

ISSN 2147-8902



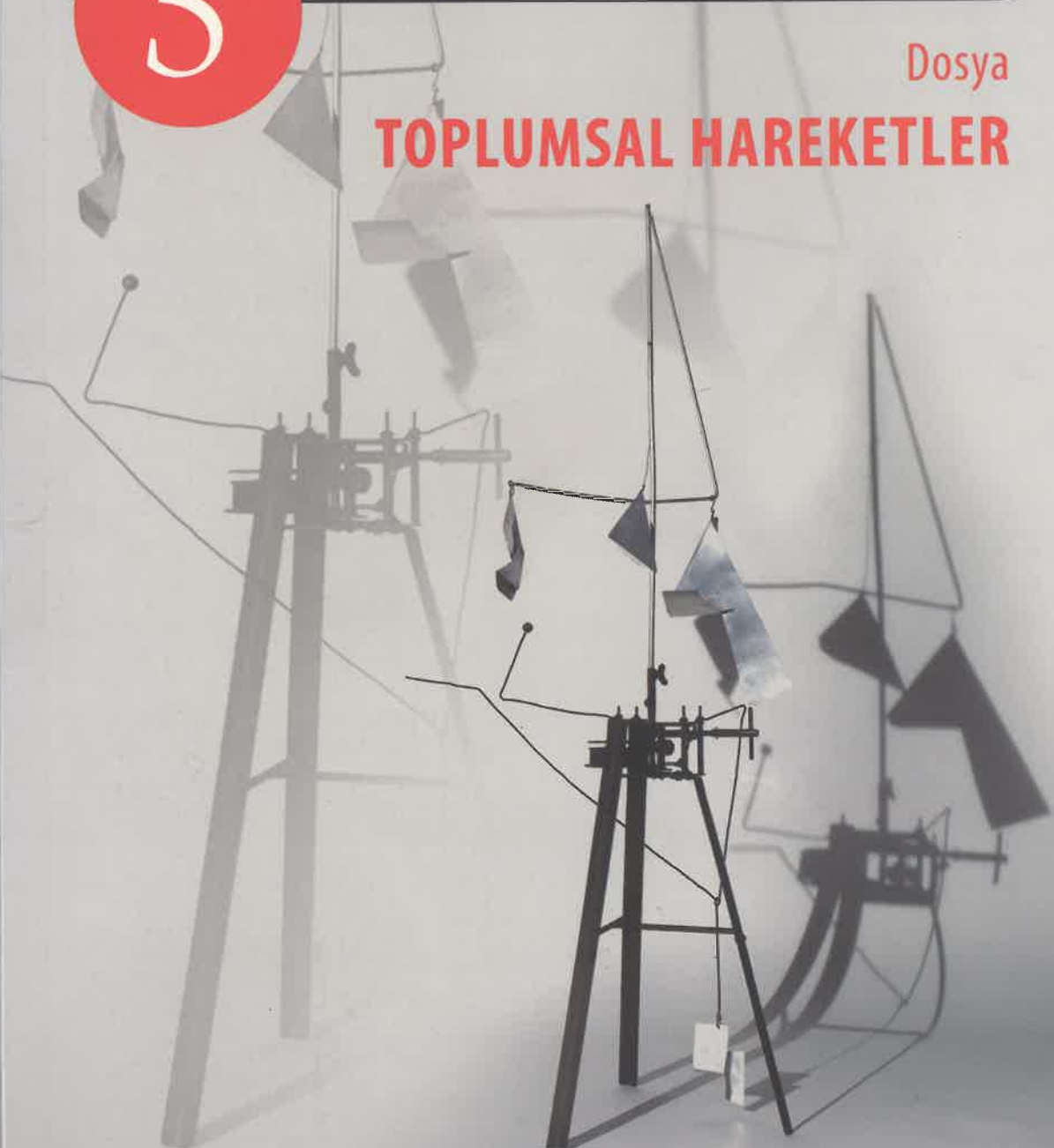
sosyoloji divanı

Sosyoloji Dergisi | Yıl: 3 Sayı: 5 | Ocak-Haziran 2015 | 15 tl

5

Dosya

TOPLUMSAL HAREKETLER



sosyoloji divanı

Yıl: 3 Sayı: 5 | Ocak-Haziran 2015

ISSN: 2147-8902

Hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayınlanmaktadır.

DOSYA

TOPLUMSAL HAREKETLER

rine

Sınırlar
arak Sosyoloji
nin Geleceği

ti

e...
naları
vologisi

arı

ar
i'ne

sinde
şmaları

-Devlete Sosyoloji

AGMANLARI

divanı
AGMANLARI

sosyoloji divanı

Yıl: 3 Sayı: 5 | Ocak-Haziran 2015

ISSN: 2147-8902

Hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayınlanmaktadır.

Sahibi / Çizgi Kitabevi Adına: Ömer Arlı

Yazı İşleri Müdürü: Mahmut Arlı

Genel Yayın Yönetmeni: Seyfettin Kurt

Editör: Köksal Alver

Dosya Editörleri: Erhan Tecim - Ferhat Tekin

Yayın Kurulu: Ahmet Koyuncu, Erhan Tecim, Ertan Özensel, Ferhat Tekin,
Köksal Alver, M. Hakkı Akın, M. Ali Aydemir, Mehmet Birekul, Seyfettin Kurt, Uğur Çağlak

Editör Yardımcıları: A. Zafer Sağıroğlu, Ahmet Gökçen, Ahmet Özpınar, Ayşe Yıldız, Bedir Sala,
Ejder Ulutaş, Emrah Başaran, Faruk Karaarslan, Faruk Turğut, Fatih Uslu, Gamze Aksan, Gökhan
Bozbaş, Halime Ünalı, Hüseyin Çil, Hüseyin Özil, İbrahim Nacak, İslam Can, M. Cüneyt Özşahin,
M. Derviş Dereli, M. Salim Daniş, Mehmet Uğraş, Merve T. Bilgir, Öner Atay, Şeyma Akın, Tuba
Büyüktosunoğlu Yaylalı, Tuba Duman, Zehni Özmen

Kapak Görseli: Bruno Munari

Yayın Türü: Yerel Süreli Yayın

İletişim: sosyolojdivani@gmail.com
www.sosyolojdivani.com

Baskı: Sebat Ofset

SN: 16198 - B.T: Haziran 2015

Cilt: Göksu Cilt Evi

Abonelik ve Sipariş

Çizgi Kitabevi

Sahibiata Mahallesi Mimar Muzaffer Caddesi

Helvacıoğlu Apt. No: 41/1 Meram Konya

Tel: 0332 353 62 65-66 Faks: 0332 353 10 22

www.cizgikitabevi.com

sosyoloji divanı

Danışma ve Hakem Kurulu:

- | | |
|--|--|
| Prof. Dr. Abdullah Koçak (Selçuk Üniv.) | Prof. Dr. Abdullah Topçuoğlu (Selçuk Üniv.) |
| Prof. Dr. Ahmet Taşgın (N. Erbakan Üniv.) | Prof. Dr. Ali Rıza Abay (Yalova Üniv.) |
| Prof. Dr. Bedri Gencer (Yıldız Teknik Üniv.) | Prof. Dr. Beylül Dikeçlilgil (Erciyes Üniv.) |
| Prof. Dr. Burhanettin Tatar (On Dokuz Mayıs Üniv.) | Prof. Dr. Celalettin Çelik (Erciyes Üniv.) |
| Prof. Dr. Hasan Ayık (R. Tayyip Erdoğan Üniv.) | Prof. Dr. Hilmi Uçan (Aydın Kocatepe Üniv.) |
| Prof. Dr. İsmail Coşkun (İstanbul Üniv.) | Prof. Dr. Kadir Canatan (Sabahattin Zaim Üniv.) |
| Prof. Dr. Kenan Çağan (Aydın Kocatepe Üniv.) | Prof. Dr. Korkut Tuna (İstanbul Ticaret Üniv.) |
| Prof. Dr. Köksal Alver (Selçuk Üniv.) | Prof. Dr. Mahmut Atay (Selçuk Üniv.) |
| Prof. Dr. Mehmet Karakaş (Aydın Kocatepe Üniv.) | Prof. Dr. Musa Taşdelen (Sakarya Üniv.) |
| Prof. Dr. Mustafa Aydın (Selçuk Üniv.) | Prof. Dr. Mustafa Orçan (Yıldırım Beyazıt Üniv.) |
| Prof. Dr. Ömer Aytaç (Fırat Üniv.) | Prof. Dr. Ramazan Yelken (Selçuk Üniv.) |
| Prof. Dr. Tevfik Erdem (Gazi Üniv.) | Doç. Dr. Abdurrahman Aliy (İstanbul Üniv.) |
| Doç. Dr. Abamüslim Akdemir (Atatürk Üniv.) | Doç. Dr. Abdullah Harmancı (N. Erbakan Üniv.) |
| Doç. Dr. Ahmet Sarı (Atatürk Üniv.) | Doç. Dr. Ahmet Zeki Ünal (K. Mehmetbey Üniv.) |
| Doç. Dr. Ali Utku (Atatürk Üniv.) | Doç. Dr. Enes Kabakçı (İstanbul Üniv.) |
| Doç. Dr. Ertan Özensel (Selçuk Üniv.) | Doç. Dr. Fahri Çakı (Balıkesir Üniv.) |
| Doç. Dr. H. Hüseyin Bircan (N. Erbakan Üniv.) | Doç. Dr. İsmail Hira (Sakarya Üniv.) |
| Doç. Dr. Kaya Bayraktar (Yalova Üniv.) | Doç. Dr. Kubilay Akman (Bingöl Üniv.) |
| Doç. Dr. M. Hakkı Akın (N. Erbakan Üniv.) | Doç. Dr. M. Kemal Şan (Sakarya Üniv.) |
| Doç. Dr. Ruhat Yaşar (Kilis Üniv.) | Doç. Dr. Necmettin Doğan (İstanbul Ticaret Üniv.) |
| Doç. Dr. Susran E. Eroğlu (Selçuk Üniv.) | Doç. Dr. Suvar Parin (Yüzüncü Yıl Üniv.) |
| Doç. Dr. Yusuf Adıgüzel (İstanbul Üniv.) | Doç. Dr. Yücel Bulut (İstanbul Üniv.) |
| Doç. Dr. Zülküf Kara (Mardin Artuklu Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Adem Palabıyık (Muş Alparslan Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Ahmet Koyuncu (N. Erbakan Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Ali Zafer Sağiroğlu (Y. Beyazıt Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Aynur Erdoğan (İstanbul Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Erhan Tecim (N. Erbakan Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Ferhat Tekin (N. Erbakan Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Lütfi Sunar (İstanbul Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. M. Ali Aydemir (Selçuk Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. M. Cüneyt Özşahin (N. Erbakan Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. M. Murat Özkul (Balıkesir Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Mahmut Kaya (Harran Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Mehmet Birekul (N. Erbakan Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Mehmet Harmancı (N. Erbakan Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Murat Ak (N. Erbakan Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Murat Şentürk (İstanbul Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Musa Öztürk (Mardin Artuklu Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Ö. Miraç Yaman (İstanbul Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Selim Somuncu (Adıyaman Üniv.) | Yrd. Doç. Dr. Sıtkı Karadeniz (Mardin Artuklu Üniv.) |
| Yrd. Doç. Dr. Uğur Çağlak (N. Erbakan Üniv.) | |

