

KENTLİ BİR YEREL KİMLİK TEMSİLİ OLARAK KARADENİZ ROCK

Ayşenur Kolivar
İstanbul Teknik Üniversitesi
komninoz@yahoo.com

Giriş

Bu çalışmada 2000'li yıllarda popülerleşmeye başlayan Karadeniz rock tarzının, Doğu Karadeniz'den büyük şehirlere gelen yeni göçmen kuşağının kimliklerini kamusal alanda ifade ve temsil etme işlevi incelenmektedir. Doğu Karadeniz göçmenlerinin kimliklerine dair yapılacak bir tartışma, yörenin coğrafi özellikleri, tarihsel değişimi, kültürel gelenek ve kimliklerin sosyolojik gelişimi gibi temel faktörleri göz önünde bulundurmalıdır. Bu kimliklerin müzikal temsili olarak Karadeniz rock tarzının incelenmesi de bir yanda yöresel müzik geleneklerinin diğer yanda rock tarzının dünyada ve Türkiye'de geçirdiği evrimi dikkate almalıdır. Dolayısıyla bu kimliğin müzikal temsiline analizi çok boyutlu ve kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir.

Bu çalışmada söz konusu temel faktörlerden sadece bir tanesi olan ekonomik göç olgusunun Karadeniz rock tarzının oluşumundaki rolü ele alınacak ve Karadeniz rock tarzının genel yapısı incelenecektir. Bu kısıtlı çerçevede yapılacak inceleme elbette söz konusu müzikal temsilin tamamını değil ancak belirli veçhelerini aydınlatılabileceği olanağı sağlayabilir.

Doğu Karadeniz'de Göç Olgusu ve Evrimi

Doğu Karadeniz yöresi, denize paralel uzanan sarp dağların son derece dar bir sahil şeridi yaratmasından dolayı oldukça kısıtlı bir nüfus barındırma kapasitesine sahiptir. Dar sahil şeridine sıkışmış ekilebilir alanların yetersizliği, tarihsel olarak köylerde hayvancılıkla, sahildeki merkezlerde de yörenin ekonomik merkezi olan Trabzon'un yarattığı ticaret hacminden alınan küçük paylarla giderilmeye çalışılmıştır (Bakirezer 2009:27-29, 37-38). Bunun sonucu olarak kırsal kesimde sabun, tuz ve aydınlatmada kullanılan gazyağı gibi sınırlı sayıda temel ihtiyaç maddesinin dışarıdan temin edildiği kapalı bir geçimlik ekonomi 20. yüzyıl ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür (Avcı 2002:31-32).

1940 öncesi Göçmen Tipolojisi Olgusu

Bu gelenekselleşmiş geçimlik ekonomi yöreden ekonomik temelli dış göçün ya da halk arasındaki ifadesiyle gurbetçiliğin asli nedenidir. Kapalı geçimlik ekonomilerde para dolaşımı ve dolayısıyla sermaye birikimi son derece sınırlı olduğundan refah düzeyinin korunması ve yükseltilmesi ancak dışarıdan gelen parayla mümkün olabilmektedir. Bu durum, gurbetçiliği Doğu Karadeniz'de hemen her ailede rastlanacak kadar yaygın bir olgu haline getirmiştir. Gurbetçiliğin yanı sıra kan davası, savaş ya da doğal afetler gibi diğer toplumsal nedenlerden kaynaklanan ve yöreden kalıcı olarak ayrılmaya yol açan başka bir göç biçimi daha mevcuttur. Ancak bu tür göçler yöreyle ilişkinin uzun dönemde neredeyse tamamen kopmasıyla sonuçlandığından bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Yörenin ekonomik yapısından kaynaklanan bu geleneksel göç formu, 20. yüzyılda yaşanan iki büyük ekonomik değişime paralel değişimler geçirmiştir. Yöre ekonomisindeki ilk büyük değişim 20. yüzyılın başlarında yaşanır. Yörenin ekonomik merkezi olan Trabzon, 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı ardından ekonomik açıdan hızlı bir düşüşe geçmiştir. Yaşanan savaşlar ve siyasi değişimler sonucunda ticaretin çok büyük ölçüde daralması Trabzon'un tek ekonomik

kaynağı olan ticaretin daralması sonucunu doğurmuştur. Bu çöküş, Trabzon'daki ticaretten aldığı payla ayakta duran sahildeki merkezleri derinden etkilemiştir (Bakirezer 2009:25-97). Görece kendi içine kapalı olarak yaşayan kırsal kesimse bu ekonomik çöküşten çok savaşlarda yaşanan kayıplar, savaşlar sırasında yaşanan resmi ya da fiili zorunlu kitlesel göçler ve mübadelenin sonuçlarından doğrudan etkilenmiştir. Bu dönemin ardından Türkiye Cumhuriyetinin kurulması ve devletçi bir ekonomi politikası benimsemesi sonucunda, yöre modern ulus devlet yapısıyla bütünleşme sürecine girer. Bu bütünleşme esas olarak yörenin batı kesimlerinde geleneksel fındık üretiminin, doğu kesiminde 1940'lardan itibaren yaygınlaşan çay üretiminin devlet tarafından teşvik edilmesi ve satın alınması yoluyla sağlanır.

