

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**POSTMODERN BİLEŞİMLERİN BİR AKTÖRÜ ve GÖSTERGESİ
OLARAK ZEKİ MÜREN**

DOKTORA TEZİ

Şeyma ERSOY ÇAK

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU
Anabilim Dalı : Herhangi Mühendislik, Bilim
Programı : Herhangi Program

ŞUBAT 2013

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**POSTMODERN BİLEŞİMLERİN BİR AKTÖRÜ ve GÖSTERGESİ
OLARAK ZEKİ MÜREN**

DOKTORA TEZİ

**Şeyma ERSOY ÇAK
(414072005)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

**Tez Danışmanı: Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU
Anabilim Dalı : Herhangi Mühendislik, Bilim
Programı : Herhangi Program**

ŞUBAT 2013



İTÜ, Sosyal Bilimleri Enstitüsü'nün 414072005 numaralı Doktora Öğrencisi **Şeyma ERSOY ÇAK**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“POSTMODERN BİLEŞİMLERİN BİR AKTÖRÜ ve GÖSTERGESİ OLARAK ZEKİ MÜREN”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ali ERGUR
Galatasaray Üniversitesi

Prof. Dr. Ayhan EROL
Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **22 Ocak 2013**
Savunma Tarihi : **08 Şubat 2013**



Sevgili babam ve Yıldız teyzeme,





ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanmıştır.

Literatürde Türkiye'nin modernleşmesinde müzikal alanda yaşanan popülerleşme süreci ve Zeki Müren'in biyografik çalışmalarına rastlamak mümkündür. Ancak, yapılan biyografik çalışmalar içerisinde sosyoloji tabanlı kavramsal incelemelerin yapıldığı çalışmalara rastlamak zordur. Türkiye'de müzikal olduğu kadar sosyolojik anlamda da fenomen olmuş bir isim olarak Zeki Müren temsiliyetinin araştırılması gerekliliğine inancım doğrultusunda, postmodern durum üzerinden bir özne incelemesi olarak Zeki Müren'in 1931-1996 yılları paralelinde, yaşamını kavramlar üzerinden inceleme amacı ile bu tezi hazırlamaya karar verdim. Yüksek lisans tez çalışma konumda 'Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Osmanlı'da Köçek, Çengi' alanında çalışmış olmam sebebi ile cinsiyet teorilerine olan ilgimi, devamı niteliğinde Zeki Müren biyografisi ile postmodern durum içerisinde önemli bir yer teşkil eden queer kuram üzerinden ele almak istedim. Tarihsel biyografik çalışmalardan farklı olarak Zeki Müren'in yaşamı paralelinde kronolojik sıra takip edilirken içerik, kavramsal olarak postmodern durum üzerinden geliştirilmiştir.

Araştırmamın buluş ve gelişme süreçlerinde her türlü desteği, ilgisi ile daima yanımda olan ve çalışmama yön veren değerli danışman hocam İ.T.Ü T.M.D.K Müzikoloji Bölüm Başkanı ve Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müdürü Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU'na, jüri komitemde bulunan sosyolojik anlamda konuyu olgunlaştırmam için her türlü birikimini paylaşan Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ali ERGUR'a, jüri komitemde bulunan araştırmam süresince fikirlerini ve desteğini esirgemeyen İ.T.Ü T.M.D.K Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Songül KARAHASANOĞLU'na, araştırmam süresince ilgisi ve desteği ile daima yanımda olan İ.T.Ü T.M.D.K Müzikoloji Bölüm Başkan Yardımcısı Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya;

Kişisel görüşmelerde bilgi paylaşımları ile araştırmamı kuvvetlendiren Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Korosu Müdürü Mehmet GÜNTEKİN'e, İ.T.Ü T.M.D.K Öğretim Görevlisi Sadun AKSÜT'e, İ.T.Ü T.M.D.K Öğretim Görevlisi Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ'a, araştırmacı-yazar Sayın Bülent AKSOY'a, Sayın neyzen Fikret BERTUĞ'a, Sayın besteci-müzisyen Muzaffer ÖZPINAR'a, Sayın besteci-solist Selami ŞAHİN'e;

Yaşamımın mimarı her alanda en büyük destekçim canım annem Kadriye ERSOY'a, araştırmamın her aşamasında her türlü desteği ve varlığıyla yanımda olan biricik eşim Baran ÇAK'a, araştırmamın görsellerinde destekçilerim olan can kuzenlerim Gamze, Simay ve Bükem'e, her zaman destekleri ile yanımda olan aileme en içten teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Ocak 2013

Şeyma ERSOY ÇAK

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
TABLO LİSTESİ	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xviii
SUMMARY	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Amacı: Tarihsel Algıda Disiplinlerarası Biyografi Çalışması	1
1.2 Araştırmanın Yöntemleri ve Kapsamı: Türk Popüler Kültüründe Postmodern Bir Aktör	6
1.3 Çalışmanın Kuramsal Temeli : Postmodern Durum ve <i>Queer</i> Kuram	17
2. 1950 ve 1960’LI YILLARDA POPÜLER BİR ‘YILDIZ’: ZEKİ MÜREN....	31
2.1 Türkiye’de Modernleşme Sürecinde Müzikte Heteroseksüel Yapı	31
2.1.1 Modern bir aktör: Münir Nurettin Selçuk	38
2.1.2 Zeki Müren’in Toplumsal Bellekteki Konumu: <i>Nostalgik</i> Çağrışım	44
2.1.3 Modern bir aktör: Münir Nurettin Selçuk	48
2.2 Postmodern Görünüm: Zeki Müren’in Sanat Yaşamı	58
2.2.1 Türkiye’de Radyo Yılları	65
2.2.2 Zeki Müren’in Radyo Yılları	69
2.2.3 <i>Hünsa</i> sesli ‘Yıldız’: Zeki Müren	71
2.2.3.1 ‘Yıldız’ ‘İkon’ kavramları.....	75
2.2.3.2 Sinema Filmlerinde <i>Yıldız</i> Zeki Müren	85
2.2.4 <i>Eklektik</i> Biçemi ile Zeki Müren Kostümleri	95
2.2.4.1 Radyo ve Gazino Repertuarı ve <i>sınırsızlık</i>	107
2.2.4.2 <i>Sünilakr – Simülasyon</i> ve Zeki Müren’in gazino yılları	112
2.2.4.3 Zeki Müren’in Diksiyonu.....	134
3. 1970 ve 80’LERDE FARKLI BİR CINSİYET ANLAMI ZEKİ MÜREN’İN SAHNE YAŞAMI	137
3.1 Türkiye’de siyasal ve kültürel yaşam	137
3.2 Postmodern Süreçte <i>Queer</i> Yaklaşımlar	140
3.2.1 <i>Çoğulçuluk</i> : Zeki Müren’in cinsiyet temsili	145
3.2.2 Postmodern söylemler: Zeki Müren ve <i>ironi</i>	151
3.2.3 Zeki Müren ve Liberace ilişkisi: <i>pastiş</i>	156
3.2.4 Zeki Müren’in icra ve repertuarında arabesk eğilimler ve <i>yerellik</i>	164
4. 1980’li YILLAR ZEKİ MÜREN’İN SAHNE YAŞAMINA VEDASI.....	180
4.1 Postmodern Bir Aktivist Zeki Müren	182
4.1.1 Söylemleri	184
4.1.2 Televizyon Dünyasında Zeki Müren.....	185
4.1.3 Bodrum Bardakçı Koyu: Bir Zeki Müren Mitosu.....	188
4.2 Eylül 1996 Zeki Müren’in vefatı.....	190
4.3 Zeki Müren ve Türkiye’deki pastişleri.....	196
5. SONUÇ.....	201
KAYNAKLAR	209
EK 1 ZEKİ MÜREN MÜZESİ FOTOĞRAF ALBÜMÜ	217

EK 2 ZEKİ MÜREN BESTELERİ
ÖZGEÇMİŞ.....



KISALTMALAR

Bkz:	: Bakınız
İ.T.ÜT.M.D.K:	: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
CD	: Compact





TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1.1 : Postmodern Durum-Postmodern Özne	24
Tablo 2.1 : Modern Aktör – Postmodern Aktör.....	42
Tablo 2.2 : Köçek, Tavşan – Zeki Müren.	54
Tablo 2.3 : Göstergebilimsel Analiz.....	100
Tablo 2.4 : Zeki Müren repertuarında sıklıkla kullanılan makamlar	110





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Lara st John Bach the concerto album. Works for violin solo	22
Şekil 2.1 : Münir Nurettin Selçuk.....	43
Şekil 2.2 : Sûrname-i Vehbi; 1720 şenliğinde III.Ahmet'in otağı Sûrname-i Humayun; 1582 Şenliğinde	55
Şekil 2.3 : Çarşı ressamının tasvir ettiği bir köçek Çarşı ressamlarının tasvir ettiği bir tavşan	56
Şekil 2.4 : Zeki Müren 4 yaşında.....	61
Şekil 2.5: Zeki Müren'in Gençliği.....	63
Şekil 2.6 : Alaeddin Yavaşca, Safiye Ayla.....	68
Şekil 2.7: Zeki Müren'in Güzel Sanatlar Akademi Diploması.....	74
Şekil 2.8 : Zeki Müren'in beyaz mini elbisesi	80
Şekil 2.9 : Bonaventura Oteli.....	82
Şekil 2.10 : Zeki Müren'in ilk sinema filmi Beklenen Şarkı.....	86
Şekil 2.11: İzmir konseri dönüşü 1954.....	88
Şekil 2.12 : Berduş, film afişi	92
Şekil 2.13: Altın Kafes, film afişi.....	92
Şekil 2.14 : Gurbet, film afişi	93
Şekil 2.15 : Kırık Plak, film afişi.....	94
Şekil 2.16 : Siemens reklam afişi	95
Şekil 2.17: Zeki Müren – Beyaz Frak	96
Şekil 2.18 : Zeki Müren'in makyaj malzemeleri	97
Şekil 2.19: Pembe Rüya Kostümü.....	98
Şekil 2.20 : Zeki Müren'in mini etek ve apartman topluklu sahne kostümü	103
Şekil 2.21 : Zeki Müren'in aksesuarları	105
Şekil 2.22 : Zeki Müren - Maksim Gazino ilanı ve arka kapağı.....	115
Şekil 2.23 : Zeki Müren politikacı kostümü ile.....	118
Şekil 2.24 : Mahellenin Sevgilisi, film afişi	120
Şekil 2.25 : Bahçevan, film afişi.....	122
Şekil 2.26 : İstanbul Kaldırımları, film afişi	122
Şekil 2.27 : Zeki Müren'i Avrupa dönüşü erkek arkadaşı karşılıyor	123
Şekil 2.28 : Hayat Bazen Tatlıdır, film afişi.....	123
Şekil 2.29 : Zeki Müren desen çalışması yaparken	124
Şekil 2.30 : Zeki Müren'in Özlemin Alev Alev adlı desen çalışması	124
Şekil 2.31 : Zeki Müren Çay ve Sempati adlı tiyatro oyununda	125
Şekil 2.32 : Katip, film afişi	126
Şekil 2.33 : Düğün Gecesi, film afişi.....	126
Şekil 2.34 : Zeki Müren katip rolünde.....	127
Şekil 2.35 : Zeki Müren yüzlerce çift ayakkabısıyla	128
Şekil 2.36 : Hindistan Cevizi, film afişi	129
Şekil 2.37 : Zeki Müren ve Ajda Pekkan	130
Şekil 2.38 : İnleyen Nağmeler, film afişi.....	130
Şekil 2.39 : Zeki Müren mini şortuyla sahnede.....	132
Şekil 2.40 : Kalbimin Sahibi, film afişi	133
Şekil 3.1 : Zeki Müren'in beyaz pelerinli mini kostümü.....	155
Şekil 3.2: Valentino Liberace	157

Şekil 3.3: Zeki Müren - Liberace.....	159
Şekil 3.4 : Zeki Müren film stüdyosunda	161
Şekil 3.5: Zeki Müren'in salopet kostümü.....	173
Şekil 3.6 : Zeki Müren ve Sevim Tuna dekolte kostümleri ile gazino sahnelerinde.....	175
Şekil 3.7 : Zeki Müren Semazen Rolünde	176
Şekil 4.1 : Adnan Pekak.....	184





POSTMODERN BİLEŞİMLERİN BİR AKTÖRÜ ve GÖSTERGESİ OLARAK ZEKİ MÜREN

ÖZET

İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın amacı, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tarihsel ve kültürel yapısı üzerinden, modernleşme süreci sonrası postmodern bileşimlerin bir aktörü olarak Zeki Müren'in, Türk müzik hayatında 1950'li yıllar itibari ile radyo yaşamı, gazino ve konser sahnelerinde kurguladığı 'yıldız' sanatçı niteliği ve farklı cinsiyet temsilini postmodern kavramlar üzerinden incelemektir. Araştırmada, Zeki Müren'in sahne yaşamı, *nostalji*, *eklektisizm*, *yerellik*, *simülakr*, *çoğulluk*, *pastiş*, *ironi* gibi postmodern kavramlar üzerinden ele alınmıştır.

Osmanlı döneminden cumhuriyet yıllarına geçişte, modernleşmenin etkileri ile toplumsal cinsiyet kurgularında, müzikal ve sosyo-kültürel yapıda oldukça önemli farklılıklar söz konusu olmuştur. Heteroseksüel cinsiyet yapısının Türkiye modernleşmesi ile kuvvetlendirildiği yıllarda, müzikal anlamda erkek ve kadın solistlerin mevcudiyeti ara-cinslerin gerek ses, gerekse görünüm anlamında unutulmasını sağlamıştır. Modern dünya ile unutilan ara-cinsler postmodernizmin 'nostaljik' çağrışımları ile geri gelmiştir. Osmanlı eğlence yaşamında heteroseksüel kalıpların dışında üçüncü cinsiyet aktörleri olarak köçek ve tavşan dansçılar daha önce yapılan yüksek lisans çalışması kapsamında (2007 Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler ve Çengiler) incelenmiş ve devamı niteliğinde yapılan bu çalışmanın alt yapısını oluşturmuştur. Sosyal anlamda bu konunun seçimi, Osmanlı döneminde var olan "çoğulcu" cinsiyet algısının yaklaşık bir asır sonra nostaljik bir çağrışım ile postmodern bileşenlerin bir aktörü Zeki Müren'in temsiliyeti ile eğlence yaşamında yeniden gözlemlenmesine bağlanabilir. Zeki Müren, sosyolojik niteliği sebebi ile postmodern durum üzerinden ele alınmış ve postmodern bir özne olarak incelenmiştir. Araştırma, Zeki Müren'in 1931-1996 yılları arasında yaşamı üzerinden kurgulanmıştır. Türkiye'de Cumhuriyet sonrası modernleşme hareketleri ile toplumsal ve müzikal değişim sürecinin aktörü ve cinsiyetler arası postmodern bileşimlerin bir göstergesi olarak Müren'in sanat ve sahne yaşamını değerlendiren bulgulara dayanmaktadır. Zeki Müren, Türk Makam Müziği'nin dönüştüğü 1950-80 yılları arasında kitle iletişim araçlarının vasıtasıyla icra, sahne ve şov unsurlarına getirdiği öncü tavır ile geleneğin popülerleşmesinde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Gelenek ile günceli birleştiren Zeki Müren, repertuar, kostüm ve sahne çalışmalarında kurguladığı *eklektik gösteri* tavrı ile fenomen olmayı başarmıştır. Zeki Müren'in, Osmanlı dönemi eğlence yaşamının figürleri *köçek* ve *tavşan* ile ilişkilendirildiği cinsiyet okumaları da postmodern durumu nitelemektedir.