İÇİNDEKİLER

5 DİVAN KALEMİ | Editör

DOSYA: TOPLUMSAL HAREKETLER

- 9 Erhan Tecim | Toplumsal Hareketler ve Yenilik Bağlamı
25 Selahattin Güven | Temsil Krizinin Siyaseti: Sosyal Hareketler
39 Ayşegül Dede | Yeni Toplumsal Hareketler: "Yeni ve Başka Bir Dünya" Talebi
53 Ferhat Tekin | Toplumsal Hareketlerde Bedenin Temsili
69 Ertan Özensel | Sosyal Medyanın Mısır Devrimindeki Rolü
87 Mehmet Birekul | Toplumsal Hareketler ve Müzik
119 Muhammet Cemal Şahinoğlu | Sivil Toplum ve Mavi Marmara Olayı

SOHBET

- 149 Prof. Dr. Korkut Tuna ile Sosyoloji Sohbeti

KENAR KAYIT

- 165 Ahmet Demirhan | Paylaşılamayan "İdeal": 'Mağrur'un Dili ve Edebiyat Eleştirisi
211 Ramazan Yelken | Atanmışların Seçilmişler Üzerindeki Dayanılmaz Vesayeti

HAYAT SAHNESİ

- 221 Hüseyin Su | Yıkık Şapkalı Kara Adamlar
229 Köksal Alver | Hanzala
235 Seyfettin Kurt | Rampalı Çarşı
241 Ahmet Gökçen | Bir Şehrin Anatomisi: Tunus
247 Zeki Saka | Pancar ve Mısır
255 İlknur Ekiz | Suyun Üstünlüğü ve Melankolikleşmesi

KİTAPLIK

- 261 Tuba Duman | Şehir
265 İbrahim Nacak | Bir Kavramın Anatomisi: Topluluk
271 Faruk Turgut | Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler
277 Hüseyin Özil | Sınırın Sosyolojisi: Ulus, Devlet ve Sınır İnsanları
281 Murat Ak | Mevlid: İslam Dünyasında İbadetler ve Dindarlık
289 Musa Arı | Erzurum'un Nasreddin Hocası: Naim Hoca

295 ÖZETLER

304 YAZARLAR

Toplumsal Hareketler ve Müzik: Söylemden Harekete Marşlar/Ezgiler

Mehmet Birekul

Giriş: Toplumsal Hareketler, Duygular ve Müzik

Sosyal hareketler literatüründe kabul gören ortak tanıma göre toplumsal hareketler; birbirleriyle dayanışan, ortak bir fikri ve duyguyu paylaşan, haksızlık veya eşitsizlik olarak gördükleri bir meseleyi çözmek için seferber olup sorunlarının kaynağı olarak belirledikleri aktör ve / veya kurumlara yöneltilmiş protestolar düzenleyen, süreklilik kazanmış enformel toplumsal ağlardır. Sosyal hareketlerin temelinde Gustave Le Bon'un "Kalabalık Psikolojisi" teorisi yer almaktadır. Modernliğin ilk dönemlerindeki hâkim hareketler ekonomik çıkarlar üzerinde yoğunlaşmış, genelde tek bir sosyal sınıftan oluşan üyeleriyle siyasal gücü ele geçirmek için merkezi bir şekilde örgütlenmişlerdi. Devrim fikriyle özdeşleşmiş ve neredeyse bir siyasal partinin ya da siyasal hareketin gölgesinde şekillenen işçi hareketi bu tip hareketlerin en iyi örneklerinden biridir.

Bu hareketin içindeki işçiler, birer aktörden ziyade tarihsel bir zorunluluğu yerine getirmek için mücadele eden figürlerdir. Bu tip hareketler eski (sana-yi) toplum tipine ait olduklarını ima etme anlamında "eski sosyal hareketler" olarak adlandırılır. Eskileri gibi yeni sosyal hareketler de ortaya çıktıkları toplum bağlamından bağımsız değildir. Yaşanılan hızlı değişim ve dönüşüm, sosyal hareketlerin türü ve niteliğini değiştirmiştir. Hareketin aktörleri, amacı, uygulama şekli, süresi ve etki alanı yeni bir boyut kazanmıştır. Yeni olarak nitelendirilen bu sosyal hareketler, değişimden ziyade, rahatsız olunan bir konuya dikkat çekmeyi amaçlamaktadır (Bayhan, 2014: 26).

Gerek eski sosyal hareketlerin gerekse yeni sosyal hareketlerin temelde duyguları kullanma noktasında bir ortaklığından söz etmemiz mümkündür. Zira dünyanın nasıl olduğu hakkındaki bilişsel inançlarımız, nasıl olması gerektiği konusundaki ahlaki görüşümüz ve bu dünya ile aramızda kurduğumuz duygusal bağlılıklar birbiriyle yakından bağlantılıdır. Duygular sadece en derindeki isteklerimize, tatminlerimize eşlik etmez; fikirlerimize, kimliklerimize ve ilgimize nüfuz ederek aynı zamanda onları kurar. Randall Collins'in deyimiyle duygular "dayanışmanın tutkalı ve ihtilafı harekete geçiren şeydir." Endişe, şevk ya da daha güçlü duygular dikkatimizi özellikle sıradan, günlük rutinlerimizin dışındaki sosyal / siyasal konular üzerinde yoğunlaştırmak için gerekli olabilir. Son

yıllarda duyguları yeniden keşfeden sosyologların birçoğu bu anlamda duyguları toplumsal eylemin tam merkezindeki itici güç olarak kuramsallaştırmaya başlamıştır (Jasper, 2002: 174).

Toplumsal hareketler ve duygular bağlamında dikkat çekici alanlardan birisi de müzik olarak belirmektedir. Zira müziğin gündelik hayat bağlamında bir gücü vardır. Müzik insanların bedenlerini nasıl düzenlediklerinden nasıl davrandıklarına, geçen zamanı nasıl deneyimlediklerinden enerji ve duygu bakımından kendilerini, başkalarını ve karşılaştıkları sorunlar hakkında ne hissettiklerine kadar pek çok şeyi etkileyebilmektedir (Bennett, 2013: 187). Bunun yanı sıra müzik, bir toplumda mitolojik, dinsel, askeri, sağlık ve eğlence içerikli bir görünüme sahip olmakla birlikte toplumsal bütünleşme ve ayrışma gibi sosyal mesajların da ifadesi olabilmektedir. Müzikal her bir eser, ortama, zamana göre değişebilir nitelikte, kendine özgü dili, yapısı ve anlatım öğeleri ile birlikte birey ve toplumun duygu ve düşüncelerini etkileyebilmektedir. Müzik, bir kültürün sembolik anlatımı veya bir grubun yaşam biçimi olması nedeniyle fonksiyonel olarak bireyi grup içinde uyumlu, katılımcı ve düzenli davranış oluşturmada yönlendirici de olabilmektedir (Cengiz, 2011: 364).

Bu anlamda bir topluluğa hitap etmesi açısından marşlar önemli bir gösterge olarak belirmektedir. Köken olarak Fransızca “marche” kelimesinden diğer dillere kazandırılan marş kelimesi esasında “yürümek” anlamına gelmektedir. Türkçede “ritmi, yürüyen bir kimsenin veya topluluğun adımlarını hatırlatan müzik parçası”, “bir topluluğu simgelemek için düzenlenmiş müzik parçası” gibi anlamlara gelen (TDK, 2015) marşlar toplulukların duygularını ve toplumsal hareket kültürlerini yansıtan en önemli araçlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Etimolojik anlamıyla marşların, “birlik ve beraberliğe”, “düzene, ritme” ve “bir hareket mecburiyeti içerisinde idealizme” vurgu yaptığını söylememiz mümkündür (Cündioğlu, 2008).

Zira pek çok şekliyle şarkı söylemek ve yürüyüşlerden insan zincirlerine kadar pek çok koordineli hareket biçimleri kalabalık kuramlarındaki doğruluk çekirdeğidir, bunlar, büyük bir grubun belli bir koordinasyon ve birlik yakaladığı, dikkatlerini topluca yoğunlaştırdıkları eşsiz anlardır. Aldon Morris’in sivil haklar hareketinin tinselliği ve Hristiyan ilahilerinde keşfettiği gibi şarkı söylemek, kalabalığın birlik olmaktan duyduğu heyecan ile temel kozmolojik inançların dile getirilmesini birleştirebilir. Emile Durkheim’in “kollektif coşku” olarak tanımladığı bu faaliyetler katılımcılarını hissettiklerinden daha ruhani ya da belli bir oranda farklı bir atmosferine taşıdığı aşikârdır (Jasper, 2002: 288-289). Bu çalışmada söz konusu bakış çerçevesinde toplumsal hareketler ve müzik ilişkisi sosyolojik bağlamda irdelenmeye çalışılacaktır.

Örneklem

Toplumsal hareketler ve müzik ilişkisini tespit etmeye yönelik bu çalışmada Türkiye’de farklı dünya görüşleri üzerinden marş formunda müzik yapan iki farklı müzisyenin / grubun belli şarkıları üzerinden bir inceleme gerçekleştirilecektir. Bunlardan ilki Türkiye’de protest, özgün ve folk müzik tarzlarında eserler üreten, devrimci müzik grubu olarak adlandırılan “Grup Yorum” dur. Grup Yorum, 1987’den başlayarak günümüze kadar 21 albüm çıkarmış, Türkiye’de ve Avrupa’da her yıl konser vermiş, bunun dışında yüzlerce kitle eylemine, sokak gösterisine, greve, fabrika ve üniversite işgaline katılmış, siyasi görüşleri nedeniyle günümüze kadar kendilerine 400’ün üzerinde dava açılmış bir gruptur (URL 1).

Diğer taraftan araştırmamıza konu olan isim olarak Ömer Karaoğlu, belli bir ideolojik grubun temsilciliğini yapmamakla birlikte İslamcı gençliğin geniş kitleleri tarafından dinlenen ve 1980’lerin sonlarına doğru ilahiden ayrılarak biraz da “devrimci” bir duygusallıkla üretilmeye başlanan “ezgi, marş” tarzının en önemli (simgesel) temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. O yıllardan bugüne İslami hareket içerisinde pek çok grubun dünyadaki ve Türkiye’deki Müslümanların sorunlarına kayıtsız kalmamak, çözüm bulmak için beslenen duygularına tercüman olan bu marşlar / ezgiler, gençlerin sloganlarına şekil veren, umut büyüten ve içinde biriken duygulara bu müziği tercüman eden bir özellik taşımaktadır (URL 2).

