

### ARAŞTIRMA MAKALESİ

## Türkiye’de 1960’larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı\*

Ozan Eren<sup>1</sup>

### Öz

Müzik olgusunun tek taraflı, basit değerlendirmesinden kaçınmaya çalışmak interdisipliner çalışmaların gelişmesi için yeni yöntemlerin araştırılmasını tetiklemiştir. Ancak, müzik sosyolojisi alanının nasıl kurulacağı halen tartışmalıdır. En önemlisi, her iki disiplinin inceliklerini de göz ardı etmeksizin müzik ve sosyolojiyi birbirine karıştırmak gerekmektedir. Bu bağlamda, bu makalenin temel amacı rock müzikle Türk folk müziğin bir sentezi olan Anadolu pop müziğin yükselişini bütüncül bir yaklaşımla incelemektir. Bourdieu’cü sosyolojik sanat teorisi yapısal tarihin, siyasal alan ve müzik alanı gibi etkileşimli alanların, müzikal olgunun incelenmesinin ve belli bir alanı etkileyen yapıların ve eyleyicilerin analizine adanmış için bu çalışmada Bourdieu’nün bütüncül yaklaşımı esas alınmıştır. Ayrıca, bu çalışma bize gösterecektir ki Anadolu Pop’un 1960’larda doğması tesadüfi değildir. 1960’larda Türkiye’de uygun politik ortamın ve otonom sanatın varlığı ve 1960’larda Amerika’da protest müzik aracılığıyla bireysel dışavurum çabalarının artması Anadolu Pop’un ortaya çıkmasının arkasındaki itici güçlerdir.

### Anahtar Kelimeler

Anadolu Pop • Türkiye • Protest müzik • Bourdieu

### The Roots of Protest Music in Turkey in the 1960s: A Bourdieusian Analysis of Anatolian Pop

### Abstract

It has been widely recognized that a simple, unilateral interpretation of musical phenomena is insufficient. This recognition, in turn, has triggered the search for new methods to improve interdisciplinary approaches. In this context, the question of how to develop the field of music sociology is much debated. In addition, this has also necessitated the interweaving of sociology and music without, however, compromising the nuances of both disciplines. This article mainly examines the rise of Anatolian Pop—a fusion of rock music and Turkish folk—in a holistic manner. A Bourdieusian analysis of art is inherently sociological in nature, and it also involves the analysis of structural history; interactive fields—politics and music, in this context; musical phenomena; and the different structures and agencies that influence a given field. This study, therefore, draws from and is based on Pierre Bourdieu’s holistic approach. This study shows that the birth of Anatolian Pop in the 1960’s was not accidental or spontaneous. In fact, the emergence of Anatolian Pop was made possible by a favorable political environment and the emergence of autonomous art in Turkey in the 1960s; additionally, it was also influenced by protest music, which was popular in the US in the 1960s. Protest music, in particular, encouraged self-expression.

### Keywords

Anatolian pop • Turkey • Protest music • Bourdieu

\* Bu çalışma Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde Doç. Dr. Çağlayan Kovanlıkaya danışmanlığında yürütülen ve 24 Kasım 2017’de doktora tezi olarak savunulan “Türkiye’de Protest Müzik Alt Alanı – Kardeş Türküler Örneği” başlıklı tezin bir bölümünden derlenmiştir.

1 Ozan Eren (Dr. Öğr. Üyesi), Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Avcılar İstanbul.  
Eposta: ozaneren84@hotmail.com

**Atf:** Eren, O. (2018). Türkiye’de 1960’larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 131–162. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0002>

***Extended Abstract***

This study examines the birth of Anatolian Pop music in Turkey in a holistic manner, and it is also based on the conviction that a simple, unilateral interpretation of musical phenomena is insufficient. Therefore, this study necessarily involves an interdisciplinary approach. However, it must be noted that an interdisciplinary approach also involves the danger of reducing sociology to music; conversely it also involves the danger of reducing musical phenomena to sociological conventions. Therefore, this study also discusses the ways in which a sociological analysis of music must be conducted. This study draws from the *Bourdieuian* sociological theory of art, and it involves the analysis of structural history; interactive fields—politics and music, in this context; musical phenomena; and the structures and agencies that influenced music in Turkey in the 1960s.

Anatolian Pop could be classified as a distinctive type of protest music. However, much like other kinds of music, protest music cannot be defined in an exact manner. Therefore, it is important to consider different dynamics to situate and analyze Anatolian Pop as an alternative musical form. For example, Anatolian Pop singers opposed the kind of music that was popular and considered legitimate in Turkey in the 1960s: arrangement music. Arrangement music was typically based on translations of well-known French, Italian, or Spanish songs. In fact, their opposition to arrangement music constituted an important aspect of the protest music they pioneered in Turkey. On the other hand, the Anatolian Pop movement was also more than a musical movement. It involved the discovery of a cultural identity based on eclectic musical ideas.

First, this study reviews the basic concepts of Bourdieusian sociological theory. Pierre Bourdieu, a popular French sociologist, is known for the emphasis he placed on historical analysis and structure, and, for this reason, many consider him a structural constructivist. The following concepts of Bourdieusian sociological theory are salient in the context of this study: the notions of “field” and “habitus”; the different forms of capital (cultural, social, economic and symbolic); social space; the relationship between structure and agency, doxa, and *illusio*; the autonomous and heteronomous principles that govern artistic production; and the main strategies involved in a given field, such as conservation, succession, or subversion. According to Bourdieu, “fields” represent the setting and social positions of power relations. Bourdieu also argued that the boundaries of a field, such as the boundaries of music for instance, are fluid in nature. Therefore, a field mainly serves as a site for change. Moreover, changes in the structure of power relations directly or indirectly affect the construction of their respective fields.

Second, this study focuses on Turkish politics during the 1960s. Since the 1960 coup, Turkey has continued to witness several types of coups and takeovers. The 1960 coup marked the beginning of a new political era: it resulted in the adoption of a Constitution

in 1961, which is widely regarded as the most democratic Constitution in Turkish history. Not only did it guarantee fundamental rights and freedoms it also had positive effects on artistic and cultural production. It also signified the demise of the oppressive political environment of the 1950s. The birth of Anatolian Pop in the 1960s, therefore, was not merely accidental or spontaneous. The emergence of a favorable political environment played a key role in shaping autonomous art in Turkey during this period.

The political climate in Turkey in the 1960s was essentially characterized by its libertarian stance. As a result, Turkish music came to be influenced by foreign music to a certain extent. At the same time, protest music as well as folk music and Rock and roll gained popularity in the US. In addition, the Beat Generation influenced various counterculture movements during the same period and beyond.

Most music companies that operated in Turkey in the 1960s were originally formed in other countries. Companies such as Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathe, Grafson, and Foniti, are relevant examples in this context. Most of these companies sought to introduce foreign songs in Turkey. Odeon, however, had a different approach; the company focused on local musicians, and it also produced new Turkish songs. “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” (Once Upon A Time), released by Odeon, is considered to be the first formal Turkish pop song. However, it must be noted that this song was only an arrangement of Bob Azzam’s “C’est écrit dans le ciel.” Nonetheless Bak Bir Varmış Bir Yokmuş was widely appreciated by the people in Turkey.

Therefore, it could be said that the 1960s, especially the mid-1960s, was a period during which new rules began to govern Turkish music. Some Turkish musicians obeyed these rules without questioning. In other words, it could be said that they adapted to the changing doxa. Moreover, Turkish Pop was the most dominant characteristic of this new doxa. It was also considered rational and pragmatic for Turkish musicians to adopt elements of Turkish Pop. In fact, even prominent musicians, such as Özdemir Erdoğan, adopted elements of Turkish Pop during this period.

On the other hand, those who did not obey the new rules paved the way for synthesizing Turkish folk and rock. Cem Karaca, a prominent Turkish rock musician, defined this fusion of Turkish folk and rock as “National Turkish Music.” Subsequently, Moğollar’s Taner Öngür coined the term “Anatolian Pop,” and the term was mainly used to explain musical intentions. This new genre symbolized a counter stance and challenged the dominant rules of, what, as per Bourdieusian terminology, may be called the “music field.” In a very short span of time, Anatolian Pop became one of the key elements of the Turkish music industry. The following factors drove the rise of this new type of music: increased touring opportunities, increased number of music contests (such as The Golden Microphone), the libertarian essence of the 1961 Constitution, and the increasing cultural capital, which enabled the audience to appreciate Anatolian

Pop. Moreover, musicians frequently switched and swapped Anatolian Pop bands, and although this increased competition, it also paved the way for collaboration.

It is also worth mentioning that a significant number of Anatolian Pop musicians were graduates of distinguished Turkish high schools, such as Robert College and Galatasaray High School. They were typically born into middle-class or rich families. As a result, they also possessed high amounts of cultural capital. They were also proficient in foreign languages, especially French and English. These factors enabled them to follow and appreciate Western music. It is also interesting to note that most of the Anatolian Pop musicians were males. Few female musicians, such as Rana Alagöz and Hümeýra, achieved the same level of popularity.

Local sounds came into prominence during this period, and an “art for art’s sake” approach also became popular. Therefore, it can be said that, during the 1960s, Turkish music was characterized by the emergence of unique traditions and internal dynamics, which is most notably exemplified by the emergence of Anatolian Pop. The Turkish government also supported local music, and this also influenced Anatolian Pop.

## **Türkiye’de 1960’larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı**

Protest müzik, birçok müzik türü örneğinde olduğu gibi, tam olarak sınırları çizilemeyen bir tür olarak karşımıza çıkar. Eski kanonik yapıdan beslenen, yani geleneğin taşıyıcısı olarak beliren müzik örneklerini dışlayan veya dönemin müzik dünyasında ayrıksı bir yerde duran müzik türleri protest müzik tanımı altında sunulabilmektedir. Ancak, müziği olgusal olarak ele aldığımızda, analize tabi tutulan müzik türünü veya akımını tarihsel arka plandan koparmadan ve müziğin birikerek geldiği süreçleri yadsımadan değerlendirmek bütüncül bir analiz açısından önem taşımaktadır. O halde, belli bir döneme odaklanarak yürütülecek sosyolojik bir analizde protest müziği sadece müzik formları üzerinden değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Protest müziğin içinde doğup yetiştiği koşullarla bu döneme damgasını vuran yapılar, aktörler ve alanda rekabet halinde olan eyleyicilerin ve kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısı bütüncül olarak ele alınmalıdır. Bourdieu Sosyolojisi böyle bir bütüncül analiz için gerekli ana hatlara sahip olmasının yanı sıra kavramların bağıntısal olarak ele alınmasına fırsat sağlayan dinamik bir sosyoloji imkânı sunduğu için araştırmacıların belli bir statik döngüde sosyolojik analiz yürütme riskini önceden engeller.

Her dönem kendi koşulları içinde kendi protest müziğini ve müzisyenini ortaya çıkarırken bir taraftan da gelenekten beslenen müzikle/müzisyenle hesaplaşmıştır. Sözgelimi, klasik müziğin öncü isimlerinden Ludwig Van Beethoven gelenekten kopan bir müzisyenken Wolfgang Amadeus Mozart daha çok protest tavırlarıyla öne çıkmıştır. Mozart’ın özellikle 1780’lerin başlarında sarayda hizmetinde olduğu üstlerine karşı gelişi, babasının onun Salzburg’ta kalmasını ve emirlere itaat eden bir hizmetkâr müzisyen olmasını istemesine rağmen babasını dinlememesi Mozart’ın protest bir müzisyen olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Türkiye’de protest müziğin gelişiminde ise Anadolu Pop akımı öncü bir rol üstlenmiştir. 1960’ların sonlarında görünürlük elde eden Anadolu Pop akımı - hem müzikal olarak, hem de eyleyicilerin tavır, tutum ve eğilimleri bağlamında- daha önce hakim müzik türü olan aranjman müzik türüne karşı kesin bir karşı duruş örneği sunmaktadır. Süregelen gelenekle adeta restleşip kendine yeni bir hat açan Anadolu Pop akımının hangi saiklerle, hangi tarihsel süreçlerde ortaya çıktığının ve yapısal özelliklerinin nasıl bir gelişim gösterdiğinin araştırılması Türkiye’de protest müzik alt alanının seyri açısından önem taşımaktadır. Kuramsal ve metodolojik çerçevede Bourdieu sosyolojisini temel alarak sorgulamanın yürütüleceği bu çalışmada ilk önce Bourdieu sosyolojisindeki temel kavramlardan bahsedilecektir. Sonrasında, sırasıyla 1960’larda Türkiye’de siyasal alanın genel yapısal özellikleri, devletin dönemsel müzik politikası, alandaki merciler

(festivaller, müzik dergileri, yarışmalar, ödüller gibi), müzik alanında ve protest müzik alt alanında ortaya çıkan ana tartışmalar, Anadolu Pop müzik eyleyicilerinin sınıfsal/eğitsel güzergâhları ve müziğin icra edildiği mekânlar üzerinde durulacaktır. Böylece, bütüncül bir analiz içinde Anadolu Pop akımının doğuşu ve gelişimi değerlendirilecektir.

Çalışmanın metodolojisine dair dikkat çekilmesi gereken ilk husus, Anadolu Pop üzerinden 1960'lar protest müzik alt alanı tartışılırken bu tartışmanın 1960'lar müzik alanı içinden tartışıldığıdır. Bu husus dikkate alınmadığı takdirde, bu çalışmanın protest müzik alt alanına odaklanmak yerine 1960'lar müzik alanı çözümlemesi sunduğu yönünde bir eleştiri getirilebilir. Çalışmada 1960'lar müzik alanı tartışılırken Anadolu Pop akımına protest müzik olma özelliği kazandıran nedenler ayrı bir bölüm açılarak değil bizzat 1960'lar müzik alanı içerisinden değerlendirilmektedir. Anadolu Pop akımı öncelikle aranjman müziğe net bir karşı duruş sunduğu için protest bir müzik türüdür. Diğer yandan, Anadolu Pop'un 1960'ların devrimci hareketlerinden etkilenmesi siyasal alanla doğrudan etkileşimli gelişen bir müzik alanına işaret ettiği için protest bir tavır söz konusudur. Farklı giyim kuşamlarıyla da protest bir tavır gösteren Anadolu Pop eyleyicilerinin bir taraftan süregelen aranjman müzik geleneğiyle restleşerek alt üst etme stratejileri göstermeleri, bir taraftan da Anadolu'da içkinleşmiş protest müzik olarak karşımıza çıkan âşıklık geleneğinden beslenmeleri Anadolu Pop akımını Türkiye'de daha önce örneği görülmemiş farklı bir protest tavra yaklaştırır. Bu özelliklere ilaveten, Anadolu Pop, müzik formu açısından ikilikleri yıkan bir alt yapı üzerinden geliştiği için Doğu/Batı müziği ayrımları ortadan kalkmıştır. Kullanılan enstrümanların ve müzikal formların Anadolu coğrafyasıyla sınırlı kalmayıp Batı müziğine de yaslanması Anadolu Pop akımını yine protest müzik kategorisine dâhil etmemize olanak sağlar. Son olarak, Anadolu Pop eyleyicileri, özellikle Anadolu Pop'un ilk gelişim yıllarında ana akım müziğin dışında kalarak kendi ekollerini yaratmayı başarmışlar; metalaşmaya karşı sanatı ön plana çıkararak Türkiye müzik tarihinde ayrıksı bir konum almışlardır.