20. yüzyılın ikinci yarısında yöredeki tablo yüzyıl öncesine kıyasla kökten değişmişti. Kırsal kesimdeki tarımsal faaliyet geçimlik olmaktan çıkıp ticari ürün yetiştirmeye yönelmiş ve dolayısıyla yöreye dışarıdan para girişi sağlayan bir kaynak oluşturmuştu. Ancak ticari ürün yetiştirmeye yönelik bu faaliyet asgari bir büyüklükte toprağa sahip olan aileler için bir gelecek vaat ediyordu. En alt kesimdekiler için geçimlik ekonomiden vazgeçmiş bir toplum içerisinde yaşamak giderek zorlaştı ve bu kesimleri göçe zorladı. Şehir ve ilçe merkezlerinde durum biraz daha farklıydı. Trabzon'daki ticaret hacminin küçülmesi en çok merkezlerdeki en üst gelir seviyesinde bulunanların konumunu zora sokmuştu. Bu kesim merkezlerden büyük şehirlere yönelik göçün öncüleriydi. Büyük ticaretin aşamalı olarak büyük şehirlere kayması, merkezlerdeki orta sınıfı zora sokabilirdi ancak geçimlik tarımdan ticari tarıma geçen köylülerin yarattığı talep, yerel bir pazarın oluşmasını ve daha önce uluslar arası kapsamda yürütülen ticaretin nitelik değiştirip yerelleşerek sürmesini sağladı. 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan bu ekonomik değişim göçmen tipolojisinde önemli bir değişiklik yarattı.

1940-1980 Arası Göçmen Tipolojisi

1940 sonrasının göçmenleri artık merkezlerdeki en üst kesimlerden ve kırsaldaki en alt kesimlerden geliyordu, orta sınıflardan göç bunlara kıyasla son derece sınırlıydı. Yörenin en üst sınıflarından gelenlerin genel yaklaşımı yöreyle ilişkilerini en asgari düzeye indirip şehirlileşmekti. Kendi kimliklerini sürdürmek ya da kamusal alana taşımak bir yana mümkün olduğunca kısa sürede modern şehir kimliği içerisinde eriterek şehirlileşmeyi amaçlıyorlardı ve neredeyse iki kuşak içinde bunu büyük ölçüde gerçekleştirdiler. Yerel kimliklerini sürdürdükleri yegâne ortamlar kendi aralarında düzenledikleri özel eğlenceler ve kırsal alt kesimlerden gelenlerle bazen bir araya geldikleri yöre dernekleriydi. En alt kesimlerinden gelenlerin şehirlileşmek için ne donanımları ne de olanakları vardı. Ait olmadıklarını hissettikleri büyük şehirlerdeki nihai amaçları belirli bir sermaye birikimi sağlayarak geri dönmekti. Ancak şehir hayatında varlıklarını sürdürebilmeleri belirli bir dayanışma içerisinde olmasını gerektiriyordu. 1940 öncesinde bu dayanışma ilişkisi düzenli olarak bir araya geldikleri bazı kahvehaneler ya da hanlarda kuruluyordu. Gurbetçilerin belirli bir kitleselliğe kavuştuğu 1960'lı yıllarda bu kahvehane ve hanların yerini daha kurumsal yapılar olan yöre dernekleri aldı. Yöre dernekleri alt kesimden gurbetçilerin yarattığı dayanışma talebinin üst kesimler tarafından paylaşılarak karşılanması için kurulan dayanışma ağlarıydı. Bunun yanı sıra alt kesimlerden gelen göçmenlerin kendi kimliklerini korumalarını ve sürdürmelerini sağlayan mekânlardı. İster alt kesimden isterse üst kesimden olsun 1940-1980 arası gurbetçilerin kendi kimliklerini kamusal alanda ifade etme amacı yoktu. Bu kimlikler ancak özel eğlence ya da cenaze taziyesi gibi cemaate kapalı etkinliklerde sınırlı bir şekilde ifade ediliyordu. Kendi mekânları

haricinde bu kimliklere şehir içerisinde kendilerini ifade ederken rastlamak istisnai bir durumdur.

1980 Sonrası Göçmen Tipolojisi ve Farklılıkları

Yörede yaşanan ikinci büyük ekonomik değişim, 1980'li yıllarda ticari tarım ürününe dayalı üretim modelinin çökmesi sonucu ortaya çıkar (Avcı 2002:48-51). Ticari tarım ürününe dayalı modelin belirli bir refah sağlaması, yöreden göçü belirli bir dönem kırsal kesimin en alt gelir grubuyla sınırlı tutmuştur. Ancak 1980'li yıllara gelindiğinde belirli büyüklükte bir araziye sahip olan ailelerin toprakları kuşaklar ilerledikçe bölünmüş ve elde edilen gelir bir ailenin bölgede varlığını sürdürmesini sağlayamayacak duruma gelmiştir. 1950-70 arasında sağlanan refah artışı, nüfus ve hane artışını karşılamaktan çok uzaktır. 1970'lerin ortalarından itibaren yaşanmaya başlanan bu sıkıntı, 1980'lerde fındık ve çay taban fiyatlarındaki reel düşüşle birleştiğinde ciddi bir kriz haline dönüşmüştür. Bu kriz gerek merkezlerde gerekse kırsal kesimdeki orta sınıfların hızla yoksullaşmasına neden olmuş ve yöredeki imkânlar dâhilinde varlıklarını sürdürmelerini zorlaştırmıştı (Beller-Hann 2003:84-88). Belki 1950'lerde böylesi bir kriz daha hafif atlatılabilirdi. Ancak 1950 sonrasında yükselen refah yöredeki sosyal hayatı ciddi olarak değiştirmiş ve gerek kendileri gerekse çocukları için yeni talepleri olan bir orta sınıf yaratmıştır. 24 Ocak kararları sonrasında büyük şehirlerde refah artışı yaşanırken yöredeki yaşam kalitesinin gerilemeye başlaması, yöredeki orta sınıflar için artık alıştıkları ya da talep ettikleri hayatı yörede bulamayacakları anlamına geliyordu. 1980'li yıllarda yaşanan bu değişimler yeni bir göçmen tipinin ortaya çıkmasına neden oldu.

