinden değil, geleneksel kahve ve meyhane ya da taksiler, dolmuşlar gibi arabesk müziğin çalınmaya devam ettiği gayri resmî kanallardan gerçekleşmiştir.²⁸

Bu heterotopyalarda Müren’in sesi ve müziği bir döngü halinde tekrarlanır. Bu mekânlar müziği sıkıştırılmak istendiği köşelerden çıkarıp şehre taşıyarak devletin dikte ettiği duygusal rejimin dengesini bozar. Bunun en etkileyici örneklerinden biri sokakta yürüyen insanların kendiliklerinden arabesk bir şarkı söylemeye başlamalarıdır. Bunun profesyonel nedenleri yoktur, bu insanlar sadece müziğin tetiklediği bir hissi ifade etmek ve paylaşmak istemektedirler. Ne eşlik eden çalgıları, ne de sahne olarak işaretlenmiş bir mekânları vardır; sırtlarını sadece seslerine, ruh hallerine ve duruşlarına yaslarlar. Bu

sions” from 397, Augustine mourns the loss of his dear friend: “My heart was utterly darkened by this sorrow and everywhere I looked I saw death. [...] Nothing but tears were sweet to me and they took my friend’s place in my heart’s desire.”²⁶ Influential European discourses could also be mentioned from the time of the foundation of the Turkish Republic up until the present. The best-known example is Sigmund Freud’s *Mourning and Melancholy* from 1917. Freud contrasts melancholy with mourning, to then examine the disorder of melancholy.

Instead of asserting differences for ideological reasons to denigrate arabesk music, it would instead be productive to compare two cultures of sadness. In his book *Istanbul. Memories and the City*, Orhan Pamuk hints at how fruitful a sociocultural engagement with sadness can be. He compares the Western and Eastern discourse of melancholy. In the context of Turkey, he specifies the feeling of melancholy as hüznün, which also implies nostalgia in regard to the loss of the great empire and the neglect of its legacy: “In Istanbul the remains of a glorious past civilization are everywhere visible. No matter how ill-kept, no matter how neglected or hemmed in they are by concrete monstrosities, the great mosques and other monuments of the city, as well as the lesser detritus of empire in every side street and corner – the little arches, fountains, and neighborhood mosques – inflict heartache on all who live among them. [...] these ruins are reminders that the present city is so poor and confused that it can never again dream of rising to its former heights of wealth, power, and culture.”²⁷ In this context, hüznün is not the cause of the decline, which is already over, but instead the suppressed reaction to the end of the glorious empire.

In contrast to the concepts of mourning and melancholy in Freud, hüznün does not describe an individual feeling, but a collective experience. For Pamuk, hüznün is a word that places the concepts of sadness from the West and the East in a dialog—one, that the Turkish Republic has always wished for.



iletişim amaçlı değildir, bir ifade biçimidir. Keder bu yersiz ve kendiliğinden şarkı söyleme yoluyla kamusal alana zorla girer.

Bu tür kamusal ve kendiliğinden şarkı söylemenin siyasi bir önemi vardır. Bu, Jacques Rancière'in teorisine göre bir uzlaşmazlık yaratır. Rancière'e göre siyaset, kimi seslerin söz, kimilerininse gürültü olarak duyulmasına sebep olan düzenin sürekli mücadele ve yeniden paylaşımında gerçekleşir.²⁹ Bu uzlaşmazlık kurulu - duyusal, sosyal, politik, mekânsal ya da estetik - düzenleri kırar ve yabancı, yani daha önce hariç tutulmuş bir unsur getirir. Yani bu "pay almayanların payı"nı görünür kılma siyasetidir.³⁰

Yürüyen şarkıcılar, polis (Rancière için polis devlet düzenini korumaya yarayan herşeye tekabül eder) mantığını görmezden gelirler. Sokaklarda yeniden duyusalın paylaşımına yönelik ve duyulur olanla olmayan arasındaki mücadele yapılır ve kimin sesinin önemli, algılanabilir olduğunun kavgası verilir.

Sahneye konan bu uzlaşmazlık Zeki Müren'in sesine ilişkilendirilebilecek iki öğeye sahiptir. Birinci öge sesin ve şarkı olarak söylenenin, yani bir -miş gibi yapma durumunda - ortak bir dil ve ifade biçimi varmış gibi yapan uzlaşmazlık üzerinden ortaya çıkanın anlaşılabilirliğini hedefler. Diğer öge sesin bedenselliğine yöneliktir. Roland Barthes sesin physis'ini, örneğin iletişim kurmak için kullanılan sesi ayırıştırıp anlamak için "Ses Greni" metninde geno-şarkı kavramını önerir.

Şarkıcı Charles Panzéra üzerinden şu fikre varır: "Ses kişisel değildir: Şarkı söyleyenden, onun ruhundan hiçbir şey ifade etmez; orijinal değildir [...] ve aynı zamanda bireyseldir: Bize duyurduğu beden sivil kimliği, 'kişiliği' yoktur, fakat yine de münferit bir bedendir."³¹

Barthes için geno-şarkının özel vasfı sesin physis'inin kelimelerin anlamının, duyguların anlam ve ifadesinin ötesinde birşeyi iletmesidir. Buna tamamlayıcı kavram "pheno-şarkı" da işler başkadır; bu kavram, Dietrich Fischer-Dieskau örneği üzerinden açıklandığı gibi, ifade ve temsille sınırlıdır. Pheno-şarkı sübjektivite, ifadenin etkileri, drama, sanatçının kişiliği gibi sabit değerlere adanmıştır. Bu sabit nitelikler özneyi yapılandırır ve sınırlarlar.

Fakat sadece geno-şarkıda mantık tarafından hükmedilen beden gerçek anlamda değerlendirir; "ruh" ve "kişiliğe" nazaran üstünlük kazanır. Bir kişiliğe sahip ve hileyle inşa edilmiş öznenin çözülmesi böylece beden sesin içinde kendini gösteren maddiyatı yani sesin

Müren's Voice Becomes the Voice of the Others

The military junta counters Zeki Müren's arabesk music and its cathartic effect with the explicit atmosphere of intimidation and threat. It implements an emotional regime of fear by means of the state power it has usurped. This includes silencing voices like those of the unions, political adversaries and artists such as Zeki Müren. This forced silence differs fundamentally from the moments of Müren's voluntary silence, e.g., the pauses between two song verses which is filled by the melody of the instruments or the meaningful movements of his body. This is a gloomy and punishing silence.

Nonetheless, Zeki Müren's music spreads in the public sphere, which since the military junta is constricted and controlled. It is not distributed through official channels such as radio and television, since they are subject to the power of the military, but at informal locations where arabesk music is still played, e.g., the traditional cafés and meyhanes (comparable with pubs) or in taxis, especially the dolmuş (minibus taxis).²⁸

In these heterotopias, Müren's music and voice are repeated like in a loop. From these places it can destabilize the emotional regime prescribed by the republic by moving the music out of the niches it is assigned to and into the city. Impressive examples are people who while walking in the street spontaneously start singing an arabesk song. Not for professional reasons, but because they want to express and share the emotion triggered by this music. They don't have instruments or spaces marked as stages at their disposal, but rely solely on their voices, the mood and the pose. It is not about communication, but a form of expression. Sadness pushes into the public sphere through this groundless and spontaneous singing.

There is a political moment in this form of spontaneous and public singing. According to the theory of Jacques Rancière, it generates a disagreement. For Rancière, the political occurs in the permanent challenge and redistribution of the order that makes the voices of ones be heard as speech and those of others as noise.²⁹ This disagreement breaks open the existing orders—of a sensual, social, political, spatial, or aesthetic sort—and introduces the foreign, meaning

greni sayesinde gerçekleşir. "Sesin greni" ile Barthes geno-şarkıdaki sesin niteliklerini mantığın belirlediği öznenin çözülüp gittiği bir yer olarak kavrar. Burada grenin bedenini kendini seste gösteren maddiyatı anlamına geldiği apaçık ortaya çıkar. Bu beden bireyseldir ama kişiliği yoktur: "Orada aşıkâr ve inatçı (insan sadece onu duyuyor), kelimelerin anlamlarının ötesinde (ya da öncesinde), formlarında (litani), melisma ve hatta icra tarzında bir şeyler var: Bu şey doğrudan şarkı söyleyenin bedeni; kavitelerin, kas, membran, kıkırdakların derinliklerinden, yorumcunun etini ve söylediği müziği kaplayan tek bir ten varmışcasına, bir ve tek hamlede kulaklarınıza getirilir."³² Yukarıda bahsedilen kendiliğinden şarkıcılar çifte bir uzlaşmazlık yarattılar. Bir düzlemde pheno-şarkı gerçekleşmektedir: dışlanmış duygu ve ifade şekilleri Zeki Müren'in ruh halleri, melodi ve şarkı sözleri üzerinden kamusal alana taşınmaktadır. İkinci düzlem sesin maddiyatı üzerinden kurulmakta ve ilk bakışta Zeki Müren'in sesinin physis'ini taklit eder görünmektedir. Bu taklit sırasında şarkıcılar kamuyu, kendini talepler üzerinden kanıtlamayan fakat sırf insanın sesi olan kendi seslerinin maddiyatı ile yüzleştirirler. Zeki Müren'in sesinin etkileyici başarısı kamusal alandan yasaklı olmasına rağmen, bilerek ya da bilmeyerek sesleri duyulmayanlara bir çeşit protez işlevi görmüş olmasındadır. Sonu gelmez acılardan bahseden şarkı sözleri dinleyicileri harekete geçmeye teşvik eder - eğer herşey kaybedilmiş ise, kazanmanın tek yolu sesin kullanılması yoluyla olacaktır. Bu bağlamda Müren kelimenin tam anlamıyla kederin sesi hâline gelir, Türkiye'nin biyopolitikası teşhir edilmiş olur. Hüzün hissi ve sesin physis'i sadece yola getirme stratejilerinin ve mantık söylemlerinin değil, büyük bir kesimin ve onların hislerinin bastırılmasına dayanan toplumsal bir kavramın bertaraf edildiği bir boyut sunar.

that which was excluded. It is, then, a politics of visualizing the "part of those who have no part."³⁰

The walking singers ignore the logic of the police (for Rancière, police means everything that sustains the state order). The struggles related to the distributions of the sensual, the struggles between what is heard and unheard, whose voice counts and is and may be perceived, are newly fought in the streets.

This staged disagreement has two components that can be connected to Zeki Müren's voice. The first component aims at the comprehensibility of the voice and of that which is sung, meaning that which is created by disagreement in an as-if situation—that acts as if a common language and expression existed. The other component refers to the corporeality of the voice. In order to distinguish the physis of the voice, for example, the voice used to communicate, Roland Barthes, in his text *The Grain of the Voice*, introduces the term geno-song. Referring to the singer Charles Panzéra he elaborates: "The voice is not personal: it expresses nothing of the cantor, of his soul; it is not original [...] and at the same time it is individual: it has us hear a body which has no civil identity, no 'personality', but which is nevertheless a separate body."³¹

For Barthes, the special feature of the geno-song is that the physis of the voice transports something that goes beyond the meaning of the words, the description of feelings and expression. Things are different with the complementary concept of the "pheno-song," which he describes based on the example of the singer Dietrich Fischer-Dieskau as limited to expression and representation. The pheno-song is dedicated to fixed values such as subjectivity, the effects of expression, drama, and the personality of the artist. These fixed attributions construct and constrain the subject.

But it is only in the geno-song that the body dominated by reason experiences a decisive valorization, it gains priority over the "soul" and the "personality." The dissolution of the subject possessing a personality and constructed via deception thus takes place through the grain of the voice, i.e., the materiality of the body that reveals itself in it.

With the "grain of the voice," Barthes grasps the qualities of the voice in the geno-song, as a place where the subject determined by

reason dissolves and disappears. It becomes evident here that the grain means the materiality of the body manifesting itself in the voice. This body is individual, but it does not have a personality: "Something is there, manifest and stubborn (one hears only that), beyond (or before) the meaning of the words, their form (the litany), the melisma, and even the style of execution: something which is directly the cantor's body, brought to your ears in one and the same movement from deep down in the cavities, the muscle, the membranes, the cartilages [...] as though a single skin lined the inner flesh of the performer and the music he sings."³²

The abovementioned spontaneous singers give rise to a double disagreement. On one level, the pheno-song takes place: excluded emotions and modes of expression are carried to the public through moods, melodies and lyrics of Zeki Müren. The second level is established through the materiality of the voice that at first seems to imitate the physis of Zeki Müren's voice.

While they imitate the physis of Müren's voice, the singers confront the public with the materiality of their own voice that does not prove itself with demands, but is the voice of the human.

The impressive achievement of Zeki Müren's voice lies in the fact that, although he is banned from the public as a person, it functions as a kind of prosthesis for all those whose voices are deliberately or unintentionally not heard. The lyrics dealing with endless pain prompt the listeners to take action—for if everything is already lost anyway, one can only win when using one's voice.

In that Müren literally lends a voice to sadness, the biopolitics of Turkey is exposed. The feeling of *hüzün* and the physis of his voice open up a dimension that eludes not only the strategies of disciplining and the narratives of reason, but also a societal concept that is based on the exclusion of the many and the suppression of their feelings.

Dipnotlar

- ¹ Münir Nurettin Beken gazino fenomenini daha detaylı inceler. Bk. Beken 2003
- ² 1960'ların sonuna doğru Zeki Müren smokin kıyafet koduna uymayı bırakmıştır. Bunun yerine başlarda kendi tasarladığı parıltılı, androjin kostümleri kullanmıştır. Sonraları kostümlerini Muzaffer Çaha hazırlamıştır. Bk. Çapa 2013.
- ³ Bülent Ersoy benzer nedenlerle sahne yasağı getirilen bir diğer isimdi ve bu sırada kadın olmak için cinsiyet değiştirme ameliyatını olmak üzereydi.
- ⁴ Bk. Tekelioğlu 1996, 195.
- ⁵ A.g.e., 200.
- ⁶ Araştırmaya temel olan Stokes metinleri şunlardır: Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate (1989); The Tearful Public Sphere: Turkey's "Sun of Art," Zeki Müren (2003); Aşk Cumhuriyeti - Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem (2012)
- ⁷ Bk. Barthes 1972, 182.
- ⁸ Bk. Rooney 2009, 41.
- ⁹ Bk. Stokes 2003, 313.
- ¹⁰ Bk. Danielson 1997, 76.
- ¹¹ Bk. a.g.e., 181.
- ¹² "Performansın amacı, sonradan farkettim, özenle inşa edilmiş mantıklı bir yapının - içinden ilerleyerek - nihayetine ermek değil, binbir çeşit yan yola sapma lüksünü kullanmak, detaylar ve metin değişiklikleri üzerinde oylanmak, sapmak ve sapmadan sapmaktır." Said 1991, 98.
- ¹³ Bk. Stokes 2010, 19, ve Tekelioğlu 1996, 205.
- ¹⁴ Bk. Taştan <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=Eski-Sayilar&Goster=Yazi&YaziNo=446>
- ¹⁵ Bk. Tekelioğlu 1996, 206, ve Ellingsen 1997, 68.
- ¹⁶ Bu şarkının değiştirilmiş bir versiyonu Pulp Fiction (Yön.: Quentin Tarantino, 1994) filmiyle meşhur olmuştur.
- ¹⁷ 1983 yılında bir BBC röportajında arabesk müzikten, klasik Türk Müziği kadar kalıcı olamayacak geçici bir moda olarak bahsetmiştir: http://www.bbc.co.uk/turkce/multimedya/2009/11/091115_anni_ses_abakanmuren.shtml (4:09'dan itibaren).
- ¹⁸ 1976'da BBC, Royal Albert Hall konserinden sonra Zeki Müren

Endnotes

- ¹ Münir Nurettin Beken examines the phenomenon of the Gazinos in more detail. Cf. Beken 2003.
- ² Toward the end of the 1960s, Müren no longer adhered to the dress code of the tuxedo. He replaced it with glittering, androgynous costumes which he first designed himself. The costumes were later created by the designer Muzaffer Çaha. Cf. Çapa 2013.
- ³ A further famous personality banned from performing in public for similar reasons was Bülent Ersoy, who was at the time about to undergo a sex change to become a woman.
- ⁴ Cf. Tekelioğlu 1996, 195.
- ⁵ Ibid., 200.
- ⁶ The following texts by Martin Stokes provide basic research: Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate (1989); The Tearful Public Sphere: Turkey's "Sun of Art," Zeki Müren (2003); The Republic of Love – Cultural Intimacy in Turkish Popular Music (2010)
- ⁷ Cf. Barthes 1972, 182.
- ⁸ Cf. Rooney 2009, 41.
- ⁹ Cf. Stokes 2003, 313.
- ¹⁰ Cf. Danielson 1997, 76.
- ¹¹ Cf. ibid., 181.
- ¹² "The point of the performance, I later realized, was not to get to the end of a carefully constructed logical structure – working through it – but to luxuriate in all sorts of byways, to linger over details and changes in text, to digress and then digress from the digression." Said 1991, 98.
- ¹³ Cf. Stokes 2010, 19, and Tekelioğlu 1996, 205.
- ¹⁴ Cf. Taştan <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=Eski-Sayilar&Goster=Yazi&YaziNo=446>
- ¹⁵ Cf. Tekelioğlu 1996, 206, and Ellingsen 1997, 68.
- ¹⁶ In a modified version it became famous in the soundtrack of the film Pulp Fiction (R: Quentin Tarantino, 1994).
- ¹⁷ In a BBC interview in 1983, he calls arabesk music a passing fashion that cannot be as enduring as Turkish classical music: http://www.bbc.co.uk/turkce/multimedya/2009/11/091115_anni_ses_abakanmuren.shtml (starting at 4:09).
- ¹⁸ In 1976 Zeki Müren is interviewed by the BBC after a concert in the

ile bir röportaj yapar. Müren önemle sahne kostümlerinin Amerikalı Liberace'dan etkilenmediğinin altını çizer. Zeki Müren fantezi kostümlerinin ilham kaynaklarını gizli tutmaktadır: http://www.bbc.co.uk/turkce/multimedya/2009/11/091115_anni_ses_aykoleremuren.shtml (4:19'dan itibaren).

¹⁹ 1980'lerin sonunda Zeki Müren arabesk klasiklerinden 1992 tarihli Sorma albümünden İki Gözüm İki Çeşme gibi gurbet konulu şarkılar kaydeder.

²⁰ Danielson 1991, 475.

²¹ Bk. Tekelioğlu 1996, 199.

²² Bk. Gökalp 1923, 99.

²³ Bk. Tekelioğlu 1996, 200.

²⁴ Örneğin ünlü Türk piyanist Fazıl Say arabesk müziği "gerileme ruhundan" beslenmekle suçlar. Bk. Seibert 2010.

²⁵ (Almanca) Alıntı yapan: Röcke 2000, 100f.

²⁶ A.g.e.

²⁷ Bk. Pamuk 2003, 101.

²⁸ Bk. Stokes 1989, 28f.

²⁹ Bk. Rancière 2004, 13f.

³⁰ Bk. Rancière 2001, Tez 5.

³¹ Bk. Barthes 1972, 182.

³² A.g.e., 181f.

Royal Albert Hall in London. It is important for him to point out that his stage outfit is not inspired by the American entertainer Liberace. Zeki Müren "observes" the inspirations for his fantasy costumes: http://www.bbc.co.uk/turkce/multimedya/2009/11/091115_anni_ses_aykoleremuren.shtml (starting at 4:19).

¹⁹ At the end of the 1980s, Zeki Müren takes up classics of arabesk music singing about homesickness, e.g., İki Gözüm, İki Çeşme on his album Sorma from 1992.

²⁰ Danielson 1991, 475.

²¹ Cf. Tekelioğlu 1996, 199.

²² Cf. Gökalp 1923, 99.

²³ Cf. Tekelioğlu 1996, 200.

²⁴ The famous Turkish pianist Fazıl Say, for instance, discredited arabesk music as inspired by the "spirit of decline." Cf. Seibert 2010.

²⁵ Cited (in German) in Röcke 2000, 100f.

²⁶ Ibid.

²⁷ Cf. Pamuk 2004, 101.

²⁸ Cf. Stokes 1989, 28f.

²⁹ Cf. Rancière 2004, 13f.

³⁰ Cf. Rancière 2001, Thesis 5.

³¹ Cf. Barthes 1972, 182.

³² Ibid., 181f.

Kaynakça

Barthes, Roland ([1972] 1987): The Grain of the Voice. In: Heath, Stephen (ed.): Image Music Text, London, 179-190.

Beken, Münir Nurettin 2003: Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino.
http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek_00.htm

Çapa, Ebru 2013: Kostüm İnkılabı.
<http://vogue.com.tr/blog/vogue/kostum-inkilabi>

Danielson, Virginia 1997: The Voice of Egypt – Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century, Chicago

Ellingsen, Anne 1997: Ibrahim Tatlisles and the popular music genre arabesk in Turkey. In: Studia Musicologica Norvegica, Oslo, 65-74.

Gökalp, Ziya ([1923] 1968): Principles of Turkism, Leiden.

Pamuk, Orhan 2003. İstanbul: Hatıralar ve Şehir, İstanbul.

Jacques Rancière 2004: The Politics of Aesthetics, London/New York

Jacques Rancière 2001: Ten Theses on Politics. In: Theory & Event, Vol. 5, No. 3, 2001. <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/ten-thesis-on-politics/>

Roecke, Werner 2000: Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters. In: Benthien, Claudia (ed.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, Cologne, 100-119.

Rooney, Caroline 2009: Derrida and Said: Ships that Pass in the Night. In: Gosh, Ranjan (ed.): Edward Said and the Literary, Social, and Political World, New York

Said, Edward 1991. Musical Elaborations. New York

Bibliography

Barthes, Roland ([1972] 1987): The Grain of the Voice. In: Heath, Stephen (ed.): Image Music Text, London, 179-190.

Beken, Münir Nurettin 2003: Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino.
http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek_00.htm

Çapa, Ebru 2013: Kostüm İnkılabı.
<http://vogue.com.tr/blog/vogue/kostum-inkilabi>

Danielson, Virginia 1997: The Voice of Egypt – Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century, Chicago

Ellingsen, Anne 1997: Ibrahim Tatlisles and the popular music genre arabesk in Turkey. In: Studia Musicologica Norvegica, Oslo, 65-74.

Gökalp, Ziya ([1923] 1968): Principles of Turkism, Leiden

Pamuk, Orhan ([2003] 2004): Istanbul. Memories and the City, New York

Jacques Rancière 2004: The Politics of Aesthetics, London/New York

Jacques Rancière 2001: Ten Theses on Politics. In: Theory & Event, Vol. 5, No. 3, 2001. <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/ten-thesis-on-politics/>

Roecke, Werner 2000: Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters. In: Benthien, Claudia (ed.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, Cologne, 100-119.

Rooney, Caroline 2009: Derrida and Said: Ships that Pass in the Night. In: Gosh, Ranjan (ed.): Edward Said and the Literary, Social, and Political World, New York

Seibert, Thomas 2010: Türkei: Politische Töne im Streit um die Musikrichtung.

<http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/arabesk-kultur-tuerkei-politische-toene-im-streit-um-die-musikrichtung/1905046.html>

Stokes, Martin 1989: Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate. In: Middle East Report, No. 160, Turkey in the Age of Glasnost, 27- 30.

Stokes, Martin 2003: The Tearful Public Sphere: Turkey's "Sun of Art," Zeki Müren. In: Music and Gender – Perspectives From The Mediterranean, Chicago.

Stokes, Martin 2012. Aşk Cumhuriyeti - Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem. İstanbul.

Taştan, Yahya Kemal: Teganni'den Irlamak'a Musikinin Serencamı. <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=446>

Tekelioğlu, Orhan 1996: The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music. In: Middle Eastern Studies, Vol. 32, No. 2, 194-215.

Said, Edward 1991. Musical Elaborations. New York

Seibert, Thomas 2010: Türkei: Politische Töne im Streit um die Musikrichtung.

<http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/arabesk-kultur-tuerkei-politische-toene-im-streit-um-die-musikrichtung/1905046.html>

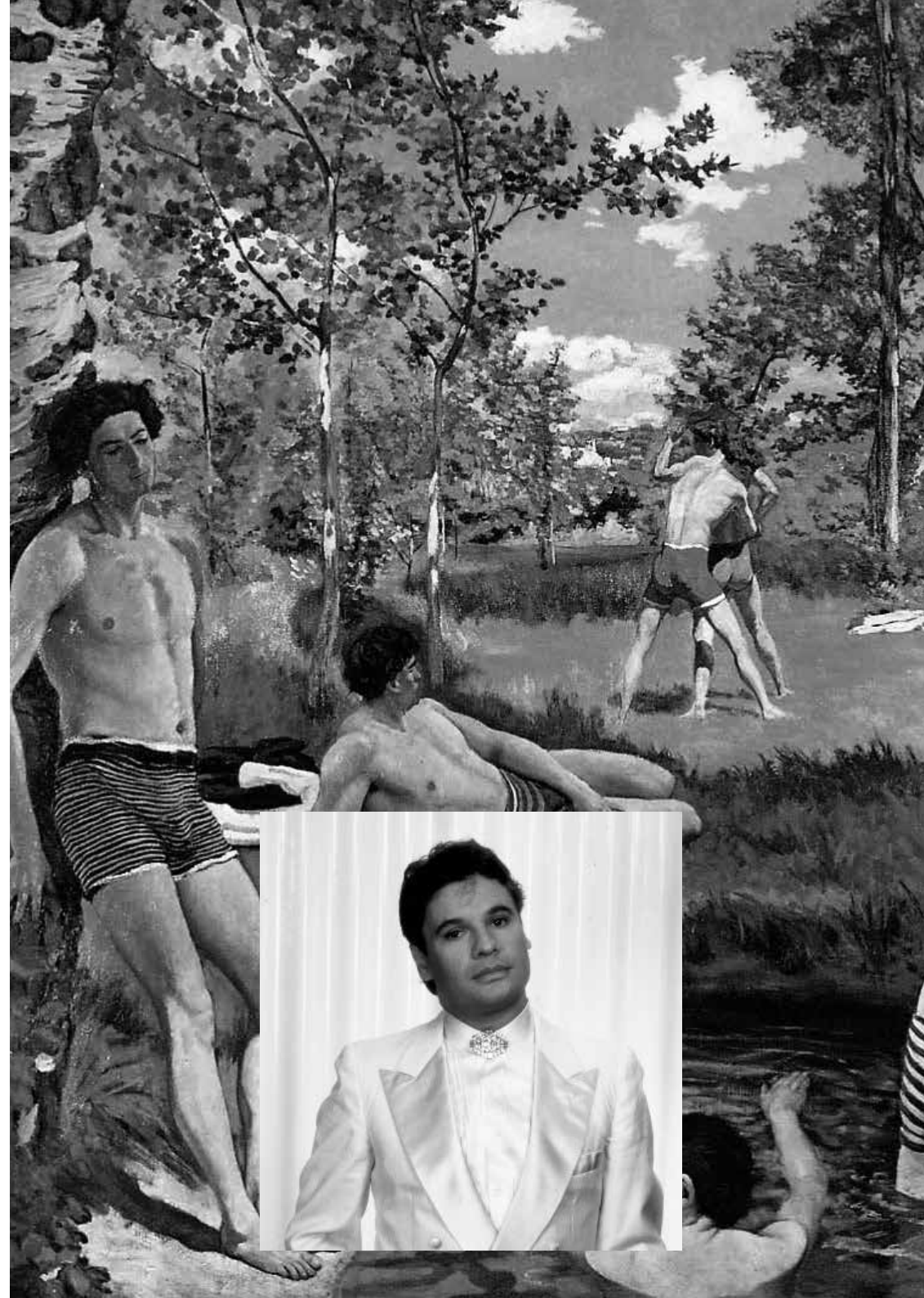
Stokes, Martin 1989: Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate. In: Middle East Report, No. 160, Turkey in the Age of Glasnost, 27- 30.

Stokes, Martin 2003: The Tearful Public Sphere: Turkey's "Sun of Art," Zeki Müren. In: Music and Gender – Perspectives From The Mediterranean, Chicago.

Stokes, Martin 2010: The Republic of Love – Cultural Intimacy in Turkish Popular Music, Chicago

Taştan, Yahya Kemal: Teganni'den Irlamak'a Musikinin Serencamı. <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=446>

Tekelioğlu, Orhan 1996: The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music. In: Middle Eastern Studies, Vol. 32, No. 2, 194-215.



ŞEYTAN, SAHNEDE OLMADIĞI İÇİN ŞEYTAN
Alejandra Labastida

Ailemin bir kısmı Opus Dei¹ mensubu ve bu açıklaması zor gözükse de, Meksika toplumunun hâlâ ne kadar Katolik olduğu düşünüldüğünde, aslında şaşılacak bir şey değil. Diğer yandan kız-kardeşimin ve benim vaftizsiz olmamız hâlâ hoş karşılanmayabiliyor. Bu sebeplerden ailece geçirdiğimiz yaz tatillerinde homofobik ve maço yorumlar hiç eksik olmazdı. Opus Dei mensubu (daha sonra yeminlerini de eden) kuzenlerimden biri, babama doğumgünü için Juan Gabriel'in popüler şarkılarından oluşan bir albüm hediye ettiğinde, henüz muğlaklıklardan uzak çocuk aklımla çok şaşırmıştım. Juan Gabriel² en tanınmış ve sevilen Meksikalı şarkıcı ve bestecilerden biriydi ve homoseksüelliğini hiçbir zaman açıkca kabul etmemiş olsa da, bu durumu eminim ki genç kuzenim dahil ona şarkı söylerken tanık olan hiç kimse inkâr edemezdi. Merakla düşünürdüm, müziğini bu aşırı muhafazakâr ortamda kabul edilebilir kılan neydi? Zeki Müren'in hikayesini ilk duyduğumda aklıma hemen bu olay geldi. Eser Selen The stage: a space for queer subjectification in contemporary Turkey ("Sahne: Çağdaş Türkiye'de queer öznellik için bir mekân") başlıklı metninde Zeki Müren'in serbestçe sahne alabilmek için ödediği bedelden bahseder. Selen'e göre Müren, sosyal ve politik alana girişi reddedilen öznelliğinin sahnede tolare edilebilmesi için, queer kimliğini ve cinselliğini özel hayatında feda etmek zorunda kalmıştır. Bu öneri, iki queer karakterin nasıl olup da fazlasıyla dindar ve maço ülkelerin milli hazineleri haline geldiklerini inandırıcı bir şekilde açıklar görünür. Fakat elbette Müren'in bir bekârlık yemini ettiğine inanmak saflık olur, Juan Gabriel'in ise böyle bir yemin etmediği kesindir. Her iki durumda da görünürde feragat eder gibi yapmak yeterli olmuş gibidir. Burada anahtar kelime bir şeyi

THE DEVIL IS THE DEVIL BECAUSE HE IS NOT ON STAGE
Alejandra Labastida

Part of my family is Opus Dei¹, as inexplicable as that may seem to me, there is nothing to be surprised about, Mexican society being as catholic as it still is. Me and my sister in the other hand, not being baptized can still raise some eyebrows. So, homophobic and macho commentaries were a constant in my family summer holidays. How surprised was my sense of logic, being as unambiguous as it can be when you are young enough, when one of my Opus Dei cousins (who later took his vows) gave my father a cd with the greatest hits of Juan Gabriel for his birthday. Juan Gabriel², one of the most famous and loved Mexican singer and composer, has never openly accepted his homosexuality although whoever has seen him perform cannot afford to ignore it, not even, I am certain, my young cousin. So what, I wondered, made his music acceptable in that ultra conservative context?

This incident came immediately to my mind when I was introduced to Zeki Müren's story. Eser Selen writes in her text, "The stage: a space for queer subjectification in contemporary Turkey", about the price Müren had to pay in order to perform freely. She proposes he had to sacrifice his queerness and sexuality in his private life so the same subjectivity that was denied access to the social and political domain would be tolerated on the stage. This seems to be a plausible explanation to how two queer figures became national treasures of two very religious, very macho countries. But it would be very naïve to assume that Müren actually took a vow of celibacy and Juan Gabriel most certainly didn't. A pretend renunciation seemed to be enough in both cases. And the key word here is pretend. Pretend renunciations of non heteromormative sexual practices is of course not

'görünürde' yapmaktır. Heteronormatif olmayan cinsel pratiklerden feragat eder gibi yapmak elbette sadece şarkıcılara mahsus değildir, maço ve ataerkil figürlerin bir yandan yaşadıkları gizli homoseksüel deneyimler olduğu iyi bilinen bir gerçektir. Müren ve Juan Gabriel örneklerini ilginç kılan sahnelerinin bir istisna hâli sağlamış olmasıdır. Bu istisna hâli dâhilinde queer estetik, ima ve jestlerden oluşan bir dünya, başka koşullar altında bu dünyaya şiddetle karşı çıkacak bir toplum kesimi tarafından açıkça tolare edilmiş, hatta alkışlanmıştır.³ Sahne zaten rol yapılan bir yerdir. Fakat bir rol yapma mekânı olduğu kadar, zamandır; dolayısıyla yapar gibi görünme halidir. İngilizce stage, yani 'sahne' kelimesi aynı zamanda bir dönem, belli özellikleri taşıyan bir zaman dilimini belirtmek için de kullanılabilir. Jeolojik zaman cetvelinde ise stage bir dönemi temsil eden kayaç tabakadır, jeolojik evrimin belli bir zaman dilimine tekabül eden somut bir platformdur. Tartışmayı evrimsel bir söylem üzerinden yürütmek istemiyorum ama bana öyle geliyor ki toplum, son derece tanımlanmış, rol yapılan, oyunun kurallarının görünürde kalıcı bir etkisi olmadan belirli bir süre için değiştirilebildiği mekân ve zamanlarda sınırlarını deneyerek işe başlıyor ve performansın sahnesi bunun için mükemmel bir mekân/zaman. Sahnenin gücü, kendisini hukukun üstünlüğüne karşı gelmeden kuralların eğilip bükülebileceği bir zaman/mekân olarak sunmasından gelir. Hoşgörölür çünkü kalıcı değildir, ve daha önemlisi sözde günlük hayata örnek oluşturmamaktadır. Ama elbette uzun vadede örnek oluşturur. Tarih boyunca sahne ısrarla kanaat yeminini bozmuştur. Böylece sahne sadece bir mekân değil, aynı zamanda sürekli pazarlıkların yürütüldüğü bir zaman dilimi haline gelir. Bu pazarlıklar zamanla sosyal hayatın bir parçası haline gelirler. Bu süreç içinde sansürün belirgin tesirlerini bir kenara bırakacağım çünkü hangi koşulların bu kontrol mekanizmasını aştığını sorgulamaya çalışıyorum. Zeki Müren kısmen hayatının özel ve kamusal alanlarını birbirinden ayrı tuttuğu için 'iyi yurttaş' olarak görülmüştür. Bu sivil itaatinin aslında başka bir alanın işgaline yarayan bir kılıf olduğunu iddia etmek mümkün olur mu? Seyirciyle bir mahremiyet ve suç ortaklığı bağının kurulduğu ve böylece resmî ve yetkili öznellik üretimi sisteminin askıya alınabildiği ara bir mekân? Asıl soru Müren veya Juan Gabriel'in heteronormatif düzenin altını kazmaktaki aktif rollerinin ne kadar farkında olduklarıdır; nitekim hiçbir zaman LGBT hareketini

exclusive to singers, it is well known that very macho and patriarchal figures may have hidden homosexual practices on the side, but the interesting part is that in Müren and Juan Gabriel's case the stage provided a state of exception where an universe of gestures, allusions and esthetics of queerness were openly and socially tolerated and even cheered for by the same members of society that would violently condemn them in another context.³

The stage is after all a pretend place. But not only a place, also a time and therefore a state of pretending. In English the word stage can also refer to a phase, a time period distinguished by certain characteristics. In the geologic timescale, a stage is a rock strata that represents an era, a material platform that stands for a specific time in the geological evolution. I don't want to argue an evolutionary discourse but I am tempted to say that society starts by playing out its boundaries in highly defined pretend places and times where the rules of the game can be altered for a certain period without an apparent permanent effect, and that the performance stage is the perfect place/time for it. The power of the stage is that it presents itself as a time/place where rules can be bend without breaking the general rule of law. It can be tolerated because it is not permanent, and more importantly it supposedly doesn't constitute a precedent for everyday life. Except of course in the long run, it does. Throughout history the stage has persistently broke its contention promise. So the stage becomes not only a space but also a period of time where certain negotiations are played out. Negotiations that later find there way into social reality. I will put aside the obvious implications of censorship in this processes because I am trying to investigate what conditions actually exceed that structure of control.

Zeki Müren is referred to as a good citizen partly because he kept the private and public domain of his life separated. Would it be possible to argue that this civic compliance was actually a cover for the infiltration of another kind of space? An in-between space in which a bond of intimacy and complicity with the audience was accomplished, allowing the suspension of the official authoritative system of production of subjectivity? The question is how conscious was Müren or Juan Gabriel about the active role they played to undermine heteronormativity, since they were never actively supportive of the LGBT



filen desteklememişlerdir. Müren kendisini bu hareketten soyutlamaya yönelik

açıklamalar dahi yapmıştır. Belki tam da bu gizli saklı hâlleri sayesinde müdahaleleri çok daha etkili olmuştur. Yoksa bu sadece bir hayatta kalma stratejisi miydi? Fakat Müren ve Juan Gabriel sadece hayatta kalmakla yetinmemişlerdir. Müren, 1980 darbesi zamanında geçici olarak sahnelerden yasaklanmış olsa da, sonra doksanlı yılların başında devlet sanatçısı ilan edilmiştir ve Juan Gabriel tam da aynı yıl olan 1991’de Meksika Devlet Başkanı tarafından ilk İberoAmerika zirvesine devlet başkanlarını eğlendirmek üzere davet edilmiştir. Yani homofobik eğilimlerini bir kenara koyan sadece benim genç Opus Dei mensubu kuzenim değildir.