Öte yandan, müzik - sosyoloji ilişkisinin interdisipliner arayışları içinde kendine yer edinmeye çalışan bu çalışma makro düzeyde Müzik Sosyolojisi alanına dâhilmiş gibi değerlendirilebilir. Ancak, epistemolojik temkini elden bırakmamakta fayda vardır. Zira, Müzik Sosyolojisi, disiplinler arası bir alan olarak zaman içerisinde şekillenmesine rağmen “uzun yıllardır yapılan çalışmalardan sonra bile Müzik Sosyolojisi'ni inşa etmenin ne demek olduğuna dair tam bir görüş birliği yoktur. En başından beri Müzik ve Sosyoloji arasındaki bağlaç (of) akıcı bir koordinasyon yerine bir gerginlik yaratmıştır” (Hennion, 2003, p. 80). Hem müziğin sosyolojik yönünün incelenmesi, hem de sosyolojik olanın müzik alanı bağlamında düşünülmesi müzik ve sosyoloji disiplinleri arasındaki muhtemel tahakkümü önlemeye dair ilk geçerli çaba olacaktır. Herhangi bir disiplini diğeri üzerinden tanımlamak (Edebiyat Sosyolojisi, Sanat Sosyolojisi gibi) ister istemez bir disiplinin diğeri üzerinde tahakküm kurma ihtimalini içinde barındırır.

Oysaki müzik ve sosyoloji disiplinlerini iç içe geçip kesişen ve etkileşim halinde olan alanlar olarak ele almak her iki disiplinin de inceliklerini ve farklı yapısal özelliklerini ortaya çıkaracaktır. Bu iddiaları göz önünde bulundurarak çalışmanın hemen başında belirtmek gerekir ki, bu çalışmada Müzik Sosyolojisi alanı yerine Müzik ve Sosyoloji alanında bir analiz yürütülmesi planlanmaktadır.

### **Bourdieu Sosyolojisi’nin Ana Hatları**

Bourdieu, dört farklı sermaye türü olduğundan; bireylerin kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelerinin toplam hacmiyle bir alanda konumlandıklarından bahseder. Bourdieu’nün bu türlere ek olarak belirttiği ve zihinsel bir kategoriye işaret eden sembolik sermaye ise “bu türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir” (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 108). Bourdieu, alan nosyonu üzerinde dururken bahsi geçen alanda konumlananları, bir araştırmanın nesnesini, artık birey değil eyleyiciler olarak kurmaktadır:

Alan nosyonu, bir sosyal bilimin gerçek nesnesinin birey, yani “yaratıcı” olmadığını bize hatırlatır – gerçi istatistik çözümlene için gerekli bilgi genelde bireylere ya da tekil kurumlara bağlı olduğundan, bir alan, ancak bireylerden yola çıkarak kurulabilir. Araştırma işlemlerinin merkezinde olması gereken, alandır. Bu, bireylerin katıksız “yanılsamalar” oldukları, var olmadıkları anlamına gelmez. Ama bilim, onları biyolojik bireyler, aktörler ya da özneler olarak değil, *eyleyiciler* olarak kurar; bu eyleyiciler, alanda toplumsal olarak etkin ve hareketli olarak kurulurlar... (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 93).

*Sosyal uzam* ise farklı alanları kapsayıcı özellikte olup failer, gruplar veya kurumlar arasındaki mesafelerin yakınlığına dair bir fikir vermektedir. İçinde bulunduğu sınıfa işaret eden ve eyleyicilerin toplam sermaye hacmiyle alanda konumlanmalarına paralel gelişen *habitus* hem yapılaştırılan, hem de yapılaştıran bir yapı olup sürekli değişime açıktır. “*Habitus*, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir” (Bourdieu, 2006, s. 21).

Jean-Paul Sartre ve Lévi-Strauss ekolü olmak üzere iki farklı ekolün İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa’da çok etkili olduğunu ve bu ekolleri benimseyenler üzerinden ikili bir hat açıldığını belirten David Swartz Bourdieu’nün, özellikle ilk dönemlerinde, yapısalcı antropolojinin öncülerinden Claude Lévi-Strauss’tan hayli etkilenmesinin önemine işaret eder (Swartz, 2015, s. 57–59). Kuramsal dayanağını açıklarken konumunu *yapısal inşacılık* (structural-constructivism) olarak belirten Bourdieu, yapısal tarihin sosyolojik araştırmadaki öneminin göz ardı edilmemesi gerektiği üzerinde ısrarla durmuştur. İncelenen yapının değişik aşamalarını yapının hem süregelen, hem de devinimsel olmaya açık doğası üzerinden değerlendiren Bourdieu, tarihsel analiz-yapı ilişkisi üzerinde dururken iktidar ilişkilerinin yapıya etkisini de göz önünde bulundurmaktadır.

Bourdieu sosyolojisinin adeta alametifarikası haline gelmiş alan nosyonu ise, Bourdieu sosyolojisinde araçsal bir kullanıma sahip olup toplumsal uzamı (sanat, edebiyat gibi) kapsayıcı bir özellikte karşımıza çıkar. Bilhassa, *Sanatın Kuralları* (1999) ve *Kültürel Üretim Alanı* (1993) gibi yapıtlarda karşımıza çıkan bu kapsayıcılık yapısal tarihin değerlendirilmesinde bize bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır. Toplumsal yaşam, Bourdieu'ye göre, temelde mücadelelerle örülen, çatışmanın kaçınılmaz olduğu bir alandır. Ancak Bourdieu sosyolojisinde, Bourdieu'nün ikilikleri aşan yaklaşımına paralel olarak, alan nosyonu tek taraflı işlemez. Bourdieu'de alan nosyonu hem bir *kuvvet alanı*, hem de bir *mücadele/savaş alanı* olarak işlerlik kazanır. Bu kavramı içselleştirebilmek için Bourdieu'nün *alan* tanımını vermek faydalı olacaktır:

Benim alan olarak adlandırdığım şey, istatistik toplumbilim yapanların sandığı gibi basit bireyler topluluğu, bir bireyler bütünü değildir... Demek ki, bir bireyler topluluğu değil, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur. Bunun en yetkin örneği de türler arasındaki hiyerarşidir... 'Alan' bakımından düşünüldüğünde, bilimsel incelemenin gerçek konusunun artık bir birey olmayacağı açıktır (Bourdieu, 1999, s. 12–13).

Öte yandan, Bourdieu, eyleyicilerin kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelerinin toplam hacmine göre alanda konumlar aldıklarını belirtirken güç ilişkilerindeki farklılıklara özellikle dikkat çeker. Eyleyiciler bu farklılıklara göre alana giriş ve alandaki mevcut konumlarını koruma aşamalarında muhtelif stratejiler uygularlar. Bourdieu, bu bağlamda, koruma/muhafaza (conservation), takip/izleme (succession) ve altüst etme (subversion) stratejileri olmak üzere üç temel strateji türünden bahseder (Bourdieu, 1993/1980). Koruma stratejileri izleyenler alanda hâlihazırda belli konumlar elde edip belli bir güç eksenini oluşturmuş olanlardır. Diğer eyleyicilere göre kıdem olarak üst pozisyonda sayılan bu eyleyiciler egemenliklerini muhafaza etmeye çalışmakta; alana yeni girmeye çalışanlar için kimi zaman örnek teşkil etmektedirler. Alana yeni girmeye çalışanlar takip stratejileri izleyerek egemenlerin ayak izlerini takip etmekte ve oyunun süregelen kurallarını, yani doxa'sını, öğrenip oyundan pay almaya çalışmaktadırlar. Son stratejiyi izleyenler –ki bunlara kimi zaman geleneği yıkan avangardistler de dâhildir– genellikle yeterli özgül sermayeye sahip olmayan ama alanın doxa'sına bir şekilde itirazları olan eyleyicilerdir. Bu noktada, özgül sermayenin alandan alana farklılık gösterdiğini ve alanın iç dinamiklerinden, özellikle çatışma ve rekabetten, etkilendiğini belirtmek gerekir.

Sanat alanına bütüncül bir bakış getirmeden sanata dair incelemenin eksik olacağından bahseden Bourdieu'nün yaklaşımı sanatın kolektif doğasının etrafıca ele alınmasının önemine işaret ederken Howard Becker'in *sanat dünyaları* yaklaşımına da bir nebze benzerlik gösterir. Becker, ortak bir dünya içinde farklı iş bölümlerinde emek harcayan insanlara dikkat çekerken *sanat dünyası* kavramı etrafında analizlerini ortaya koymakta; bu kavrama daha çok teknik bir bakışla yaklaştığını ileri sürmektedir. Becker, yaklaşımının merkezinde yer alan sanat



dünyasını “şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağı” (Becker, 2013, s. 28) olarak tanımlamakta; böylece analizinin en başından itibaren araştırma nesnesini birey olmaktan çıkarıp bir yapıya dönüştürmektedir. Aslında Becker’in yaklaşımına göre sanat dünyası iş dünyası gibi emek üzerinden işbölümü esasına dayandırılmakta ve çalışanlar kendi potansiyellerine göre üretim sürecine dâhil olmaktadır. Belli kişilere belli görevlerin verildiği sanat dünyası önceden belirlenmiş; değişime kapalı bir dünya değildir. Bu yaklaşım bize Bourdie’nün alan nosyonunu hatırlatmaktadır. Zira, bir alanın sınırları her an yeniden çizilebilir ve alan her an yeniden yapılaşabilir. Bu bağlamda, sanat dünyasında çalışanların görev dağılımlarında ortaya çıkan değişiklikler yapısal bir değişikliği de beraberinde getirecek; farklı bir sanat dünyasına kaynaklık edecektir.

Sanatsal üretim sürecinin sanatçının tekilliğine indirgenemeyeceği üzerinde duran Bourdieu sanat alanının kendine özgü işleyiş yarasını içselleştirebilmek için sanatçının üretim sürecine ek olarak sanat eleştirmenleri, jüriler, editörler gibi üretimi destekleyici eyleyicileri ve çeşitli kurumları da hesaba katmamız gerektiğini belirtir. Bu işleyiş yarasında eyleyiciler ve kurumlar arasındaki rekabet, hiç kuşkusuz, oyunun sorgusuz sualsiz kabul edilen kurallarından, yani doxa’dan ve oyundan elde edilecek çıkarlar doğrultusunda oyuna yapılan yatırımlardan – çünkü sanat alanı da diğer alanlar gibi çıkarlarla doludur – yani *illusio*’dan bağımsız değildir.

Bourdieu odaklı bir alan çalışmasında, Bourdieu’nün *Sanatın Kuralları*’nda belirttiği üzere, alanın özerklik derecesi, yani otonomi/heteronomi kutuplarından hangisine yakın olduğu, yürütülen alan analizinde kritik bir öneme sahiptir. Bu aşamada, Bourdieu, sanatsal üretim alanının otonom ve heteronom kutupları ile anlatmak istediğini şöyle açıklar:

[Sanatsal üretim alanını] ekonomik ve politik olarak (mesela, “burjuva sanatı”) hâkimiyet altına alanların benimsediği heteronom ilke ve geçici başarısızlığı bir dâhil edilme işareti, ticarî başarıyı da tâviz vermek olarak gören, özel bir sermaye türü ile donanmış olanların benimsediği, ekonomiden bağımsız olma derecesi ile özdeşleştirilen otonom ilke...(mesela, “sanat için sanat”) (abç; Bourdieu, 1993, s. 40’tan akt., Göker, 2010, s. 548).

Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarını ortaya koyduktan sonra, Anadolu Pop akımının gelişim süreci, akımın doğup geliştiği tarihsel bağlam ve protest müzik alt alanının siyasal alanla bağıntısal özellikleri dikkate alınarak değerlendirilebilir.

## **1960’lar: Kültürel Üretim Alanında Özerkliğin İlk Nüveleri ve Anadolu Pop’un Doğuşu**

Türkiye politika tarihinde görülen üç büyük darbenin başlangıç dönemi olarak bilinen 1960’lı yıllar Türkiye’nin siyasal tarihi açısından bir dönemece işaret etmektedir. 1960’ların diğer önemli özelliği ise kültürel üretim alanında özerkliğin

ilk nüvelerinin 1961 Anayasası'yla birlikte belirmesi ve 1960'ların Amerika'sında müziğin eyleyicilerde ve alımlayıcılarda protest tavrı almalarına yönlendirecek yapısal özelliklerde olmasıdır. Türkiye'de protest müziğin doğuşu ve evrilme süreci 1960'larda Türkiye ve Amerika ekseninde gelişen bu iki temel karakteristik özellikten bağımsız gelişmemiştir.

1950'lerde büyüyen dış ticaret açığı, özellikle 1950'lerin ortalarından itibaren kötüleşen ekonomiyle artan enflasyon, hak ve özgürlük ihlalleri başta olmak üzere Demokrat Parti döneminde artan ekonomik, kültürel ve sosyal çıkmazlar ordu mensuplarının tepkisini çekmiş ve bu tepki 27 Mayıs, 1960 askerî darbesiyle sonuçlanmıştır.

1960'ların siyasal alanına baktığımızda önceki dönemden sonra radikal bir değişim çabası görülmektedir. 27 Mayıs'ta yapılan darbe sonrası 1961 Anayasası<sup>2</sup> kabul edilmiştir. 1961 Anayasası'nın sonucunda, geniş hak ve özgürlüklerin tanınmasının yanı sıra kültür ve sanat alanlarının da 1950'lerdeki baskı ortamından uzaklaşması söz konusudur.

Türkiye'de politik alanda bu gelişmeler yaşanırken ve politik alandaki gelişmeler kültür/sanat alanlarında daha özgür dışavurumun yolunu açarken 1960'lar Amerika'sında müzik aracılığıyla ilk protest tavrı almalar başlamıştır. Protest müzik 1960'larda hem tanımını netleştirmiş, hem de geniş kitlelere yayılarak görünürlük kazanmıştır. 1960'larda rock müzik ve zaman zaman rock'la harmanlanan folk müzik, yükselen muhalefetin yegâne sesine dönüşmüştür:

Yeni insan, muhalefetin gençleşmesi demektir. 1950'lerin sonlarında ve efsanevi 1960'ların atmosferinde önemli olan husus, yeni sol'un haricinde, tıpkı yeni sol gibi hayal ve hislerde radikal dönüşümleri hedefleyerek muhalefeti gençleştiren bazı kuvvetlerin de, yani beat'lerin hercai hatıralarının, Lenny Bruce'un kanaviçe kanalları açtığı psychedelic kültürün, Bob Dylan'ın 'ara kesit' tavrıyla devrimcileşen folk'un ve bilhassa da rock'n roll'un birer counter culture kuvveti olarak mevcudiyetleriydi... 1960'lara gelindiğinde, gençleşmiş bir muhalefeti duyurmada rock'tan daha uygun ve daha etkili başka bir artistik form da düşünülemezdi. Zira rock, akustik ve elektronik bir olay olarak 1920'lerin jazz'ı gibi dünyayı yekpare kılabilirdi (Ay, 1993, s. 38).