Bu yeni göçmen tipi esas olarak orta sınıflardan geliyordu, eski alt sınıf göçmenlerden farklı olarak yöreye geri dönmek gibi bir nihai amaç taşımamakla birlikte eski üst sınıf göçmenlerden farklı olarak yöresel kimlikleriyle ve ilişkileriyle temel bir sorun yaşamıyorlardı. Bir şekilde yörede tanışmış oldukları modern kimliklerini şehre taşımaya, geliştirmeye ve kamusal alanda ifade etmeye çalışıyorlardı. Bu kesimler şehirlere geldiklerinde ilk yönedikleri yerler hiç kuşkusuz yöre dernekleriydi. Ancak yöre derneklerinin içe kapalı yapısı bu yeni göçmen kuşağının taleplerini karşılamaktan uzaktı ve kimliklerini kamusal alana taşımak konusunda isteksizdi. Bu durum kısa zamanda yöre dernekleri içerisinde çatışmalara, ayrışmalara ve yeni arayışlara yol açtı.

Bu çerçeveden bakıldığında, müzik ve dansın bu yeni kimlik ifade araçları arasında ön plana çıktığı görülmektedir. Aslında, yerel müzikler ve halk oyunları her iki göçmen tipinin kimlik ifadesinde de önemli bir yer tutmakta, yerel bir kimliğe sahip olmalarını sağlayan ayırt edici özellikler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, söz konusu iki göçmen tipinin kendi müziklerine ve danslarına yükledikleri anlamlar oldukça farklıydı. Eski göçmen kuşakları açısından müzik ve dans gurbetteki cemaatleri içerisindeki ritüellerde (örneğin düğünlerde ya da yöre derneklerinde düzenlenen özel gecelerde) icra edilebilirdi. Bunların göçmenler tarafından kamusal alanda icra edilmesi bir anlam ifade etmiyordu. Çünkü göçmenler kendi kimliklerini kamusal alanda özgürce ifade edebilmeyi memleketlerine dönecekleri güne ertelemişlerdi. Ancak yeni göçmen kuşağı için durum tamamen farklıydı. Onların kendi memleketlerini geri dönmek için terk etmemişlerdi ve dolayısıyla kendi kimliklerini kamusal alanda ifade etmeyi ertelemeleri için bir gerekçe yoktu. Bundan kırk yıl önce Taksim ya da Kadıköy meydanında birilerinin bir gece vakti tulum çalıp horon oynaması tuhaf hatta kriminal bir vaka olarak karşılanırdı. Ancak, yeni göçmen kuşağı için bu durum oldukça normal ve hatta gerekli görülmektedir. Yerel kimliklerin kamusal alanda açık olarak ifade edilmesi eski ve yeni göçmen kuşağı arasındaki en temel farklılık olarak öne çıkmaktadır.

Karadeniz rock

2000'li yıllarda ikinci kuşağın kimliğinin kamusal alandaki müzikal temsillerini görmek için herhangi bir hafta sonu akşamı eğlence yerlerinin yoğun olduğu Taksim ya da Kadıköy gibi bir yeri gezmek yeterlidir. Kısa bir süre içinde kemençe ve tulum gibi çalgılara elektrogitar, basgitar ve bateri gibi rock müzik çalgılarının eşlik ettiği bir icraya rastlanması kuvvetle muhtemeldir. Bugün Karadeniz rock olarak adlandırılan bu tarzda müzik yaptığı bilinen yirmiden fazla grup vardır. Yerel radyo istasyonlarında düzenli Karadeniz rock müzik programları yapılmaktadır. Bunlar, bir müzik tarzının popülerleştiğini gösteren işaretlerdir. Bu tarzın dinleyici kitlesi de hızla büyümektedir ve bu müzik tarzına o kadar düşkündür ki bazen kendileri konser düzenleyip müzik gruplarını davet etmektedir. Gerek bu grupların gerekse dinleyici kitlelerinin yerel dernekler tarafından düzenlenen etkinliklerde de aktif rol aldığı göz önüne alındığında Karadeniz rock'un sadece bir eğlence olarak algılanmadığı kolaylıkla görülebilir.

Doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkmaya başlayan ve ikibinli yıllarda yaygınlaşan Karadeniz rock tarzı, 1980'lerden sonra gelişen yeni rock akımlarının, 12 Eylül'ün Türkiye'de yarattığı kültürel travmanın ve ardından gelen restorasyon çabalarının, Doğu Karadeniz'de kültürel ortamı kalıcı bir şekilde etkileyen sosyo-ekonomik değişimlerin etkisiyle şekillendi. Dolayısıyla bu tarz, birbirinden farklı seyirler izleyen rock tarzı ve Doğu Karadeniz müzik kültürünün, doksanlı yıllar Türkiye'sinin önemli değişimler yaşanan kültürel zemininde karşı karşıya gelmesiyle oluşan oldukça karmaşık ve girift ilişkilerin ürünüydü. Aşağıdaki alıntı bu terimi kendilerine isim olarak seçen bir oluşumun web sitesindeki tanıtım bölümünden alınmıştır:

"KaradenizRock.com tamamen bağımsız bir oluşumdur. Hiçbir kurum, kuruluş vs'nin altında yer almaz. Öncelikli amacı Karadeniz müziğinin yaşaması ve yaşatılmasına karınca karınca katkıda bulunmak, bu alanda faaliyet gösteren tüm grup ve müzisyenleri desteklemektir. Bu desteği hiçbir ayırım, öncelik ve ayrıcalık yapmadan verir ve bunu yaparken en küçük bir maddi karşılık beklemez, sitede yayınlanan hiçbir materyali maddi çıkarları için kullanmaz...KaradenizRock.com, ismindeki 'rock' ibaresini genel bir felsefe ve tanım olarak kullanır. Bu yüzden -kökeni Karadeniz olmak üzere- 'bilinen' anlamıyla rock kategorisine girmeyen grup ya da müzisyenler de karadenizrock.com içerisinde yer alabilir... Paragraftan da anlaşılacağı üzere 'geleneksel-modern' ayrımı yapmayacağız. Çünkü bizim anlayışımıza göre bu ikisi birbirinden bağımsız olamaz ve bağımsız değerlendirilemez. Biri diğerinden daha az ya da daha fazla önemli değildir... Sitenin adında 'Rock' ibaresinin yer alması bize, Zuğaşi Berepe'ye uzanan yolun Yaşar Turna'dan ve adını dahi bilmediğimiz (ama her daim araştırıp öğreneceğimiz) diğer yerel ustalardan geçtiğini unutturmayacaktır" (web 2009).