Nihayetinde Müren ve Juan Gabriel’in paylaştıkları bir kudret vardı: sesleri. Seslerinin kalite ve dokusu birbirinden olabildiğine farklıdır, Juan Gabriel’in sesi Müren’inki kadar sofistike değildir ama ikisinin de ortak noktası melankolik bir mizaçtır.⁴ İkisi de çoğunlukla aşk şarkıları söylemişlerdir ve ikisi de (münhasıran olmasa da) biri Arabesk ve diğeri Mariachi olmak üzere, geleneksel müziklere olan yakınlıklarıyla bilinirler. Melankoli, Batı ilerleme ideolojisinin temsil mantığına karşı durup modernite dahilinde hissî bir çatışma alanı yaratarak, belli tarihî bağlamlarda aykırı bir güç olarak işlev görmüştür. Müren açısından, Kemalist modernleşme ve batılılaşma projesi karşısında, arkaik Osmanlıca kelimelerin zarif kullanımı bariz bir örnek oluşturur. Bu gerilim, Müren’in darbe sırasında kaydettiği fakat sahnede icra edemediği geleneksel *Kahır Mektubu* şarkısında somutlaşır. Ancak melankoli herşeyden önce Müren’in ve Juan Gabriel’in izleyici kitleleriyle temel iletişim aracı haline gelen hisler sistemidir. Bana göre melankoli ve melankolinin popüler ve geleneksel müziklerle olan doğal ittifakı, sahne ile muhafazakâr Meksikalı/Türk aileler ve belki daha önemlisi politik platformlar arasında rahat bir geçiş imkanı oluşturdu; ya da daha uygun bir tabirle sosyal kayganlaştırıcı görevi gördü. Bir mekânın işgali her zaman bir fetihtir ve Müren’le Juan Gabriel şüphesiz sadece sahneyi fethetmediler. Müren ve Juan Gabriel’in sahneleri sadece mekân değil, aynı zamanda bir zaman demektir: Ses, jest, kostüm, hisler vesairenin dahil olduğu neredeyse alşimik bir operasyonun, suç ortaklığının paylaşılıp farklılıkların aşılabildiği bir mekân yarattığı, kültürlerimizin belli

movement. Müren even issued statements to distance himself from it. Perhaps their intervention was much more effective precisely because of this undercover condition. Or was it simply a survival strategy? The thing is, Müren and Juan Gabriel didn’t only survive. Although Müren was temporarily banned from performing during the 1980’s Coup he was later declared in the early nineties a state artist and Juan Gabriel was invited by the Mexican president, actually in the same year 1991, to the first Ibero-American Summit to entertain the presidents. So it is not only my little Opus Dei cousin that decided to put aside his homophobic inclination.

Ultimately Müren and Juan Gabriel shared a power: a singing voice. The quality and grain of their voice could not be more different, Juan Gabriel’s is very far from the sophistication of Müren’s voice, but they share a melancholic nature.⁴ They both sang mostly about lost love and they are both known for(although not exclusively) their relation to traditional music, arabesk and mariachi respectively. Melancholy in certain historic contexts has operated as a dissident force in the sense that it resists the logics of representation of the western ideology of progress producing an affective place of conflict within modernity. In the case of Müren, its exquisite use of archaic ottoman vocabulary vis a vis the kemalist project of modernization and westernization is a clear example. This tension materializes in the song *Kahır Mektubu* a traditional song that Müren recorded during the coup and was unable to perform. But melancholy is foremost the system of affect that came to be the main vehicle of connection with his and Juan Gabriel’s audience. I would argue that melancholy and its natural alliance to popular or traditional music worked as safe passages – perhaps it would be more accurate to say as social lubricants – from the stage to the Mexican or Turkish conservative homes and perhaps more importantly to political platforms. Because occupation of space is always a matter of conquest and Müren and Juan Gabriel clearly didn’t conquer only the stage. So Müren’s and Juan Gabriel’s stages are not only a space but also a time, a phase in our cultures in which an almost alchemic operation involving voices, gestures, costumes, feelings, etc, created a place where complicity could be shared and differences could be transcended. The political implications of this agency are still developing in our societies.

bir dönemi demektir. Bu iradenin politik etkileri toplumlarımızda hâlâ gelişme sürecindedir.

Mladen Dolar Deconstructing Voice ("Sesi Yapısöküme Uğratmak")⁵ metninde meşhur 12.yüzyıl mistiği Hildegard von Bingen'in şarkı söylemekle ilgili iddiasına çok ilginç bir atıf yapar: Hildegard'a göre kutsal kelamın hakiki boyutlarına erişebilme ihtimalinin şartı şarkı söyleyen sestir ve bu yüzden salt kelime Şeytana⁶ aittir. Bu anlayışa göre Dolar, bize "Şeytan, şarkı söyleyemediği için Şeytan" demektedir; ben bir de şunu eklemek isterim: Şeytan, sahnede olmadığı için Şeytan...

Dipnotlar

¹ Opus Dei (Latin: Praelatura Sanctae Crucis et Operis Dei), Katolik Kilisesinin kutsallığı gündelik hayata yayan aşırı muhafazakar bir kanadının örgütlenmiş hâlidir.

² Juan Gabriel'in (Cd. Juárez, 1950) kariyeri 70'li yıllarda başlayıp; kendini Meksikalı gelmiş geçmiş en önemli şarkı sözü yazarı, yapımcı ve yorumcu olarak kabul ettirdiği 80'li yıllarda doruk noktasına ulaştı. Şarkı söylemesi, dans stili ve özellikle takım elbise ya da geleneksel mariachi kıyafetlerini temel alır gözüktse de canlı renkler, barok mücevher ve aksesuarlarla değiştirdiği kostümleriyle queerlik eşliğindeydi. Yakından incelendiğinde şarkı sözlerinin büyük çoğunluğunun homoerotik bağlamda çifte anlamlı olduğu görülür.

³ Bu durum elbette bu iki şarkıcıya mahsus değildir; bu metin bu iki yorumcu üzerinden iki farklı jeopolitik bağlamın kesişme noktalarına yoğunlaşmayı hedeflemekte, sahne ve queer pratikler arasındaki içsel ilişkinin tarihsel incelemesini sunmayı amaçlamamaktadır.

⁴ Melankolinin Türk ve Meksikalı ifade biçimlerinin çok farklı olduğu aşikârdır fakat bu denemenin amacına uygun olarak şimdilik bu farklılıkları bir kenara bırakacağız.

⁵ Bahsi geçen metin bu seçkide yer almaktadır.

⁶ Mladen Dolar, Ses ve Yapısöküm.

Mladen Dolar'ın text Deconstructing Voice⁵ includes a very interesting reference to the famous 12 th century mystic Hildegard of Bingen's argument regarding singing: she argued that the condition of possibility for the divine word to attain its true dimension was the singing voice and therefore that the mere word belonged to the devil. Following that logic, Dolar tells us, the devil is the devil⁶ because he cannot sing, I would add: The devil is the devil because he is not on stage...

Endnotes

¹ Opus Dei (Latin: Praelatura Sanctae Crucis et Operis Dei), is an institutionalized ultraconservative current of the Roman Catholic Church that extends the path to sanctity to ordinary life.

² Juan Gabriel (Cd. Juárez, 1950), started his carrer in the seventies and reached his high point in the eighties establishing himself as the most important mexican song writer, producer and performer up to date. His singing and dancing style are on the verge of queerness, specially his costumes that although remain based on suits or mariachi traditional garments are altered with very live colours and barroque jewelry and accesories. When looked closely many of his lyrics have homoerotic double sense.

³ This condition is of course not exclusive to this two singers, this text has no intention of making an historic survey of the intrinsic relation between the stage and queer practices but instead wishes to concentrate on the meeting points between two different geopolitical contexts through this performers.

⁴ It goes without saying that mexican and turkish melancholy have very different forms of expression , but we will put this differences aside for the purpose of this exercise.

⁵ This text is included in this compilation.

⁶ Mladen Dolar, Deconstructing Voice, University of Ljubljana, p.15



KAHIR MEKTUBU – ŞARKI SÖZLERİ
Zeki Müren

Ne zaman iki satır yazmaya kalksam
Hep sana hep seni hep bizi yazıyorum
Ne zaman bir kadeh alsam elime
Hep sana hep seni hep bizi içiyorum

Her gece kederdeyim
Durmadan içiyorum
Sevda ekim kalbime
Yalnızlık biçiyorum

Her gece kederdeyim
Durmadan içiyorum
Sevda ekim kalbime
Yalnızlık biçiyorum

Ne zaman iki satır yazmaya kalksam
Hep sana hep seni hep bizi yazıyorum
Ne zaman bir kadeh alsam elime
Hep sana hep seni hep bizi içiyorum

Her gece kederdeyim
Durmadan içiyorum
Sevda ekim kalbime
Yalnızlık biçiyorum

Elveda elveda elveda deyip bir gün
Viran edip gönlümü
Ayrılıp gidişinin
Bu gece yıldönümü

Bugün de sensiz içtim
Bu akşam sensiz hiçtim
Bu gece her damlayı
İki kadehe biçtim

KAHIR MEKTUBU – LYRICS
Zeki Müren

Whenever I try writing a few lines,
I always write you, to you; I write us.
Whenever I raise my glass,
I drink you, to you; I drink us.

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,
Now I reap loneliness.

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,
Now I reap loneliness.

Whenever I try writing a few lines,
I always write you, to you; I write us.
Whenever I raise my glass,
I drink you, to you; I drink us.

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,
Now I reap loneliness.

Bidding farewell farewell farewell, one day
Leaving my heart in ruins.
It is the anniversary
Of your leaving.

I drank again without you today,
I was nobody without you tonight.
Tonight I made cups,
Out of drops.

Ayrılık öyle zor ki
Kimsesiz kalan bilir
Gözyaşı ne demektir
Her gün ağlayan bilir

Her gece kederdeyim
Durmadan içiyorum
Sevda ekim kalbime
Yalnızlık biçiyorum

Yokluğunla başbaşa
Kendimden kendimden kendimden geçiyorum
Şerefe deyip şimdi
Bin kahır bin kahır bin kahır içiyorum

Birazdan gözlerimden
Geçersin ılık ılık
Nice yıllar sevgilim
Mutlu olsun mutlu olsun mutlu olsun ayrılık

Sevincim kederim sen
Gözlerim ellerim sen
Benim ne suçum var ki
Sen benim kaderimsen

Karıştırmış kaderim
Şu gönlümün harcını
Yaş döküp ödüyorum
Ben bahtımın borcunu

Dertliyim efkarlıyım
Gönlüm yine tasada
Unutmak istiyorum
Kendimi bu masada

Her şey yalnız senin için üzme kendini
Belki bugün belki yarın anlayacaksın

This separation is so bitter
Only one who is left alone knows.
What tears mean
Only one who cries everyday knows.

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,
Now I reap loneliness.

Together with your absence,
I lose myself myself myself.
I say cheers,
I drink a thousand grievances grievances grievances.

In a while
You'll cloud my eyes warmly.
Happy anniversary my love,
Happy happy happy parting.

My happiness, my grief you
My eyes, my hands you
What is my fault,
If you are my fate.

My fate has laid
The foundation of my heart.
I am paying my debt
With tears to my destiny.

I am troubled, I grieve.
My heart is suffering,
I want to forget
Myself on this table.

Everything is for you, don't bother yourself.
Maybe today, maybe tomorrow; you'll understand

Çok sevdiğimi, ağlayacaksın

Ayrılık mı çıktı falda
Sen bir yanda ben bir yanda
Öyle bir aşk bu zamanda
Ah belki bugün belki yarın anlayacaksın
Çok sevdiğimi, ağlayacaksın

Rüzgar gibi geçti yıllar
Tutunacak dal kalmadı
Bir an mutlu olmak için
Çekilmedik dert kalmadı

Senle dolu özlemlerim
Dilimdedir sitemlerim
Düşman çıktı sevenlerim
Sığınacak dost kalmadı
Sarılacak dost kalmadı

Bekleyişle özleyişle
Ömrüm geldi deçti böyle
Gözyaşlarım döndü sele
Ağlamadık gün kalmadı
Yaşanacak gün kalmadı

Bir yalanmış tüm gerçekler
O ümitler o dilekler
Boyun büktü hep çiçekler
Koklanacak gül kalmadı

Bir an mutlu olmak için
Yürünmedik yol kalmadı
Yaşanacak gün kalmadı

Her gece kederdeyim
Durmadan içiyorum
Sevda ekim kalbime

How much I love you, you will cry.

Is parting in our fortune
You and me apart.
Such a love, in times like these.
Oh maybe today, maybe tomorrow; you'll understand
How much I love you, you will cry.

Years went by like wind,
Nothing to hold on to.
For a moment's happiness
No grief was too much.

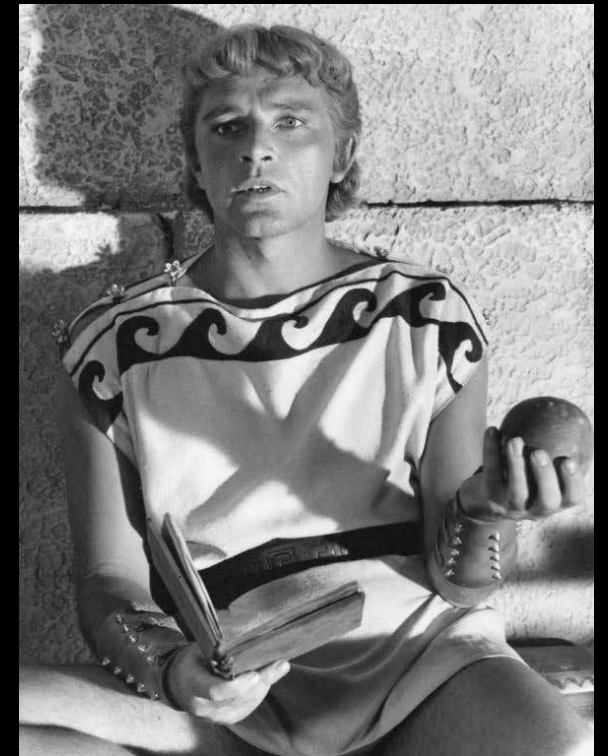
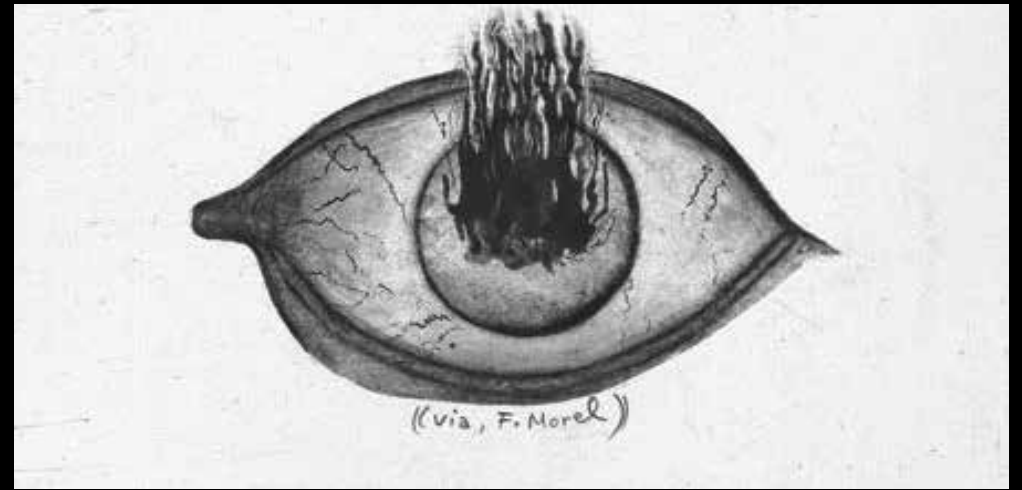
My yearning is you,
My reproach on my tongue.
Ones who loved me became my enemies,
No friends to take refuge,
No friends to hold.

With waiting, with longing
My life has come to pass.
A gush of tears,
No day has gone by without crying.
No days left to live.

All truth has been lies.
Those hopes, those wishes.
Flowers are all withered,
There are no roses left to smell.

For a moment's happiness
No road was too far too walk.
No days left to live.

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,



Yalnızlık biçiyorum

Alnıma dökülen beyaz saçlarımı
Okşayıp dizinde yine tara ne olur
Mazide kaybolan hatıraları
Unutma yeniden ara ne olur

Kalbin sızlayacak baksan bir bana
Yine ilk günki gibi gülümse bana
Dedim ki gelecek dostu düşmana
Yüzümü çıkarma kara ne olur

Çıkacaksın diye köşe başından
Bekle bekle beklemekten usandım artık
Çilemin gemisi gelmiş demirli
Yükle yükle yüklemekten usandım artık

Dünyayı durdurdum bakarsın diye
Fallara bakardım çıkarsın diye
Yolların sonunda sen varsın diye
Ekle ekle eklemekten usandım artık

İçimde bir ümit var geleceksin diyorum
Belki çok uzaktasın bunu da biliyorum
Kader kelepçesini elime vurdu felek
Geleceğim demiştin ben hala bekliyorum
Ben hala bekliyorum

Bir şiir yazdım sana
Bir şarkı yaptım sana
Mutlu günüm her şeyim ah beni anlasana
Masaların üstüne ismini kazıyorum
Bu kahr mektubunu bin kere yazıyorum

Her gece kederdeyim
Durmadan içiyorum
Sevda ekim kalbime

Now I reap loneliness.

The white strands hair falling over my forehead,
Please let me lay on your knee and run your fingers through them.
The lost memories of the past,
Please don't forget and look for them.

Your heart would hurt if you'd take one look at me,
Smile at me like on the very first day.
I have told friends and foe that you'll come back,
I beg you, do not embarrass me.

Waiting for you to appear around the corner
Wait, wait, I'm tired of waiting.
The ship of suffering is anchored
Load, load, I'm tired of loading.

I've stopped the world in case you'd look,
I've had my fortune told in case you'd appear.
At the end of the road, in case you are there
Walk, walk, I'm tired of walking.

I tell myself, there is hope, you'll come,
I also know you might be very far.
Fate has my hands tied,
You said you'd come and I'm still waiting,
I'm still waiting.

I wrote you a poem,
I made you a song.
My happy day, my everything, oh do understand!
I engrave your name on tables,
I write this letter of grief over and over again.

Every night I grieve,
I drink all the time.
I sowed love in my heart,

Yalnızlık biçiyorum

Ne zaman iki satır yazmaya kalksam
Hep sana hep seni hep bizi yazıyorum
Ne zaman bir kadeh alsam elime
Hep sana hep seni hep bizi içiyorum

Now I reap loneliness.

Whenever I try writing a few lines,
I always write you, to you; I write us.
Whenever I raise my glass,
I drink you, to you; I drink us.



Zeki Müren'in üç yıl süren sahne yasağı ile bu yasağın Türk kamusal hayatı ve örneğin karşı-kamusal hayatlar gibi duygusal habitus üzerindeki etkileri ayrıntılı olarak neredeyse hiç incelenmemiştir. Biz (Alejandra Labastida ve Gürsoy Doğtaş) halihazırda bir bilgi birikimine başvurma imkânı bulamadık, on yıllardır dolaşımda olan fakat hiç bir bağlama oturtulmamış bilgilerle ilgilendik. Bu bilgiye erişebilme çabası çerçevesinde on konu kompleksinden oluşan bir soru formu (bir sonraki sayfa) hazırladık. Bu noktada ideolojilerin, norm anlayışlarının, güç dengelerinin, tarih ve şimdiki zamanın muhtemel kesişme noktaları ile bu bağlamda hislerin anlamını araştırdık. Bu tartışmaya taraf olan katılımcılara, duygusal yüklü kişisel hatıraları üzerinde serbestçe düşünme imkânı verebilmek için kimliklerini anonim bırakmaya karar verdik.

Tarih yazımının farklı kültürel etkilerin altında oluştuğuna dair teorik anlayış, bu röportajın arkaplanını oluşturmaktadır. Tarih yazımının bu temel özeleştirisi yirminci yüzyılın ikinci yarısında tarihin kendi tetkikinde birçok yeni teorinin ve yenilikçi metodun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda marjinal kamusal hayatların kendi tarihleri ya da hislerin tarihi üzerinde eşitlik kazanmaya yönelik kendini güçlendirme (empowerment) metodlarıyla ilgileniyoruz. Hislerin tarihi, merkezine bir toplum ya da grubun duygusal hâlini alır ve bu, genel anlamda, hislerin nasıl anlaşıldığı ve değerlendirildiğiyle, bu hislerle nasıl bir ilişkinin tasvip edildiği ya da cezalandırıldığı sorusu demektir. Hisleri, öncelikli olarak güç ilişkileri ve sosyal hiyerarşilerce belirlenmiş psikososyal fenomenler olarak anlıyoruz.

Zeki Müren's three-year performance ban and its consequences for the Turkish understanding of the public and its effects on the emotional habitus, e.g., counter-publics, has hardly been specifically researched. Since we (Alejandra Labastida and Gürsoy Doğtaş) could not proceed based on existing knowledge, we were interested in the knowledge that has been circulating for decades, but has never been discursivized. We drew up a questionnaire (see the next page) consisting of ten thematic complexes in an attempt to access this knowledge. We searched for possible overlappings of ideologies, notions of norms, balances of power, history and the present, and the significance of emotions in this context. To allow our discussion partners to openly reflect on their personal memories and how they are emotionally charged, we decided to keep them anonymous.

The background of these interviews is formed by the theoretical insight of historiography being subject to different cultural influences. In the second half of the 20th century, this fundamental self-critique of historiography prompted a wide range of new theories and innovative methods to research history itself. We are interested in methods such as the emancipatory self-empowerment of marginalized publics via one's own history or the history of emotions centered on the emotional state of a society or group, meaning the question of how feelings are understood and assessed in general and which ways of dealing with them are welcomed or penalized. We understand emotions as psychosocial phenomena, determined foremost by specific power relations and social hierarchies.

Bu röportaj belli hisleri bir kültüre özgü tanımlıyor; kişisel ya da ulusal travmalara tedavi edici bir perspektiften bakmıyor. Nitekim bunun için bambaşka bir teorik ve pratik çerçeve gerekli olurdu. Bunun yerine, görünürde sabit ve üzerine anlamlar yüklenmiş değer şemalarının değişip kaymalara uğradığı süreç ve hareket alanlarıyla ilgileniyoruz. Bu nedenle suç atfederek suçlu ve mağdurları tanımlamaya çalışmıyoruz.

This interview, addressing certain feelings as culturally specific, does not aim to deal with personal or national traumas with a therapeutic perspective. We are instead interested in processes and scopes of action in which seemingly fixed and charged value systems are shifted and altered, and for this reason we are not looking for attributions of guilt patterns such as perpetrator and victim assignation.

Sorular

Questionnaire

1

1981 yılında Zeki Müren'in *Kahır Mektubu* plağı çıkar ve albümle aynı adı taşıyan parçanın süresi bir arabesk şarkı için alışılmadık bir şekilde yirmi sekiz dakikadır.

a) Bu şarkıyı ilk defa nerede ve ne zaman duyduğunuzu hatırlıyor musunuz?

b) İlk seferde şarkının tamamını dinleyebilmiş miydiniz; bu şarkı sizin için kişisel olarak o zaman ne ifade ediyordu, şimdi ne ifade ediyor?

2

Zeki Müren klasik Türk müziği ile tanındı. Dili ustaca kullanırdı ve dokunaklı, etkili sesi ile meşhur oldu. Müren için klasik Türk müziği ebedîdir, arabesk müzik ise geçici ve geleceği belirsiz bir modadır.

a) Zeki Müren'in arabesk müziğe geçiş yapması dikkatinizi çekti mi?

b) Bu iki müzik türünden birine yönelik bir tercihiniz var mı?

c) Var ise hangi nedenlerden dolayı?

3

Zeki Müren, parçalarında karmaşık ve ağır tasvirler kullanır. Eserlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi *Kahır Mektubu* albümünde de baskın duygular hüznün ve kederdir. Ayrılık acısının, dayanılmaz aşk ıstırabının, yalnızlığının ve aşkın kazanacağına dair umudunun şarkısını söyler.

a) *Kahır Mektubu* sizde nasıl bir hâl ve hissiyat uyandırıyor?

b) Bazı ruh hâlleri hayatın belli anlarına özgüdürler ve zaman geçtikçe güncelliklerini yitirirler; bazıları ise insanın tüm hayatına belli bir "renk" katarlar. *Kahır Mektubu*nun tetiklediği ruh hâllerine ne ölçüde aşinasınız?

c) Bu ruh hâlleri şimdiki hayatınızda güncellik taşıyorlar mı; sizin için ne kadar önemliler?

4

Kara seveda her kültürde biliniyor olabilir ama aşk kavramı devirden devire, kültürden kültüre farklılık gösterir. Hem arabesk müziğin (Arap müzik geleneklerinden türemiş bir melez tarz) seçimi hem

1

Zeki Müren's LP *Kahır Mektubu* was released in 1981; the eponymous song on the album has a length of 28 minutes, unusual for a piece of arabesque music.

a) Do you remember when and where you heard this piece for the first time?

b) Were you able to listen to the full length of the song then and how do you personally relate to it?

2

Zeki Müren became known through classical Turkish music. He was a master of diction and famous for his affective and effective voice. For him, classical Turkish music was timeless, while he considered arabesque music a fashion and its future existence insecure.

a) Did you notice his excursion to arabesque music?

b) Do you have a liking for one or the other musical style?

c) If so, for which reasons?

3

Zeki Müren worked with complex and grave atmospheric pictures in his pieces. Sorrow and gloom are prevailing feelings, on the album *Kahır Mektubu* as in most of his music. He sings about the pain of separation, severe lovesickness, his lonesomeness, and the hope that love will prevail.

a) What feelings and moods does the piece *Kahır Mektubu* trigger in you?

b) Some moods stand for a specific situation in life and later on lose their impact on the present; other moods, in turn, "tinge" one's entire life. How familiar are you with the atmospheres that *Kahır Mektubu* gives rise to?

c) Do they have a place in your life and how relevant are they?

4

Paralyzing lovesickness may be known in all cultures, but the concept of love differs from culture to culture as in different ages. Both the choice of the arabesque genre (a hybrid oriented toward Arabian

de Mısır referansı, Ortadoğu'ya yerleştirebileceğimiz duygusal bir çerçeveye işaret ediyor. Aşk acısının müzik, edebiyat, film gibi farklı alanlardaki mütemadi varlığı toplumsal bir işleve işaret ediyor.

a) *Kahır Mektubunun* ima ettiği spesifik aşk acısı ne gibi bir tatmin barındırır?

b) Bu müzik parçası aşk acısına dair toplumsal kalıplara uygun düşer mi?

5

Aşk aynı zamanda toplumlar arasında farklılık gösteren ulusal bir mesele gibi gözüküyor. Çocukluktan itibaren insana şarkılarla, hikayelerle yüce bir aşk fikri aşılanıyor ve bu aşk anavatan dediğimiz yerin taşına toprağına işlemiş gözüküyor. Müren'in müziği aşık tek bir bireye mi, yoksa bir aşk kitlesi olarak Türk halkına mı sesleniyor?

6

Zeki Müren'in sesi sık sık (özellikle dinleyicilerin, duydukları sesin bir kadına mı, erkeğe mi ait olduğundan şüphe ettikleri meşhur 1951 radyo konserinden beri) androjin olarak betimlenmiştir; belki tam da bu nedenle büyüleyici ve ebedî olarak algılanmaktadır. Batı kültüründe cinsiyetsiz (genderless) seslerin cazibesine çokca örnek bulmak mümkündür. Meşhur örneklerden biri Homeros'un *Odyseia* destanındaki sirenler; yani sonra sıkça yarı kadın yarı kuş olarak tasvir edilen baştan çıkarıcı kimeralardır. Cinsiyeti olmayan ses, sahibini kimlik külfetinden kurtarır gibi gözükür, kısmen şahsi olmayan bir izlenim uyandırır. Lakin bu bir ambivalansa yol açar: Birincisi genel anlamda cinsellik açısından, ki bunun önemli bir etkisi yokmuş gibi gözükür; ikincisi Müren'in toplumsal âdetler nedeniyle gizli tuttuğu homoseksüellik açısından. Müren'in kusursuz ses modülasyon tekniğinin cisimsizliğiyle, diri ve muhtaç bedeni bir tezatlık içindedir. Bedeni sesinin içinde kendini hissettirir ve sesinin maddiliğine atıfta bulunur.

a) Müren'in sesi için, bedenine atfen hangi sıfatları kullanırdınız?

b) Şimdi de Müren'in sesinden hiçbir sıfat kullanmadan bahsetmeye çalışır mısınız? (Bunu, alakasız gözükse bile, bir deneyiminizi aktar-

musical traditions) and the reference made to Egypt mark an emotional space that can be situated in the Middle East. The omnipresence of lovesickness in the various genres of music, literature and film indicates a social function.

a) Which fulfillment lies in the specific quality of lovesickness implied in *Kahır Mektubu*?

b) Is this song reproducing social conventions of lovesickness?

5

Love appears to also be a national affair, manifesting itself in different ways from nation to nation. From childhood on, one is instilled with a venerating love sung about in songs, passed on in tales and even seemingly inscribed in the landscape, which is revered as the fatherland. Does Müren's music address the individual as a lover or also the Turkish people as one body of love?

6

Zeki Müren's voice was often described as androgynous (especially since the famous radio broadcast from 1951 that made the listeners uncertain of whether it was a female or male voice) and was perceived, perhaps precisely for this reason, as captivating and timeless. In western culture, there are several examples of the fascination aroused by the voices of genderless beings. Particularly well-known are the sirens (that were later often depicted as luring chimeras, half woman, half bird) from Homer's *Ulysses* saga. The genderless voice seems to free its owner from the burden of identity, partially making an impersonal impression. Yet this also leads to an ambivalence regarding sexuality in general, which appears not to play a role, and homosexuality in particular, which Müren kept a secret due to social conventions.

The incorporeity of the perfect technique of modulation of his voice stands in contrast to his lively and needy body. The body shimmers through his voice, referring to its materiality.

a) Which adjectives would you use to describe Müren's voice, which refers to his corporeality?

b) Could you now try to talk about it without using any adjective? (Maybe through an experience even if it seemed narratively unrelat-

mak yoluyla yapabilirsiniz.)

7

Müren'in dilbaz, eğitilmiş, kültürlü Cumhuriyetçi duruşu; modern, reforme, laik Türkiye'nin yurttaşına karşılık gelir. Bu şekilde Müren, aynı zamanda elit kesime mensup, hakiki bir Türk yurttaşı olarak görülür. Cumhuriyete bu bağlılığına rağmen kullandığı dil Osmanlıca kelimelerle bezenmiştir. Modern Türkçeyi Osmanlıca ile zenginleştirme çabasında olduğu izlenimini uyandırır.

- a) Siz de Osmanlıca kelimelere benzer bir özlem duyuyor musunuz?
- b) Bunlar hangi kelimelerdir; ve sadece Osmanlıca ifade edilebilmelerine sebep olan özellikleri nelerdir?
- c) Müren'in kullandığı kelime ya da deyişlerden ödünç aldıklarınız, ya da herhangi bir şekilde atıfta bulunduklarınız oldu mu?

8

Demokratik karar alma mekânları olarak sahne ve meydan, Antik dönemden beri aynı alanı paylaşırlar. Müren'in çıktığı İstanbul gazinoları gibi sahneler, hem özel alana özgü bir mahremiyet ve güvenlik sağlar hem de ticari amaçlarına rağmen halkın biraraya geldiği bir yer işlevi görürler. Taşradan şehire büyük göç dalgası öncesinde gazinolarda sadece elit, şehirli bir kitle toplanırken yetmişli yılların ortasında her iki toplum kesimi buralarda biraraya gelmeye başlar. Müren, özel ve kamusal arasındaki bu muğlaklıkta antinormatif bir erkek örneği oluşturur. Bu sayede estetik alandan sosyal alana geçiş yapar. Kamusal ve özel alanları estetik olarak ele almak, klasik anlamda bir hareketin mantığını izlemeyen toplumsal bir değişimin yolunu açar gözükür.

- a) Müren sahnenin kültürel mahremiyetini kullanarak bir istisna hâli yaratmakta ve böylece resmî, otoriter sistemi öznellik inşasının dışında bırakmakta mıdır?
- b) Sizce belli bir ruh hâli, ideolojinin üstesinden gelebilir mi?
- c) Bu bağlamda kollektif dinleme deneyiminin bireysel dinlemeye kıyasla önemi nedir?

ed.)

7

His figure of the eloquent, educated and cultivated republican corresponded with that of the citizen of a modern, reformed and secular Turkey. Müren thus counted as an authentic Turkish citizen and was simultaneously a member of the elite. Despite his closeness to the republic, his language was permeated by Ottoman Turkish words. He apparently wanted to expand reformed Turkish by Ottoman Turkish.

- a) Do you experience a comparable longing for Ottoman Turkish words?
- b) Which words are these and what is their specificity, that which only they are capable of expressing?
- c) Are there words or formulations by Müren that you have adopted in your language usage or that you have already cited in one way or the other?

8

The stage and the public square as a place of democratic decision-making have shared the same space since ancient times. Stages like the Gazinos in Istanbul, where Müren performed, convey the intimacy and safety of the private sphere and are at the same time assembly places of the people, despite their commercial orientation. While prior to the large wave of immigration from rural regions to the cities the elitist, urban audience gathered in the Gazino, all strata of the population began mingling there in the mid 1970s. In this ambiguity between public and private, Müren lived an anti-normative image of a man. He thus moved from the aesthetic to the social field. When grasped aesthetically, the public and the private seem to make way for a social change that does not follow the logic of a classical social movement.

- a) Did Müren use the cultural intimacy of the stage to produce a state of exception and suspend the official, authoritarian system of production of subjectivity?
- b) Do you think a mood can overcome ideology?
- c) In that sense what is the importance of collective listening as opposed to individual listening?

Müren, seslendirdiği eserlerin ruhuna uygun tasarladığı sahne kostümlerinin ve sahne dışında giydiği kıyafetlerinin çoğunu kendi tasarlıyordu. Sahne kostümlerinde inceden tarihî kostümlere atıf yapar gibi görünüyordu; örneğin heteronormatif erkek imajının döneme göre değişen bir kurgu olduğunun altını çizen Romalı tuniğinde olduğu gibi.

Cinsellik ve toplumsal cinsiyet bağlamında bu çeşit muğlaklıkların sürdürülebilmesi; kurgulanmış bir doğallığı ve normalliği zımnen emreden, sapmaları cezalandıran heteronormatif güce karşı kesin bir tavır gerektirir.

a) Kendi biyografinizde benzer bir ambivalans ve kurallara, kalıplara karşı bir mücadele var mı? b) Eğer cevabınız evetse, bunların Müren'in tavırlarına benzerlik ya da farklılıkları nelerdir?

a) Darbe dönemini yaşadıysanız, Müren'in yokluğu dikkatinizi çekmiş miydi?

b) Bu dönem boyunca Müren'in müziğini kaset ya da plaklardan dinlemeye devam ettiniz mi?

c) Eğer cevabınız evetse, darbe döneminde yaptığı müzikte, o zamana kadar duymamış olduğunuz duygusal özellikler dikkatinizi çekti mi?

d) Bu dönemde hangi sinema, edebiyat, müzik eserleri ile ilgilendiniz?

e) Bu eserlerde hangi konular işlenmekteydi?

f) Bu dönemde kötülen ya da susturulan başka sesler tanıyor musunuz?

Müren designed most of his off-stage clothes and stage costumes, which he adapted to the moods of each song. He sometimes seemed to subtly allude to historical costumes, e.g., the Roman tunica that helped reveal the heteronormative male image as a construction of the times.

Maintaining such ambivalences in regard to sexuality and gender requires a strong position vis-à-vis a heteronormative power that demands conforming with the constructed naturalness and normalcy and that penalizes deviations.

a) Are there comparable ambivalences and struggles against norms/standardizations in your own biography?

b) If so, how do they differ or relate to Müren's approaches?

a) If you have personal memories of the time of the putsch, did you notice Müren's absence? b) Did you keep on listening to his music on tapes, LPs etc. during this time?

c) If so, could hitherto unheard, emotional qualities be discerned in his music from the time of the military coup?

d) Which films, books, music surrounded you at the time?

e) Which themes did they address?

f) Are you familiar with other voices that were silenced or disparaged in noise at the time?



ANALOG NOSTALGIA

ANALOG NOSTALGIA

Cevaplar

Answers

1. KİŞİ

1

Çocukluk yıllarımda evde sıklıkla Zeki Müren dinlenirdi ancak *Kahır Mektubu*'nu evde hiç dinlediğimi hatırlamıyorum. Muhtemelen evde olan kasetlerden biri değildi. Şarkıyı ilk dinlediğim ana dair özel bir anım yok, muhtemelen üniversite yıllarında dinlemiş olmalıyım ancak ayrıntıları hatırlamıyorum.