Gerek Grup Yorum gerekse Ömer Karaoğlu tarafından üretilen bu eserlerin toplumsal hareket mantığı çerçevesinde nasıl bir sembolik anlam taşıdığına dair bulgulara ulaşmayı hedefleyen çalışmanın örneklemini belirlemek amacıyla popüler video sitesi Youtube’a her iki sanatçının sevenleri tarafından yüklenmiş yüzlerce parça arasından görüntüleme sayısı esas alınarak 12’şer şarkı belirlenmiştir. Bu şarkılardan sonra görüntüleme sayıları arasında ciddi bir farklılığın olması da bu şarkıların kitlelerce önemsendiğini gösteren önemli bir veri olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra söz konusu site insanların bu şarkıları tesadüfen dinleyebilecekleri bir çalışma sisteminden öte, tercihli ve bilinçli bir şekilde çoğu kez arayarak dinleyebildikleri bir sitedir. Bu anlamda özellikle dinleme sayısı ve bilinçli dinleme davranışı göz önüne alındığında aşağıda inceleme konusu edilecek şarkılar anlamlı bir içerik sunmaktadırlar. Ayrıca aşağıdaki tablolarda da görüleceği üzere her iki sanatçının eserlerinin de son 7-8 yıl içerisinde yüklendiği dikkat çekmektedir. Mayıs 2005’te kurulan ve ülkemizde tanınması ve yaygınlaşması son 7-8 yıl içerisinde gerçekleşen sitenin yaygınlaşmaya başlaması ile bu marşların sitede dinlenmeye başlanması, takipçiler için bu marşların taşıdığı anlamı ifade etmesi anlamında da önemli görülmektedir. Toplamda 18.787.944 kez izlenen bu 24 marşın / ezginin izlenme oranları ve yüklenme tarihleri aşağıdaki tablolarda verilmiştir.

Tablo 1: Grup Yorum Youtube En Çok Dinlenme Sayısına Göre Sıralama (URL 3)

	Şarkının adı	Ne zaman Yüklendiği	Görüntüleme sayısı
1	Bir Görüş Kabininde	5 yıl önce	3.995.104
2	Cemo	8 yıl önce	3.207.767
3	Sevda Türküsti	8 yıl önce	2.381.708
4	Büyü	7 yıl önce	1.925.318
5	Kızıldere	5 yıl önce	1.662.056
6	Gündoğdu Marşı	4 yıl önce	1.573.443
7	Şarkışla	7 yıl önce	1.559.536
8	Özgürlük Türküsti	7 yıl önce	1.475.728
9	Dağlara Gel	8 yıl önce	1.267.732
10	1 Mayıs	7 yıl önce	419.452
11	Diriliş	7 yıl önce	117.740
12	Bize Ölüm Yok	4 Yıl önce	19.657

Tablo 2: Ömer Karaoğlu Youtube En Çok Dinlenme Sayısına Göre Sıralama (URL 4)

	Şarkının adı	Ne zaman Yüklendiği	Görüntüleme sayısı
1	Kuşlar	7 yıl önce	736.001
2	Şehit Tahtında	7 yıl önce	631.486
3	Hasret Kafesi	7 yıl önce	321.115
4	Ölüm Var	8 yıl önce	292.860
5	Arzuhal	2 yıl önce	266.282
6	Adı için Yaşamak	8 yıl önce	220.224
7	Mekke	5 yıl önce	201.284
8	La İlahe İllallah	8 yıl önce	179.497
9	Savaş Girdi kalbim	8 yıl önce	171.227
10	Yansın içim	7 yıl önce	155.876
11	Hesap sor bana	7 yıl önce	117.789
12	Hadi Ammar	6 yıl önce	95.844

Örneklemin Müzikal Olarak Değerlendirilmesi

Marş biçimsel olarak dans türüne çok yakındır. Yukarıda da belirtildiği gibi yürüyüş anlamına gelmekle beraber, yürüyüşe uygun çalınabilen ya da söyleneblen müzik parçalarına denir. Yürüyüşten kasıt düzenli adımlar atılablmesi olduğundan marşlarda tartım ögesi ön plana çıkmaktadır. Bu yüzden marşlar 4/4, 2/4, 2/2, ölçülerinde ve bütün şarkı formlarında yazılabilmektedir. Fakat İngiliz Kraliyet Marşının orijinalinin 3/4' lük ölçüde olması farklı ölçülerde marş ritmi olabileceğini de göstermektedir (Yener ve Duran, 2010:192).

Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi'nde marşların genellikle rondo formunda 4/4'lük ve 2/4'lük ölçülerde yazılmalarına rağmen, az da olsa 6/8'lik ölçüde yazılmış olanların da olduğunu belirtir. Nurhan Cangal, Müzik Formaları isimli eserinde marşları şarkı formunda çalgı için yazılmış 'çalgısal eserler' kategorisinde incelemektedir. Marşın dans ile çok yakın akrabalığı bulunduğunu belirte-

rek, bu yürüyüşten düzenli adımlar anlatılmak istendiğini bu nedenle marşların, 4/4 (bazen 2/4, 3/4) ve bütün şarkı formlarında yazılabildiğini aktarır (Aktaran; Küçüköncü, 2013: 38).

Bu açıdan örneklemimizi incelediğimizde en çok dinlenen şarkıların büyük bir çoğunluğunun marşlarda sıklıkla kullanılan ritim ölçüsü olan 4/4 lük ölçü olması dikkat çekicidir. Bu ölçünün tercih edilmesinde harekete uygunluk önemli bir etken olarak belirmektedir. Bu nedenle toplumsal hareketlerle, müzik içerisinde bir form olarak marşlar, “yürümek” sembolünün ritmik yaklaşımı bağlamında da anlamlı bir içerik sunmaktadır. Aşağıda marşlarda kullanılan ritim ölçüleri verilmektedir.

Tablo 3: Grup Yorum Marşları Ritim Ölçüleri

	Şarkının adı	Ritim Ölçüleri
1	Bir Görüş Kabininde	4/4
2	Cemo	4/4
3	Sevda Türküsü	4/4
4	Büyü	4/4
5	Kızıldere	4/4
6	Gündoğdu Marşı	5/8
7	Şarkışla	4/4
8	Özgürlük Türküsü	4/4
9	Dağlara Gel	4/4
10	1 Mayıs	4/4
11	Diriliş	4/4
12	Bize Ölüm Yok	4/4

Tablo 4: Ömer Karaoğlu Marşları Ritim Ölçüleri

	Şarkının adı	Ritim Ölçüleri
1	Kuşlar	4/4
2	Şehit Tahtında	4/4
3	Hasret Kafesi	6/8
4	Ölüm Var	4/4
5	Arzuhal	4/4
6	Adı için Yaşamak	4/4
7	Mekke	3/4
8	La İlahe İllallah	4/4
9	Savaşa Girdi kalbim	5/8
10	Yansın içim	4/4
11	Hesap sor bana	4/4
12	Hadi Ammar	6/8

Marşlarda müzikal anlamda dikkat çeken en önemli hususlardan birisi de kullanılan makamlardır. Zira makamların insanların duygusal etkileşim ve tep-

kilerinde etkili olduğu ile ilgili pek çok çalışma dikkat çekmektedir. Bunlar Edvâr ismi verilen kitaplarda toplanmıştır. Çalışmamızda marşların yoğunlaştığı nihavend ve kürdî (büselik) makamları için bu kitaplardan bazılarında dikkat çekici bilgiler yer almaktadır.

Bunlardan biri olan Safiyüddin Urmevî (1224-1294) de çeşitli makamlardaki bestelerin okunması esnasında, insanlar üzerinde bıraktığı psikolojik tesirleri incelemiş ve bu makamlardan, neva, büselik uşşâk gibi makamların insan ruhuna, güç, cesaret ve tam bir ferahlık verdiğini ortaya koymuştur. Ayrıca bu üç makamın, Türkler'in, Habeşliler'in ve Zenciler'in tabiatına uygun düştüğünü ve aynı zamanda dağ sakinlerine de tesir ettiğini, nihavend ve mahirûn makamlarının etkisinin de sözü edilen bu makamların tesiri gibi olduğunu, rast ve büzürk makamlarının ise, insana hüzn ve gevşeklik verdiğini" bu makamların okunduğu şiirlerin de bu durumlara uygun olmasının gerektiğini kaydetmektedir. Yine musiki ilminde ileri gitmiş ve hatta bir müzik aleti icet etmiş olan Farabi'ye göre makamların insan ruhu üzerindeki etkileri şöyle tasnif edilmiştir: Rast makamı insana sevinç, rehavi ağlama, kuçek hüzn ve elem, büzürk korku, ısfahan cevri (eziyet), neva lezzet ve ferahlık, uşşâk gülme, zirgüle uyku, saba yiğitlik, büselik kuvvet, hüseyini barış, hicaz makamının da insana tevazu verdiği kaydedilmektedir (Kalender, 1987: 363).

Bu açıdan bakıldığında buradaki marşların nihavent ve kürdî makamlarında icra edilmesi harekete güç, kuvvet, cesaret ve ferahlık veren bir makamda tercih edilmesi dikkat çekicidir. Müzikal anlamda bakıldığında marşların hareketin dinamizmini koruyacak bir formda bestelendiği görülmektedir. Aşağıda marşların icra edildikleri makamlar verilmektedir.

Tablo 5: Grup Yorum Marşları Makamları

	Şarkının adı	Makamları
1	Bir Görüş Kabininde	Nihavent
2	Cemo	Kürdî (Büselik)
3	Sevda Türküsü	Nihavent
4	Büyü	Nihavent
5	Kızıldere	Kürdî (Büselik)
6	Gündoğdu Marşı	Nihavent
7	Şarkışla	Nihavent
8	Özgürlük Türküsü	Nihavent
9	Dağlara Gel	Kürdî (Büselik)
10	1 Mayıs	Nihavent
11	Diriliş	Kürdî (Büselik)
12	Bize Ölüm Yok	Nihavent

Tablo 5: Ömer Karaoğlu Marşları Makamları

	Şarkının adı	Makamları
1	Kuşlar	Nihavent
2	Şehit Tahtında	Kürdî (Büselik)
3	Hasret Kafesi	Kürdî (Büselik)
4	Ölüm Var	Kürdî (Büselik)
5	Arzuhal	Kürdî (Büselik)
6	Adı için Yaşamak	Nihavent
7	Mekke	Kürdî (Büselik)
8	La İlahe İllallah	Nihavent
9	Savaş Girdi kalbim	Nihavent
10	Yansın içim	Kürdî (Büselik)
11	Hesap sor bana	Kürdî (Büselik)
12	Hadi Ammar	Hicaz

Örneklemin müzikal anlamda incelenmesi sonucu görülmektedir ki belirlenen parçalar marş formunda ritim ölçüleri barındırırken besteleri de harekete canlılık ve güç katacak bir hissiyatı destekleyen makamlarda yapılmaktadır. Ayrıca kullanılan enstrümanların da hem dinamizm veren aletlerden seçilmesi hem de iki grupta da benzerlik göstermesi de dikkat çekicidir.

