

MÜZİK Okumalarım

Zeki Z. Kırmızı

(2005-2025)

©

Açıklama

Yazarların doğum tarihleri esas alınarak dizinlenmiştir. Doğum tarihi bilinmeyen yazarlar ister istemez en arkaya yerleştirilmiştir.

Zeki Z. Kırmızı

İçindekiler

- **Joan Jara:** Victor Jara
- **Alain Dister:** Rock Çağı
- **William Washabaugh:** Flamenko: Tutku, Politika ve Popüler Kültür
- **Nicholas Cook:** Müziğin ABC'si
- **Bruno Doucey:** Victor Jara: Non á la dictature

JOAN JARA (1927, İngiltere)



Jara, Joan; Victor Jara (1983), Çev. Algan Sezgintüredi
Versus Yayınları, Binici Basım, Mayıs 2010, İstanbul, 310 s.



Bakırköy Yeni Mahalle'de bir apartmanın bodrumundaki izbede derme çatma masa başında Şevki'yle bir şiiri Türkçeleştirmeye çalışıyoruz. 1973. *Beş bin kişiyiz biz*. Dönemin en etkin yazın dergisine gönderdik ve yayınlandı. Tekin Sönmez'in dergisiydi, neydi adı, hah, **Yansima**. Türkçede, ilk bizdik Victor'u (içimden adıyla seslenmek geliyor, kusuruma bakmasın kimse) tanıtan. Sonra Militan'da, Behramoğlu Kardeşler ele aldılar. Eylül'den, Şilideki aşağılık ABD-CIA darbesinden sonra öyle etkilenmiş, üzülmüştüm ki, en büyük yağlı boya tablomu yapmıştım. Resim olarak bir değeri var mıydı, ne oldu o resme bilmiyorum. Darbeyi, cuntayı, Allende'yi, Victor'u koymuştum resme ve... Benim bugün bana uzun gelen yaşamımı dolduran en önemli olaylardan biriydi bu. Sonra Hüsrev (İranlı öğrenci dostlarımdan biri) bana Almanya'dan bir albüm getirdi: **La Poblacion**. Londra. Afişini hostelin duvarına asarken süzen bakışlar...



Şu an gözyaşlarımı, Joan Jara'nın kitabını okurken başıma geldiği gibi, tutmakta nasıl güçlük çektiğimi bilerseniz. Bu albüm beni bugüne değin bu düzeyde heyecanlandıran tek albümdür ve ötekiler, Dicap baskıları.

Victor demiryolunun kıyısında birkaç yoldaşıyla yatan bir ölüdür çoktan.

Victor Jara'dır sözünü ettiğim, yirminci yüzyılın namusu. Tini.

Geleneksel ağıt, ben ağlamayayım da kimler ağlasın, der. Büyük üvey kızı manuel(i, özkızı Amanda'yı, karısı Joan'ı ve Şili'nin ve dünyanın bütün halklarını bunca sevmeseydi, türküsünden, evinden, bedeninden böyle kolay vazgeçebilir miydi Victor Jara?

Merak etme, döneceğim, bekle beni, diyor Joan'a. Şimdi gitmem gerek.

Nereye gittiğini biliyor. Sonuç baştan belli... Hesap kitap zamanı değil. Olunabilecek tek, biricik yer var. Orası. Teknik Üniversite.

Çıkmıyor evden. Oraya gidiyor. Beni de beraber.

Sevgili Victor, yüreğim denli usum da, şimdi bugün, yani 37 yıl sonra da seninledir.

Sen haklıydın. İşte bundan kuşku yok.

Senden güzel insan yok. Güzel(lik), döndü dolaştı seni seçti çünkü. O zaman, bulunduğun yer neresiyse orada.

Seni bilmemek, senden haberi olmamak suçtur, suç sayılmalı. Ve böyle oldukça...

Neyse. En iyisi, onun derlediği bir ezgiyi dinlemek:

La Partida.

(2010)

*

ALAIN DISTER (1941-2008, Fransa)



**Dister, Alain; Rock Çağı (1992, Müzik),
Yapı Kredi Yayınları, 2002**

Bu çok renkli, belgeli, resimli kitap biraz da bizim pop müzik tarihimiz olarak zevkle okundu.

Diskografi içeriyor ve arşiv için bence önemli bir kaynak.

(2000 – 2005)

WILLIAM WASHABAUGH (1945, ABD)



Washabough, William; Flamenko: Tutku, Politika ve Popüler Kültür
(Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture, 1996), Çev. Haluk Orhon,
Ayrıntı yayınları, Birinci basım, 2006, İstanbul, 240 s.