Türkiye'de müzik alanına baktığımızdaysa, darbeye birlikte çok partili döneme son verilen 1960'ların başlarında daha çok rock'n roll müziğinin benimsendiği görülmektedir.<sup>3</sup> Bu müzik, ilk başlarda, daha çok İngilizce söylenmektedir. Bunun bir nedeni de müzik şirketlerinin yerli şarkılara olan teşvikinin henüz yeterli seviyede olmamasıdır. Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathé, Grafson ve Foniti o zamanlarda etkin olan müzik firmaları olarak bilinmesine rağmen hepsi yurt dışı menşeli olup yerli şarkılara değil, yabancı şarkılara öncelik verdikleri için

2 20 Nisan, 1924'te yürürlüğe giren 1924 Anayasası'ndan sonraki ilk anayasadır.

3 Burada belirtmek gerekir ki, Rock'N Roll, 1960'larda benimsenen bir müzik türü olsa da 1950'lerde Türkiye'de icra edilmeye başlamıştır. "1955'te neredeyse dünyayla aynı anda Türkiye'de icra edilmeye başlanan Rock'N Roll, dönemin en önemli modası..." (Meriç, 2006, s. 58).

müzisyenler de bu trende uyum sağlamış gözüküyorlardı (Dilmener, 2014, s. 38). Müziğin sektörel arka planını tarihsel olarak değerlendirirsek,

1900’lerin başlarından itibaren yaklaşık altmış sene boyunca Türkiye müzik piyasasında, ABD ve Avrupa merkezli şirketlerin hâkimiyetini görürüz. Bu şirketler, 1904’te Almanya’da kurulan ve 1906’dan itibaren Türkiye’de faaliyetlerine başlayan Odeon; 1897 yılında İngiltere’de kurulan ve 1924 yılında Türkiye’de faaliyetlerine başlayan His Master’s Voice yani Sahibinin Sesi; 1890’da ABD’de kurulan Columbia ve 1894 yılında Fransa’da kurulan Pathe’dır. Dönem dönem birbirleriyle de ortaklıklar kuran bu şirketler, piyasada tekel konumuna gelmişlerdir (Akgül & Çoğulu, 2006, s. 80).

Diğer bir deyişle, 1960’ların başlarında, Türkiye’de kendine özgü iç dinamikleriyle sınırları çizilmiş, yurt dışındaki müzik eğilimlerinden bağımsız bir müzik piyasasının varlığından bahsetmek henüz mümkün gözükmüyordu.

Türk popunun ilk sponsorluğu 1968’de Coca Cola’nın Topkapı Müzik Festivali’ne sponsor olmasıyla gerçekleşirken 1960’lı yıllar için henüz oturmuş bir müzik piyasasından bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Alanda söz sahibi mercilerden olan müzik dergilerinin satış grafiklerini sunması da 1970’lerde, bilhassa Hey dergisi öncülüğünde önem kazanacak ve ekonomik sermayenin dolaşımı ve başat belirleyicileri hakkında önemli ipuçları verecektir.

1960’larda ciddi satış rakamlarına ulaşarak müzik piyasasında büyük ilgi görmüş müzisyenlerden bazıları Berkant (1967) ve Hümeysra’dır. Ajda Pekkan, Cem Karaca ve Durul Gence de muhtelif dergilerde ve gazetelerde yayımlanan müzik listelerinin genellikle en üstlerinde yer alan isimlerdir (Dilmener, 2014, s. 126).

Müzik alanında üretim araçlarına ve süreçlerine baktığımızda müzik firmaları içinden Odeon farklı bir yaklaşım sergilemiş; Türkçe şarkılara artan ilgiye kayıtsız kalmayıp yerli şarkıların kaydedilmesi konusunda öncü olmuştur. Ayten Alpman<sup>4</sup>, Necip Celal başta olmak üzere önemli seslere kayıt imkânı veren Odeon, Türk pop müziğinin ilk nüvelerinin ortaya çıkmasında; sonrasında da Türkçe şarkıların yaygınlaştırılmasında öncü olmuştur. Odeon tarafından 78 devirli plak olarak kaydedilen *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* ise Türkçe Pop müzik tarihinde bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Bu parça aslında Bob Azzam’ın yorumuyla Türkiye’de kitlelere ulaşan *C’est écrit dans le ciel* adlı parçanın Fecri Ebcioğlu tarafından Türkçe’ye çevrilmiş hâlidir. Türkçe pop müziğin resmi olarak ilk parçası kabul edilen bu parça 1961’de piyasaya sunulur ve önce İlham Gencer tarafından söylenir. Ancak şarkı alımlayıcılar tarafından çok fazla benimsendiği için Gencer’den sonra birçok müzisyen bu şarkıyı plaklarında söylerler. Gönül Yazar da bunlardan biridir. Bu parça, sonraları yaygınlık kazanacak olan aranjman müzik türünün ilk hit şarkısı olduğu için de miladi bir öneme sahiptir. Şarkının yazılması ve dinleyiciye ulaşması üzerine farklı iddialar ortaya atılmıştır.

4 1950’lerde ünlü caz piyanisti İlham Gencer’le evlenen Ayten Alpman’ın soyadı Gencer’di. 1960’ların başında müzisyen çift boşanmıştır.

İlham Gencer şarkının doğuşunu kendine mal ederken, Fecri Ebciöğlü da kendine pay çıkarır (Meriç, 2006, s. 206–208). Diğer yandan, Erdem Buri'nin<sup>5</sup> desteğini alan Tülay German'ın Türk popunun gelişmesinde üstlendiği büyük rol yadsınamaz:

German, Erdem Buri'nin desteğiyle, Fecri Ebciöğlü'nun sözlerini yazdığı ve Türk popunun ilk resmî şarkısı kabul edilen 'Bak Bir Varmış bir Yokmuş'un plak olarak yayınlanışından hemen sonra işe koyulacak ve Türk popunun gelişmesi için bilinçli olarak bir öncü rolü üstlenecektir. German, işe Odeon'un stüdyolarında Türkçe şarkıların deneme kayıtlarını yaparak başlayacaktır (Dilmener, 2014, s. 38).

Türkçe pop söylemek 1960'ların ikinci yarısında birçok müzisyen için müzik alanında avantajlı konumda olmayı sağlamıştır. Müzik alanının değişen doxa'sının, yani Türkçe Pop müziğe yönelmenin oyunun kurallarından biri haline gelmesinin, farkına varan birtakım müzisyenler illusio'larını yükselen Türkçe Pop eğilimi yönünde yeniden belirlemiş, dönemsel çıkarları rasyonel olarak değerlendirmişlerdir. Bu durumun en aşikâr örneklerinden birisi Özdemir Erdoğan'dır. Erdoğan, Sezen Cumhur Önal'ın söz yazdığı parçaları seslendirmeyi kabul ederek caz dünyasından pop müzik icrasına geçiş yapmıştır.

Devletin 1960'lardaki müzik politikası, dönemsel olarak yürütülen ithal ikameci ekonomi politikalarıyla paralel ilerlemiş; yerli sanayi tedricen tahkim edilmeye başlarken kültürel üretim alanı da yerele yaklaşmıştır. Kademeli olarak aranjman müzikten kopuşun gerçekleştiği süreç ekonomik ve siyasal alandaki eğilimlerin bir yansıması olmuştur. Keza Türk popunun ilk resmi şarkısının bu dönemde yazılmış olması 1960'ların özellikle ilk yarısında siyasal alana yön veren aktörlerin sol eğilimli olmasından ve 1961 Anayasası'nın özgürlüklere ve temel haklara önem veren yapısal özelliklerinden bağımsız düşünülemez. Söylenenlere ilaveten 45'lik plak teknolojisinin<sup>6</sup> pratikliği yerel şirketleri güçlendirerek yerel müziğe desteğin artmasına vesile olmuştur:

1960'lar ile gelen 45'lik plak teknolojisinin sağladığı pratiklik, müzikal alanda somut gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Genel olarak Türkiye müzik piyasasının yeni ve ucuz teknolojilerin ortaya çıkması ile erişilebilirliğini artırdığından bahseden Seeman, bu yolla piyasanın yerelleştiğini, şehirli elite özgü olmaktan çıktığını; kaydedilen repertuvarda çeşitli yerel türlerin, repertuarın ve sanatçıların ağırlığının arttığını vurgulamakta (Seeman 2001: 242). 45'lik plak teknolojisi ile müzik üretiminin ve tüketiminin demokratikleşerek piyasanın kapsama alanını genişletmesi yerel firmaları güçlendirirken yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesi kolaylaşmış; Anadolu pop, arabesk gibi yerel akımların somut koşulları oluşmaya başlamıştır (Akgül & Çoğulu, 2006, s. 81–82).

1960'larda kültürel alanın yerele yaklaştığının bir diğer kanıtı ise TRT'nin Türk Müziği'ne karşı olan tavır ve tutumunun değişmesidir. 1960'ların ortalarında TRT

5 Erdem Buri'nin, ayrıca radyoda yaptığı çeşitli programlarla Türkiye'de cazın yaygınlaşmasına olan katkısı göz ardı edilemez.

6 45'lik plaklardan önce taş plaklar basılmaktadır Türkiye'de. 1960'lardan itibaren 45'lik plaklar ve 33'lük plaklar basılmaya başlamıştır. İlk 45'lik plakları 1962'de Grafson şirketinin bastığı iddia edilmektedir. İlk 33'lük plakların ise 1967'de basıldığı söylenmektedir. 45'lik plakların ilk basıldığı zamanlarda taş plaklar da basılmaya devam etmiş, ancak kısa süre içinde 45'lik plaklar taş plakların yerini almıştır (Dilmener, 2014, s. 26).

öncülüğünde Türk Sanat ve Halk Müziği Danışma Kurulu’nun toplanmasının uygun görülmesi önceki dönemlerde Türk Müziği’ne karşı devletin geliştirdiği mesafeli tutumdan belli ölçüde geri adım atıldığını göstermektedir.

Ayrıca, 1960’lar bir darbeye başlamış olsa da bu darbenin otoriter bir çizgiye kaymaması ve kısa erimli olması, siyasal alan ve kültürel alan arasındaki nesnel konumlanmalarda alanların karşılıklı etkileşimini mümkün kılmıştır. Daha açık ifade etmek gerekirse, 1950’lerde siyasal alanın aktörlerinin belirlediği doxa, siyasal alanı da aşırp kültürel üretim alanına ve hatta gündelik hayat pratiklerine kadar nüfuz ettiği için diğer alanlar – kültürel üretim alanı başta olmak üzere – siyasal alan altında şekillenmiştir, denilebilir. Böylesi bir egemen alanın görüldüğü yıllarda siyasal alanın aktörleri, temel oyun kurucular olarak, alanlar üstü bir alan olarak dayatılan siyasal alanda her türlü müdahale hakkını kendilerinde meşru görmüşlerdir. 1960’lardaysa kültürel üretim alanının kendi iç dinamikleri siyasal alanın iç dinamikleriyle etkileşim içinde olsa da - ki zaten başka türlü alanlar arası konumlanmaları reddetmek olacağı için mümkün değildir –kültürel üretim alanı daha özgür ve özerk gelişmiş; bu durum otonom sanat anlayışının Türkiye’deki ilk nüvelerini şekillendirmiştir. Bourdieu, alanların özerkliğinden bahsederken alandaki rekabetin ve mücadelenin belirleyiciliği üzerinde durur:

Bir alan aynı zamanda bir çatışma ve rekabet mekânıdır, bu bir savaş alanı analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü -sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkesi vs.- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasındaki “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme gücünü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 26).

1960’larda kültürel üretim alanının genelinde (sahne sanatları, güzel sanatlar, edebiyat gibi) görülen yeni ve özgün ifade arayışları müzik alanında da yansımalarını bulmuş; Türkçe sözlü pop müzikten Anadolu Pop’a giden yolun önü açılmıştır.<sup>7</sup> Yani, müzik alanında yürütülen çatışma ve rekabet Anadolu Pop lehine gelişim göstermiştir. Genel olarak 1960’larda sanat alanında, müziği de kapsayacak şekilde, yeni ve farklı olana müsamaha gösterilmiş olması da protest müzik alt alanında Anadolu Pop akımının sivrilmesinde etkili olmuştur.

Alandaki temel mercilerden olan müzik dergilerine baktığımızda, Türk popunun ve hatta bugünkü şekliyle arabesk müziğin ilk temsillerinin yeni oluşmaya başladığı dönem olan 1960’larda yeni müzik dergilerinin de yayın hayatına başladığı görülmektedir. 1950’lere baktığımızda<sup>8</sup>, 1953’te yayın hayatına başlayan, *Radyo Haftası* dergisinin bir eki olarak çıkan *Caz* dergisi ve 15 Ocak, 1959 tarihinde yayımlanmaya başlayan *Caz Ekspres* dergisi dışında etkin müzik dergisi görülmezken<sup>9</sup> 1960’larda müzik dergilerinde

7 Türkçe sözlü pop müzikten Anadolu Pop’a evrilen süreci dikkatli değerlendirmek gerekir. Zira, adlandırma olarak Anadolu Pop akımı pop müziğin bir türdeşini imliyor gibi gözükse de aslında bu akım çıktığı dönemin Rock müziğidir.

8 1950’lerin hemen öncesinde, 1949’da ise sadece 2-3 sayı çıkardığı tahmin edilen Operet dergisi çıkmıştır.

9 Bir aktüel/haber dergisi olmasına rağmen Hayat dergisinin (1956–1979) de müzik alanının güncel sınırlarını işaret etmekte alana büyük katkısı olmuştur. Örneğin, bu dergi Moğollar gibi öncü gruplara geniş yer ayırmıştır.

bir hareketlilik yaşanmıştır. 1950’lerde ağırlıklı olarak caz ağırlıklı dergilerin çıkması, alandaki yeni eyleyiciler olarak caz orkestralarının yaygınlaşmasından bağımsız gelişmemiştir. 1960’ta *Melodi Müzik Mecmuası* (Ankara) ve *Ses* dergisi<sup>10</sup>, 7 Mart, 1961’de *Popüler Melodi* dergisi, 20 Eylül, 1961’de *Müzik Kulübü* dergisi, 27 Ocak, 1965’te bir gazete formatında çıkan *SporSineMüzik* dergisi, 1967’de *Vokal* ve *Diskotek* dergisi yayın hayatına başlamıştır.<sup>11</sup> Bu dergilerin bazıları, *Vokal* dergisi örneğinde görüldüğü gibi, tahminen tek sayı veya sadece birkaç sayı çıkarırken, bazıları yıllarca yayın hayatına devam etmiştir. Bu dergilerde Donovan’dan the Beatles’a, Rolling Stones’a kadar birçok yabancı müzik grubu üzerine yazılar yazılmış; müzik dünyasının yanı sıra sinema ve diğer sanat dallarından haberler de verilmiştir.<sup>12</sup> Müzik dergilerindeki bu hızlı değişim ve gelişim, 1961 Anayasası’nın getirdiklerinden ve artan özgürlüklerin sanatta, bilhassa popüler müzikte, karşılık bulmasından bağımsız düşünülemez: “1961 anayasasının özgürlükçü yanı müzikte de kendini hissettirmiş ve popüler müzikte, toplumsal hareketlerin ve toplumsal olayların yansıdığı ürünlerin yer aldığı gözlenmiştir” (Kutluk, 1997, s. 67). 1970’lerde *Hey* dergisi kadrosu içinde yer alan Doğan Şener’in 1960’larda haftada bir gün Milliyet Gazetesi’nde yazdığı müzik yazıları da dönemin müzik alımlayıcıları için önemli bir kaynak olmuştur. Söylenenler doğrultusunda, özellikle 1960’ların ilk yarısında siyasal alanın kültürel üretim alanına olumlu etkileri olduğu fikri savunulabilir. Müzik dergilerinin müzik alanındaki tartışmaları gündeme taşınması ve alana yeni giren veya alanda önceden var olan eyleyicilerden bahsetmesi ise müzik alanının sınırlarının yeniden çizilmeye başladığının bir işareti olarak görülebilir.