Yöntem: Dramaturji ve Çerçeve Analizi Yaklaşımı

Goffman tarafından geliştirilen ve özellikle sembolik etkileşimcilik teorisinden aşırı derece etkilenmiş olan Dramaturji teorisi, gündelik hayatın bir kurmacadan ibaret olduğunu ve gerçekleştirilen her eylemin, bir sahne içerisinde hayat bulduğunu ifade etmektedir. Goffman, diğer teorisyenler gibi toplumsal yapı çalışmalarıyla değil de yüz yüze etkileşim konusuyla çalışmalarına başlamaktadır. Diğer bir ifade ile Goffman'ın çalışmalarının başlangıç noktası benliktir. Goffman "kadın ve erkek oyuncuların sahne üzerindeki oyunla ilgili durumlarını alarak, bu etkileyici gösteriyi gerçek dünyada rollerini oynamakta olan alelade kadın ve erkeklerin günlük hayatlarına" uygulamış ve bu uygulamanın sonucu olarak da gündelik hayatın sahne üzerinde gerçekleştirilen bir sunum olduğu sonucuna ulaşmıştır. Goffman, teorisinde "benlik, yüz yüze etkileşim, aktör, performans, rutin, takım, ön bölge, arka bölge, düzenleme, oyununun kişisel ufku, görünüm ve biçim" terimlerinden hareket ederek toplumu çözümlemeyi amaçlamıştır (Dever, 2014: 374, Ayrıca Bkz: Ritzer ve Stepnisky, 2013: 120).

Bu kavramlar dramaturji teorisinin kullandığı ve teorisinin çekirdeğini (hatta genelini) oluşturan terimlerdir. Goffman'a göre "bizler, hayatımızın sevinçlerini, üzüntülerini, şaşkınlıklarını oynarız ve bu oyun, yaşadığımız sürece devam

eder". Diğer bir ifade ile hayat, bir sahnedir ve bu sahne, aktörün yaşamı boyunca devam etmektedir. Goffman'a göre sahnedeki insanlar, kendilerini / rollerini / oyunlarını, izleyicilere beğendirmeye çabası içerisinde olduğu gibi, gündelik yaşamlarında kendilerini oynayan bireyler de, kendilerini çeşitli izleyicilere sunma / beğendirmeye çabası içerisine girmişlerdir. Sosyal çevre üzerinde iyi bir intiba bırakma düşüncesi / mücadelesi içerisinde, bireylerin davranış ve hareketleri, bu temel amaç etrafında şekillenmektedir. Bunu yapabilmek amacıyla da bireylerde kusursuz görünme arzusu ön plana çıkmakta; izleyicilerin (sosyal çevrenin) istemediği bazı olumsuz davranışlar sahne gerisine bırakılmakta ya da gerçekleştirilmemektedir. Goffman özellikle aktörlerin, gündelik hayat içerisinde sosyal çevreyle olan ilişkilerini düzenleme, onlar üzerinde iyi izlenimler bırakmaya çalışma konusuna vurgu yapmaktadır. Diğer bir ifade ile aktör için önemli olan, sosyal çevre üzerinde olumlu bir izlenim bırakabilmek ve aktörün performansını tehlikeye sokabilecek olumsuzlukları önlemektir (Dever, 2014: 273, Ayrıca Bkz: Coser, 2008: 495).

Bir açıdan sosyal psikolojiyi ve mikro sosyolojiyi çeşitli açılardan şekillendiren Erving Goffman'ın sosyolojiye en büyük katkısının dramaturjik modelin bilinçli bir şekilde detaylandırılması yoluyla rol kuramını geliştirmiş olmasıdır (Coser, 2008: 496). En önemli kavramsal olan benliği aktör ile seyirci arasında dramatik bir etkileşim olarak gören Goffman (Bkz: Goffman, 2014) bireyler etkileşime geçtiğinde başkalarının kabul edeceği belli bir benlik hissi sunmak istediğini söyler. Bunun yanı sıra o, takımlara da ilgi duyar. Bir sembolik etkileşimci olarak, onun için bireysel aktörlere odaklanmak etkileşimin önemli gerçeklerini gizler. Bu nedenle Goffman'ın temel analiz birimi birey değil, takımdır. Takım, belli bir oyunu sahneye koymak için işbirliği yapan bireyler kümesidir. Aktör ve seyirci ilişkisi esasında takımlarla ilgilidir (Ritzer ve Stepanisky, 2013: 120-122).

Bu anlamda Edles tarafından genellikle kent etnograflarının sahip olduğu natüralist özelliklerden çok, Sembolik Etkileşimci yönleri ağır basan bir "kent etnografi" olarak tanımlanan Goffman'a "gündelik toplumsal yaşam sosyoloğu" da denilmektedir. Onun kentlerde yaşayan yerleşik grupların yaşam tarzını betimlemenin ötesine geçerek, genel olarak toplumu anlamayı hedeflemesi önemlidir. Ayrıca onun toplumsal organizasyonun ardında yatan öznel kültürel şemaların açıklanmasıyla da ilgilendiği bilinmektedir. Gündelik toplumsal yaşamdaki etkileşimleri, onları yönlendiren kültürel faktörlerle ilişkilendirerek ele alan Goffman "çerçeve analizi" (frame analysis) olarak adlandırılan analiz tekniğini geliştirmiştir. Ona göre bu çerçeveleri bireyler kendileri geliştirmezler. Ancak bireylerin sosyo-kültürel yaşamda hazır buldukları bu çerçeveleri yeniden yorumlamaları, yeniden kodlamaları söz konusu olabilir. Böylelikle yapı, birey ve

kültürün etkileşim içinde olduğuna ve bireylerin mevcut çerçeveleri değiştirerek ya da farklı yorumlarla kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilme imkânlarına da işaret eder. Özellikle politik yaşamda mevcut çerçevelerden (kültürel kodlardan) hareket edilmesi kadar bunların yenilenmesi (yeniden kodlama) olanağının bulunması, Goffman ve onun çerçeve analizini konumuz açısından önemli kılmaktadır. Özellikle birbirine rakip çerçeveler arasındaki mücadelelerin birbirini yenmek ve daha görünür olmak için verildiği açıktır. “Sembolik rekabet” de aslında çerçeveler arasında verilir ve toplumsal hareketler, gerçekleri topluma göstermekte bu çerçevelerden sıkça yararlanırlar. Özellikle toplumsal hareketler, siyaset dışında olmaları ya da politik güçten uzaklıkları yüzünden, dünyayı yeniden düzenlemek yerine koşulları yeniden tanımlarken çerçeveleri en önemli dayanak olarak kullanırlar (Kasapoğlu, 2014: 7).

Bireylerin dünyayı yaşam deneyimlerinden hareketle anlamlandırıldığını düşünen Goffman’ın çerçeve analizi, bireylerin yeni bir bilgiyi işlerken yorumlayıcı şemalar ve geçmişteki çatı ile bilgiyi kategorize ettiğini ve böylelikle onu yorumlayıp anlamlandırıldığını iddia eder (Bkz: Goffman, 1974). 1980’lerden bu yana sosyologlar Goffman’ın çerçeveleme hakkındaki çalışmasını geliştirmiş ve bunu deneysel olarak uygulamışlardır. Bu nedenle “çerçeve analizi” toplumsal hareket örgütlerinin incelenmesinde özellikle göze çarpar hale gelmiştir. Toplumsal hareket araştırmacıları, “çerçevelerin” “gerçekleri” anlaşılır hale getiren şeyler olduğunu ve politik, çatışmaların kısmen rakip çerçeveler arasındaki sembolik rekabetler olduğunu iddia ederler. Önemli istisnalar olsa da toplumsal hareket araştırmacıları çerçevenin rasyonel boyutlarını, yani bireylerin seferber olurken çerçeveleri nasıl aktif ve stratejik kullandıklarını vurgulamak eğilimindedirler. Çerçeveye olan bu rasyonel yaklaşımın kökleri kültürün insanların farklı cinsten problemleri çözmek için değişik konfigürasyonlarda kullanılabileceği bir semboller, hikâyeler, ritüeller ve dünya görüşleri “araç kiti” olarak “eylem merkezli” kavramsallaştırmasındadır (Edles, 2005: 300).

Ann Swidler bu durumu şu cümlelerle betimler:

Toplumsal hareketler politik güçten mahrum olduklarından dünyayı, yaptırımlarını yeniden düzenlemekten çok koşullarını yeniden tanımlayarak daha etkin bir biçimde yeniden şekillendirebilirler. Doğal olarak muhalifler, sembolik şifreleme savaşını kazanarak savaş karşıtı eylemcileri vatansever olmayanlar, feministleri erkekten nefret edenler ve zenginleri de toplumsal hareketleri ve amaçlarını çöktürmek için kuşatılmış vergi mükellefleri olarak tanımlayan dev tanıtım makinasını kullanırlar (Aktaran Edles, 2005: 301).

Toplumsal hareket araştırmacıları, “bütün sembollerin eşit derecede etkili olmadıklarını” kesinlikle kabul ederler. Belli çerçevelerin “kültürel öykülerle” yani kişinin kültürel kalıtının ayrılmaz parçaları olan hikâyelerle, efsanelerle ve halk masallarıyla çınladığını vurgularlar. Ancak bir çerçevenin “başarısının” ardındaki ve içerisindeki bilinçaltı, tarihsel ve / veya kültürel nedenleri araştırmaktan çok, toplumsal hareket araştırmacıları, eylemcilerin hareketin amaçlarına uymaları için “*sembolleri, değerleri, anlamları, ikonları ve inançları*” nasıl şekillendirdiğini vurgularlar (Edles, 2005: 302).

Buradan hareketle toplumsal hareketler ve müzik ilişkisi bağlamında yukarıda bahsi geçen örneklem içerisinde metodolojik olarak “çerçeve analizini” esas alan bir çalışmanın müziğin toplumsal hareketlere sağladığı imkânların, sembolik etki alanlarının, değer algılarının ve anlam haritasının irdelenmesinde önemli bir araç olarak belirttiği söylenebilir (Örnekler için Bkz: Akçalı ve Toker, 2012; Benford and Snow, 2000; Rettie, 2004). Söz konusu araştırmada bu nedenle veriler nitel bir analiz yöntemi olan çerçeve analizi yöntemi ile elde edilmeye çalışılacaktır.

Bulgular: Marşlarda Kullanılan Konu Çerçeveleri

Toplumsal hareketler ve müzik söz konusu örneklemde şarkı sözleri üzerinden gerçekleştirilen çerçeve analizi ile ele alınarak dört konu çerçevesi belirlenmiştir. Daha önce yapılan çalışmalarda da bu konu çerçevelerine vurgu yapılıyor olması içerikten çıkarılan konu çerçevelerinin tutarlılığı noktasında önemli bir veri sağlamaktadır (Bkz: Danaher, 2010; Eyerman and Jamison, 1998; Roscigno and Danaher, 2002). Bu konu çerçeveleri, Kolektif Kimlik Çerçevesi, Özgür Alan / Mekân Çerçevesi, Kolektif Duygular Çerçevesi ve Simgeler ve Toplumsal Hareket Kültürü Çerçevesi’dir. Bu çerçeveler içerisinde toplumsal hareket ve müzik ilişkisinin alanları nitel bir analizle değerlendirilecektir.