Zeki Müren sanat yaşamı boyunca ses sanatçısı, besteci, sinema-tiyatro oyuncusu, desinatör ve şairliği ile *yıldız* sanatçılığı, sahne yaşamında *simülakrı*, cinsiyet söylemleri ve kostümleri ile *ironik* üslubu, repertuar, kostüm seçimleri itibari ile *eklektisizmi*, *yerellik* algısını, cinsiyet görünümü ve aktivistliği ile *çoğulluğu*, biçemi ile *pastiş* ve *popüler kültür* öğelerini onaylamaktadır.

Zeki Müren'in söylemleri ve figür olarak varlığı postmodern bir algı yaratmaktadır. Popüler kültür ve medya aracılığı ile Türk makam müziğinde yaşanan değişimin öznesi olarak Zeki Müren'in müzikal kimliği ve sosyokültürel alanda temsili,

disiplinlerarası bir biyografi çalışma tarzının gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Yazılı, görsel ve işitsel kaynak incelemeleri, literatür çalışması ve süreli yayınlarda gerçekleştirilen (gazete, dergi) dönemsel taramalar, derinlemesine görüşmeler ve repertuar tespitleri ile çalışma tamamlanmıştır. Sözlü tarih çalışma yöntemi doğrultusunda Zeki Müren'in sanat hayatında birlikte çalıştığı birçok isim ile yapılan derinlemesine görüşmelerde elde edilen veriler, söylemlerin aktarımı ile çalışma içerisinde kullanılmıştır. Bu yöntemlerin önderliğinde Türkiye'de 1950-80 yılları arasında modernleşme, toplumsal değişim, kitle iletişim ve medya unsurları, gösterge bilim, postmodernizm ve toplumsal cinsiyet kuramları bağlamında kavramlardan yararlanılmıştır.

Niteliksel yöntemlerin uygulandığı bu çalışmada değerlendirilen tarihsel süreç, Müren'in sanat yaşamında 1950-60 ve 1970-80 yılları arasında iki ana bölüm üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda, tarihsel metodolojilerden yararlanılarak hazırlanan Zeki Müren biyografisi, sahne yaşamı, kostümleri, repertuarı ve filmleri dahilinde postmodern kavramlara ve toplumsal cinsiyet teorilerine atıfta bulunularak, Türkiye'nin müzikal ve sosyo-kültürel yapısı tabanında anlatılmıştır. Çalışmada yazılı (literatür çalışması, dönemsel süreli yayın ve gazete taraması), görsel (basında yer alan ve Zeki Müren Müzesi fotoğrafları) ve işitsel (yayınlanmış plak ve CD) kaynak incelemelerinin yanı sıra derinlemesine görüşmeler ve repertuar tespitleri yapılmıştır. Sözlü tarih araştırma yöntemi içerisinde Zeki Müren'in müzikal yaşamında çalışmış olduğu kişilerle derinlemesine görüşmeler (görüşme formu kullanılarak) yapılmıştır. Soru-cevap şeklinde gerçekleştirilen ve tez içerisinde söylemlerin alıntılı olduğu bu görüşmeler *Sadun Aksüt, Bülent Aksoy, Ergun Hiçyılmaz, Nevzat Atlığ, Mehmet Güntekin, Fikret Bertuğ, Selami Şahin ve Muzaffer Özpınar* ile gerçekleştirilmiştir. Atatürk Kitaplığı kütüphanesindeki gazete ve süreli yayınlar arasından Radyo Alemi, Radyo Haftası, Hayat Mecmuası, Ses Mecmuası, Radyo, Nokta, Aktüel mecmuaları ve Hürriyet, Sabah, Milliyet, Cumhuriyet gibi gazete yayınlarından yararlanılmıştır. Tarihsel veri toplamaya yönelik yapılan literatür çalışmasında ekonomik, siyasal, sosyal ve müzikal açıdan veriler elde edilmiştir. Araştırma içeriğinde 1950 ve 1960'lı yıllar birinci ana bölümü, 1970 ve 1980'li yıllar ikinci ana bölümü oluşturmuştur. Zeki Müren'in sahne yaşamına veda ettiği 1980 sonrası dönem ise üçüncü bir bölüm olarak ele alınmıştır. Modernleşme ve popüler müzik kavramlarının yanı sıra kitle iletişim ve medya unsurları, postmodernizm ve toplumsal cinsiyet teorileri, Zeki Müren'in müzikal yaşamı paralelinde üç ana bölümü şekillendirmiştir.

Tez bölümleri Zeki Müren'in sahne yaşamını bir kronoloji üzerinden takip ederken, postmodern kavramlar üzerinden açıklamalar vermektedir. Postmodern durumun öznesi olarak Zeki Müren'in sanat yaşamı incelendiğinde genel anlamda *farklılık* unsuru ön plana çıkmaktadır. Sinema filmleri, cinsiyet söylemleri, medya ilişkileri *ironi* kavramı üzerinden ele alınabilmektedir. Görünüm/imağının *androjen* olması, cinsiyetinin *belirsizliği*, solist, besteci, film aktörü, şair, desinatör gibi yönleri ve homoseksüel kimliği ile *çoğulluk* temsiliyeti, repertuar ve kostümleri ile *eklektik* yapısı postmodern durum ile ilişkilendirilmiştir.

Postmodern birey, olumsuz güçler tarafından ya da daha doğru bir ifadeyle, belirsizlik tarafından belirlenmiş duygulara ve içselleştirmeye yönelik bir 'yaşa ve yaşat' tavrıyla yetinen bölünmüş ve parçalanmış bir kimliğe karşılık gelmektedir. Kendi temelsizliği üzerine temellendirilen bu özne, ayrık bir kişiliğe ve gizil olarak karışık ve parçalanmış bir kimliğe sahip, teğel teğel dökülen bir yamalı bohçadan başka bir şey olmayan bir *personadır*. Postmodern özne, paradoksal bir anlam içinde, hem özgürdür, hem de özgür değildir. Özgürdür, çünkü ta nüvesine dek dağınık, olumsal güçler öbeği

tarafından belirlenmiş ve biçimlendirilmiştir; özgür değildir, çünkü Adorno'nun söylediği gibi 'kendini *Ben* olarak ortaya koyan şey gerçekte bir ön yargıdır, tahakküm merkezlerinin ideolojik bir hipostazlaştırılmasıdır.' Baskı altında olan queer kimliklerin *çoğulcu* bir yapı içerisinde ikili kimlikler kurguladığı, dışarıya gösterilen ve içeride olanın farklı olduğu görülebilmektedir. Örneğin, erkek bedeni ya da biyolojik kimliği içerisinde kadın varlığını, durum, hal ve kıyafet olarak taşımaya çalışan bir insan, toplum tarafından tanımlanmış olan heteroseksüel yapının dışarısında 'farklı' olarak görülmektedir. Zeki Müren'in erkek biyolojik cinsiyet kimliği üzerine inşaa ettiği kadınsı hal, tavır, kostüm ve benzeri ifadeler de bu *farklılık* dolayısıyla hem dikkat çekici olmuş, hem de eleştirilmiştir.

Modern bir solist olarak ele alabileceğimiz Münir Nurettin Selçuk ve postmodern göstergelerin bir aktörü olarak Zeki Müren'den bahsetmeden önce süreç olarak modernleşme kavramına değinmek yararlı olacaktır. Modernleşme kavramının algısında var olan heteroseksüel yapı, toplumsal yaşamın kadın ve erkek olmak üzere iki cinsiyet üzerinden kurgulanmasına sebep olmuştur. Modern toplum yaşamının, aile kurma olgusu üzerindeki vurgusu, hemen her toplumda var olan ara cinsiyetlerin gölgelenmesine sebebiyet vermiştir. Türkiye modernleşmesine bakıldığında da bu gözlem doğrulanabilir. Müzik alanında *solist* icracı kavramının doğuşu modernleşme sürecine denk gelmiştir. Zeki Müren'in toplumsal bellekteki konumu, modernleşme sürecinde her alanda yaşanan tereddütler gibi hipergerçek bir algı üzerinden yaşanan muğlaklığın bir yansımasıdır. Gelenekselden beklediğini modernleşme ile birleştiren bir özne olarak Zeki Müren, aynı zamanda Osmanlı döneminde var olan ara-cinsiyet modellerinin de geri çağırımı olarak belleklere yerleşmiştir. Nostaljik bir çağırımı olarak homoseksüelite, modernleşen Türkiye'nin heteroseksüel algısını farklılaştırmış ve ilgi görmüştür. Bu nostalji, Osmanlı dönemi eğlence dünyasının saray ve şehir yaşamındaki temsilcileri olarak çengi, köçek ve tavşan dansçılar tarafından yaratılmış olan geçmişin çağırımıdır. Toplumsal bellekteki bu figürler 19. yüzyılda unutulmaya başlanmış ve modernleşme döneminde heteroseksüel toplumsal cinsiyet kalıplarına yenik düşmüşlerdir. Aktivist varlığı ile Zeki Müren, 1960 sonrası Türkiye'nin nostaljik bir çağırımı olarak eğlence dünyasında ara-cinsiyetlerin yeniden temsiliyetini üstlenmiştir.

Zeki Müren'in 1960'larda Türkiye Cumhuriyeti'nde var olan, Türk Makam Müziği ve popüler kültür içerisindeki vazifesi de bu karnavalesk içerisinde postmodern bir aktör olarak birçok anlamda *çoğulluğu* temsil etmek olmuştur. Osmanlı'da eğlence ve dans işlevleri ile varolmuş köçek, tavşan gibi Cumhuriyet sonrası Türkiye'de Müren, cinsiyet temsili ile varlığını oluşturmuştur. Danstan ziyade şarkı söylerken, kostümleri ile gösterisini süslemiş ve farklı cinsiyet algısı ile geçmişten beri varolan toplum karşısındaki üçüncü cinsiyet temsiliyi çağırıştırılmıştır. Aynı zamanda postmodern durumun ögesi olarak repertuar ve kostümlerinde *eklektisizmi* kullanmıştır. Repertuarını, Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi klasik dönem bestecilerinin eserlerinin yanı sıra modernleşme dönemi şarkı formu eserleri, halk müziği eserleri ve türküler ile çeşitlendirmiştir. Kostümlerinde ise Anadolu motifleri kullandığı gibi yenilikçi fikirler ile birçok farklı kıyafet denemiştir. Eşcinsel eğlence anlayışı, her ne kadar Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında resmi olarak yasaklanmış olsa da, Cumhuriyet sonrası Türkiye'de düzenin değişmesi, kentsel göçlerin çoğalması ile eğlence sektörünün yeniden hareketlenmesi söz konusudur. Bu dönem itibari ile özellikle Müren sonrası

*pastiş*¹leri ile eşcinsel bireylerin yeniden eğlence sektörüne dahil olduğu da görülmektedir.

Zeki Müren'in toplum yapısına aykırı gibi duran imajı, gerçekte Türk toplum yapısının bir aynası olmaktadır. Zeki Müren'in *yıldız/idol* ya da *Sanat Güneşi* gibi popüler kültür divası olması imajının, çeşitlenen tekrarının, algılanmasındaki kolaylığın dışında, ataerkil Türk toplum yapısına aykırı ve toplumsal cinsiyet kurgularının dışına taşırılmış ancak Türk toplumuna ayna tutmuş bu kolajın bütününde yatmaktadır. Zeki Müren, gazino sahnesinde giymiş olduğu ilk kostümden itibaren kurguladığı *gösterisi* ile büyük bir değişime imza atmıştır. 1960'lı yıllarda hem *yıldız* olma isteğinin verdiği farklılaşma düşüncesi, hem de sonraki yıllarda iyiden iyiye ortaya çıkacak olan cinsiyet vurgusuna yönelik kostümleri ile oldukça dikkat toplamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı tüm eğitimi sanat yaşamına yansıtmak isteyen Müren, sahne düzeninden, kostümlerine her detay ile kendi ilgilenmiş ve ilk yıllarda giymiş olduğu frakların yerine renkli pantolon ve kıyafetler tasarlamıştır. Payetlerle, simlerle, tüylerle işlenmiş renk renk kostümlerine çeşitli isimler vermiş, bu kostümlerde de androjen yapısını korumuştur. Giymiş olduğu pantolon, mini şort ya da etekleri, dar kesim, vatkalı, V yakalı, açık ve süslü bluzler ve aksesuarlarla birleştirerek, bedeninde hem erkeğin hem kadınının temsiliyetini sunmuş, yapmış olduğu makyaj, röfleli saçları, manikürlü ve ojeli tırnakları ile bu androjen yapıyı bütünlemiştir. Müzikal anlamda, icrası ve üslubu ile farklı bir ekol yaratmıştır. Müzik kariyerinin ilk yıllarındaki repertuarı ile son yılları arasında oldukça büyük bir değişim söz konusudur. Müren'in sahne yaşamına veda ettiği 1980'li yıllara doğru gittikçe arabeskleşen üslubu, dikkat çekici bir farklılık yaratmıştır. Zeki Müren'in repertuarında 1955-1975 yılları arasında yer alan 248 eser üzerinden yapılan analiz sonucunda, kullanılan makamların ağırlıklı olarak hicaz, nihavend ve muhayyer kürdi eserler olduğu tespit edilmiştir. Benzer şekilde Müren'in besteleri incelendiğinde de sonucun aynı 3 – 4 makam üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Sinema filmlerindeki aktörlüğü kadar cinsiyet söylemleri de *ironik* olan Müren'in, sanat kariyerinde tek emeli *yıldız* olmak ve o mertebede hep kalmakla alakalıdır.

Sonuç olarak, Zeki Müren 1950'li yıllarda Türkiye'nin çok partili döneme geçişini takiben müzikal ve görsel anlamda reformlar yapmıştır. Bu reformist tutum, modernleşme sürecinde Türkiye'de yerleşen heteroseksüel algı ve aile vurgusu üzerinden kalıplaşmış yargıların da değişmesini sağlamıştır. Müren, postmodern bir aktivist olarak homoseksüel yaşamın *nostaljik* çağrışımını yapmış ve sonraki *pastiş*lerine yol açmıştır.

¹ Biçimsel taklit.

ZEKİ MÜREN AS THE ACTOR and INDICATOR OF POSTMODERN COMPOUNDS

ABSTRACT

This study which was prepared as doctorate thesis in İTÜ Institute of Social Sciences, Musicology and Music Theory Program is composed of five sections. The aim of study is to analyze Zeki Müren, who is the actor of postmodern compositions after modernization period, his artistic quality as ‘star’ built in radio life, night-club and concert halls in Turkish music life as of 1950’s and the different gender he represents over historical and cultural structure of Turkish Republic. In the study, Zeki Müren’s stage life was analyzed through postmodern concepts such as *nostalgia*, *eclecticism*, *locality*, *simulacra*, *pluralism*, *pastiche* and *irony*.

There has been important differences in gender structure, musical and socio-cultural structure in shifting from Ottoman period towards republican years with the effect of modernization. While heterosexual gender structure is strengthened with Turkish modernization, existence of both female and male soloist caused people of third gender to be forgotten both in the sense of voice and as appearance. People of third gender, forgotten due to modern life were recalled by the ‘nostalgic’ connotations of postmodernism. Apart from heterosexual stereotypes, ‘köçek’ and ‘tavşan dancer’ were analyzed as the actor of third gender in the frame of previous post-graduate study (2007 Köçek and Çengi in the Sense of Gender in Ottoman) and served as the infrastructure of this study which has the successive quality. Choice of this study can be related in social sense with the case that “pluralist” gender perception in Ottoman period was observed in entertainment life with a nostalgic connotation, a century later, with the representation of Zeki Müren – an actor of postmodern compounds. Zeki Müren was considered through postmodern case due to his sociological characteristic and analyzed as a postmodern subject. The study is based on the life of Zeki Müren during 1931-1996 and findings which evaluate his art and stage life as the actor of Post-republican modernization movements in Turkey and process of social and musical change and indicator intersexual postmodern compounds. Zeki Müren is an important example in tradition to become popular with his pioneering behaviors in performance stage and show elements through mass media in 1950-80 during transformation of Turkish Maqam Music. Zeki Müren who combines tradition with contemporary succeeded in being a phenomenon with his *eclectic performance* set up in his repertory, costume and stage exercises. Gender readings in which Zeki Müren is related with *köçek* and *tavşan* which are the figures of Ottoman period entertainment life characterize the postmodern case.