2

a) Geçiş yaptığı anı hatırlamıyorum ancak büyüdüğüm evin içinde bir-birinden farklı iki Zeki Müren albümleri serisi olduğunu ve hem müzikal açıdan, hem de kapaklarındaki Zeki Müren fotoğrafları yüzünden aralarındaki farkı hissettiğimi hatırlıyorum. Ortaokul yıllarına denk gelen dönemde daha geç dönem albümlerinin sözlerini hatırlamak ve taklit etmek daha kolay olduğu için bu dönemi daha çok hoşuma gidiyordu. Daha erken dönemlerini sevmeye liseden sonra başladım. b-c) Şu anda ikisi arasında özel bir tercihim yok. Zeki Müren dinlemek istediğim anın ruh haline bağlı olarak iki dönemi de tercih edebiliyorum. Ancak tercihin ötesinde bir durumun da var olduğundan bahsedilmeli zira 80 doğumlu olduğum için geç 80'ler ve 90'larda yaptığı albümleri daha çok hatırlıyorum ve anılar düzeyinde daha çok ilişki kurabiliyorum.

3

a)Çok fazla hatırası olmadığı için ve Zeki Müren'in sık dinlediğim şarkılarından biri olmadığı için pek bir duygu uyandırmıyor.

4

Toplumsal olarak aşk acısının yaşanma biçimleri birbirinden çok farklı olabilir. Ancak bu çok hakim olduğum, üzerine çok düşündüğüm bir konu değil. Ancak aşkın ve kavuşamamanın, bunun sonucunda gelen isyanın çok güzel bir analizi Meral Özbek'in Orhan Gencebay arabeski üzerine yazdığı kitapta incelenmiştir. Orhan Gencebay ve Zeki Müren çok farklı yerlere tekabül ettikleri için doğrudan bir karşılaştırma yapılamaz ama arabeskin genel karakteri üzerinden belki bir yakınlaştırma yapılabilir.

1st PERSON

1

In my childhood Zeki Müren was a household name, but I don't remember listening to *Kahır Mektubu*. Probably it was not one of the cassette tapes we had of his at home. I don't have any specific memory of the moment I heard it for the first time, probably it must have been during my college years, but I can't recall any details.

2

a) I don't remember the transition, but in the house I grew up I remember two different series of Zeki Müren albums; both in terms of musicality and because of the photos of Müren on the covers, I remember sensing a difference. I preferred the period that corresponded to my years in middle school since I could easily memorize the lyrics, and sing along. I began to care for the earlier works after high school. b-c) Right now I don't have a preference. According to my mood I can opt for both periods. But it must be mentioned that other than preference it has also to do with the fact that I was born in 1980, and therefore can recall his albums from the late 80s and the 90s much better, and can relate to them more through my own memory.

3

a) It doesn't trigger any specific mood since I have no memories associated with it, and it is not a song of Müren I listened to very often.

4

There might be huge differences in the way lovesickness is experienced socially. But this is not an issue I'm very familiar with, and I haven't thought much about it. But a beautiful analysis of love, longing, and the rebellion that follows can be found in Meral Özbek's book on the (arabesque) music of Orhan Gencebay. Since Orhan Gencebay and Zeki Müren hold different positions, one can't establish a direct link; but through the general character of Arabesque music, a comparison is possible.

5

Ben Zeki Müren dinlerken hiç ulusal bir sesleniş olduğunu düşünmedim ancak bir önceki cevapta da söylediğim gibi bu sorunun cevabı uzun boylu bir söylem analizi gerektirir ve basit bir dinleyici olarak benim söyleyebileceklerimin ötesine geçer.

6

- a) Cilveli ve ağdalı.
- b) Kendini kaybeden bir ses olmaktansa, kendisinin fazlasıyla farkında bir ses ve şarkı söyleme hali, bedeni görmediğiniz anlarda bile sadece sestten bir performans hissi çıkıyor.

7

- a) Osmanlıca kelimeler özel bir özlem duymamakla birlikte kimi kelimelerin öz Türkçe olarak adlandırılan kelimelere oranla daha fazla yerli yerine oturduğunu düşünüyorum. Eğer böyle bir kelime varsa ve kavramsal bir boşluğu dolduruyorsa kullanmaktan çekinmiyorum. Örneğin bütün telif tartışmalarında sanatçı ya da üretici demenin dolduramadığı bir kavramı müellif kelimesinin doldurabildiğini düşünmem gibi.
- b) Bu çok uzun bir liste olur ve bir çırpıda insanın aklına gelmiyor ancak yukarıda dediğim gibi müellif kelimesi, iktidar kelimesini yalnızca meclis içinde bir grupla özdeş düşünmeye alternatifte yarattığı için muktedir-muktedirler kelimeleri gündelik hayatta sık kullandığım kelimeler.
- c) hatırladığım kadarıyla hayır.

8

Zeki Müren'i hiç sahnede izlemedim, çok kısa sürelerle TRT'de gördüğüm zamanları hatırlıyorum ancak bir istisna hali yarattığından emin değilim zira ne kadar şarkıcı olarak sevilse de her televizyona çıktığında saç, makyaj ve özellikle kameraya doğru sık sık uzattığı uzun ve manikürlü tırnaklarıyla dalga geçilirdi. Bu dalga geçmeler hep ama muhteşem bir ses "ama"sı ile bitse de kimsenin bu "varoluş" halini yok saydığını ya da görmediğini düşünmüyorum. Bal gibi dalga geçilirdi ancak buna karşın sevilirdi.

5

Listening to Zeki Müren, I never thought he was addressing the nation, but just like the answer I gave before, this requires a thorough discourse analysis, and exceeds my interpretation as a listener.

6

- a) Flirtatious and flowery.
- b) Instead of a voice dissolving, a very self-conscious singing voice; even when we don't see a body, the voice implies a performance.

7

- a) I do not have a longing for Ottoman Turkish, notwithstanding I find some Ottoman Turkish words more appropriate than the so-called Öztürkçe (pure/real Turkish) words. I don't hesitate using Ottoman Turkish if there is such a word, and it fills a conceptual void. An example is the word müellif (author) which, in discussion of intellectual property, fills a void that 'producer' or 'artist' could not.
- b) This would make a long list, and I can't recall many on the spot, but there are some words that I use in daily life; like the word müellif I mentioned above; or muktedir (potent) as it provides an alternative to the word iktidar which is used solely to refer to a group in the parliament.
- c) Not that I can remember.

8

I never saw Müren perform on stage; I remember watching him on state television, but I'm not sure if he produced a state of exception. Even though he was held in esteem as a singer, he was also mocked every time he was on television, especially on his hair, his make-up, and his manicured fingernails, which he made a point of showing to the camera. The mockery was always followed by an objection, "but his voice is magnificent," still I don't think anyone ignored or missed out on his way of existence. He was heavily mocked, but loved nonetheless.

b) Sadece ruh haliyle aşılamaz bence ama yardımcı bir tavır olabilir.
c) Bilemiyorum.

9

Evet hayatımda benzer çabalar var ancak tavrımı Zeki Müren'in tavrıyla fazla özdeşleştiremiyorum. Tavrın muğlak olmaktansa açık olması gerektiğini düşünüyorum.

10

Darbe yılı doğdum bu sebeple dönemi hatırlamıyorum.

b) It can't be overcome completely, but it might be a helpful attitude.
c) I don't know.

9

Yes there are similar struggles in my own life, but I can't identify with Müren's attitude all that much. I think the approach should be clear, and not ambivalent.

10

Since I was born that year, I have no recollection of the putsch period.



2. KİŞİ

1

Kahır Mektubu'nu daha önce duydum mu onu hatırlayamıyorum?

İlk defa sorularınızı cevaplayabilmek için tümünü dinledim.

Dinlerken başıma gelenler başımdan geçenler:

*Kahır Mektubu*nu ayrı tutamadım diğer şarkılardan. Daldan dala atlar gibi biri diğerini anımsatıyor şarkıların. Bazısında ise uzun süre duramıyorsun bir diğerine atlıyorsun.

Mesela *Kahır Mektubu*nu düşünürken de aklıma Ahmet Kaya'dan dinlediğim Mahur Beste geliyor.

Kahır Mektubu Mahur Beste

<http://www.youtube.com/watch?v=YwKWvUQqWv8>

"O mahur beste çalar müjganla ben ağlarız."

Tabi Mahur Beste'nin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur adlı romanında geçmesi de var. Huzur romanının tümü İstanbul, hüznün ve türk musikisi makamları, makamlar arası boğazın dalgalanmaları okuyana duyurur. Sesli bir roman.

Batılılaşan Türkiye'nin İstanbul'unda musiki ile kendi sesini arayan bir aşk hikayesi. Batılılaşan, modernleşen: -laşan, -leşen Türkiye

*Kahır mektubu*na dönermeye çalışırsam *Kahır* kelime olarak bugün kendi başına dilimde olan bir kelime olmamak ile birlikte kahrolmak yüklemine sıklıkla kullanıyorum.

Kelimenin kökü kahr osmanlıca ama kahrolmak bunun eylemleşmiş hali sonradan dile olmak eki ile eklemlenerek girmiş olmalı. Bir de kahrını çekmek var.

Dinlerken Zeki Müren'in kendi sesinin arkasına gizlendiğini sesinin varlığının sıklıkla farkında olduğunu hissettim. Zeki Müren de oradaydı.

*Kahır Mektubu*nun sözlerinde dikkatimi çeken:

"Boyun büktü hep çiçekler

"Koklanacak gül kalmadı"

Bu dizeler bana divan edebiyatını gül ile bülbülün aşkını anımsattı.

Çiçekler boynunu bükmüş. Gül kalmamış koklanacak. Bülbül orada bile değil.

Divan edebiyatının aşk imgesinin çözüldüğü bir yerde *Kahır mektubu* *Kahır mektubusu*

2nd PERSON

1

I can't remember if I heard *Kahır Mektubu* before.

I listened to it in its entirety for the first time to answer your questions.

Things that went through my head while listening:

I could not distinguish it much from other songs. One thing leads to another, and the songs just resemble each other. You can't stand some of them for long, and you skip to the next.

For example thinking of *Kahır Mektubu*, I was reminded of Ahmet Kaya's Mahur Beste (Mahur* song).

<http://www.youtube.com/watch?v=YwKWvUQqWv8>

"O mahur beste çalar müjganla ben ağlarız."

(That sad song is played; Müjgan and me, we can't hold back the tears)

Of course Mahur Beste is from Ahmet Hamdi Tanpınar's novel Huzur.

The whole novel is very vocal, and it lets you hear İstanbul, hüznün (melancholy) and modes of Turkish classical music and the waves of the Bosphorus.

A novel searching for its own voice in a westernized Turkish city of İstanbul. Turkey; westernizing, modernizing, constantly in the process of becoming something.

If I may try to come back to *Kahır Mektubu*, *kahır* (grief) is not a word I use frequently but I use the verb *kahrolmak* (deeply grieve) very often.

Kahır comes from Ottoman Turkish but the verb form must have been added afterwards. There is also *kahrını çekmek* (to suffer someone or something.)

While listening I felt that Zeki Müren hid behind his own voice, and that he was often aware of the presence of his own voice. Zeki Müren was also there.

What strikes me in the lyrics:

Boyun büktü hep çiçekler Koklanacak gül kalmadı

(Flowers are all drooping There are no roses left to smell)

These lines remind me of the love between the rose and the nightingale. Flowers are drooping. No rose left to smell. Not even the nightingale is present. *Kahır Mektubu* stands at the point where the image love in the Divan poetry unravels.

Sesini radyodan duyurmuş

Zeki Müren Arabekse geçmiş gibi değil arabeksi deneyimlemiş gibi hissediyorum. Bi arabesk deneyimi yaşıyor.

Arabeksi bir tür olarak kabul alıp icra etmiş.

Başka bir kalıba girmiş gibi. Çünkü o arabeksin dünyasından biri değil. Şiir gibi okuduğu yerlerde bence daha da Zeki Müren ama söylemeye başladığı zaman Zeki Müren orada değil ya da daha doğrusu çok orada.

Zeki Müren durmadan içmiyor kahrından şarkının adı gibi *Kahr mektubu* kendisi kahr çekmenin kendisi değil sahnesi. Zeki Müren sahnesi olan bir sanatçı. Arabeks müzik için ise böyle bir sahne yok.

Arabeks benim ondan anladığım kadarı ile daha sokak, daha yersiz ya da çok yerli hep yerli, daha vatansız çok vatanlı, köksüz ama sössüz değil bir sözü var yani bir haykırışı ve talebi.

Arabekste herkesin kendi sokağı var bu ingilizcedeki the ve a eki gibi. Yani sokak sokak kavramı değil o sokak the sokak ve orada bir şeyler oluyor. Yersiz çünkü sokaklı, vatansız çünkü bulunduğu topraklarda-topraklarla kimlik-varlık sorunu var. Lokal bir sancıdan doğuyor ve yayılıyor. Bir sancıma hali. Damardan.

Sesiyle görünüyor. Sahnesi sesi sözleri.

İtirazım var, Batsın bu dünya, hatasız kul olmaz, ya evde yoksan... ya evde yoksan ile devam edersem burada o kadar belirgin bir endişe var ki. Bunu söyleyen gerçekten bu endişe içinde. Orhan Gencebay'dan Ya evde yoksa. Yokluk, yoksunluk, son şans, şans, ya olmazsadan sonraki yıkım var. İtirazım var da ise itiraz var. Burada şarkılardaki sözler ifadeler o kadar kendileri ki yani söyledikleri dinleyenin kendi endişesi haline geliyor.

Arabeks için sözler çok önemli vokaldeki tavır da çok önemli

Arabeks bir parçanın tümü sözleri ve vokal tavır kendi kendinin sahnesi.

Bazen sadece sözler arabeks yapıyor.

Ferdi Tayfur un Durdurun dünyayı

Durdurun dünyayı başım dönüyor

Zeki Müren'in yaptığı elit arabeks gibi.

He became known through radio. I feel like he didn't so much as make a transition, but he experienced Arabesque. He offers an experience of Arabesque music. He accepted it as a genre, and performs it. It is like a different mold. Because he is not of the world of Arabesque. The parts where he recites, he is more himself, but the singing is not him, or it is too much of him.

Zeki Müren does not drink excessively out of lovesickness; just like the song title, it is not suffering per se, it is a stage for suffering. Zeki Müren is an artist with stage presence. Arabesque music lacks a stage.

Arabesque as I understand it, is more from the street; it is out of place, or very local, always local, it is heimatlos, and very national, rootless, but not speechless, it demands something, it has a message. Within the Arabesque genre everyone has their own street, like the and a in english. It is not the concept of a street, it is the street, and things are happening there. Out of place because it is from the street; heimatlos because it has an issue of identity and existence with and within the land it finds itself in. It is an aching. Damardan (straight in the vein.)

He becomes visible through his voice. His performance, voice, lyrics. İtirazım var (I have an objection), Batsın bu dünya (Let this world go down),

Hatasız kul olmaz (No mortal without sin), Ya evde yoksan (What if you're not home)... If I continue with Ya evde yoksan, there is an irrefutable anxiety there. The narrator is plainly anxious. Ya evde yoksan from Orhan Gencebay. Deprivation, misery, last chances, chance, or else destruction. İtirazım var is about protest. The lyrics are so self-explanatory that the anxiety becomes the listener's own.

For Arabesque, the lyrics are very significant, and the attitude of the singer as well. The whole of an arabesque song is in its lyrics and the vocal attitude is the performance of itself.

Sometimes the lyrics alone make a song arabesque. Durdurun Dünyayı (Stop the world) from Ferdi Tayfur. Stop the world, I'm getting dizzy.

Zeki Müren is more like an elite form of Arabesque.

3

Baskın duygu hüznün kaybetmenin hüznünü ama bu duygu "mış" gibi yapıyor.

Yani bana verdiği his geri dönmeyecek bir şeye kaybolmuş bir zamana karşı hüznülmüş gibi yapmak.

Bir kaybın "mış" gibi yaşanması yakın olduğum bir duygu.

Garip bir "mış" gibilik. Kaybettiğin şeyi bilmemekten geliyor. Bilmediğin şeyi anlatmaya çalışırken sürekli kaybolmanın hüznü ve hazzı da beraberinde geliyor.

Bu his yine garipçesine bir milliyet bir birlik hissi yaratıyor. O zaman tek tek sokaklar kendiliğinden isyanlar yok yayılmış bir ruh hali yaygın bir ruh durumu ruhlar ülkesi.

Bizi içiyorum diyor

Bize değil

Sığınacak dost kalmadı diyor

Bize bizden başka dost yok söylemi

gündelik hayatımda hüznün, neşe, bunlara gülmek, gülerken ağlamak hepsinin yeri var. Hatta aramızda cümlemiz "ne ağlandı ne gülündü arkadaş!"

hepsi oldu ama. Hem ağlandı hem gülündü.

4

acıdan tatmin

aşk acısı sözler o kadar önemli ki.

Sözler derken de cümlelerin kullanışı. Gündelik Türkçeye yakın bir dilde değil *Kahır mektubu* aşkın olansızlığından beslenen ama bunu bir aşktan değil aşk kavramından alan bir parça. Onulmaz aşka kavuşamamaya inanan romanlarda bu topraklarda bu toplumsal baskılarla aşk nasıl olabilir ki diyen cumhuriyet sonrasında modernleşme denilen o bilinmeyen şey ile yine bilmediği dilini konuşamadığı bir (ve iki osmanlı-bizans) imparatorluk arasında sıkışmış kendini ulvi bir aşкта bulmaya adanmış konusu aşk olmuş bir parça. İçinde bulamadığı bir şeye *Kahır mektubu* yazıyor. İçinde bulamamasına belki de.

Yokluğunla başbaşa

Kendimden kendimden kendimden geçiyorum

Şerefe deyip şimdi

3

The predominant emotion is hüznün, it is grief over loss, but it is mock-grief.

The feeling I get from it, is pretending to grieve over something that is not coming back; a time that is lost. Experiencing a loss as a pretension, is a sentiment I'm familiar with.

A strange thing. It is the result of not knowing what you have lost.

Trying to articulate something you do not know brings along the grief and satisfaction of perpetual loss.

Strangely enough this sentiment causes a national feeling of union.

Then there are no individual streets, spontaneous protests; an extended mood, a common mood, a country of spirits.

He sings that he is "drinking us" and not "drinking to us." He sings, "No friends left to fall back on."

The discourse of "We can not rely on anyone but ourselves."

In my daily life it all plays a role: hüznün, sadness, joy, laughter, crying while smiling. Even the sentence, "Oh friend! How we cried, how we laughed!"

It all happened. We cried and we laughed.

4

Satisfaction from suffering.

Lovesickness, the lyrics matter so much!

By lyrics I refer to the way sentences are used. *Kahır Mektubu* does not use everyday language. It feeds off the impossibility of love, but this comes not from love itself, but the concept of love. In novels that believe in an impossible love; in this landscape and with this social pressure how can love persist. The song, dedicated to finding sublime love, is caught in between that thing we call modernization post-Republic, and two empires (Ottoman and Byzantine) that it does not speak the language of. It writes a letter of sorrow to that which it can not find. Or to the fact that it can not find it within.

With your absence

I lose myself, myself, myself

I say cheers now

And drink a deep sorrow, deep sorrow, deep sorrow.

Bin kahır bin kahır bin kahır içiyorum

Burada bana verdiği his özellikle ikinci satırda kendimden kendimden kendimden geçiyorum ile gelen his kendinden de geçmesi kendini de geçmesi.

Şöyle bir cümle gibi ben kendimi geçtim ya sen ne yapacaksın diye. Kendini kenara almak.

Buradaki kendimden geçmek kendiliğinden vazgeçmek kendiliğini bulamamak kendini de feda etmek bir kurbanlık hissi doğuruyor bende. Gül ile bülbülün aşkı üzerinden aşk imgesini bizden senden benden ondan hepsinden hepimizden yukarıya başka bir yere ulvi bir yere koyan bir tavır

Bunun yanında ise Esengül'den Taht kurmuşsun kalbime ile uzaklarda aramam çünkü içimdesin çalıyor yazarken.

Bu ikisinin yüksek bir aşk makamına ulaşamama ama hep o tarafa bakma ile uzaklarda aramam içimdesin diyenin arasında hiç bilmeden hiç yaşamadan hiç de tatmadan ölmek zorunda olmak korkusu var. Korku hakim.

Mutlu olsun mutlu olsun mutlu olsun ayrılık sözleri bana ayrılık benden senden bizden daha da var gibi hissettiriyor.

Toplumsal kalıpları hem de birebir kalıpları temsil ediyor. Aşkla yaşayan arzu yönelimli yaşayan ama aşka aşkın kendisine uzak olan ondan konuşunca çocuklaşan bir toplum.

Zaten sözlerin kendileri kalıp. Ve hatta satırların kendi aralarında tuttuğu ritim neredeyse bir şeyin sahnesini yapıyor ve o şeyi parçalıyor gibi.

5

Zeki Müren bir sevda hikayesine seslenmiyor. Sevda hikayesinin işleyişine hüsrana hasrete sesleniyor neredeyse bunu o kadar belirgin yapıyor ki siz aşk nedir ne bilirsiniz diyor gibi geliyor.

Aşk aşkla aşk acısını aşk acısı ile anlatmak mümkün mü?

6

Zeki Müren'in sesini ve bedenini ben ayıramıyorum. Zeki Müren'in sesi Zeki Müren

kendisi kendinin sıfatı.

Bu parçada bu sıfattan ayrıldığını düşünüyorum. Bu parçada Zeki

The sentiment I get here, especially in that second line is that he loses himself, and he gets past himself. As in asking what are you going to do; putting oneself aside. This losing oneself, giving oneself up, not being able to find oneself gives me a feeling of victimization.

Like in the love of the rose and the nightingale; this attitude places love above all else, in a sublime place. Just as I am writing, Esengül's songs Taht kurmuşsun kalbime (You have a throne in my heart) and Uzaklarda aramam, çünkü içimdesin (I don't search afar, you're within me) are playing.

Both of these songs have a longing for sublime love, and a fear of dying before experiencing it. Fear reigns.

The wish that the other party remains happy after separation makes me think that there is more to it than you, and I, and us.

It represents social patterns one to one. A society that lives with love and desire, but is very distant from love itself, and acts childish when it comes to talking about love.

The lyrics themselves are clichés. Even the beats in-between the lines almost set a scene for something and destroy it.

5

Zeki Müren does not sing of love. He sings of disappointment, longing and does that so clearly that it comes across as if he were asking "What do you know of love?"

Can you tell of love through love, or of love-sickness through love-sickness?

6

I can't think of Müren's body and voice separately. His voice is its own adjective.

I think in this song he leaves this adjective behind. This song has his body.

The separation of body and voice is very attractive.

Müren'in bedeni var.

Ses ve kaynağının birbirinden ayrılması çok ilgi çekici.

Zeki Müren sesi ile evlere başka yerlere giren bir sanatçı. Sesi büyüleyici. Ve görüntüsü olmadığı zaman bu bizi bakış olarak nazar olarak sese bağlıyor. Bakan ses gören ses gibi.

Sizi hep takip edecek ve bir ruh gibi size musallat olacak bir ses.

7

Osmanlıdan kelimelere çok hakim değilim. Ama bu kelimeleri günün içinde farketmek ve üzerlerine düşünmek istiyorum.

Mesela nefis nefesine hakim olmak. Nefes bundan türemiş bir kelime teneffüs de.

Eklemeli bir dil köklerine inebildiğiniz bir dil. Yıkıp kurabildiğiniz tekardan başlayabildiğiniz bir konuşma hali

Bir özlem duyuyorum ama bu bilmediğim bir şeye karşı özlem. Bilmediğim ama hissettiğim bir şeye karşı.

Nefes teneffüs nefis

Can cenan canan

Kader mukadderat mukadder

Bu kelimelere bakınca türemeleri eklenmeleri kendinden türeyip devam edebilmeleri aradığım devamlılık akışını o hissi veriyor.

Zeki Müren eski türkçe osmanlıca kelimeleri kullanarak kendi köküne de bir gönderme yapıyor. Köklü olma durumana.

Bugün benim için bu kelimeleri kullanmak kendi köküme değil kullandığım bir kelimenin kendisine yerleşmek onu tanımak anlamındadır.

Ruh hallerinin durumlarının anlatmaya başladığımız zaman ideolojileri aşmak mümkün mü bilmiyorum ama ideolojilerin kafasını karıştırmak mümkün.

Bu yapıyı kendi kendisi ile kırmak gibi.

İdeolojik olan kendisi ile uğraştığı gibi ruh halleri de kendileri ile uğraşmaya başlarsa kendi kavramları ile bu ayna tutmak gibi olabilir.

Baskıyı sesini baskı altına alıp kalıplaştırarak ifade etmek. Müren'in de sözünü ettiğiniz kostümle bunu yaptığını düşünüyorum. Burada bu var. Romadan kalma erkek ideası diyerek bunu görünür kılıyor konuşmaları başka bir yerden konuşmadan açıyor.

Yakın zamanda bir tiyatro oyununda bir videonun sansürlenmesi

Zeki Müren enters households with his voice. His voice is magical. And even when we don't have a visual, he binds us to the voice like a gaze. Like a voice that sees, that stares. A voice that will constantly follow you, that will haunt you.

7

I'm not very familiar with Ottoman Turkish. But I do wish to be aware of these words in my everyday usage of language and contemplate them. For example nefis (self), nefesine hakim olmak (self-control). Nefes (breath) is derived from the same word, also teneffüs (respiration/pause).

It is an agglutinative language. You can deconstruct and construct it, and start over again.

I do feel a longing, but it is for something I'm not familiar with. I don't know it, but I feel it.

Nefes teneffüs nefis

Can cenan canan (psyche/life, heart, beloved)

Kader mukadderat mukadder (fate, fated, predestined)

These words are formed with derivations, fusions; they multiply, and provide me with a sense of continuity.

Zeki Müren makes a reference to his roots by using these words. To the state of being rooted.

Today when I use these words it has less to do with my roots, and more with the word itself; being settled in the word.

I am not sure if we can overcome them through moods, but it is possible to confuse ideologies by beginning to talk about states of mind. Like breaking a structure with itself.

If moods start tackling themselves like ideologies do, they can hold up a mirror through their own concepts. Expressing pressure through repression of the voice. I think what Müren does with the costume you mention is exactly this. That is what this is. He makes the image of the Roman male visible, and brings it up without mentioning it. Recently the censoring of a video within a theatre play was demanded. Two naked women were to be seen in one of the scenes to be censored. The director realized the censorship, and placed huge pink hearts to cover the women up. So the director played up the

istendi. Sansürlenecek sahnelerden birinde çıplak yatan iki kadın vardı. Yönetmen sansürü gördü ve bu sahnelerin üzerine kocaman pembe kalpler koydu kapamak için. Ve aslında o sahnelerde sansür olduğunu göstere göstere sansürü kendi yaparak belirtti. Bunu gören tiyatro festivali yöneticileri geri adım attı ve videosunun hiç sansürsüz gösterebildi.

Sanırım bu oyunu görmek ve ideolojinin dilini alıp kendi kendine bunu çoğaltmak ve görünür kılmak ile alakalı.

Müren için sahne onundur. Sahne benim diyenin. Benim sahnem diyenin.

Burada her hangi bir sahneden değil Müren'in sahnesinden bahsediyorum.

Hatta bazı sanatçılardan şöyle söz edilir "Sahnesi çok iyi"

O nerede olsa sahne oradadır.

Resmi sistemi doğası gereği bir insanın icrası ile oluşan bir alan oluşturarak dışarıda bırakır. Orada sürekli inşa ve yıkım bulunur. Performansın icranın olduğu yerde resmi sistem hep resim kalır.

Kollektif dinleme en etkileyici anlardan bence.

Bunun propaganda meydanları ile düşünüyorum. Sesin kollektif dinlemede politikleşmesi söz konusu.

Ses ile sahneye dönen tüm bakışlar

Meydanları doldurmak

Kollektif sessizlik

9

Müren ile kendi yaşamımdaki kostüm kodları arasında sahnede olmak sahneye talip olmak sahnenin olması arasında bağlantı kuruyorum. İstanbul'da büyümüş ve buralı olarak yaşayan bir kadın olarak her gün evden çıkarken ki evde kendi başıma isem bile sahnem var. Sahnemin ne olduğunu, o gün için neyi nasıl demek istediğimi düşünüyorum. Zeki Müren ile bağlantı kurduğum yer giysiyi giysi olarak değil kostüm görmem ve bir duruşla saklı ya da açık bir cümle ile bağlamam. Kimi zaman o söylem yerine bunun tam tersini de uygulatabiliyorsunuz ki bu diğerini olmadığını daha da var ediyor.

copyright and emphasized it. The organizers of the theatre festival realized this, and backed down; the video was shown without any censorship.

I guess this is about seeing the trick; adopting the language of the ideology, duplicating it, and therefore making it visible.

The stage belongs to Müren. The stage belongs to those that claim it. To those who say "My stage."

I am not talking about any stage here but Müren's stage.

For some artists, they say "He has a great stage presence."

Wherever he is, that is where the stage is.

He creates a space through his own performance, and leaves the official system without. There is a constant construction and deconstruction. Where there is performance, the official system is but an image.

I think collective listening is very impressive.

I think of public spaces of propaganda. The voice becomes politicized through collective listening.

Eyes turning to the stage with the voice. Filling up public squares.

Collective silence.

9

In terms of being on stage, to demand a stage, and have a stage presence, I see a connection between costume codes of Müren and myself. As a woman raised and based in Istanbul, I am on a stage every time I leave the house, or even when I'm alone in the house. I daily consider what that stage is, and what I am trying to convey, and how. The connection to Müren is the point where I see plain clothes not as clothes, but as costumes, and relate to that attitude. Sometimes you apply the very opposite of this discourse, and this too makes it all the more present.



3. KİŞİ

1

Zeki Müren'in bu şarkısını çocukluğumdan hiç hatırlamıyorum. Onun ilk hatırladığım şarkısı Yağır Mevlam Su'ydu. Üç ya da dört yaşında olmalıyım. Bu şarkıyı yağmur yağdığında annemle söylüyordum. *Kahır Mektubu* çıktığında annem ve babam evlenmemişti bile ve benim doğmama 4 yıl vardı. *Kahır Mektubu*'nu çok sonra, üniversite zamanında duydum. Bu eser bana Münir Nurettin Selçuk gibi üstadların musikinin orkestrasyonunda yaptığı katkının Orhan Gencebay (Gencebay ve arabesk tavrının Özal sıyasetinde nasıl dönüştürüldüğünü Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay isimli kitabında uzun uzun anlatır) gibi arabesk bestecilerde nasıl yankı bulduğunu da hatırlatır. Bu, Zeki Müren'in bu eserini duyduğumda şaşırمامamı da sağlıyor çünkü eserin tarihi, yani 1981 tam da iç göçün yaşandığı, büyük şehirlerde gecekondulaşmanın yaşanmaya başladığı, gecekondu sahiplerinin ev sahiplerine dönüşmeye başlayacağı bir on yıl. 1980'ler Türkiye'si çok başka bir tartışma olsa bile, yine Özal'ın herkesin arabeski dışladığı zamanlarda, şehrin dışına itilmiş bu insanların isyanı olarak ortaya çıkmış bu ifade biçimini ilk önce birer oy potansiyeli olarak görüp ardından da bir şekilde kabul etmesi siyasi tarih için de çok önem taşır. Zeki Müren'in bu zamanlarda böyle bir eserle çıkagelmesi, üstelik de bunu tam da okullu bir biçimde icra etmesi, bir diğer deyişle bu eseri Murat Belge'nin deyişiyle (Belge, hatırladığım kadarıyla "Tarihten Güncelliğe" isimli kitabında bu eserden böyle bahsediyordu) bir oratorya gibi işlemesi 80'lerde müziğe sirayet eden Arap etkisinin bir göstergesi gibi düşünülebilir. Şimdiden bakınca bu eser aslında hem o dönemin arabeski kabul edişin bir göstergesi, hem ona daha okullu bir aksan kazandırmanın çabası, hem de Ummu Gülsüm gibi Arap müziği için çok büyük isimlerin başını çektiği bu müziğe verdiği tepkidir diyebilirim. Bu şarkıyı ilk dinlediğimde de aklıma ilk gelen şey Özal hükümeti ve 80'ler Türkiye'sinin özelleştirme ile dışarı açılma hamleleri oluyor.

2

a) Zeki Müren'in arabeske geçişi değil ama arabeske de bulaşmış olmasında o dönem arabeskin geniş bir halk kitlesi tarafından, özel-

3rd PERSON

1

I can't recall this song from my childhood. The first song of his that I remember is Yağdır Mevlam Su (My god, let it rain). I must have been three or four years old. We sang this song with my mother when it rained. When *Kahır Mektubu* first came out, my parents weren't even married yet, and it was four years before my birth. I heard the song much later, during my time in college. This work makes me think of how the contributions to orchestration of masters like Münir Nurettin Selçuk resonated with composers such as Orhan Gencebay. Meral Özbek, in her book *Popular Culture and Orhan Gencebay*, writes at length about how Gencebay and the arabesque attitude was transformed through Özal's politics. With this background *Kahır Mektubu* does not surprise me since it is from 1981; the beginning of a decade of internal migration, gecekondulaşma (shanty town settlements) and the transformation of gecekondu residents to home-owners. 1980s turkish politics is a whole different subject but it is very important how Özal recognized the potential significance of these people banished to the outskirts of the city as voters, and embraced them; at a time where everyone else shunned them. During this period, Müren's release of such a work can be read as the 80s Arabic influence on music. He performed it in an educated way, as Murat Belge puts it, as far as I remember in his book *Tarihten Güncelliğe* (From History to the Present), almost like an oratorio. Looking back, I can say that this work is a sign of the acceptance of the Arabesque genre during this period; an effort to furnish it with an educated accent, and a reaction to the Arabic music led by big names such as Umm Kulthum. The first thing that springs to my mind when I hear this song is the Özal government and its efforts to outreach through privatization in 80s Turkey.

2

a) Not Zeki Müren's transition, but more his involvement with Arabesque music might have something to do with the fact that this genre

likle de şehre yeni gelmiş ve görünmez olduğu düşünülen kitlelerce bir ifade aracı olarak kullanılması etkili olmuş olabilir. Bu kitle kendini şehrin geri kalanına kanıtlamak değilse bile duyurmak için arabeski kullanıyordu. Zeki Müren'in bu eseri yapmaya kalkışmasının sebebi- nin o dönem için arabeskin çok önemli bir ifade biçimine dönüşmesi- nin ve farklı bir kitleye ulaşmasının etkili olduğunu düşünüyorum. Zira göçten önce bu insanların coğrafya olarak yakın olması sebebiyle Arap radyolarında dinledikleri şey genelde Arap müzikleriydi. Bu kültürü şehre getirip isyanın sesine dönüştürmeleri aslında şehirde ne kadar çok olduklarını da gösteriyordu. Müren kendi eğitilmiş tonali- tesinin dışında kalan bu büyük kitleye de seslenmek istemiş olabilir arabesk türünde eser üretmek isteyerek.

b) Bu iki türün her biri kendi içinde farklı farklı damarlara ayrılıyor. Orhan Gencebay arabeski (onunki bazen neredeyse klasik müzik gibi işlenmiştir) ile Müslüm Gürses arabeski (onunki daha ziyade, kendinizde hiç bilmediğiniz yerleri acıtan bir hissiyata sahiptir) bir- birine benzemez. Aslında galiba tercih değil, ama musikide farklı makamlar ve buna göre oluşturulmuş bir duygusal coğrafya varsa da, bu coğrafyanın arabeskte makamlar ile değil de müzisyenin kendi karakteri ile yaratılması halinin hoşuma gittiğini söyleyebilirim. Ama birini diğerine tercih edemem sanırım.

c) Bir tercihim yok.

3

a) *Kahır Mektubu* her zaman dinleyebileceğim bir şarkı değil. Kuşku- suz bu birçok insan için böyle olabilir. Ben de uyandırdığı his aslında kesinlikle beni aşağı çekmesiyle ilgili. Bunu depresyona benzer bir aşağı çekme fikriyle benzeştirmiyorum. Daha çok bir melankoli hissi bu. Tam da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "hüzün" dediği şey işte. Sebe- bini bilmediğin bir yokluk hissinin seni bir anda yakalaması. Aslında sen o ayrılığı yaşamıyor olsan bile bilmediğin birinin yaşadığı ayrılık için hissettiğin garip bir yokluk hissi sanırım şarkıyı dinlediğimde yaşadığım şey.

b) *Kahır Mektubu*'nun bende yarattığı duygulara aşınayım. Buna arabeski dinlemiş ya da dinlememiş herkes aşınadır bir şekilde. İstanbul'da bazen sabah çok erken uyanıp dışarı çıkarsınız ve bir anda denizi gören bir yerden geçerken ister istemez durup denize

had become a tool of expression for the masses arriving at cities, and being treated as if they were invisible. These people used Arabesque to make themselves heard, if not to prove themselves to the rest of the city. Arabesque music was becoming an important mode of expres- sion, and could reach a different crowd, and I think this was the rea- son behind Müren's daring to release this work. Before the internal migration these people generally listened to Arabic music on Arabic radios as they were geographically close. The fact that they brought this culture to the city, and made it the voice of rebellion shows how many they actually were. By producing in Arabesque genre, Müren might have wanted to reach out to this large body of listeners, be- yond his educated tonality.

b) Both these genres divide into various veins. The Arabesque of Or- han Gencebay (his is sometimes processed like classical music) and the Arabesque of Müslüm Gürses (his has the kind of sentimentality that hurts in places you didn't know existed) are not alike. Actually it probably is not a preference, but if in music there are different modi and a sentimental geography created accordingly; I enjoy the fact that in arabesque music this has less to do with modi, and more to do with the character of the musician. But I don't prefer one over the other.

c) I don't have a preference.