Emek ürünü bir çalışma. Müzikal anlatıyla siyaset (en geniş anlamında) nasıl örtüşür, buluşur? Gözden kaçırdığımız bir şeyler olabilir mi? “*Flamenko ormanını ağaçlara takılıp kalmadan görmek*” amacıyla yola çıkan Washabough, Endülüs’e özgü iki temel kaynağa gönderme yapar: biri ve önemlisi, erkeklerin içmek, şiir ve şarkılar söylemek için toplanmaları. Diğeri, kadınların sınırlı şenlik (*karnaval*) etkinlikleri. Flamenkobilimi (*flamenkoloji*) oldukça eski ve yerleşik bir yordamı (*disiplin*) günümüzde. Düşsel (*platonik*), ussallaştırılmış (*akılcılaştırılmış*) müzikal deneyimlere bedensel bir karşılık olarak da yorumlanabilir. (23)

1. Tutkunun politiği: Flamenko, iktidar ve beden

Flamenkonun özü, 125 yıllık piyasalaşmanın bir sonucu olarak, siyaseti gibi gizlidir, karışıktır ve tartışmaya açıktır. Ayrıca halkçıl (*popüler*) müzik, erk (*iktidar*) ile türlü biçimlerde oynar. Uyar, onaylar ya da karşı çıkar. “*Ancak ilginçtir ki, popüler müzikteki en yaygın ve belki de en politik momentler, genellikle önem vermediğimiz için kaçırdığımız momentlerdir. Bunlar, bedenlerin kendilerini müziğin politikasına kaptırdıkları momentlerdir.*” Siyaset bedenlerle (de) yapılır. (28) Ama bedenlerle uğraşırken düşüncelerle pek az ilgilenen bir siyasetin bulgulanması için de flamenko kusursuz bir kaynaktır. “*Bedenselleşmiş politika, hiç değilse kavramsal anlamda apolitik olan bir müzikten daha iyi nerede aranabilir ki?*” (28)

Böylece Washabough, halkçıl müzikte siyaset izlerinin peşine düşer. Simon Frith’e gönderme yapar: anlamı şarkıdaki sözcüklerin dışında arasak daha iyi olur, yani içerik yerine biçimde. (32) Zaten Eagleton’a göre, (1991) “*politik ideoloji, öncelikle fikirlerle ilgili bir konu değildir: bilincimizden geçmesi gerekmeksizin de kendisini bize dayatan yapıdır.*” (33) Müzikal düzdeğişmece (*metonimi*), siyasetin parçası olan müzikal davranıştır. Arayı koruyan değişmecedan ayrı olarak, yakınlık ve dokunuşla siyaset yapar ve dokunuş, anlıksal (*zihinsel*), kavramsal değil, kasla, bedenledir. (34) Demek ki insan siyaseti, kasa özgü düzdeğişmecelerle, yani daha

büyük ve uzun dönemli (vade) siyasal gündemlerle uyumlu, anlık bedensel devinimlerle, görünmez biçimde geliştirilebilir. (35)

Washabough bu noktada gündemlere, düşüncelere (*ideoloji*), siyasal etkilere göz atar, bir harita çizer, bağlama bakar. “*Popüler müziğin politik enerjisini düzenleyen ve yönlendiren, müziğin kendisinden çok, dinleyicinin müziği gelişigüzel bir topluluğa, paylaşılan bağlamsal bir çerçeveye eklememesidir. Müziğin politik etkisi, süregelen ideolojik söylemlere eklenebilme ve önceden var olan politik anlatıların içine girme potansiyelinin bir fonksiyonudur. Böylece...müzik, anlatıların niteliklerini etkili biçimde yineler, artırır, pekiştirir, nesneleştirir*”. Bu nokta artık toplumsal eylem öngörüsüyle (*stratejisi*) ilgilidir. (36)

Yazar Endülüs (İspanya) coğrafyasında yedi düşüncüsel soruna (dava) kısaca göz atar:

Nacionalismo Napoleon savaşlarının ardından Alman ulusçuluğundan ödünç alınan düşüncelerle halk şarkısı ve dansı gelenekleri oluşturulur.

Romanticismo Endülüs *balad* şiirselliğinin ve yaşama biçiminin, sürgün aydınlar (*entelektüel*), Fransız ve İngiliz coşumcularının (*romantik*) etkileriyle öne çıkarılması.

Fatalismo 19.yüzyıl kilise ve kamu varlıklarının (mülk) özelleştirilmesi varsıl-yoksul uçurumunu derinleştirdi. Bu uçurum, biraz suçluluk arınımı (katarsis), biraz da yazgıcılıkla (*kadercilik, fatalizm*) korunabildi.

Modernismo 20.yüzyıl başlarında Amerikan yenilgisiyle çığnayan onur, aydınlarda görüntüyü (*imaj*) yükseltme gereksinimi doğurdu. Lorca, de Falla gibileri aracılığıyla örneğin.

Franquismo İspanyol kimliğini yeniden kucaklamak: 1939-1975.

Andalucismo Endülüs’ün bağımsızlığı. Blas Infante’nin öldürülmesi (1936).

Gitanismo 20.yüzyıl başlarında A. Machado, F. G. Lorca çingene yanlılığı.

Flamenko biçiminin (*stil*) düzdeğişmeceli yönleri, işte bu kaynakların ağırlığını, etkisini taşımıştır hep. Kaslar bu gündemlere uygun çalışmış, toplumsal belleğe yön vermiştir. Yorumcu, seyirci bu bağlamın tam da içindedir. Hem geçmişin tortuları hem canlı yorum bağlamı etkileşimi içinde, çağırmalarla (interpolation) görünmez biçimde siyaset yapılırken (Althusser) görünür siyasetin temelleri oyulur. (45) Bu çağırmaları dört başlıkta ele alır Washabough. Doğulaştırma (**Oryantalizasyon**): Copla’nın Mağribi dilinde seslenişi gibi doğu esintilerinin vurgulanması; Eşzamanlama (**Senkronizasyon**): doğaçlamada eşgüdüm, gitaristin şarkıcıya çağırısı ya da tersi; **Yitiş**: acı içinde beden davranışı ve özellikle tepkisel olarak içedönüş; **Kayıtlar**: Müziğin kayıt yöntemleri müzikal dolaşıma yansır.