1960’larda alandaki önemli karar mekanizmalarından diğeri ise müzik yarışmaları olmuştur (Bkz. Ek 1). 1960’ların ortalarında, Hürriyet Gazetesi’nin düzenlediği *Altın Mikrofon* müzik yarışması, Milliyet Gazetesi tarafından düzenlenen *Liselerarası Müzik Yarışması* gibi çeşitli müzik yarışmaları müzik gruplarının ilgisini çekmiş ve müzik endüstrisini bir nebze canlandırmıştır. Bu müzik yarışmaları müzisyenler için itibar kazanmak, yani sembolik sermayelerini edinmek/artırmak, ya da isimlerini daha çok duyurabilmek için büyük bir şans olmuştur.

Batı müziği çalgılarıyla milli pop müziği yaratmak, Türk Halk Müziği ve sanat müziğini çokslesli hale getirmek ve bu müziğin muhtemel temsilcilerini ortaya çıkarmak için *Hürriyet* gazetesi desteğiyle yürütülen *Altın Mikrofon*<sup>13</sup> şarkı yarışması

10 Bu dergi, ilk başlarda performans sanatları; sinema ve tiyatro üzerine bir dergi olarak çıkarken 1960’ların ortalarından itibaren müzik üzerine yazılara ağırlık vermeye başlamıştır. 1980’lerde de çıkmaya devam eden *Ses* dergisi, en uzun soluklu dergilerden biridir. Derginin Renda Pogda tarafından hazırlanan “Müzik Albümü” bölümü, alandaki tartışmaların nasıl tezahür ettiğine dair önemli bilgiler sunar.

11 (bkz. Dilmener, 2014, s. 40). Ayrıca dergilerin detaylı listesi ve içinde yazılanlar için bkz. Türkiye Rock Tarihi.

12 *the Beatles* grubu 1960’ların en popüler müzik grubu olarak bilinmekte, ayrıca dönemselsel olarak yaptıkları müzik protest müzik kategorisinde değerlendirilmektedir. *Rolling Stones* da sahnede ki asi tavırlarıyla bilinen bir müzik grubudur. Dünyada protest müzik gruplarının bilgisinin yenice kitlelere ulaşmaya başladığı dönemlerde Türkiye’de 1960’larda çıkan müzik dergilerinde protest müzik grupları üzerine yazılar yazılması bu bağlamda önemlidir.

13 *Altın Mikrofon* şarkı yarışmasında dereceye girenler kadar dereceye girenlere gösterilen tepkiler de dönemin egemen mü-

hiç kuşkusuz Türkçe sözlü hafif müziğin aradığı yeniliklere destek olarak gelişmesinde öncü rol oynamıştır. 1965 – 1968 arasında sürekli olarak yapılan yarışma 1972 ve 1979 senelerinde birer kere daha yapılmıştır. Yine de bu yarışmanın Türkiye’de protest müziğin yaygınlaşmasına direkt bir etkisi olduğu söylenemez: “Yarışma kapsamında seslendirilen eserlerin sözlerinde toplumsal hicve nadiren rastlanıyor; daha çok sevgi teması ön plana çıkan yaklaşımlar etkili oluyordu. Bazı özel parçalardaysa basit bir anlamda gönderme ve eleştiri çağrıştıran yaklaşımlardan kalıntılar yakalanıyordu.” (Kahyaoğlu, 1994, s. 50). Rana Alagöz, Cem Karaca, Erkin Koray ve Moğollar bu yarışmanın müzik dünyasına kazandırdığı isimlerden bazılarıdır. Ayrıca Fikret Kızılok<sup>14</sup> gibi Anadolu Pop akımında önemli bir simge haline gelecek isimler de çeşitli grupların üyeleri olarak katıldıkları Altın Mikrofon yarışmasıyla müzik dünyasında kendilerini daha görünür kılmaya başlamışlardır. “Altın Mikrofon, yerli müziğe en fazla katkı yapmış, en verimli sonuçlar vermiş yarışma olarak belleklere kazınır ve hâlâ aşılammıştır” (Dorsay, 2003, s. 70). Bu yarışma kadar etkili ve uzun soluklu olmasa da 1963–1965 yılları arasında süren Boğaziçi Müzik Festivali yarışması, polifonik folk düzenlemelerini öne çıkaran Balkan Melodileri Festivali (Balkan Halk Şarkıları Festivali) gibi yarışmalar da çoksesli müziğin ve kısmen Anadolu Pop’un yükselişini hızlandırmıştır, denilebilir (bkz. Ek 1). Anadolu Pop akımı, özellikle 1990’lardan itibaren, müzik araştırmacılarının da ilgisini çekmiş ve Anadolu Pop/ Rock akımını temsil eden çeşitli sanatçılar/gruplar üzerine/üzerinden birtakım kitaplar hazırlanmıştır (bkz. Canbazoğlu, 2009; Ok, 1994; Ok & Ertem, 2002). 1960’lardaki yarışmaların genel güzergahını özetleyecek olursak, önceleri aranjman müziği öne çıkaran ve destekleyen bu mercilerin zamanla Anadolu Pop’un ivme kazanmasında etkili olduğu görülmektedir. 1965’te Altın Mikrofon Yarışması’nın özgün bir pop müzik oluşmasını desteklemek yönünde edindiği misyon tarihi bir dönemece işaret eder. 1965’e kadar yapılan yarışmaların kazananlarında ileride Anadolu Pop/Rock akımıyla özdeşleştirilecek isimlere rastlanmazken bu tarihten 1970’lere kadar düzenlenen yarışmalarda Mavi Işıklar, Selçuk Alagöz, Siluetler, Cem Karaca ve Apaşlar, Moğollar, Haramiler, T.P.A.O. Batman Orkestrası gibi Anadolu Pop/Rock akımı temsilcilerinin elde ettiği galibiyetlerle sembolik sermayelerini pekiştirdikleri görülür. Ancak Atina’da düzenlenen Apollonia Müzik Yarışması örneğinde görüldüğü gibi, yurt dışı menşeli yarışmalarda Türkiye’yi temsilen katılan müzisyenler daha çok, Ajda Pekkan gibi, aranjman müzik icracılarıdır (Bkz. Ek 1). Yüksek sembolik ve ekonomik sermayeye kısa sürede ulaşan öncü aranjman müzik temsilcileri 1960’larda müzik alanında güçlü konumlar elde etmişlerdir. Bu temsilciler, alandaki konumlanmalarının hemen akabinde, Bourdieu’nün alandaki stratejilerden bahsederken üzerinde durduğu ilk stratejiyi, yani

zik anlayışlarını ve beklentilerini anlamamıza olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Yıldırım Gürses’in 1965’teki ilk yarışmada aldığı birinciliğin getirdiği tartışmalar üzerine düşünülebilir. Gürses’in içinde 20 kişiden fazla kişinin yer aldığı geniş bir orkestrayla seslendirildiği *Gençliğe Veda* adlı bestesi alışlagelmiş ritmik ve müzikal altyapılardan uzak olduğu için belli bir kesim tarafından eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Muhtelif münakaşaları beraberinde getirmesine rağmen, Altın Mikrofon şarkı yarışmasında seslendirilecek bestelerin daha önce hiç çalınmamış, özgün eserler olması ön koşulu üreten sanatçıların Türkiye’de artmasına önayak olmuştur, denilebilir.

14 Atillâ Dorsay Fikret Kızılok’u Bülent Ortaçgil’le birlikte “Türk usulü protestin iki büyük ismi” olarak değerlendirmektedir (bkz. Dorsay, 2003, s. 297–298).

koruma/muhafaza stratejisini benimsemişler; müzik yarışmaları gibi alandaki önemli mercileri dikkatli değerlendirmişlerdir. Müzik alanının dönemsel doxa'sının aranjman müzikten yana olduğunu fark eden yeni eyleycilerin aranjman müziğe yönelmesi ise takip/taklit stratejilerinin geçerliliğini göstermektedir.

Bütüncül olarak bakıldığında, 1960'lar için Batı müziği tandanslı bir müzik beğenisinin hâkim olduğu yıllar olduğu söylenebilir. 1960'ların sonlarına kadar, vokaller –pop müziğin şarkıcıları– daha çok el üstünde tutulurken müzik alanında üretmek, yeni söz söylemek; beste yapmak çok ön planda değildir. Bu durum, müziğin o dönemde daha çok popüler müzikle özdeşleşmesiyle de ilgilidir. Aranjman müziğin en büyük sembol ismiyse müzisyen Ajda Pekkan'dır.<sup>15</sup> Pekkan, çok bilinen parçalardan biri olan *Strangers in the Night* adlı şarkıyı da İki Yabancı adıyla seslendirmiştir. 1960'ların ortasına gelindiğindeyse, aranjman müzik dışında gelişen bir form benimsenmiştir. Türkçe şarkıların yaygınlaştırılmasında öncü olan Tülay German bu müzikal gelişmede yine öncü olmuştur: “1964 yılında, aranjman müziğine bir alternatif olarak, Anadolu türkülerinin formu bozulmadan, ezgilere sadık Batı enstrümanı ve düzenlemeleriyle yepyeni bir açılımın eşğine gelindi. Bu yeni dinamizm, Tülay German'ın 'Burçak Tarlası' adlı türkü düzenlemesiyle büyük bir patlama yarattı” (Kahyaoğlu, 2002, s. 93–94).

Diğer yandan, *Anadolu Pop* olarak adlandırılan müzik türünün rock müziğe yakın örnekler sunması nedeniyle zaman zaman *Anadolu Rock* olarak adlandırılması da söz konusu olmuş; bu yeni türü ve türün icracılarını ilk kez tanımlarken ortaya çıkan bu paradoks günümüze kadar süregelmiştir:

Henüz rock müziği ve halk müzik bileşenlerine yönelik unsurların tam olarak ortaya konmadığı bu yıllarda, Anadolu Rock müziğinin, Anadolu Pop adı altında adlandırıldığı söylenebilir... Bazı kaynaklarda günümüzün Anadolu Rock icracıları olarak anılan sanatçıların, Anadolu Pop olarak tanımlanan bir müzik türü içerisinde sınıflandırıldığı görülmektedir (Karakaya, 2014, s. 21–22).

*Anadolu Pop* müzik, Türkiye'de müzisyenlerin protest tavır almasının ilk ayak izleri olarak yorumlanabilir; çünkü bu müzik, en başta, daha önceki geleneğe, yani aranjman kültüre, net bir karşı duruş sergileyerek görünürlük kazanmıştır. Bu müzik, 1960'ların politik atmosferinin kuvvetlendirdiği halkçılık anlayışından bağımsız bir gelişim göstermemiştir:

27 Mayıs 1960'ı takip eden dönemde kuvvetlenen halkçılık anlayışı edebiyatımızda köy gerçekliğini gündeme getirmiştir. Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi kalemlerin kitapları çok okunur, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin gibi Anadolu çıkışlı şairler önem kazanır. Bu gelişimin müzikteki karşılığı Anadolu Pop'tur (Canbazoglu, 2009, s. 25).

<sup>15</sup> Aranjman kültürünü eleştiren ve sanatın üretkenlik olmadan düşünülmemeyeceğini belirten sanatçı Fikret Kızılok, 1980'lerde yayımlanan, Pekkan için yazdığı Şarkıdaki *Maymun* adlı şarkısında hem Pekkan'ı, hem de dönemim aranjman kültürünü eleştirir. Şarkının sözlerinin bir kısmı şöyledir: “Kim takardı seni Paris'te, Londra'da; ya da gerçek bir sanatta? Bir tek zeytin dalı mı taşıdın yurdundan, biraz zahmet edip oralara?”



Anadolu Pop akımı temsilcileriyle aranjman müzik icracıları arasındaki gerilimi meşru kültüre eklemlenen sanat ürünleriyle merkezin dışında kalan ürünler arasındaki çatışkı üzerinden değerlendirmek de mümkündür. Aranjman müzik 1960’larda, özellikle müzik piyasasının etkisiyle meşruiyetini pekiştirip öncü tür haline gelirken Anadolu Pop akımı tekelleşen beğenilere yöneltilen bir itiraz olarak kendini göstermiştir. Müzik alanında baskın konum elde eden aranjman müzik icracıları ile alana yeni giriş yapan Anadolu Pop eyleyicileri arasındaki tavır, tutum ve eğilim farklılıkları alanda beliren ortodoks ve heterodoks tutum farklılıklarını da beraberinde getirmiş; bu durum bir yandan da müzik alanının dinamik yapısını korumasına kaynaklık etmiştir. Çünkü “alana yeni girenlerin heterodoks tutumları ile alanın baskın gruplarının ortodoks tutumları, alanın dinamik yapısının ve statüsünün sürekli bir şekilde korunmasına ve dolayısıyla yeniden üretimine neden olur” (Kaya, 2010, s. 401).

Dünyada protest müzik nasıl 20. yüzyıl sanatlarındaki protest eğilimlerden, karşı tavır almaldan bağımsız gelişmemişse Anadolu Pop da 1960’ların devrimci hareketlerinden bağımsız gelişim göstermemiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Anadolu Pop’un doğum yılının 1968 olması bir tesadüf değildir. Türkiye’de 68 kuşağına dâhil edilebilecek genç müzisyenler, 68’in dünyada yarattığı değişim dalgasına seyirci kalmamış; the Beatles, Bob Dylan, Joan Baez gibi müzisyenleri ve yeni folk, psychedelic rock müzik gibi yükselen akımları takip ederek bir bakıma Türkiye kontekstine göre - Anadolu türkülerinden de beslenerek – uyarlamışlardır. Ancak, bu noktada belirtmek gerekir ki, 1968 hareketlerinin Türkiye yeni soluna etkisi dünyadaki toplumsal izdüşümlerle bire bir olmamıştır:

Türkiye yeni solu, her ne kadar dünya çapındaki 1968 devrimci hareketiyle eşzamanlı ise de, aynı reflekslere dayanmıyor ve aynı toplumsal/ideolojik kaygıları taşımıyordu. 1968’in yapısal parçaları olan çevrecilik ve feminizm, Türkiye’de ancak 1980’lerin ortalarına doğru, yani Türkiye ‘68’inin oluşturucu kuşağı 12 Eylül darbesi tarafından etkisiz hâle getirildikten sonra ortaya çıkacaktı. Cinsel devrim ise 1960’larda ve ‘70’lerde söz konusu bile değildi (Somay, 2011, s. 85).