3

a) *Kahır Mektubu* is not a song I could listen to anytime. Of course it might be for many people. But for me it is definitely oppressing. I don't mean depressing though. It is more a melancholy feeling. Exactly what Ahmet Hamdi Tanpınar called hüzün. Being suddenly struck by a feeling of absence without knowing why. Even if you are not experiencing separation yourself, when I listen to this song, I have this strange sentiment of absence you feel for a separation that an unknown person is going through.

b) I'm familiar with the moods *Kahır Mektubu* triggers in me. Wheth- er they listen to Arabesque or not, in one way or other everyone is familiar with them. In Istanbul you sometimes wake up early, and walk by a spot with a view of the Bosphorus, and you can't help stopping and looking. In this moment, the melancholy feeling you

bakarsınız. O anda hissettiğiniz size ait olmayan o yokluk hissine dair duyduğunuz melankoli hissi çok oraya aittir. İstanbul'da yaşamış biri olarak bu tür hislere çok alışığım. *Kahır Mektubu* bu tür hisleri denizi görmediğiniz zamanlarda da yaşamanıza yardımcı olur.

c) Şu anda Amerika'da yaşıyorum. Burada hissettiğim hislere çok benzemiyor. California'da hayat hep aslında mutlu olmak üzere kurulu. Coğrafi olarak, başka ülkelerde meydana gelen tüm kötü olaylara çok uzakta olmanın getirdiği başka bir sosyal hayatın içindeyken şarkının bana hissettirdiği şeyleri pek de yaşadığımı söyleyemem. Kısacası şu an arabesk dışı bir zamanda yaşıyorum.

4

a) Aslında bir tatmin barındırdığını sanmıyorum. Arabesk bunu ne kadar sanat için değil ama kendini ifade etmek için yapıyor olsa da (jazz gibi, rap gibi kendiliğinden ifade biçimlerinin yaptığı gibi), acının sanata dönüştüğü belli bir "subjectivity"nin şarkıda hissedildiğini söyleyebilirim. Bir kere şarkıyı söyleyen Zeki Müren. Müren'in kendi varolma biçiminin, kendine has tarzının şarkıyı elbette ki çok etkilediğini düşünüyorum. Onun dışında şarkının sözlerinden de, yukarıda bahsettiğim melankoli hissini içine Türkiye'yi de alan Orta Doğu'nun duygusal coğrafyasına çok fazla ait olduğunu iddia edebilirim. O yüzden buradaki tatmin değil de, daha çok sebepsiz şekilde hissettiğimiz yokluk hissini çoğaltılması sebebiyle tatmin olmamak ile daha çok ilişkisi var gibi geliyor bana.

b) Bu şarkı rakı şarkısıdır. Bunu söylediğimde şarkı bir anda toplumsal bir kalıbın içinden konuşulmuş oluyor. Bu anlamda evet, temsil eder. Onun dışında aşk acısının başka ülkelerin ve yüzyılların edebiyatında da başka sesler tarafından seslendirilmiş olduğunu biliyoruz. Bu açıdan toplumsal değil, ama daha çok evrenseldir. Kısacası, şarkıyı kimin dinlediğine göre şarkının toplumsal olup olmadığı fikri değişecektir.

5

Bu şarkının ülke halkına seslendiğini sanmıyorum. Ama şehir hayatında ezilmiş, yaşadığı şehri bırakıp büyük şehre daha iyi bir hayat için gelmiş olanlara seslendiği kesin. O yüzden vatansever kaygılarla değil ama şehrin o zaman için göz ardı edilen çoğunluğunun sesine ses kattığını söyleyebilirim.

have for this absence that is not yours belongs to that spot. I'm very familiar with such moments as a person who has lived in Istanbul. *Kahır Mektubu* puts you in that mood even if you don't have a view of the sea.

c) I am currently living in the United States. These are not like the feelings I have here. Life in California is actually always about being happy. I can't say they are relevant to my social life here since I'm geographically far away from all the bad things happening in different countries. In short, I'm living a non-arabesque life right now.

4

a) Actually I think it holds no fulfillment. Although Arabesque does it not for art but as a mode of expression, just like jazz or rap, I can say that a certain subjectivity where suffering becomes art is apparent in the song. It is Zeki Müren singing. I definitely think that Müren's own attitude in life and his unique style affects the song. I can also claim that the melancholy feeling in its lyrics belongs very much to the Middle Eastern geography, which also includes Turkey. This is why I see no fulfillment here but more a duplication of the melancholy feeling of absence that causes dissatisfaction.

b) This is a song to drink rakı to. As soon as I say this, the song is placed within a social convention. In this sense, yes. Apart from that, we know that lovesickness was given a voice throughout centuries in different countries, in different literatures. In this sense, it is not social but more universal. In short, the question of social function would depend on the person listening to the song.

5

I don't think this song is addressing the nation. But it definitely speaks to the downtrodden, the ones who had left their homes in search of a better life in the big city. I can say that it had less to do with national sentiments, and it gave a voice to the city's ignored majority.

6

a - b) Sanırım berrak derdim. Sesi için neden berrak dediğimi nasıl açıklayacağım bilmiyorum ama onun artikülasyonu oldukça temizdir. Belki biraz bu yüzden böyle açıklıyorum onun sesini. Söyleme biçimi de musikide başka kimsenin söyleme şekline benzemediği için de berrak diyebilirim. Söyleme biçiminde ağıdalı gırtlak nağmeleri kullanılır. Bazı nağmeleri aslında vücudunu kullanma biçimine de sirayet eder. Nağmelerin bazısının ondan titreyerek çıktığını görürsünüz. Bu açıdan çok benzersizdir.

7

a) Osmanlıca kelimelere özlem duymuyorum ama Türkçe’de bazen Osmanlıca kelimeler kullanıyorum. Osmanlıca öğrenmeyi düşünüyorum çoğu zaman çünkü toplumun bir günde değişen dilini sadece tarihçilere bırakıp, o dönemin toplumsal hayatı konusunda çok kısıtlı bir görüşe sahip olmaktan bazen utanıyorum. Osmanlıca okuyabiliyor olmanın beni ülkenin travma tarihi ile ilgili çok başka bilgilere götürebileceğini düşünüyorum. O yüzden Osmanlıca bir özlem değil, ama bir gereksinim gibi daha benim için.
b) Hüzün mesela. Arapçadan geliyor kökü kelimenin gerçi ama onun başka dillere çevrilemiyor olması hali çok hoşuma gidiyor.
c) Hayır, olmadı.

8

a) Müren’in bu uğurda başarmış olduğu çok fazla şey olduğu gibi başaramamış olduğu şeyler de olmuştur. Ona “paşa” denmesi boşuna değildir. Paşa, asker demektir. Resmi ideolojinin temsilcilerinden en güçlü olanının isminin ona verilmesi, bu ismi onun da gururla taşıması, öldüğünde de Türk Silahlı Kuvvetleri’ne miras bırakmasının aslında resmi ideolojiye nasıl eklemlendiğini gösteriyor. Dolayısıyla Zeki Müren’in çok garip bir ara yolda resmi ideolojiyle buluştuğunu ve “subjectivity” sini de yine resmi sistem içinde ürettiğini düşünüyorum.
b) Ruh hallerinin, bugün sadece davranış olarak değil, bilinçdışının kapsadığı alandan gelen dürtüler ile toplumsallıkları anlamak mümkün. O yüzden bugün isyanların, gösterilerin, farklı siyasi tepkilerin,

6

a - b) I think I would say: clear. I don’t know how to explain this but his articulation was pretty clean. Maybe that’s the reason why I describe his voice in this way. His way of singing is not like any other in music. He uses elaborate guttural tones. Some melodies even extend to his body language. You can see some tunes coming out of him with a tremble. In this sense, he is one of a kind.

7

a) I don’t feel a longing, but I do sometimes use Ottoman Turkish words. I often plan to learn Ottoman Turkish because I feel ashamed of not knowing the language that was changed in a day, and has been left to historians ever since, and of having a limited view of the social life of the period as a result. I believe the ability to read in Ottoman Turkish would lead me to new insights on the country’s history of trauma. So for me, it is more a necessity, than a longing.
b) Hüzün for example. Its origin is from Arabic but I appreciate that it cannot be translated into other languages.
c) No, there are none.

8

a) In this respect Müren succeeded in doing a lot, but he also had failures. He wasn’t called pasha for nothing. Pasha means soldier. It all goes to show that he was very much tied to the official ideology, that he was named after the strongest of those representatives of official ideology and he was proud to bear that name, vesting the Turkish military with his inheritance. So I think Müren met with the official ideology on a strange backroad, and he produced his subjectivity within the official system.
b) Moods nowadays, not only as behavior, it is possible to grasp social issues through drives of the unconscious. In this sense, it is possible to say that rebellion, demonstrations, different political reactions, and social movements arise based on certain moods, and continue to

toplumsal hareketlenmelerin aslında belli ruh hallerinden hareketle ortaya çıktığını ve yoluna devam ettiğini söylemek mümkün. Örneğin, Türkiye’de Gezi hareketinin ortaya çıkması bir vicdan meselesiydi. Ahmet İnel bu ayaklanmanın bir “haysiyet ayaklanması” olduğunu söyler. Haysiyet, Türkiye için sadece kültürel bir şey değil duygusal da bir meseledir. O yüzden ideolojileri ruh halleriyle aşmak kesinlikle mümkün olabilir.

c) Kolektif dinlemenin belki şarkının yarattığı hissi paylaşmak anlamında önemi olabilir. Onun dışında şarkıyı dinlerken yaratılan hissin bölüşülmesi, bir şekilde toplu şekilde yaratılıyor olması da bence önemli.

9

a) Sokağa istediği gibi çıkabilme özgürlüğünü kazanmak için uğraşan insanların yanında saf tutmak dışında kendimi istediğim gibi ifade edebiliyor olmanın mücadelesi içinde olduğumu söyleyebilirim.

b) Müren’in yaptığı şey bir anlamda “drag”ti. Sokakta hiç kadın kıyafetiyle dolaşmadım ama heteronormatif değerleri kırmak anlamında onunkine kimi zaman benzeyen (oje sürmek gibi) ve benzemeyen (gay mekânlarda arzusunun gerçekleştirilmesi sırasında “butch” stratejiler geliştirmek gibi) tutumlar takındığımı söyleyebilirim.

10

a-b-c-d-e) Darbe dönemini hatırlamıyorum.

f) Bülent Ersoy olduğunu biliyorum, ama dediğim gibi o dönemde henüz doğmamıştım.

develop from there. For example the Gezi movement in Turkey was a question of conscience. Ahmet Inel calls this rebellion “a rebellion of dignity”. Dignity in Turkey is not only cultural, it is also a sentimental matter. So yes, ideologies can be overcome through a mood.

c) Collective listening might have a significance in sharing the sentiment of the song. Other than that, I find it important that the sentiment is being shared, and in a way produced in a collective fashion.

9

a) Beside supporting those who are struggling for their freedom to be out on the streets as they wish; I can say that I struggle to be able to express myself.

b) In a way, what Müren did was drag. I never wore women’s clothes on the streets but one could say that I adopted some approaches that were at times similar, like painting my fingernails; and at others different than his, like adopting ‘butch’ strategies to fulfill desire in gay venues.

10

a-b-c-d-e) I don’t remember the coup period.

f) I know of Bülent Ersoy, but like I mentioned, I wasn’t born yet.



4. KİŞİ

2

a) Evet ama Zeki Müren daha çok Türk klasik sanat müziğinin temsilcisidir ve bu şekilde Türk halkının hafızasında yer etmiştir.

b) Klasik Türk sanat müziği

c) Zeki müren klasik türk sanat müziği ile özleşleşmiş olduğundan dolayı.

Ruh Hali Tasvirleri

4

b) Aşk ve Ulus

5

Bence Zeki Müreni Zeki Müren yapan onu milletin kalbine yerleştiren, onun hep milletin düşüncelerini acılarını ve hissiyatlarını anlatmasıdır. Bu yüzden türk halkına seslenmiştir.

6

a) Samimi, büyüleyici, farklı ve çok güçlü

7

a) Evet çünkü osmanlıca bir eksiklik değil bilakis çok büyük bir zenginliktir, bunu fark eden Zeki Müren repertuarındaki kelimelerle halkın gerçekten özlem duyduğu zenginliği bir kez daha ortaya çıkarmıştır.

4th PERSON

2

a) Yes but Zeki Müren is representative of Classical Turkish art music and this is how he is embedded in the Turkish nation's memory.

b) Classical Turkish art music.

c) Because Zeki Müren is synonymous with Classical Turkish art music.

Mood depictions

4

b) Love and Nation

5

In my opinion the way he tells of the nation's thoughts, sufferings, and sentiments is what defines Zeki Müren, and what secures him a place in the nation's heart. This is why he speaks to the Turkish people.

6

a) Sincere, fascinating, distinct, and very powerful.

7

a) Yes, because Ottoman language is not a deficiency, on the contrary it is a great treasure; and Müren who was aware of this fact brought out this treasure, greatly missed by the nation, once again to light.



5. KİŞİ

1

İlk defa dinliyorum.

2

a)Kisisel tercihten ziyade gozlemledigim arabesk ve turk sanat muzigi yada herhabgibir gecis yok...sebebi de gecis icin herhangibir transformasyon yok...yani ne bir bolunup cogalma yada herhangibir toparlanma yok biraz sanki havada aslili kalma gibi ve ilginç aralıklar var diyebiliriz. Muzik sürekli calmasına rağmen aralık ve boşluk ve biraz nasıl devam edeceğini bilememe veya uzunluktan dolayı toparlamaktan ziyade her aralığı boşluğu bırakma olarak tarifliyebiliriz.

b)yok.

c)duyguların güncel hayatla yada yaşadığımız zamanla alakalı olduğunu düşünmüyorum.

3

a)en önemli nokta Sevgili Zeki Müren'in bir sanatçı olarak seslendiren mi...yoksa bu aşk acısını yaşayan kimse olup olmadığını bilmek gerekiyor...özellikle bu şarkıda duası bir niyetken ayrıca karar verici de olunması yani kesinlikle acı olacağından emin olunan acıyı sansa bırakmayan bir triptik var. Bu yapıta dinlerken bu şarkının, yazarın, yada söyleyenin böyle bir acı yaşamadığı son derece acık. yani sanki şarkı söylenirken umut olmadığı gibi söyleme ve yazılım bittigindede umut yok gibi insan bugün edit etme tekrar yazılsa ne yazılırdı diye düşünmekten kendisini alamıyor.

b) her olcude

c) hayır

4

a)dengeçizlik yada acıyı çağırma narsisistik bir boşluktur hiçbir tatmin barındırmaz.

b)ben bu şarkının aşk acısına dair olduğunu düşünmüyorum aşk olmayan bir şeyin aşk acısı olması mümkün değildir.

5th PERSON

1

I'm listening to it for the first time.

2

a) Personal preferences aside, I haven't observed any transition: Arabesque, Turkish art music or otherwise. And the reason for the lack of transition, is the lack of transformation. That is to say, there is neither a reproduction by division nor a recovery. We can say that there are interesting gaps, and it is all left a little hanging in the air.

b) I don't.

c) I don't think that sentiments have a lot to do with current events or the times we are living in.

3

a) The most important thing to know is whether Zeki Müren is the voice as the artist...or the person that is suffering from love...especially in this song, there is a triptych, to be deciding when the prayer is but an intention, that is to say not to leave pain to chance when surely there will be pain. Listening to the song through this structure, it is plain to see that the song or its composer, or its singer did not live through such pain. It is as if there is no hope while singing the song, and there is none when it is over. One cannot help but wonder how would it be edited or rewritten today.

b) In every way

c) No.

4

a) Instability or asking for pain is a narcissistic vacuum, and holds no satisfaction.

b) I don't think that this song is about lovesickness. Something that is not about love, can not possibly be about lovesickness.

5

Arcketayplar ne yazik ki inanilmaz fikri produksiyonlara sebep olabilir.

6

a)Disiplin, kendini ruhen disarida tutabilen

7

- a) Bazen
- b) istirham etmek
- c) efendim ve sevgili

8

a) sevgili Muren in farkinda olarak yaptigini zannetmiyorum. eg-lence endustrisi ni bir kurum olarak dusunurseniz benimsedigi yada etkilendiginin arkasindan giderken benzerlikleri goz onune cikararak sonucta sahne almak sahne arkasinda durmak cok genis kapsami olan cumleler performans sanatlari icerisinde snirlendirilirse dah net bilgiler edinilebilir.

b)ideolojilerde bizim yansimamiz olan ruh halleridir.

c)dinleme eylemi bir toplulukla beraber olarak dao olsa her zaman bireyseldir...beraber soyleme kollektiftir.

9

a) ben bu durumu bir muglakliktan ziyade ozenle secilmic artistik bir karar olarak goruyorum.

b) Muren ne gerekiyorsa onu yapiyordu ben de aynisini yapiyorum.

5

Archetypes can unfortunately lead to unbelievable intellectual productions.

6

a) Discipline, ability to distance oneself spiritually.

7

- a) Sometimes
- b) istirham etmek (to beseech/to implore)
- c) efendim (sir/madam/your reverence) and sevgili (beloved)

8

a) I don't think dear Müren did it on purpose. If you think of the entertainment industry as an institution, highlighting similarities, going after what he believed in. After all, to perform and to stand on stage are very broad statements. If it is restricted to performance art, clearer information might be gained.

b) Ideologies are moods that reflect us.

c) The act of listening is always individual, even when it takes place within a group. It is singing together that is a collective act.

9

a) I don't see an ambivalence in this situation, rather a carefully made artistic decision.

b) Müren did what was necessary, and so do I.

c) I'm not very familiar with that period.



6. KİŞİ

1

İlk defa radyoda dinlediğimi net olarak hatırlıyorum. Zaten iyi bir Türk Musikisi dinleyicisi olarak o zamanlar takip ettiğim şarkıcılar arasında Zeki Müren'de vardı. *Kahır Mektubu*nun tamamını dinleyebilmiş ve etkilenmişim. Aynı zamanda çok da şaşırmıştım. İlk dinlediğim yıllarda yeni evli genç bir kadındım. Çalıştığım için ancak işe gidip gelirken radyo dinleme imkanı bulabiliyordum. Hatırladığım kadarıyla yine işe giderken arabada radyodan dinlemiştim. Duyduğumda şarkıyı çok duygulu bir eser olarak algılamıştım. Sonradan çıkan kaseti de satın aldım. Dinledikçe içinde bulunduğu durumdan etkilendiğini düşündüm.

Zeki Müren'in ilk çıktığı zamanlarda söylediği Klasik Türk Musikisi tavrından çok uzaklaşmış olduğu aşıkardı. Popüler kültüre ve o günkü piyasa şartlarına göre hareket ettiğini sanıyorum.

2

a) Kesinlikle evet, dikkatimi çekti.

b) Tercihim Klasik Türk Müziği olsa da Arabesk Müziği de yere ve zamanına bağlı olarak, iyi bir icracıdan dinleyebilirim.

c) Klasik Türk Müziğini tercih ederim çünkü gelenekseldir ve sürekliliği vardır. Tek sesli olmasına rağmen evrenseldir de. Klasik Türk Müziği Orta Asya'dan başlayarak Selçuklu özellikle de Osmanlı etkisiyle çok zenginleşmiş bir türdür. 20.Yüzyılda çağdaş dönemin etkisinde modern bir anlayışla daha da zenginleşmiştir. Bana göre Klasik Türk Müziği duyguları daha zarif ve daha derin bir yolla anlatır.

Arabesk Müzik ise bana göre ihtiyaçlar karşısında bazen aşkı bazen ezilmişi temsil etmiştir. Ama büyük şehirlerde genellikle eğlence hayatında, gazirolarda hiçbir kural ve usul düşünülmezsizin icra edilmiştir. Kentin gelir düzeyi yüksek kesimlerindeki sanat anlayışı ve seçilen arabesk eserler ile geri kalmış bölgeler ya da varoşlarda ki durum biraz farklıdır. Bu bana toplumda ki ikiyüzlülük gibi görünür. Zeki Müren'in yaptığı bu seçim ise o dönemde kesinlikle yürekli bir çıkıştır.

6th PERSON

1

I remember clearly how I heard it on the radio for the first time. As an avid listener of Turkish music, Zeki Müren was one of the artist I followed. I did listen to *Kahır Mektubu* in its entirety and was impressed. I was also very surprised. In those years I was a newly-wed young woman, and I could listen to the radio on the radio on my way to work and back. As far as I can remember, I listened to it on the car radio. I perceived the song as very sentimental and I also bought the tape. The more I listened to it, the more I was convinced he was affected by his situation.

It was apparent that Müren was distancing himself from the style of his early years. I think he was acting according to popular culture and market conditions.

2

a) Yes, I definitely noticed.

b) Although I prefer Classical Turkish music, from the right performer, I do enjoy listening to Arabesque music too.

c) I prefer Classical Turkish music because it has a tradition and it offers continuity. It is universal although it is monophonic. Classical Turkish music was enriched throughout history from the Seljuks to the Ottomans. It improved even more during the 20th century under the influence of the contemporary period. In my opinion Classical Turkish music depicts sentiments in a very delicate and profound way.

Arabesque, in my opinion, arising from a necessity, represents love or the repressed. Especially in big cities, it has been performed without any consideration of rules or forms. There is a gap between the art appreciation of the upper classes, and that of the suburbs and the slums. I perceive this as a societal hypocrisy.

Zeki Müren's choice in this period is definitely brave.

3

- a) Sitem ve başkaldırı gibi. Derin bir yaralanmışlık hissi uyandırıyor.
- b) Duygusal bir insanım. Zaman zaman içimden geçen benzer hisler olabilir ama bu düzeyde bir acıyı yaşadığımı sanmıyorum.
- c) Şimdi olgun bir insan olarak yüreğimin bu kadar acı çekmesine izin vermem. Tabi bazı toplumsal baskılar karşısında yapacak hiçbir şey bulamadığınızda belli bir isyan gelişmemesi mümkün değil. Bu yüzden benzer ruh halleri birçok toplum için güncellik taşır.

4

- a) Tatmin kadar tatminsizlik barındırır gibime geliyor. Sevdiği tarafından terk edilmek, her yolu denemesine rağmen kavuşamamak, sevdiği için herseyi yapsa da karşılık bulamamak gibi. Buna benzer duyguların arabesk müzikle de birleşince sanırım çok daha derin etki yaratabiliyor. Yaşama karşı aykırı bir duruş sanki.
- b) Hangi toplumdan bahsettiğinize bağlı olarak biraz değişse bile genel olarak her toplumda aşk acı verir ve acının yarattığı doyum çok daha kuvvetli ve kalıcıdır. Bana göre Arabesk tarzla yaratılmak istenen genelde umutsuzluğun ve mutsuzluğun serzenişi. Bu tarzda yaylı sazların baskın hali, bestelerde ki Arap müziğinden Türk müziğine geçiş ezgileri çok daha derin dertleri vurgulamakta gibi gelir.

5

Yer yer her ikisi de olabilir. Dinlediğim ortam ve kendi ruh halim yorumdan anlamak istediklerimi zaman zaman değiştirebiliyor. Ama *Kahır Mektubunun* katman katman farklı hisler barındırdığını sözlerle kulak verdiğinizde anlayabiliyorsunuz. Üstelik bestede ki geçkiler "acaba farklı bir şarkıya mı geçti" diye düşündürecek kadar çarpıcıdır.

6

- a) Özgür performans, gri yorum, içsel ses.
- b) Yaşanmamış ya da gizlenmek zorunda kalınan aşkların yaratıcılık üzerinde olumlu etkilerinden

3

- a) A form of reproach and revolt. A deep sense of injury.
- b) I'm a sentimental person. I might have similar feelings from time to time, but I don't remember experiencing pain in such dimensions.
- c) Now, as a mature person, I wouldn't let myself suffer this much. But of course, when we find no other form of action against social pressure, revolt is inescapable. Similar moods are relevant for many societies.

4

- a) I believe it contains both satisfaction and dissatisfaction. Being abandoned by the beloved, not being able to reunite, not being loved back despite all effort. Such intense sentiments mixed with arabesque melodies make an immense impact. Like a radical attitude in life.
- b) Love hurts in every society even if there are differences, and the satisfaction is strong and permanent. The arabesque style for me is the reproach of hopelessness and unhappiness. This style with its emphasis on string instruments, and the transitions between Arabic and Turkish tunes in the compositions highlight profound sorrows.

5

Both. While listening, my interpretation seems to differ according to the environment and my own mood. But listening to the lyrics carefully, you notice that it has many layers hosting various sentiments. Also the modulations in this composition are so remarkable that you find yourself unsure if it is still the same song.

6

- a) Free performance, gray interpretation, internal voice.
- b) Love not lived or kept secret might have positive influence on a person in terms of creativity. It might be an accumulation of energy and an outlet for social pressure.

bahsedebiliriz. Bu bir çeşit enerji birikmesi, toplum baskısının dışa vurumu olabilir.

7

a) Türkçe kullanım içinde yerleşmiş o kadar çok arapça ve farsça sözcükler vardır ki bunları göz ardı edemeyiz. Dil insan gibidir, yaşayan bir varlıktır, değişmesi oldukça normaldir. Zaman içinde her dil değişikliğe uğrar. Çeşitli eserler de dilimize başka dillerden karışmış kelimeler çokça kullanılır. Bu çeşitlilik dili zenginleştirir. Tabi tutarsız bir aşırılık olmadan .Bu yüzden Osmanlı Türkçesini de gerek-tikçe kullanmaktan kaçınmam.

b) Amuda kalkmak; bakiyye; bedbaht; bedel; cazibe;dehliz, ebed, ezel, fevri, fidye, ganimet, habis, haşerat, hayat, hedef, heder, hukuk, idare, ihlal, ihtilaf, iltica, imkan, inkar, inşaallah, istişare, kabiliyet, kalp, katil, kısmet, kuvvet, kütüphane, lanet, madde, makam, maşaallah gibi.

c) Zeki Müren için kullanılan sanat güneşi ve paşa deyimleri aklıma geliyor.

8

a) Evet

b) Bana göre mümkün. Dünyada iktidarların varlığı ideolojileri,ideo-lojiler iktidar kavgalarını, iktidar kavgaları da insanların açgözlülüğünü ve vurdumduymazlığını yansıtır. Bazen vurdumduymazlıkla aşmak mümkün olabilir.. Bazen de sanat yolu ile kültüre müdahale edilerek mümkün olabilir. Tavırlar, giysiler, sözcükler hepsi bazı etkileri askıya almak için kullanılmış gibi.

c) Kollektif dinlemede özellikle sanatçılar kitlenin ruhunu ve yönelim-lerini hissederek yaptıkları üretimlerde dünyanın neresinde olurlar-sa olsunlar benzer dışavurumları ortaya koyarlar. Zeki Müren de sahneyi kullanarak kitlelere ulaşabiliyordu bu da bireysel dinlemeden çok daha büyük etkileşim demekti.

9

a)Kimin yaşamında zaman zaman olmaz ki..Pek çok muğlak durum-dan kurtulup kesinliğe erdirecek durumu yakalamaya çalışmışızdır. Ya da daha önce apaçık ortadaymış gibi görünen pek çok kavramdan

7

a) We can not ignore the many Arabic and Farsi words embedded in Turkish. A language is like a human being; it lives, and change is natural. In the course of time, every language is subject to change. Words from different languages that are adopted in our language can be found in many works. This variety is enrichment. Without unnecessary exaggeration, I don't shy from using Ottoman Turkish words.

b) Amuda kalkmak (hand stand), bakiye (residue), bedbaht (mis-erable), bedel (value), cazibe (attraction), dehliz (vestibule), ebed (eternity, future), ezel (eternity, past), fevri (impulsive), fidye (ran-som), ganimet (loot), habis (malignant), haşerat (vermin), hayat (life), hedef (aim), heder (waste), hukuk (law), idare (administration), ihlal (violation), ihtilaf (conflict), iltica (migration), imkan (possibility), inkar (denial), inşaallah (if God wills), istişare (consultation), kabiliyet (abil-ity), kalp (heart), katil (murderer), kısmet (fortune), kuvvet (strength), kütüphane (library), lanet (curse), madde (matter), makam (mode/ position), maşaallah (may God preserve).

c) I think of the expressions sanat güneşi (the sun of art) and pasha used for Zeki Müren.

8

a) Yes.

b) In my opinion, it is possible. In our world, the existence of power leads to ideologies; ideologies to power struggles, and the power struggles reflect the greed and callousness of humans. Callousness might work sometimes. And sometimes an intervention in culture might be possible through art. Attitudes, clothes, words all seem to have been used to suspend some effect.

c) Everywhere in the world, artists sense the crowd's mood and incli-nations, and produce similar expressions in collective listening. Zeki Müren, too, used the stage to reach crowds, and this meant a much greater communication than individual listening.

9

a) Yes, like everyone else. At times we all try to leave an ambivalent situation behind to reach certainty. Or we reach ambivalent conclu-

tartışmaya açık muğlak sonuçlar çıkarmışsızdır. Kimi zaman bu karmaşa bazı kalıplara karşı mücadele gerektirmiştir. Eğer sürekli size dayatılanı yaşamak yerine kendi seçiminizi yaşamak isterseniz hep bir mücadele vardır. Bu benim hayatımda da zaman zaman böyledir. b) Herkesin yaşam karşında bir duruşu vardır. Ben de bu duruşumu devam ettirebilmek için bazen hareketlerimle bazen giyimimle bazen siyasi seçimlerimle kendim olmaya çalışırım. Zaman zaman çekinmeden fikirlerimi dile getiririm. Bir dönem benimsediğim bir partinin il Yönetim kadrosunda görev yaparak siyasi rengimi belli ettim. Ben de bir tuğla koymalıyım dediğim zaman elimi taşın altına koymaktan çekinmedim. Bu gibi tercihlerimi sanatsal seçimlerimde de spor alanında ki seçimlerimde de hep belli ettim ortaya koydum. Karşı taraf ne der diye bir endişem olmadı. Sanırım ben de kendi çapımda cesaret gösterebildim.

10

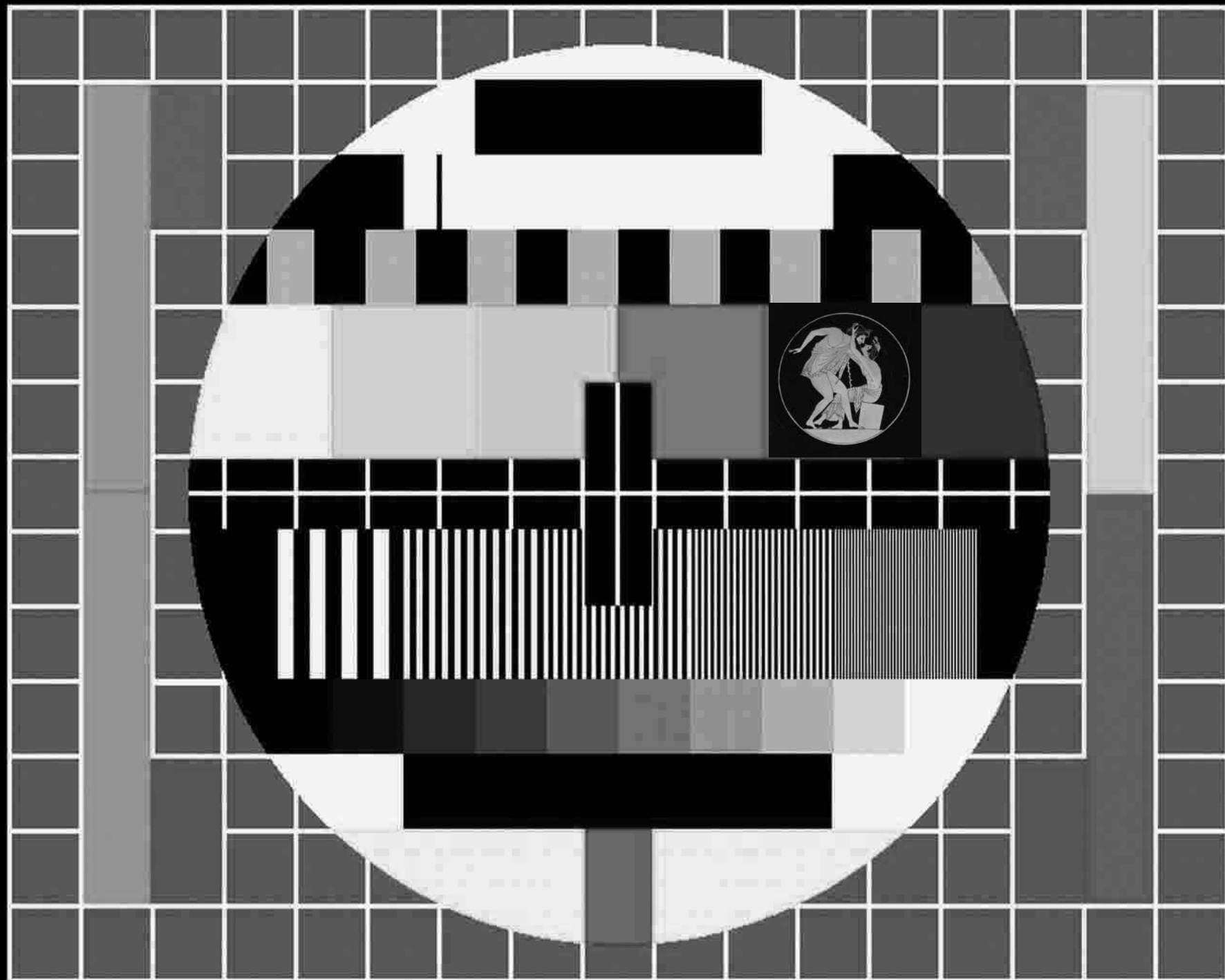
- a) Tabii ki çekmişti. Bu belli bir kişiyi ya da tarzı çok sevmekle alakalı değildi. Yasaklamanın karşısında bir tutumdum.
- b) Evet dinlemeye devam ettim. Hala da evimde kayıtları durur. Elimde ki kayıtlardan olmasa da televizyonda zaman zaman rastlarım ve durur dinlerim.
- c) İlk yıllarda söylediği eserler daha klasikti. Sanırım daha çok bazı programların seçtiği eserleri seslendiriyordu. Sonrasında kendi bestelediklerinde ki duygusallık da biraz değişti. Gerçi 17 yaşında bestelediği "zehretme hayatı bana cananım" derken de iç acıtıcı bir dille kederlerini anlatmaya çalışmıştı. Belki önceleri daha mutluydu, belki kendine bir yer edinene kadar bütün duygusallığını dışa vurmamıştı bilinmez ama sonraları çok daha duygusal eserler seçtiği barizdi. Arabesk müziğe geçişi de böyle bir duygusallığı yansıtıyor olabilir.
- d) Çok seçici değildim. Hiçbir zaman tek bir tarzı benimseyip diğer bütün karşı eserleri dışlamadım. Etrafımda olanları anlamaya ve sevmeye çalıştım denebilir.
- e) Bazen aşk, bazen toplumsal, bazen psikolojik içerikli olabiliyordu.
- f) Vardı. Önceleri de sonraları da yasaklar hep oldu. Darbe döneminde uygulanan yasakları şimdi ki hükümetler döneminde de maalesef görmekteyiz.

sions from concepts that seemed certain. Sometimes this confusion requires struggle against certain patterns. There will always be struggle if you want to choose how you live instead of what is imposed on you. This is also my experience from time to time.

b) Everyone has an attitude in life. I also try to be myself in this attitude through my behavior, my attire, and my political decisions. Now and then I speak my mind without holding back. For a while I worked with the city council administration of a political party I support. I didn't shy away from putting my shoulder to the wheel. I always stood up for my preferences, also in matters of art and sports. I didn't worry what others might say. I guess I was brave in my own way.

10

- a) Of course I did. This was not just about fandom or style preference. It was an attitude against prohibition.
- b) Yes, I kept on listening. I still have the records too. Today even if I don't take the LPs out, I take the time to listen to his music on television.
- c) His earlier works were more classical. I guess he performed songs chosen by certain broadcasters. Afterwards there was a shift in the sentimentality of his compositions. Although even at 17 he was singing "Zehretme hayatı bana cananım" (don't make my life miserable, beloved) trying to express his sorrow in a heart-breaking way. Maybe he was happier during that early period, or he chose not to show his feelings until he made a name, we'll never know; but obviously his later work was more sentimental. Maybe his transition to Arabesque was a result of this sentimentality.
- d) I wasn't very picky. I never stuck with one genre to block out others. One might say I tried to understand and appreciate what was around me.
- e) They sometimes addressed love; or social, psychological themes.
- f) Yes. There were at the time, and there are now prohibitions and bans. Unfortunately restrictive behavior similar to the coup period can be observed by today's governments too.