Yorumun siyaseti ise bir üst-dil olarak belirir. Sonuç olarak, halkçıl müziğin siyaseti, düşünülmesi kadar yapılmasında da yatar ve suç ortaklığı kaçınılmazdır. (56) Arap geçmişe vurgu yaparken, davranış gösterim sırasında eşleştirilirken, içe dalarken ve kayıtlardan yararlanırken siyaset hep yapılır. Ve bedenle yapılan bu siyaset, şarkıların açık siyasal iletilerinden her zaman baskındır. (57)

II. Flamenkoya dair tarihler

İkinci bölümde Washabough flamenkonun eleştirel tarihini verir. Alımsatımın (*ticarileşme*) olumlu/olumsuz etkilerine takılmadan, o “*her Flamenko gösterisinin, hemen her zaman karşıt politik akımlara yer veren çok boyutlu ve vurgu açısından zengin bir deneyim olduğu fikrini*” savunmaktadır. (59) Endülüs ırası, *Cafe*

Cantante'ler, gezimcil coşku (*turistik fanfar*), 1922'deki yarışmayla (concurso) gelen canlanma (Lorca, de Falla), çingene tarihi ve geleneği, halkçıl gelenek, toplumbilimsel tezler, vb. varsıl bir yorum türölülüğünü ve Flamenko biliminin boyutlarını imler. Washabough'a göre 40 yıldır Flamenko yazarları, işleştmiş (*profesyonelleştmiş*) flamenkoyu eleştirirler. Bu doğru değildir. Tarihsel imlemelerin tümü çift yanlı değerlendirilebilir. Hem öyledir hem değildir. Bu eşzamanlı karşıtlıklar içerisinde Flamenko müziği karayergisel (*ironik*) bir müzik olarak tanımlanmalı ve gösteri biçimleri yelpazesi geniş tutulmalıdır. (68) 1971-73 yılları arasında **Rito y Geografia del Cante** belgeseli çokdilli, çoksesli etkinlik olarak özellikle anılmalıdır. 18. yüzyılda yoksulluğun kafa tutan erkeksi (majo) tutumunun belirleyici yerine değinir yazar. **Majismo**, Franco yanlısı İspanya aksoyluluğuyla (*aristokrası*) ilintili her şeye kafa tutarak direndi. İngilizler bu **majo** duruşuna ilgi gösterdiler, bunun yankıları oldu.

Cafe cantante'ler döneminde Flamenko şarkısı sahneye çıktı. *Cafelerde* bu tınılar dinlenir oldu. Sahneye çıkmış sokaktı bu. Sokağın sesi duyuldu ama boğuldu da bir yandan. (73) Çünkü sokak bir yerden sonra yıldırıcıydı (*tehlikeli*). Endülüs sokaklarının müziği, *cafe* döneminden sonra İşleşen Flamenko Ses'i (sound) aracılığıyla susturuldu, gölgelendi. *Opera flamenco* bu süreci destekledi (İtalyan opera geleneğinin açık etkileri). Gerçek flamenkoyu dönüşüme uğratan kandırmaca ve dolaplar (hile) devredeydi artık. Sahte gösteriler ve 1922 yılı: *Concurso*. *Concurso*, *opera flamenco*'nun gizlediği yerli (*otantik*) gelenekleri halka duyurmuş ve övmüştü. *Cante jondo* (derin şarkı) dönemi açılmıştı böylelikle. (Öncüleri Lorca, de Falla, Segovia.) Ama kuşkusuz aşırıya gidilmekte gecikilmedi. Hızla karayergisel, ikiyezli bir etkinlik oldu *concurso*. Onun çingene ve halk ekinini (*kültür*) yüceltmesi, Franko rejiminin ekinsel baskılarına giden yolu açtı. (77) Franko'nun gereksinim duyduğu, 'onurlu ulusal simge' flamenkoydu şimdi. *Concurso*, çift kimlikli, çift işlevli bir akımdı dönem içinde. Dördüncü dönüm noktası ise, '**Rito y Geografia del Cante**' belgeseli. Çift yanlı bıçak işleştmiş, belgesel oturmuş, başka türlü olamazmış izlenimiyle, müze niteliği oluşturmuş, hiç söz konusu olmamış dengeleri imleyerek aynı zamanda yanıltmıştır.