Kendilerinin de açık bir şekilde ifade ettiği üzere Karadeniz rock tanımı içerisinde rock terimine müzik terminolojisindeki anlamından daha farklı bir anlam atfedilmektedir. Bu tanımdaki 'Karadeniz' terimi de dikkatli okunduğunda benzer bir anlam farklılığı taşımaktadır. Son paragrafında 'rock' teriminin ifade ettiği modernliğin karşısına Karadeniz müzik kültüründen verilen örnek, geleneği temsil eden Yaşar Turna ve Karadeniz rock'un başlangıcı sayılan Zuğaşi Berepe'nin her ikisi de Laz kültüründen gelmez. Bu anlam farklılıkları, bir bilgisizliğin ya da bir yorum öznelliğinin sonucu değil, tam aksine Karadeniz rock tarzının oluşum süreci içerisinde bu iki terimin anlamında yaşanan değişimlerin gayet doğru bir şekilde ifade edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Karadeniz rock'un rock anlayışı

Rock kültürünün temel özelliklerinden biri ABD'nin kırsal bölgelerindeki yerel müzik geleneklerinin büyük şehirlerde ve Britanya'da hem birbirleriyle hem de modern müzikal tarzlarla yaşadığı kültürel karşılaşma (Hatch 1993:15-17) ve sonrasında 68 hareketiyle yaşadığı özdeşleşme sonucu politikleşme-cinsel özgürlük-hazcılık üçlemesi etrafında şekillenmesidir. *Rock* müzikteki kültürel karşılaşma boyutu, Karadeniz *rock* içerisinde Doğu Karadeniz'deki yerel kültürlerin büyük şehirlerde modern bir müzik formu olarak *rock* kültürüyle karşılaşması çerçevesinde *rock* tanımıyla uygunluk gösterir.

1. Politik muhalefet

Rock tarzında politikleşme-cinsel özgürlük-hazcılık üçlemesiyle belirlenen çerçeve Karadeniz *rock*'a uyarlandığında ön plana çıkan öge politik muhaliflik ve başkaldırı vurgusudur. Bu politik muhalefet esas olarak kültürel kimlik ve çevrecilik temaları üzerine odaklanmaktadır. Kültürel kimlik muhalefetinin temel söylemi genelde Türkiye'de ve özelde Doğu Karadeniz'de farklı kültürel kimliklerin varlığının inkârına karşı çıkılmasıdır. Bu karşı çıkış, Doğu Karadeniz'deki çokkültürcülük konusunda kuramsal bir çerçeveye dayanmaktan çok, öncelikle müzisyenlerin kendi kültürel kimliklerini ifade etmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Bu karşı çıkışın başlıca sanatsal sunumu da grupların repertuarlarında Türkçe'nin yanı sıra müzisyenlerin ait olduğu kültürün dilinde geleneksel türkülere ya da bestelere yer vermesidir. Örneğin Zuğaşi Berepe grubunun repertuarı, Türkçe ve Lazca parçalardan oluşmaktaydı. Müzisyenlerin kendi kültürleri dışındaki bir kültürden bir parçayı repertuarlarına almasıysa 1997 yılında Fuat Saka'nın Türkçe, Rumca, Lazca ve Gürcüce parçalara yer verdiği *Lazutlar* adlı albümüyle başlamıştır. Hemşince ilk parça ise 1998 yılında Zuğaşi Berepe tarafından *İgzas* adlı ikinci albümlerinde seslendirilmiştir.

1990'ların kültürel kimlikleri inkâr eden yerleşik yaklaşımı karşısında Karadeniz *rock* müzisyenlerinin politik duruşu bir gerçekliğe karşılık geliyordu ve bu kültürlerin varlığının sanatsal ifadelerini oluşturuyordu. Buna karşın 1990'ların sonuna gelindiğinde, yerleşik inkâr yaklaşımı yerini ikinci sınıf saymak kaydıyla kabul etme yaklaşımına dönüştü. Temel söylem artık farklı kültürlerin var olmadığı değil, bunların var olduğu, hatta zenginlik sayıldığı ancak egemen kültürle karşılaştırıldıklarında geri, az gelişmiş ve modern değerler açısından önemsiz olduklarıydı. Dolayısıyla bu noktadan sonra farklı kültürlerin var olduğunu söylemek artık radikal bir karşı çıkış niteliği taşımamaya başladı. Yeni muhalefet bu kültürlerin modern değerler açısından önemsiz oldukları iddiasına bir karşı çıkıştı. *Rock* tarzı, bu yeni dönemde, bu kültürlerin gerek geleneksel gerekse çağdaş ürünlerinin modern bir formda ifade edilebileceğini gösterme görevi üstlendi. *Rock* tarzı tarihsel olarak geleneksel kültürel ürünlerin modern müzikal formlarla ifade edilmesine elverişli bir yapıya sahipti.¹ Ancak burada geleneksel formların modern formlara nasıl aktarılacağı konusunda tercih edilebilecek iki yoldan biri geleneğin içerisinde modern bir formda ifade edilmeye uygun olan