7. KİŞİ

1

*Kahır Mektubu*nu çocukken ilk defa duyduğumu hatırlıyorum. Evde Zeki Müren kasetleri vardı ve bunları severek dinlerdim ama *Kahır Mektubu* kaseti bunlardan biri değildi, o nedenle şarkının tamamını dinleyip dinlemediğimi hatırlamıyorum. Büyük ihtimalle şarkıyı radyoda duymuş olmalıyım. Kişisel olarak benim için şimdi daha anlamlı, ilk duyduğumda çok arabesk bulduğum için çok ilgilenmediğimi hatırlıyorum. Daha çok Müren'in klasik Türk Müziği eserlerini severek dinlerdim. Bu şarkı küçük yaşlarda bana çok ağır gelmiş olmalı.

2

a) Yaşımın küçüklüğü nedeniyle bunu bilinçli olarak fark edip bir geçiş olarak algıladığımı sanmıyorum. Ama bu şarkının dinlemeyi sevdiğim Müren kasetlerinden farklı bir hisse sahip olduğunu hemen farketmiş ve bu hissiyat ile kişisel bir ilişki kuramamıştım.

b) Kesinlikle Klasik Türk Müziği.

c) Arabesk zaman zaman ilgimi çekmiştir, iyi bildiğim, dinlediğim şarkılar vardır. Ama genel olarak Klasik Türk Müziği'nin benim için farklı bir önemi vardır. Annem beni çok küçük yaşta beri bu müzik ile tanıştırmıştır ve konserlere götürmüştür. Fakat burada bir ayırım yapmak gerekebilir: Türk Sanat Müziği olarak bilinen popüler şarkılar ve söyleyiş tarzı hiçbir zaman ilgimi çekmemiştir. Bu anlamda belki de sadece Zeki Müren bu üç türün arasında geçişler yapan biri olarak benim için önem sahiptir ama asıl tercihim gerçekten 'klasik' olan Klasik Türk Müziğinden yanadır. Fakat bugün Muazzez Ersoy gibi şarkıcıların temsil ettiği müzik türüne (bir çeşit sulandırılmış, popüler klasik müzik) gerçek arabeski tercih ederim.

3

a) Hüzün, eski aşklar, nostalji, geçmiş ve kaybedilmiş günler. Ama Müren'i çok küçük bir yaşta beri dinlediğim için olabilir biraz da çocukluğumun yaz ayları da demektir benim için bu şarkılar. Türkiye'de "yazlık" belli, kendine göre kuralları olan ilginç, kendine özgü bir olgudur. İşte Müren şarkıları bu yazlık gecelerini de getirir aklıma. Sıcak, nemli geceler; yazlık sitelerin kendine özgü iç sıkıcı mimarisi,

7th PERSON

1

I remember hearing *Kahır Mektubu* for the first time when I was a child. We had tapes of Zeki Müren at home and I enjoyed listening to them but *Kahır Mektubu* was not one of them, so I don't remember if I heard the whole song or not. Probably I first heard the song on the radio. Now it is more meaningful to me; at the time, finding it a little too arabesque, I remember showing little interest. I preferred the more classical works of Müren. At that young an age, this song must have sounded too oppressive for me.

2

a) I don't think I was conscious of a transition as I was very young. But I was aware of a different sentiment in this song than the cassette tapes I liked listening to of Müren, and I could find no personal connection to it.

b) Definitely Classical Turkish music.

c) From time to time I showed an interest in Arabesque music; there are some songs I know well and listen to. But more generally for me, Classical Turkish music has much more significance. My mother has introduced me to this music from a very young age, and took me along to concerts. But here a distinction must be made: the popular songs and the particular mode of singing known as Turkish Art music has never interested me. In this sense it is probably only Müren that I value as someone that toggles these modes, but I favor the Classical Turkish music that is truly classical. But I would prefer real Arabesque to that genre, which singers like Muazzez Ersoy represent; a kind of watered-down, popular form of Classical music.

3

a) Sadness, old flames, nostalgia, by-gone days. Possibly because I have been listening to Müren's records from an early age, they take me back to childhood summer days. Yazlık (Holiday Homes) in Turkey is an interesting, peculiar concept with its own rules. Müren songs take me back to those nights. Humid, hot summer nights, the tedious architecture of yazlık communities, identical gardens lined up next to

yanyana dizilmiş birbirine eş bahçeler ve bu bahçelerde çekirdek çıtlatan, tavla oynayan, çay içip karpuz yiyen yetişkinler. Özellikle büyük şehirlerden gelen çocuklar buralarda biraz özgürlük tadar, ya da tattıklarını sanarlar. Yazlık gazinolardan işte tam da *Kahır Mektubu* gibi şarkılar geceye yayılır.

b) Hüzün, aşk ıstırapı ve ıstıraptan zevk almak olarak özetleyebileceğim bu ruh hali benim için kesinlikle hayatımın belli bir anına özgü. Bu da ergenlikte sık sık olduğu gibi duyguların çok yoğun yaşandığı, herşeyin yeni ve çok önemli olduğu bir döneme denk geldiği için tabii yoğun olarak yaşandı, ciddiye alındı.

c) Bu şarkının ben de tetiklediği ruh hali güncelliğini yitirmiş durumda. Şu an için benim için sadece hatıra demek. Ama şimdi bu şarkıyı dinlediğimde o günlere özgü renk somutlaşıyor ve kısa bir an için bile olsa güncellik kazanıyor. Ama şarkının bitmesinden sonra çok kısa bir zaman içinde yine buharlaşıyor.

4

a) Aşk acısı Anadolu insanı için bir onur nişanı gibidir, ceketin yakasında gururla taşınır. Geceler boyu bu ateş yanar, mümkünse rakı ile ateşe körükle gidilir. Kollektif bir tatmin de vardır kederle bir araya gelip içen insanların aşk acısında. “Yalnızım, içiyorum” diyen Müren’e kalkar kadehler ve eşlik eder aşıklar beraber şarkıya.

b) Ettini düşünüyorum, bu soru üzerine daha fazla düşünmek gerekir.

5

Bu şarkıyı ben ister istemez tek bir sevdalıya yazılmış gibi dinleyebiliyorum. Fakat tabii ulusal bir meseledir bu. Aşıklar beraberken bile aşk acısı çekerler, gerçekten de toprağa işlemiş görünür bu olmazlık, imkansızlık, acı ve yalnızlık. Şarkılar, şiirler, filmler hep aynı sevdalıdan bahseder gibidir özellikle 80’lerin Türkiye’sinde.

6

a) Bedene atfen düşündüğümde aklıma gelen sıfatlar şunlar oldu: “Rund” (bu almanca sözcüğü tam karşılayacak bir türkçe kelime bulmakta zorlandım fakat aklıma ilk gelen, en kuvvetli sıfat bu olduğu içinde yazmaktan vazgeçmek istemedim); içe işleyen, samimi, akıcı/akışkan, hassas, kuvvetli.

each other, and in those gardens adults: passing time, playing backgammon, drinking tea, and eating watermelon. Especially kids from big cities experience some freedom there, or at least they feel they do. And you can hear songs exactly like *Kahır Mektubu* playing loud in gazinos of such communities on those nights.

b) This mood that involves sadness, love-sickness, and a pleasure from pain is definitely specific to a certain period in my life. This corresponds to adolescence during which sentiments are usually intense, and everything seems new and significant; accordingly I took these moods very seriously.

c) This mood triggered by this song lost all its relevance for me. Right now it is only reminiscence for me. Now when I listen to this song the color of those days materializes and gains significance for a brief moment. But it evaporates soon after the song ends.

4

a) Love-sickness is a badge of honor for the Anatolian person, worn with pride. The fire burns for many nights, and rakı adds fuel to the fire. These people gather to drink together to their suffering and reach a collective satisfaction. They raise their glasses and accompany Müren while he sings how lonesome he is.

b) I think it does, this question deserves further consideration.

5

I can’t help but listen to this song as a call to one specific lover. But of course there is a national issue here. Lovers suffering even when they are together; it is as if the impossibility, the inability, the pain, and the solitude is inscribed in the landscape. In the Turkey of the 1980s, it is as if all songs, poems, and films lament to the same lover.

6

a) In terms of corporeality I thought of these adjectives: Rund (difficult to translate this german word, but this is what I thought of firstly and prominently, so I will include it), penetrating, sincere, smooth, fragile, and strong.

b) Dürüst olmak gerekirse bu soruyu ne kadar doğru anladığımdan çok aşına olmadığım bir diskursa atıf yaptığını hissettiğim için şüpheliyim. Belki de parentez içindeki “ilişkisiz gözükse bile” deyimine güvenip bir deneyimi betimlemeye çalışabilirim. Benim için Zeki Müren her dinlediğimde gözümün önündedir. Sesini duyduğum anda Müren’in sesini dinlediğimi anlar, onu tanırım; Müren’i en az birkaç dinlemiş olan herkes için geçerlidir sanırım bu. Bu tanıma gerçekleştikten sonra da sadece dinlemek mümkün olmaz, her sefer Müren’in yüzü gözümün önüne gelir, mimiklerini, vücut dilini görür gibi olurum.

7

a) Evet. Bu çabasında kesinlikle haklıdır. Osmanlıca kelimelerin şu anda Türkçe ile ifade etmekte zorlandığım birçok olguya karşılık sağlayacağını, dahası Osmanlıca bilgisinin Türkçeyi daha doğru kullanma konusunda önemli faydası olduğunu düşünüyorum.

b) Böyle bir liste çok uzun olur! Ama çok da ilginç olur, sanırım böyle bir liste tutmaya başlayacağım. Hukuk okuduğum için aklıma ilk olarak hukuk terimleri geldi: feragat, fiil, intizar, sabıka, ıslah, ihbar, zımnî, nesep, zilyet... Ya da günlük kullanımdan izah, ihraç, ganimet, pejmürde, galeyan.

c) “Teveccühünüz” Ne kadar doğru bilmiyorum, şu anda kontrol etme imkanım da yok ama TRT röportajlarında Müren’in sık sık “teveccühünüz efendim” dediğini hatırlıyorum. Benim de kullandığım olmuştur. Sık sık “efendim” dediğine ise eminim.

8

a) Evet, Müren’in böyle bir istisna hali yaratmaya yaklaştığını düşünüyorum. Fakat bu konuda daha önce düşünmemiştim, bunu sadece geçmişe yönelik bir yanılsama mı emin değilim.

b) Emin değilim. Mümkünse bile Müren’in bu anlamda ideoloji karşısında durabilecek bir ruh hali yaratabildiğini düşünmüyorum.

c) Kollektif dinlemenin bu anlamda büyük önemi olduğunu düşünüyorum, yine de gazinoların ne kadar farklı toplum kesimlerini bir araya getiren yerler olduklarından şüpheliyim. Bu konuda bilgim yeterli olmasa da İstanbul’da hissettiğim, gazinolara “belli” insanların gittiği idi. Şehirli, elit kitlenin gazinoları doldurduğu yıllarda daha doğmamıştım ama 80li yıllarda orta ya da üstorta sınıf, kendini şehirli

b) To be perfectly honest, I doubt that I understand this question correctly; I suspect that it refers to a discourse that I’m not completely familiar with. But maybe I should take that sentence in brackets literally and try to describe an experience “even if it seemed narratively unrelated.” Every time I listen to Zeki Müren I can see him in my mind’s eye. As soon as I hear his voice I recognize Müren, and this probably holds true for everyone familiar with his music. After this initial recognition you can’t just listen; his face materializes, and I can visualize his body language, his facial expressions.

7

a) Yes. His longing is completely legitimate. I believe that many Ottoman Turkish words would correspond to concepts that are difficult to express in today’s Turkish and that a working knowledge of Ottoman Turkish would help speak Turkish better in general.

b) Such a list would be too long! But it would probably be interesting too, I might begin keeping one. I studied law so there are many legal terms that come to mind: feragat (compromise), fiil (deed), intizar (observation), sabıka (criminal record), ıslah (rehabilitation), ihbar (denouncement), zımnî (implicit), nesep (lineage), zilyet (proprietor)... Or more words for everyday usage: izah (explanation), ihraç (exportation), ganimet (loot), pejmürde (shabby), galeyan (tumult).

c) “Teveccühünüz” (a kind regard; used as a modest answer to a compliment). I am not sure if I’m correct but I seem to remember him using the phrase “Teveccühünüz, efendim” (It is your kindness, Sir/Madam) often in his interviews on the state radio, TRT. I might have used it too. He used efendim often, that I’m sure of.

8

a) Yes, I do believe that he came close to creating such a state of exception. But I hadn’t thought about this before and I am not sure if this is not a retrospective illusion.

b) I doubt it. Even so, I doubt that Müren was able to create such a mood to overcome ideology.

c) I do believe that collective listening is significant in this sense but I am not sure to what extent gazinos were able to bring together different segments of the society. I am not well-informed on this issue,

ve elit tanımlayan kesim gazinoya gitmez ya da gittiğini itiraf etmezdi gibi geliyor bana. (Bu teşhis tamamen kişisel deneyimime dayalıdır.) Bu sebeple kollektif dinlemenin yaratabileceği direniş ruhu gazinolarda boşuna aranmış olur diye düşünüyorum. Fakat özellikle cinsel 'eğitim' ve muğlaklıklara izin veren bir istisna mekan olarak gazino şüphesiz incelemeye değer bir konudur.

9

a) Vardır, olması da İstanbul'da büyürken kaçınılmaz olmuştur. Mücadele demek belki biraz abartmak sayılabilir ama kişisel anlamda tam anlamıyla mücadele etmişimdir. Bunlar çoğunlukla farklı kıyafet ve saç seçimleriyle kendini göstermiştir: metal/rock müzik dinleyen, siyah giyinen gençlerin "satanist" yakıştırması ile polis baskısına maruz kaldığı dönemlerde tam da bu alternatif kültüre ait renk ve işaretlerin benimsenmesi; ya da erkeklere özgü bir saç kesimi ve bol kesim kıyafetlerle film festivallerinden bildiğim kadarıyla lezbiyen kadınlara ait olduğunu düşündüğüm bir dış görünüşün benimsenmesi gibi.

b) Müren ile kendimi bu anlamda hiç ilişkilendirmemişim. Sanırım Müren'in hakiki ve örnek Türk vatandaşı tutumu beni her zaman biraz rahatsız ettiği için kendisi ile böyle bir özdeşleştirme yaşamadım. Geçmişe dönük şimdiki bir analizde özellikle cinsiyet bağlamında tutumunu ingilizce deyimle "subtle" ve önemli buluyorum.

10

Darbe döneminde henüz doğmamıştım. O nedenle bu soruyu ve takip eden soruları cevapsız bırakıyorum.

but living in Istanbul I felt that only certain people went to gazinos. The period where the urban elite filled the gazinos was before my time but in the 80s the upper middle class and those who defined themselves as urban or elite would not go to gazinos or at least would not admit to doing so. (This is a completely subjective assumption.) Based on this assumption I think it futile to search for a spirit of resistance based on collective listening in the gazinos. But as an exceptional venue that allowed sexual education and sexual ambiguity, gazinos are without a doubt worthy subjects of further inquiry.

9

a) There are; inevitably so, growing up in Istanbul. To call it a struggle might be an exaggeration, but I did struggle on a personal level. Manifestations were mostly related to my appearance, through clothes and hairstyles: such as appropriating certain colors and symbols of an alternative cultural group at a time where young people listening to metal/rock music in mostly black attire was subjected to pressure and abuse by the police on suspicion of satanism; or adopting a look that I recognized through what I saw in film festivals as being lesbian with loose fitting clothes and a masculine haircut.

b) I could never associate myself with Müren in this sense. I believe, his authentic and exemplary Turkish citizen attitude disturbed me, and I could never identify with that. On a retrospective analysis I find his attitude, especially in terms of sexuality, subtle and significant.

10

I wasn't born yet at the time of the putsch. Accordingly I leave this and the following questions unanswered.



8. KİŞİ

1.

İlk defa nerede dinlediğimi hatırlamıyorum, ve de 28 dakika olduğunu da bu soru-cevap sayesinde farkettim.

2

- a) Evet.
- b) Hayır.
- c) Ruh Hali Tasvirleri

3

- a) İyi bildiğim bir ruh hali. Bu ruh halinini serbest bırakılması, aşırılıklarının rasyonalize edilmemesi, karamasasrca, ölüm-kalım haline getirilmesi ve bunun müzik etkisinin arttırılması, güzelliğine ragmen, bir noktadan sonra etkisini yok ettiriyor.
- b) Aşınayım, ama bir önceki soruda söylediğim gibi
- c) Taşıyorlar, önemliler

4

- a) 'çok seviyorum' 'ben çok dürüstüm' 'herşeyimi verdim' 'gözüm başkasını görmüyor'
- b) eh, tabii ki

5

Tek kişiye seslenerek ya da hissedilerek yazılmış gibi geliyor. Türk halkına seslenebileceğini hiç düşünmedim.

6

Müren'in bedenine atfen sesini betimlemek için hangi sıfatları kullandınız?
Zeki Müren sesi.

7

- a) Özlem duymuyorum, bildiklerimi kullanmaktan keyif alıyorum, ve de yenilerini öğrenmekten.
- b) Sanırım sayamam, çok var.

8th PERSON

1

I can't remember where I first listened to it and I have only realized its length of 28 minutes through this interview.

2

- a) Yes.
- b) No.

3

- a) This is a mood I know well. The release of this mood; the rationalization of extremes, turning them into matters of life and death in a pessimistic fashion and thereby increasing the musical effect destroys its impact at some point despite its beauty.
- b) I am familiar with it, but the way I mentioned in the question above.
- c) They do, they are important.

4

- a) "I am so in love", "I am most sincere", "I gave everything", "I am blind to anyone else"
- b) Well, of course.

5

It seems to be addressing one person or the feelings towards that person. I never thought that he might be addressing the nation.

6

- a) The Zeki Müren voice.

7

- a) I don't feel a longing. I enjoy using those I know and learning new ones.
- b) I couldn't count, there are too many.
- c) Many times I referred to his formulations rather than words. For example like the line: "I always write you, to you; I write us."

c) Kelimelerden ziyade, söyleme biçimine atıfta bulundum çok defa.
'hep sana, hep seni, hep bizi' gibi

8

- a) İstisna halini işlevsel olarak kullandığına şüphem yok, ama bu işlevi tam olarak tanımlayamıyorum.
b) Bu soru problemli sanki. Aşacak olan insan ise, ruh hali(siz) olamaz ki, aşsın, ya da aşmasın..
c) Efervesan etki. Ruh hallerinin birbirine eklemlenerek artması, coşmak, isyan, birlik, yalnızlığın yalnızlar ordusu içerisinde geçici kaybı.

9

- a) Farklı, ama var
b) Fark çok, onu daha cesur, gözü kara, kendimi ona göre iddiasız görüyorum. Bir de yaşamsal öneme sahip meseleler (o meseleler ve sanat ilişkisi dahil olmak üzere) farklı sanırım

10

- c) sonradan dikkatimi çekti
d) aniklopedisi, trt'de pazar sineması

8

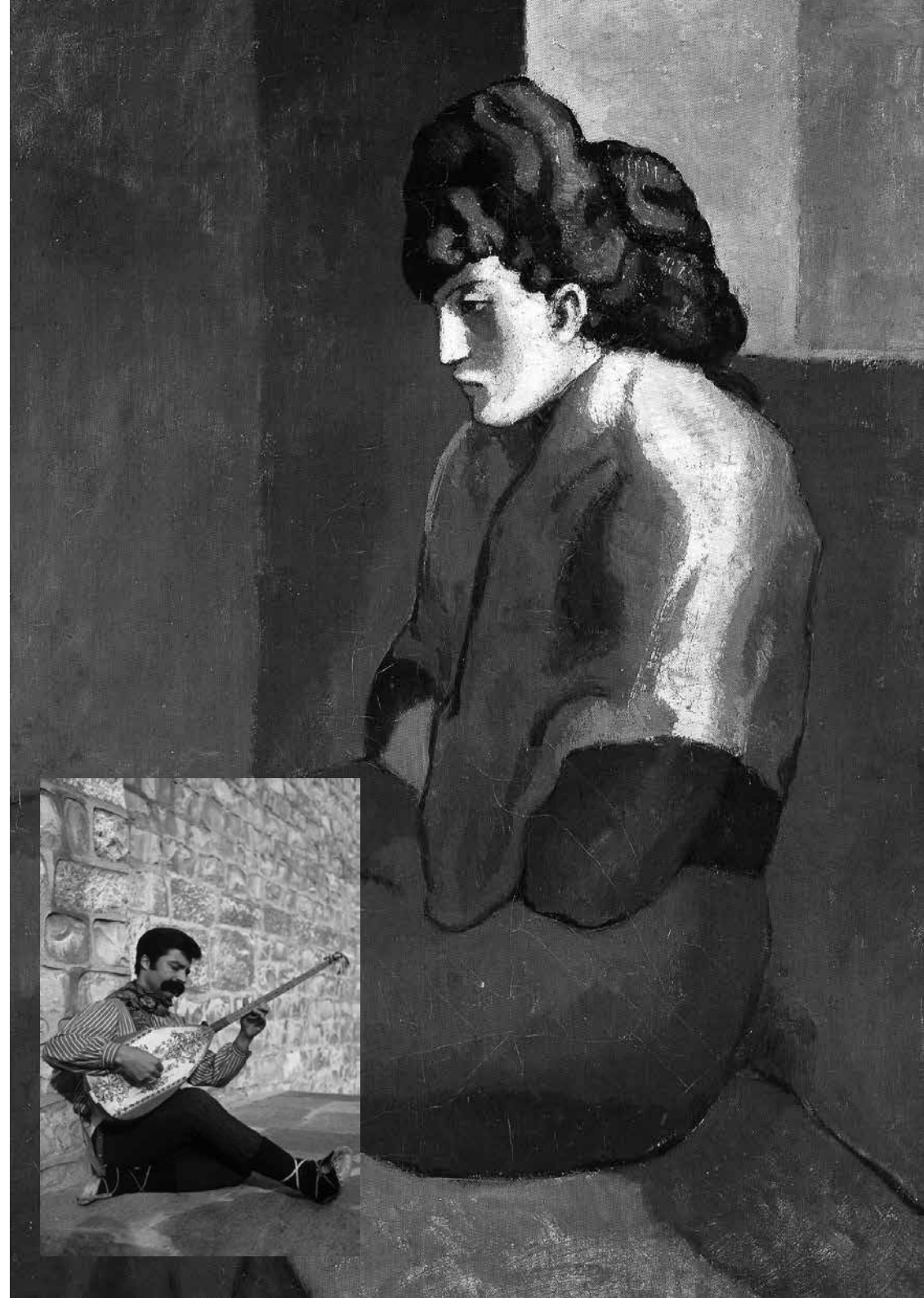
- a) I have no doubt that he utilized the state of exception but I cannot fully define its function.
b) This question sounds a bit problematic. If it is the people that overcome, it cannot be a mood (or the lack of one) to overcome it or otherwise.
c) The effervescence effect. Moods joining each other, multiplying; zeal, riot, unity, the temporary relief from solitude within an army of solitaires.

9

- a) Different, but there are.
b) A lot of differences; I find him much more daring, courageous and I find myself less ambitious. Probably vital issues are different too; these issues and their relation to art.

10

- c) I heard them afterwards.
D) Encyclopedia, Sunday movies on public TV.



ZEKİ MÜREN'İN KAHIR MEKTUBU ÜZERİNE
Alejandro Castaños

Bu metin, Türk şarkıcı Zeki Müren'in icra ettiği *Kahır Mektubu* şarkısının soyut bir dinletisini temel alır. Ne bu şarkıcıya ne de güncel ya da geleneksel Türk müziğine (birkaç temel bilgi dışında) önceden aşına değilim, yani buradaki çabam dinlediğimi deşifre etmeye ve belli bir müzik perspektifinden bazı gözlemlerle oynamaya yönelik olacak.

Parçada (Şarkı? Süit?) enstrümanların seçimi kilit önem taşıyor. Geleneksel Türk vurmali çalgılarına tekabül ettiğini hissettiğim bir tını (sound) ve bunun üstüne bir bateri (Neden olmasın?). Bir dilin diğerini benimseyip şekil verdiği ve her birinin yeni bir müzikal oluşuma karşılık geldiği oldukça rafine füzyon süreçleri içeriyor; neredeyse her tesiri kendine mal edip yeni bir şeye dönüşmeye muktedir bir dil olan caz müzikte (örneğin cazfunk, Latin caz) olduğu gibi. Fakat burada, farklı olarak, öğelerin yığılması söz konusu. Sanki birbirleriyle kaynaşmalarına zaman yetmemiş gibi gözüküyor. Kaynaşmak yerine, âdeta üstüste yerleştirilmiş olmaları ilk dinleyişte bir uygunsuzluk hissi yaratsa da nihayetinde oldukça özgün bir hâl alıyor. Bu bana bir orijinallik (originality) ve özgünlük (authenticity) hakkında, bir profesörümün verdiği tavsiyeyi hatırlattı: İster yeni ister geleneksel olsun, nihayetinde bir müzik eserinin değerinin orijinalliğinde değil özgünlüğünde yattığını söylerdi.¹ Bana öyle geliyor ki metnin devamında bu fikri dikkate almak anlamlı olabilir.

Analog bir synthesizer ile çalınan birkaç bölüm var (Neden olmasın?). Belirtmek gerekir ki, bu bağlamda tamamen ekzotik olan bu enstrüman birkaç saniyeliğine duyulur ve bir daha geri dönmek üzere kaybolur. Kompozisyon bakımından, birisinin çok pahalı şey-

ON KAHIR MEKTUBU BY ZEKİ MÜREN
Alejandro Castaños

This text is based on an abstract listening to the song *Kahır Mektubu*, as performed by the Turkish singer Zeki Müren. I have no prior familiarity with this singer, nor with Turkish music, either current or traditional (aside from a couple of basic notions), so this is an attempt to decipher what I hear and to play with some observations from a certain musical perspective.

The instrumentation of the piece (song? suite?) is key. A sound that I sense as corresponding to traditional Turkish percussion, and on top of this a drum kit (why not?). There are very refined processes of fusion, like those of jazz, a language capable of adopting almost any influence and becoming something new – jazz-funk, Latin jazz – where one language absorbs and molds the other and each aspect corresponds to a new musical entity. Here, by contrast, there is a juxtaposition of elements. It doesn't seem as though there has been enough time for them to fuse together. Instead, they are superimposed on top of each other, initially generating a sort of falseness at first listen, which ultimately ends up being very authentic. It reminded me of a professor's advice to me about originality and authenticity: he used to tell us that ultimately the artistic value of a piece of music, whether new or traditional, did not reside in its originality, but rather in its authenticity.¹ It seems to me that it would make sense to bring this reflection to bear on what follows here.

A pair of phrases played with an analogue synthesizer (why not?). It bears mentioning that this instrument, entirely too exotic in this context, appears for just a few seconds, never to return. In terms of composition it is like seeing someone lavishing his money on very

lere para harcayıp bunları gelişigüzel oturma odasında oraya buraya bıraktığını görür gibi olursunuz.

Diğer bir önemli nokta ise süre. Giriş bölümü uzun, popüler bir şarkıdan beklentilerimize nispeten oldukça uzun. Kahramanımız, esas mekâna girmeden önce uzun bir kırmızı halıya ihtiyaç duyar gibidir. Bu durum bana dakiklarca yaylı sazların çalındığı, sonra büyük bir kararlılıkla sözlü kısmın başladığı bir Barok koral eseri hatırlattı. Burada belirtmek gerekir ki kahramanımız “halının üzerinde ilerlediği” sırada (Bir şeyleri açıkladığını tahmin ediyorum.) birkaç cümleyi de konuşarak ekler. Batıda ve Batı ile kaynaşmış ülkelerde popüler müzik formatları üç dakika civarında sürer. Deneysel şarkılar, radyoda yayımlanma şanslarını tamamen kaybetme pahasına yedi dakikalık bir süreye cesaret edebilirler. Ama 29 dakika? Sadece giriş bölümü bile bir şarkının süresi olan üç dakikayı neredeyse tamamen dolduruyor! Şarkıların arasında boşluk bırakılmayan meşhur albümlere aşinayız, örneğin Beatles’ın White Album ve Pink Floyd’un The Wall. Klasik müzikteki uzun eserler bile parçalara ayrılmıştır, birbirleri arasında nefes alacak bir alan bırakırlar. Ama bu kadar uzun süren tek bir eser? Bunu kafamızda bir yere oturtamıyoruz ve bu kadar uzun süreli bir müzik eserini bir çeşit ayin ile ilişkilendirmeye yönelebiliyoruz. Önce duyduklarımın arka arkaya sıralanmış şarkılar olduğunu düşündüm (ki bu durumda duyduklarımızı betimlemek mümkün olurdu), fakat bir detay bunun aksini düşündürüyor: Açılıştaki sunulan melodi (Bu sürekli tekrarlanan, nakarat dediğimiz ve büyük ihtimalle dinlemeyi bitirdiğimizde aklımızda kalacak olan kısımdır.) çok belirgin bir şekilde yer yer yeniden ortaya çıkıyor, bizi tek bir vuruşa bağlıyor; kısa aralıklar küçük parçaları birbirine bağlıyor ve hepsi nihayetinde düz bir çizgi oluşturuyorlar. Ana temanın tüm özelliklerine (basit, anlaşılır, akılda kalır) sahip olan bu nakarat üç defa beliriyor, bize yol gösterir gibi gözüküyor ve son defasında eseri sonlandırmaya yarıyor.

Melodi açısından yapı neredeyse tamamen bir diyalog gibi: etki ve tepki. Yaylı sazlar baştan sona herşeyi sırtlayıp götürüyor. Bu kısımlar ne monoton ne de rutin bir hâl alıyor; tersine bir zanaat gibi ustaca işleniyorlar. Her bölüm (phrase) küçük değişikliklere uğrayarak

expensive things only to leave them lying haphazardly around his living room.

Duration is another key point. A long introduction, quite long for a popular song as we would conceive of it. It is as if our character needed a long red carpet before entering the main room. In a way it reminded me of a Baroque choral work in which the strings play for several minutes before giving way to the sung text, which enters with great determination. It bears mentioning that our character adds some spoken phrases (I imagine him to be explaining something) while he “walks across the carpet.” In the West, and in countries that were mixed with the West, the popular music format hovers more or less around three minutes. If it is an experimental song, it might dare to be seven minutes long, thereby losing any hope of radio broadcast. 29 minutes? Just the introduction takes up almost the whole three minutes that one of our songs would last! We are familiar with very well known albums that were made without pauses between one song and the next, the Beatles’ White Album, or The Wall by Pink Floyd, for example. Even long pieces in classical music are divided into movements, with pauses and breathing room between one and the next. A single piece of music that lasts that long? We don’t have a way to process anything like it, and one would be inclined to think of music of such duration as being associated with some sort of ritual. At first I thought that it was a series of songs put together (and so we could indeed describe what we heard), except for one small detail: the melody presented in the opening (what we would call a song’s refrain, the phrase that gets repeated and which will probably stay in our heads once we’ve finish listening to it), comes back sporadically, in a very pointed way, anchoring us to a single stroke, small fragments united through short cuts that ultimately shape a single line. This phrase, which has all the characteristics of a main theme (it is simple, apprehensible, and memorable) appears three times, the last of which in order to conclude and, at least on a formal and affective level, it would seem that it is showing us the way.

In terms of melody, the structure is almost entirely like a dialogue: call and response. The strings carry everything, from beginning to end.



vokale verdiği cevapları netleştiriyor ve hiç önceden tahmin edilebilir hâle düşmüyor. Klasik Batı orkestrasyonunda bütün enstrümanların kullanımında tasarruflu olunması gerektiği söylenir, bunun tek istisnası yaylı sazlardır; bunlar kulaklarımızı yormadan baştan sona kullanılabilirler. Burada da aynı tavsiyeye uyulmuş gibi gözüküyor.

Eserin kompozisyonundan icra edilmesine kadar olan tüm süreci kapsayan prodüksiyon aşamasının oldukça ezoterik olması dikkate değer. Kayda katılan müzisyenler usta müzisyenler olmalı fakat uygulama daha önce de bahsedilen (neredeyse gereksiz heyecanla yapılmış) yüzeysellikler ile büyük bir özenle alınmış müzikal kararlar arasındaki zıtlık/yığılma durumunu pekiştiriyor. Enstrümanlara dönelim: elektrogitar (Neden olmasın?). Bana öyle geliyor ki sonunda bu durum, sadelikle şatafat arasında garip bir kombinasyon oluşturuyor.

Genellikle Çinliler, bizim aksimize, konuşurken R ve L harflerini ayırd etmekte zorlanırlar. Vokalîşitsel eğitimimiz sırasında öğrendiklerimizden biri de bu ayrımı yapmaktır. Benzer bir örnek vermek gerekirse, beşten fazla ünlü harf olan dillerde gelişme bu seslerin ayırd edilmesi ve çıkarılmasının taliminden oluşur. Eğer gerekli adımları atmamış isek, sonradan bu farkların farkına varmak ve ortaya çıkarmak neredeyse imkansız olacaktır. Bunun, bir yandan korumaya yönelik, diğer yandan bir ayırıcı özellik olarak kimlik üretimi sürecinin bir parçası olduğunu tahmin ediyorum. Her şekilde burada notaların bazı tekrar eden melodik kalıplara ayrılmasıyla benzer bir şey ortaya çıkıyor. Bunlar bize basit bir vibrato, bir notanın etrafında tesadüfi bir çalkalanma gibi görünebilirler fakat burada belirleyici nokta, bu “notanın etrafında” olanların özenli bir kontrol altında olmasıdır. Bir notanın ya da yarım ses aralığının (notaların alışık olduğumuz bölünmesi: Do/do diyeyiz, re/re diyeyiz vb.) açılmanması çok daha küçük bölünmelerle olur. Bu on küçük adımın yerine iki büyük adımın konması gibidir ve bu melodik “aralıkların” üzerindeki kontrol dikkat çekicidir. Böyle ayrımları yapmaya uygun kültürel bir talimi olmayan Meksikalı bir kulakla dinleyerek yazmanın getirdiği saygı dolu bir mesafeden bakıldığında uygulama kusursuz gözüküyor. Bu durumun bize duygusal anlamda başka alanlara geçiş imkanı sağladığını

These lines are far from being monotonous or repetitive; rather, what happens here is craft-like, in the sense that each phrase changes a little and gets modified, delineating responses to the vocal line without ever falling into anything predictable. In classical Western orchestration, it is said that you have to ration out the instruments, except for the strings, which can appear from beginning to end without fear of tiring our ears. Here, they would seem to follow the same guidelines.

The production of the piece, which we take to mean the entire process between a composition and its realization, is notable, thoroughly esoteric. Each musician who has been invited to join in the recording would seem to be the best, but the execution reinforces the aforementioned condition of contradiction/juxtaposition between superficialities (of an almost gratuitous immediacy) and musical decisions made with the utmost possible care. Let's return to the instrumentation: an electric guitar (why not?). It seems to me that this kind of situation ends up creating a strange combination between straightforwardness and pomp that surrounds this music.

In principle, Chinese speakers have a hard time distinguishing between the letters R and L, while we do not. Part of what we learn during our vocal-auditory training has to do with making that distinction. Likewise, in languages where, to give one example, there are more than five vowels, development will consist in differentiating and training in the production of those sounds. Later on, if we haven't taken the proper steps, we will be nearly incapable of producing and recognizing these differences. I imagine that it's part of a process of generating identity, on the one hand in a protective way, and on the other in a distinctive way. In any event, here something similar happens with the division of the tones in certain recurring melodic phrases. To us they might seem like a simple vibrato, a random fluctuation around a note; the point here is rather that there is a precise control of that “around a note.” The dissection of a tone and a semitone (the division of notes that we habitually recognize: C/C-sharp, D/D-sharp– and so on) is produced in much smaller subdivisions. It is as if we were to put ten small steps in place of two larger ones, and the control over these melodic “intervals” is remarkable. Writing from

düşünüyorum. Şöyle söyleyelim: Teknik kısmın bizi endişelendirmediği andan itibaren birşeyleri aktarma çabasının başlayabileceğine inanıyorum.

Tempodaki iç değişimlere dair ritim konusu, özellikle günümüz popüler müziğinde şarkı boyunca değişmeyen bir zaman işareti ve hız kullandığımızı düşünürsek, oldukça karmaşık. Bu karmaşıklığın gösteriş ya da keyfi olduğuna inanmıyorum. Daha çok doğal bir şekilde ortaya çıktığını ve bir geleneği takip ettiğini hissediyorum. Bu değişimler müziği hareketlendiriyor ve dinleyiciye sadece basit, akılda kalan bir şarkı değil, bir dizi dans deneyimi yaşıyor.

Eşzamanlılık [simultaneity] sorusuna geri dönecek olursak, bana öyle geliyor ki duygusal düzlem istisna değil. Bu muazzam derinliğe sahip bir müzik. Hem küçük hem de büyük anları ihtiva ediyor. Vokaller hem süslemelerle dolu hem de narin. Bazı anlarda dünya başına yıkılıyormuş gibi, yine başka anlarda aşırı bir ciddiyet gösteriyor. Bu, insanı dansederken üzüntüye düşürecek türden bir müzik. Sanırım duyduğlarımız hem üretim hem de aktarma aşamasında bu tip zıtlıklarla dolu ve belki kıymeti tam da bundan, hem olması hem de olmamasından, ya da en azından bizi sürekli, kelimenin en olumlu anlamıyla, uyanık tutarak ince ve narin bir çizginin üzerinde ilerlemesinden kaynaklanıyor; ve bunların sentezi olabildiğine dokunaklı bir hâl alıyor.