Washabough, bu noktada müziği yorumlayan Flamenko sanatçılarının, flamenkonun çokdilliliğini, işi müziği anlamlandırmak olan araştırmacılara göre bazen daha iyi kavradığını belirtir. Örnek: Antonio Nunez: '**El Chocolate**'. (81)

III. Müzikten alınan hazlar

Washabough artık müziğin tüketenler cephesine göz atmaya hazırdır. Flamenko deneyimlerine tepkilerimizi ayarlamak için, onu üreten yorumcunun tutkusu kadar, izleyen seyircinin hazzı da paylaşılmalıdır. Soru şu: güçlü bir adamın herkesin içinde *feryat figan* bağırmasından neden haz alırız? Bir gitaristin parmakları hızlandıkça neden daha çok heyecanlanırız? En son çıkan Flamenko ses tekerlerini (plak) bulmak için bizi satış yerlerine (mağaza) iten güdü nedir? (83). Bir teze göre, şarkı biçimi (stil), çağrışımlarla usu anılara kilitler, anılar açığa çıktıkça dinleyici özgürleşir, "*cante, bizi kendimizden alır, tarihimizden ayırır, yitirdiğimiz saflığımızla bizi yeniden bütünleşmeye iter ve bu kendi mucizemizi yeniden elde etmemiz için bizi yüceltir...Bu içebakış, özgürlüğün saf ve mutlak havasını solumamızı sağlar.*" (Grande,1992) Bilimsel ikinci görüşte, dinleyici bilisiz (*cahil*) değilse de bastırılmış insanlardır. Yanıltıcı bir bilince bağımlıdırlar ve kederli flamenkoya süslü püslü albenisi yüzünden kapılırlar. (Mitchell,1994; Steingress, 1993) (84)

Bu genel girişten sonra düşüncelerini derinleştirir Washabough. Flamenkonun bildirisi, sözü, duygusu (romans) nedir? Şarkı ve dansların eski oldukları, yeniden diriltildikleri vurgulanmalıdır bir kere. (87) Orta sınıfın toplumsal tını ve beklentileri, bir yandan eski düzenden (rejim) kopma isteği, diğer yandan da yasadışı, töresizliği (ahlaksızlık) bastırma isteği arasında biçimleniyordu. İç dünya, kamusal alanın daralmasıyla ilgili olarak, 19.yüzyılın ikinci yarısında ve tüm Avrupa’da, bu tarihsel bağlamda dışsallaştırıldı, dışa vuruldu. Uyanan iç benliğin dışavurumu olarak flamenkonun verdiği haz, Fransız coşumculuğu (*romantizm*) etkileri taşıyordu. İzleyen dönemlerde Flamenko duygusunun (romans) belirleyicilerini tanımlayan yazar, *teknoloji* konusuna girer. Kayıtlar önemlidir. Sestekerlerle, ürünleşmiş (*meta*) halk müziği, ürünleşmiş sanat müziğine dönüşür başta. *Fonografla* birlikte, örnekler (*model*), ölçünler (*standart*) ve ölçütler (*kriter*) öne çıkar. Şarkılar çözümlenebilmektedir. Bir Flamenko ölçünü oluşmuştur. Diğer müzik türleri gibi Flamenko da bu sestekerleriyle geçerleşmiştir (*meşrulaşma*). (94) Sesteker denli ses alması da (*mikrofon*) yorumu dönüştürmüştür ve karşıt yorumlara yol açmıştır.

Sonuç olarak, Flamenko hazzının tarihsel varlığı, gösterinin her anında vardır, aynı anda gelenekçi ve ilerici, coşumcu ve ulusçu (milliyetçi), benodaklı ve toplumodaklı, uysal ve direnişçidir. Paralı (ticari) gösteri sıradan ve yavan görülebilirken, içten ve özgün (*otantik*) olarak da yorumlanabilir. Böyle bir gösteri bir tv yayın imi (*sinial*) gibi, her yerdedir ve tümleyicidir. Tüketiciyse bir gösteriyi seçtiğinde diğerinden vazgeçmiş demektir. Bu yüzden ‘*toplumsal ilişkilere neden olan toplumsal uzama biçim verir.*’ (102)

IV.Çingeneler

Bölüm *Çingeneler*’e ayrılmıştır. Flamenko söz konusu olduğunda çingene yandaşlığıdır dile gelen. Bir *çingene-lik* tartışmasıdır bu. Endülüs tarihinin diğer bir adı da *Etnisite* tarihidir. (104) Çingene her şeyi yerel (*otantik*) olarak düşünen, duyan, çalan biri mi? Hayır, diyor Washabough haklı olarak. Tersine, durumlarını düzeltmeye çalışan anlık uygulamalardan söz etmek daha doğru çingenelik için. Tarih kavramı, felsefesi alanındayız. Tüm tarih bir buluş değil mi? Geleceği biçimlendirmek isteyenler geçmişi atar (*taşın*) ve böylelikle tarihin dışına çıkmış da olmazlar. Çünkü tarih ancak ve ancak kurularak (*inşa*) yapılır. Altyapı bile buluştan başka şey değildir (Eagleton). ‘*Emeğin ve sınıfın her zerresi, en az sanat kadar kültürel yapılardır ve emek ile sınıfın tarihsel temsili, bu temsili söylemin tarihsel bağlamından asla bağımsız değildir.*’ (Schrag, 1980) Tarih, yaratılır (*icat*). Steingress ve Mitchell’in buluşun tarihsel yanını (*rol*) görmelerine karşın, buluşların tarihleşmesini atlamaları ilginçtir. *Rito* belgeseline de bu açıdan yaklaşmak gerekecektir. Tez şu: bu önemli belgeselde, çingene budunu hem buluşa dayalı hem de siyasal yönden etkili olmuştur. *Mairenismo*, *Mairena*’ya dayalı bir terim olmuştur, çingene yandaşlığını imler. Mitchell gibilerine göre bu bir aldatmacadır yalnızca. Dizi, bu eleştiriyi hak ediyor mu? Burada *Franko* dönemini gözlem altına almak gerektiği açıktır. Bir alıntı: “*Çingenelere gösterilen bu hoşgörü, İspanya devlet yönetiminin ne faşist ne de kültürel türkülüğe hoşgörü olmadığına ilişkin Franco’nun savının geçerliliğini (kredibilitelerini) arttırıyordu.*” (112) Antonio Mairena, 1960’larda bu tutumdan yararlanarak, dokunulmazlaşan çingene sorununu (*dava*), *cante gitano*’yu, *Çingene* derinliğine ve değerine (*itibar*) uygun bir simge diye önerip geliştirdi. Buradaki karayergi de şudur: *Mairena* söylemi (*retorik*) Francoculuğun hem karşısında hem yanında görünmüştür. *Mairenismo*’nun izinden giden belgesel görünmeyen bir