1 "Ceyhun Demir: Sahnede insanlara anlatmak istediğinin çoğu şeyi anlatırsınız. Biz yöresel müziğimizle aşkımızı, sevgimizi anlatabiliriz ama evrensel müzikle yaşadığınız coğrafyanın sorunlarına değinebilirsiniz." Marsis'in Adayet Çavdar ile yaptığı söyleşi, <<http://www.marsis.biz>>

"Çağatay: Karadeniz müziğinin popülerleşmesi bir yozlaşma getirir mi endişesi vardır haklı olarak. Zuğaşi Berepe'yi ilk dinleyenlerin bu karışıklığı yaşadığına eminim. Sonuçta Karadeniz bölgesinde sıkışmış etnik ve otantik bir müzik var ve bu müzik oradan atılmadığı sürece bir zaman sonra yok olacaktır. Yeni nesil değişime ayak uyduruyor, aynı zamanda şehirde büyüyen Karadenizli gençlere bunları sevdirmek için bu değişim yaşanmak zorunda. Bir kültürün yok olması demek hiçbir şekilde devam etmemesi demek. Bu tür modern denemelerin peşinden onun alternatifini etnik yorumları da getiriyor. Yani ister istemez başka bir yol açmış oluyorlar." Otanuşi, Marsis'le 41 Dakika, <<http://www.lazebura.net>>

öğelerinin seçilerek geleneğin bir tür süzgeçten geçirilmesi ve bir anlamda gelenek icat edilmesidir. Doğu Karadeniz kültüründe müzikal normların 1960'lardan bugüne değişimi değerlendirildiğinde bu yaklaşımın gerek TRT, gerek İMÇ gerekse yerel radyo-televizyonlar tarafından uygulanan yöntem olduğu kolaylıkla görülebilir (Kolivar 2007:31-36). Bu yaklaşımın *rock* felsefesine atfedilen muhalif duruşun içerisini doldurduğu söylemek mümkün görünmemektedir. İkinci alternatifse geleneksel formların bir modernleşme süreci geçirmesini tercih etmektir. Bir başka deyişle geleneğin belirli unsurlarını modern hayata uyarlamak yerine geleneğin bir bütün olarak kendisini geliştirip mevcut modernlikle aynı olmak zorunda olmayan yeni bir modernlik inşa edebilmesinin önünü açmaktır. Bunun için gelenekle çok farklı, içerden bir ilişkinin kurulması gerekmektedir. Ancak henüz oldukça yeni sayılabilecek Karadeniz *rock* tarzının bu yönelime girip girmeyeceğini söylemek için elde yeterince veri bulunmamaktadır.

Karadeniz *rock* tarzının politik söyleminde ikinci önemli başlık da çevreciliktir. Karadeniz *rock* kapsamında değerlendirilen grupların web sitelerine girildiğinde² çevreci semboller birinci planda göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra, özellikle Doğu Karadeniz'le ilgili çevre sorunlarına yönelik mitinglerde bu grupların dayanışma amacıyla katıldığı da konser geçmişlerinden görülmektedir. Burada hâkim olan temel yaklaşım öncelikle Doğu Karadeniz'i ciddi bir şekilde etkileyen Çernobil faciasına özel bir vurgunun yapıldığı nükleer karşıtı bir tavidir.³ Bunun yanı sıra, Doğu Karadeniz'in doğasının (bir başka deyişle köylerinin ve yaylalarının) korunması ve endüstriyel gelişmeye kurban edilmemesi de sıkça vurgulanan bir motiftir. Özellikle Karadeniz sahil yolu ve yapılmakta olan hidroelektrik santrallere karşı tavır ön plana çıkmaktadır. Kurulan söylemde doğal hayatın korunması teması ve hatta köylerin ve yaylaların saflığının bozulmaması şeklinde pastoral/romantik talepler ön plana çıkmaktadır. Ancak yörede günümüzde yaşanmakta olan 'normal' hayatın yol açtığı çevre sorunlarına değinildiğine tanık olmadım. Örneğin köylerde derelerin çöplük olarak kullanılması ya da çay tarımında giderek artan oranlarda kimyasal gübre kullanılması sonucu toprak ve yer altı sularının kirlenmesi gibi yörede yaşayan insan sayısının azlığı nedeniyle dramatik çevresel sonuçlara yol açmamakla birlikte çevreci bir yaklaşımın gündeminde bulunması gereken olaylar genellikle bir sorun olarak algılanmıyor. Öte yandan bu yaklaşım, yerel televizyonların yöre dışına göç eden kesime yörenin doğasını ön planda tutarak sunduğu ana akım turistik yaklaşımla⁴ birçok noktada benzerlik göstermesi itibarıyla iddia edilen radikal bir muhalefetin içinin doldurulup doldurulmadığı konusunda soru işareti oluşturuyor.

2 <<http://www.marsis.biz>>, <<http://www.grupnena.com>>, <<http://www.gurgula.biz>>, <<http://www.karadeniz-rock.com>>.