Throughout his art life, Zeki Müren approves of *star* artistry being vocal artist, composer, cinema-theatre actor, designer and poet; *simulacra* in stage life; *ironic* style with his gender discourse and costumes; *eclecticism* and *sense of locality* with his repertory and costumes; *pluralism* with his gender appearance and activism, elements of *pastiche* and *popular culture* with his style.

Discourses of Zeki Müren and his existence as a figure create a postmodern perception. Musical identity of Zeki Müren as the subject of transformation in Turkish Maqam Music through popular culture and media and his representation in sociocultural area brought out necessity of an interdisciplinary biography study. An interdisciplinary study was done with written, visual and audio resource inspections, literature studies and surveys in periodicals (newspaper, journal), detailed interviews and repertory detections. In accordance with verbal history study method, various data obtained through detailed interviews with people who worked together with Zeki Müren in his artistic life were used in the study with discourse-analysis method. With the leadership of these methods, concepts were used in the sense of modernization in Turkey between 1950-1980, social change, mass media and elements of media, semiology, postmodernism and gender theories.

Historical period evaluated in the study in which qualitative methods are applied were regarded in two main sections in artistic life of Müren, being periods of 1950-60 and 1970-80. In this sense, postmodern concepts and gender theories were referred within Zeki Müren biography prepared by using historical methodology, his stage life, costumes, repertory and movies and recounted on musical and socio-cultural basis of Turkey. Apart from written (literature study, periodical and newspaper surveys), visual (photographs which have media coverage and found in Zeki Müren Museum) and audio (published records and CD) resource inspections; interviews and repertory detections were also made in the study.

Within the frame of verbal history research method, detailed interviews were made with people with whom Zeki Müren had worked (by using interview form). These interviews which were made as question-answer and used with discourse-analysis method within thesis were made with *Sadun Aksüt, Bülent Aksoy, Ergun Hiçyılmaz, Nevzat Atlığ, Mehmet Güntekin, Fikret Bertuğ, Selami Şahin* and *Muzaffer Özpınar*. Journals such as *Radyo Alemi, Radyo Haftası, Hayat Mecmuası, Ses Mecmuası, Radyo, Nokta, Aktüel mecmuaları* and newspapers such as *Hürriyet, Sabah, Milliyet, Cumhuriyet* were used among newspapers and periodicals at Atatürk Kitaplığı library. In literature study which was done for collecting historical data, economic, political, social and musical data were obtained. Within the research, 1950's and 1960's form the first main section, 1970's and 1980's form the second main section. Period after 1980, which is the date when Zeki Müren took leave from stage life was regarded as the third section. Apart from modernization and popular music terms, three main sections were shaped in parallel with mass media and elements of media, postmodernism and gender theories, musical life of Zeki Müren.

While the sections of thesis follow stage life of Zeki Müren through a chronology, give explanations through postmodern terms. When the artistic life of Zeki Müren – as the subject of postmodern case- is analyzed, the element of *difference* comes into prominence generally. His movies, gender discourses, media relations can be regarded over the concept of *irony*. His appearance/image being *androgenous*, his gender being *ambiguous*, his *pluralist* representation with soloist, composer, film actor, poet, designer sides and homosexual identity, his *eclectic* structure with his repertory and costumes were related with postmodern status.

Postmodern person means a fragmented and disjointed identity who is content with the attitude of 'live and let live' against emotions determined by negative force, or to be more precise, by ambiguity and against internalization. This subject which is based on its own groundlessness is a *persona* which has a separated personality and latently

complex and fragmented identity and is nothing but a tattered rag bag. Postmodern subject, within a paradoxical meaning, is both independent and dependent. Independent because it is disheveled to the bone, determined and shaped by cluster of contingent forces; dependent because as Adorno said ‘the entity which presents itself as *I* is a prejudice in fact, is an ideological hypostatization of domination centers.’ It was seen that queer entities under pressure might fictionalize binary identity within a *pluralist* structure; and sometimes what is shown outside is different from what it is inside. For example, a person who tries to bear male body or female existence within biological identity through status, posture and clothes is regarded as ‘different’, being away from heterosexual structure which defined by the society. Female posture and attitude, costume and statements of Zeki Müren which were built on his biological male gender was both attractive and criticized due to this *difference*.

Before mentioning about Münir Nurettin Selçuk whom we can regard as a modern soloist and Zeki Müren as the actor of postmodern indicators, it would be beneficial to mention the term modernization. Heterosexual structure which exists within perception of modernization causes social life to be set up only on two genders being female and male. The emphasis of modern social life on founding a family results in overshadowing people of third gender which in fact exist nearly in all societies. This observation can be confirmed when Turkish modernization is considered. Emergence of *soloist* performer in music was experienced in modernization process. The position of Zeki Müren in collective memory is a reflection of ambiguity experienced over hyper-real perception like all the hesitations experienced in modernization process. Zeki Müren as the entity who integrated his expectation from conventional with modernization also left his mark as the connotation of third gender model in Ottoman period. Homosexuality as a nostalgic connotation differentiated heterosexual perception of modernized Turkey and was celebrated. This nostalgia is the connotation of past which was created by *çengi*, *köçek* and *tavşan* dancers, representatives of Ottoman period entertainment world in palace and city life. These figures in collective memory began to be forgotten in 19th century and were defeated by heterosexual gender patterns in modernization period. With his activist existence Zeki Müren charged himself with the representation of third gender in entertainment world being a nostalgic connotation in Turkey after 1960’s.

The duty of Zeki Müren in Turkish Maqam Music and popular culture existing in Turkish Republic in 1960’s was to represent *pluralism* within this carnivalesque in many senses as a postmodern actor. Like *köçek*, *tavşan* which existed with their function of entertainment and dance in Ottoman, Zeki Müren formed his existence with his gender in post-republican Turkey. Instead of dancing, he had ornamented his performance with his costumes while singing and with his different perception of gender; connoted third gender representation against society. At the same time, he used *eclecticism* in his repertory and costumes as the element of postmodern situation. He diversified his repertory with composition of classic period composers such as Dede Efendi, Hacı Arif Bey and with song form compositions of modernization period, folk songs and ballads as well. For the costumes, he used Anatolian motives and tried various clothes with innovative ideas as well. Although the concept of homosexual entertainment was forbidden towards the end of Ottoman Empire, the order changed in Turkey in post-republican era; immigration to city increased and entertainment

sector activated again. As of this period, it was seen that homosexual individual were included in entertainment life again especially with post-Müren *pastiche*².

The image of Zeki Müren which seems against social structure is in fact serves as mirror of Turkish social structure. The reason of Zeki Müren's becoming diva of popular culture such as *star/idol* or *Art Sun* exists in the whole of collage which is against Turkish social structure and overflows gender patterns yet which reflects Turkish society, apart from his image, diversified imitations, easiness in perception. Since the first costume he had worn at the stage of night-club, Zeki Müren marked a great transformation with his *performance*. In 1960's, he gathered attention with his different thoughts caused by the desire of being a *star* and also with his costumes which are against gender emphasis that would thoroughly emerge in the following years. Willing to reflect his entire education from Academy of Fine Arts to his art life; Müren paid attention to every details in his stage setting and costumes and designed colorful pants and clothes instead of tailcoats he had worn in the beginning years.

He has given various names to his colorful clothes ornamented with sequins, tinsel, feathers and protected his androgynous structure with these costumes. He combines pants, mini shorts or skirts with slim fit, padding, v-neck, open and ornamented blouses and accessories and presented both male and female characteristics on his body; completed this androgynous structure with make-up, highlighted hair, manicured and polished nails. He created different *ecole* with his performance and style in musical sense. There is a great alteration between his repertory in beginning years of his music career and his late years. His arabesque style as we move towards 1980's, the years when Müren took leave from stage life, creates remarkable difference. As a result of analysis carried out on 248 compositions between 1955 and 1975, it was determined that the maqams he used were mainly hicaz, nihavend and muhayyer. Similarly, when the compositions of Müren are analyzed, it is seen that they focus on 3-4 maqams. The only aim of Müren, whose gender discourse is *ironic* as well as his acting in movies was to become a *star* and keep that rank.

As a result, Zeki Müren made musical and visual reforms following transition to multi-party period in Turkey in 1950's. This reformist attitude caused heterosexual perception rooted in Turkey and cliché judgments made over family emphasis. As a postmodern activist, Müren made *nostalgic* connotation of homosexual life and generated way for following *pastiche*.

² Stylistic imitation.

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı: Tarihsel Algıda Disiplinlerarası³ Biyografi Çalışması

Biyografi⁴ çalışmaları dönemsel içerikleri sebebi ile tarihsel müzikoloji alanının çalışma yöntemleri ile geliştirilmiş, yeni tarihselci anlayışın getirisi ile sosyokültürel bağlamlarda alana katkı sağlanmıştır. Klasik batı müziği incelemeleri içerisinde müzisyen biyografileri oldukça geniş bir yelpazeye sahipken özellikle Avrupalı besteci biyografilerinde zengin bir literatür söz konusudur. İlk Avrupalı müzisyen biyografisi, 1802 yılında Johann Sebastian Bach hakkında Johann Nikolas Forkel tarafından yazılmıştır. Batı klasik müzik tarihinin önemli isimleri olarak kabul edilen bestecilerin yaşamlarını anlatan biyografi çalışmaları yüzleri⁵ aşkın sayıdadır. Osmanlı döneminde yapılan müzisyen biyografi çalışmalarına bakacak olduğumuzda, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l- Âsâr* adlı eseri döneminin bilinen tek biyografi çalışması olarak karşımıza çıkar. Müzisyen ve besteci olan Es'ad Efendi, on yedinci yüzyılda ve on sekizinci yüzyıl başlarında yaşamış yüze yakın Osmanlı müziği bestecisinin yaşamı ve eserleri hakkında kısa bilgiler sunmuştur. Türk modern müzikoloji çalışmalarını başlatan ve Türk müzikologların ilki olarak adlandırabileceğimiz Rauf Yekta Bey'in (1871-1935) Hoca Zekai Dede Efendi, Hoca Abdülkâdir Merâği ve Dede Efendi'nin yaşamlarını konu alan *Esâtîz-i Elhân* eseri, dönemin ilk müzisyen biyografilerdendir. Mes'ud Cemil'in yazdığı *Tanbûri Cemil'in Hayatı* adlı eser ise virtüözitenin ön plana çıkarıldığı önemli çalışmalardandır. Popüler kültür içerisinde biyografi çalışmalarına bakacak olursak, 20.yy itibari ile Avrupa klasik müzik bestecileri üzerinde yapılan farklı disiplinler çalışmalarının yanı sıra özellikle pop ve rock müzik yıldızlarının yaşamları üzerinde yoğunlaşan çalışmalar

³ Sosyal Bilimler alanında tarihsel, kronolojik yöntem ile beraber, sosyoloji kuramlarının bir arada kullanıldığı ve kavramlar üzerinden çalışılan bir biyografi çalışması olarak disiplinlerarası biyografi tabiri kullanılmıştır.

⁴ Bilimsel biyografi: Kişinin hayatının eleştirel bir tutumla, araştırma ve incelemelere dayalı olarak anlatıldığı biyografi türüdür. Biyografi, edebi bir konu alanı olarak ilk kez 17.yy'da dönemin oyun yazarı ve şairi olan John Dryden tarafından tanımlanmıştır.

⁵ Philip Spitta'nın Bach biyografisi (1873), Otto Jahn'ın Mozart biyografisi (1856) vb.

dikkat çekicidir. Müzisyen biyografileri alanında sosyo-kültürel bağlam, dönemsel akım ve kavramlar üzerinden bir özne çalışması oldukça yeni bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmalar arasında "*Madonna*" as *Postmodern Myth: How One Star's Self-construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream* örnek olarak gösterilebilir. Türk makam müziğine yön veren solist sanatçılar hakkında yapılan biyografi çalışmaları arasında, Nalan Seçkin'in (1998) *Musalladan Şöhrete Safiye Ayla*, Necati Güngör'ün (2006) *Safiye Ayla'nın Anıları*, Radi Dikici'nin (2011) *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar* adlı çalışmalar mevcuttur. Sinem Özdemir'in *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Saadettin Kaynak* başlıklı araştırması, İ.T.Ü TMDK Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora tezi kapsamında yayınlanmış olan sosyoloji tabanlı bir müzisyen biyografi örneğidir. Türk popüler müziği alanında müzisyenlerin sanat yaşamları üzerinden yapılan çalışmalara bakıldığında sosyal bilimler metodlarından yararlanılarak yapılan Meral Özbek'in (1993) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, Caner Işık-Nuran Erol *Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği* ve Martin Stokes'un (2012) *Aşk Cumhuriyeti* adlı çalışmaları son 50 yıl içerisinde popüler ikon/yıldız olmuş sanatçıların yaşamlarını inceleyen çalışmalardandır. Stokes'un *Aşk Cumhuriyeti* kitabında değerlendirdiği kişilerden biri de Zeki Müren'dir. Günümüzde yayınlanmış Zeki Müren biyografileri arasında Ceyhan Gür'ün (1996) *Şimdi Uzaklardasın*, Ergun Hiçyılmaz'ın (1997) *Bir Demet Yasemen*, Nalan Seçkin'in *Rakipsiz Sanatkâr Zeki Müren* başlıklı çalışmalar mevcuttur. Sosyokültürel bağlamda Müren'i ele alan birçok yazarın makalelerinden oluşan (2002) *Biyografya 3 Zeki Müren* adlı çalışma, Müren'in sanat yaşamına dair çeşitli yaklaşımların yer aldığı ve sosyo-kültürel anlamda Müren'in incelendiği bir örnektir. Litaratürde Zeki Müren biyografileri kategorisinde sosyolojik olgulardan yararlanılarak yazılmış disiplinlerarası çalışmaların eksikliği tespit edilmiştir. Bu tez çalışmasında ise diğer çalışmalardan farklı bir biyografik yöntem geliştirilmeye çalışılmıştır. Niteliksel yöntemlerin uygulandığı bu çalışmada değerlendirilen tarihsel süreç Müren'in sanat yaşamında 1950-60 ve 1970-80 yılları olarak ayrılmış ve iki ana bölüm üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda, tarihsel metodolojilerden yararlanılarak hazırlanan Zeki Müren biyografisi, sahne yaşamı, kostümleri, repertuarı ve filmleri dahilinde postmodern kavramlara atıfta bulunularak, Türkiye'nin müzikal ve sosyo-kültürel yapısı tabanında anlatılmış ve disiplinlerarası bir çalışma metodu oluşturulmaya çalışılmıştır. Zeki Müren sanat yaşamı boyunca ses sanatçısı, besteci, sinema-tiyatro oyuncusu, desinatör ve şairliği ile 'yıldız' sanatçılığı,

sahne yaşamında *simülakrı*, cinsiyet söylemleri ve kostümleri ile *ironik* üslubu, repertuar, kostüm seçimleri itibari ile *eklektisizmi*, *yerellik* algısını, cinsiyet görünümü ve aktivistliği ile *çoğulluğu*, biçemi ile *pastiş* ve *popüler kültür* öğelerini onaylamakta ve postmodern estetiğin bir *öznesi* olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarih, dökümanı yorumlamayı değil, onun doğruyu söyleyip söylemediğini ve gerçek değerinin ne olduğunu belirlemeyi değil, onu içerden oluşturmayı ve özümlemler hale getirmeyi ilk görevi saymaktadır. Tarih dökümanı organize eder, parçalara ayırır, dağıtır, düzene sokar, seviyelere ayırır, serileri gerçekleştirir, doğru olanı doğru olmayandan ayırır, elemanları tespit eder, birlikleri tanımlar, ilişkileri açıklar. Demek ki döküman tarih için, insanların yaptıklarını ya da söylediklerini, geçmişte olup biten ve kendisinde yeniden kurmaya çalışan cansız bir madde değildir; o, dökümanter dokunun kendisinde, birlikleri, bütünlükleri, serileri, ilişkileri tanımlamaya çalışır. (Foucault, 2011) Tarih yazımında geçmiş gerçekliğin yansıtılması önemli bir ontolojik sorundur. Foucault'nun geleneksel tarih anlayışı, geçmişten günümüze düz bir çizgide akan bir süreç ve sabitlik olamayacağıdır. Postmodern anlayışa göre, insani bilimlerdeki epistemolojik değişim hızı sürekli artan bir ivmeyle tarihsel söylemini değişime ve dönüşüme uğratmaktadır. Böylesi bir hareket doğruluk iddialarını da her zaman sorunsallaştırmakta ve tarihi, edebiyat gibi yoruma açık bir söylemsel alan yapmaktadır. (Oppermann, 2006) Metinlerarası anlayış doğrultusunda oluşturulan bir biyografi, farklı anlamlar ve kavramlara aracılık etmektedir. Bu araştırmada olduğu gibi Zeki Müren biyografisi farklı metinler ve kavramlar doğrultusunda yeni anlamlandırmalara yön vermiştir.