eleştiriyi taşıdı öte yandan. Bunu görebilmek özen gerektirse de... Sonuç olarak **Rito** belgeselinin *Çingene* yanlılığı, *franquismo*'nun baskılarını göğüslemenin ve Endülüs ekinsel yaşamının yolunu açma yönünde yapıcı, yaratıcı yöntemsel bir yaklaşımla da ilgilidir. (116). *Çingeneciliğin* ve *Endülüşçülüğün* değeri, dizinin sınırları içinde değil, dizilerden etkilenen toplumsal yaşam akışında saptanmalıdır. (118)

V.Beden

Beden, uzun bir süredir bir araç (*enstrüman*), tinin kendini dışavurma aracı gibi görülmektedir. Flamenko hem Endülüslü ve İspanyalı hem de evrenseldir, çünkü derin insansı esinler taşır, *cante*'nin asıl içeriği, tüm insanların benimseyebileceği *yalın* özden gelir. (120) Duygunun, sevinin (*aşk*) özünü yakalamanın açkısı (*anahtar*) içtenliktir (**duende**, yabancı içtenlik) ve şarkıcı (*cantour*) kendini buna bıraktığında, tümüyle içe yönelir (*ensimismado*). “*Bir şarkının başında, henüz bir şey söylenmemişken bile bedenlerimizdeki etin bizden ayrıldığını duyumsarız, sanki düşünceler ve anlatımlar tek bir ani devinime dönüşür. Şarkıcının sesi, ayeo'da (şarkının girişindeki inilti ses) kendine özgüdür, ilkelidir. Bu bir çıplaklık, saf dışavurum durumudur. Her ses kendinden doğar, ama aynı anda kendini öldürür. Kendinizi, tıpkı diller yokmuş gibi, Yaratılış'ın eşiğinde bulabilirsiniz.*” (Rosales, 1987) Böyle tüyler ürpertici güçlere iye (*sahip*) şarkıcı, insanlık durumlarının sınırlarında, ‘*insanın kökteki duyarlılığında*’ (Molina, 1981) dolaşır. Ölüme karşı sürdürülen yaşamın şarkısını söyler. (Josephs, 1983)

Washabough konuyu genişletir bu noktada. Batılı şarkı geleneğini irdelemeye soyunur. Tarihi boyunca müziğin sunuluşu (yönetimsel, resmî kurumlarca biçimlenen) somut araçlarla, verili donanımla sınırlandırılmıştır. Örneğin 19.yüzyıl o güne değin gelmiş tüm sahneleme biçimlerini yeniden biçimlendirmiş, elden geçirmiştir, yani kendi kurumsal değişkenlerine (*parametre*) göre yeniden tanımlamıştır. Katolik ve Protestan geleneklerin sahne tasarımları değişik geleneklere yol açmıştır geçmişte. İlki, evrencilik savıyla toplumsal ilişkileri güçlendirmiş, 19.yüzyıldan sonra dindışı (laik) yapılara dönüşmüştür. Daha önce saraylarda saltık usun bedensizleştirdiği müzikal çizgi, bugün geldiği noktada evrensel öze gönderme yapan bireylerötesi bir yokülke tasarı (ütopya projesi) sayılabilecek şarkıya varmıştır. İkinci akağa (*kanal*) gelince, bireysel yarışmayı (rekabet) ve bedeni dolayısıyla işleyen bu çizgiyle insan (şarkıcı) öne çıkar. Birey ötekinin gözünde onay bekler. Beden süsyecileri (kozmetik) de süreci yakın dönemlerde önemli ölçüde destekler. Birey, şarkısı ve dudak boyasıyla (*ruj*) benlik geliştirme çabası içindedir. **Rito**, her iki yorum biçimini de destekler. Hem toplu (komünal) etkinlik, şarkı hem de bireysel, kişisel bir simgeleyim (*temsil*), toplumun acılarının birey üzerinden aktarılması söz konusudur.