Kolektif Kimlik Çerçevesi

İster dini, ister etnik isterse ideolojik ya da sınıfsal olsun kolektif kimlik temelde “biz ve onlar” ayrımına dayanır. “Biz ve onlar” iki ayrı insan grubunu değil, tümüyle farklı iki tutum arasındaki duygusal bağlanma ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, işbirliği ile çekişme arasındaki ayrımı temsil eder. Sosyolojik kuramda iç ve dış grup olarak kavramsallaştırılan bu iki zıt grup her grubun anlam dünyasında uzlaşmaz bir ilişkinin iki kutbunda yoğunlaşmıştır ve bu iki grubu gerçek yapan ve sahip olduklarını tahayyül ettikleri iç birlik ile tutarlılığı inanılır kılan bu uzlaşmazlıktır (Bauman, 1996: 51). Esasında bu uz-

laşmazlık zıtlığının her iki tarafını da tanımlamaktadır. Başka bir deyişle her bir taraf kendi kimliğini buradan hareketle türetir.

Zira kendimize ilişkin deneyimlerimiz her zaman dolaylıdır. Dolaysız olan sadece diğerlerine ilişkin deneyimlerimizdir. Yüzümüz gibi öz benliğimizi de ayna olmadan görme imkânımız yoktur. Bu tür bir yansıtma, farkına varma ve bilinçlenmeyi de içerir. Başkalarıyla olan ilişkilerimiz aynı zamanda kendimiz ile ilişkimizdir. Bu anlamda kimlik çoğulluk ifade eden bir kavramdır ve başka kimlikleri içerir (Assmann, 1995: 135). Bu bağlamda, farklılık ötekinin etkisi olarak algılanmaktadır. Bir anlamda kimlik var olmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürür (Selçuk, 2012: 78).

Kolektif kimlik açısından konuya baktığımızda müzik oldukça kuvvetli bir temsil kaynağıdır. Toplulukların kimlik oluşturmalarının ve oluşturdıkları kimliği başkalarına göstermelerinin aracıdır (Bennett, 2013: 192). Yukarıdaki örneklemede farklı dünya görüşlerinin ürettikleri müziklerin bir öteki (onlar) tanımlama ve bunun üzerinden bir kimlik türetme çabaları dikkat çekicidir.

Örnekleme açısından Grup Yorum'a bakıldığında öteki (ya da onlar) olarak "faşistler" dikkat çekmektedir. Genel anlamda yorumlanan parçalarda karşıya konulan kimlik olarak faşizm dikkat çekicidir. Aşağıda buna dair örnekler paylaşılmaktadır:

Söyle nedendir dere vurulur gençlerimiz oy oy oy oy

Söyle nedendir dere vurulur gençlerimiz oy oy oy oy

Dere böyle durulmaz, Gence kursun sıkılmaz

Dere böyle durulmaz, Gence kursun sıkılmaz

Sanma faşist olandan, bir gün hesap sorulmaz oy oy oy oy

Sanma faşist olandan, bir gün hesap sorulmaz oy oy oy oy (Kızıldere)

Yolumuz devrim yolu

Gelin kardaşlar gelin

Yurdumuz faşist dolmuş

Vurun kardaşlar vurun (Gündoğdu Marşı)

Gece Elmalı'da kalmış oy

Hamamcı Ali'yi sormuş oy

Uzatmalı itin biri

Yusuf'u gaflette vurmuş (Şarkışla)

Gün gelir, gün gelir zorbalar kalmaz gider

Devrimin şanlı yolunda kül gibi savrulur gider (1 Mayıs)

Ömer Karaoğlu'nun marş / ezgilerinde ise öteki (onlar) olarak daha genel bir çerçevede "zalim" kavramsallaştırması dikkat çekicidir. Aşağıda bununla ilgili örnekler paylaşılacaktır:

Alnımızın aklığı zalime kâbus olur

Mazlumun canı yansa ahi bize dokunur (La ilahe İllallah)

Salıverse zalim bir el okunu

Saplansa kalbimin ortasına

Terk edip gitse de düşüncelerim

Tatsam lezzetin en yücesini

Üzülsem, ağlasam, uyumasam, günlerce

Babamın neslini katletmesine

Aydınlık yoluma küfretmesine

Ve zulmüyle gurur duymasına (Yansın içim)

Karanlık Ölür Zülumat Ölür

Gözler Önünde ve Ölüm Ölür (Şehit tahtında)

Zulüm diyar diyar kol geziyorsa,

Bir yanımız durmadan hep kaniyorsa,

Bir yetim yüreği işaret oysa

Orda mısın ey dost, orda mısın? (Ölüm var)

Atıldık kurşun gibi kentin alanlarına

Bir kaç put ve taş gördü birden irkildi beni

Parça parça bir yürek delik deşik bir bağır

Bir beş değil sevgili bin kurşun deldi beni (Savaşa Girdi Kalbim)

Yukarıda da belirtildiği gibi kolektif kimliğin kurgulanmasında iki temel kavramdan birisi de “biz” olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal grupların birlikteliği bir anlamda “biz” olma düşüncesinin bir ürünüdür. Bauman, bu birliktelik anlayışını “hayali cemaat” olarak tanımlar. Ya da başka bir deyişle bu oluşumlar cemaat olarak hayalidirler; ortak sergiledikleri özellikler, kendi başlarına, haklı olarak ve güvenle sahici grupların gerçekte göstereceklerini düşündüğümüz dayanışmacı eylem ve karşılıklı anlayışın teminatı değildir. Aslında aynı mevkiden ve gelir düzeyinden, aynı cinsiyetten, aynı dilden ve görenekten insanların meydana getirdiği topluluklar derin çıkar çatışmaları, savaşılan hizipler kolaylıkla uzlaştırmamayan inançlar ve hedeflerde bölünmeler yüzünden parçalanabilir. Birlikteliklerinde bütün bu çatlaklar vardır ama üstleri bir “biz” imgesi ile boyanmıştır. Bu anlamdaki “biz” duygusunun bireylere verdiği mesaj bir anlamda “farklılıkları unutun, kavga etmeyi bırakın, ne kadar ortak yanımız olduğunu düşünün, ortak olduğumuz şeyler bizi bölen her şeyden daha önemlidir, o halde safları sıklaştıralım ve ortak davamıza sahip çıkalım” imajıdır (Bauman, 1996: 56).

Biz duygusu söz konusu örneklemelerde de marşların vurgu yaptığı en önemli ortak alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Marşların hemen hepsi çoğul kipte üretilmiştir. Bireysel bir kimlik sunumundan çok kolektif bir bilincin aşılandığı marşlardaki bazı sözler içerikler bu açıdan anlamlıdır. Örneğin Grup Yorum marşlarındaki şu ibareler dikkat çekicidir:

Yüzünü asma kederine ah anam

Yiğitler bitmez bizde. (Bir Görüş Kabininde)

Sömürüye zulme boyun eğmemenin onuruyla,

Ölümün üstüne yürüdü onlar

Tereddüt etmediler yok biz buraya dönmeye değil ölmeye geldik

Diyerek türkülerle, marşlarla karşıladılar ölümü. (Kızıldere)

Gün doğdu hep uyandık

Siperlere dayandık

Bağımsızlık uğruna da

Alkanlara boyandık (Gündoğdu Marşı)

*Yüreğimizin derinliklerine kök salmış bir çınardır kavgamız
Ummana ulaşmak için coşkunca
Yatağına sığmadan akan ırmaktır sevdamız (Şarkışla)*

*Kardeş kardeş atan bu yürek bizim
Hey!
Bize ölüm yok (Bize ölüm yok)*

Benzer bir şekilde biz vurgusu Ömer Karaoğlu'nun seslendirdiği ezgi / marşlarda da dikkat çekmektedir. Aşağıdaki ifadeler bu anlamda değerlendirilebilir:

*Döneceğiz, döneceğiz,
Vahyin kalbi döneceğiz.
Geleceğiz, geleceğiz,
Mekke bir gün geleceğiz. (Mekke)*

*Bir avuçtuk biz göklere sığmayan
Bir avuçtuk biz cennete susayan
Düşmez dilimizden sökülmez kalbimizden
En kutlu sözdür bu
La ilahe illallah (La İlahe İllallah)*

*Derdim derdimdir, kalbim kalbinle
Sevdamız aynı sevda
Kavgamız aynı kavga (Hesap Sor Bana)*

Görüldüğü gibi her iki yorumcu için biz vurgusu, sevdanın ve kavganın ortak bir alan olarak üretilmesi ve kimliğin bu anlamda korunması, grup ve hareket bilincinin oluşacak problemlere karşı bir kalkan oluşturması noktasında önemli bir argüman olarak belirmektedir. Toplumsal hareketler (biz ve onlar üzerinden) müzik araçsalı ile kolektif kimliği her an taze tutabilme imkânını kullanmaktadırlar.

Özgür Alan / Mekân Çerçevesi

İnsan zaman ve mekânla kurduğu ilişkide kendini konumlandırır. Tıpkı zaman gibi mekânda insanın imgesel yanına işaret eder, onu temsil eder ve gösterir. Varlığını mekânda bulan insan, eylemlerini de burada gerçekleştirir. Mekân insanın kendini gerçekleştirdiği ana dizgedir ve bu anlamda, insanın varoluş hikâyesine eklenmektedir. Üretilen, yapılan, oluşturulan bir yer olmasının yanında toplumsal olayların içinde geçtiği sosyal bir ortamdır. Tarihin gerçekleştiği bir kap, zamanın tarihe dönüştüğü bir kesittir (Alver, 2010: 17).

Bu noktadan hareketle Lefebvre, her toplumun kendi mekânını ürettiğini, her toplumsal kuruluşun aynı zamanda mekansal bir kuruluş olduğunu belirtir. Lefebvre'e göre mekân, toplumun hem ürünüdür hem de onu sürekli değiştiren bir mekanizmadır. Lefebvre'nin üçlemesi, algılanan/fiziksel mekân, zihindeki soyut mekan ve yaşanan mekan bir yerin farklı katmanlarını açıklamak için kullanılabilir (Bkz: Lefebvre, 1995). Lefebvre'nin amacı, mekâna yöntem olarak diyalektik bir çerçeve de yaklaşmak ve mekânı aynı zamanda politik bir kavram/durum/olgu olduğunu ispatlamaktır. Konuya bu açıdan bakıldığında salt mekân yoktur; farklı türde mekânlar, mekansallaşmalar ve mekansal ilişkiler vardır. Bu mekansal ilişkiler toplumsal nesneler üzerinden kurulmaktadır. Nitekim Urry, mekânı, ilişkide bulunduğu toplumsal nesnelerden ayrı, mutlak bir şey olarak görmeyi reddederken; salt toplumsal nesnelere indirgeyip, mekansal etkiyi tümüyle göz ardı etmenin de yanlış olacağına dikkati çekmektedir (Urry, 1995: 15). Dolayısıyla mekân sadece fiziksel üretimin araçlarıyla değil, o toplumu kuran ilişkiler örüntüsüyle anlamlandırılabilir.