Yeni Tarihselci eleştiri akımında dört temel kavram öne çıkar: metinsellik, metinler arası etkileşim, tarihsellik ve bağlamlama. Tarihe bir anlatı olarak bakan Yeni Tarihselci kuram, tarihin metinselliği üzerinde durur. Tarihsel bağlam ise metinler aracılığıyla kurulan, yazılan ve yoruma açık bir kavram olarak irdelenir. O halde, geçmişin yaratıcı bir biçimde yeniden yazılması anlamında ele alınan tarih kavramı, Yeni Tarihselci konumunda bazı soruları da gündeme getirmektedir. Bunlar, Tarih nedir? İşlevi, doğası, anlatısı nelerdir? Tarih nasıl yazılır? Tarih nesnel olabilir mi? gibi sorulardır. Postmodern ve postyapısalcı yaklaşım bu sorulara yanıt ararken *tarih* kavramına tartışmasız sorunsal bir boyut kazandırmakla kalmamış, tarihin metinselliği fikrini de tartışmanın odak noktasına oturtmuştur. Barthes, 'From Work to Text' (1971) adlı makalesinde, "*Metin...* gösterilenin sınırsızca ertelenmesidir" diye

yazmaktadır. “Metin tıpkı dil gibi yapılanmıştır, sonlu ve kapalı bir merkezi yoktur.” Jacques Derrida, Roland Barthes ve Michel Foucault’nun öncülüğünü yaptığı post-yapısalcı kuramcılarının ortaya attığı bu fikre göre metin dışında bir şey yoktur. Başka bir deyişle metin, metinlerarası yayılan bir ağ içinde sonsuz bir açılım oluşturmaktadır. Bu durumda *anlam* sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir. Tarihçiler belgelere belli bağlamları içinde yaklaşırlar. Bir metni kendi bağlamı içerisinde çözümlmek, o bağlama ve metne şimdiki zaman çerçevesinden bakmayı gerektirir. Örneğin, Fransız Devrimi ile ilgili bir araştırma yapan ve o dönem üzerine yazan çağdaş bir tarihçi okuduğu metinlere, kaçınılmaz olarak, kendi çağının bağlamı ve söylemleri içinden yaklaşacaktır. Bu da yazılan metnin yeniden *bağlamlanması* demektir. (Oppermann, 2006) Bu anlamda, yapılan biyografi çalışmalarında ele alınan özne ele alındığı bağlam üzerinden değerlendirildiğinden anlam bağlama göre konumlanır. Bu tez çalışmasında Zeki Müren, postmodern bir özne olarak ele alınmış ve sanat yaşamı bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Baudrillard, *The Mirror of Production*’da (Üretimin Aynası) simgesel mübadeleyi, döneminin kültürel devrimci projeleriyle bağlantılandırır. Kendi muhalif idealini, ırksal ya da cinsel farklılık kodunu altüst edeceği ve bu nedenle politik ekonomi kodu içerisinde iş gören sosyalistlerden daha radikal ve yıkıcı olacağı varsaydığı, siyahlar, kadınlar ve homoseksüeller gibi marjinal grupların ayaklanmasında görür. Bu marjinler ve farklılıklar politikası o dönemin Fransa’ında Foucault, Lyotard, Deleuze, Guattari ve diğerlerince savunulan mikropolitikayla da bağlantılıdır. Bu mikropolitika, gündelik hayat pratikleri üzerinde odaklanacak ve yeni bir toplumun ön koşullarını sağlayarak bireyleri toplumsal baskıdan ve tahakkümden kurtaracak olan hayat üslubu, söylem, bedenler, cinsellik, iletişim gibi gündelik hayat pratiklerinde yapılacak bir devrimi içerecektir. Bir kültür devrimi yeni pratikler, kurumlar, göstergeler, kodlar, değerler vb. üretecektir; ama Baudrillard’ın teorisine bakacak olursak, tüm pratikler ve göstergeler her şeye gücü yeten bir kod – tipik bir şekilde muğlak ve yeterinde teorileştirilmemiş bir terimdir bu- tarafından denetlenir ve soğurulur. Nitekim, gerçekten tavsiye edebileceği tek pratik total reddiye, total olumsuzluk ve radikal bir ötekilik ütopyasıdır. (Best, Kellner, 1998: 146) Postmodernizm, kültürel ve politik boyutlarıyla birlikte bir epistemoloji, bir metodoloji ve bir toplumsal ontolojiyi içine almaktadır. Postmodernizmin doğuşunu takiben toplum yeniden kavramlaştırılmalıdır. (Murphy, 2000) Postmodern toplum kısaca yaşadığımız dünya –Alain Minc’in

sözleriyle hiçbir riskin olmadığı ama bir tehdidin bulunduğu bir dünyadan, tehdidin olmadığı ama sayısız riskin bulunduğu bir dünyaya geçiş olarak betimlenebilir. Sayısız riskler içeren bir dünya da kaçınılmaz olarak belirsizliğin yani hiçbir şeyin doğru yer ve zamanının kimse tarafından tam olarak bilinmemesi ile nitelenir ve bu da zamansal ve mekansal ilkelerin istikrarsızlaştığı anlamına gelir. (Turan, 2011)

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tarihsel ve kültürel yapısı üzerinden, modernleşme süreci sonrası postmodern bileşimlerin bir aktörü olarak Zeki Müren'in, Türk müzik hayatında 1950'li yıllar itibari ile radyo yaşamı, gazino ve konser sahnelerinde kurguladığı 'yıldız' sanatçı niteliği ve farklı cinsiyet temsilinin incelendiği bu tez çalışmasında; yapılan yazılı, görsel ve işitsel kaynak incelemeleri, literatür çalışması ve süreli yayınlarda gerçekleştirilen (gazete, dergi) dönemsel taramalar, derinlemesine görüşmeler ve repertuar tespitleri postmodern kavramsal bakış açıları geliştirilmiştir. Sözlü tarih çalışma yöntemi doğrultusunda Zeki Müren'in sanat hayatında birlikte çalıştığı birçok isim ile yapılan derinlemesine görüşmelerde elde edilen veriler, söylemlerin aktarımı ile çalışma içerisinde kullanılmıştır. Bu yöntemlerin önderliğinde Türkiye'de 1950-80 yılları arasında modernleşme, toplumsal değişim, kitle iletişim ve medya unsurları, gösterge bilim, postmodernizm ve toplumsal cinsiyet kuramları bağlamında kavramlardan yararlanılmıştır. Araştırma içerisinde verilen tablolarda belirtilen ikili karşıtlıklar (modern aktör/ postmodern aktör vb.) müzikal dönüşüm açısından önemli farklılıklar olarak dönemsel vurguya önem verildiğinden kullanılmıştır. Postyapısalcı ve postmodern durum dahilinde zıtlıkların birbiri içerisinde varlığı söz konusudur, bu sebeple araştırma içerisinde dönemsel analiz anlamında ikili zıtlıklar önem kazanmıştır. Zeki Müren'in sosyo-kültürel ve müzikal açıdan Türk toplumunda rolü nedir? Sanat, eğlence yaşamı, şov gibi *gösteri* dünyası, toplum tarafından nasıl algılanmaktadır? Bir 'yıldız' olarak Zeki Müren'in Türk toplumundaki algısı nasıl olmuştur? Zeki Müren'in repertuarındaki dönüşümler Türk toplumunun değişimi ile paralellik taşımakta mıdır? Osmanlı Devleti eğlence yaşamı ile Cumhuriyet sonrası Türkiye'deki eğlence biçiminin ortak noktası Zeki Müren olabilir mi? Toplumların yaşamlarındaki ana cinsiyet yapısı her zaman heteroseksüellik üzerine mi kuruludur? gibi sorular geliştirilmiş, bölümler içerisinde bu sorulara yanıtlar aranmıştır. Araştırmanın sorunsalı bu sorular doğrultusunda geliştirilmiştir. Araştırmada postmodern estetik anlayışı dahilinde terimler üzerinden

oluşturulan sorunsal, Zeki Müren'in sanat yaşamı ile ilişkilendirilmiştir. Hünsa⁶ ses tonu ve üslubu ile farklı bir solist, "Sanat Güneşi", bir *yıldız* ya da *ikon* olmasının yanı sıra postmodern durumun aktörü ve aktivisti olarak Zeki Müren'in geliştirdiği söylem ve figür olarak varlığı *farklı ve çoğulcu* bir algı yaratmaktadır. Türk makam müziğinde popüler kültür ve medya aracılığı ile yaşanan toplumsal değişimin radikal bir olgusu olarak postmodern bir özne yaratımı söz konusu olmuştur. Bu sebeple Zeki Müren'in müzikal kimliğinin yanı sıra sosyokültürel alanda temsilinin araştırılması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Osmanlı döneminden cumhuriyet yıllarına geçişte modernleşmenin etkileri ile toplumsal cinsiyet kurgularında, müzikal ve sosyo-kültürel yapıda oldukça önemli farklılıklar söz konusu olmuştur. Heteroseksüel cinsiyet yapısının Türkiye modernleşmesi ile kuvvetlendirildiği yıllarda müzikal anlamda erkek ve kadın solistlerin mevcudiyeti homoseksüel cinslerin gerek ses gerek görünüm anlamında unutulmasına sebep olmuştur. Modern dünya ile unutilan bu cinsler, postmodernizmin 'nostaljik' çağrışımları ile geri gelmiştir. Osmanlı eğlence yaşamında heteroseksüel kalıpların dışında üçüncü cinsiyet aktörleri olarak köçek ve tavşan dansçıların daha önce yapılmış olan yüksek lisans çalışması kapsamında (2007 Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler ve Çengiler) incelenmiş olması devamı niteliğinde yapılan bu çalışmanın alt yapısını oluşturmuştur. Sosyal anlamda bu konunun seçimi, Osmanlı döneminde var olan çoğulcu cinsiyet algısının yaklaşık bir asır sonra nostaljik bir çağrışım ile postmodern bileşenlerin bir aktörü Zeki Müren'in temsiliyeti ile eğlence yaşamında yeniden gözlemlenmiş olması açısından önemli görülmüştür. Zeki Müren, sosyolojik niteliği sebebi ile postmodern durum üzerinden ele alınmış ve postmodern bir özne olarak müzikal yaşamı incelenmiştir. Araştırma, Zeki Müren'in 1931-1996 yılları arasında yaşamı üzerinden kurgulanmıştır.

1.2 Araştırmanın Yöntemleri ve Kapsamı: Türk Popüler Kültüründe Postmodern Bir Aktör

⁶ Kendisinde hem erkeklik hem dişilik alâmeti bulunan kimse.

Postmodernizme göre ne insan (yani özne), ne de özne tarafından incelenen nesne, tarihsel veya toplumsal söylemlerden soyutlanamaz ve erkin biçimde var olamaz, öznellik ve gerçeklik arasındaki karmaşık bağıntı kültürel söylemler içinde kurulmakta, yorumlanmakta ve özellikle özne söylemsel olarak yaratılmaktadır. (Oppermann, 2006) Bu çalışma, Türkiye’de Cumhuriyet sonrası modernleşme hareketleri ile toplumsal ve müzikal değişim sürecinin aktörü ve cinsiyetler arası postmodern bileşimlerin bir göstergesi olarak Zeki Müren’in sanat ve sahne yaşamını değerlendiren bulgulara dayanmaktadır. Zeki Müren, Türk makam müziğinin dönüştüğü 1950-80 yılları arasında kitle iletişim araçlarının vasıtasıyla icra, sahne ve şov unsurlarına getirdiği öncü tavır ile geleneğin popülerleşmesinde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Gelenek ile günceli birleştiren Zeki Müren, repertuar, kostüm ve sahne çalışmalarında kurguladığı *eklektik*⁷ gösteri tavrı ile fenomen olmayı başarmıştır. Zeki Müren’in, Osmanlı dönemi eğlence yaşamının figürleri *köçek* ve *tavşan* ile ilişkilendirildiği cinsiyet okumaları da postmodern durumu nitelemektedir.

Dünyanın son yıllarda dramatik olarak değiştiğini düşünebiliriz. Bu değişim özellikle Batı’nın ekonomik sisteminde baskın olan kapitalizmin yükselişi ve Batı’nın kolonileştirme ve emperyalist gücünün baskısı ile gerçekleşmiştir. Ancak, bu duruma verilecek adlandırma ne olmalıdır? Postmodern mi? Postendüstriyel mi? Globalleşme mi? Milletlerüstülük mü? Geç kapitalizm mi? Çokuluslu kapitalizm mi? Enformasyon çağı mı denilmelidir? Postmodern terimi daha ziyade çağdaş kültürel ve/veya müzik formları ile alakalı olarak hatta müzik endüstrisi, müzisyenler, fanlar ve bilim insanları tarafından daha çok kullanılmaktadır. (Lochhead ve Auner, 2002) Modern felsefenin ve bilimin amacı, hakikatin (truth) keşfidir. Gerçekte, Paul de Man’ın söylediği üzere, Batı entellektüel geleneğinde ‘Tek Tanrı, Tek İyi, Tek Hakikat’ merkezi yer işgal etmektedir. Aristoteles’in çalışmalarından sonra hakikat, yıllarca *addequatio rei et intellectus* (şeylerin zihne tekabüliyeti) olarak tanımlanmıştır. Bu ifade, bir önermenin, eğer dünyada meydana gelen olayları doğru olarak yansıtıyor ise doğru olacağını ileri sürmektedir. Gerald Graff şöyle diyor; “Dünya düalistik şekilde algılandığı zaman, bir nesnenin ‘referans olma sorumluluğu vardır”. Bununla birlikte, düalizm veya postmodernistlerin ‘içsel/dışsal’ ayrımı dediği şey, felsefenin ana akıntısında merkezi

⁷ Felsefe açısından, çeşitli sistemlerden düşünceleri, görüşleri, inançları inceleyerek, hiç birine takılıp kalmadan, iyi, doğru ve güzel ne varsa bir araya getirip birleştirmektir. Bir derleme ve sentezdir. Örnek olarak bu yöntemle ele alınan hermetik öğretisi ve felsefe de “eklektik” mahiyettedir.

bir yer işgal etmiştir. Düalizm, postmodernizm tarafından yıkılmıştır. Derrida'nın terimlerini kullanmak gerekirse, postmodern bir dünyayı kendisi vasıtasıyla zıtlıkların birbirine karıştığı radikal değişiklik karakterize etmektedir. İçi dıştan ayırmak gayrimeşru bir düşüncedir. Dünya bir nesne değil, daha çok senkronik olarak okunan ve yorumlanan bir 'metin'dir. Bu sebeple Derrida, "herhangi bir merkez veya mutlak demirleme noktası olmaksızın sadece kontekstler vardır" demiştir. (Murphy, 2000) Postmodernistlerin düalizmi terkettikleri gözünde bulundurulursa, saf bilinç yoktur, dilsel bilinç vardır. Toplumsal gerçekliğin kimliğini en iyi 'söylem-figür' ifadesi dile getirmektedir. Başka bir deyişle, gerçeklik narin bir biçim alan *söyleme* dayanmaktadır. (Murphy, 2000)