Dipnot

¹ Castaños burada bir bestecinin müziğine yeni öğeler eklerken verdiği kararlara atıf yapıyor; bunların yenilik uğruna yeni bir şey üretme amacına yönelik olmaması, bu öğelerin sürecin parçası olarak bir mecburiyete karşılık gelmesi gerektiğini öne sürüyor. Yani özgünlük anlayışı mecburiyet/zorunluluk kavramlarına daha yakın duruyor. Özgünlük kavramının geç modernitedeki kriz ve eleştirel revizyonu için bkz. Julia Straub (Ed), *Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept*, Bielefeld: Transcript, 2012.

the respectful distance to be taken by a Mexican way of listening, one that really has no cultural training in making these distinctions, the execution seems impeccable, and I think that this is what allows us to move to other territories at an emotional level. Let's say that once the technical part is no longer a concern, I believe that the part that has to do with attempting to transmit something can begin. The rhythmic question of internal changes in tempo is thoroughly complex if we consider that in our current popular music we adopt a time signature and a speed that then go unchanged for the duration of the song. I do not believe that this is pretentiously complex, nor gratuitous. Rather it gives me the impression that it comes both naturally and out of a tradition. These changes make the music fluctuate so that the listener passes through a series of dances more than through a simple, memorable song.

Coming back to the question of simultaneity, it seems to me that the affective plane is not the exception. This is music of great depth. It includes both small and large moments. The vocals are both full of ornamentation and delicate at the same time. At times it would seem that the world is caving in on top of him, and at others he displays an extreme sobriety. It is music that could invite one, for example, to sadden while dancing. It gives me the impression that what we hear is perhaps full of these kinds of contradictions in production and in what it transmits; perhaps that is where its great value resides, in that it is and is not, or at least in that it moves along a delicate line on which it could be but it continually keeps us alert (in the best sense of the word) and the synthesis then becomes ever so moving.

Endnote

¹ Castaños is referring to the decisions that a composer makes when introducing novel elements in his music, he postulates these should not be directed to the search of producing something new for its own sake but that they should respond to a necessity intrinsic to the process. So his notion of authenticity is closer to that of necessity/urgency. To look into the crisis and critical revision of the notion of authenticity in late modernity: Julia Straub (Ed), *Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept*, Bielefeld: Transcript, 2012.



Affectation

Natur

Derrida'nın ilk olarak 1968 yılında Tel Quel'de, sonra değiştirilmiş bir versiyonu Dissemination kitabında yayımlanan meşhur makalesi "Platon'un Eczanesi", yapısökümün doğum yerlerinden biri olarak müzik ve yapısöküm sorununu düşünmeye başlamak için belki de en uygun yerdir. Plato'nun Phaedrus'unun yakın okuması olan ve aynı zamanda Plato'dan birçok konuyu yeniden ele alan bu makale, Derrida'nın (aralarında Gramatoloji'nin de bulunduğu) üç kitap yayımladığı ve aniden en önemli entellektüel yıldızlardan biri hâline geldiği 1967 yılındaki çıkışından bir yıl sonra yazılmıştır. Bir çığır açılmış ve esrarengiz deconstruction adı altında yeni bir felsefi hareket başlamış gibi gözüküyordu; neredeyse kırk yıl sonra geriye dönüp baktığımızda bunun geçici bir moda ya da yanılsama olmadığını görebiliyoruz. Ortaya çıkan dinç entellektüel hareket fikir dünyamızı iyi ya da kötü, kesin bir şekilde değiştirmiş, sonuç ve etkileri felsefe ile sınırlı kalmayıp hızlıca müzik dahil birçok alana yayılmıştır ve bu kadar yıl sonra dost ya da düşman hiç kimse bu hareketin önem ve sonuçlarını görmezden gelemeyiz.

Plato'yu konu alan makale, bu hareketin başlamasında kritik öneme sahiptir. 1967'de yayımlanan bu üç kitap geniş bir konu yelpazesi sunarak Husserl ve Rousseau üzerine detaylı analizlerden birbirinden ayrık Saussure, Artaud, Lévinas, Descartes, Bataille, Lévi-Strauss, Freud vb. ile ilgili konulara kadar, kabaca 'metafizik gelenek' olarak adlandırılan şeye yeni bir bakış açısı getirmekteydi. Buna rağmen, sadece Plato üzerine olan makale metafizik temasını doğrudan ele alıyordu; peşinden gelenlerle başlangıç noktası ilişkilendiriliyor ve yeni teorinin güç ve geçerliliği, o herşeyi başlatan en paradigmatic metafizik düşünür üzerinde deneniyordu. Yapısökümün doğum yeri

The best place to start considering the problem of 'music and deconstruction' is perhaps one of the birthplaces of deconstruction, Derrida's famous essay "Plato's Pharmacy", first published in Tel Quel in 1968 and then reprinted in a modified version in his "Dissemination" in 1972. The essay, a close reading of Plato's "Phaedrus", but also taking up larger issues of the Platonic enterprise as such, appeared a year after Derrida's grand coup, when in 1967 he published three books (among them the canonic "Of Grammatology") and became overnight one of the greatest intellectual stars. It seemed that a new era was inaugurated, a new philosophical movement was launched, bearing the somewhat mysterious name of deconstruction, and looking back, after almost four decades, one can see that this was no mirage, not some vogue of the moment: what ensued was a vigorous intellectual movement which irreversibly changed our intellectual landscape, for better or worse, its consequences and effects, far from being confined to philosophy, quickly spread to a vast number of areas, including music, and so many years later no one, whether friend or foe, can ignore its import and its results.

The essay on Plato presented a crucial step in initiating this movement. The three books of 1967 offered a vast array of subjects and themes, ranging from the extensive analyses of Husserl and Rousseau to disparate topics of Saussure, Artaud, Lévinas, Descartes, Bataille, Lévi-Strauss, Freud etc., introducing a new view of what is rather massively called 'the metaphysical tradition'. Yet, it was only with the essay on Plato that the theme of metaphysics was taken head on, its later off-springs were related to its origin, the force and validity of the new theory were to be tested on the most paradigmatic metaphysical

ile metafiziğin doğum yeri örtüşmek zorundaydı. Gramatoloji'nin 'Rousseau dönemi' bu noktada 'Plato'dan Rousseau'ya' olarak genişletilmekteydi; metafiziğin bu yeni okuması ancak iki ucu da kapsayabildiği ölçüde güçlü hâle gelebilecekti ve bu dönemin başını ve sonunu belirleyen bu iki düşünürün de müzik ve sesle yoğun ve ayrıcalıklı ilişkileri vardı, yani bu kurucu hareket dahi 'müzik ve yapısöküm' sorununu içinde barındırıyordu.

Bu bağlantı ne ikincil önem taşıyordu ne de bir tesadüftü çünkü Derri-da'nın yeni teorisinin en çarpıcı ve en şaşırtıcı ögesi bu olağanüstü ve kafa karıştıran iddiasıydı: metafizik ile fonomerkezcilik örtüşüyordu ve fonomerkezli olması metafizik doğasında vardı. Fonomerkezliydi, insan sesine odaklıydı, sese öncelik veriyordu ve bunun sonucun-da yazıyı gözden düşürüp, onu ikincil bir ek statüsüne sokuyordu. Herşeyden önce belli bir dil anlayışından ortaya çıkan bu tavır en aşikâr varsayıma dayanır gözüktür: Ses konuşmanın esas unsurudur, onun doğal cisimlenişidir ve onunla aynı töze sahiptir, yazı ise onun türetilmiş, yardımcı ve asalak ilavesidir; aynı anda hem ikincil hem de tehlikelidir -çünkü ölü harf, türetilmiş olduğu hâlde, ruhu öldürmekle ve yaşayan sesi de sindirmekle tehdit eder.

Metafizik geleneğin tamamı sesin harfe nazaran öncelikli konumunu 'kendiliğinden' ve tutarlı bir şekilde benimsemiştir çünkü sesin aşikâr bir avantajını görmüştür: Ses, yazının dışsal ve kaypaklığına zıt olarak, daima yaşayan mevcudiyete tutunma imkânı sunuyor, kendine dönük duygulanım ve öz-şeffaflık için ayrıcalıklı bir nokta sağlıyordu. Ses bir yanılsama öneriyordu: şimdinin saf hâline; dışarının kirletmediği bir kökene; zaten doğaları gereği taşıyıcı olan ve hep bir yokluğu gösteren işaretlerin ele gelmez etkileşimlerine karşı sağlam bir kayaya dolaysız erişim sağlanabilirdi. Yazı ve iz mevcudu budamakla tehdit ettikleri için çabucak ortadan kaldırılmalıdırlar ve bu nedenle fonomerkezcilik, diğer bir Derri-da terimiyle, mevcudiyetin metafiziğidir. Ölü harf yaşayan sesi bozar; ilave, ikincil konumu ele geçirir ve sinsice başrole doğru yol alabilir. Yazı telekomünikasyondur; olmayan muhataplara seslenir ve yazarının yokluğunda yayılır; ses ise mevcudiyetle, hem karşı tarafın mevcudiyeti hem de konuşmacının kendi mevcudiyetiyle, örtüşür. Fakat yegâne bir araç

author who inaugurated it all. The birthplace of deconstruction had to overlap with the birthplace of metaphysics. What was called, in "Grammatology", 'the era of Rousseau' now became extended into 'from Plato to Rousseau', the new reading of metaphysics could only become compelling if it could encompass both ends, and one can already recall that both authors delimiting the era had an intense and privileged relation to music, to the voice - hence the problem of 'music and deconstruction' was already encapsulated in this initial move.

This relation was no side-show and no coincidence, for the most striking and the most surprising feature of Derri-da's new theory consisted in the extraordinary and rather baffling claim that metaphysics coincided with phonocentrism, that being phonocentric defined the core of its metaphysical nature. Phonocentric, centered on the voice, privileging the voice, and consequently demoting the writing, relegating it to a status of a secondary addition. This attitude, stemming first of all from a certain understanding of language, appears to be based on the most self-evident assumption: that the voice is the basic element of speech, its natural embodiment and consubstantial with it, whereas writing presents its derivative, auxiliary and parasitic supplement, being at the same time both secondary and dangerous - for the dead letter, derivative as it is, threatens to kill the spirit and to mortify the living voice.

If the entire metaphysical tradition 'spontaneously' and consistently espoused the priority of the voice over the letter, the reason for this was that it has seen an evident advantage of the voice: the voice always presented the hold in the living presence, the privileged point of autoaffection and of self-transparency, as opposed to the externality and elusiveness of writing. The voice offered the illusion that one could get immediate access to an unalloyed present, an origin not tarnished by the exterior, a firm rock against the elusive interplay of signs which are anyway surrogates by their very nature and always point to an absence. Phonocentrism is 'the metaphysics of presence' - another Derri-dean term - since the writing and the trace threaten to truncate the presence and hence have to be conjured away. The dead letter disrupts the living voice, the supplement usurps its subsidiary place and can lure its way to the lead role. Writing is tele-commu-

olarak yazının sadece dublörlüğünü yaptığı sesin canlı mevcudiyetini etkilemek gibi kötü bir huyu vardır; basit bir ilave eklendiği kökeni tehlikeye sokmaktadır. Sonuçta sadece pozitif ve empirik şekliyle yazı değildir tehlikede olan, daha temel olarak iz tehlikededir; bu iz 'her zaman, çoktan' kökenin saflığına sinsice girmiş ve onu yerinden etmiş, ötekiliğin izidir. İkincil olan birincilin ayağını kaydırmaktadır ve metafiziğin ne pahasına olursa olsun kaçınmaya ya da reddetmeye çalıştığı budur. Bu oldukça kapsamlı görüşe göre, şayet metafizik farkların yıkıcı oyununa karşı nihai bir Anlama tutunmak ve ilaveliğe karşı kökenin saflığını korumak dürtüsüyle hareket ediyorsa, bunu sadece sesin kökensel öz-mevcudiyet kaynağı olma imtiyazına tutunarak yapabilir. Tüm metafizik ayrımların modeli olan içerinin ve dışarının arasındaki hat burada ortaya çıkar:

Ses, varlığın en yakınında gösterenin (signifier) mutlak silinişi olarak duyulur (anlaşılır) - bu şüphesiz bilinç¹ denen şeydir: saf kendine dönük duygulanım; ister istemez zaman biçimini alır ve kendisinin dışarısından hiçbir şey, hiçbir gösteren eklenti, spontanlığına yabancı hiçbir ifade tözü ödünç almaz. Gösterilenin (signified) kendini spontane ve kendi içinden ürettiği tekil bir deneyimdir. [...] (Derrida 1976: 20; 1967: 33)

Dolayısıyla bu ilüzyon -ki ilüzyonun âlâsıdır- içsellik, bilinç, benlik ve özerkliği kurucu roledir. "Anlamak" kadar "duymak" anlamına da gelen Fransızca entendre kelimesinin çifte anlamı, sesi duymak ile kavramsallığın kökeni ve sözlü olanla idea olan arasındaki doğrudan bağa işaret eder. Dolayısıyla, s'entendre parler -kendi konuşmasını duymak- bilincin asgari tanımı olur ve ses böylece -evvela varlık, zaman, öznellik, içsellik olmak üzere- tam takım metafizik kavramlarına mahrem bir şekilde ve özü itibarıyla bağlı olacaktır.

Derrida'nın ilk argümanının özü kısaca budur. İnsan bu argüman için metafiziğin şafağında Platon'un Phaedrus'ta yazıyı ele alışından daha iyi bir örnek bulabilir mi? Burada tek bir satır bile yazmamış Sokrates'in ağızından yazının kökeni mitini bulmak mümkündür. Bu

nication, it addresses absent addressees and circulates in the absence of its author, whereas the voice is coextensive with presence, both the presence of interlocutors and the self-presence of the speaker. But the writing as a mere tool has the nasty tendency to affect the live presence of the voice for which it is but a stand-in, the mere supplement endangers the origin that it supplements. Ultimately, it is not just the writing in its positive and empirical appearance that is at stake, but more fundamentally the trace, the trace of alterity which has 'always already' sneaked into the purity of the origin and dislocated it. The secondary undermines the primary, and this is what metaphysics tries to avoid, or to disavow, at all costs. If metaphysics, in this rather massive view, is carried by the propensity to repudiate the part of alterity, the trace of the other, in order to hold on to some ultimate Meaning against the disruptive play of differences, to maintain the purity of the origin against supplementarity, then it can only do so by clinging to the privilege of the voice as a source of an originary self-presence. The divide between the interior and the exterior, the model of all other metaphysical divides, derives from there:

The voice is heard (understood) - that undoubtedly is what is called consciousness¹ - closest to the self as the absolute effacement of the signifier: pure auto-affection that necessarily has the form of time which doesn't borrow from outside of itself, in the world or in 'reality', any accessory signifier, any substance of expression foreign to its own spontaneity. It is the unique experience of the signified producing itself spontaneously from within the self [...] (Derrida 1976: 20; 1967: 33)

This illusion - the illusion par excellence - is thus constitutive of interiority, of consciousness, of the self and of autonomy. The double sense of the French entendre, which means 'to hear' as well as 'to understand', points to the direct link between hearing the voice and the origin of conceptuality, between vocality and ideality. S'entendre parler - to hear oneself speak - would thus be the minimal definition of consciousness, and the voice would thus be intimately and intrinsically linked to the whole panoply of metaphysical concepts - being, time, subjectivity, interiority to start with.

This is the gist of Derrida's initial argument in a very compressed

mit Platon'un ellerinde yazının yargılanmasına dönüşür. Hikayeye göre yazı bir pharmakon, bir çare, "hafıza ve bilgeliğin için bir iksir" (Phaedrus 274e) olarak Mısır tanrısı Thoth tarafından kral Thamus'a sunulmuştur. Fakat kral bu başlangıç sahnesinde hediyeği geri çevirir.

[Yazı], onu öğrenenlerin ruhuna unutkanlık sokacaktır: tamamen kendi kendilerine, içten hatırlamaya çalışmak yerine, dışsal ve başkalarına ait işaretlere muhtaç olan yazıya güvenerek hafızalarını kullanmayacaklardır. Sen hatırlamak için bir iksir bulmadın, hatırlatıcı bir iksir buldun: öğrencilerine bilgeliğin gerçekliğini değil, görüntüsünü sunuyorsun. (275a)

Zaten burada herşey biraraya gelmiş: yazının dışsallığı, gerçek hafızaya ve ruhun yaşayan hafızasına olan zıtlığı, görünüm ve sahte bilgiyi takdimi, safsatayla bağlantısı, hakikatle uygunsuzluğu, mekanik tekrarrü, hakiki içsel doğanın tersi yapaylığı. Bu âleme girdiği anda insanın etrafı simulakra, kopyalar, benzerlikler, çiftlerle çevrilir; doğayı doğal olmaktan çıkaran bir protezdir; hafızaya yardımcı olmayan anımsatıcı (mnemotechnical) bir tekniktir, onu parçalara ayırır, sadece bir araçtır ama kökenin saflığı açısından korkunç sonuçları vardır. Yani iksir, iksir değil zehirdir ve pharmakon'un semantiği bu ikisinin arasındaki salınımdır. Yazının özü yoktur, safi yapaylık ve dışsallıktan ibarettir fakat eşyanın hakiki düzenini bozmak ve doğal hiyerarşiyi tersyüz etmek gibi vahşi bir özelliği vardır. Pharmakon anti-eidostur. Yine de idea ve eidos üzerine hakiki bilgi kritik bir şekilde ideal tekrarlanabilirliklerine dayanır; ancak tekrarlanabilir oldukları ölçüde iletilebilirler ve iki tipik Platon yöntemi olan anamnesis ve maieutik temelde buna dayanır: sahtesi değil hakiki hatırlama. Gerçekten de yazının kötüsüyle ile iyisinin karşı cephelere konması gerekir:

form. What better showcase for this argument could one wish for than Plato's own treatment of writing in "Phaedrus", at the dawn of metaphysics? One can find there, put into the mouth of Socrates - of the man who never wrote a single line - the myth of the origin of writing, which in Plato's hands turns into a trial against writing. Writing, so the story goes, was presented by the Egyptian divinity Theuth to the king Thamus, as a pharmakon - a remedy, „a potion for memory and for wisdom" (Phaedrus 274e). But the king, in this inaugural scene, turns down this gift:

[Writing] will introduce forgetfulness into the soul of those who learn it: they will not practice using their memory because they will put their trust in writing, which is external and depends on signs that belong to others, instead of trying to remember from the inside, completely on their own. You have not discovered a potion for remembering, but for reminding; you provide your students with the appearance of wisdom, not with its reality. (275a)

Everything is already there: the externality of writing, its opposition to the real memory, the living memory of the soul, its introduction of appearance and of false knowledge, its connection with sophistry, its incompatibility with truth, its mechanical repetition, its artificiality opposed to the true internal nature. The moment one enters its realm one is surrounded by simulacra, copies, semblances, doubles, it is a prosthesis which denatures the nature, a mnemotechnical device which doesn't help memory, but dismembers it, a mere gadget, but which has dire consequences for the purity of origin. So the remedy turns out to be the poison, and the semantics of pharmakon is the oscillation between the two. Writing has no essence, it is a mere externality and artificiality, but which has the vicious property of perturbing the true order of things and reversing the natural hierarchy. Pharmakon is anti-eidos. Yet, the true knowledge of ideas, of eidos, has to rely, crucially, on the possibility of their ideal iterativity, the possibility of their repetition as the same, they can only be transmitted as repeatable, and this is the basis of both anamnesis and maieutics, the two quintessential Platonic operations: the true remembrance as opposed to its fake. Indeed, the bad writing has to be opposed to the good one:

Şimdi söyleyin bana, bu diskursun meşru kardeşi, başka türlü bir diskurs ayırt edebilir miyiz? Nasıl ortaya çıktığını ve doğası gereği nasıl daha iyi ve daha muktedir olduğunu anlayabilir miyiz? / Hangisi o? Nasıl ortaya çıktığını düşünüyorsunuz? / Dinleyicinin ruhunda bilgi ile yazıya dökülmüş bir diskurs; kendi kendini savunabilir ve kimin için konuşup, kime sessiz kalması gerektiğini bilir. (276a)

Evet, kötü yazı vardır, idealiği bozar, içselliği lekeler fakat bir de iyi yazı vardır idealiğin ve içselliğin muhtaç olduğu - ruha yazılan yazı, eidosun dayandığı ve onu mümkün kılan yazı. Son tahlilde Platon'un problemi iyi ve kötü yazı arasında nasıl ayırım yapılacağı ve kötünün olumsuz etkileri olmadan iyi kısmın nasıl muhafaza edileceği olacaktır. Derrida'ya göre bu imkânsız bir çabadır: birini tutup birinden kurtulmak olmaz, ayırdılar, aynı pharmakon kendini kah iksir kah zehir olarak gösterir ama aslında tutarlılığı yoktur, birini diğerine çeviren tam da budur. Metafizik gülünü seven dikenine katlanır.

Hadi şimdilik Derrida'ya burada hak verelim. Bu noktada dahi akla çeşitli itirazlar gelebilir, doğrudur, ama benim tartışmak istediğim bu değil. Benim ilgimi çeken bu işin tam diğer ucu: bu hikayede müzik ve sesin yeri, rolü ve değeri. Çünkü Derrida'nın açıklamalarına göre pharmakon rolünü sadece yazıya ve teklikeli yanından kurtulmanın imkânsızlığına aittir - fakat bunu yapmanın en iyi yolu, metafizik inkârın en iyi yöntemi fonomerkezciliktir. Yazı tehlikedir, ses savunma: metafiziğin algısı bu şekildedir ve onu fonomerkezci yapan, kurucu ilüzyonun eline düşüren budur.

Fakat Platon tarafında olup bitenler hiç de böyle değildir. Orada anlatılacak başka bir hikaye vardır ve bu hem Platon hem de metafizik gelenek ile ilgilidir. Sesin başka bir metafizik tarihi vardır, ki burada sesin kendisi, varlığın koruyucusu olmak bir yana, tehlikeli, tehdit-kâr ve bir ihtimal mahvedici bir şey olarak görülür. Sesin metafizik güvenoyunda ret aldığı bir geçmişi vardır. Sadece yazı değil, ses de metafizik tutarlılığa yönelik müthiş bir tehdit olarak gözükabilir; varlık ve algıyı bozucu bulunabilir. Bu logos'u ayakta tutan sesin değil, ses ve logos dikotomisinin hikayesidir. Bunu arayan birinin bakması gereken özel yer tam da müziğin ele alındığı felsefi tezlerdir. En vurucu

Now tell me, can we discern another kind of discourse, a legitimate brother of this one? Can we say how it comes about, and how it is by nature better and more capable? / Which one is that? How do you think it comes about? / It is a discourse that is written down, with knowledge, in the soul of the listener; it can defend itself, and it knows for whom it should speak and for whom it should remain silent. (276a)

So there is the bad writing, which spoils the ideality and taints the interior, but there is a good writing on which the ideality and the interior depend - the writing in the soul, the writing on which eidos depends and which makes it possible at all. So Plato's problem would ultimately be how to distinguish between the good and the bad writing, and how to retain the good part without the pernicious effects of the bad part. Impossible endeavour, in Derrida's view: one cannot keep the one and get rid of the other, they are the same, the same pharmakon which shows itself alternately as the remedy and the poison, but in itself it has no consistence, it is precisely what makes the one turn over into the other. One cannot eat the metaphysical cake and have it.

Let us say that we provisionally grant this point to Derrida. Various objections could be raised also on this level, it is true, but this is not what I wish to argue about. My concern is the opposite end: the place, the role and the value of the voice and music in this story. For it follows from Derrida's account that the role of pharmakon is reserved to writing, the impossibility of getting rid of its pernicious side - but the best way of doing this, the best method of metaphysical disavowal, is phonocentrism. Writing is the danger, and voice is the defence: this is how metaphysics perceives things, and this is what makes it phonocentric, prey to the constitutive illusion. But this is not how things happen at all in Plato. There is another story to be told, both concerning Plato and the metaphysical tradition. There exists a different metaphysical history of voice, where the voice itself, far from being the safeguard of presence, was considered as something dangerous, threatening and possibly ruinous. There is a history of the voice receiving a metaphysical vote of no confidence. Not just writing, but also the voice can appear as a formidable menace to metaphysical consistency and can be seen as disruptive of presence

şekli ses ile ilgili ortaya çıkmaktadır.
Platon'un Devlet'inden şu paragrafı ele alalım:

Yeni bir müzik türüne geçiş hayatımızın her alanına yönelik bir tehlike olarak görülüp dikkatli olunması gereken bir şeydir. Çünkü müzik türleri hiçbir zaman en temel politik ve sosyal kuralları karıştırmadan değişmezler [...]. O yüzden, dedim ki, tam da burada muhafızlarımız gözetleme kulelerini, bekçi klübelerini kurmalıdırlar. / Şüphesiz, dedi, işte bu farkedilmeden yavaş yavaş alışılan cinsten bir hukuksuzluktur. / Evet, dedim, çünkü sözde bir çeşit oyundur sadece ve zararı olmaz. / Olmaz da aslında, dedi, fakat yavaşça sızarak insanların karakter ve uğraşlarını kaplar, buradan büyüyerek ticari işlerine saldırmaya başlar ve buradan vahşi bir rahatlıkla kanunlara, Anayasa'ya kadar devam eder, Sokrates, ta ki sonunda özel ve kamusal herşeyi alaşağı edene kadar. (Devlet IV, 424c-e)

Müziğin gülüp geçilecek bir şey olmadığı aşikârdır. Hafife alınmamalı, tersine azami felsefi ihtimamla ve büyük bir ihtiyatla yaklaşılmalıdır. Öyle temel bir dokudur ki her serbestî ister istemez genel bir çöküşe yol açar; sosyal dokunun, yasa ve âdetlerinin altını oyar, bizzat ontolojik düzeni tehdit eder. Zira müziğe ontolojik bir statü verilmesi gerekir: 'doğa' ile 'kültür' ve doğal yasa ile insan-yapımı yasa arasındaki uyumun anahtarı ondadır.² Bu alana yapılacak müdahale herşeyin sorgulanır hâle gelmesine yol açar ve temeller baltalanır. Çöküş, müzikal çöküşle başlar: Önceleri, kökenin muazzam devrinde müzik yasayla düzenleniyordu ve onunla birdi fakat zamanla işler kontrolden çıktı:

Sonraları zamanla, doğal yetenekli oldukları hâlde müzlerin âleminde neyin doğru ve meşru olduğundan habersiz şairler suretinde müzikal olmayan bir serbesti gelip yerleşti. Zevk peşinde delice ve kutsal olmayan bir ihtirasın etkisi altında [...] evrensel bir form karmaşası yarattılar. Bu ahmaklıkları, müzikte doğru ve yanlış diye bir şey olmadığı, asıl kıstasın ister yüce ister

and sense. This is not the story of the voice sustaining the logos, but rather the story of the dichotomy of voice and logos. The particular place where one can look for that is precisely in the philosophical treatments of music. This is displayed at the most poignant in relation to the voice. Let us consider this passage from Plato's Republic:

A change to a new type of music is something to beware of as a hazard of all our fortunes. For the modes of music are never disturbed without unsettling of the most fundamental political and social conventions [...]. It is here, then, I said, that our guardians must build their guardhouse and post of watch. / It is certain, he said, that this is the kind of lawlessness that easily insinuates itself unobserved. / Yes, said I, because it is supposed to be only a form of play and to work no harm. / Nor does it work any, he said, except that by gradual infiltration it softly overflows upon the characters and pursuits of men and from these issues forth grown greater to attack their business dealings, and from these relations it proceeds against the laws and the constitution with wanton license, Socrates, till finally it overthrows all things public and private. (Republic IV, 424c-e)

To say the least, music is no laughing matter. It cannot be taken lightly, but has to be treated with the greatest philosophical concern and utmost vigilance. It is a texture so fundamental that any license inevitably produces general decadence, it undermines the social fabric, its laws and mores, and threatens the very ontological order. For one must assign an ontological status to music: it holds the key to a harmony between 'nature' and 'culture', the natural and the man-made law.² Should one interfere with that sphere, everything is put into question and the foundations are truncated. Decadence starts with musical decadence: in the beginning, in the great times of origin, music was regulated by law and was one with it, but soon things got out of hand:

Afterward, in course of time, an unmusical license set in with the appearance of poets who were men of native genius, but ignorant of what is right and legitimate in the realm of the Muses. Possessed by a frantic and unhallowed lust for pleasure, they [...] created a universal confusion of forms. Thus their folly led them unintentionally to slander their profession by the



bayağı olsun dinleyiciye verilen zevk olduğu varsayımı yoluyla, bilmeden kendi mesleklerini lekelemelerine yol açtı.(Yasalar III, 700 d-e)

Bir kez kâfirce zevk kıstas alındığı anda ("Yaygın olarak muzikte doğruluk kıstasının zevk verme etkisi olduğu söylenir. Ne var ki bu katlanılması imkânsız bir düşüncedir, hatta düpedüz küfürdür." Yasalar II, 655d), biri bir kez müzikte yasaya uymayı reddettiği anda, sinsi sonuçların sonu gelmez - arsızlık, ahlaki çözülme, tüm toplumsal bağların çöküşü.

Böylece serbestliğe giden yolun bir sonraki aşaması yönetenlere boyun eğmeyi reddetmek olacaktır ve bunu otoriteden, ebeveyn ve büyüklerin ıslahından uzaklaşma takip edecektir; sonra yarışın hedefine yaklaşıldıkça yasalara uymaktan kaçınma çabası, tam hedefe ulaşmak üzereyken de yeminlere, verilen sözlere ve dinin tümüne saygısızlık ortaya çıkacaktır. Eski efsanelerimizde anlatılan Titan gösterileri yeniden canlanacak ve insan o eski bitmeyen acıların cehennemine dönecektir.(Yasalar III, 701b-c)

Bu kıyamet - uygarlığın sonu, müzikal biçimlerdeki zararsız gözükken değişimlerin başlatıldığı kaosa dönüş - senaryosunun önüne geçmek için müzik ile ilgili meselelerin sıkı bir düzenlemeye tabi tutulması gerekir. İlk kural, canavarla savaşta asıl panzehir şudur: "Müzik ve ritim sözü takip etmelidir" (Devlet III, 398d; ve tekrar 400d). Müzik ve özellikle ses, ona anlam yükleyen kelimelerden uzağa sapmamalıdır; ses diskursif demirlerini kopardığı anda, özellikle de tahrik edici, baş döndürücü güçleri yüzünden anlamsızlaşır ve tehditkâr bir hâl alır. Zira tehlikenin temel ögesi kendini sözcükten ayıran, logos'un ötesindeki, yasadışı sestir.

Başka talimatlar da vardır. Ruhu uyuşturan ya da gevşeklik yaratan -"ağıda benzer" mikso-lidyen, yüksek lidyen ("çünkü bunlar, erkekleri bırak, aklı başında kadınlar için bile faydasızdır", Devlet 398e) ve iyonyan gibi modlar yasaklanmalıdır. Doryen ve frigyen gibi erkeklere yakışan, hem savaşçılara hem de erkekçe tevazu ve ılımlığa uygun modlar muhafaza edilmelidir.³ Cinsiyet ayrımı müziğin içine işlemiş gözükür (ki bu majör ve minör tonalitelerin - durus ve mollis - cinsel

assumption that in music there is no such thing as a right and a wrong, the right standard of judgment being the pleasure given to the hearer, be he high or low. (Laws III, 700d-e)

Once one blasphemously gives way to pleasure as the standard („It is commonly said that the standard of rightness in music is its pleasure-giving effect. That, however, is an intolerable sentiment; in fact, 'tis a piece of flat blasphemy." (Laws II, 655d), once one has refused to comply with the law in music, there is no end to insidious consequences - impudence, moral disintegration, the collapse of all social bonds.

So the next stage of the journey toward liberty will be refusal to submit to the magistrates, and on this will follow emancipation from the authority and correction of parents and elders; then, as the goal of the race is approached, comes the effort to escape obedience „to the law, and, when that goal is all but reached, contempt for oaths, for the plighted word, and all religion. The spectacle of the Titanic nature of which our old legends speak is reenacted; man returns to the old condition of a hell of unending misery. (Laws III, 701b-c)

In order to prevent this truly apocalyptic vision - the end of civilization, a return to chaos initiated by innocuous looking changes in musical forms - one has to impose a firm regimentation of musical matters. The first rule, the prime antidote for combating the monster, is this: „The music and the rhythm must follow the speech" (Republic III, 398d; and again 400d). Music, and in particular the voice, shouldn't stray away from words which endow it with sense; as soon as it departs from its discursive anchorage, the voice becomes senseless and threatening, all the more so because of its seductive and intoxicating powers. For the core of the danger is a voice that sets itself loose from the word, the voice beyond logos, the lawless voice. Other prescriptions follow. One must proscribe the modes that mollify the soul or induce laxity - the „dirgelike" mixed Lydian, the higher Lydian („for they are useless even to women who are to make the best of themselves, let alone to men", Republic 398e) as well as the Ionian. One must retain those fit for men, both for warriors and for

çağrışımlarında olduğu gibi günümüze dek süregelmiştir).⁴ Dahası: müzik, anlamın ötesindeki ses olarak kendiliğinden kadınsılık ile eş tutulmuş ve diğer yandan söz ve anlam verme anı bu basit paradigmatik zıtlıkta erkeksilik tarafına konmuştur.⁵

Yine bunların bir neticesi olarak, modlar arasında serbest geçişlere izin veren çoksesli çalgılar, 'modülasyonlar' ve özellikle "çalgıların en çok tellisi" (399d) olan flüt de yasaklanmalıdır. Aslında bunun başka, daha basit ve mücbir bir sebebi daha vardır: Flüt çalarken ağızdan kelimeler çıkamaz. Üflemeli çalgılar bu korkunç özelliğe sahiptirler: Kendilerini metinden ayırırlar, sesin yerine geçerler, kelimelerin ötesinde sesi tecrit ederler. Dionysos'un çalgı olarak flütü tercih etmemesine şaşmamak gerekir. Pan'ın sazlardan yaptığı flütü, ve tabii flütün Gorgon ile efsanevi bağlantıları da bu bağlamda düşünülebilir. Apollo ise liri seçmiştir. "Apollo'yu ve Apollo'nun çalgılarını, Marsyas ve onun çalgılarına tercih ederek dostum, bir yenilik çıkarmış olmuyoruz." (399e) (Bu İngilizce 'hafif tabirin âlâsı' anlamına gelen the masterpiece of understatement deyişine uygun bir örnektir, çünkü hikayeye göre tanrı Apollo, yarışmayı kaybeden satır Marsyas'ın canlı canlı derisini yüzmüştü; lirin flüte üstün tutulması oldukça kanlı bir meseledir).⁶ Ve flütün kadınlara yakışır olmasına da şaşmamalı:

Bir öneri daha getirmek istiyorum: Biraz önce sahneye çıkan flütçü kızdan kurtulalım; ya bırakalım kendi kendine çalsın ya da tercihi böyleyse evin kadınlarına çalsın. Biz de akşamımızı sohbet ile geçirelim. (Şölen 176e)

Flütü çalan bir kızdır ve uygun dinleyicileri de kadınlardır (ve öyle gözüküyor ki flüt ile şüpheli iffet arasında çok kısa bir mesafe vardır), bu esnada erkekler felsefe ile uğraşmaktadırlar. Flüt hakkındaki bu görüşü Aristoteles de destekleyecektir:

manly modesty and moderation - the Dorian and the Phrygian.³ The sexual division seems to run through music (and this will continue to our day with the sexual connotations of major and minor tonalities, durus and mollis).⁴ Even more: music, as the voice beyond sense, is self-evidently equated with femininity, whereas the word, the instance of signification, is in this simple paradigmatic opposition on the side of masculinity.⁵

In a further consequence, one must also ban the polyharmonic instruments that permit the free transitions among the modes, the 'modulations', and in particular the flute, „the most many-stringed of instruments" (399d). There is in fact another, simpler and more compelling reason for that: one cannot utter the words while playing the flute. The wind instruments have the vicious property: they emancipate themselves from the text, they act as substitutes for the voice, they isolate the voice beyond words. No wonder that Dionysus has chosen the flute as his preferred instrument (cf. also Pan's pipes, not to mention the mythical connections of the flute with Gorgon, while Apollo has decided on the lyre. „We are not innovating, my friend, in preferring Apollo and the instruments of Apollo to Marsyas and his instruments." (399e) (This is an instance which fits the English phrase 'the masterpiece of understatement', for as the story goes Apollo actually flayed the satyr Marsyas alive after he lost the musical contest with the god; the precedence of lyre over flute was a very bloody affair.)⁶ And no wonder that the flute is fit for women:

I would like to make a further motion: let us dispense with the flute-girl who just made her entrance; let her play for herself or, if she prefers, for the women in the house. Let us instead spend our evening in conversation. (Symposium, 176e)

The flute is played by a girl and her proper audience are women (and it seems there is but a quick slide which leads from flute to questionable virtue), while men will engage in philosophy. This view of the flute will also be endorsed by Aristotle:

[Flütün] bir sakıncası daha var: flütün sesin kullanımına teşkil ettiği fiziki engel, eğitici değerini eksiltir. Antik dönemde, önceleri izin vermiş olsalar da, flütü gençlere ve hür erkeklere yasaklamakta haklıydılar. (Politika VIII, 1341a 23-7) [...] Flüt baküşü taşkınlıkları ve tüm benzer duyguları gereğince ifade eder. [...] (1324b 5-6)

Ama Platon'a dönelim. Öyle görünüyor ki her ikisi de müzikte bulunmaktadır: En iyi çare ve esas tehlike, deva ve zehir. Tanıdık geldi mi? Tam da bu noktada, Derrida'nın pharmakon analizinin tümü tuhaf bir şekilde hem sese hem de aynı ölçüde yazıya uygulanabilir gibi gözükür. Dahası ses bedensel ve ölümcül bir cazibeyle, kadınsılık ve zevkle donatılmış olduğu hâlde yazının hâlihazırda hayalî bir çekiciliği yoktur ve şüpheyle karşılanır. O zaman ses esas pharmakon değil midir? Yıkıcı etkileri bir yana hem en iyi deva hem de panzehir olarak sunulmuştur:

Müzik alanında bir eğitim en etkili eğitimlerdendir, çünkü diğerlerinden çok daha etkili bir şekilde ritim ve harmoni ruhun en derinlerine kadar işler ve üzerinde güçlü bir hâkimiyet kurar; kişi doğru bir şekilde eğitilirse kişiye yüce bir lütufturlar, aksi takdirde tam tersi olur. [...] (Devlet III, 401d-e)

O hâlde can alıcı soru yararlı ve tehlikeli etkilerinin arasında bir dengenin nasıl sağlanacağı ve kurtuluşla felaket arasındaki çizginin nerede çizileceğidir:

Eğer bir adam kendini, duygularıyla oynasın ve bir huniden akıtır gibi o tatlı, yumuşak, ağıt gibi nağmeleri ruhuna akıtsın diye müziğe bırakır [...] ve tüm zamanını şarkıların tatlı ötüşmeleri, iltifatları ile geçirirse, ortaya çıkacak ilk sonuç, eğer vardysa, yüce ruhunun prensibinin bir demir gibi işlenip yumuşatılması, kullanışsız ve çürük iken kullanışlı hâle gelmesidir. Fakat buna aralıksız devam eder ve büyüsüne kapılırsa, sonuç olarak erimeye ve ruhu tamamen yokolana kadar sivilaşmaya başlar; ruhunun tendonlarını kesip, kendinden 'takatsız bir savaşçı' yaratır. (Devlet III, 411a-b)⁷

And there is a further objection [to the flute]: the impediment which the flute presents to the use of the voice detracts from its educational value. The ancients therefore were right in forbidding the flute to youths and freemen, although they had once allowed it. (Politics VIII, 1341a 23-7) [...] Bacchic frenzy and all similar emotions are most suitably expressed by the flute [...] (1342b 5-6)

But back to Plato. It seems that both lie in music - the best remedy and the ultimate danger, the cure and the poison. Sounds familiar? This is the point where it seems that the whole of Derrida's analysis of pharmakon can be curiously applied to the voice just as much as to writing. Even more so, for the voice is endowed with the sensual fatal attraction, with femininity and enjoyment, whereas writing lacks the immediate imaginary appeal and is rather met with suspicion. Wouldn't the voice be thus the ultimate pharmakon? Apart from its ruinous effects it is also presented as the best cure and antidote:

Education in music is most sovereign, because more than anything else rhythm and harmony find their way to the inmost soul and take strongest hold upon it, bringing with them and imparting grace, if one is rightly trained, and otherwise the contrary [...] (Republic III, 401d-e)

So the crucial question is how to strike a balance between its beneficial and dangerous effects, where to draw a line between redemption and catastrophe:

Now when a man abandons himself to music, to play upon him and pour into his soul as it were through the funnel of his ears those sweet, soft, and dirgelike airs [...] and gives his entire time to the warblings and blandishments of song, the first result is that the principle of high spirit, if he had it, is softened like iron and is made useful instead of useless and brittle. But when he continues the practice without remission and is spellbound, the effect begins to be that he melts and liquefies till he completely dissolves away his spirit, cuts out as it were the very sinews of his soul and makes of himself a 'feeble warrior'. (Republic III, 411a-b)⁷

O hâlde zevkin bu tehlikeli türünde doğru ölçüyü bulmayı nasıl umabiliriz? Müzik, bir yere kadar yücedir ve ruhu yüceltir ama belli bir sınır geçildiğinde çürümeye, manevi yetilerin tamamının çöküşüne neden olur, zevkin içinde çözülüp giderler. Peki nerede durmalı? Filozof bu kontrolsüz, sınırsız zevke bir sınır getirebilir mi? Ölümçül zehri karıştırmadan devayı elde tutabilir mi?