3 "Aycan Yeter: Karadeniz müziği sadece eğlenme değil ki Karadeniz de önceden beri bir sürü sorun var ve biz bunu müzikle dile getirmeye çalışıyoruz çünkü müzikten başka yapacak bir şeyimiz yok sadece notalarla anlatmaya çalışırız ve bestelerimizi de bunun üzerinden yapmaya çalışıyoruz. Fındıklıda kurutulmak istenen derelerimiz, Çernobil felaketi, Nükleer Santraller bunları da bestelerimize yansıtıp müzik ile sesimizi duyuracağız." Nejla Aytemiz, Aya "Nena" Memiyucitu!, <<http://www.lazebura.net>>

4 Bu yaklaşım kendi müziklerini tarif edişlerinde ön plana çıkmaktadır: "Nena-Volkan Cebeci SOLİST: Karadeniz'in doğası bellidir. Sert bir doğası var, örneğin yolları sarp, denizi çok asi ve hırçın, dağları çok yüksek ve engebelidir. İşte insanın aklına direk gelen düşünce '*rock* müziği al ve bu tabiatın içinde motifle'. Karadeniz insanını da düşünürsek o da bu müzikle uyumlu. Zaten önemli olan yaptığın müziğin tarzından çok, insanlara bir şeyleri anlatabilmek." Evrim Kepenek, Adı Yok, Kendisi Var!,Birgün, 31 Ağustos 2008.

2. Cinsel özgürlük

Politikleşme-cinsel özgürlük-hazcılık üçlemesiyle belirlenen temel yaklaşımın ikinci bileşeni olan cinsel özgürleşme temasının Karadeniz *rock* tarzı içerisinde önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkün değildir. Bu grupların kamusal alanda söylediği şarkıların temaları genellikle cinsellikle ilgili bir içerik taşımayan aşk şarkılarıdır. Bu haliyle, *rock* tarzının ilk ortaya çıktığı altmışlı yıllardaki pop şarkılarının naif temalarıyla benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında *rock* kültürüne kıyasla oldukça ters, muhafazakâr bir görüntü çizen Karadeniz *rock*'un bu yaklaşımının iki temel nedeni olabileceğini düşünüyorum. Bunların ilki, yetmişli yılların ortalarında *rock* müziğin müzik piyasasına yakınlaşması, pop müziğin de *rock* kültürüne yakınlaşması ve bunun sonucunda cinsel özgürlük ve uyuşturucu kullanımı temalarını *rock* kültürü içerisinde atfedilen politik tavrıardan arındırarak sahiplenmesine neden oldu. Bu temaların giderek poplaşması ve piyasalaşması özellikle 1980 sonrası *rock* gruplarında bir karşı tepki oluşturdu. Karadeniz *rock* müzisyenlerinin çoğu seksenli yılların ikinci yarısında gelişen bu akımların temsilcilerini dinledi. Ancak bundan daha önemli olduğunu düşündüğüm ikinci faktör, Karadeniz *rock* gruplarının Türkiye'de 1970'lerin sonu ve seksenli yılların ortalarında *rock* kültürünün protest halk müziği tarzıyla yakınlaştığı bir kültürel iklim içerisinde yetişmiş olmalarıdır. Türkiye'deki protest kültür, *rock* tarzının hippilerle özdeşleştirdiği cinsel özgürlük ve hazcılık temalarına karşı her zaman için eleştirel bir tavır sergilemiştir. Karadeniz *rock* müzisyenlerinin en azından bir bölümü, Doğu Karadeniz'de sürdürmeleri mümkün olmayan bir cinsel özgürlük anlayışını (örneğin evlilik-dışı ilişkileri) benimsemekle birlikte, bunu sanatsal olarak ifade etme yönelimi içerisinde değiller. Bu anlamda Karadeniz *rock*, *rock* tarzının ahlaki kalıplarından çok protest halk müziğinin ahlaki kalıplarına daha yakın duruyor. Ancak aynı değerlendirmenin sahne tavrı için yapılması mümkün değildir. Karadeniz *rock* gruplarının solist vokalleri ya da çalgıcıları, *rock* gruplarında görülen türde cinsel özgürlük içeren sahne tavrına sahip olmasa da, özellikle hareketli parçaların icralarında *rock*'n roll solistlerini andıran bir tür abartılmış cinsel kimlik tavrı benimsemektedir. Ancak bu tavır bir anlamda bir sahne kostümü gibi sahnede kalıyor ve sahneden inildiğinde, daha 'ciddi' bir tavır sergileniyor.

3. Hazcılık

Benzer bir durum yapılan müziğin eğlenceyle özdeşleştirilmesi konusunda da yaşanıyor. Yaptıkları müziğin bir enerji içerdiği ve sahneye bu enerjiyi yansıtmak istedikleri bu grupların büyük bölümünün ortak bir görüşü olarak ifade ediliyor. Ancak özellikle belirli konser ortamlarında dinleyicilerin yaptıkları müziği salt eğlence merkezli algılamasından rahatsızlık duyuyorlar. Yine bu grupların büyük bir bölümü *rock* tarzı açısından kültürel bir mekân olmaktan çok bir eğlence mekânı olarak tanımladıkları barlarda müzik yapmayı çok istemediklerini, ancak başka müzik yapacak mekânları olmadığı için barlarda müzik yapmaya mecbur kaldıklarını ifade ediyorlar. Burada kendi yaptıkları müziğe kıyasla daha düşük enerjili buldukları ve daha katı kalıplara sahip olan geleneksel eğlence anlayışıyla, her şeyin sadece eğlence için tasarlandığı pop eğlence anlayışı arasında Karadeniz *rock* tarzı bir eğlence anlayışı geliştirmeye çalıştıkları görülüyor.