Flamenkobilimciler Flamenko bedenini gözden kaçırmıştır yazara göre, ama seyirci, **Rito** izleyeni bunu kaçırmaz. Washabough biraz daha öteye açılarak, Flamenko bedenlerinin iki sunum biçiminin dışında ne gibi göstergeler taşıdığını bulmak ister. (127) Beden ve bellek arasındaki bağlantı önemlidir. Toplumsallık, toplumsal eşleşme, yineleme gibi kavramları anlamak gerekir. İçedönüklük tin durumu, *cantedeki* yararsızlık (ki olumsuzdan direniş biçimidir). “*Burada...bedenin kendisi gibi bir şey vardır.*” (132). *Cante quijero*, anlam vermez, haz verir, yorgun bedenin tansıklarıyla doldurur her yanı, tanık olanları alır götürür, anadilini konuşan bedenin özdeğidir.

VI. Kadınlar

Bu bölümde yazar, **Rito** belgeselinin, *nacionalflamenquismo* ile ilişkilendirilen Manici toplumsal cinsiyet ayrımcılığındaki törel (*ahlaki*) yükü sulandırarak ve gizleyerek, *franquista*'ların toplumsal cinsiyet betimine nasıl sessizce, ancak etkili biçimde karşı geldiği üzerinde duracaktır. Kadınların müzikal uygulama (*pratik*) içinde işlevleri nedir? Meryem Ana ve fahişe karşıt kimlikleri hep tartışılır. 18.yüzyıl Endülüs'ünün kamusal alanlarında, sokak müziği, hem ev yaşamının gereksinimlerini (seçkinlerin saraylarında yapılan müzik), hem de kilise müziğini bütünler biçimde ortaya çıktı. Erkek bağınazlığının, Meryem ana adına taşkın cümbüşlerin müziği çoğaldı. Erkeklerin ekinsele gösterilere katılımı kitleselleşti. Ekinsele tutuculuk ve Fransız karşıtlığına *majismo* ile eklenen yeni hava (atmosfer), erkek egemen sokak müziğini yaygınlaştırdı. 1840-50'lerde Alman coşumculuğunun etkileri yerelliğin dışavurumu için üstlenildi. Flamenkonun ham-kaba vurmalı sesleri o zamandan beri Endülüs bağlılığının (*sadakat*) simgesi olmuştur. Böylece alt sınıflara özgü (avam) ve dizemli (*ritmik*) ekin 19.yüzyıl boyunca etkili oldu. Kent alanlarında gittikçe, tinsel erkek üstbedeni (belüstü), kadınla örtüştürülen altbedenle (belaltı) buluştu. "*Popüler kültür de zaten, burjuvanın bu alt kadınsal bedenselliğinin çekiciliğinin peşinden koşması sonucu ortaya çıkmıştır.*" (Huyssen, 1986) (142)

Kentsoylunun (*burjuva*) fahişeden büyülenmesinin iyi ve kötü sonuçları oldu. Bastırılmışın sergilenmesi (*teşhir*), özgürleşmesi (!), *dişi*'nin bağımsızlaşması kadını ikilemden kurtarmadı elbette. Yeraltında eril esrime ortamlarında erkek erkeğe içkiyle yapılan Flamenko, içgüdüsel ve töredışı sayılabilecek törensel gevşemeler sonucu doğuruyordu: Buduncul (*etnik*) içme geleneklerinin alkol destekli arınımı (*katarsis*) (Mitchell, 1994). Bu sürece bulaşan kadının fahişe olarak görülmek dışında şansı yoktu haliyle. Kadın olumsuz yandı ve dışlanırdı genelde. Bunun ayracası ise *feria* idi. Panayır, şölen (karnaval), sokaktan dışlanmış olan kadına sınırlı olarak sunulan önödemeydi (*avans*). Bir tür güvenlik ayarı (*sübab*)... Kadının varlığı erkek duygusallığının önünü keser. Erkek sürücü koltuğundadır (Huyssen, 1994).

Franquista uygulamaları kadınlara karşı salt ayrımcılıktan öte, onları doğrudan elledi. Kadın kimliği kamusal işlerden soyutlandı. "*Franco'nun İspanya'sında bir kadın olmak, mahrem alanda iş gören ve dolayısıyla kamusal alanda statüsü az değil hiç olan bir anne olmaktır.*" (145) Dönem içinde Flamenko yaşamının Manici havasında, erkekler baskın, kadınlar özerk (*müstakil*), ele geçirilmiş ve aynı zamanda ulaşılamaz kılınmıştı. Al sınıflara özgü dişil cinsellik, seçkin siyasetlerin eril usu altına yeniden gömülmüş, dişil bölgeye bağlılık eril odaklı siyasetlerin örtüsü ile boğulmuştur (Bergamin, 1957) (146).