Bu muğlaklık ne Platon'a özgüdür ne de onun esas kaygısıdır. Metafiziğin bu doğum - insanın 'müziğin ruhundan metafiziğin doğum yeri' diyesi geliyor - yerinde ortaya çıkmış olması muhtemeldir fakat tüm çağı tanımlamıştır. Buradan yaklaşık bin yıllık bir sıçrama yapalım ve Augustinus'un İtirafı'ını açalım: Kitap X, 33. Orada "kulak yoluyla günaha girmek" konusunda çarpıcı bir düşünceyle karşılaşırız:

Şimdi tatlı ve uyumlu bir sesle söylendiğinde senin sözlerinin can verdiği melodilerde [sonis] biraz istirahat ediyorum. [...] Fakat can damarları ve içime işleme yolları olan sözlerle bu melodiler [soni] duygularım içinde değerli bir yer ararlar ve ben onlara bu uygun yeri bulmakta zorlanırım. Çünkü bir anda onlara münasip [deceť] olandan daha fazla saygı gösterir bulurum kendimi; bu şekilde söylendiklerinde zihinlerimizin çok daha kutsal ve şevkli bir şekilde dindarlık ateşiyle yandığını ve ruhlarımızın farklı bağlılıklarının, tatlı bir karışımla ses ve şarkı söylemede kendilerine uygun ölçülerle gizli bir mutabakata vardığını ve tahrik olduklarını hissederiz. Fakat ruhun güçten düşmemek için kendini kaptırmaması gereken beden bu memnuniyeti yine de sıklıkla beni aldatır; zira duyular sabırla peşinden gitmek için mantığı beklemez, sadece onun sayesinde girişe hak kazandıkları hâlde önüne geçmeye, onu yönetmeye gayret ederler.

Bu noktada sesi bir kez daha tehlike ve çöküşün başlıca kaynağı olarak bulmak artık bizi şaşırtamaz. Şifası da tanındıktır: Söze sadık kal, Tanrının sözüne; sözün hep üstünlüğü elinde tuttuğuna emin ol ve böylece kontrolsüz, sözün ötesindeki sestten kurtul. Demek ki ilahilerin "şarkı söylüyormuş gibi değil de belli belirsiz bir tonlamayla konuşmuş gibi" okunmasını isteyen Athanasius pek bilgece davranmıştı. Karışıklığa fırsat vermemek için şarkı söylemeyi toptan yasaklamak

So how can one hope to achieve the right measure with this dangerous sort of enjoyment? Up to a point, music is sublime and elevates the spirit; from a certain limit, however, it brings about decay, the decline of all spiritual faculties, their disintegration in enjoyment. Where shall one stop? Can the philosopher set a limit to this unbounded, limitless enjoyment? Can he keep the cure without introducing the fatal poison? This ambiguity is by no means confined to Plato, it is not his specific concern. It may well be that it originates at this birthplace of metaphysics - one is tempted to say 'the birth of metaphysics out of the spirit of music' - but it has very much defined the whole era. Let us jump a millennium, or almost, and open Augustine's Confessions, book X, 33. There we read the following striking meditation about „sinning by the ear“:

Now, in those melodies [sonis] which Thy words breathe soul into, when sung with a sweet and attuned voice, I do a little repose. [...] But with the words which are their life and whereby they find admission into me, themselves [sc. melodies, soni] seek in my affections a place of some estimation, and I can scarcely assign them one suitable. For at one time I seem to myself to give them more honor than is seemly [deceť], feeling our minds to be more holily and fervently raised unto a flame of devotion, by the holy words themselves when thus sung, than when not; and that the several affections of our spirit, by a sweet variety, have their own proper measures in the voice and singing, by some hidden correspondence wherewith they are stirred up. But this contentment of the flesh, to which the soul must not be given over to be enervated, doth oft beguile me, the sense not so waiting upon reason, as patiently to follow her; but having been admitted merely for her sake, it strives even to run before her, and lead her.

We can't be surprised by now to find again the voice as the paramount source of danger and decay. Also the remedy is familiar: stick to the Word, the word of God, make sure the word maintains the upper hand and thus be rid of the voice beyond the word, the unbounded voice. So Athanasius acted most wisely when prescribing that the psalms should be sung „with slight inflection of voice that it was nearer speaking than singing.“ Shouldn't singing be rather banned to avoid the ambiguity?

daha iyi olmaz mıydı?

Yeniden bulduğum inancımın ilk günlerinde senin Kilisenin ilahileri okunurken döktüğüm gözyaşlarını hatırlıyorum; şimdi nasıl da söylenişleri değil söylenenler beni etkiliyor, duru bir ses ve en uygun modülasyon [cum liquida voce et convenientissima modulatione] ile söylendiklerinde bu müessesenin önemini kabul ediyorum. Dolayısıyla hazzın tehlikesiyle, tasvip edilen iyilik arasında bocalıyorum, [...] kulakların zevki zayıf zihinlerin dindarlık hislerini kuvvetlendirebilir. Fakat söylenen sözlerden değil de sestten daha fazla etkilenmek benim başıma geldiğinde, ceza gerektirecek bir günah işlediğimi itiraf ediyorum ve o müziği hiç dinlememiş olmayı diliyorum.

Müzik hem ruhu ilahi olana doğru yüceltip hem de bir günah, delectatio carnis olduğu için sorun yine sınır ve imkânsız bir ölçülülüktür. Müzikte maddiyatından kurtulmuş görünen ses, şehveti en sinsi hâlini sunar; ses etin en zarif ve en hain şeklidir. Augustinus'un bu salınımı, kilise ile müziğin sorunlu ve girift ilişkisinde sonraki bin küsur yıl boyunca olanların çoğunu çok iyi tanımlıyor.⁸ Tekinsiz bir inatla tekrar tekrar ortaya çıkan ana sorun, kutsal müziğin düzene sokulması ve kodlanmasıydı; bu eninde sonunda hep sesi harfe, kutsal metne hapsetme şeklini almıştır. Ama denenen tüm düzenlemelere rağmen bir çatlak, bir boşluk, tekerrür eden bir artık, oldukça müphem bir zevkin bakiyesi her zaman kalmıştır. Bu, örneğin bir nota bir hece prensibinin askıya alındığı, safi sesin desteksiz bir melisma olarak kontrolü devraldığı ve Alleluia'ya tahsis edilmiş alan olan iubilus biçimini alabilirdi. Tuhaf bir şekilde sözsüz notalar sonradan yeni kelimeler ve hatta sekanslarla döşenmiştir ve bu metne sapkın müdahaleler yapılması tehdidinin önünü açmıştır. Fakat iubilus aynı zamanda tüm tehlikelerine rağmen Tanrıyı övmenin en uygun yolu değil midir? Bizzat Augustinus da bunu söyler: Çoşku kelimelerle ifade edilemez olanı ifade eder; şarkı söyleyenler kendilerini hazza kaptırır, kelimeleri terk eder ve kalplerine teslim olurlar. "Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?" (Bu çoşku, tarifsiz olan Tanrı'ya değil de kime yakışır?) Yani Tanrı'nın tarifsizliğine uygun düşen sadece sözlerin ötesindeki saf sestir. Ama öte yandan övgüler düzdüğümüzün Tanrı olduğundan emin olmamız mümkün mü? Aynı çıkmazı çoksesliliğin ortaya çıkışının doğurduğu muazzam sorunlarda da görebiliriz, zira birden fazla ses aynı anda şarkı söyleyip

When I remember the tears I shed at the Psalmody of Thy Church, in the beginning of my recovered faith; and how at this time, I am moved, not with the singing, but with the things sung, when they are sung with a clear voice and modulation most suitable [cum liquida voce et convenientissima modulatione], I acknowledge the great use of this institution. Thus I fluctuate between peril of pleasure, and approved wholesomeness; [...] by the delight of the ears, the weaker minds may rise to the feeling of devotion. Yet when it befalls me to be more moved with the voice than the words sung, I confess to have sinned penally, and then had rather not hear music.

Again, it is a question of the limit, the impossible good measure, for music is both what elevates the soul to divinity, and a sin, delectatio carnis. It presents carnality at its most insidious since in music it seems liberated from materiality; the voice is the subtlest and the most perfidious form of the flesh. The oscillation of St. Augustine defines very well the bulk of what was to happen in the next thousand years and more in the troubled and intricate relationship of the Church to music.⁸ The main problem that kept emerging with an uncanny perseverance was that of regimentation and codification of sacral music which ultimately always took the form of confining the voice to the letter, the Holy Scripture. But whatever the attempted regulations, there was always a crack, a loophole, a rest that kept recurring, a remnant of a highly ambiguous enjoyment. It could take e. g. the form of iubilus, the space allotted to Alleluia, where the general principle of one syllable to one note was omitted and where the mere voice could take over in its own jubilation, the melisma without a support. In a curious development, the notes without words were later underpinned with new words and whole sequences, thus threatening with heretical intrusions into the Text. But isn't iubilus, although perilous, at the same time also the most appropriate way to praise God? Augustine himself says so: the jubilation expresses what cannot be expressed by words, the singers are so overwhelmed with joy that they abandon words and give way to their heart. 'Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?' ("And to whom does this jubilation pertain, if not to the ineffable God?" Quoted in O'Donnell's commentary of Confessions, 1992, vol. III, pp. 218-9). So it is only the pure voice beyond words that

kendi melodik çizgilerini takip ettiklerinde, metin anlaşılmaz hâle gelir. Aynı duruma kromatiğe karşı açılan savaşta da rastlarız, zira yarım tonlar harmonik yapıyı zayıf düşürmek, ruhu yumuşatıp yasaklı hazzı kullanıma sokmakla tehdit eder. Her yeni müzikal icadın yıkıcı etkileri olmuş ve hemen her biri oldukça Platonik bir şekilde ahlaki çöküşe giden bir yol olarak görülmüştür. 1324'te Papa XXII bu işlere düzen vermek için müziğe dair *Docta sanctorum Patrum* adında tuhaf bir ferman çıkarmış fakat bu da bir işe yaramamıştır. Trento Konseyi on altıncı yüzyılda aynı sorunla boğuşmak zorunda kalmış ve aynı şekilde ses karşı anlaşılabilirlik panzehrini önermiştir: *in tono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili ...* (bkz. Poizat 1991: 144-5). Tüm bu belgeler aynı elden çıkmış ve aynı tek saplantıyla yazılmış gibidir: sesi söze mecbur etmek, yıkıcı gücünü sınırlamak ve özündeki muğlaklığını dağıtmak. Ve polifoni, kromatik gibi her yeni müzikal gereç sonunda benimsenip, değerlendirilebilecek faydalı ruhani etkileri olabileceği kabullenildiğinde, köşeden yeni canavarlar kafalarını uzatıvermiş, yeni icatlara karşı her defasında yeniden savaş açılması gerekmiştir.

Herşey bu tekdüze resmin içinde bir yer bulamamıştır. Bazı mistik akımlar bu masif paradigmada şaşırtıcı bir tersine çevirme önerdiler: Müzik tam da sözlerin ötesindeki Tanrıya yöneldiği için Tanrıya çıkan en uygun yoldur. Augustinus'un da farkına varmış olduğu gibi müzik sınırsız ve tarifsiz varlığa giden yollardan biridir. Fakat eğer Tanrı müzik prensibinin âlâsıysa ve kutsal söz gerçek boyutlarına ancak şarkı söyleyen bir seste ulaşabiliyorsa, bunun radikal sonucu salt sözün Şeytana ait olduğudur. On ikinci yüzyılda yaşamış meşhur başrahibe Bingenli Hildegard tam da bu aşırı sonuca varmıştır. Felsefi uğraşları ve çağdaşı olan erkeklerin en tanınmışlarıyla yaptığı müzakereleri dışındaki zamanının çoğunu, müzik tarihinde kendisine sağlam bir yer kazandıran bestelerini yapmaya adanmıştır ve tüm bunları bir kadın olarak yapmıştır ki müzik tarihinde oldukça nadir görülür (Bu da onu son zamanlarda oldukça moda bir kişiliğe dönüştürmüştür). Müzikal ahlak oyunu *Ordo Vitutum*'da Şeytan tarafından baştan çıkartılan, kişileştirilmiş ve tabii ki şarkı söyleyen erdemler tarafından kurtarılan bir ruhun hikayesi vardır. Oldukça şaşırtıcı bir güç gösterisi olarak Şeytana tek erkek ve konuşan rol verilmiş ve salt kelimelere, salt logos'a hapsedilmiştir. Özü itibarıyla

matches the ineffability of God. But then, can we ever be sure that it is really God that we are praising?

One can follow the same predicament with the enormous problems posed by the introduction of polyphony, since when several voices sing at the same time and follow their own melodic lines, the text becomes unintelligible. We see it again in the battle against chromatics, since the semi-tones threaten to undermine the harmonic structure and introduce the mollification of the spirit, the proscribed enjoyment. Each new musical invention had devastating effects and was immediately seen, in a very Platonic manner, as a way to moral ruin. Pope John XXII had to issue a curious decree concerning music, *Docta sanctorum Patrum*, in 1324, trying to put things in order, but to no avail. The Trent Council, in the sixteenth century, had to toil with the same problem and commended the same antidote of intelligibility vs. voice: *intono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili ...* (cf. Poizat 1991: 144-5). All the documents seem to have been written by the same hand and guided by the same single obsession: to pin down the voice to the letter, to limit its disruptive force, to dissipate its inherent ambiguity. And once the new musical devices, such as chromatics and polyphony, were espoused, once it was accepted that they can have beneficial spiritual effects and can be put to use, there were already new monsters lurking behind the corner, new wars had to be launched against each new invention.

Not everything fitted within this monotonous picture. Some mystical currents proposed an astonishing reversal of this massive paradigm: music is the only appropriate way to God since it is aiming precisely at the God beyond the word. It is a way to a limitless and ineffable being, a quality that Augustine was already aware of. But if God is the musical principle par excellence and the divine word attains its true dimension only in the singing voice, then the radical consequence could follow that the mere word belongs to the devil. This extreme conclusion was indeed drawn by Hildegard of Bingen, the famous twelfth century abbess, who – beside her philosophical preoccupations and conferring with some of the most illustrious men of her time - largely devoted her time to composing, which secured her place as a great figure in the history of music, and a woman at that, a highly rare occurrence in musical history (which has lately

gayrimüzikal bir yaratık olan Şeytan, şarkı söyleyemediği için Şeytan'dır. (Şu da eklenebilir: baştan çıkarma çabalarının pek de işe yaramaması şaşırtıcı değildir.) Elbette Kilisenin kuşkulu ve tedirgin olması kaçınılmazdı - 1147 Trier Konsili vizyonlarının, Tanrıdan mı Şeytandan mı gönderildiğinden emin olamadığı Hildegard'ı neredeyse sapkın ilan etmiştir. Duyduğu ve yazıya döktüğü sesler gerçekten de Tanrıya mı aittir? Bunu saptamanın bir yolu var mıdır? Hildegard'ı ancak Clairvauxlu Bernard'ın otoritesi kurtarabilmiştir.

Ortaya atılan şüphe, sonunda şu soruya indirgenir: Müzik Tanrıdan mı Şeytandan mı gelir? Sözün ötesinde olan şey hem en yüce yükselmeyi hem de en alçak laneti bildirir. Ruhlarımızı Tanrıya yaklaştıran şey Tanrıyı muğlaklaştırır; sözün ötesinde Tanrı Şeytandan ayırt edilemez olur. Müzik, ruhu dünyevilik ve temsilin ötesine yükselten unsur olabilir, ama aynı zamanda tam da bu nedenle, daha uysal bedensel hazların ötesinde, boyun eğmeyen ve anlamsız bir keyfin yolunu açar. Seste herhangi bir teminat ya da şeffaflık yoktur, aksine ses her kesinliğin ve her anlam inşasının altını kazar. Ses sınırsızdır, garantisizdir ve kadının tarafındadır -ve bu bir tesadüf değildir. Fakat eğer bu kadar ölümcül bir ambivalansa yol açıyorsa, tek uygun yol kilise müziğinin toptan yasaklanması olacaktır -ve nitekim karşı uçtaki Püritenler, bu radikal sonuca varmışlardır: Cromwell zamanında 1645'ten 1660'a on beş yıl boyunca Anglikan Kilisesi'nde müzik yasaklanmış, müzik kitapları ve notalar yakılmış ve kilise orgları "Şeytanın boruları" denerek tahrip edilmiştir (bkz. Poizat 1991: 44). Tanrı tekrar söze dönmüş, sessizliğe gömülmüştür.

Daha dikkate alınması gereken pek çok yol ayrımı ve yazar - özellikle karmaşıklığı nedeniyle çok daha detaylı bir çalışma gerektirdiği için Rousseau örneğini bir kenara bırakıyorum - olmasına rağmen bu "kısa metafizik tarihi"ni Fransız Devrimi ile bitireceğim. 1793'te, bu muzaffer Devrimin doruğunda birisinin aklına Institut national de la musique kurmak gibi parlak bir fikir gelmiştir, böylece devlet halkın menfaatini gözeterek müzik ile ilgili herşeyi düzenleyebilecektir. Projeden sorumlu François-Joseph Gossec gerektiği şekilde hazırladığı program metninde projenin amacının "eşitliğin savunucularının gücüne güç katacak müzikleri teşvik etmek ve salonlarda ya da sahtekarlığa adanmış mabetlerde kadınsı sedalarla Fransız ruhunu uyuşturan müziği yasaklamak" (aktaran Attali 1977: 111) olduğunu

turned her into a rather fashionable figure). In Ordo virtutum, a musical morality play, we have the story of a soul being tempted by the devil and rescued by the virtues - virtues personified, and of course singing. In a most curious tour de force, the devil is the only masculine and the only speaking role, being confined just to words, to mere 'logos'. An inherently non-musical creature, the devil is the devil because he cannot sing. (One might add: no wonder that his temptations couldn't amount to much.) Of course the Church was bound to be doubtful and worried - the synod in Trier, in 1147, almost condemned her as heretic, wondering whether her visions were to be assigned to the devil rather than to God. Is the voice that she hears and writes down really the voice of God? Is there a way to tell? It took the authority of Bernard of Clairvaux to rescue Hildegard. The question that was raised finally boiled down to this: does music come from God or from the devil? For what is beyond the word announces both the supreme elevation and the vilest damnation. What raises our souls to God makes God ambiguous; beyond the word one cannot tell apart God from the devil. Music may well be the element of spiritual elevation beyond worldliness and representation, but it also introduces, for that very reason, the indomitable and senseless enjoyment beyond the more tractable sensual pleasures. There is no assurance or transparency to be found in the voice, quite the contrary, the voice undermines any certainty and any establishment of a firm sense. The voice is boundless, warrantless, and - no coincidence - on the side of woman. But if it introduces this fatal ambivalence, then the only consistent course would be to ban church music altogether - and indeed, this radical conclusion in the opposite extreme was drawn by the Puritans: for fifteen years, from 1645 to 1660, the time of Cromwell, music was banned from the Anglican Church, music books and sheets were burned and organs demolished as „the devil's pipes" (cf. Poizat 1991: 44). God was restored to the Word, and to silence.

Let me finish this 'brief history of metaphysics' with the French revolution, although many more detours should be taken into account and many more authors examined - in particular I am leaving aside the case of Rousseau whose complexity would demand a much more extensive treatment. At the height of the victorious Revolution, some-

yazmıştır. Müzik saraydan, kilise ve konser salonlarından çıkarılmalı ve açık havada herkese açık çalınmalıydı; melodiler sadece yozlaşmışlara yönelik ağdalı ve gösterişçi ustalıklar olmaktan çıkarılmalı ve herkesin eşlik edebileceği tarzda olmalıydı. Gossec bizzat kilise ayin (mass) korolarının öncüsü ve nefesli çalgı orkestraları için beste yapan ilk bestecilerden biri olarak müzik tarihine geçmiştir. Müzisyenler devlet memuru olmalı, zenginlerin cömertliğine tabi olmamalı ve müzik müessesinin tamamı tepeden örgütlenmeli ve tertiplenmeliydi.⁹ Bir anda işler tersine dönüp aynı silahlar bu defa sesin anlama karşı temel temsilcisi olarak görülen kiliseye çevrilebiliyordu. Fakat aklın savunucuları bu defalık kasıtsızca kendilerini düşmanlarıyla mükemmel bir uyum içinde buluyorlardı, anlamsız ve kadınsı ses her iki taraf için aynı ölçüde tehlikeliydi. Anlamlı bir şekilde devrimin ilk kararlarından biri ancien régime'in sapkınlık ve yozlaşmasının sembolik ve ucube kahramanları ve ses örneğinde yozlaşmış hazzın vücut bulması olarak görülen kastratoların alenen şarkı söylemelerini yasaklamak olmuştur.¹⁰ Kastratolar sadece barok ve klasik (Mozart'a dek ve Mozart dâhil) operanın değil, aynı zamanda Katolik müziğin de kahramanlarıydılar, beşik ve mabetleri Sistina Şapeliydi, yani sapkınlığın merkezi Kilisenin tam ortasında idi.

Bu kısa ve ister istemez şematik incelemeden 'logomerkezcilik' tarihinin 'fonomerkezcilik' tarihine hiç de tekabül etmediği; sesin öz-şeffaflık, anlam ve mevcudiyete ters düşen bir boyutunun - logos'a karşı ses, öteki ve radikal ötekileşmiş logos olarak ses - olduğuna dair kesin olmayan sonucu çıkarabiliriz. Gördüğümüz gibi metafizik her zaman bunun farkında olmuş ve saplantılı bir şekilde hep basit bir cin çıkarma formülüne tutunmuş, bunu tekrar tekrar kullanmış ve binlerce yıl boyunca aynı görünmez el tarafından zorlanmıştır. Belki metafizik olarak tanımlanması sadece yazının küçümsenmesi değil, aynı anda sesin de sürülmesi yoluyla olur. Fonomerkezci ses hikayenin sadece bir bölümüdür, mevcudiyetin göz boyayan taahhüdünü, özündeki muğlaklığın indirgenmesini ve ötekiliğinin parçasını gösterir. Fakat ses anlamla bağını kopardığı anda mevcudiyeti kuşkulu hâle getirir ve sadece yazı değil, asıl olarak ses logos'u son derece muğlak yapar. Aydınlanma çağının zaferi aynı zamanda son nefesini Hegel ile veren büyük metafizik geleneğinin de sonunu getirmiştir. Fakat on dokuzuncu yüzyılda metafizikten bir çıkış yolu arama, metafiziği

body had the brilliant idea to create, in 1793, the "Institut national de la musique", an institution through which the State would now take care of music in the best interest of the people. François-Joseph Gossec, who was in charge of the project, has duly written in a programmatic text that its goal should be to promote music „which would support and animate the energy of the defenders of equality and to prohibit music which mollifies the French soul by its effeminate sounds in the salons and in the temples consecrated to imposture" (quoted by Attali 1977: 111). Music has to be drawn out of the courts, churches and concert halls, it has to be performed in the open air, accessible to everyone; the melodies should be such that the people can sing along, not the pompous and pretentious artifices which only serve the degenerate. Gossec himself entered music history as the initiator of the mass choir singing and one of the first composers for brass orchestras. Musicians should become state employees, not dependent on the generosity of the rich, and the whole musical enterprise should be well planned and organized from above.⁹

So the tables could be reversed and the same weapons could be turned against the Church, now seen as the major agent of the voice against the sense. But the defenders of reason were for once unwittingly in perfect accord with their enemies, the senseless and effeminate voice was equally dangerous to both. It is highly indicative that one of the first decrees of the Revolution was the prohibition of public singing of castrati, who became the emblematic and monstrous figure-heads of the perversity and corruption of the ancien régime, the embodiments of its degenerate enjoyment epitomized by the voice.¹⁰ They were not only the heroes of the baroque and classical opera (up to and including Mozart), but also the figure-heads of the Catholic music, their cradle and sanctuary was the Sistine Chapel, the core of perversity at the very heart of the Church.

One can draw, from this brief and necessarily schematic survey, the tentative conclusion that the history of 'logocentrism' doesn't go hand in hand with 'phonocentrism' at all, that there is a dimension of the voice which runs counter to self-transparency, sense and presence: the voice against the logos, the voice as the other of logos, its radical alterity. Metaphysics has always been very well aware of that, as we have seen, compulsively clinging to a simple exorcising formula,

eleştirme konusu ortaya çıktığında bu tam da farklı felsefi yollardan en etkili biçimde müzik başlığı altında yapılmıştır. Schopenhauer ve Nietzsche'yi düşünün; farklı düşünme biçimleri arayışları sırasında her ikisi de logos'un ötekisi olarak müziğe bel bağlamışlardır. Müzik ve yapısöküm: Tuhaftır, gördüğümüz gibi müzik yapısöküm ihtimali ile yakından bağlantılıdır. Derrida'nın görüşü garip bir şekilde önyargılıdır; fonomerkezcilik ile *différance*, ses ile yazı, mevcudiyet ile iz arasında temel karşıtlığı kurduğunda birinci hep ikincinin inkârı olarak gözüktür. Fakat sesin yazıdan daha az tehlikeli olmadığı ortaya çıkar, olsa olsa daha sinsidir çünkü mevcudiyet ve içsellik üzerindeki hâkimiyeti sayesinde içten yıkıcı olabilir, yazının harici tehlikesi ise saf içselliğe dışarıdan saldırır. Özellikle sözden uzaklaştığında, sesin kendisinde hâlihazırda yapısökücü bir yerinden etme anı mevcuttur. Uzaklaşmak için harfe ya da ötekinin izine ihtiyaç duymaz, bunu kendi yapısında olan gerilim ile yaparmış gibi görünür. Derrida'nın kendi ölçülerine göre seste yazıdan daha çok *pharmakon* vardır. Ses/mevcudiyet yanılışmasını kaldıran, işaretlerin karşılıklı etkileşimi değildir; zira ses tam da işaret olmadığı, kendisini göstermeyen (non-signifying) bir ses olarak sunduğu zaman tehlikeli olur. Başka bir deyişle ses ilave değildir, iki mantık simetrik değildirler; ses, temelini logos'a, yani bir yazıt, kelime, harf, işarete oturtmazsa daha çok kendini, kendi kendine saptıran bir tehdit içerir. Sesin tehlikesi, eklenmesi gerekeni sonradan işgal eden bir ilave, yardımcı, türev öğeden filizlenmez; daha çok ses kendi kendine sapıtırmamak harfin ilave olmasına ihtiyaç duyar. Sanki ses kendi kendisinin yapısökümü gibidir; hem mevcudiyetin hem de bunun imkânsızlığının anahtarını alıkoyar. O zaman fonomerkezcilik yazıdan daha büyük bir yapısökücü güçle donatılmış bir şeyi mi merkezine koymaktadır? (Bu yüzden yazının başlığında ses hem süje hem obje olarak okunabilir: Derrida'nın çabası fonomerkezci sesi yapısöküme uğratmaktır, oysa sesin kendisi yapısöker gözüktür.) Fakat sesin doğaya (saf bedensellik, kadınsılık bağlantısı vs.) ait, logos tarafından ehlileştirilmesi gereken boyun eğmez kültür-öncesi bir güç olduğu yanılışmasına düşmemek gerekir. Mesele daha çok sesin başlangıçtan beri kültür ürünü ve logos ile eş-sürelili olması, bir doğal madde ya da dürtünün değil gösteren kesintinin sonucu olmasıdır; logos'un kendisine ait olan sestir.¹¹ Sarhoş eden, baştan çıkaran sihri

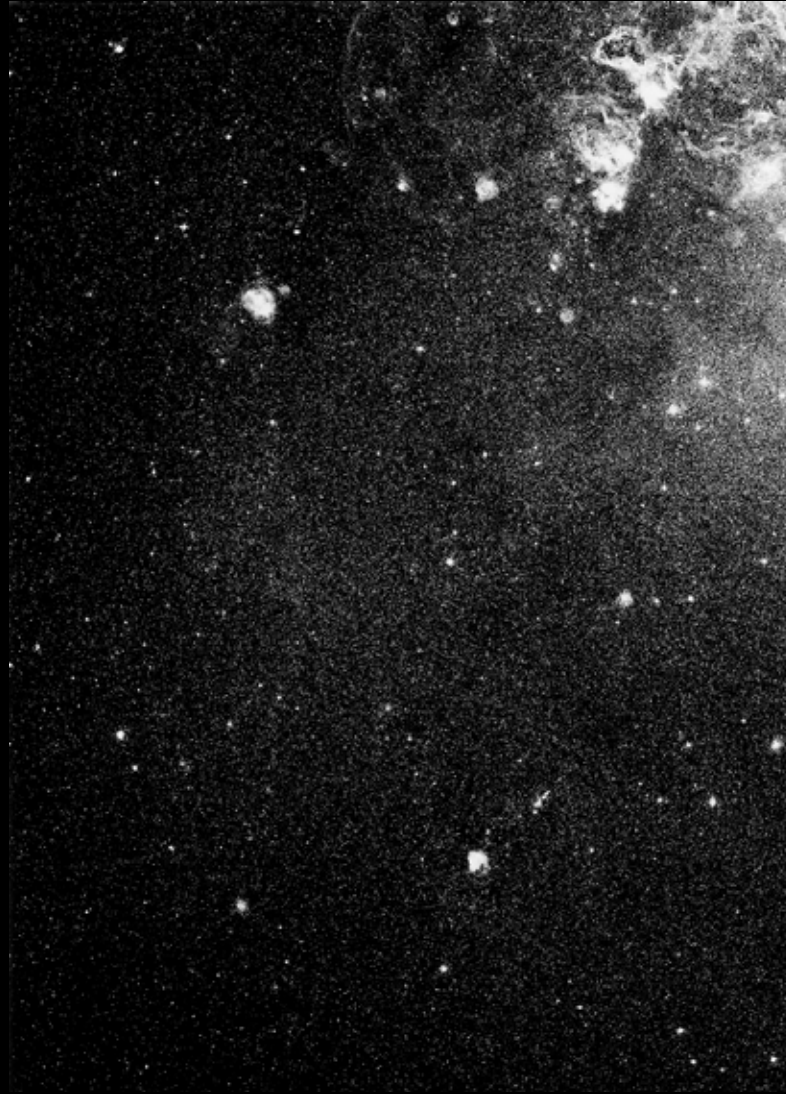
repeating it over and over again, compelled by the same invisible hand throughout millennia. Maybe what defined it as metaphysics was not just the demotion of writing, but in the same gesture the banishment of the voice. The phonocentric voice was just one part of the story, presenting the illusory pledge of the presence, reduction of its inherent ambivalence and its part of alterity. But the voice renders the presence doubtful the moment the anchorage in sense is eluded, and it is not only writing, but even more the voice which makes logos utterly ambiguous.

The victory of the Enlightenment brought about also the end of the great metaphysical tradition, which breathed its last sigh with Hegel. But when the nineteenth century brought about the theme of finding the way out of metaphysics, of the critique of metaphysics, this was done, in some of its philosophical ramifications, precisely and most tellingly under the banner of music. Think of Schopenhauer, think of Nietzsche, who both relied on music as the alterity of logos in their search for other ways of thinking.