Diğer yandan, Anadolu Pop akımı Türkiye’de birçok müzik tarzına doğrudan veya dolaylı olarak etki eden âşıklık geleneğinden bağımsız düşünülemez. Anadolu pop, hatta Anadolu Rock, akımında adeta bir ekol haline gelmiş birçok isim ilk çıkışlarını türkülere yaptıkları düzenlemelerle, bir başka deyişle türkülerini Batı müziği eksenli modernize etme çabalarıyla yapmışlardır.<sup>16</sup> Anadolu Pop akımının önde gelen temsilcilerinden olan Cem Karaca, Moğollar, Barış Manço ve Fikret Kızılok âşıkların ve halk ozanlarının eserlerinden; halk türkülerinden faydalanmış ve bir bakıma geleneksel müziği çeşitlendirmişlerdir veya modernize etmişlerdir. Örneğin,

16 Anadolu Rock akımının ilk dönem ve ikinci dönem (1990’lar ve sonrası) temsilcilerinden bir kısmını, kullanmış oldukları Türk halk müziklerinden yola çıkarak inceleyen ve TRT müzik dairesi arşivinden verileri toplayan bir tez çalışmasında Erkin Koray, Barış Manço, Fikret Kızılok, Haramiler, Cem Karaca, Moğollar, Edip Akbayram, Modern Folk Üçlüsü, Kurtalan Ekspres, Ersen ve Dadaşlar, Haluk Levent, Ayna, Murat Gögebakan, Murat Kekili, Kırac ve Barış Akarsu ayrıntılı olarak, özgeçmişleriyle ele alınır. Bahsi geçen müzisyenlerin seslendirdiği halk türkülerinin kaynaklarına/sahiplerine yönelik yüzdelik oranlara bakıldığında, seslendirilen eserlerin %30’unun anonim eserler olduğu gözükürken, eserlerin %23’ü Âşık Veyysel Şatıroğlu, %23’ü Neşet Ertaş, %13’ü Âşık Mahsunî Şerif ve %10’u Muharrem Akkuş eseridir (Alpar, 2014, s. 71).

Fikret Kızılok, önemli halk ozanlarından Âşık Veysel'in<sup>17</sup> yaşadığı Sivas'ın Sivrialan köyüne ikinci gidişinde yollar kar kapladığı için birkaç ay Âşık Veysel'in yanında kalır. Halk müziğinin ve âşıklık geleneğinin içkinleşmiş protest söylemiyle etkileşim Cem Karaca örneğinde de sıkça görülür:

Türk popüler kültüründeki protest tavrı, yurtdışındaki protest pop örneklerinde de sıkça görüldüğü gibi, esinini halk müziğindeki protest söylemden almıştır. Birçok kültürde olduğu gibi, Anadolu kültüründe de protest müzik olarak sınıflandırılabilir ilk örnekler halk müziği içerisinde yer bulur. Köroğlu'nun, Karacaoğlan'ın, Emrah'ın, Pir Sultan Abdal'ın, Dadaloğlu'nun adlarıyla anılan türkülerin ortak özellikleri egemen güce karşı bir başkaldırı içinde olmalarıdır. Zaten bu ozanların türkülerinin çoğu da Anadolu Pop'un ilk döneminde, başta Cem Karaca olmak üzere müzisyenlerce bolca yorumlanmıştır (Bilgin, 2008, s. 33).

Daha önce bahsi geçen isimlerin yanı sıra, Mavi Işıklar, Siluetler, Okay Ergil Folk Dörtlüsü, Haramiler, Apaşlar<sup>18</sup> ve TPAO Batman Orkestrası da Anadolu Pop akımının ilk önemli temsilcileri arasında gösterilmektedir. Anadolu Pop akımına birçok grup veya müzisyen kısa süreli de olsa dâhil olmuştur. Ancak, görünürlüklerini artırmak veya tabiri yerindeyse modaya uymak için Anadolu Pop akımına uymaya çalışan bazı müzisyenleri müzik temsiliyetleri açısından doğru konumlandırmak gerekir:

Anadolu Pop ile iç içe geçmiş bir hali var gibi görünse de bu alanda eserler üreten Erol Büyükburç, Alpay, Ayten Alpman, Ajda Pekkan, Erol Evgin ve Tülay German gibi ilk dönem sanatçıları Anadolu Pop yerine Hafif Türk Pop Müziği içinden değerlendirmek daha doğru olacaktır (Duran, 2015, s. 152–153).

1960'ların sonlarına doğru müzik alanındaki tartışmaların merkezinde yer alan Anadolu Pop, Türkiye'de protest müziğin ilk somut adımları olarak görülebilir. Bir nevi Doğu-Batı sentezi olan Anadolu Pop, daha önce Türkiye'de benimsenen müzik tarzlarının dışında bir tarz olmakla birlikte, aranjman müziğe kesin karşı duruş olarak da protest bir tavır sergilemektedir. Bu karşı duruşu Bourdieu üzerinden yorumlayacak olursak, Anadolu Pop akımı icracılarının altüst etme stratejileri benimsediği görülmektedir. Oysaki dönemselsel olarak en pragmatist yol, aranjman müzik eyleyicilerinin adımlarını takip/taklit ederek müzik piyasasına tutunmak ve ekonomik sermayeden garanti bir pay almaktır. Öte yandan, altüst etme stratejisi göstererek kendine alandan pay çıkarma girişiminde bulunan cüretkâr eyleyicilerin, yani Anadolu Pop temsilcilerinin, zaman içinde strateji değiştirip değiştirmediği sonraki dönemlerde ortaya çıkacaktır. Çünkü alandaki güç dengeleri her dönemde farklı dinamiklerin etkisiyle değişime açıktır; bu değişimler de alandaki stratejilere yansımaktır. Altüst etme stratejisi gösteren eyleyicilerin, Anadolu Pop akımı öncüleri örneğinde olduğu gibi, cesur olmalarının temel nedeni hâlihazırda kabul

17 Gerçek adı Veysel Şatıroğlu'dur. Âşık Veysel'in eserleri günümüzde klasik/caz müzik sanatçıları tarafından da tekrar tekrar yorumlanmaktadır. Fazıl Say'ın Kara Toprak (Black Earth) yorumu buna örnek olarak gösterilebilir.

18 Apaşlar grubu adını the Shadows'un *Apaches* şarkısından almıştır.

görüp takdir edilmiş müzikal formların ve sanatsal duruşun ötesinde yeni arayışlar ortaya koyabilmeleriyle açıklanabilir.

Bu müzik akımının nasıl karakterize edildiğini anlamak için Anadolu Pop yapanların kullandıkları enstrümanlara da bakmak gerekir. Sadece Batı müziğine has enstrümanları değil, yerel enstrümanları da kullanarak Anadolu’ya içkin çoklu kültürel yapıyı ortaya çıkaran Anadolu Pop icracılarının ve müzisyenlerinin kullandıkları enstrümanların çeşitliliği hayli dikkat çekicidir:

Anadolu popçuların ana felsefesi, deneyerek ortak birtakım tatlar bulmaktır. Bateri, elektrogitar, bas, org, banço, trompet, flüt gibi Batılı enstrümanların yanına bağlama, askılı davul, darbuka, cura, kabak kemane, kemençe, ıklığ, zurna, kaval, yaylı tambur, cümbüş, kaşık, ney, mey, klarnet, tulum gibi bizden sazları başarıyla yerleştirirler (Canbazoglu, 2009, s. 26).

Kullanılan enstrümanlardan ve müzik formlarından da anlaşılacağı gibi, Anadolu Pop teorik olarak üzerine çok düşünülmüş bir sentez müzik yaratma girişimidir. Ancak, bu girişim beklentileri tam olarak karşılayamamış ve hedeflendiği gibi tamamlanamamış bir proje olarak kalmıştır:

Gerçekten de Anadolu popun ilk adımları doğrudur, iyi niyetlidir. Üretilen müzik hem Batılı, hem Doğulu olacaktır ve Anadolu’nun binlerce yıllık hazinesi dünyaya taşınacaktır. Ancak niyetlerin pratiğe yansması bu şekilde gelişmez ve hedefler tam anlamıyla gerçekleşemezler. Sonuçta, hiçbir zaman tamamlanamamış, geliştirilememiş, metodolojisi oturmamış, disipline edilememiş bir tür çıkar ortaya. Ayrıca, geleneksel türkülerin yanında beste de yazılmaya başlanınca birtakım yapaylıklar baş gösterir (Canbazoglu, 2009, s. 38).

Anadolu Pop akımını ilk çıkışı ve gelişim aşamalarıyla birlikte değerlendirdiğimizde protest müzik türü içinde ele almamızın bir nedeni de ana akım (mainstream) müziğin dışında kalan bir tür olmasıdır. Sözelimi, avangard müziğin metalaşmaya (commodification) çok açık bir yapıda olmamasına rağmen ana akım müziğin metalaşmaya açık olmasının nedeni standartlaşmış ve basmakalıp yapısal özelliklere sahip olması nedeniyle kolay tüketilebilir olmasıdır. Ancak, 1960’larda olmasa da, ilerleyen dönemlerde görülecektir ki, Anadolu Pop da formun fetişleştiği, müziğin metalaşmaya yöneldiği bir tür olmaya doğru evrilmekten kurtulamayacak ve özellikle ikinci döneminde, yani 1990’lardan itibaren, ana akım müzik kadar olmasa da, kısmen sıradanlaşacaktır.

1960’lardaki müzik yarışmaları müzik alanının o dönemdeki temel tartışması olan taklit-özgünlük ayrımını aranjman müzik – Anadolu Pop ikiliği üzerinden görmemize olanak sağlar. Müzik yarışmaları için alternatif müzikler yapılması bir müddet Türkçe Pop müzik piyasasının canlanmasını sağlamıştır. Bununla beraber, bu yarışmalar Türkiye’de yeni bir müzik akımı olan *Anadolu Pop* müziğin inşasını da beraberinde getirmiştir. Asu Maralman, Erol Büyükburç, Şerif Yüzbaşıoğlu, Tülay German, Ayla Dikmen, Ajda Pekkan gibi 1960’larda Türkçe Pop müzikte sembolik

sermayesi gitgide yükselen isimler itibarlarının büyük bir kısmını kazandıkları yarışmalara borçludurlar. Diğer yandan, Moğollar ve Cem Karaca gibi Anadolu Pop müziğin ve protest müziğin 1960'lardaki öncü isimlerinin belirmesinde alandaki en önemli merci de yine yarışmalar olmuştur (bkz. Ek 1). Müzik yarışmalarında ve festivallerde derece elde edenlerin birçoğunun 45'lik plağı yapılmıştır. Bourdieu'nün işaret ettiği üzere, alanın sınırlarının her an yeniden çizilmeye açık olması aranjman müziğin yerini alacak Anadolu Pop rüzgârıyla deneyimlenmiş; alana yeni giriş yapan aktörlerin alandaki yerleşik aktörlerin yerini almaya çalışması müzik alanının devinimli ve çetrefil yapısını gün yüzüne çıkartmıştır.<sup>19</sup>

Anadolu Pop akımının gelişim sürecini hem tarihsel seyir üzerinden, hem de eyleyicilerin alanı şekillendirmeleri üzerinden ele alırken Bourdieu'nün iddialarını yeniden düşünmek faydalı olacaktır. Bourdieu, *Sanatın Kuralları*'nda alana yeni giriş yapan eyleyicilerin alana giriş biçimlerinin ve sonrasında, takip ettikleri güzergâhın öneminden bahseder. İddialarını pekiştirmek için şiir alanı üzerinden giden Bourdieu alan-eyleyici uyum sürecinden bahsederken su-balık benzetmesini kullanır:

Alan içinde etkili olan alanlar vardır, ve daha sonra her bireye özgü bir donukluk söz konusudur: Geldiği yere göre, bireyin az çok büyük donukluğu alanın güçleriyle karşılaşılabilecektir. Kişiye bağlı özellikleri, daha doğrusu tam anlamıyla toplumsal yörüngesini incelemeye katmak zorunludur. Şiire, bireyin kendini sudaki balık denli rahat ettirecek eğilimlerle mi başladığını, yoksa tersinin mi doğru olduğunu bilmek gerekir (Bourdieu, 1999, s. 15).

Bourdieu'den hareketle, Anadolu Pop akımının yapısını ve iç dinamiklerini, eyleyicilerin alana giriş biçimleriyle birlikte ele alacak olursak, aklımıza gelen ilk soru, Anadolu Pop akımına yönelen eyleyicilerin sudaki balık misali öngörülebilir, tekin ve garantili bir yol izledikleri mi; yoksa çetrefilli, risklerle dolu, tam anlamıyla rahat olmayan bir yol izledikleri mi sorusudur. Bu sorunun muhtelif cevapları, öncelikle, tanımlamaların ve kavramsallaştırmaların nasıl yapıldığından bağımsız düşünülemez. Belki de ilk cevaplandırılmamız gereken soru şudur: Anadolu Pop hangi saiklerle, hangi tarihsel süreçte ortaya çıkmış; Anadolu Pop'un doxa'sı – bir sentez müzik denemesi yapılırken ortaya konan kurallar silsilesi - nasıl belirmiştir?

Yarışmaların yaygınlık kazanmasından önce, “1962-1965 arası, Anadolu-Pop'un önemli isimlerinin müziğe başladığı ya da tanındığı dönemlerdir” (Meriç, 2006, s. 38). 1960'ların sonlarına doğru, Batı müziği formunda türkülerin yorumlanmasıyla başlayan yeni müzik akımına verilecek isimler tartışılmaya başlamıştır. Bu akıma önce Cem Karaca tarafından, *Diskotek* dergisinin yönlendirmesiyle *Ulusal Türk Müziği* adı konulmuştur. Bir süre sonra Moğollar grubu içinden gelen öneriyle *Anadolu Pop* terimi öne çıkarılmıştır. Bu adı ilk dile getiren kişi ise Moğollar grubunda önemli bir

19 1960'larda firmaların plak olarak basmaya en çok eğilimli olduğu üç müzik türü aranjman müzik, Türkçe sözlü hafif Batı müziği ve Anadolu Pop'tur.

yeri olan, grubun lokomotif elemanlarından sayılan Taner Öngür olmuştur.<sup>20</sup> Mart, 1970’te yaptığı açıklamada Öngür, bu yeni akıma Anadolu Pop<sup>21</sup> demesinin temel nedenini şöyle açıklar: “...İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çok sesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorumuzla pop müziğin birbirine olan yakınlığı... Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorumuzla birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu Pop’ta gaye, ileri teknikle zengin folk öğelerini birleştirmek...” (Öngür’den akt., Meriç, 2006, s. 41). Öngür’ün bu açıklamasıyla Anadolu Pop akımını teorik temelleri iyi oturtulmaya çalışılmış bir sanat akımı olmasının ötesinde bir eylem planı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkarak, Anadolu Pop akımı yeni bir akım olduğu için bu akıma eğilim gösteren eylemcilerin sudaki balık misali rahat bir yola girmediği; tam aksine, çetrefilli, devinimli ve risklerle dolu bir yola girdiği çıkarımını yapmak da mümkündür.