Toplumsal hareketler, ilişkiler örüntüsü anlamında mevcut mekândan / alandan duyulan rahatsızlığın dile getirildiği reaksiyoner oluşumlar olarak düşünüldüğünde bu alanın / mekânın toplumsal hareketler açısından özgürlüğü kısıtlayan alanlar olarak tanımlandığını söylememiz mümkündür. Başka bir deyişle toplumsal hareketler için toplum kendilerine varlık alanı sunulmayan bir mekân olarak belirlemektedir. Bu anlamda toplumsal hareketler açısından müziğin otoriteden ve toplumsal baskıdan yalıtılmış yeni / özgür bir alan tanımlama fonksiyonu icra ettiği söylenebilir. Örneklelimizi oluşturan parçalar açısından bakıldığında kurgulanan özgür alanın "ölümü" dolayısıyla varlıksal alanı aşan bir alan olması dikkat çekicidir. Bu anlamda ölümü hiçe sayan ve böylelikle özgürlüğün oluşacağını varsayan bir alan kurgusu dikkat çekicidir. Eserlerde bu nedenle ölüm, şehadet ve özgürlük kavramlarının iç içe kullanıldığı söylenebilir. Bu açıdan Ömer Karaoğlu'nun eserlerine bakıldığında aşağıdaki pasajlar dikkat çekicidir:

Kuşlar

**Sizin kadar hür olmaktır hayalim*

Kuşlar

Sizin kadar hür olmaktır hayalim

Güneşin doğduğu yerden

Güneşle birlikte doğmak

Kaf dağının arkasına

Bir Zümrüt'ü anka olmak

Kanat açmak gökyüzüne

Sevdaların ülkesine kuşlar (Kuşlar)

Şehit Tahtında Rabbe Gülümser

Ah Binlerce Canım Olsaydı Der

Şehit Tahtında Rabbe Gülümser

Canım Bedeli Bir Sofradan Yer (Şehid Tahtında)

Hasret Kafesindeki Düşüncelerim

Yürüyün Kardeşim Diyarına

Ümit Yellerim Ve Sevda Güvercinim

Neyler Şehidim İnci Tahtında

Söyleyin Ona Kardeşin Özler Seni

Konuğu Oldum Düşlerinin

İkram Edermiş Sana Hasretlerini

Billuru Oldun Gözlerimin

Ah Diyor Deyin Ah Bende Olabilsem

Şimdi Kardeşimin Yanında

Sarılsam Ona Ve Yüzüm Sürüversem

Komşu Olsam İnci Tahtında (Hasret Kafesi)

*Ölüm var ölüm, ölüm var ölüm
Kımine hüznü, kimine düğün,
Ölmeden önce ölelim gülüm,
Ölümden öte bir yer var gülüm. (Ölüm var)*

Grup Yorum'da da ölümsüzlük üzerine kurgulanan bir özgür alan vurgusu dikkat çekmektedir. Aşağıda bununla ilgili pasajlar verilmektedir:

*Ölüm onları apansız yakalamadı
Ülkemizin uçsuz bucaksız sıra dağlarında ve ovalarında
Kentleri yoksul mahallelerinde ve uğuldayan meydanlarında
Kuşatmalar altında ve barikatlar arkasından
Sömürüye zulme boyun eğmemenin onuruyla,
Ölümün üstüne yürüdü onlar
Tereddüt etmediler yok biz buraya dönmeye değil ölmeye geldik
Diyerek türkülerle, marslarla karşıladılar ölümü (Kızıldere)*

*Tankların önünden bir dağ düşse toprağa
Çoğalır toprakta dağlara gülen yürek
Dağlarda sokakta fabrikada tarlada
Halkız biz yeniden doğarız ölümlerde (Diriliş)*

*Kim demiş ölüm var diye bize
Kardeş kardeş atan bu yürek bizim
Hey!
Bize ölüm yok
Bu yürek hiç durmayacak
Bu yürek hiç susmayacak (Bize Ölüm Yok)*

*Kor bir ateştir yüreğim
Coşku büyüttüm koynumda
Oğul gitme demedim
Omuz verdim kavgasına
Kızım gitme demedim
Omuz verdim kavgasına*

*Bulutlar ağlar dağlardan akar
Savrulur zindanlara
Zinciri kırar duvarı yıkar
Kavuşuruz meydanlarda
Boy veriyor karanfilim
Özgür günün müjdesiyle
Kızım gitme demedim
Soluklar verdim sesine
Oğul gitme demedim
Soluklar verdim sesine (Özgürlük Türküsü)*

Bu örneklerden hareketle toplumsal hareketlerin müzik aracılığı ile üyelerinin toplumsal baskıdan ve otoriteden uzak, özgür bir alan tasarladığı ve müziğin verdiği coşku ve duygusallık içerisinde kendisine alan açmayan otoriteden bağımsız bir kurguyu gerçekleştirdiği söylenebilir. Bu anlamıyla özgürlük, ölümü yok sayan hatta ölüm ile birlikte var olabileceğine inanılan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira otoritenin toplumsal alandaki gücünü hissettirdiği en önemli araçsallık hayat hakkını elinden almak olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda özgür alan kurgusuna yardım edecek bir obje olarak zindan vurgusu da dikkat çekicidir. Gerek Grup Yorum'un gerekse Ömer Karaoğlu'nun marşlarında ortak bir vurgu olarak toplumsal hayatın bir zindana çevrildiğini belirten pasajlar da dikkat çekicidir. Aşağıda bunlarla ilgili pasajlar verilmektedir:

*Dağları Oyup Zindan Etseler
Allah Nurunu Söndüremezler
Dağları Oyup Zindan Etseler
Davamın Önüne Geçemezler (Şehit Tahtında)*

*Yusuf değilim kuyuda
Yine de umudum var
Rahim olan adınla (Arzuhal)*

*Bulutlar ağlar dağlardan akar
Savrulur zindanlara
Zinciri kırar duvarı yıkar
Kavuşuruz meydanlarda (Özgürlük Türküsü)*

*Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Baskılar işkenceler kelepçeler gözaltılar
Zindanlar alacak*

*Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Büyüyüp de on yedine geldiğinde baban sana
İdamlar alacak (Büyü)*

Görüldüğü gibi tüm bu veriler ışığında müziğin toplumsal hareketler için daralan alan / mekân algısını özgürleştiren ve harekete özgür bir alan tanımlayan bir fonksiyon icra ettiğini söylememiz mümkündür.

Kolektif Duygular Çerçevesi

Rasyonalist felsefenin uzun geleneği, psikoloji ve sağduyulu düşünce, duyguları, onları yaşayanların denetiminin ötesinde, bedenden kaynaklanan duyumsamalar (hisler) olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısına göre duygular makul niyetlerimizi saptırır ve rasyonel eylemlerimize imkân vermez. Şüphesiz bu bazı durumlarda geçerlidir. Barış yanlısı sivil halklar göstericilerine, öfkeye kapılıp vuran bir şerif, düşünmeden hareket ettiği için, özellikle de kamerası yakalandığında pişmanlık duyar. Ne tuhaftır ki sosyal bilimciler, özellikle duyguların sosyal yönünü tanımlamak için kullanılabilecek bir dilden yoksundur. Bu yüzden duyguları, duyguların fiziki belirtilerine indirgemek, onları açıklama çabasından vazgeçmenin bir yoludur. Ancak duyguların çoğu rasyonel eylemin karşıtı değil, bir parçasıdır. Nasıl bilişsel süreçler ve ahlaki değerler toplumsal olarak kurulmuşsa duygular da öyledir. Bu nedenle James Averill duyguları “geçici toplumsal roller” olarak tanımlar. Bu bir anlamıyla duyguların belli bir durumda kişi tarafından benimsenecek olan, önceden toplumsal olarak belirli bir dizi tepki şeklinde tanımlanabileceğini göstermektedir (Jasper, 2002: 175-176).

Bu açıdan bakıldığında toplumsal hareketler bağlamında da kolektif duygulardan bahsedilebilir. Kişi harekete katıldıktan sonra, duygularını, ahlak kurallarını ve bilincini şekillendirmesine yardım eden yeni toplumsal süreçlere tabii olur. Temel sezgileri, protesto sürecinde değişmeyebilir, ama protestocuların ahlaki görüşlerinin gerektirdikleri üzerinde beraberce düşünmesiyle, hedeflerini tanımlamak için yeni bir dil oluşturmasıyla ve onlara ulaşmak için harekete geçmesiyle fikirler ve ifadeler daha açık hale gelebilir (Jasper, 2002: 279). Böy-

lelikle duygular grup tarafından bilinçli bir biçimde hissedilir. Karşılıklı ve paylaşılmış duygular, birbirinden farklı olsa da birbirini güçlendirir. Örneğin grubun tepki gösterdiği olguya olan öfkesi arttıkça protestocu arkadaşlarına duyulan karşılıklı sevgi de güçlenir (Detaylı bilgi için Bkz: Scheve and Salmela, 2014). Bu noktada müzik üzerinden oluşturulan kolektif duygular, bireylere kendilerinden daha büyük bir olguya katılmış olma hazzı verirler. Bir gruba ait olduğu ve bu grubun onu tarihin bir parçası kıldığı ya da ahlaki olarak onu kut-sadığı hissini hareketin aktörlerine sunarlar. Bu anlamda toplumsal hareketler içerisinde müziğin önemli bir kolektif duygu çerçevesi sunduğu söylenebilir.