Geleneksel ve popüler unsurlar arasındaki geçiş sürecinin göstergelerinden biri olarak Zeki Müren, 1950'lerde gelenekçi bir algı uyandırırken, 1960'lardan itibaren icra, repertaur ve sahnelere yansıttığı farklı imajlar ve sıradışı kostümler ile toplumun cinsiyet kalıplarını yıkmış ve postmodern göstergelerin bir aktörü haline gelmiştir. Bu çalışmada Zeki Müren'in, Türkiye Radyo Kurumu ile başlayan müzikal yaşamından, Türk makam müziğinde oluşturduğu farklı üslûbu ve sahnelere yansıttığı androjen görünümüne kadar temsil ettiği sanatsal anlamlar araştırılmıştır. Zeki Müren'in Türk heteroseksüel toplum, kültür ve ahlak yapısının dışına taşıdığı çizgisi ve eşcinsel sanatçıların silüetlerini medya aracılığı ile topluma yansıtan öncü müzikal kimliği, 1931-1996 sürecindeki yaşamı paralelinde postmodern durum ve kavramlar üzerinden incelenmiş, kültürel ve cinsel yapı eksenleri tabanlı bir doktora tezi kapsamı ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tarihsel ve kültürel yapısı üzerinden, modernleşme süreci sonrası postmodern bileşimlerin bir aktörü olarak Zeki Müren'in, Türk müzik hayatında 1950'li yıllar itibari ile radyo yaşamı, gazino ve konser sahnelerinde kurguladığı 'yıldız' sanatçı niteliği ve farklı cinsiyet temsilini postmodern kavramlar üzerinden araştırmaktır. Araştırmada, Zeki Müren'in sahne yaşamı, *nostalji*, *eklektisizm*, *yerellik*, *simülakr*⁸, *çoğulculuk*⁹, *pastiş*, *ironi* gibi

⁸ Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. (Baudrillard)

⁹ Postmodernizm özne'yi adem-i merkezi kılarak, çoğul akılcılaştırmanın yolunu açar; böylece, modernitenin evrensel mahiyetini bozar ve bireyci toplumsal düzenlemelere olanak tanır. Hatta yerel olanı meşrulaştırır. Bu çerçevede, modernitenin yarattığı hiyerarşi, araçsal akıllaştırma ve bütüncül toplumsal düzenlemelerin karşısına; postmodernitenin eşitliği, değersel akılcılaştırması ve bireyci düzenlemeler geçer. Böylece, modernitenin tek, evrensel ve mutlak kıldığı gerçeklik de posmodernitede çoğul, tikel ve görelî hale dönüşür.

postmodern kavramlar üzerinden ele alınmıştır. Niteliksel çalışma yöntemleri doğrultusunda, konu amacına yönelik olarak değişkenler keşfedilmiş, temalar ve odak noktaları belirlenmiştir. Çalışmada yazılı (literatür çalışması, dönemsel süreli yayın ve gazete taraması), görsel (basında yer alan ve Zeki Müren Müzesi fotoğrafları) ve işitsel (yayınlanmış plak ve CD) kaynak incelemelerinin yanı sıra derinlemesine görüşmeler (Zeki Müren'in çalışmış olduğu kişiler) ve repertuar tespitleri yapılmıştır. Sözlü tarih araştırma yöntemi içerisinde Zeki Müren'in müzikal yaşamında çalışmış olduğu kişilerle derinlemesine görüşmeler (görüşme formu kullanılarak) yapılmış ve bu veriler söylemlerin aktarımı ile tez içerisinde kullanılmıştır. Tarihsel veri toplamaya yönelik yapılan literatür çalışmasında ekonomik, siyasal, sosyal ve müzikal açıdan veriler elde edilmiştir. Araştırma içeriğinde 1950 ve 1960'lı yıllar birinci ana bölümü, 1970 ve 1980'li yıllar ikinci ana bölümü oluşturmuştur. Zeki Müren'in sahne yalamına veda ettiği 1980 sonrası dönem ise üçüncü bir bölüm olarak ele alınmıştır. Modernleşme ve popüler müzik kavramlarının yanı sıra kitle iletişim ve medya unsurları, postmodernizm ve toplumsal cinsiyet teorileri, Zeki Müren'in müzikal yaşamı paralelinde üç ana bölümü şekillendirilmiştir.

Araştırmanın metodolojisinin anlatıldığı bu bölümde, Osmanlı-Türk makam müziğinde gelenekten modernleşmeye doğru gelişen süreçte, Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma-modernleşme sürecinin ardından Cumhuriyet sonrası Türkiye'deki toplum yaşamını anlamak açısından kültür, popüler kültür kavramları başta olmak üzere çeşitli kavramlar incelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş dönemine ve Zeki Müren'in popülerleştiği 1950-80 yıllarına dek kronolojik anlatımlarla dönem bazında önem kazanan kavramlar açıklanmıştır. Türkiye'deki modernleşme çabalarını inceleyebilmemiz ve Cumhuriyet sonrası Türk makam müziğinde değişimin sembolü olan Zeki Müren'in hayatı üzerinden müziksel ve toplumsal olguları anlayabilmemiz için Osmanlı toplum yaşamı ve müzik hayatındaki ilk batılılaşma-modernleşme hareketlerine ve müziğin geçirdiği evrelere değinmek gerekmektedir. Bu anlatım çerçevesinde kültür kavramının yanı sıra aydınlanma, modernleşme, kapitalizm, Osmanlı Sarayı'nda batılılaşma hareketleri ve müziğe yansımaları, sanayileşme, İslamcılık, Türk modernleşmesinde müziğin gelişimi ve değişimi, milliyetçilik, popüler müzik, kitle iletişim araçları, postmodernizm gibi kavramlara değinilmiş ve tez içerisinde yeri geldikçe bazı kavram ve teorilere atıfta bulunulmuştur.

Giriş bölümünün ‘Araştırmanın Metodolojisi’ alt başlığında tezin ana bölümlerinde kullanılan kavram ve teorilere işaret edilmiştir. Giriş bölümünde kullanılan temel kaynaklar, kültür kavramı ve Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyetine geçişte batılılaşma ve modernleşme anlatımı için Halil İnalçık’ın *Osmanlılar, Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*, İlber Ortaylı’nın *Batılılaşma Yolunda*, Şeyla Benhabib’in *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, Şerif Mardin’in *Türk Modernleşmesi*, Giddens’in *Sosyoloji Başlangıç Okumaları* Nickolas Journet’in *Evrenselden Özele Kültür*, Tony Bilton’un *Sosyoloji* Ali Ergur’un *Müzikli Aklın Defteri*, Bülent Aksoy’un *Geçmişin Müzik Mirasına Bakışlar*, William A. Haviland’ın *Kültürel Antropoloji*, ve *Cumhuriyetin Sesleri* ve adlı kitaplardır.

Araştırmanın ana bölümleri kronolojik olarak 1950’li yıllardan 1996 yılına dek Zeki Müren’in yaşamı ile paralel şekillendirilirken, başlıklar postmodern kavramlar üzerinden belirlenmiştir. ‘1950 ve 1960’larda Popüler Bir ‘Yıldız’: Zeki Müren’ adlı 2. ana bölümünde, ‘Cumhuriyet yıllarından itibaren Türkiye’deki siyasal ve kültürel yaşam’ alt başlığı altında, 1950’li yılından itibaren yirmi yıllık süreçte Türkiye’nin siyasal ve kültürel durumuna değinilmektedir. Siyasal ve kültürel yaşam içerisinde Cumhuriyet tarihi ile başlayan tek partili dönemden 1946 yılında Demokrat Partini’nin kuruluşu ve 1950 yılında iktidar oluşu ile geçilen çok partili dönem ve geçiş yılları anlatılmaktadır. Kültürel değişimlerin ve özellikle kitle iletişim araçlarının toplum yaşamı üzerinde hakimiyetinin belirginleştiği bu yıllarda ortaya çıkan ‘modernleşme’ kavramı ve modern bir aktör olarak Mübir Nurettin Selçuk incelenmiştir. Osmanlı döneminden *nostaljik* bir çağrışım ile köçek-tavşan eğlence figürlerine değinilmiştir. Postmodern durumun aktörü olarak müzik ve sinema sektöründe ‘yıldız’ sanatçı Zeki Müren algısı ele alınmıştır. Bu bölüm için Zeki Müren ile ilgili yapılan literatür çalışmasında elde edilen kitap, makale ve süreli yayınlardan en önemlileri 1996 yılının Ekim sayısında “Aktüel” ve “Nokta” Dergilerinde yayımlanan *Zeki Müren Biyografi* yazıları, *Biyografya 3 Zeki Müren* adlı çok yazarlı biyografi kitabı, Ceyhan Gür’ün *Zeki Müren Şimdi Uzaklardasın* Ergun Hiçyılmaz’ın *Zeki Müren için Bir Demet Yasemen* ve Emine Aşan’ın *Rakipsiz Sanatkâr Zeki Müren* adlı kitaplardır. 2. bölümün alt başlıklarında 1950’li yıllardaki repertuarı ve icrası aynı zamanda besteciliği ve aktörlüğü ile yaşamından kesitler ile Zeki Müren anlatılmıştır. Radyo yıllarında okumuş olduğu eserlerden diksiyonu ile ilgili yorumlara, besteciliğinden sinema filmlerine dek 1950 ve 60’lı yılları anlatılırken kullanılan en önemli kaynaklar çeşitli

gazete ve süreli yayınların yanı sıra özellikle Zeki Müren'i tanıyan birlikte çalıştığı ya da hakkında bilgi sahibi araştırmacı-yazar kişilerle yapılan derinlemesine görüşmelerdir. Soru-cevap şeklinde gerçekleştirilen ve tez içerisinde alıntılanan söylemlerin kullanıldığı bu görüşmeler *Sadun Aksüt, Bülent Aksoy, Ergun Hiçyılmaz, Nevzat Atlı, Mehmet Güntekin, Fikret Bertuğ, Selami Şahin ve Muzaffer Özpınar* ile gerçekleştirilmiştir. Atatürk Kitaplığı kütüphanesindeki gazete ve süreli yayınlar arasından Radyo Alemi, Radyo Haftası, Hayat Mecmuası, Ses Mecmuası, Radyo, Nokta, Aktüel mecmuaları ve Hürriyet, Sabah, Milliyet, Cumhuriyet gibi gazete yayınlarından yararlanılmıştır. Popüler kültür, popülerlik ve postmodernizm üzerinden 'yıldız' kavramı anlatılırken kullanılan başlıca kaynaklar, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*, Peter Wicke'in *Mozart'tan Madonna'ya*, Hasan Bülent Kahraman'ın *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Orhan Tekelioğlu'nun *Pop Yazılar-Varoşlardan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*, Beatrice Ramaut Chevassus'un *Müzikte Postmodernlik*, Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, Herbert J. Gans'ın *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Ayhan Erol'un *Popüler Müziği Anlamak* ve David Beard'ın *Musicology the Key Concepts* adlı kitaplardır.

Bir diğer alt başlık olarak bu bölümde ve diğer bölümlerde yapılan repertuar ve icra taraması için yararlanılan derinlemesine görüşmelerden elde edilen söylem analizlerin yanı sıra radyo sanatçısı ve Zeki Müren'in sahne arkadaşı yaylı ve mızraplı tambur sanatçısı Özcan Korkut'un kütüphanesinden değerli kızı Şebnem Korkut Çakmaklı'nın yardımlarıyla ulaşılan 45'lik plaklar ve Bülen Aksoy'un editörlüğünü yaptığı 1955-63 yılı Zeki Müren'in radyo kayıtları önemli kaynaklar arasındadır.

Tezin 3. bölümünde '1960 ve 1970'lerde Farklı Bir Cinsiyet Anlamı Zeki Müren'in Sahne Yaşamı' ana başlığının altında Türkiye'nin o yıllardaki siyasi ve kültürel yaşamı paralelinde Zeki Müren'in meslek yaşamında popülerliği anlatılmaktadır. Bu bölümde ve diğer bölümlerin siyasi ve kültürel yaşam kısımları anlatılırken kullanılan kaynaklar çok yazarlı bir yayın olan *Çağdaş Türkiye 1908-1980 Türkiye Tarihi 4*, Emre Kongar'ın *Toplumsal Değişme*, Oral Sander'in *Siyasi Tarih 1918-1994*, Şerif Mardin'in *Türk Modernleşmesi Makaleler 4* ve İlber Ortaylı'nın *Gelenekten Geleceğe* kitaplarıdır. kitaplarıdır. Bodrum'da yaşadığı süre boyunca ikamet ettiği ve sonradan *Zeki Müren Müzesi*'ne dönüştürülen, Bodrum Bardakçı Koyu'nda bulunan müze-evindeki kostümleri, aksesuarları, desen ve çizimleri, özel eşyaları, ödülleri, fotoğrafları vs. gibi görsel malzemelere ulaşılmış ve kaynak olarak kullanılmıştır. Bu

bölüm, toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında ‘queer kuram’ olarak adlandırılan heteroseksüel kalıpların dışına çıkıldığı postmodern durumun onayladığı bir olguya değinmektedir. Toplumsal cinsiyet kuramı kadının ve erkeğin bir toplum içerisinde yapması gereken hareketlerden, nasıl konuşması gerektiğine, davranış biçimlerinden, ahlaki sınırlılıklarına, zevklerinden, eğlence ve giyim şekillerine kadar belirli kuralların yazılı olmasa da manen kendini var ettiği sistemler toplamıdır. Özellikle 1970’li yıllarda araştırmalara dahil olan bu kuram öncelikli olarak kadın-erkek olmak üzere iki cinsiyet üzerinden ele alınırken, son yıllarda çalışmalara çift-cinsiyetli, biseksüel, transeksüel, aseksüel, androjen gibi yeni terimlerin eklenmesi ile ‘eşcinsel teori’ (queer kuram) adı altında genişletilmiş bir çalışma sahası sunmaktadır. Çeşitli cinsel tercihlerin dünyada ve Türkiye’de yüzyıllar öncesine dayanan bir geçmişi olduğu bilinse de, özellikle Osmanlı’daki eşcinsel yaşam pek yazılmamış dolayısıyla bu yaşam biçimleri sanki hiç yokmuşçasına gizlenmiştir. Modernleşme sonrası Zeki Müren, bu mevcudiyetin Türk makam müziğindeki ilk temsilcisi olarak karşımıza çıkmış, bazı kesimler tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Bu bölümde gerek Zeki Müren’in gazete ve dergilerdeki kendi söylemleri gerekse basında yer alan eleştirileri ile ‘cinsiyet’ konusuna değinilmiş, toplumsal cinsiyet teorileri ile bu bölüm beslenmiştir. Diğer bölümlerde yapıldığı gibi bu süreçte Türkiye’nin siyasal ve kültürel bağlamından ayrılmadan dönem koşulları ve dönem sanatçıları ile Zeki Müren’in yaşamından tespitler yapılmıştır. Bu bölümde toplumsal cinsiyet teorileri ve eşcinsel teori hakkında yararlanılan kaynaklar arasında en önemlileri Daniel Boyarin, Daniel Itzkavitz, Ann Pellegrini’nin *Queer Theory and the Jewish Question*, Cogito Dergisinin *Queer Teori* sayısı, Y. Zehra Dökmen’in *Toplumsal Cinsiyet ‘Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, Donald Hall’ın *Queer Theories*, Marcia Herndon, Susanne Ziegler’in *Music, Gender and Culture*, Riki Wilchins’in *Queer Theory, Gender Theory*, Tulia Magrini’nin *Music and Gender: Perspective from the Mediterranean* ve *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* adlı kitap ve makalelerdir. Postmodern durum ve terimlerin anlatımında kullanılan başlıca kaynaklar Jean Baudrillard’ın *Anahtar Sözcükler (Mots de passe)* ve *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı kitaplarının yanı sıra Soren Kier kegaard’ın *İroni Kavramı*, J. Lochhead ve J. Auner’ın, *Postmodern Music Postmodern Thought*, J. W. Murphy, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleşiri* başlıklı çalışmalardır.