Moğollar grubunun resmi kuruluş tarihi, grup tarafından 1 Ocak 1968 olarak açıklanmıştır. Moğollar grubunun ilk üyelerinin de, birçok Anadolu Pop/Rock müzik sanatçısı gibi kolej kökenli olması ilginçtir. Moğollar, Avusturya Lisesi kökenli öğrencilerden oluşmaktadır. Anadolu Pop tanımının ve kavramsallaştırmasının Moğollar grubu içinden gelmesi şaşırtıcı değildir; çünkü Türk müziği enstrümanlarını ve Batı müziği enstrümanlarını harmanlayan öncü grup Moğollar diğer Anadolu Pop icracılarından farklılaşmış, öne çıkmıştır. Böylece, 1980 darbesine kadar gücünü koruyacak olan Anadolu Pop müzik akımının var olduğuna dair ilk inanç oluşur. Türkiye’de protest müzik alt alanının kendine özgü iç dinamiklerle tarihsellik kazanmasında Öngür’ün açıklaması büyük önem arz eder. Bu açıklama, aslında önceden süregelen doxa’yı yerle bir etmeye yönelik bir karşı duruş olarak okunmaya açıktır; çünkü oyunun kurallarının artık eskisi gibi olamayacağı; aranjman müzik icracılarının müzikal eğilimlerini ve tavırlarını değiştirmesi gerektiği yönünde bir ikaz lambasının yakılması durumu gündeme gelir.

Öte yandan, 60’ların sonlarında ve 70’lerde halen Batı müziği geleneği doğrultusunda müzik yapan orkestraların ve Türk Müziği orkestralarının da varlıklarını sürdürdüğünü gözden kaçırmamak gerekir. Orkestralar bu yıllarda birçok müzisyen için bir nevi okul görevi üstlenmiştir. Örneğin, önemli müzisyenlerden Selçuk Alagöz’ün sanat alanına ilk yönelimi Erol Büyükburç Orkestrası’nda çalarak gerçekleşmiştir.

Farklı müzik türlerinin ve akımlarının öncülerinin alandaki rekabete devam etmesine rağmen 1960’ların sonlarında ortaya çıkan Anadolu Pop kısa sürede müzik endüstrisinin vazgeçilmezlerinden biri haline gelmiş, eylemcileri –yani alandaki müzisyenleri/ müzik gruplarını– müzik alanının süregelen doxa’sını; oyunun kabullenilmiş kurallarını

20 Ancak bu adı ilk telaffuz edenin Murat Ses olduğu yönünde iddialar da mevcuttur (Ok & Ertem, 2002, s. 47–48).

21 Anadolu Pop’a benzer gelişim gösteren başka coğrafyaların muhtelif akımlarından da söz etmek mümkündür. Örneğin, yine hybrid (melez) bir tür olarak karşımıza çıkan J-Pop (Japon Pop Müziği) İkinci Dünya Savaşı sonrası görünürlük kazanan big band müziğiyle Japon geleneksel müziğinin sentezi olarak ilk aşamalarını geçirmiş, sonra Batı müziğini daha genel olarak ele alıp Japon müziğiyle kaynaştıran bir tür olarak evrilmiştir (Bilgin, 2008, s. 5).

yeniden ele almaya zorlamıştır. Bu müziğin yaygınlaşmasında sanatçıların Anadolu turnesi gerçekleştirme olanakları ve o dönemde, yani 1960'larda, radyo ve televizyonda denetimin çok sıkı olmaması etkili olmuştur. Anadolu Pop'un getirdiği sentez müziğin benimsenmesinde Anadolu sazlarıyla icra edilen yerel ezgileri takdir edecek kültürel sermayenin alımlayıcılarda hâlihazırda mevcut olmasının yanı sıra Türkiye'de 1960'ların başlarından itibaren büyük ilgi gören Rock müziğin alımlayıcılar tarafından zamanla içselleştirilmesi de etkili olmuştur. Müzik alanında yeni beliren bir türün/akımın takdiri için yeterli kültürel sermayenin önemini belirtmek açısından caz müziğin Fransa'da meşruluk sürecine baktığımızda, ilk başlarda "caz müzik kitlesinin yeterli kültürel sermayeye sahip olmadıkları için benimseyemedikleri pratikler" (Jourdain & Naulin, 2016, s. 96) söz konusudur. Ancak, zaman içinde caz müzik kültürel meşruiyet kazanmış ve pratikler takdir edilmeye başlamıştır. "Caz gitgide sanata ayrılmış alanlarda (konser salonları, müzeler) dinlenmeye, dinleyicilerin davranışları da seviyeli olmaya başlar: Önceleri el veya ayakla ritim tutulurken, artık bu sessiz olarak yapılır" (Jourdain & Naulin, 2016, s. 96).

Öte yandan, Anadolu Pop gruplarında sıkça eleman transferleri yapılması zaman zaman Anadolu Pop akımı içinde de tartışmalara yol açıp eyleyiciler arası rekabeti artırırken müziğin etkileşim alanının sınırlarını da genişletmiştir. Söz gelimi, Cem Karaca'nın Apaşlar, Dervişan, Moğollar ve Kardeşler grupları içinde yer alması Anadolu Pop akımına dâhil eyleyicilerin de sürekli yapılaştıklarını göstermektedir.

Anadolu Pop akımının yükselişi çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. O dönemin dergilerinde, gazetelerinde ve çeşitli yayın kanallarında bu tartışmalar her geçen gün artmaktadır. Yalçın Tura, Fecri Ebcioğlu, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Nida Tüfekçi halk müziğinin modernize edilmesine karşı çıkan isimlerin başını çekerken<sup>22</sup> Sadi Yaver Ataman, Muhittin Sadak, İhsan Hınçer ve Faruk Yener bu yeni müzik akımının getirdiği yeniliklere olumlu bakan kişiler arasındadır.<sup>23</sup> Zeki Müren ise alana yeni giren eyleyicilerin müsamaha göstererek karşılanmasının önemine değinir: "Folk akımı, müzik dünyamıza dinamizm, birçok genç kabiliyet ve en önemlisi Barış Manço ve Selda gibi iki değer getirmiştir. Ne götürdüğüne gelince, her yeni akımın bir yığın aksaklıkları olur. Yıkıcı tenkitlerle onları yıpratmak, ortadan kaldırmak bence yersizdir" (Müren'den akt., Canbazoglu, 2009, s. 33).

Alandaki tartışmaları özetleyecek olursak, esas gerilimin aranjman müzik icracılarıyla Anadolu Pop öncüleri arasında yaşandığı görülmektedir. Bu tartışmayı tam olarak değerlendirebilmek için 1960'larda müzik alanının seyrine genel olarak bakmakta fayda vardır. 1960'larda Türkiye'de grup müziği yapmanın yaygınlaşmasında, hiç

22 Bu aşamada belirtmek gerekir ki, Anadolu Pop akımı çeşitli aşamalar geçirmiştir. Burada sözü edilen ilk eleştiriler, daha çok, Anadolu Pop akımının ilk gelişim aşamasında halk müziğinin Batı müziği kalıplarında yorumlanması üzerine getirilen eleştirilerdir. Diğer yandan, aranjman müzik-Anadolu Pop arasındaki çatışmayı tarihsel olarak izleyebilmemize olanak sağlayan kronolojik bir kaynak tespit edilemediği için tartışmaların tam zamanına değinilmemiştir. Ancak, Anadolu Pop'un tartışılmasının 1960'ların ikinci yarısında başladığı bilinmektedir.

23 Daha detaylı bilgi için (bkz. Canbazoglu, 2009, s. 35-37).

kuşkusuz, the Beatles grubunun büyük etkisi olmuştur. Bu senelerde, bir taraftan Amerika’dan dünyaya yayılan müziğe; Elvis Presley’in Türkiye’deki simgesi gibi duran Erol Büyükburç<sup>24</sup> gibi tanınan müzisyenlerin de yöneldiği Anglosakson müzik geleneğine büyük bir ilgi varken, diğer yandan tanınmış yabancı pop şarkıların formu ve ezgisi değiştirilmeden Türkçe söz yazılan aranjman müzikler çok revaçta olmuştur. Aranjman şarkılar genellikle Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve İspanyolca pop şarkıların Türkçe sözlerle söylenmiş halleriydi. Özellikle, Akdeniz ve Latin ezgileri Türkiye’deki sanat alımlayıcılarının *içkin kültürel sermaye*’sine (“embodied cultural capital”) hitap ettiği için daha çok tutuyordu. Müzik araştırmalarıyla bilinen Orhan Kahyaoğlu, aranjman müziklerin protest bir tavır takınmayan, muhalif bir yanı olmayan şarkılardan oluştuğunu şöyle ifade eder: “İnsanın ruhuna, bireysel kimliğine ilişkin ilginç yanıtlar verebiliyordu bu şarkılar. Ancak içerik olarak seçilen parçaların yüzeysel bir temayı ön plana çıkarıp insani sorunları derinlemesine eşen ürünler olmadığını da saptayabiliriz” (Kahyaoğlu, 1994, s. 51).

1960’lı yıllara damgasını vuran aranjman müzik-Anadolu Pop çekişmesinin yanısıra bu dönemde bir olgu olarak görünürlük kazanmaya başlayan arabesk müzik de müzik alanının yapılaşmasına kaynaklık etmiştir. Günümüze değin tartışılan ve üzerine geniş analizler yapılan arabesk müzik olgusunu değerlendirirken bu türü, bağlamsallığı ve birikerek geldiği süreci reddetmeden; toplumsal izdüşümleri de göz önünde bulundurarak ele almak önemlidir. Öte yandan, Meral Özbek’in arabesk müzik üzerine Orhan Gencebay örneğini esas alarak yürüttüğü analizinde (Özbek, 2013) ikili müzik araştırmaları parametrelerini aşmaya yönelik yaklaşım dikkat çekicidir. Özbek, çalışmasının hemen başında “popüler kültürü ve arabeski anlamada sağ ve solun kullandığı yüksek/alçak, hakiki/yoz gibi kendinden menkul ikilemlerin ardında hangi ortak varsayımların yattığını ve bunun olmazlığını göstermeye çalıştığını” (2013, s. 12) belirtir. Orhan Tekelioğlu da adeta bir yaşam biçimi olarak beliren arabesk müziğe dair tarihsel bir perspektif üzerinden yaptığı gözlemlerde toplumsala dair olanla müziğe dair olanı da gözeterik muhtelif çıkarımlarda bulunurken, yürütülen çalışmalarda indirgemeci yaklaşımlardan kaçınılmasının önemini vurgular:

...müzik alanındaki kültür seçkinleri için en şaşırtıcı gelişme, özellikle popüler müzikte 60’lı yılların sonunda çıkan ve bir müzik türü olmayı aşarak bir yaşam biçimine dönüşen “arabesk olgusu” oldu. Seçkinler arabeski, “Toplumsal Değişme-Göç-Gecekondu” olarak formüle edilen güdük bir toplumsal değişim modeli çerçevesinde, yani müziğin iç dinamiklerine hiç başvurmayan, müzik söylemine dışsal, dolayısıyla indirgemeci toplumsal değişim göstergeleriyle anlamaya çalıştılar (Tekelioğlu, 2006, s. 95).

Orhan Gencebay’ın ayrıksı konumuna değinen Meral Özbek’se Gencebay’ı kentli bir âşık olarak ele alırken Gencebay arabeskinin - belli karşı tavırlar sergilemesi nedeniyle - protest bir karakter kazandığından bahseder:

24 Büyükburç, Türkiye’deki ilk büyük turneyi (17 Nisan–5 Haziran, 1961) gerçekleştiren ve müziği Anadolu’ya ulaştırılan ilk pop şarkıcısı olarak anılmaktadır. (Meriç, 2006, s. 31)

Gencebay, kendi bestelerini kendisi söyleyerek yaptığı 45'likle tanınmaya başlıyor. 1968'de *Bir Teselli Ver* plağıyla ünlendikten sonraki imajı, özellikle plak, kaset kapaklarında ve kartpostallarda görüldüğü üzere, elinde sazı ile kentli bir âşık gibi. Halk müziği ağırlıklı şarkılarında, Orta Anadolu âşıklarının açık etkisi görülüyor ve nihayet hâlâ ününü sürdürmesine, 1980'lerde arabeskin bir tür seçkini haline gelmesine rağmen, Orhan Gencebay "Orhan Abi" imajı, para kazanmak için gazinolarda çıkmaması ve şarkılarındaki aşk-isyan temalarıyla, 1968-1979 yılları arasında popüler sınıflar açısından bir pop şarkıcısından çok, bir tür "halk ozanı" rolü oynuyor... Gencebay arabeski daha çok baskıya, yoksulluğa ve haksızlığa karşı çıkan ve Yunus Emre'den beri gelen "insanseverlik" geleneğine dayalı, yeni bir düzen değil, daha âdil bir düzen isteyen bir protestodur (Özbek, 2013, s. 176, 177).

Söylenenler ışığında, öncelikle, Gencebay'ın kendi bestelerini kendisi söyleyerek tanınmaya başlaması dönemselsel olarak onun ayrıksı konumuna işaret eder. Zira, 1970'lerin ortalarına kadar kendi bestelerini yapıp seslendiren müzisyen sayısı Türkiye'de çok azdır. Diğer yandan, kentli bir halk ozanı olarak beliren Gencebay'ın para kazanmak için gazinolarda çıkmaması; hak ve adaletten yanı tavır, tutum eğilimleri geliştirirken isyan temalarını müziğine taşıması gibi özellikler Gencebay'ı döneminin protest müzisyeni olarak konumlandırmıştır, denilebilir.

1960'larda protest müzik alt alanında konumlanan eyleyicileri gözlemlediğimizde Hümevra ve Rana Alagöz gibi birkaç kadın müzisyen dışında çoğunun erkek olması önemli bir noktadır (Bkz. Ek 2). Galatasaray Lisesi (Fikret Kızılok, Barış Manço...), İstanbul Alman Lisesi (Erkin Koray, Selçuk Alagöz...), Robert Kolej (Cem Karaca...), Avusturya Lisesi (Moğollar'dan Murat Ses, Aziz Azmet...) gibi yabancı dilde eğitim veren liselerde okuyan müzisyenler genellikle kültürel sermayesi gelişkin, ekonomik ve sosyal sermayeleri orta düzeyde veya yüksek ailelerin çocuklarıdır (bkz. Canbazoglu, 2009, s. 93–273). Anadolu Pop akımının ilk temsilcilerinin lisede yabancı dil eğitimi alıp İngilizce ve Fransızca başta olmak üzere dil hâkimiyetlerini geliştirmeleri hem söylem geliştirme olanağı sunmuş, hem de müzisyenlerin doğacak sentez müzik öncesi Batı müziğinin sınırlarını tespit etmelerine olanak sağlamıştır. Ayrıca, bu müzisyenler genellikle sanat alanının içinden gelen veya sanata eğilimli olan bir ailede büyüyüp yetişmişlerdir. Bu nedenle aileden aktarılan kültürel sermayenin birçok müzisyenin müziğe yatkınlık duymasında büyük rolü olmuş; müzisyenler ileriki yıllarda, aile içinde ve ailenin ilişki ağları dâhilinde yapılandırılmış ilk habitus'larını büyük ölçüde alandaki konumlanmalarına yansıtabilmişlerdir. Yani, müzisyenlerin Bourdieu'nün yüksek kültür olarak (tiyatro, müzik, vb.) atfettiği kültürden gelen ailelerin çocukları olmaları meşru kültüre erken yaşlarda erişebilmelerine önayak olmuş ve *meşru beğeni*'lerinin içkinleştirilmesinde ve içselleştirilmesinde akademik eğitim kurumlarından önce etki etmiştir. Bourdieu'ye göre, "meşru beğeni, eğitim düzeyiyle doğru orantılı olarak artar ve en üst noktasına, egemen sınıfın eğitim sermayesi açısından en zengin olan fraksiyonlarında ulaşır" (Bourdieu, 2015, s. 32). Cem Karaca'nın annesi ve babası tiyatrocular olup annesi tarafından müzik alanına yönelimi hararetle desteklenmiştir. Başka örnekler verilecek olursa, Erkin Koray'ın annesi piyano öğretmeni iken Selçuk Alagöz'ün



babası da müzik öğretmenidir. Barış Manço’nun babaannesinin dedesinin zamanın büyük bestecilerinden Tanburi Ali Efendi olması da bunun bir misalidir (bkz. Canbazoğlu, 2009, s. 93–127). Verilen örnekler, yüksek kültürden gelen ailelerin çocuklarına miras bıraktığı kültürel yeterliğin ve iyi zevk eğiliminin ilk göstergeleri olarak yorumlanabilir.