Rito belgeseli flamenkoyu kurtarmaya çalıştı, Franco dönemi erkek odaklı yozlaşmışlığı kırmak için yola çıktı. Dikkati Flamenko *dişilerine* kaydırıldı. (148) Bu kadınlar etkin (*aktif*) araçlardır, erkekler için öne çıkarılmış, sergilenen süs asla değildirler. Ev yaşamının temel taşı olan kadın için Flamenko şarkısı bu yaşamın önemli bir ögesini oluşturuyordu, içki artık doğrudan töredışılığa vurgu yapmıyordu. Tersine annesabaları (*ebeveyn*) ve çocukları birbirine bağlıyordu. Rito Flamenko TV dizisi şu ilkeyi yaşama geçirmiştir: "*Bellekteki belgeler, sık sık, geleceği 'geri getirmek' amacıyla geçmişten yararlanma biçimleri icat ederler.*" (Nichols, 1994; Nora, 1989, Rabinowitz, 1994; Terdiman, 1993) (152)

VII. Flamenko müziğinde Anglo perspektifler

İspanyolca *flamenkoloji*yle başlayan bölümde Unamuno ve Ortega y Gasset'nin Flamenko hakkında düşünceleri irkiliyor önce. Onlara göre yalnızca törel değil, ekinel bir lekedir de Flamenko. İspanya'nın çağcıl (*modern*) geleceği önünde bir leke, alçaltıcı, küçük bir gösteri... 1920'lerde, Manuel de Falla, Federico Garcia Lorca bu düşüncelere cesurca karşı çıktılar. Amaç, bir çekirdek oluşturmak, ayaktakımını ayıklamak ve halkın şenliksele (*karnavalesk*) etkinliklerini yüksek sanat atılımlarına (*moment*) dönüştürmekti. (155) İngiliz kökenli *flamenkoloji* ise Flamenko hakkında aydınlatmaktan çok, İngilizce konuşan dünyadaki toplumsal güçlerle ilgili olarak sergiledikleriyle önem kazanır (Woodall; In Search of the Firedance, 1992), Flamenkonun duygusallıkla yüklü bir sunumunu yapar. Sevgi ve bağlılığını ortaya koyar. Ama ciddi araştırmalar için yetersizdir (kültür eleştirisi çerçevesinde). Bu ciddi araştırmalar, halkçıl ekine saygı bekleyen yaklaşımlardır. Woodall'daki duygusal tepkiyi onaylamakla birlikte, çok da örtüşmüyorlar. Woodall'daki sorunsal, "eleştirel olmayan popülizm"di ve bu başlangıçta oldukça çekiciydi. Mitchell'in kitabı (Flamenco deep song, 1994) eleştirel olmayan halkçılığa tamamen karşıdır. Yansızdır yöntemi. Ona göre Flamenko şarkısı başkaldırmış, ayaktadır. *Cante* ikili arınma sağlar, yoksulu acıdan, varsılı suçluluktan. Sonuç: tinbiliminden kurtulmuş yoksulla varsıl, dünyayla barışık yaşamayı sürdürür. Dolayısıyla Flamenko şarkısı, temelde, "*çift kutuplu bir toplumu birleştiren, dengeleyici bir araçtır.*" (163). *Gitanismo*, bir virüstü, çingene katkısı alsatçı (*ticarî*) kirlenmeyi şiddetlendirmişti. (165) (Suçluluk ve kurban adama sahnesi). "*Otoriter bir söylem bile birisine hitap eder ve sadece onun tepkisinde yaşam bulur ve yönetimdeki her iktidar, uyruklarında belirli bir derecede zekaya ve inisiyatife gereksinim duyar.*" (Eagleton, 1991).

VIII: Müzik, direniş ve popüler kültür

Burada Bahtin'in eşsesli (*monoloji*) kavramına uzunca yer veren ve belli ki ondan esinlenen Washabough, çokdillli bedeninin işlevi üzerinde durur. Hiçbir uslamlama yetisi, insan bedenselliğinin özerk alanına baskı uygulayamamalıdır. Özsel yanlış yoktur ve topluluk olmaya gereksinim duymamız dışında değişmez evrensel erdemler kümesi bulunmaz. Kötülüğün özü yoktur ve erdem saltık olamaz. Hiçbir doğal *monolog* kötülüğü ya da erdemi tanımlayamaz ve saptayamaz. Her ikisi de etkileşim durumundaki bedenlerin edimlerinden ve anlatılarından yapılıdır (*inşa*) (*MacIntyre, 1981*). İnsanın ahlaki durumu biyolojisiyle uyumludur. Başarılı olan büyük plan değil, töreci ve alaycıların kusurlu çabalarıdır (*Ermath, 1992, Rorthy, 1989, vb.*). Bireyin yapabileceği en iyi şey... hevesle ve ısrarla çalışmaktır (*Shusterman, 1992*). Hiçbir birey kendini, parçalanmadan ve insan durumunun çokdillliliğinden çekip çıkaramaz. Kişi, tersini, tümlüğü, birliği ummasına karşın, ki sanat bunun dışavurumudur, mutluluk değil kaygıdır belirleyici süreç. (175)