Music and deconstruction: curiously, as we have seen, music is most intimately linked with the very possibility of deconstruction. Derrida's view was oddly biased, when he set the basic opposition between phonocentrism and *différance*, between the voice and the writing, the presence and the trace, where the first was always seen as the disavowal of the second. But the voice, as it turns out, is no less dangerous than the writing, if anything it is more insidious, for its hold in presence and in interiority makes it disruptive from within, while the external danger of writing threatens to invade the pure interiority from the outside. There is a moment of deconstructive dislocation already in the voice itself precisely when it strays away from the word. It doesn't need the letter, or the trace of otherhood, to stray away, it does so as if by its own immanent pull. The voice is more of a *pharmakon* than writing, by Derrida's own standards. It is not the interplay of signs which dismantles the illusion of the voice/presence, since the voice is threatening precisely where it is not a sign, where it presents itself as a non-signifying voice. Or put another way: voice is not a supplement, the two logics are not symmetrical, the voice is rather something menacing to be perverted in itself and by itself, if it doesn't get a footing in logos, i. e. in a scripture, a word, a letter, a

TRISTES TROPİQUES

CLAUDE LEVI-STRAUSS



DÜNYA KLASİKLERİ

MEYHANE

EMİLE ZOLA



kültürün kendi yapısında olan şifa ve zehirdir. Bir yandan yazının ve diğer yandan sesin çifte tehdidine karşı korunma yolu metafiziğin onları eşleştirme; denk geldikleri, anlam, vokal logos ve yapılandırılmış sese güvenli bir temel oluşturabilecek alanlara tutunma çabasıymış gibi görünür. Ama eşleşmeleri mümkün müdür? Denk geldikleri alanlar var mıdır? Kaçırılmış buluşmaları bütün sorunların kaynağı değil midir? Ve hem en yüksek manaya, sözün ötesindeki manaya verilen bir taahhüt hem de anlamsız ve tehlikeli bir haz olarak tezahür eden bu imkânsız eşleşmeleri müziğin yapıldığı malzeme değil midir?

sign. The danger of the voice doesn't stem from some supplementary, auxiliary, derivative entity which would then invade that to which it was supposed to be a mere supplement; it is rather that the voice needs the supplement of the letter so as not to get perverted on its own. It is as if the voice was its own deconstruction, it detains both the key to the presence and to its impossibility. So isn't phonocentrism then centered on something that is endowed with a deconstructive force greater than writing? (Hence the ambiguity of the title, where the voice can be read as either the object or the subject of deconstruction: Derrida's endeavour is to deconstruct the phonocentric voice, while it appears that the voice itself is deconstructing.) But one shouldn't fall prey to the illusion that the voice pertains to nature (pure sensuality, linked to femininity etc.), some indomitable precultural force that would need to be tamed by logos. The trouble is rather that the voice is itself the product of culture from the very outset, coextensive with logos, the result of the signifying cut, not some natural substance or propensity; it is the voice pertaining to logos itself.¹¹ Its intoxicating and seductive magic is the cure and the poison inherent to culture itself. It seems that the safeguard against the double danger of writing on the one hand, and the voice on the other, was the metaphysical endeavour to match them, to hold on to the area of their overlapping which would secure a firm footing of sense, a vocal logos, a structured voice. But can they ever match? Can they overlap? Isn't their missed encounter the source of all trouble? And isn't their impossible match the stuff that music is made of, appearing as it did both as the pledge of highest sense, the sense beyond all words, and as the meaningless and dangerous enjoyment?

Dipnotlar

¹ Fransızca la conscience hem bilinç (consciousness) hem vicdan (conscience) anlamına gelebilir. Bana kalırsa bu bağlamda İngilizce çevirisinin aksine vicdan değil, bilinçten bahsedildiği açıkça ortada.

² Bu nedenledir ki müzik; taklit, kopya, mimesis vb. konularda bitmez sorunlar yaratan resimden farklı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu konuda bilgim dahilinde neredeyse yarım asır önce ilk yayınlandığından beri hâlâ rakipsiz olan Moutsopoulos (1959) en iyi kaynaktır.

³ Aristoteles'in bu modlar konusundaki benzer fikirleri için bk. Politika VIII, 1340b. Fakat biraz sonrasında (1324b 2-7) Devlet'in frigyen moda ilişkin bahsi geçen kısmına itiraz etmektedir.

⁴ Ek olarak bk. "Aynı zamanda kadın ve erkekler için uygun olan iki şarkı tipi arasında kabaca genel bir ayrım yapmak ve her ikisine uygun ölçü ve ritimler bulmamız gerekecektir; bir bestenin tüm nağme ve ritmi yersiz olursa bu korkunç bir şey olur ve eğer çeşit çeşit şarkılarımız uygunsuz ele alınırsa olacağı budur." (Yasalar VII, 802e)

⁵ Bundan yaklaşık dört bin yıl sonra Wagner meşhur bir mektubunda Liszt'e "Die Musik ist ein Weib." ("Müzik bir kadındır") yazacaktır.

⁶ Bu mitin bir versiyonuna göre yarışma önce berabere bitmiş, hakemlik yapan müzler hem Apollo'nun liri hem de Marsyas'ın flütünden eşit şekilde etkilenmişler. Bu noktada Tanrı rakibine meydan okuyarak, onu hem çalıp hem söylemeye davet etmiştir ve bunu yapamayan Marsyas bedelini canıyla ödemiştir.

⁷ Aristoteles de aynı sorunla uğraşmak zorunda kalmıştır. Müzik liberal eğitim dâhilinde vazgeçilmez ve en saygıdeğer konuma sahiptir ve özgür erkekler için gereklidir fakat bir yere kadar; mükemmeliyete ulaşmak için müziğe fazlaca eğilenler şeytani sonuçlara maruz kalacaktır. (Politika VIII, 1333b 15-7) Tuhaf bir şekilde Politika'nın 8.kitabının çoğu bir eğitim aracı olarak müziğe ayrılmıştır.

Endnotes

¹ The French la conscience can mean both 'consciousness' and 'conscience'. I think it is quite obvious that what is meant in this context is 'consciousness'. not 'conscience'. as the English translation has it.

² This is also why music is treated in a very different way from painting, which poses interminable problems of imitation, copies, mimesis etc. The best guide in this matter is still Moutsopoulos (1959), to my knowledge unsurpassed in almost half a century since its first publication.

³ For Aristotle's analogous views on the modes cf. Politics VIII, 1340b. Yet, a bit further (1342b 2-7) he takes issue with that particular passage in the Republic concerning the Phrygian mode.

⁴ Cf. also: "It will further be necessary to make a rough general distinction between two types of songs, those suited for females and those suited for males, and so we shall have to provide both with their appropriate scales and rhythms; it would be a dreadful thing that the whole tune or rhythm of a composition should be out of place, as it will be if our various songs are inappropriately treated in these respects." (Laws VII, 802e)

⁵ Some four thousand years later, Wagner will write in a famous letter to Liszt: "Die Musik ist ein Weib", music is a woman.

⁶ According to one version of the myth the contest was at first undecided, the Muses, who acted as referees, were equally charmed by Apollo's lyre and by Marsyas' flute. This is when the god challenged by his opponent to both play and sing at the same time, which Marsyas couldn't do, and which literally cost him by his skin.

⁷ Aristotle will have to deal with the same problem. The liberal studies, with music in the highest place of honor, are quintessential to education, they are "proper for a freeman to acquire, but only in a certain degree, and if he attend to them too closely, in order to attain

⁸ Bu konuda detaylı bir çalışma için bk. Poizat'ın dinî müzik ile ilgili çarpıcı kitabı *La Voix du diable* (1991). Bu bölüm için bu kaynaktan çokça faydalandım.

⁹ François-Joseph Gossec (1734-1829) saray bestecisi olarak müzik bilgisi ve biraz da şöhret kazandı. 1766'da Prens Condé'ye bağlı intendant de la musique olarak görev aldı ve 1774'te Royal Akademi'ye maître de musique atandı, sonra École royale de chant kurucusu ve ilk şefi oldu. Devrimden sonra müzik müfettişliği yaptı ve çeyrek asır boyunca Fransa'nın en önemli müzik otoritelerinden biri oldu. 1816'da Napolyon'un düşüşü ve restorasyon sonrasında kısa süre içinde devrim fikirlerine bağlılığı nedeniyle kovuldu ve büyük yokluk içinde öldü ve tamamen unutuldu. Sayısız eserlerinin arasında örneğin *Hymne a Jean-Jacques Rousseau*, *Hymne a l'Être Supreme*, *Hymne a la liberté*, *Chant du 14 juillet* vs. sayılabilir. *Requiem'i* hâlâ zaman zaman sahneye konur ve hiç de fena değildir.

¹⁰ Burada kastratoların tarihlerinin büyüleyici dünyasına daha fazla giremiyorum: onaltıncı yüzyıl boyunca Katolik kilisesinde yükselişleri, inanılmaz revaçta oldukları neredeyse üç yüzyıl süre, Sistina Şapeli ile sınırlı kalana dek gitgide gözden düşüşleri, ve nihayet Papa 13.Leo tarafından 1903'te yasaklanmaları. Sesin muğlak, yıkıcı doğasını en dolaysız haliyle göz önüne sererler: meleşimsi, ilahi, doğalarından koparılmış, sapkın hep bir arada. Tarihlerine ilişkin en iyi kaynaklar muhtemelen Patrick Barbier, *Histoire des castrats* (Paris 1989: Grasset) ve Hubert Ortkemper *Engel wider Willen* (Berlin 1993: Henschel) kitaplarıdır.

¹¹ Baas (1998:196) bunu çok iyi ifade etmiştir: "Müzik sadece konuşan varlık için vardır".

perfection in them, the evil effects will follow." (Politics VIII, 1337b 15-7) Curiously, most of the Book VIII of Politics is devoted to music as a means of education.

⁸ For a detailed account of that cf. Poizat's remarkable book on sacral music, *La Voix du diable* (1991). I draw a lot of information in this section from this source.

⁹ François-Joseph Gossec (1734-1829) acquired his musical knowledge and some glory as a court composer. In 1766 he became intendant de la musique of prince Condé and in 1774 maître de musique at the Royal Academy, then the founder and the first director of École royale de chant. After the revolution he was the music inspector and one of the principal holders of musical authority in France for a quarter of a century. In 1816, after the downfall of Napoleon and the restoration, he was summarily sacked for his allegiance to revolutionary ideas, so he died in great poverty and entirely forgotten. Among his numerous works one can find e. g. *Hymne a Jean Jacques Rousseau*, *Hymne a l'Être Supreme*, *Hymne a la liberté*, *Chant du 14 juillet*, etc. His *Requiem* is still sometimes performed, and is actually not bad at all.

¹⁰ I cannot venture here into the fascinating realm of the history of castrati, their rise within the Catholic church in the sixteenth century, their quasi angel-like demeanour which seemingly dissociates the enjoyment of the voice from sex, their massive presence in the opera, their incredible vogue that lasted some three centuries, their gradual decline until they were confined to the Sistine Chapel, finally their banishment, only in 1903, by the Pope Leo XIII. They illustrate the ambiguous deconstructive nature of the voice in the most immediate way- angel-like, divine, denatured, perverse, all in one. The best accounts of their history so far are probably Patrick Barbier, *Histoire des castrats* (Paris 1989: Grasset), and Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen* (Berlin 1993: Henschel).

¹¹ "Music exists only for a speaking being", as Baas (1998: 196) has very well put it.

Kaynakça

- Aristotle (2001). *The Basic Writings of Aristotle*. New York: The Modern Library.
- Attali, Jacques (1977). *Bruits*. Paris: P.U.F.
- Augustine (1992). *Confessions* (3 cilt., ed. James J. O'Donnell). Oxford: Clarendon Press.
- Baas, Bernard (1998). *De la chose à l'objet*. Leuven: Peeters/Vrin.
- Cavarero, Adriana (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins UP.
- Moutsopoulos, Evaghélos (1959). *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: P.U.F.
- Plato (1978). *The Collected Dialogues* (ed. Edith Hamilton & Huntington Cairns). Princeton: Princeton UP.
- Plato (1997). *Complete Works* (ed. John M. Cooper). Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Poizat, Michel (1986). *L'Opéra ou le cri de l'ange*. Paris: Métailié.
- Poizat, Michel (1991). *La voix du diable*. Paris: Métailié.
- Walker, Jonathan (1996). 'The Deconstruction of Musicology: Poison or Cure?'. *Music Theory Online*, Cilt 2.4.

Literature

- Aristotle (2001). *The Basic Writings of Aristotle*. New York: The Modern Library.
- Attali, Jacques (1977). *Bruits*. Paris: P.U.F.
- Augustine (1992). *Confessions* (3 vols., ed. James J. O'Donnell). Oxford: Clarendon Press.
- Baas, Bernard (1998). *De la chose à l'objet*. Leuven: Peeters/Vrin.
- Cavarero, Adriana (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Moutsopoulos, Evaghélos (1959). *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: P.U.F.
- Plato (1978). *The Collected Dialogues* (ed. Edith Hamilton & Huntington Cairns). Princeton: Princeton UP.
- Plato (1997). *Complete Works* (ed. John M. Cooper). Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Poizat, Michel (1986). *L'Opéra ou le cri de l'ange*. Paris: Métailié.
- Poizat, Michel (1991). *La voix du diable*. Paris: Métailié.
- Walker, Jonathan (1996). 'The Deconstruction of Musicology: Poison or Cure?'. In: *Music TheoryOnline*, Vol. 2.4.

قال النبي صلى الله عليه وسلم
لا يخرج المؤمن من جن

This image shows the front cover of a book, featuring elaborate Persian calligraphy. The text is written in a dark, possibly black or dark brown, ink on a lighter, textured background. The calligraphy is highly stylized, with long, flowing lines and intricate flourishes, characteristic of the Shikasta or Nasta'liq script. The text is arranged in several lines, following the curve of the cover. The book appears to be a hardcover with a textured surface.



آنچه در این کتاب است
از علم و فن و صناعت
و هر چه در این کتاب است
از علم و فن و صناعت
و هر چه در این کتاب است
از علم و فن و صناعت

Zeki Müren'in sesi sözlü yorumları mecbur kılmıştı. İnsanlar (Müren'in kendisi de dahil) bu konuda yazılar yazmaktan hoşlanmıştı, hâlâ da bunun hakkında konuşmak hoşlarına gidiyor. Bu betimlemeler, estetik deneyimi ifade eden ve bunun diğer toplumsal alanlarla ilişkisini kuran bir metaforlar ağı yaratır. İlk, özellikle 1996 yılındaki ölümünden sonra kaleme alınan biyografik yazılardan ve diğer yazılardan (örn., Katırcıkara 1996, Ok 1996) ödünç aldığım bazı genel kavramlar, bu bölümün ilerleyen sayfalarında ele alacağım kimi daha özgün meseleler için bir çerçeve çizmeme yardımcı olacak. Müren'in sesi sık sık "yumuşak," "kadife gibi" diye tanımlanmıştı. Bu "yumuşaklık" disiplin edici belli bir güçle iç içeydi ya da bunun biza-ti bir niteliği vardı. "Vahşi" şarkı sözleri ehlileştirilmiş, dingin ve sükûnet içinde söylenmişti. Yine de disiplin sağlayan bu işlemde şiddet veya güç yoktu. Huzurlu bir şekilde pırıl pırıl akan bir sestir bu.

Her şeyin ötesinde, sivil bir sestir. Müren'in sesi "nezaket" taşıyordu. Yine de dikkatlere hükmediyordu: bu "etkili" bir sestir, aynı anda hem "dokunaklı" hem de "etkileyiciydi." İnsanları kısmen hüzünlü, kısmen keyifli kılarak, kısmen de ruhani bir kendinden geçişe yol açarak (yuka- rıya bakınız) "mest" ederdi. Müren'in sesi sık sık "füsunkâr" olarak tarif edilmişti. Bu tabir 1940'lar ile 1950'lerde Türkiye'de Mısırlı yıldızların seslerini—özellikle de Muhammed Abdül Vahab'ın sesini—tanımlamak üzere sıkça kullanılırdı; dolayısıyla da Arap dünyasının içli şarkı söyleyiş tarzıyla bir estetik akrabalık bağı kurulurdu. Demek ki Müren, geleneksel Türk halk müziği ölçütlerine göre dinleyicileri "yakmak" ya da onlara saldırmak (arabeske atfedilen nitelikler, örn., bkz. Stokes 1992a) niyetli bir ses değil, daha ziyade yatıştırmak ve ikna etmek üzere yola çıkan bir sestir.

Bu aynı zamanda da bir "uyum" (bu tabir İngilizce'de "uyum gösterme" ve "tutarlılık/kıvam tutması" kelimelerini kapsar) niteliği taşırdı.

Bu ifade yurttaşlıkla ilgili çağrışımlara sahiptir; makullüğü, düşünce-liliği ve toplumun hayrını gözetmeyi işaret eder. Müren'in sesiyle ilgili tartışmalar bağlamında, bu tabirin iki ayrı boyutu mevcuttur. Bunlardan biri yurttaş-lıkla ilgili vokal etiği olarak düşünülebilecek şeyle ilgilidir. Gerek müzik gerekse metin itibarıyla berraklık ve bu berraklığı bulanıklaştırabilecek hatalardan kaçınma, şimdiye dek dile getirildiği gibi, öne çıkan başlıca özelliklerdir. Bunlar, anlaşılabilirlik ve iletişim ilkelerine dair saygı gös- terilen temel yurttaşlık kuralları ve de dinleyiciler ile müzik gelenekleri taşıyıcılarının benimsediği temel kurallardır.

Müren'in şarkı söyleyişi zaman içinde de uyum özelliğini korudu. Müren'in vokalinde geliştirdiği faziletler kariyeri boyunca pek az değişiklik göstermişti. 1950'lerde yaptığı ve henüz yeni ulaşılabilen arşiv kayıtları bu savı pekiştirir. Kariyerinin en başında sesi daha tizdi—bu kayıtları dinlememi sağlayan dostumun da belirttiği gibi, 1980'lerdeki sesine göre daha "parlak" olduğu ileri sürülebilir. Lakin Müren'in sözlere, telaffuza, metinlere, entonasyona sürekli özen göstermesi ve makam icralarındaki duruluğu hiç değişmemişti. Bu durum, arabeske meyletmesinden sonra özellikle önem arz etmişti. Dolayısıyla "uyum" Türk yorumcular için, farklı tarzlar içinde gezine- bilme becerisine ve de kişinin vokal bütünlüğünden ta- viz vermeden piyasanın taleplerine ayak uydurmasına da karşılık geliyordu. Müren söz konusu olduğunda "vokal bütünlüğü" özellikle telaffuz ile ilgiliydi. Türk dilinde, telaffuza "saygı duyulur." Şimdiye dek anlatıldığı gibi, bu saygı duyma ve özen gösterme tavrı, karmaşık Osmanlıca me- tinlerini prozodiye saygı göstererek dillendirme, ses uyumu ve Arapça ile Farsçadan türemiş eski Osmanlıca kelimelerin sesli ve sessizlerinin telaffuzu gibi hiç de basit olmayan becerileri içeriyordu. Bu aynı zamanda da kelimeleri duygusal olarak ikna edici şekilde seslendirebilme becerisini içeriyordu. Basitçe ifade etmek gerekirse, bu şarkıları etkili bir şekilde söyleyebilmek için, gündelik kullanımı olmayan Osmanlıcanın ve modern Türk klasik müziği şarkılarının anlamlarının ve duygusal kapsamalarının bilinmesi gerekiyordu. Ancak hepsinden önemlisi, bu özellik kontrollü olmayı—kelimeleri ve müzikal ifadeleri, birbirinden farklı ve genellikle de zorlu müzik ortamlarında açık ve net bir şekilde ve de doğru olarak iletebilme becerisini—içeriyordu.

Örneğin, metnin—klasik müzik şarkısının meyan adı verilen—üçüncü bölümünde daha tiz perdelere yer verilir ve genellikle farklı bir makam kullanılır. Bu durum ses genişliği açısından yeterli yetkinliğe sahip olmayan şarkıcılar için sorunlar yaratır; ki bu sorun, icra-da meyan bölümüne geçildiğinde duygusal harareti tırmandırma (dolayısıyla da şarkıyı daha yüksek bir sesle ve vokal süslemelerine daha çok yer vererek okuma) geleneği itibariyle de katmerlenir. Bu—Müzeyyen Senar gibi Zeki Müren’den biraz daha yaşlı isimlerde rastlandığı üzere—inandırıcı bir şekilde yapıldığında, bütün tüyleri ayağa kaldıran bir etki yaratılabilir. Lakin Müren’in ilerleyen yaşlarındayken, gençliğinde Bursa’da evinde radyoyu ilk dinleyişlerini anlatırken bizzat ifade ettiği gibi, bazı kelimeler anlaşılmayabilmektedir.

O zamanın sanatçılarının okuduğu şarkıları ezbere biliyordum. Büyük bir şarkı defterim vardı. Fakat çoğunu dinlerken, özellikle ‘meyan’ dediğimiz üçüncü dizeleri anlayamıyordum. Anlayamamak beni çok üzüyordu. Aylarca sonra aynı şarkıyı başka bir sanatçıdan dinlerken, anlamak için çırpınıyordum, ama yine anlayamıyordum. Diyordum ki, günün birinde ben sanatçı olursam, o kadar güzel okumalıyım ki, bu dizelerde geçen kelimeleri beni dinleyenler anlasın, rahatça yazabilsin (Aksoy 2002).

Müren’in çağdaşı isimler hakkında yaptığı bu yorum biraz acımasız bulunabilir. Osmanlı repertuarından zorlu şarkılar içeren bu eski radyo kayıtları dinlendiğinde, onun bu projesini ne kadar ciddiye aldığı fark edilebilir. Nihavent gibi⁵⁸ ses genişliğinin en uç noktalarına inilip çıkılması gereken makam icralarında, Müren’in gırtlak süslemeleri ve güfteyi kullanımı titiz, hatasız ve berraktır. Türkçe konuşan hemen herkes onun ne söylediğini kolaylıkla anlayabilir; belli bir akıcılığa sahip çoğu müzisyen de onun klasik makam gelenekleri itibariyle dizeleri ele alış tarzını kolaylıkla yorumlayabilir. Pek çok kişi Zeki Müren’in daha önce görülmemiş türden bir sesi olduğunu düşünürdü. Öğretmenlerinin ve akıl hocalarının gözüyle bakmaya dayalı geleneksel müzik fiiliyatına karşı koyan bir sestir bu. Kitlelerle alışveriş yaşanması, en azından bazıları tarafından her ne kadar idealize edilmeye devam edilse de, Osmanlı meşk (repertuarın aktarılması) sisteminin tipik bir özelliği olan hocayla kurulan bire bir ilişkinin (Behar 1993) sekteye uğraması anlamına geliyordu.

Dolayısıyla Müren İstanbul’a gelişinin akabinde ders almak için Şerif İçli ve Kadri Şençalar’la ilişkiye geçtiğinde, kısa bir sınavın ardından ona kaçınılmaz soru sorulmuştu: “Öğretmenin kimdi?” Müren’in kurumlaşmış meşk yapılanmasında kendine nasıl bir yer bulduğunu ve nerede konumlandığını netleştirmeyi amaçlayan bir soruydu bu. Onun muhtemelen beklenmedik olan yanıtı şuydu: “Babam, dedem, radyo, Bursa’daki çadır tiyatrosundaki sanatçılar, plaklar...” (Aşan 2003, s. 19). Bu yanıt, diğer bir deyişle, Müren’in vokal becerilerini kendi başına geliştirdiği ve repertuarını farklı kaynaklardan derlediğini ima etmekteydi. O halde, onun sesi, en azından kendi düşüncesine göre, meşk aktarım zincirinin bir halkasının ürünü değildi.⁵⁹

Dolayısıyla Müren’in sesinin yeniliği kısmen Türk vokal kültüründeki bu kapsamlı kurumsal değişime karşılık gelmekteydi: şarkıcılar repertuar ile tekniği, kurumsallaşmış müzik otoriteleri yerine medya ile diğer kaynaklardan öğrenmeye başlamıştı. Kısmen de teknolojik değişimlere karşılık gelmekteydi. Müren, çağdaşı bazı isimlere göre, mikrofonu bir ifade aracı olarak kullanan, farklı vokal nüansları yakalamak üzere bunu farklı uzaklıklara yerleştiren ve bunu bir sahne unsuru olarak kullanan ilk şarkıcıydı.⁶⁰ İkonik imgelerde—örneğin, Zeki Müren Müzesinde satılan kartpostalların üstündeki imgeler ya da dışarıdaki heykel—o hep bir mikrofonun önünde poz verirken gösterilir. Bu tür imgeler teknolojiye ilgi duyanlar için ilginç bir hikâye yaratır. Daha erken dönem imgelerde şarkıcı tek bir tane değil birçok mikrofonun önünde dururken görülür; sonrakilerde mırıldanırçasına şarkı söyleyen klasik pozunda gösterilir, yüzü RCA 44A veya Shure Unidyne’nin şu ya da bu modeline neredeyse yapışık haldedir;⁶¹ daha sonrasındaysa 1960’lar ile 1970’lerin hafif, sabit olmayan kondansatörlü mikrofonlarıyla sahnede gezinirken görüntülenir.⁶² Günümüzde mikrofonlar müzik üretiminde o kadar doğallaşmış ve dikkat çekmeyen bir unsura dönüştüler ki kolaylıkla görmezden gelinebiliyorlar (Théberge 2003). Lakin Müren’in mikrofon kullanımı üzerinde sık sık durulmuştu.⁶³

Bu teknolojik ve kurumsal değişiklikler karşısında, kimileri Müren’in sesini tarif etmek için tamamen yeni bir dil kullanma ihtiyacı duydu. Popüler besteci, şarkıcı ve müzik eleştirmeni Edip Özişik örneğin tam olarak buna kalkışmıştı. Kaleme aldığı *Musiki Sanatı’nda* (Özişik

1963), şarkıcılığının nitelikleri ve yarattığı etkiler için eleştirel ve estetik bir sözlükçe ortaya koymaya soyunmuştu (özellikle bkz. Özışık 1963, s. 187-91).⁶⁴ Özışık'a göre, Müren'in sesi dikkate değer bir bilmece içeriyordu. Bu ses geleneksel bazı nitelikleri taşımamaktaydı. "İmtidat," "irtifa" ya da "şiddet" gibi belli bazı güçlerden yoksundu. O bir "Caruso değildi." O halde, bu sesin tartışılmaz görülen "Allah vergisi" güzelliği neye dayanmaktaydı?

Özışık "harici" ve "dahili" nitelikleri birbirinden ayırır. "Dahili" niteliklerle, bu sesin duygusal etkileri olarak adlandırılacak özellikler kast edilir. Müren'in sesi "tabii"dir, "mütenasip"tir, "sıcak"tır ve "tatlı"dır; daha da aleni olan, teknik açıdan "üstün bir kabiliyete" sahip oluşudur. Dinleyicilerde "sempati" yoluyla, aşkı hatırlattığı için ve insanlar üzerinde "tesirli" olabildiği için etki yaratabilmektedir. Bazen istesek de istemesek de bizi avucuna alır. Bu "dahili" nitelikler açıkça bir duygudaşlık ilkesi içerir: Müren'in sesi "içimizden olduğunu hissettiğimiz bir ses" olduğu için bizi tanıdık bir hisle kucaklar. Onu dinlerken deneyimlediğimiz bu " zevk ve saadeti" içimizdeki bu duygudaşlık hissi yaratır (Özışık 1963, s. 189).

Özışık'ın "harici" nitelikleri nesnel özelliklere sahiptir. Bunların, bahsettiği "içsel" nitelikler gibi illa içimizde yankısını bulan nitelikler olması gerekmez. Müren'in her şeyin ötesinde özgün bir sestir: taklit edilmesi zor, kendine has bir sestir.⁶⁵ Özışık'a göre Müren telaffuzla ilgili yeni standartlar getirmiştir. Bu ses rakipsiz bir "tedai kudretine" sahipti, Özışık bununla hem hayal gücünün serbestçe gezinmesine olanak tanıyışını hem de başka müzik fikirlerini tetiklemesini kast etmektedir. Diğer bir deyişle bu ses Türkiye'deki dinleyicilerin müzik evreninde göndermeler yaratma kudretine sahipti. Son olarak, rakipsiz bir "tefsir kudretine" sahip bir sestir bu. Bu tabir ilahiyata göndermelerde bulunan kapsamlı bir terimdir. Şarkıcının işlenmemiş elmasları parıl parıl mücevherlere dönüştürme becerisini ifade eder; bu beceri ancak "hassas bir ruha" sahip, "müstesna kabiliyetleri" ve "yüksek zevkleri" olan bir şarkıcı tarafından yakalanabilir (Özışık 1963, s. 191).

Özışık'ın kitabı, Müren'in vokal sanatının yeniliğini tanımlarkenki açıklığı, berraklığı ile dikkat çekmektedir. Müren'in vokaliyle ilgili bu nitelikleri doğal, lezzetli, hassas, içten olarak görülen ve diğerleriyle duygudaşlık halinde olan duygusal bir özneye dair yeni tasavvur-

larla bağlar. Bunlar, eşit derecede açık bir şekilde, cumhuriyetin ilk yıllarında hüküm süren otoriter siyasi geleneğe 1950'lerde verilen liberal tepkinin ürünü olan sivil niteliklerdir.

Son olarak, Müren'in sesi genellikle androjen bir karaktere sahip olarak görülmüştü. 1951'de verdiği ilk radyo konserine gelen tepkiler üzerine şarkıcı, "(Dinleyen) kimi insanlar görünüşe bakılırsa bu bir erkek sesi mi kadın sesi mi diye tartışmış. Tenor sese sahip genç bir öğrenci böyle ince, gevrek bir tarzda şarkı söyleyebilir. Bu bir erkek sesi mi kadın sesi mi diye yapılan tartışmalar beni pek endişelendirmedir" diye yorum yapmıştı (Aksoy'dan alıntı 2002). Sesinde algılanan "kadınsı" niteliklerle ilgili kullandığı bu iki tabir, ince ve gevrek, sadece tizliği değil ton kalitesi ve telaffuzu da kapsamaktaydı. Tek başına tiz bir ses illa "kadınsılığı" ima etmezdi.⁶⁶ Şehir müzik piyasasında hemen bir önceki on yılda kendine bir yer bulmuş halk müziği şarkıcıları genişlik açısından Müren'ininkiyle rahatlıkla boy ölçüşebilecek çok tiz seslere sahipti.⁶⁷ Ancak bu seslerde fiziksel güç, aşırı kendine güven ve iddialılık ön plandaydı, ki bunlar o dönemdeki kırsal ve yarı kırsal yarı şehirli erkekliğin açık birer göstergesiydi. Yukarıdaki yorumda yer alan ince ve gevrek, kadınsı bir nitelik olarak tek başına tiz perdeden ziyade, ton kalitesi ve telaffuza işaret eder. Bu tabirler telaffuza, eğitilmiş ve görgülü standartlarına göre "diskiyon"a gösterilen titizliği vurgular. Kırsaldan şehre göç etmiş (erkek) müzisyen ve dinleyicilerin beğenileri ve estetik tercihlerine ayak uyduran şehirli bir müzik ortamında bile, telaffuza gösterilen bu titizlik—kibar, eğitilmiş "İstanbul" Türkçesinin böylesine cüretkâr bir şekilde onaylanması—kadınsılıkla aynı kefiye konulmuş olmalı.⁶⁸

Ancak Müren'in sesinin androjen yapısına dair çeşitli soruların uyanması da, bu tür soruların görmezden gelinmesi de, onun yaşamı boyunca cinselliğiyle ilgili kendisine sorulan sorulara verdiği ketum, ama bu konuları kamuoyunun gündeminde tutmaya yönelik olarak tasarlandığı izlenimi veren, yanıtlarla yakından ilgiliydi. Demek ki, onun sesinin temsil ettiği şeyler onun cinselliğiyle ilgili sorularla tamamen iç içe geçmiş durumdaydı. Sıradaki bölümde bu soruların bazıları bağlamsallaştırılmakta ve irdelenmektedir. bölümde

Dipnotlar

⁵⁸ Bir başka ilgi çekici ve kolay ulaşılabilir nihavent örneği için, Kalan'dan çıkan 1955-65 Türkiye radyosu arşiv kayıtlarında, diğer bir deyişle radyonun ilk dö- nem kayıtlarında, yer alan Lemi Atlı'nın "Bin Gül Çıkarırdım" adlı şarkısının fasıl kısmına ve Faiz Kapancı'nın "Gel Güzelim Çamlıca'ya" adlı şarkısının son kısmına bakınız. Burada meyan (orta) bölümler tiz tenor perdeden (orta do'dan bir üst oktav) seslendirilir. O dönemde, şimdi de olduğu gibi, şarkıcıların kendi ses genişliklerine uydurmak üzere makamı transpoze ettiğini belirtmek gerekir.

⁵⁹ Müren'in, kendi sesini müzik coğrafyasında ne şekilde konumlandığına ilişkin açıklamaları, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, gayet karmaşıktır. Kendisinin gazeteci Ayda Özlü Çevik ile yaptığı bir söyleşiden alınan aşağıdaki beyanları, özellikle Müren'in kendini birbirinden çok farklı iki vokal geleneğinin, yani kitabi berraklık (Münir Nurettin Selçuk ile Safiye Ayla örneği) ile müzik yoluyla kendinden geçirme (Müzeyyen Senar) geleneklerinin arasında bir yere konumlan- dırma çabası itibarıyla hayli tipiktir. Bu iki geleneğin mücadelesinde—söyleşiyi yapan kişinin muhtemelen beklentisinin aksine—kazanan ikinci gelenek olur. Müren şöyle der, "Münir Nurettin Bey'in ortaokulda iken Bursa'da bende tek bir plağı vardı. Safiye Ayla'nın da bir tek plağı vardı. Müzeyyen Hanım'ın 38 plağı vardı. Beni ilk duyulandıran, tüylerimi diken diken yapan, bir kadeh içirttirip efkâr dağıttıran ses cinsi Müzeyyen Senar'ın sesidir. Bülent Ersoy'un sesi Müzeyyen Hanım'a benziyor, diyorlar. Tavır aynıdır, ses ayrıdır. Müzeyyen Hanım'ın long'unu pikapta ağır ağır döndürüp daha kalın çalarsanız gıcıklayan Hafız Burhan'dır. Taş plakları hâlâ beni duyulandırıyor. Münir Nurettin Bey beni hiç ürpertmedi." (Hiçyılmaz 1997, s. 113).

⁶⁰ Anne Ellingsen ile Martin Stokes'un Cem Karaca ile yaptığı söyleşi, Temmuz 1996.

⁶¹ Dikici'deki (2005) fotoğraflara bakınız. Burada 1947'nin başlarında Paris'te verilen konserlerde RCA 44A veya bunun başka bir modelinin kullanıldığı görülür. Kısa bir süre sonra bu durum İstanbul'da standart bir uygulamaya dönüşmüş olmalı.

⁶² Mırıldanırcasına, mikrofona yapışık şekilde şarkı söyleme için bkz. McCracken 2001, Petkov 1995 ve Shaw 1995. Mikrofonla ilgili olarak özellikle Théberge'e (2003) bakınız. Ortadoğu'nun diğer yerlerinde mikrofona yapışık şekilde şarkı söyleme ve mikrofonlar için bkz. Stokes 2007a ve 2008.

⁶³ Müren'in T şeklindeki sahnesi örneğin Arıkan'da (1979) ve Güngör'de (1990) irdelenmişti.

⁶⁴ Kitap Müren'e ve yazarın kardeşi bestekâr Ayhan Özışık'a ithaf edilmişti. Müren Özışık'ın müziğinin büyük hayranıydı. Bu kitap da muhtemelen bu ilgiye bir teşekkür mahiyetinde yazılmıştı. Bu ilişkiyi bana gösterdiği için Serkan Delice'ye şükranlarımı sunuyorum.

⁶⁵ Müren komedyenler tarafından sürekli taklit edildi ve edilmekte. Erol Evgin'in yaptığı Müren ve başka şarkıcıların (Sezen Aksu da buna dahildir) taklitleri meşhurdur. Bu tür komik taklitler ironik bir şekilde bir sesin taklit edilebilir- liğinin ve kendine haslığının altını çizer. Bu taklitler konu edilen sesteki vokal tekniklerinin ciddi estetik amaçlarla ödünç alınmasının olanaksızlığını bir kere daha gözler önüne serer.

⁶⁶ Örneğin, Türkiye'de 1920'ler ile 30'ların meşhur kanto sanatçısı ve sanat müziği kayıt yıldızı Rabbi Isaac Algazi, biyografisini yazan Edwin Seroussi'ye göre "Türklerin 'bu bir kadın sesi' dediği hayli tiz tenor bir sesle" şarkı söylüyordu. "Bu denli tiz bir ses Türkiye'de özel bir estetik değere sahip olarak görülür ve takdir edilirdi" (Seroussi 1989, s. 37). Lakin tek başına perdenin dışındaki diğer nitelikler, örneğin Algazi'nin falsetto kullanımı ve yoğun vibratosu, onun "bir kadın gibi duyulmasını" pekiştirmiş olsa gerek.

⁶⁷ Malatyalı Fahri Kayahan ya da daha sonraki bir dönemden örneğin Muharrem Ertaş gibi.

⁶⁸ Türkiye'de Müren gibi konuşan çok az insanla tanıştım. Fakat 1980'lerin sonlarında Karadeniz yaylalarında araştırma yaparken, bölgedeki diğer erkeklerin neredeyse tamamının bir çeşit maçoluk hazzı alarak her an her yerde kullandıkları, dışarıdan anlaşılması olanaksız yerel şiveyi gayet bilinçli bir tavırla kullanmamayı seçen bir gençle tanışmıştım. Alenen Müren'den ödünç aldığı bir tonlama ve telaffuz cüretkâr bir şekilde kullandığı İstanbul Türkçesine renk katmaktaydı.

COLOPHON/KÜNYE

Editors / Yayınmcılar

Gürsoy Doğtaş & Alejandra Labastida

Texts / Metinler

Alejandro Castaños, Gürsoy Doğtaş, Mladen Dolar, Alejandra Labastida, Zeki Müren, Martin Stokes

Translation / Çeviri

Seda Mimaroglu Seitz

Karl Hoffmann

Christopher Fraga

Layout / Mizanpaj

Michael Bibl

The research for this publication was generously supported by SAHA and Independent Curators International (ICI) through the 2013 ICI/SAHA Research Award.

Bu yayın için yapılan çalışmalar SAHA ve Independent Curators International (ICI) kurumlarının 2013 ICI/SAHA araştırma bursu yoluyla gösterdikleri cömert destek ile gerçekleştirilmiştir.