Örnekleme bu açıdan yaklaştığımızda iki temel karşıt duygunun birbirini güçlendiren unsurlar olarak marşlarda sunulduğunu söylememiz mümkündür. Bunlar öfke ve nefret gibi toplumsal hareketin protesto ettiği olguyu karşısına alan olumsuz duygularla, sevgi (sevda) ve umut gibi harekete kolektivite katan olumlu duygulardır. Yukarıda da izah edildiği gibi bu iki zıt duygu durumu birbirini beslemektedir. Hatta aşağıda vereceğimiz öfke / umutsuzluk ve sevda / umuda ait marş repliklerinin büyük bir bölümünün aynı marş içerisinde olması bu iki duygunun kolektif bir anlamı barındırması noktasında dikkat çekicidir. Örneğin Ömer Karaoğlu'nun aşağıda verilen ezgi sözleri hem umutsuzluğa / öfkeye hem de umuda /sevgiye vurguyu aynı marş içerisinde yapmaktadır:

*Güneşin doğduğu yerden
Güneşle birlikte doğmak
Kaf dağının arkasına
Bir Zümrüt'ü anka olmak
Kanat açmak gökyüzüne
Sevdaların ülkesine kuşlar
(...)
Kanatlarımı kırdılar
Umutlarımı vurdular
Gemileri susturdular
Yüreğimi dağladılar
Varamadım hasretine
Sevdaların ülkesine (Kuşlar)*

*Karanlık Ölümler Zülümata Ölümler
Gözler Önünde ve Ölüm Ölümler
Anladım Artık Uhd ve Bedir
Ve Ümit Sevdası Şehadet Nedir
Soldum Kabri Mahşer Anını
Ümidi Şehidi Ve Sevdayı (Şehid Tahtında)*

*Hasret Kafesindeki Düşüncelerim
Yürüyün Kardeşim Diyarına
Ümit Yellerim Ve Sevdası Güvercinim
Neyler Şehidim İnci Tahtında
Söyleyin Ona Kardeşin Özler Seni
Konuştu Oldum Düşlerinin (Hasret Kafesi)*

*Yaşamak, adı için yaşamak
Her nefeste adını solumak
Ve düşmek adı için bin kere
Ve düşmek sevdasıyla toprağa
Kuşanmak örtüsüyle iman
Karardır, yoluna gönül vermek
Korkudur umuduyla beslenen
Özlemdir, adı için kavuşmak (Adı için Yaşamak)*

*Salıverse zalim bir el okunu
Saplansa kalbimin ortasına
Terk edip gitse de düşüncelerim
Tatsam lezzetin en yücesini*

*Üzülsem, ağlasam, uyumasam, günlerce
Babamın neslini katletmesine
Aydınlık yoluma küfretmesine
Ve zulmiyle gurur duymasına (Yansın İçim)*

*Hadi Ammar, hadi Ammar, durma at,
Ebabiller sana kanat çırpırlar.*

*Kudüs göklerinde kara bulutlar,
Bulutlar içinde ışıık saçarlar,
Filistin'de küçük beyaz, beyaz yumruklar,
Anne feryatları gökleri sarsar.*

*Hadi Ammar, hadi Ammar, durma at,
Ebabiller sana kanat çırpırlar.*

*Taşından büyük öfken bilenir,
Yüreğın kadar sıkı avuçlarında.
Süleyman seni seyrededer sana güvenir,
Mescid-i Aksa'nın kapılarında. (Hadi Ammar)*

*Derdim derdimdir, kalbim kalbinle
Sevdamız aynı sevdâ
Kavgamız aynı kavga
Hudutların (denizlerin) ötesinden
Hesap sor bana
Bilgi ver bana (Hesap Sor Bana)*

Marşlar içerisindeki bu kolektif öfke ve sevgi yoğunluğu Grup Yorum'un marşlarında da dikkat çekici bir biçimde yer almaktadır. Aşağıda bu parçalar sunulmaktadır:

*Sevmek demek kavga demek bilirim
Türkü türkü şiir şiir söylerim
Senden uzak yaşamayı neyleyim
Özlem özlem
Yasak yasak
Neyleyim*

*Yaprak olur savrulursun yellerde
Destan olur söylenirsin dillerde
Damla damla süzülürsün güllerde
Özlem özlem
Güllerde
Sevda sevda
Güllerde... (Sevda Türküsü)*

*Özgür ve eşit bir gelecek için
Canımızdan bir parça koparırcasına,
En iyilerimizi verdik toprağa
Onlar yaratılan devrimci değerlerin,
Onurun, erdemin, inancın simgeleri olarak
Yüreğimizi dolduruyor, bilincimizi aydınlatıyor,
(...)
Söyle nedendir dere vurulur gençlerimiz oy oy oy oy
Söyle nedendir dere vurulur gençlerimiz oy oy oy oy
Onlar biter mi sandın sana can vere vere oy oy oy oy
Onlar biter mi sandın sana can vere vere oy oy oy oy (Kızıldere)*

*Yüreğimizin derinliklerine kök salmış bir çınardır kavgamız
Ummana ulaşmak için coşkunca
Yatağına sığmadan akan ırmaktır sevdamız
Deniz'in, Yusuf'un, Hüseyin'in bileklerine kelepçe düşmüş
Mahir'in o dağ yüreğine tarifi imkânsız sızılar
Bağrına sapanan hançerdir boyunlarımıza yağlanan urgan
Ölüme sayılan günler özgürlüğü sayılsın diye
Düştü yola mahir, bastı tetiğe*

*Şarkışla'ya düşürmesin oy
Allah sevdiği kulunu oy
Gemerek'te çevirmişler
Deniz Gezmiş'in yolunu (Şarkışla)*

*Günlerin bugün getirdiği,
Baskı zulüm ve kandır
Ancak bu böyle gitmez,
Sömürü devam etmez
Yepyeni bir hayat gelir,
Bizde ve her yerde
1 Mayıs, 1 Mayıs işçinin,
Emekçinin bayramı
Devrimin şanlı yolunda ilerleyen halkların bayramı
Yepyeni bir güneş doğar,
Dağların doruklarından
Mutlu bir hayat filizlenir,
Kavganın ufuklarından
Yurdumun mutlu günleri,
Mutlak gelen gündedir (1 Mayıs)*

Görüldüğü gibi gerek Ömer Karaoğlu'nun gerekse Grup Yorum'un marşlarının büyük bir çoğunluğu ortak bir dil oluşturulmasına hizmet eden zıt duyguların bir kolektif duygu biçiminde aktarımı ile bezenmiştir. Eserlerin çoğu bir öfkenin ya da eleştirinin perçinlediği grup bilincini sevgi ya da umutla ayakta tutmaya çalışan bir görünüm arz etmektedir. Bu anlamda müzik toplumsal hareketin kolektif duygularını betimleyen bir çerçeve sunmaktadır.

Simgeler ve Toplumsal Hareket Kültürü Çerçevesi

Toplumsal hareket örgütleyicileri üye toplamak ve üyelerine toplumsal hareketin kültürünü aktarmak için bazı simgeleri kullanırlar. Stratejik bir eylem olarak bu simgeler kültürel anlam taşımaya elverişli objelerdir. Güçlü bir simge, dünya görüşlerinin ve sağduyunun içine gömülü örtük varsayımları çağrıştırarak kesin bir argümana inandırıcılık kazandırabilir. Simgelerin rolünün, bir kitlede çağrışımlar uyandıran, yani bağlantısal ya da kitlenin dünyasını oluşturmaya yardım edecek şekilde kurucu (inşacı) olduğu düşünülebilir. Simgelerdeki bu potansiyel üyelerin dikkatini çekerek onlar arasında yankı bulur (Jasper, 2002: 246).

Bu açıdan baktığımızda müzik simgesel dili en iyi kullanan ve özellikle sözleri içerisinde simgelere yaptığı atıflarla belli çağrışımları oluşturan bir ar-

güman olarak önem arz etmektedir. Toplumsal hareketler içerisinde insanları harekete gütüleyen en önemli unsurlardan birisi de bu simgelerin kullanımı ve gündemde tutulması olarak dikkat çekmektedir. Bu simgeler bir işaret, bir hareket, bir söz olabileceği gibi hareket kültürü içerisinde tarihi ve ontolojik vurgu yapan isimler ve mekânlar da olabilir. Buradan hareketle örneklemimizi değerlendirdiğimizde marşlarda özellikle bazı simgesel isimlerin ve simgesel yerlerin vurgulanması dikkat çekicidir. Özellikle hareketin kuruluşunu ve varlığını borçlu gördüğü bu simgelere yapılan atıflar, esasında toplumsal hareketin kültürel mirasına da bir atıf niteliği taşımaktadır. Bu anlamda Ömer Karaoğlu'nun ezgi-lerinde özellikle İslam Tarihi'nin kurucu neslinin acılara direnen ve dava uğruna canını yok sayan simge isimleri ile (Bilal, Ammar gibi) karşı duruşu sergilemekle simgeleşen peygamberlerin (İbrahim, Yusuf gibi) isimlerinin kullanılması dikkat çekicidir.

*Tut ellerimden tut Ya Rab
Beni bırakma bana
Eyüp sabrım yok benim
Yusuf değilim kuyuda
Yine de umudum var
Rahim olan adınla
Yürüyemem yorulurum. (Arzuhal)*

*Kavrar yürek, kalkar bilek,
Sana İbrahim'ler gerek,
Eteğinde her bir yürek,
Bir gün haykıracak; lebbeyk!*

*Döneceğiz, döneceğiz,
Vahyin kalbi döneceğiz.
Geleceğiz, geleceğiz,
Mekke bir gün geleceğiz (Mekke)*

*Savaşa girdi kalbim bin yara aldı beni
Nerede bir acı varsa aradı buldu beni*

*Seni bir bomba gibi taşımak bu göğüste
Bir Ebubekir kıldı bir Ömer kıldı beni
(...)
Böyle çıktım alana ve yürüdüm yürüdüm
Ne görebildi kimse ne anlayabildi beni
Ve put alanlarından geçtim İbrahim gibi
Bir savaş bildi beni bir eylem bildi beni (Savaşa Girdi Kalbim)*

*Yansın içim yansın alev alev
Yansın derim çöl kumları gibi
Ve ben alsam yerini Bilal'in
Taşısam göğsümde imanım
Semaya çıkarsam kayaları (Yansın İçim)*

*Hadi Ammar, hadi Ammar, durma at,
Ebabiller sana kanat çırpırlar.*

*Taşından büyük öfken bilenir,
Yüreğin kadar sıkı avuçlarında.
Süleyman seni seyrederek sana güvenir,
Mescid-i Aksa'nın kapılarında (Hadi Ammar)*

Grup Yorum'un marşları için de benzer bir simgelemeden bahsetmemiz mümkündür. Burada kullanılan imgeler de özellikle dava uğruna can vermiş ve sembolleşmiş isimler (Deniz, Mahir gibi) olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanında Büyü şarkısıyla isim verilmemesine rağmen 17 yaşında yaşı büyültülerek idam edilen Erdal Eren sembolleştirilmektedir. Yine Cemo şarkısı sevdası uğruna dağlara çıkarak vurulan bir gencin hikâyesini sembolleştirmektedir.