Zeki Müren, 1960'lı yılların sonlarından itibaren farklılık gösteren repertuar ve icra biçimi ile hem Türk makam müziğini 'arabesk'leştirdiği iddiaları hem de repertuarının 'basitliği' ile eleştirilmiştir. Bu süreç *arabesk* kavramı alt başlığı içinde incelenmiştir. Bu kısımda önemli kaynaklar Caner Işık/Nuran Erol'un *Arabeskin Anlam Dünyası*, Martin Stokes'un *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Nazife Güngör'ün *Arabesk* adlı kitaplardır. Yine bu bölümde biçimsel taklit anlamında *pastiş* olarak kavramsallaştırılmış postmodern terim üzerinden, Zeki Müren'in dünyaca ünlü Liberace ile ilişkilendirilmesi söz konusudur.

Tezin 4. bölümü, 1980 sonrası Zeki Müren' başlığı altında incelenmiştir. Zeki Müren'in meslek yaşamına veda ettiği bu yıllarla paralel olarak postmodernizm bir aktivist olarak Müren'in söylemlerine yer verilmiştir. Bu bağlamda Türkiye'nin siyasi ve kültürel yapısı çerçevesinde toplum yaşamındaki değişimi incelenmiş ve Türk makam müziğinin 1980'li yıllardaki dönüşümü ile ilgili çeşitli veriler aktarılmıştır. Bu dönemde Türk halkının Zeki Müren hakkındaki medya üzerinden yaptığı tanımlar ve Zeki Müren'in Bodrum'da yaşadığı yıllar incelenmiş, Bodrum Bardakçı Koyu'nun mitolojik açıklamaları ile Zeki Müren'in yaşamı arasındaki bağ araştırılmıştır. Bu dönemde sanat hayatından uzaklaşarak inzivaya çekilmiş, dinleyicilerinin mektupları ve ara sıra verdiği röportajları ile gündeme gelmiştir. 1980'li yıllarda da kitle iletişim araçlarının işlevselliği ile çeşitli popüler müzik türleri ve arabesk müzik büyük ilgi toplamış, Zeki Müren ise bu yıllardan sonra nadiren sahne almıştır. Bu dönemde sahnelere veda eden Zeki Müren'in ardından, cinsiyet temelli açılımlar ile 1990'larda yeni 'yıldız'lar doğmaya başlamış ve Zeki Müren'in izleri yeni *pastiş*lerini ortaya çıkarmıştır. Özellikle sahne kostümleri, hal, tavır ve cinsiyetin görselliği açısından günümüze dek birçok şarkıcının Zeki Müren'den feyz aldığı araştırmalarımız sonucunda dikkat çekmiştir. Bu bölüm için kullanılan başlıca kaynaklar Neil Nehring *Popular Music, Gender and Postmodernism*, Keith Negus *Popular Music in Theory*, Sigmund Freud *Cinsiyet Üzerine* adlı kitapların yanı sıra "Bir+Bir", "Hürriyet Pazar Keyfi", "Tercüman" gibi süreli yayın ve gazetelerden yararlanılmıştır. Tüm bölümlerde kullanılan görsel malzemeler araştırma kapsamında adı geçen süreli yayın ve gazetelerden alınmıştır.

1.3. Araştırmanın Kuramsal Temeli : Postmodern Durum ve *Queer* Kuram

Postmodern terimi, günümüzün maddi ve düşünsel gerçekliğini algulamada karşılaştığımız kavramsal ve paradigmatik güçlükler işaret eder. Bu kavramlar ve paradigmatik güçlükler kapitalist toplumun bilim metodünün serüveni içinde izlenebilir. İnsan bilimleri adı verilen ve zeminini toplumların maddi-siyasal pratiklerinde bulan metodiktir. ‘Doğa’ ya da ‘fizik’ kavramları 17. ve 18. yüzyıllarda statik ve sabit içerikli olarak ele alınmış ve doğanın mutlak bir yasallık düzenine uyduğu düşüncesi kabul edilmiştir. Kapitalist toplumun işleyebilmesi için gerekli olan yapısal şartlar doğanın gerekleri olarak formüle edilmiştir. Yalıtılmış/örgütsüz insan, doğadan atomik birey olarak, ‘doğal insan’ olarak yüceltilmiştir. 19.yy’da var olan ‘doğal’ kapitalist düzene karşı örgütlü ve dayanışmacı mücadeleleri bilim metodünde bir kırılmaya yol açmış, anahtar kavramımız ‘doğa’ tarihselleşmiştir. Tarihselci bakış bu şekilde gelişmiştir. Doğa artık mutlak bir yasallık düzenine uyan statik, evrensel ve sabit bir kategori değildir. Bilginin toplumsal-politik karakterinin ortaya çıkması siyasal bilme üzerindeki metafizik bulutları dağıtacak, siyasal bilme, gerçek zeminine, sınıflara bölünmüş heterojen toplumsal yapıların çatışan gerçekliğine dönecektir. Bilgi artık mutlak, yansız, statik bir şey değildir, çünkü üzerinde yükseldiği zemin bizatihi yansız, objektif, statik bir gerçeklik değildir. Artık kapitalist toplum doğal bir düzen değil, iradi bir düzen olarak kendisini kabul ettirmek isteyecektir. Akli/doğal düzenden iradi/kararlı düzene bu geçiş, kapitalist toplumsal düzenin evrenselci bir ideolojiden tikel bir ideolojiye geçişine karşılık düşer. (Turan, 2011) Bilgi üzerine son bakış açısı olan görecelik bilimin gerçekliği sağladığı rasyonalizmin temel iddiasını, yani bilimin doğruyu sağladığı iddiasını sorgulayarak farklı bir çizgide yol almaktadır. Objektif gerçekliğe ulaşma çabasının sonuçsuz kalacağını öne süren görecelik bakış açısı, postmodernizm olarak bilinen aydınlanma/modernizm/rasyonalizm eleştirisine yol açmıştır.

Postmodern sözcüğü ilk olarak Avrupa’da Jean-François Lyotard’ın 1979 tarihli *La condition postmoderne* (Postmodern Durum) adlı kitabında görülür ve sonra Avrupa’da kullanımı yaygınlaşır. Bu kitapta ‘bilginin ileri toplumlardaki durumu’ üzerine bir anlatım vardır ve yazar, ‘bu terim Amerika’daki sosyologların ve eleştirmenlerin yazılarında sık sık geçer’ der ve endüstri sonrası toplumlar ile postmodern diyebileceğimiz kültürler arasında bir eşdeğerlilik oluşturabileceğimizi söyler. Bu sözcük, 1934 ya da 1938’lerden itibaren aramaya başlandığında Amerika’daki edebiyat eleştirisi alanında, (örnekse, Ihab Hassan’ın *The Dismember of*

Orpheus: Toward o Post-Modern Litterature, New York, Oxford UP, 1971) mimarlık üzerine yazılarda (özellikle *The Rise of Post-Modern Architecture*, Ch. Jenks, 1975), sosyoloji alanında (*The Coming of Post-Industrial Society*, D.Bell, New York, 1973) görülmektedir. Bu terimin benzeri olan hiper-modernizm, geç-kalmış-modernizm (late modernism), modernliğin-ötesi (transmodernism, metamodernism) gibi terimler bu anlayışın çok değişik anlamlar taşıdığını ve bunlara bir sınır çizmenin olanaksızlığını ortaya koymaktadır. 1980’li yılların başında bu terime sık sık başvurulduğu ve sanatın hemen her alanında (dans, mimarlık, müzik) kullanıldığı görülmektedir. Postmodernlik terimi birçok çelişkili anlam taşımaktadır. Lyotard, önce modernliğin geldiği en uç nokta diye tanımlama yaparken, postmodern ‘mutlaka modernin bir parçasıdır’ buna göre de ‘postmodernlik modernliğin sona erdiği an değil, onun doğuş anıdır’ demiştir. İkinci bir postmodern tanımında ise miras edilen geleneğe genel bir dönüş ve böylece modernliğe bir karşı çıkış olarak da kabul edilmektedir. Habermas’ın savunduğu ve Ferry’nin de katıldığı bir başka tanım ise postmodernliği, modernliğin aşılması, aydınlanma felsefesinin yeniden gündeme gelmesi, ‘aklın kendi sınırlarını aşması’ olarak ele almaktadır. (Chevassus, 1998)

Bilgi ile ilgili bakış açıları	Bilim	Bilim-dışı	Sonuçlar
Simgesel Antropoloji Varlığı	Doğru	İnanana Yararlı	Bilimsel olanın ve olmayanın birlikte
Fenomenoloji Varlığı	Doğru	İnanana Yararlı	Bilimsel olanın ve olmayanın birlikte
İşlevselcilik Varlığı	Doğru	Topluma Yararlı	Bilimsel olanın ve olmayanın birlikte
Rasyonellik	Doğru	Yanlış	Modern toplumlarda sekülerleşme
Görecelik	Kusurlu	Kusurlu	Postmodernizm

(Bilton, 2008)

Tablo içeriğinde bir tek postmodernizmde kesin olmayan ve yoruma dayalı bir algıya rastlanmaktadır. Bu anlamda postmodernizm ışığında incelenen her özne ya da nesnenin göreceli olarak ele alınabilmesi mümkündür. Zeki Müren’in sanat yaşamının postmodern terimler üzerinden incelendiği bu araştırmada, yorumsal bakış geliştirilmiştir.

Antony Giddens, postmodern kavramı eğer herhangi bir anlama geliyorsa, en iyi edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki tarz, hareketlere işaret edecek şekilde kullanılmasının uygun olacağını düşünmüştür. Bu kavram modernitenin mahiyeti üzerine estetik düşünüşün çeşitli yönleriyle ilgilidir. Giddens, postmodernizmi Nietzsche ve Heidegger'e ve Aydınlanma'nın rasyonel eleştiri projesinin terkedilişine de bağlamaktadır. David Harvey'e göre postmodernizm, Marks'ın kapitalist toplumun mantığının karakteristiği diye teşhis ettiği sosyal süreçlerin genişlemesi demektir. Kelimenin kullanımı öyle farklı anlamlar ortaya koymaktadır ki, basit bir tanıma şiddetle direnmektedir. Örneğin mimaride postmodernizm, daha eklettik, canlı ve işlevsellikten uzak bir estetik lehine modernist üslupların temelini oluşturan önceki sıkı geleneklerin saf dışı bırakılması anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Buna mukabil postmodern roman, bizzat formun yerleşik geleneklerinin tazelenmesi çabalarına zemin oluşturan bir anlatı formuyla ilgili deneyselciliğin somutlaşması olarak tarif edilmiştir. (modernizme geri atıflarda bulunan bir avangartçılık adına bu geleneklerin aynı anda muhafaza edilmesi ve yeniden kullanılması yoluyla) (Edgar ve Sedgwick, 2008) Bu anlayış müzikteki postmodernizm ile de örtüşmektedir. Parçalanma, yeniden canlanma, eklettik yapı, sınıfsızlık, ironi, avangarte, hipergerçek, simülasyon, pastiş, çoğulculuk, zamansal ve mekansal birleşmeler gibi kavramlar ortaya çıkmaktadır. Fredrich Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard gibi postmodern teorisyenlerin önerdiği *hipergerçek*, *simülakr*, *metinlerarasılık*, *interreferentially* (veriler-referanslar arası), *pastiş*, *brikolaj*, *parçalanma*, *depthlessness* (derinsizlik-yüzeysellik), *konunun parçalanması*, *pastiş* gibi terimler kullanılmaktadır. Bir çalışma ya da bestecinin pastiş ya da metinlerarası, ya da büyük parçalanma vb. unsurları taşıyıp, taşımadığına göre postmodern tanımlaması yapılabilmektedir. Müzikte bu konu hakkında birçok tatışma içerisinde büyük etkisi olan Huyssen'nin söyleminde bestesi Philip Glass ve besteci, keman sanatçısı Laurie Anderson gibi isimler, 'melez' sunumları ile postmodern müziğin temsilcisi olarak anılmaktadır. (Lochhead ve Auner, 2002) Bu kavramlar müzik, sahne sanatları ve gösteri unsurları ile örtüşen yapıları tanımlamaktadır. Araştırma içerisinde bu kavramlar postmodern göstergelerin aktörü olarak Zeki Müren'in sanat yaşamı üzerinden ele alınacaktır.

Ihab Hassan'ın 'Modernizm ve Postmodernizm arasındaki şematik farkları verdiği liste şöyledir:

Modernizm

Romantizm
Form – (Bütünleştirici-kapalı)
Amaç
Tasarım-Planlama
Hiyerarşi
Ustalık/Logos (Sözcükler)
Sanat Nesnesi/Tamamlanmış Eser
Mesafe
Yaratma/Tümleştirme
Sentez
Varolma
Merkeziyetçilik
Tür/Sınır
Anlambilim
Paradigma (Düşünce Dizisi)
Hypotaxis
Benzetme (Mecaz)
Seçme (Ayıklanma)
Kök/Derinlik
Yorum/Okuma
Gösterilen
Okunabilir
Hikayeleme/İhtişamlı Tarih
Asıl(Temel) Şifre
Belirti
Tür (Model)
Eril ve Dişil
Paranoya
Köken/Neden
Tanrı 'Baba'
Metafizik
Belirli

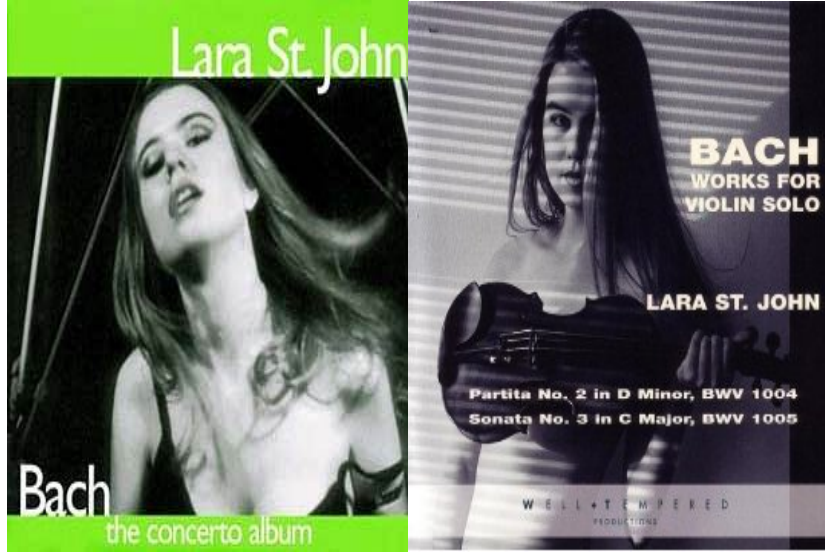
Postmodernizm

Dadaizm
Anti Form – (Ayrılkçı-açık)
Oyun
Şans
Anarşi
Tükenme/Sessizlik
Süreç/İcra/Olay-Oluş
Katılım
Yaratmama/Yapısöküm
Antitez
Yokluk-Hiçlik
Dağılma
Metin/Metinlerarası
SözSöylemSanatı/Hitâbet
Sintagma (Söz Dizisi)
Parataxis
Metonymy (Kinaye)
Kombinasyon (Birleştirme)
Rhizome/Yaygın
Yorum Karşıtı/ Yanlış Okuma
Gösterilen
Yazılabilir
Hikayeleme Karşıtı/Zarif Tarih
Bireysel Söz
Arzu (İstek)
Mutant
Androjen
Şizofren
Farklılık/İz
Cebrail
İroni
Belirsizlik

Modernizm kavramları içerisinde yer alan *hiyeraşi, tür/sınır, anlambilim, eril ve dişil, köken/neden, metafizik, belirli* gibi terimlerin yerini bıraktığı karşıt anlamlar postmodern bir özne olarak Zeki Müren'in sahne yaşamı boyunca karşımıza çıkan anlamları nitelemektedir. Bunlar arasından postmodern durum ile birlikte gelişen heteroseksüel matrisin bozumu ve *androjen* görünüm önemli bir göstergedir. Benzer şekilde anlambilimsel ifadenin *hitabete* dönüşmesi Müren'in söylemleri ve *hitabet* etkinliği, *ironi*¹⁰ terimi yine Müren'in sahne yaşamını anlatırken ele alacağımız önemli unsurlardandır.