Öte yandan, Anadolu Pop eyleyicilerinin kültürel tercih ve eğilimlerinin küçük yaşlarda ailede ve sonrasında seçkin eğitim kurumlarındaki sosyal faaliyetlerde (kültür-sanat topluluklarına katılmak, müzik grupları kurmak gibi) benzer şekillerde şekillenmesi sosyalizasyon sürecinde içselleştirilen beğenilerin önemine de işaret etmektedir. Sosyalizasyon süreci uzun vadede habitus’un parçalarından biri haline geldikçe beğeniler ve kültürel pratikler daha köklü olacaktır. Galatasaray Lisesi, İstanbul Alman Lisesi, Robert Kolej ve Avusturya Lisesi gibi köklü eğitim kurumları bu iddiayı somutlaştırmaktadır. Çünkü bu kurumlar bir gelenekten beslenip geleneğin aktarımına öncülük etmekte; böylece uzun süreye yayılan bir ilişkiler ağı oluşmakta ve sosyalizasyon süreci içselleştirilmektedir.

Anadolu Pop akımı temsilcileri dahil olmak üzere, 1960’larda protest müzik alt alanında konumlanan ve/veya aranjman müzik icracılarıyla rekabete/çekişmeye girişen müzisyenlerin çoğu enstrüman çalmaya veya şarkı söylemeye genellikle orta okulda veya lisede başlamışlar, liseden itibaren aktif müzik hayatına yönelmişlerdir. Çoğunluğu mektepli değil, alaylı olan bu müzisyenler genellikle sanat alanının tamamen dışında yer alan bölümlerde lisans eğitimlerini tamamlamışlardır. Anadolu Pop’un öncülerinden bir kısmına baktığımızda Cahit Berkay iktisat, Fikret Kızılok diş hekimliği, Serhat Ersöz Kimya Mühendisliği, Aziz Ahmet iktisat, Murat Ses iktisat eğitimi almıştır. Moğollar’ın demirbaşlarından Taner Öngür ise müzik uğruna mektebi ihmal etmiş ve ortaokuldan sonra eğitimine devam etmemiştir. Barış Manço lise ikide müzik dersiyle sorunlar yaşarken Cem Karaca’nın Robert Kolej’deki eğitim hayatının ise çalkantılı geçtiği bilinmektedir (Canbazoğlu, 2009, s. 93–94, 127–169). Müzik eğitimlerini ailede, arkadaş çevresinde ya da orkestralarda almalarına; çoğunun alaylı olmasına rağmen, bu müzisyenler zaman içinde kendi ekollerini yaratırken tekil konumlarıyla kendilerini tanımlamayı başarmış ve protest müzik alt alanının özgül yapısına kaynaklık etmişlerdir.

Diğer yandan, Anadolu Pop akımının ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda Türkiye’de gündelik hayat pratiklerine yansıyan değişim dönüşüm insanların giyim kuşamlarını da etkilemiştir. Bu yıllarda eril tahakküm pratikleri bir nebze aşılmış; insanların giyim/kuşam tercihleri daha çok kabullenilmiştir. Bir yandan parkalar ve postallar 1960’ların askeri giyim alışkanlığını sembolize ederken, bir yandan da Batı’daki hippy hareketlerinin etkisinde rahat giyim tarzı dikkat çekmektedir. Örneğin, etek boylarının kısalması 1960’ların özgürlükçü atmosferinin bir yansımasıdır.

Türkiye’de 1960’larda kültürel üretim alanında görülen yeni arayışlar ve ifade biçimleri yeni giyim alışkanlıklarıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Bu duruma özellikle protest müzik alt alanında rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, Anadolu Pop akımı temsilcilerinin

farklı giyim-kuşamları da kimlik edinme süreçlerinde dikkat çekicidir. Faillerin eğilim gösterdikleri kültürel alışkanlıkların, eğilimlerin ve beğenilerin fiziksel ifadesi giyim kuşam aracılığıyla somutluk kazanırken “bedene dönüşmüş toplumsallık” olarak karşımıza çıkan habitus bedeni çevreleyen göstergelerle kendini örer. Giyim kuşam aracılığıyla görsellik kazanan yeni tavır tutum kalıplarının zaman içinde kendine yeni takipçiler ve hatta taklitçiler bulması kaçınılmazdır. Anadolu Pop eyleycilerinin kendilerine özgü giyim kuşamları aracılığıyla sembolize edilen kültürel sermaye müziğin toplumsal yanını da göstermekle birlikte adeta bir yaşam biçimini bize sunmaktadır. Müzisyenlerin dış görünüşü, aidiyetler hakkında bize bilgi verirken eyleycilerin bir tavrın veya eğilimin ne derece içinde veya dışında olduklarıyla doğrudan ilintilidir. Moğollar grubunun üyelerinden Taner Öngür’ün tesadüfi olarak bulduğu ve sahnede giydiği cepkenin zaman içinde Anadolu Pop akımı dâhilinde bir kültürel kod haline gelmesi ve sanat alımlayıcıları tarafından çok beğenilip bir moda dönüşmesi bu duruma örnek teşkil eder:

69’da bir turne yaptık. Rahmetli Engin Yörükoğlu altı delik bir minibüs buldu, Anadolu’ya yola çıktılar. Bir sürü şehirde anlaşmalar yapıldı, bir turne düzenlendi. Yaptığımız sadece konser vermek değil; belediye başkanları, valileri ziyaretler, halkla sohbetler... El yordamıyla folklor araştırması ve kendi ülkeni tanımak adına çok faydalı oldu. Mesela Sındırgı’da gezerken bir cepken buldum, akşam sahnede giydim, sonra herkes bayıldı ve moda oldu. Ama en güzeli Cem Karaca’nın kıyafetleriydi, yılan derisi çizmeler, kaftan üstünde... Mesela bir anı paylaşayım: Afyon’da spor salonunda sıramızı bekliyoruz; Cem kafasında kalpak, Kafkas kaftanı üstünde, yılan çizmeleriyle içeriye bakıyor. O zaman fruko dediğimiz toplum polisleri vardı, iki tanesi Cem’e baktılar ve “Vay be, Atatürk gibi adam” dediler (Öngür’le söyleşen; Özdemir, 2015).

Anadolu Pop akımının diğer önemli temsilcilerinden olan Cem Karaca’nın giydiği kalpak, kaftan ve yılan çizmelerinin polisler için Mustafa Kemal Atatürk imgesini çağrıştırması ise toplumsal faillerin kimlik edinmelerinde giyim kuşamın sembolik önemine işaret etmektedir. Türkiye’de protest müzik alt alanında konumlanmak aslında bir yaşam tarzı tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Ayrıca, dikkat çekmek gerekir ki, Atatürk, ulus-devletin temellerini atan tarihi bir figür olarak cumhuriyetin kurucu kadrosunun içinde yer almış; ulus-devlet içinde milli musiki inşası sürecini başlatmıştır. Anadolu Pop’un ilk dönemine baktığımızda bu akımın öncülerinin ulus-devletin resmi ideolojisini ve dolayısıyla yerel kültürel kodları devraldığı gözükmektedir. Bu bakımdan, Cem Karaca’nın giyim kuşamının Atatürk imgesini çağrıştırması anlamlıdır. Geniş dinleyici kitlesine ulaşmış Türk Rock gruplarından Replikas’ın üyelerinden Selçuk Arut da Anadolu Pop’un ilk döneminde cumhuriyet ideolojisinin müzik politikalarıyla paralel bir gelişim gösterdiğine; daha çok 1970’lerde muhalif bir tavra yöneldiğine değinir:

Anadolu Pop’un muhalif bir çehre kazanması daha çok yetmişli yıllara rastlıyor. Altmışlı yıllar bir geçiş ve arayış dönemi olarak nitelendirilebilir. Hatta o dönemler Cumhuriyet ideolojisinin müzik politikalarına da uygun bir gidişi var sanki... Yetmişli yıllardaki muhalif tavrın dönemin ruhuyla da çok doğru orantılı. Yetmişli yıllar, işçi sınıfının bilinçlenmesinin, sendikalaşmanın, özgürlük hareketlerinin öne çıktığı bir dönem. Doğal olarak âşık geleneğinin Anadolu Pop’a yansması da etken o muhalif tavırdadır. (Replikas’la söyleşen; Durukan, 2012)

1960’lardan itibaren alandaki önemli mercilerden biri haline gelen müzik yarışmaları ve müzik dergileri ise müzisyenlerin, özellikle Anadolu Pop eyleycilerinin, sosyal sermayelerini artırırken sembolik sermayelerini de olumlu etkilemiştir. Müzik alımlayıcılarına baktığımızda 1960’larda protest müziği ve daha özelinde Anadolu Pop’u genellikle üniversite öğrencilerinin veya gençlerin takip ettiği görülür.

1960’larda müzik alanının fiziksel sınırları içindeyse öncelikli olarak gazinolar ve müzik kulüpleri gelmektedir. Bu mekânların hem niceliksel, hem niteliksel artışı mevzubahstir. 1960’larda Klüp 12, Klüp Reşat, Çayhane, İntim, İlham Gencer tarafından açılan Çatı, Kervansaray, Ruj e Nuar, Şadırvan, Vagon Blö, Karavan ve Yeşil Horoz gibi kulüpler dönemin en dikkat çeken mekânlarıdır. Müzik alanında bir doyumluk yaşanması zaman zaman aşırılıkların görülmesine de sebebiyet vermiştir: Erol Büyükburç bir gecede üç ayrı yerde sahne alma imkânı bulurken Somer Ayata ve Arkadaşları bu rekoru geçerek yaklaşık iki hafta boyunca her gece beş ayrı yerde sahne alma olanağı bulmuşlardır (Dilmener, 2014, s. 38–39). Öte yandan, bir müddet için Anadolu Pop icracılarının temel buluşma mekânları, “Elmadağ’daki Konak Otel’in lobisi ile Taksim’deki Cafe Bulvar” (Canbazoglu, 2009, s. 32) olmuştur.

1960’larda siyasal alanla müzik alanı arasındaki etkileşim işçi şarkılarının ortaya çıkmasıyla kendini iyice belli etmeye başlamıştır. Anadolu Pop’un önde gelen temsilcilerinin bu hattan beslendiği de görülmektedir. 1960’ların özellikle ikinci yarısından itibaren işçilerin ve emekçilerin mücadeleleri şarkılarla dillendirilmiş, 1970’li yıllarda ise önceki döneme göre işçi şarkılarında görece bir artış olmuştur. Bu şarkıların bir kısmı, hem sözlerin etkileyiciliği, hem de bestenin melodik yapısının kuvvetli olması sayesinde en azından iki kuşak boyunca dinleyiciler tarafından sahiplenilmiştir. Örneğin, halen en çok dinlenen, seslendirilen şarkılardan biri olan Bora Ayanoğlu bestesi *Fabrika Kızı*, Alpay tarafından 1967’de yorumlanmıştır. Anadolu Pop’un öncü isimlerinden Cem Karaca’nın 1975’te seslendirdiği *Tamirci Çırağı* ile, işçi şarkıları arasında tabiri yerindeyse kilometre taşı olarak duran *Fabrika Kızı*, Türkiye’de protest müziğin işçilerin hak arayışlarının sesi haline gelmesinde öncülük etmiş; diğer işçi şarkılarının bestelenmesi için motivasyon kaynağı olmuştur. *Fabrika Kızı*, fabrikada tütün sararak hayatını kazanan isimsiz bir kadının anlatısıdır: “Gün doğarken her sabah/ Bir kız geçer kapıdan/Köşeyi dönüp kaybolur/Başı önde yorgunca//...//Makineler diken gibi/Batar her gün kalbine/Yün öreceğ elleri/her gün ekmek derdinde...”

## Sonuç

Sonuç olarak, bu çalışma kapsamında, protest bir müzik türü olarak doğup gelişen Anadolu Pop akımı 1960’lar müzik alanı içinden tartışılmıştır. 1960’lı yıllardan genel olarak bahsedilecek olursa, ilk Türkçe pop şarkıların yazılmasının ve sonrasında Anadolu Pop akımının doğuşunun, müzik alanının kendine özgü bir tarihe ve yeni iç dinamiklere sahip

olmasını beraberinde getirdiği söylenebilir. Anadolu Pop akımıyla birlikte protest müzik alt alanı şekillenirken, ekonomik ve siyasal alandan tamamen bir kopuş gerçekleşmemiş; ancak siyasal alanın baskısından kurtulan müzik alanı nispi bir özerklik elde etmiştir. Böylece alanın içsel mekanizması yapılaşmış ve işlerlik kazanmıştır. 1960'ların başlarında aranjman müziği destekleyen doxa, Türk popunun ilk resmi şarkısı kabul edilen 'Bak Bir Varmış bir Yokmuş'un plak olarak basılmasıyla birlikte değişmeye başlamış ve nihayetinde, Anadolu Pop akımının doğuşuyla paralel olarak oyunun kuralları sentez müziğin lehine gelişmiştir. Bourdieu'nün sıklıkla üzerinde durduğu üzere, alan içi mücadele yine yerleşik failler (aranjman müzik icracıları) ile alana yeni giriş yapanlar (Anadolu Pop müzisyenleri) arasında vuku bulmuş, ancak yerleşik faillerin muhafaza pratikleri beyhude bir çaba olarak kalmıştır. Belki 1960'larda, Anadolu Pop dönem sonuna doğru meşruiyet kazandığı için, alanda söz sahibi olmak adına gerçekleşen bu mücadelede tarafların kazanımları tam olarak hissedilememiştir; ancak, 1970'lerde ana fay hattındaki kırılmalar tam anlamıyla gün yüzüne çıkacaktır. Bu bağlamda, oyunu oynamaya değer bulup oyundan elde edilecek kurallar dâhilinde oyuna yatırımlar yapılması, yani illusio'nun göstergelerinin ortaya çıkması ve faillerinin aşinalık kazanması 1970'lerde artan protest müzik ve tam anlamıyla hâkim konuma geçen Anadolu Pop ile gerçekleşecektir. Dahası, alanın yerleşik kurallarını tersyüz ederken uygun habitus'lara sahip Moğollar'ın taşıdığı misyon ve vizyon dâhilinde açılan yatırım imkânları sonraki senelerde daha net anlaşılacak; Moğollar'a Türkiye müzik tarihinde ayrı bir önem atfedilecektir. Müzik alanının aktörleri arasındaki meşruiyet mücadelesi Anadolu Pop'tan yana sonlanırken kültürel sermayenin önemi artmış, bilhassa, öncelikli olarak içkin kültürel sermayesi yüksek bir habitus'a sahip olan eyleyiciler protest müzik alt alanında bir güç eksenini oluşturmuşlardır.