IX. Rito y Geografia del Cante

Washabough bu bölümde belgeseli (23 Ekim 1971-29 Ekim 1973 arasında *İspanya Ulusal Televizyonu*'nda yayımlanmıştır) ayrıntılı olarak çözümler. Toplamı 100 bölümden oluşan dizinin birkaç bölümü bulunamamaktadır. Bu dizinin tarihsel bağlamına değinen yazar, dizide flamenkonun '*çokboyutluluk*' ve '*çokuyumluluk*'undan yararlanarak, belgeselin içine Franco ekin siyasetlerine karşı bir direniş kurgusunun yedirildiğini, flamenkonun yeniden yazıldığını belirtmeden

geçmez. Dizideki gerçekçiliğin, Franco'nun İspanyol ekininin özcü anlayışına kapalı bir direniş oluşturduğunu savlar. Ama karayergisel biçimde gerçekçi yöntemler ve gezi betimlemeleri izleyicileri geleneksel (*otantik*) flamenkoyu kabule yöneltmiş, böylelikle özcülük arka kapıdan içeri girmiştir, yani bir yandan kendi ekinsel özcülük damgasını (*marka*) yaratmaya da tehlikeli ölçüde yaklaşmıştır. (205) Ama unutulmamalı ki, '*arka bölge*' de, derin *Endülüs* de '*ön bölge*' denli kurmacadır, yani yapılmıştır. Belgeselde amaç, arkada duran yerli, geleneksel (*otantik*) bölgeyi bulgulamak olarak konulmuş, ama arka bölgenin de kurmaca olduğu, *sinematografik* gerçeklik duygusuyla kurulduğu göz ardı edilmiştir. Özgün (*otantik*) Flamenko bir kurmacadır. Yeni bir öz, bir *Kutsal Çanak*, büyük *Ak Balina* olarak görülmemeli, gelecekte böyle okunmamalıdır. Kutsal bir yasaya dönüşürse, düşüngüye (*ideoloji*) teslim olunmuş demektir. (219)

(2007)

NICHOLAS COOK (1950, İngiltere)



Cook, Nicholas; Müziğin ABC'si (Music: A Very Short Introduction, 1998), Çev. Turan Doğan, Kabalcı Yayınları, 1999

Cook, bu ilginç ve tartışmalı yapıtında, olanca soğukkanlılığıyla *müziğin geleneksel okunma biçimlerini* eleştirel yaklaşımlarla değerlendiriyor.

Müziksel Değerler adlı bölümde; müzikle ilgili yerleşik ve kalıp yargıların doğallaşıp saydamlaşarak evrensel bir dil olarak görüldüğünü, oysa müziğin *yapılmış bir kültür ürünü* olduğu söyleniyor.

2. Bölümde zaten (**Beethoven'e Dönüş**) tam da bu yerleşikleşmiş ve erk (iktidar) pekiştiricilerine dönüşmüş yargıları örnekliyor, Beethoven biçimlemesinden yola çıkarak (ve bu biçimlemeyi besteci-yorumcu-dinleyici üçgeni ya da bağlamında düşünmeyi de atlamadan). Arkasından sökün eden koca bir yazınsal-söylemsel mitoloji... Kapak resimleri, reklam, vb... Sonuç tüm bu ilişkilerin özüne yerleşen *'yetkeci bir erk yapısı'*. Bir başka sonuç: doğru müzik dinleme açısında giderek oluşan daralma...Ve **'Müzik Müzesi'**.

Beethoven'le gelen sözsüz müzik geleneğinin doğal uzantısı haliyle, *'sözün müziği açıklaması'* oldu.

Bir Kriz Durumu? (3.Bölüm) mu söz konusu. Günümüzde, Cook'a göre bir ayrımcılık, *müzikal bir ırkçılık* var. Bunalım, müziğin kendisinde değil, onun hakkındaki düşünüş biçimindedir.

Hayali Bir Nesne adlı 4. bölümde; notasyonun müzik kültürünün belirlenmesi ve tanımlanmasında temel rolünü vargılar Cook. Eğitimde böylece kuram öne geçer. Porte notalaması müziği çarpıtır. Müzikle notalama arasında çatışma vardır. Son tümce: *'Müzik yapılan bir şeydir.'* Cook'a göre önemli olan müziğin imgesel nesneleriyle onların simgelediği zamana bağlı deneyimleri karıştırmamaktır.

5. bölümde (**Bir Temsil Sorunu**) yazar, sanatın tarihinin aslında dünyaya bakış açılarındaki değişimin tarihi olduğunu, başlangıç noktası olarak, hangi yolla olursa olsun müziğin kullanımı ve içselleştirilme biçimini almak gerektiğini söylüyor.

6.bölüm **Müzik ve Akademi**. Akademik bakışın eleştirisi...

Müzik ve Cinsiyet adlı 7. bölüm, müzik bilgisinin *süzme* işlevi gördüğünü (olumsuz anlamda), müziğin ideolojik boyutunu irdeliyor.

Ve **Sonuç**'ta yazar, müzik kültüraşırı bir anlayış aracı olabiliyorsa, kültüraşırı bir yanlış anlayışın da aracı olabilir, diyor. Müzik kendini doğal gibi gösteren *par*

excellence bir yapıdır. İdeoloji aracı olarak benzersiz güçlere sahiptir. Müziği hem duymalı hem okumalıyız.

(2000-2005)

BRUNO DOUCEY (1961, Fransa)



Doucey, Bruno; Victor Jara: Non á la dictature (Victor Jara: Diktatörlüğe Hayır! 2015), Çev. Ali Berktaş, Alfa yayınları, Birinci basım, Aralık 2021, İstanbul, 77 s., Küçük boy, Fotoğraflı.

(2022)