Foucault 1970'li yılların başlarından itibaren modern iktidarın doğasını totalleştirici olmayan, temsil edici olmayan, anti-hümanist şemalar içerisinde yeniden düşünmeye girişir. İktidarın makro yapılarda ya da yönetici sınıflarda demir attığını ve doğası gereği baskıcı olduğunu bildiren tüm modern teorileri reddeder. İktidarı dağılgan, belirlenmemiş, başkalaşabilen, öznesiz ve bireylerin bedenlerini ve kimliklerini oluşturan üretken bir iktidar olarak yorumlayan postmodern perspektifler geliştirir. (Best, Kellner, 1998: 69) Jameson'a göre postmodernizm 'yeni bir derinsizlik', 'tarihin zayıflaması', 'etkinin azalması', 'simülakr ya da görünümün/imajın yeni kültürü' gibi kavramları içermektedir. Jean Baudrillard, 'Güç artık mevcut değildir. Yanılsama artık mevcut değildir çünkü, gerçeklik artık yoktur.' cümleleri ile postmodernizmi anlatmaktadır. (Taylor, 2002) Postmodernizmin göstergeleri bireysel olarak Avrupa klasik müziği sanatçıları üzerinden incelendiğinde, bazı örneklerde karşımıza çıkan 'rock yıldızı' imajı dikkat çekmektedir. Örneğin, 1980 sonrası Kronos Quartet gibi bazı batı yaylısaz gruplarına bakıldığında, rock müzisyenlerin kıyafetleri ve onların pazarlama yöntemleri ile çağdaş müzik eserleri icra ettikleri görülmektedir. Bu örnekleri Turtle Island ve The Greene String Quartet gibi diğer yaylısaz grupları ile çoğaltmak mümkün olacaktır. Kemancı Nigel Kennedy ve Nadja Salerno Sonnenberg gibi bası solist sanatçılar rock yıldızı maskesindeki diğer örneklerdir. (Taylor, 2002)

¹⁰ İroni kelimesi Yunanca "eironneia"dan türemiş, "yapmacık cehalet" anlamına gelir. Basit anlamıyla kinayeli bir konuşma şekline işaret eder, kişi gerçekte demek istediğinin tam tersini söyler. Bundan dolayı ironi, söz ve yazının yapmacıklığını ifşa ederek doğruluğundan kuşku duyulmayan anlamlılığını kesintiye uğratar. (Edgar, Sedgwick, 2007)



Şekil 1.1. Lara st John Bach the concerto album. Lara st John Bach works for violin solo

Postmodern birey, belirsizlik tarafından belirlenmiş duygulara ve içselleştirmeye yönelik bir 'yaşa ve yaşat' tavrıyla yetinen bölünmüş ve parçalanmış bir kimliğe karşılık gelmektedir. Kendi temelsizliği üzerine temellendirilen bu özne, ayırık bir kişiliğe ve gizil olarak karışık ve parçalanmış bir kimliğe sahip, teğel teğel dökülen bir yamalı bohçadan başka bir şey olmayan bir 'persona'dır. Postmodern özne, paradoksal bir anlam içinde, hem özgürdür hem de özgür değildir. Özgürdür, çünkü ta nüvesine dek dağınık, olumsal güçler öbeği tarafından belirlenmiş ve biçimlendirilmiştir; özgür değildir, çünkü Adorno'nun söylediği gibi 'kendini 'Ben' olarak ortaya koyan şey gerçekte bir ön yargıdır, tahakküm merkezlerinin ideolojik bir hipostazlaştırılmasıdır. (Turan, 2011)

Postmodernistlere göre batının 'evrenselci' düşüncesi ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Bu 'ikili karşıtlıklar' konusu üzerinde duran kişi Jacques Derrida'dır. Derrida'ya göre bu durum her zaman batı metafiziğinin işleyiş ilkesi olmuştur. Derrida, batı metafiziğinin doğa kültür, kadın erkek, karanlık aydınlık, doğu batı, delilik akıllılık gibi bir dizi ikili karşıtlıklar arasından yer yüzüne baktığını belirtmektedir. Bu bağlamda postmodernistlerin konuyla alakalı olarak bir saptaması daha vardır. O da, bu ikili karşıtlıklarda ikinci terimin, genellikle güvenli bir toplumsal siyasal düzen açısından yararlı görülen öğelere işaret ettiği, buna karşılık birinci terimin ise kuşku duyulan, yoldan çıkarıcı, marjinal ve son çözümlemede sağlıklı bir toplumsal siyasal düzenin oluşmasına ters düşen öğelerden meydana gelen unsuru tanımlamak için kullanıldığıdır. Postmodernistlerin kendilerine özgü söz

dağarcıklarında bu konumda olanın adı ‘öteki’dir. Foucault bir dizi ‘öteki’ incelemektedir ve ‘Deliliğin Tarihi’ adlı çalışması buna iyi bir örnek olarak düşünülür. Foucault, 19.yy’da ‘hapisane’ adlı kurumun ortaya çıkışıyla zihinlerdeki normal ile anormal ayrımı arasındaki bağlantılara bakmaktadır. Foucault’a göre 18.yy’dan sonra ortaya çıkan yeni söylem aynı zamanda iktidar uygulamasının yeni bir tarz edinmesiyle el ele gitmektedir. İktidar, belki açık açık kaba kuvvet kullanmamaktadır ama daha sinsi biçimde konusunu pekiştirip zihinlerimizin içine söylem kıvamında yerleştirmektedir. Dilimiz, kurumlarımız, özellikle de bilinçlerimiz yalnızca normal olana yaşam hakkı tanıyacak tarzda işler hale gelmektedir. İktidar yeni tarzıyla yalnızca yasaklayıcı olmaktan çıkmakta, üstüne üstlük gerçekleştirilen her edimin daha kaynağında o edinim normale uygun düşen yönünü belirlemektedir. (Özgiraz, 2007) Postmodernist farklılık politikası, çokkültürcü kimlik siyaseti ve sivil toplum gibi temel kavramsallaştırmalar üzerinde yükselmektedir. (Turan, 2011) Postmodernistler ilke olarak evrensellik görüşüne karşı çıkmakta ve yerelliği savunmaktadır. Postmodernizmin yerellik anlayışıyla gerçeklik arasında sıkı bir ilişki vardır. Dünyadaki bütün sistemler ve sıralamaları bizim yaptığımız ancak daha sonra bunlar tarafından değerlendirildiğimiz ve sınırlandırıldığımızdır. Artık postmodern sanatta yerel olan sınırlı olan geçici olan süreksiz olan gerçeklik tanımını karşılamaya başlamıştır. (Özgiraz, 2007)

Tablo 1.1. Postmodern Durum-Postmodern Özne

POSTMODERN DURUM	POSTMODERN ÖZNE
KAVRAMLAR	ZEKİ MÜREN
Farklılık	Sahne Yaşamı
İroni	Filmleri / ‘Paşa’, Sanat Güneşi’ Söylemleri
Androjen	Görünüm / İmaj
Belirsizlik/Çoğulluk	Cinsiyeti/Homoseksüellite
Simülakr	Sanatsal faaliyetleri (Ses sanatçısı, film aktörü, besteci, şair, desinatör)
Eklektik	Kostümleri, repertuarı
Yerellik	Repertuarı, Kostümleri
Nostalji	Toplumsal bellekte ara-cinsiyet çağrışımı

Postmodern durumun öznesi olarak Zeki Müren'in sanat yaşamı incelendiğinde genel anlamda *farklılık* unsuru ön plana çıkmaktadır. Bu farklılık, kendi dönemi içerisinde sahne yaşamında kostüm, biçem, söylem ve tavır gibi unsurlar üzerinden düşünülmelidir. Geçmişte varolan ancak 1960'lı yıllarda Zeki Müren'in ilk kez tekrarladığı bu farklı hal tüm sanat yaşamında gözlenebilmektedir. Sinema filmleri, cinsiyet söylemleri, medya ilişkileri *ironi* kavramı ile ilişkilendirilebilir. Özellikle kostümleri ve cinsiyet tercihi konusundaki söylemleri ironiktir. Ironist bir bakıma biliciye benzer, çünkü gelecekteki bir şeye işaret eder, ama bunu ne olduğunu bilmez. Öte yandan, ironist kendi çağının sınırlarının ötesine geçmiş ve ona karşı bir cephe oluşturmuştur. (Kierkegaard, 2009) Görünüm/imajının *androjen* olması, cinsiyetinin *belirsizliği*, solist, besteci, film aktörü, şair, desinatör gibi yönleri ve homoseksüel kimliği ile *çoğulluk* temsiliyeti, repertuar ve kostümleri ile *eklektik* yapısı postmodern durum ile ilişkilendirilmiştir. Tabloda verilen terimler -birebir tabloda verildiği şekilden farklı olarak- postmodern özne altında sıralanan tüm kategoriler ile eşleşebilir. Burada örnek bir eşleştirme yapılmıştır. Ancak, amaç özne olarak Zeki Müren'in postmodern durumla eşleşen durumuna işaret etmektir.

Postmodernliğin estetik bakımdan belli başlı belirtileri, geçmişe getirdiği yeni bir tavır, eklektik olma hevesi ve anlaşılabilirlik talebi olarak sıralanabilir. Modern anlayışın terkedilişi ya da değiştirilmesi mimarlıkta olduğu gibi müzikte de somut bağlamda alıntılama eylemine başvurur. (mimarlıkta cepheler, sütunlar; müzikte klasik repertuardan alınma temalar, ezgiler, kalıplar.) Geçmişin bütün hazineleri bizindir, ne kronolojik ne de zamansal herhangi bir sınırlama tanımaksızın kullanılmaktadır. Umberto Eco, postmodernliğin modernizmin tersine geçmişi yoksaymayıp, geçmişle günümüzü birleştirmeyi vurguladığını söyler. Eklektik olma isteği, seçkin müzikle halk müziğinin iç içe geçme ve birbirine karışma isteğini de içerir. Bu durum dinleyiciye yönelme (kolay anlaşılabilirlik) ve hiçbir şekilde sistem oluşturmama anlamına da gelmektedir. Postmodernlik seçkin olmaya, ulaşılmaz olmaya son vermektir. Avangard hareket, kapalılığı ve sonunda sadece akılsal bir sanata dönüşmüş olmasıyla kendini dinleyici kitlesinden yavaş yavaş koparmış, çok sınırlı bir tanıdıklar çevresinde sıkışıp kalmıştır. (Chevassus, 1998) 1930'lardaki orjinal avangard bir başka deyişle zaten 'post' modernidir. Hip hop ve rock müzik ile evrenselleşen postmodern, söylemin ve toplumsal ilginin dışında bir görüşle otantiktir ki gerçek postmodernizm üzerinde avangardın kapılarının kapanmasında belirli bir

etkiye sahiptir. Bu sebeple, mantıksal olarak (Nehring, 1997: 75) postmodern terimi, her türlü insanlık durumuna karşılık gelebilecek ve kavramlarla açıklanabilecek bir durum ve ifadedir. Toplumsal açıdan endüstrileşmeyle şekillenmiş, sınıflı ve etnik dini bağlarla birbirine bağlı toplum anlayışı yerine daha parçalı ve bireyselliğin vurgulandığı daha çoğulcu bir topluma vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla postmodernlik toplumsal ideolojileri ve onlara dair büyük anlatıları reddeder. Sanat alanında ise yine bu kesinliğin gözetilmemesi ilkesine dayanılarak, sunulanın sunanın bakış açısına göre anlam kazandığı, dolayısıyla sunulan eserin anlamının her daim devingen olduğu ve izleyenin kendi toplumsal pozisyonuna ve kendi tarihine bağlı olarak anlamlar oluşturduğu yani içeriklerin muğlak olduğu düşüncesini esas almaktadır. Bu sebeple 1960'lı yıllarda Zeki Müren, birey olarak ön plana çıkmıştır. Popüler kültürün, postmodern süreçle birleşmesi “yıldız” sanatçıların birey olarak toplumu temsil etmesini sağlayan bir ortam oluşturmuştur. Halk ile iç içe geçen, seçkin yapılarından kurtulmuş olan bir sanatçı olarak Müren, özellikle kadın matinelерinde sahne alarak toplum ile iç içe geçmiştir. Kostüm, repertuar, sahne, cinsiyet tutumları da eklektik yapısı dikkat çekici ve farklılaştırıcı bir özelliği olmuştur. Bu anlamda Müren'in farkı, Türkiye'de süregelmekte olan toplumsal değişime tercümanlık eden bir sanatçı olmasından kaynaklanmıştır.

Postmodernizm, Türkçe'de 'modernizm ötesi' veya 'modernizm sonrası' anlamlarıyla incelenmiştir. Günümüzde daha çok Kuzey Amerika ve Batı Avrupa ülkeleri için söz konusudur. Modernleşme teorileri, Batı toplumlarının ulaşabilecekleri son noktaya geldiklerini, asıl değişmesi gereken toplumların üçüncü dünya toplumları olduğunu vurgulamaktadır. Postmodernizm ilkin 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin oldukça farklı görüşleri olan edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılmıştır. Önce mimari, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın bir gerçeklik kazanması 1970'lerin ilk yıllarında gerçekleşmiştir. Amerikan kaynaklı olan bu terim, Paris ve Frankfurt yoluyla Avrupa'ya geçmiştir. Fransa'da Jean-François Lyotard postmodernizmi olumlarken, Almanya'da Habermas postmodernizmi reddetmektedir. Postmodernizm iki ayrı yönelime girmiştir. Bazıları, postmodernizm kavramının, kültürel açıdan yeni biçimsel özelliklere, yeni bir toplumsal yaşam tipine, yeni bir ekonomik düzene işaret ettiği için, modern dönemden oldukça farklı olarak yeni bir dönemi simgeleyen bir dönemleştirme niteliği olduğunu savunmaktadır. Diğerleri ise, postmodernizmin batı

politik ve kültürel yaşamında keskin bir kırılmayı değil, fakat modern dünya içinde hapsedilmiş diğer kuramsal yönelimlerle çatışan bir biçimde, olgu ve olayları açıklamada, yorumlamada değişik bir söylem tarzını ve kuramsal yönelimi temsil ettiğini belirtmektedir. (Özkiraz, 2007)