Sanat alanında genel olarak hissedilen yerli eser üretiminin müzik alanında da cereyan etmesi, kültürel üretim alanının otonom kutba daha yakın durması ve protest müzik alt alanının Anadolu Pop'la şekillenmesi ile birlikte *sanat için sanat* ilkesinin 1960'larda ağır bastığı söylenebilir.

### Kaynakça/References

- Akgül, Ö. & Çoğulu, T. (2006). Bugünden geçmişe bakarken: 60'lı-70'li yıllarda Türkiye'de müziğin sektörel arka planı. *60'lılardan 70'lere 45'lik şarkılar* içinde (s. 79–88, A. Akkaya & F. Çelik, Der.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Alpar, A. (2014). *Türk pop müzik kültüründe Anadolu Rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi* (Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Altın Orfe Müzik Festivali. (11 Temmuz 2010). *Yeni Asır Gazetesi*. [http://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/yazarlar/ali\\_kocatepe/2010/07/11/altin\\_orfe\\_muzik\\_festivali](http://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/yazarlar/ali_kocatepe/2010/07/11/altin_orfe_muzik_festivali) adresinden 01.03.2017 tarihinde edinilmiştir.
- Ay, T. (1993). Protest folk, rock ve yeni sol (2). *Çalıntı Aylık Kültür Dergisi*, 7, 35–41.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berkant. (1967). *Samanyolu*. İstanbul: Televizyon Plak.
- Bilgin, T. (2008). *Moğollar grubu örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye'de kültürel modernleşme* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.

- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları* (N. K. Sevil, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler* (H. U. Tanrıöver, çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım/beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. F. Şannan ve A. G. Berkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (1993/1980). *Sociology in question*. London, UK: Sage.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2012). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar* (6. basım, N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canbazoglu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A. & Tatlıcan, Ü. (Ed.). (2010). *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dilmener, N. (2014). *Hafif Türk pop tarihi/Bak bir varmış bir yokmuş* (4. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (2003). *Ne şurup şeker şarkılardı onlar* (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duran, S. (2015). *Aşık geleneğinden protest müziğe Ali Asker*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Durukan, D. (2012, 13 Mayıs). Replikas: “Anadolu Pop postmodern bir başkaldırıdır”. *Egoist okur*. <http://egoistokur.com/deniz-durukan-replikasla-konustu-anadolu-pop-postmodern-bir-baskaldiridir/> adresinden edinilmiştir.
- Göker, E. (2010). Araştırma tasarımı açısından Pierre Bourdieu’nün sosyolojisi. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 525–558). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hennion, A. (2003). Music and mediation: Toward a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 80–91). New York, NY: Routledge.
- Jourdain, A. & Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu’nün kuramı ve sosyolojik kullanımları* (Ö. Elitez, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (1994). Türkiye’de pop ve rock müziğin doğuşu. A. Ok (Ed.), *68 çılgınlıkları içinde* (s. 47–53). İstanbul: Broy Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (2002). *Bülent Ortaçgil/”ayrı düşmüşüz yan yana”*. İstanbul: Chiviyazıları.
- Karakaya, K. (2014). *Anadolu Rock müziğinin oluşum ve gelişim sürecinin değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Edirne). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Kaya, A. (2010). Pierre Bourdieu’nün pratik kuramının kilidi: Alan kavramı. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (2. basım, s. 397–419). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve politika*. Ankara: Doruk Yayınevi
- Meriç, M. (2006). *Pop dedik/Türkçe sözlü hafif batı müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ok, A. (1994). *68 çılgınlıkları*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Ok, A. & Ertem, K. (2002). *Moğollar*. İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.
- Özbek, M. (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arebeski* (11. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2015, 20 Eylül). Taner Öngür: “İnanılmaz sahtekâr bir dönem yaşıyoruz.” *Birgün Pazar*. <https://www.birgun.net/haber-detay/inanilmaz-sahtekar-bir-donem-yasiyoruz-90009.html> adresinden edinilmiştir.
- Somay, B. (2011). *Çokbilmiş özne* (2. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Swartz, D. (2015). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu’nün sosyolojisi* (3. basım, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: Varoştan merkeze yürüyen ‘halk zevki’*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Türkiye Rock Tarihi. (t.y.). [http://turkiyerocktarihi.com/dergi\\_K16.html](http://turkiyerocktarihi.com/dergi_K16.html) adresinden 21 Mart, 2016 tarihinde edinilmiştir.

## Ekler

## Ek 1

1960'lerde Önde Gelen Müzik Yarışmaları/Festivalleri (Hafif Türk Pop Tarihi/Bak Bir Varmış Bir Yokmuş [Dilmener, 2014, s. 37-141]; Pop Dedik/Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği [Meriç, 2006, s. 263-278])

Müzik Yarışmasının Adı	Yarışma Tarihi	Yarışmanın Kazananları
Ankara Amatör Orkestralar Yarışması	1961	1. Sweaters
Caddebostan Ses Yarışması	1961	1. Asu Maralman
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından)	1963	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Renata Bein (En başarılı şantöz)</li> <li>• Erol Büyükburç (En başarılı şantör)</li> <li>• Doruk Onatkut (En iyi aranjman ödülü)</li> <li>• Şerif Yüzbaşıoğlu (En başarılı enstrümanlar- piyano)</li> <li>• Giani Penzo (En başarılı enstrümanlar- bas)</li> <li>• Ersin Ünlüsoy (En başarılı enstrümanlar- gitar)</li> <li>• Hırant Lusikyan (En başarılı enstrümanlar-alto saks)</li> <li>• Nejat Alpay (En başarılı enstrümanlar-bateri)</li> </ul>
Balkan Melodileri Müzik Festivali <sup>25</sup> (Belgrad)	1964	Türkiye'deki saygın müzisyenlerden oluşan orkestra önünde Tanju Okan, Tülay German ve Erol Büyükburç şarkılar söyleyerek Türkiye'yi birinciliğe taşırlar.
Balkan Melodileri Müzik Festivali (Bulgaristan)	1965	Türkiye'deki saygın müzisyenlerden oluşan orkestra önünde Ayla Dikmen, Erol Büyükburç ve Başar Tamer şarkılar söyleyerek Türkiye'yi birinciliğe taşırlar.
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından)	1964	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestrası (En iyi orkestra)</li> <li>• "İstanbul"/İlham Gencer (En iyi beste)</li> <li>• "Eminem"/Ş. Yüzbaşıoğlu (Türk folklorundan en iyi aranjman)</li> <li>• "Fascination"/Ş. Yüzbaşıoğlu (Batı müziğinden en iyi aranjman)</li> <li>• Kanat Gür – Ergun Özer (En iyi vokaller)</li> <li>• Şerif Yüzbaşıoğlu (En başarılı enstrümanlar- piyano)</li> <li>• Ersin Ünlüsoy (En başarılı enstrümanlar- gitar)</li> <li>• Muhittin Paydaş (En başarılı enstrümanlar- alto saks)</li> <li>• Metin Altın (En başarılı enstrümanlar- tenor saks)</li> </ul>
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından) <sup>26</sup>	1965	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erol Büyükburç Orkestrası (En başarılı orkestra)</li> <li>• "Fadimem"/Ali Atasagun (En iyi Türkçe beste – 1.)</li> <li>• "Rüya"/Metin Alatlı (En iyi Türkçe beste – 2.)</li> <li>• "Altın Tasta Üzüm Var"/Erol Büyükburç (En iyi Türkçe beste – 3.)</li> </ul>
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1965	1. Yıldırım Gürses 2. Mavi Işıklar 3. Silüetler
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1966	1. Silüetler 2. Mavi Işıklar 3. Selçuk Alagöz
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1967	1. Mavi Çocuklar 2. Cem Karaca ve Apaşlar 3. Rana Alagöz

25 1964'teki yarışma için Türkiye Müzisyenler Sendikası tarafından piyanoda Selim Özer, tenor saks ve flütte Erol Erginer, gitarda Yurdaer Doğulu, kontrbasta Alper Feyman ve bateride Vasfi Uçaroğlu'nun bulunduğu bir orkestra seçilir. 1965'teki yarışma için seçilen orkestrada Erol Erginer, Yurdaer Doğulu, Kanat Gür, Alper Feyman, Vasfi Uçaroğlu ve Şerif Yüzbaşıoğlu yer alırlar. (Dilmener, 2014, s. 59, 76). Yurdaer Doğulu gibi müzisyenlerin yarışmalarda sıkça boy göstermesi ve 1960'lar müzik alanında saygın bir yer edinmesi alanın yerleşik eyleyicilerinden biri haline geldiğini gösterir.

26 Boğaziçi Müzik Festivali'nin üçüncüsü düzenlenirken Türkçe beste mecburiyeti getirilmiştir. Bu yarışmada da "Altın Hisar", "Gümüş saz", "Gümüş Martı", "Gümüş Hoparlör" gibi kategoriler dâhil yirmi ödül verilmiştir. (Dilmener, 2014, s. 72).

Müzik Yarışmasının Adı	Yarışma Tarihi	Yarışmanın Kazananları
Altın Ses Yarışması (Hafta Sonu Gazetesi) <sup>27</sup>	1967	1. Ersan Erdura (Erkeklerde kazanan) 2. Nilgün Arkun (Kadınlarda kazanan)
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1967	1. Optikler (Robert Kolej’den)
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1968	1. Ankara Fen Lisesi (Selim Atakan) 2. İstanbul Erkek Lisesi 3. Galatasaray Lisesi
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi)	1968	1. T.P.A.O. Batman Orkestrası (“Meşelidir Enginde Dağlar Meşeli” ile) 2. Haramiler 3. Moğollar
Coca Cola Amblem Müziği Yarışması	1968	1. Selçuk Alagöz
Topkapı Müzik Festivali <sup>28</sup>	1968	1. Mavi Işıklar (Düzenleme dalında) 1. Selçuk Alagöz (Beste dalında)
Amatör Topluluklar Yarışması (Diskotek tarafından)	1968	1. Grup Senkop 2. Biraderler (Haldun, Onur, Feridun Hürel)
Apollonia Müzik Yarışması (Atina)	1968	Ajda Pekkan 4. Olur.
Apollonia Müzik Yarışması (Atina)	1969	Ajda Pekkan 4. Olur.
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1969	1. Kadıköy Ticaret Lisesi (Nur Moray, Sadık Kıyas, Nezih Cihanoğlu) – İcra ve beste dalında birincilik
Altın Kupa Amatör Şantözler Müsabakası (Tükel Konser Bürosu tarafından)	1969	1. Tülin Dardağan
Altın Orfe Müzik Yarışması <sup>29</sup> (Bulgaristan)	1969	Türkiye’yi temsilen Zümrüt katılmıştır. Ancak herhangi bir derece alamaz.

## Ek 2

1960’larda Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler<sup>30</sup> (Türk Pop Müzik Kültüründe Anadolu Rock Müziği Temsilcileri ve Kullanılan Halk Türkülerinin Analizi [Alpar, 2014, s. 38-45])

Sanatçı/Topluluk Adı	(Doğum/Ölüm) Kuruluş Tarihi Dağılım Tarihi	Müzikal Unvan	1960’lardaki İlk Müzik Kaydının Adı	Kayıt Tarihi
Alpay	1935 – Hayatta	Türkçe Pop, Anadolu Pop ve tango yorumcusu	Norma Mia	1964
Apaşlar	1966 – Kuruluş 1971 – Dağılım	Anadolu Pop topluluğu	Cem Karaca ile Emrah/Karaca-oğlan	1967
Barış Manço	1943 – 1999	Anadolu Pop yorumcusu, söz yazarı – besteci	Harmoniler ile Twistin USA/ The Jet	1962
Cahit Oben	1945 – Hayatta	Türkçe Pop ve Anadolu Pop yorumcusu	Cahit Oben 4 ile I Wanna Be Your Man	1965

27 Bu yarışma toplulukların yerine vokallerin yarışmasına olanak sağladığı için solist kavramını öne çıkarmaya dair önemli bir girişimdir.

28 Türkiye’de ilk sponsorlu müzik festivalidir. Sponsorluğu Coca Cola üstlenmiştir.

29 (Bkz. Yeni Asır Gazetesi, 2011)

30 Bu tabloya ek olarak Şanar Yurdatapan’ı, Orhan Gencebay’ı ve Yabancılar grubunu 1960’larda Türkiye’deki protest müzik alt alanı içine dâhil edebiliriz.

Sanatçı/Topluluk Adı	(Doğum/Ölüm) Kuruluş Tarihi Dağılışı Tarihi	Müzikal Unvan	1960'lardaki İlk Müzik Kaydının Adı	Kayıt Tarihi
Cem Karaca	1945 – 2004	Anadolu Pop yorumcusu, şarkı yazarı	Apaş ile Emrah/Karacaoğlan	1967
Erkin Koray	1941 – Hayatta	Anadolu Pop yorumcusu	Bir Eylül Akşamı/It's So Long /1962	1962
Fikret Kızılok	1947 – 2001	Anadolu Pop, soft rock, şarkı yazarı, aranjör	Cahit Oben 4 ile "I Wanna Be Your Man	1965
Haramiler	1966 – Etkin	Anadolu Pop topluluğu	"Ali Atasagun" olarak, Yarım/Eminem"	1966
Kaygısızlar	1965 – Kuruluş 1971 – Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Barış Manço ile Kol Düğmeleri – Big Boss Man/Seher Vakti – Good Golly Miss Holy	1967
Kent Yedilisi	1966 – Kuruluş 1966 – Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Mühür Gözlüm/Kara Kaşlı Hatice	1966
Mavi Çocuklar	1966 – Kuruluş 1968 – Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Blue Boys adıyla Yine Yeşillendi Fındık Dalları/Le Temps de L'amour/Treat Her Right/Mon Petit Navire	1966
Mavi Işıklar	1964 – Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Helvacı/Kanamam	1965
Meteorlar	1963 – Kuruluş 1966 – Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Keep Searching/The Beating of My Heart	1966
Moğollar	1967 – Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Eastern Love/Artık Çok Geç	1968
Siluetler	1965 – Kuruluş 1974 – Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Kaşık Havası/Sis	1965
Selçuk Alagöz	1944 – Hayatta	Türkçe Pop, Anadolu Pop, caz ve funk yorumcusu	Kemerin Naftaları/Kaleden İndir Beni	1965
T.P.A.O. Batman Orkestrası	1966 – Kuruluş 1972 – Dağılışı	Türkçe Pop, Anadolu Pop ve caz topluluğu	Kaleden Top Atarlar/Fırat Kenarında Yüzer Kayıklar	1966
3 Hürel	1970 – Kuruluş 1979 – Dağılışı	Anadolu Pop topluluğu	Selçuk Alagöz Orkestrası ile Birlikte Düğün Alayı/Bir Gölge Gibi/1969	1969