Karadeniz rock tanımı içerisinde Karadeniz terimi

Karadeniz *rock* tanımı içerisinde yer alan Karadeniz müziği ifadesine bu tarzın ilk örneklerinin ortaya çıktığı 'Zuşaşi Berepe' grubunda rastlanmamaktadır. Hatta tam aksine, o dönemde tüm Karadenizlilere Laz denmesine karşı bir tavır olarak yapılan müziğin Lazca olduğu ve

bunun Doğu Karadeniz'de var olan kültürlerin tamamına değil özel bir tanesine ait olduğu özellikle vurgulanmaktaydı. Yine Doğu Karadeniz'deki çokkültürlülüğün ifadesi olarak kendi kültürlerinin dışındaki kültürlerden türküler icra edildiği doksanlı yılların sonunda da Karadeniz müziği ifadesi yerine tek tek bu türkülerin söylendiği dillere atfı yapıyordu. Buradan hareketle, Doğu Karadeniz'de kültürel kimlik ifadesinin başlıca unsurunun dil olarak belirlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Karadeniz müziği ifadesi, kültürel kimliklerin sanatsal ifadelerinin meşru görülmeye başladığı ve popülerleştiği 2000'li yıllarda kullanılmaya başlandı. Ancak bu terim ilk olarak Karadeniz *rock* müzisyenleri tarafından değil TRT tarafından kullanılan bir terimdir. Bu olgu göz önüne alındığında bu terime yüklenen anlamların birbirinden oldukça farklı olduğu bir anlamlandırma tarihi olduğu söylenebilir. TRT'nin mevcut kültürel farklılıkları yöresel çeşitlenmeler olarak değerlendirdiği ve yöre kültürünün kamusal sunumu açısından tekel oluşturduğu 1960-70 arasında Karadeniz müziği terimi özellikle Ordu'dan Rize'ye uzanan sahil şeridinden derlenen türkülerini ifade ediyordu. Bu terimin çağrıştırdığı Karadenizlilik kimliğinin yörede yaşayan insanlar için bir karşılığı bulunmamakla beraber, büyükşehirliere gurbete çıkanlar için bir anlamı vardı. 2000'li yıllarda Doğu Karadeniz'in herhangi bir köyünden göç etmiş olanların dahi İstanbul'da sayıları yüzlerle ifade edilen bir dayanışma grubu oluşturabilmelerine karşılık, 1960-70 arasında göç oldukça sınırlıydı ve yöresel kültürleri erişimin fazlaca olanağı ve kanalı yoktu. Bu dönemde Karadenizlilik terimi gurbette çalışan görece az sayıda insanın daha büyük bir grup oluşturmasını sağlayan kategorilerden biriydi. Doğu Anadolu'dan büyükşehirliere gelenler de benzeri bir kavram olarak 'Doğulu'yu kullanıyordu. Bu tür terimlerin göç edenlerin kendileri tarafından mı yoksa büyükşehirlerde yaşamakta olanlar tarafından mı icat edildiğini tam olarak bilemiyoruz ancak göçlerin artmasıyla yerini giderek daha rafine edilmiş terimlere bırakmıştır.

1990'lı yılların sonunda Doğu Karadeniz'deki çokkültürcülüğü dile getirmeye çalışan müzisyenler içinse bu terim Doğu Karadeniz'de var olan kültürlerin heterojen bir toplamını ifade ediyor ve bir kimlik ifadesi olarak düşünülüyordu. Burada dile getirilen çokkültürlülük anlayışı farklı kültürlerin var olduğunu dile getirmeye yönelikti ve bu kültürlerin kendi aralarında ortak olarak paylaştığı değerler bulunup bulunmadığı pek tartışılan bir konu değildi. Birincil öncelik bunların varlığının ve farklılığının vurgulanmasıydı.

Müzik endüstrisi, bu farklı kültürlerin ürünlerinin özellikle büyük şehirlerde bir pazar oluşturduğunu ancak ayrı ayrı durduklarında bu pazarın yeterli bir büyüklüğe sahip olamayacağını kısa sürede fark etti. Özellikle de daha geniş bir izleyici kitlesine dayanmak zorunda olan ancak farklı dillerde yayın yapmak konusundaki kısıtlamalara tabi olan yerel televizyon sektörü TRT'nin icat ettiği homojen Karadeniz kimliğini, daha heterojen bir üst kimlik olarak yeniden tarif ederek pazara sundu. 2000'li yılların başlarında yöredeki müzikal normlar açısından oldukça belirleyici bir yere sahip olan yerel televizyonların imal edip piyasaya sürdüğü bu üst kimlik, özellikle tekil kültürel kimliklerin çağrıştırdığı politik anlamları içermemesi ve TRT'nin terime kazandırmış olduğu meşruiyet sayesinde genel kabul gördü.

Karadeniz *rock* müzisyenlerinin kullandıkları Karadeniz teriminin bu tür bir arkaplandan gelmesine ve bu grupların yerel televizyonlarda sunulan Karadenizlilik temalarını zaman zaman kullanmalarına rağmen bunu bir üst kimlik tanımlamak için kullanmaktan çok bir kültürel toplamı ifade etmek için kullandıkları söylenebilir. Öte yandan, kendi yaptıkları müziği Karadeniz *rock* olarak değerlendirenler repertuarlarında daha çok Lazca müziklerin olduğu gruplardır. Bir başka deyişle

bir dönemde tüm Karadenizlilere Laz denmesinin tersine artık Lazca *rock* yapanlar kendilerini Karadenizli olarak adlandırmaktadır.

Bir Karadeniz rock sentezi ve kültü olarak Kazım Koyuncu

Karadeniz *rock* tarzının *rock* kültürüyle protest halk müziği kültürü, geleneksel kültür ve modern müzikal icra formları arasında kısa sayılabilecek bir süre içerisinde böylesine kararlı bir yapıya sahip olabilmesi buraya kadar ele alınan kültürel ya da müzikal analizlerin zorunlu bir sonucu olarak görünmüyor. *Rock* kültürü geliştiği hemen her yerde tarz anlamında kayda değer çeşitlilikler üretmiştir. *Rock* tarzının ilk doğduğu yerlerden biri olan Britanya'daki gelişimine bakıldığında başlangıç dönemindeki ilk birkaç *rock* grubunun müzikal tavırları arasında ilk göze çarpan nokta her birinin diğeriyle karıştırılmasına olanak vermeyecek bir özgünlüğe sahip olmasıydı (Hatch 1993:128-135). Bu tür bir 'sound' farklılığına Karadeniz *rock* grupları arasında rastlanmamaktadır. Bu durum aynı zamanda içeriği aslında oldukça muğlak bir kavram olan Karadenizlilik kimliğine aynı anlamı yüklemeleri, çevrecilik konusundaki yaklaşımlarının benzerliğiyle de izah edilmesi gereken bir aykırılık teşkil ediyor.