*Yüreğimizin derinliklerine kök salmış bir çınardır kavgamız
Ummana ulaşmak için coşkunca
Yatağına sığmadan akan ırmaktır sevdamız
Deniz'in, Yusuf'un, Hüseyin'in bileklerine kelepçe düşmüş*

*Mahir'in o dağ yüreğine tarifi imkânsız sızılar
Bağrına saplanan hançerdir boyunlarımıza yağlanan urgan
Ölüme sayılan günler özgürlüğü sayılsın diye
Düştü yola mahir, bastı tetiğe*

*Şarkışla'ya düşürmesin oy
Allah sevdiği kulunu oy
Gemerek'te çevirmişler
Deniz Gezmiş'in yolunu*

*Gece Elmalı'da kalmış oy
Hamamcı Ali'yi sormuş oy
Uzatmalı itin biri
Yusuf'u gaflette vurmuş (Şarkışla)*

*Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Acılar alacak yokluklar alacak
Büyü de baban sana*

*Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Bitmez işsizlikler açlıklar alacak
Büyü de baban sana*

*Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Baskılar işkenceler kelepçeler gözaltılar
Zindanlar alacak*

*Büyü de baban sana
Büyü de büyü
Büyüyüp de on yedine geldiğinde baban sana
İdamlar alacak (Büyü)*

*Oy cemo cemo can
Savrulup ovaya inen bulutlar
Muştusudur kopacak fırtınanın
O büyük günün görkeminde
(...)
Çocuklar halaya duracak
Dağların yücesinde ateş yanar
Oturmuş da başına sevdalılar
Gün gelir kahpe savrulur
Cemo ovaya inende (Cemo)*

Semboller anlamında dikkat çeken unsurlardan birisi de hareket kültürüne varlık alanı biçen önemli mekanların simgeselleştirilmesidir. Bu anlamda örneklem incelendiğinde isimlerle orantılı olarak bazı mekânlar dikkat çekmektedir. Örneğin Ömer Karaoğlu ezgilerinde kurucu bir mekân olarak Mekke ve Kudüs dikkat çekmektedir. Yine Yusuf'un kuyusu betimlemesi de harekete kurucu bir mekan algısı biçmesi anlamında önemli bir veri olarak belirmektedir.

*Karanlığın ortasında
Parlayan bir güneş gibi,
İmanın doğduğu şehir,
Mekke, Mekke güzel şehir.

Döneceğiz, döneceğiz,
Vahyin kalbi döneceğiz.
Geleceğiz, geleceğiz,
Mekke bir gün geleceğiz. (Mekke)*

*Kudüs göklerinde kara bulutlar,
Bulutlar içinde ılık saçarlar,
Filistin'de küçük beyaz, beyaz yumruklar,
Anne feryadları gökleri sarsar. (Hadi Ammar)*

*Yusuf değilim kuyuda
Yine de umudum var
Rahim olan adınla
Yürüyemem yorulurum
Ateşlerde kavrulurum
Beni bırakırsan bana
Kül olurum savrulurum (Arzuhal)*

Grup Yorum'da da benzer bir biçimde simgeleşen isimler ve dava ile özdeşleşen mekânlar üzerinden bir hareket kültürü oluşturma düşüncesi dikkat çekicidir. Mahir Çayan'ın vurulduğu köy olan Kızıldere, Deniz Gezmiş'in yakalandığı yer olan Gemerek (Şarkışla) vurguları bu anlamda önemlidir. Bunun yanında dağlar, Dersim dağları vurgusu hareket kültürü açısından betimleyici mekânlar olarak belirlemektedir.

*Yar, yar, yar, yar
Alnında yıldızlı bere
Elinde mavzeriyle
Çıkıp dersim dağlarında
Türkü söylemek var ya (Cemo)*

*Oy dere Kızıldere, böyle akışın nere
Oy dere Kızıldere, böyle akışın nere
Onlar biter mi sandın sana can vere vere oy oy oy oy
Onlar biter mi sandın sana can vere vere oy oy oy oy
Dere bizim evimiz, suyu alin terimiz
Dere bizim evimiz, suyu alin terimiz (Kızıldere)*

*Şarkışla'ya düşürmesin oy
Allah sevdiği kulunu oy
Gemerek'te çevirmişler
Deniz Gezmiş'in yolunu*

Gece Elmalı'da kalmış oy
Hamamcı Ali'yi sormuş oy
Uzatmalı itin biri
Yusuf'u gaflette vurmuş

N'olaydım n'olaydım oy
Okur yazar olaydım
Deniz (Yusuf) mahkemeye düşmüş
Avukatı ben olaydım (Şarkışla)

Başına bir hal gelirse (canım)
Dağlara gel dağlara
Seni saklar vermez ele (canım)
Dağlara gel dağlara (Dağlara Gel)

Görüldüğü gibi toplumsal hareket kültürüne varlık alanı biçecek ve hareketin kültürel mirasını çağrıştırarak yeniden inşa edecek yoğun simgelerin kullanımı toplumsal hareket ve müzik bağlamında önemli bir olgu olarak belirmektedir. Özellikle hareketin simgeselleşen isimleri ve mekânları üzerinden bir hareket kültürü oluşturma gayreti içerisinde müzik önemli bir araç olarak kullanılmaktadır.

Sonuç

Toplumun bir yansıma alanı olarak sanatın en önemli kollarından biri olan müzik ile toplumsal hareketlerin ilişkili bulunduğu alanları tespit etmeye odaklanan bu çalışma sonucu görülmüştür ki müzik, toplumsal hareketlerin grup bilincini kazanması ve hareket kültürünü yaygınlaştırması anlamında en önemli argümanlardan birisidir. Öyle ki, farklı dünya anlayışlarını karşılaştırdığımız çalışmanın çıktıları bize anlayışlardan bağımsız olarak bir noktada buluşan bir müzik ve toplumsal hareketler birlikteliğini göstermektedir. Goffman'ın çerçeve analizi yöntemi doğrultusunda belirlediğimiz dört alan içerisinde müzik olgusu toplumsal hareketlerin anlaşılması anlamında önemli veriler sunmaktadır.

Bu çerçevelerden biri olarak “kolektif kimlik çerçevesi” müziğin toplumsal hareketlere “biz ve onlar” üzerinden bir ortak bilinci aşıl原因 unsur olduğu-

nu göstermektedir. Bununla birlikte “özgür alan / mekân çerçevesi” toplumda kendisine alan açılmadığı refleksini taşıyan harekete soyut alanlar / mekanlar oluşturarak müzik üzerinden bir umut aşılacaktır. Yine “kolektif duygular çerçevesi” müziğin gücünü kullanarak sevdâ ve öfke gibi karşıt duygulardan harekete yön veren kolektif bir bilinç oluşturma noktasında dikkat çekmektedir. Son olarak “simgeler ve toplumsal hareket kültürü çerçevesi” müzik aracılığıyla hareketin simgeleşen isimleri ve mekânları üzerinden bir hareket kültürü oluşturma gayreti olarak belirlemektedir.

Son kertede tüm bu alanlar içerisinde toplumdaki bir rahatsızlığı protesto amacıyla toplumsal bir refleks olarak değerlendirebileceğimiz toplumsal hareketlerin, amaçlarını gerçekleştirme yolunda müziği önemli bir argüman olarak kullandıklarını belirtmemiz mümkündür. Geçmişten günümüze hemen her toplumda o toplumu dinamize eden marşların bugünün toplumsal hareketlerinde de başat bir rol oynadığı görülmektedir.

Kaynaklar

- Akçalı, S. ve Toker, H. (2012). 22 Temmuz, Oslo, Norveç: Toplum Kendini Sorguluyor Breivik Saldırısı Örnek Olayı, *International Journal of Social Science*, 5 (7), 27-48.
- Alver, K. (2010). *Steril Hayatlar*, Ankara: Hece Yayınları.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity, Translated by John Czaplicka, *New German Critique*, 65, 125-133.
- Bauman, Z. (1996). Sosyolojik Düşünmek, Çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayhan V. (2014). Yeni Toplumsal Hareketler ve Gezi Parkı Direnişi, *Birey ve Toplum*, 4 (7), 23-57.
- Benford, R. D. And Snow, D. A. (2000). Framing Processes and Social Movements. *Annual Reviews*, 26, 611-639.
- Bennett, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, Çev: Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Cengiz, R. (2011). Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (18), 364-378.
- Coser, L. A. (2008). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*, Çev: Himmet Hülür, Serhat Toker ve İbrahim Mazman, Ankara: Deki Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2008). Durarak Marş Okunmaz!. *Yeni Şafak*, 15.03.2008
- Danaher, W. F. (2004). Music and Social Movements, *Sociology Compass* 4 (9). 811-823.
- Dever, A. (2014). Sosyolojik Bir Teori Olarak Dramaturjik Teorinin Futbola Uygulanması, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (32), 372-381.
- Edles, L. D. (2005). *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*, Çev: Cumhur Atay, İstanbul: Babil Yayınları.
- Eyerman, R. And Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, UK: Cambridge University Press.

- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis An Essay on Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Çev: Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Jasper, M. J. (2002). *Ahlaki Protesto Sanatı Toplumsal Hareketlerde Kültür, Biyografi ve Yaratıcılık*, Çev: Senem Öner, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kalender, R. (1987). Türk Musikisinde Kullanılan Makamların Tesirleri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29 (1), 361-376
- Ritzer, G. & Stepnisky, J. (2013). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klasik Kökleri*, Çev: Irmak Ertuna Howison, Ankara: De-ki Yayınları.
- Kasapoğlu, A. (2014). Her Yer Taksim Her Yer Direniş: 13 Haziran 2013 ve Artçı Sarsıntıları. *Yurt ve Dünya Dergisi*, S. 7, 1-19.
- Küçüköncü, H. Y. (2013). Bir Çanakkale Marşı. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 11 (15), 35-51.
- Lefebvre, H. (1995). *The Production of Space*, Cambridge: Blackwell.
- Rettie, R. (2004). Using Goffman's frameworks to explain presence and reality. In: *7th Annual International Workshop on Presence*; 13-15 October 2004, Valencia, Spain.
- Roscigno, V. J. and Danaher W.F. (2002). Music, Culture, and Social Movements: Song and Southern Textile Worker Mobilization, 1929-1934. ", *International Journal of Sociology and Social Policy*, 22 (1), 141 – 174.
- Scheve, C. V. and Salmela, M. (2014). *Collective Emotions Perspectives from Psychology, Philosophy and Sociology*, UK: Oxford University Press.
- Selçuk, S. S. (2012). Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacılaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15 (2), 78-99.
- Urry, J. (1999). *Mekanları Tüketmek*, Çev. Rahmi Ö. Ögdül İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yener, S. ve Duran, H. (2010). Avrupa Birliği Ülkelerinin Ulusal Marşlarının Sosyo-Kültürel ve Müzikâl Açından İncelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 24, 185-206.

İnternet Kaynakları

- TDK (2015) http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5550a00eb70b18.06273514, Erişim Tarihi: 11. 05. 2015
- (URL 1) Wikipedia http://tr.wikipedia.org/wiki/Grup_Yorum, Erişim Tarihi: 10. 05. 2015
- (URL 2) <http://www.nurdaldurmus.com/turkiye%E2%80%99nin-kulturel-islami-radyolar-tarihi-i/>, Türkiye'nin Kültürel (İslami) Radyolar Tarihi, Erişim Tarihi: 10. 05. 2015
- (URL 3) https://www.youtube.com/results?search_sort=video_view_count&search_query=grup+yorum, Erişim Tarihi: 07. 05. 2015
- (URL 4) https://www.youtube.com/results?search_query=%C3%B6mer+karao%C4%9Flu&search_sort=video_view_count, Erişim Tarihi: 07. 05. 2015