Benzer bir arkaplandan geliyor olmanın benzerlikler yaratması doğal olmakla birlikte aynılık yaratması bu kadar doğal değildir. Bu aykırılığın mümkün olan tek açıklamasının Kazım Koyuncu'nun Karadeniz *rock* tarzı üzerindeki belirleyiciliği olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Karadeniz *rock* bir anlamda Kazım Koyuncu'nun sanatsal mirasının bir müzikal tarz ve gelenek haline dönüşmesi olarak değerlendirilebilir. Yapılan görüşmelerde ortaya çıkan sonuç bunun basit bir model olmanın ötesine geçen bir durum olduğudur. Doksanlı yılların ortalarında İstanbul'da Laz kültürel kimlik tartışmalarının ilk başladığı grup içerisinde yer alan ve bunu bir politik aktivizm konusu haline getiren kuşakta yer alan Kazım Koyuncu tüm müzikal kariyeri boyunca gençleri Laz müziği yapması konusunda birebir görüşmelerle teşvik etmiş ve yönlendirmiştir. Bugün kendi tarzını Karadeniz *rock* olarak adlandıran grupların büyük bölümü Kazım Koyuncu'nun doğrudan muhatap olduğu ve yönlendirdiği müzisyenler tarafından kurulmuştur.

Ancak Kazım Koyuncu'nun etkisi sadece bu yüz yüze görüşmelerle sınırlı değildir. Kazım Koyuncu'yla yüz yüze görüşmemiş olan ve içinde sadece bir müzisyenin Laz olmasına rağmen kendisine Lazca isim seçmesini sağlayan etki Kazım Koyuncu'nun genç yaşta ölümünün ardından bir kült haline gelmesidir. Özetle, Kazım Koyuncu Karadeniz *rock* tarzının sembolüdür ve Karadeniz *rock* tarzının, en azından mevcut durumda Kazım Koyuncu gibi müzik yapmak şeklinde yorumlanması yanlış olmayacaktır.

Sonuç

Rock tarzının temel özelliklerinden biri ABD'deki kırsal kökenli yerel kültürlerin, çeşitli nedenlerden kaynaklanan göçlerle büyük şehirlerin çevre bölgelerine taşınması sayesinde modern kültürlerle yaşadığı karşılaşma sonucu ortaya çıkmasıdır. Bu formasyon yörede 1980 sonrasında çay tarımının getirdiği gelirin düşmesi ve üniversite eğitimi almak gibi nedenlerle büyük kentlere göç eden gurbetçiler üzerinden İstanbul'a yerleşen yöre kültüründen gençlerin yaşadığı kültürel karşılaşmanın ürünü olan Karadeniz *rock* tarzı için de geçerlidir. *Rock* tarzının ikinci temel özelliği sanatsal tavrının 68 hareketinin yeni muhalefet alanları yaratan politik söyleminin müzik alanındaki asli temsilcisi haline gelmesiyle belirlenmesidir. Bu temel özellik de 1990'lı yıllarda yeni gelişen bir muhalefet alanı olarak kültürel kimlikler alanındaki tartışmalarla başlayan ve şekillenen Karadeniz

rock tarzı için de geçerlidir. Rock tarzının üçüncü temel özelliği, popüler müzik endüstrisiyle girdiği ilişki sonucunda ortaya çıkan satış baskısı nedeniyle politik söyleminin süreç içerisinde müzik endüstrisinin normlarına göre şekillenmesidir. Benzer bir şekilde Karadeniz rock'un başlangıçta kültürel kimliklerin farklılığını vurgulamayı ön plana alan radikal politik tavrının müzik endüstrisinin ve yerel televizyon sektörünün pazar genişletme ve meşruiyet kaygılarıyla görece daha muğlak bir Karadenizlilik kimliğini ön plana çıkardığı görülmektedir.

Karadeniz rock kültürünün gelişiminde, rock tarzının bu temel yapısal özelliklerinin yanı sıra 1980'lerde 12 Eylül rejiminin Türkiye'deki ve yöredeki kültürel ortam üzerine etkileri, 1990'larda Sarp sınır kapısının açılmasının kültürel kimlik tartışmalarının yöreye girmesi üzerindeki hızlandırıcı etkisi, 2000'lerde Kazım Koyuncu'nun genç yaşta ölmesinin ardından bir kült haline gelmesi gibi tekil, Türkiye'ye ve yöreye özgü olayların da belirleyici etkisi olduğu görülmektedir.

Referanslar

- Avcı, İsmail. 2002. "Lazlarda Sosyokültürel Değişim", Yüksek Lisans Tezi, İÜ SBE, İstanbul: Türkiye.
- Beller-Hann, İldiko, Chris Hann. 2003. *Doğu Karadeniz'de Devlet, Piyasa, Kimlik: İki Buçuk Yaprak Çay*. İstanbul: İletişim.
- Bakırezer, Güven, Yücel Demirer, 2009. *Trabzon'u Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kolivar, A. 2007. "60'lardan günümüze Doğu Karadeniz kültürlerinde müzikal normların değişimi" *Halkbilimi* 2007/1: 31-36.
- Hatch, D., S. Millward. 1993. *Blues'dan Rock'a Pop Müziğinin Analitik Tarihi*. 2. Basım. İstanbul: Korsan.