Walter Benjamin 19.yy'ın 'kültürel tarihi' incelerken amacı, modern döneme geçişin getirdiği yaşamın yapısını göstererek bu yapının içindeki özgürleştirici öğeleri ortaya koymaktır. Bunu için de, şeylerdeki ve yaşamdaki seyselleşmeyi (reification) incelemektir. Bunu yaparken diyalektik düşünceyi kullanmaktadır. Benjamin'e göre modern dönemin betimleyici özelliği metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin seyselleşmiş oluşudur; buna teknolojik değişim neden olmaktadır; bunun sonucu ise, geleneğin ve geleneğe dayanan yaşama tarzının yıkılıp yok olmasıdır; imgeler (imajlar) ve nesnelere metalaşmışlar, algılamalarımızın nesnelere olmuşlar, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yani, yaşam deneyimlerimiz algılama fantazyaya düzeyinde de transforme olmuşlardır. İmgeler ve nesnelere, algılamalarımızın nesnelere, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimine dönüşüp metalaşmış buldukları için, yaşamdaki seyselleşmeyi çözümlenmek için günümüzde çok önem kazanmışlardır. Benjamin'in özgürleşime ilgi ile Tarih bilgisi arasındaki bağlantıyı anlamlandırması, teoloji ve tarihsel özgürleşme arasında bir ilişki biçiminde olmaktadır. Marcuse'da materyaliz ve idealizm; Adorno'da 'negatif diyalektik', Habermas'ta özgürleştirici bilgi nosyonları da, Benjamin'in bu iki olgu arasında bağıntı olduğu nosyonuna benzemektedir. Radyo ve sesli filme geçiş, modern yeniden üretim teknolojilerinin hem mükemmelleştirilmesi, hem de güçlü bir biçimde yaygınlaştırılması sonucunu vermiştir. Günümüzün iletişim araçları yeniden üretim sürecini öylesine hızlandırmıştır ki, bu araçlar siyaset sahnesinin bir bölümü, sahne ışıkları haline gelmiştir. (Benjamin, 2007)

Tuhaf, acayip vb. karşılıkları olan ve 1980'lerin sonunda eşcinsel erkekleri küçük görmek için kullanılan *queer* ibaresi, 1990'ların başında 'cinsiyet normları' dahilinde olmayanlarca, yani gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, transeksüel vb. kişilerce, pejoratif anlamıyla birlikte sahiplenilmiş, heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır. Queer hareketle paralel olarak gelişen *queer kuram*, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan

heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifliği okuma, açık etme ve alt üst etme yollarını araştırmaktadır. *Queer kuram* üzerinden toplumsal yapının çözümlenmesinin önemini belirten Eva Kosofsky Sedgwick şunları söylemiştir:

Modern Batı kültürünün herhangi bir veçhesini, modern homoseksüel / heteroseksüel tanımının eleştirel bir çözümlemesini kapsamadan anlama girişimlerinin tümü sadece eksik değil, özünde hasarlı kalmaya mahkumdur. (Öztürk, 2011)

Üç semavi din ve toplumların kurguladığı heteroseksüel yapı içerisinde kadın ve erkek cinsiyeti olmak üzere iki farklı cinsiyet olmasına karşılık *queer* kuram bu tanımlamanın eksik olduğunu belirterek, diğer cinsiyetlerin de aynı oranda var olduğunu savunmaktadır. Özne/cinsel kimliği antihümanist ya da postyapısalcı, kimlik eleştirilerini queer kuram üzerinden ele aldığımızda toplumsal yaşam içerisinde baskı altına alınan kimlikler olduğu karşımıza çıkmaktadır. Baskıların tarihte ve kültürler içerisinde cidden farklı görünümlere büründüğünü idrak etsek bile aynı terimle ifade edileceklerse tüm farklı baskı biçimlerinin ortak bir paydası olması icap etmektedir. Özellikle beyaz orta sınıf, heteroseksüel, Anglo ve genç erkeklerden oluşan görece küçük bir azınlığın dışında tüm insanların bir açıdan baskı görüyor olarak algılayabileceğimizi hesaba kattığımızda bir tür hiyeraşik dercelendirmeye gerek kalmamaktadır. (Grosz, 2011) Kadınların, lezbiyenlerin ve geylelerin, çeşitli sapıkların, transeksüellerin, travestilerin, *drag queen*'lerin, *butch*'ların^{11**}, *cross-dresser*'ların¹² ve cinsel sınırları aşan tüm diğer insanların yaşadığı çeşitli 'cinsel baskı'lar söz konusudur. Foucault'ya göre cinsiyet artık 'toplumsal cinsiyet' ve 'cinsellik' şeklinde üsyapıların kendisine sonradan eklenebileceği zemin, gerçek, (biyolojik/doğal) temel olarak anlaşılabilir. Bir tür söylemsel ve kültürel örtü işlevi görebilecek biyolojik bir alt katman yoktur. Öznelliği verili olan ve öznellik için temel teşkil eden cinsiyet kavramının kendisi, toplumsal-söylemsel bir cinsellik rejiminin ürünü ya da sonucudur:

¹¹Erkeksi görünüm veya tavır. İngilizcede genel olarak erkekler için 'sert erkek' anlamında kullanıldığı gibi, *queer* jargonda özellikle lezbiyenler tarafından bir altkimlik olarak benimsenen bir tanımdır, eril olarak algılanan görünüm veya tavır olan lezbiyenleri niteler.

¹²Karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetleri giymek. Travestizmi ve *drag*'i de kapsayan daha genel bir terimdir.

‘Hiç şüphesiz, cinsiyet –bize tahakküm eder gibi gözüken o faillik ve bizde var olan her şeyin temelinde var gibi gözüken o sır, ortaya koyduğu iktidar ve sakladığı anlam sayesinde bizleri esir eden ve ne olduğumuzu açığa çıkarmasını ve kendimizi, bizi tanımlayan şeyden kurtarmasını istediğimiz o nokta – cinselliğin konuşlanması ve işleyişi tarafından zorunlu hale getirilen bir ideal noktadan ibarettir. Cinsiyetin, iktidarla olan temasının tüm yüzeyinde ikincil olarak çeşitli etkiler üreten özerk bir faillik olduğunu düşünme hatasına düşmemeliyiz. Tam aksine, cinsiyet, bedenleri, onların maddiliklerini, kuvvetlerini, enerjilerini, duyumlarını ve hazlarını denetimi altına alan iktidarın örgütlediği bir cinsellik konuşlanmasındaki en spekülâtif, en ideal ve en içsel öğedir.’ (Foucault, 2010).

Foucault’nun cinsiyet anlayışını büyük ölçüde olumlar gibi görünen Judith Butler’ın *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Butler,) adlı kitabındaki cinsiyet görüşü şöyledir: Cinsiyet, doğa, akıl ya da biyoloji değil de tarihsel gereklilikler yoluyla –iktidarın söylemleri, bilgileri ve biçimlerinin konuşlanması tartafından üretilen ve bu konuşlanış için gerekli olan türden dizilimler –birbirine bağlanan farklı öğelerin suni yolla, verili zamanın adetlerine ve kültürüne göre sıralanmasıdır. Foucault, toplumsal cinsiyet (gender) kavramının da önceden kurulmuş cinsiyet temeli üzerindeki bir örtü –az ya da çok sabit ve evrensel bir altkatmanın kültürel bir çeşitlemesi- olarak anlaşılması gerektiğini ve performans kavramının bu olguyu tasvir ettiğini söylemektedir. Zira Butler, performans icra eden bedenin her ne kadar bizatihi performans tarafından üretildiğini iddia etse de, tüm performanslarının ötesinde, bu performansların arasında yaşamayı sürdürmek zorundadır, der. Butler’a göre performans, cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti dolayımlayan terimdir: Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansıdır (Grosz, 2011).

Butler’ın toplumsal cinsiyet kategorisine ihtiyaç duymasının sebebi, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasındaki süreksizlik, ürkütücü ve tehdit edici ayrışmayı, erkek bir öznenin kadın gibi davranabileceğini ve kadın bir öznenin de erkek gibi davranabileceğini, heteromerkezli talepleri *queer* öznenin, kadınla bağdaştırılan kıyafetleri giyen (*drag*) öznenin, heteroseksüel norm ve buyrukları hem performatif bir şekilde tekrar eden hem de onları alt üst eden öznenin yıkıcı ihlallerinden ayıran gerilim ve huzursuzluk noktasını, radikal bağlantısızlık alanını göstermek için ihtiyaç duymaktadır (Grosz, 2011). Bu bağlamda performans olarak bedenin gösterdiği cinsiyet ile zannedilen cinsiyet arasında ikilem doğduğunda Zeki Müren’in sahne

yaşamında olduğu gibi bir çelişki meydana gelmekte ve heteroseksüel düzlemde kimliklendirme yapılamamaktadır. Eğer bir beden yaptıklarından ibaretse performans önem kazanır ve cinsiyetler kadın-erkek ikileminden çoğulluğa doğru yol alır. Beden meselesini sorunsallaştırmak bir epistemolojik kesinlik kaybının başlangıcını zorunlu kılabilir ancak bu kesinlik kaybı politik nihilizmle aynı şey değildir. Bedenlerin maddeleşmesinde/sorunsallaşmasında yeni olarak algılanabilir. Bu bağlamda, bir şeyin anlamını bilmek, onun nasıl ve niçin maddeleştiğini bilmek anlamına gelir ki bu noktada ‘sorunlaşma/maddeleşme’ aynı anda ‘maddeselleşme’ ve ‘anlama gelme’ demektir (Butler, 2011). Beden sayesinde maddeleşen ruh, belirli kalıplar ve üretilen algılar üzerinden algılanmaya mahkûm edilmiştir. Bu sebeple popüler kültür ve medyanın gelişimi üzerinden eğlence yaşamında karşımıza çıkan ‘farklı’ bedensel temsiller de önemli ölçüde dikkat çekici olmuştur. Baskı altında olan queer kimliklerin çoğulcu bir yapı içerisinde ikili kimlikler kurguladığını ve dışarıya gösterilen ve içeride olanın farklı olduğunu görülebilmektedir. Örneğin, erkek bedeni ya da biyolojik kimliği içerisinde kadın varlığını, durum, hal ve kıyafet olarak taşımaya çalışan bir insan toplum tarafından tanımlanmış olan heteroseksüel yapının dışarısında ‘farklı’ olarak görünmektedir. Zeki Müren’in erkek biyolojik cinsiyet kimliği üzerine inşaa ettiği kadınsı hal, tavır, kostüm ve benzeri ifadeler de bu ‘farklılık’ dolayısıyla hem dikkat çekici olmuş hem de eleştirilmiştir. Müren’in sahnelere çıkan ilk homoseksüel olması, Türkiye’nin süregelmekte olan politik ve kültürel değişimine tercümanlık etmesini sağlamıştır. Kültürel anlamda ne aradığını bilemeyen, değişmeye çalışan ve aynı zamanda geleneksel yapısını korumaya çalışan, kırsaldan büyük şehirlere özellikle de İstanbul’a göç eden yeni şehirli halk, içinde bulunduğu ortamı değerlendirmekten uzakta, Müren’in cinsiyet açılımını izlemiştir. Toplumsal bellekte varolan bu cinsiyet rolü seyirlik bir örnek olarak zararsız gelmiş ve ironik bulunduğu halde kabul görmüştür.

2. 1950 ve 1960'LI YILLARDA POPÜLER BİR 'YILDIZ': ZEKİ MÜREN

Kültürleşme, bir kültürü belirleyen temel-değerler sisteminde değişiklik anlamına gelmektedir. Kültür değişimi ile kültür elemanlarının aktarılması ayrı süreçler olduğu gibi gelenekçi toplumlarda temel değerler sistemini din belirlemektedir. Avrupa'nın klasik döneminde Müslümanlar, Hristiyan dünyasındaki her türlü elemana mekruh gözüyle bakmış, tutucu çevreler batıyı taklit etmeyi küfür saymıştır. Avrupa medeniyetine karşı ilk davranış değişimi, Osmanlı bozgununu belgeleyen 1699 Karlofça Antlaşması ile belirginleşmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti 19.yy'a kadar batıdan yalnızca teknik unsurları almayı kabul etmiş olsa da, 19.yy itibari ile idare, kanunlar hatta adetlere kadar bir çok alanda batıdan alıntılar yapmaya başlamıştır. Kültür elemanlarının alışverişi dediğimizde top, tüfekten modaya, kamu idaresine kadar tüm unsurları anlamak gerekmektedir. Kültür unsurlarını, değer sistemi yani din ile ilgili olan ve tarafsız öğeler olmak üzere ikiye ayırmak gerekmektedir. Top, tüfek yapımı, para basımı, gümrük idaresi gibi her türlü teknik ve teknolojik araçları ve pozitif ilmi içeren tarafsız kültür elemanlarının dışında Osmanlı'nın önceleri reddettiği ancak çöküş yıllarının ardından giyim, kuşam gibi batının kültür kimliğini taklide yönelmeye çalıştığı kültürel elemanlar da mevcuttur. Osmanlı Devleti, dış güçlerden bir korkusu olmadığı yükselme çağında batıdan kültür alıntılarını yapmaktan çekinmemiş, yararlı gördüğü teknolojileri alıp uygulamıştır. Teknik unsurlar ve ticaret eşyalarının kullanımı sayesinde bir kültürleşme gerçekleşmiş, bu sayede taklit unsuruna karşı gelenekçi ve tutucu olan halk kitlelerinin tepkisi de bu dönemde yükselmiştir. Osmanlılar, 1699 Karlofça Antlaşması'ndan sonra bir bakıma batılı yaşam tarzını ve değerlerini benimsemiş ve ilk batılılaşma hareketleri başlatılmıştır. (İnalçık, 2010) 15.-16.yy'da önemli kültür taşıyıcıları, sürgünler ve İslam'ı seçen mühtedilerdir. 1492'de İspanya'dan Türkiye'ye Yahudi göçü (100 bine yakın nüfus) tekstil, silah yapımı ve başka alanlarda batıdan önemli bir teknoloji aktarımına yol açmış, özellikle I.Selim'in Tebriz ve Kahire'den getirdiği yüzlerce sanatçının gruplar halinde sürülmesi ile sosyal kültürleşme yerine hızlı bir kültür transferi söz konusu

olmuştur. Osmanlı Devleti bu yöntemle saraya çeşitli milletlerden resim, nakış, mühendis ve başka teknik işlerle ilgilenen kişileri getirmişlerdir. Bu dönemde başlayan Osmanlı'da batılılaşma-modernleşme hareketlerini incelerken şöyle bir süreç ortaya çıkmaktadır. İlk dönem: Büyük devlet askeri imalat tesisleri: Tophane, tersane, güherçile fabrikaları, çelikhane, madenler, darphane batı teknolojisinin etkisini bıraktığı en önemli kuruluşlardır. 1700'lerdeki İslahat döneminde ise batı metotlarının ve doğrudan pozitif bilimlerin aktarımı söz konusu olmuştur. 1839 yılında Tanzimat Fermanı ile idari usuller ve kanunlar da alınmaya başlanmış, geleneksel değer sistemi ile çatışma bu dönemde ortaya çıkmıştır. (İnalcık, 2010) Bu süreçte İslam ve Hıristiyan adetleri doğu-batı kültürü ve hayat tarzının nasıl olduğu konusunda tartışmalar başlamış, kültürel değişim ve oluşumlar meydana gelmiştir. 15.yy'da Osmanlı İmparatorluğu'nda etkileri hissedilen kültür Balkan kültürü iken, 16.yy'dan itibaren Ortadoğu kültür bölgesine girmiş, 18.yy'da ise Avrupa kültürü etkiler bırakmaya başlamıştır. İki yüzyılda bir kültürel referans çevresi değişen imparatorlukta doğululuk-batılılık kutuplaşması neden 19.yy'da söz konusu olmuştur? Osmanlı İmparatorluğu 19.yy'a kadar yapmadığı bir şekilde artık bilinçli olarak Avrupa'yı izlemeye başladığından beri batılılaşma kavramı sorgulanmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. 19.yy Osmanlı dünyasında doğu ile batının kıyaslanamayacak olduğu düşünülmeye başlanmış, top-tüfek gibi askeri alanın dışında hukuk, idare kurumları gibi alanlardaki batı üstünlükleri kabul edilmeye çalışılmıştır. Osmanlı modernleşmesi ideolojik yönden yeni bir boyut ortaya çıkarmış, doğu-batı kültür çatışmasını oluşturmuştur. Doğu kültürünün korunduğu ve yaşatıldığı Batı Avrupa'nın yalnızca hayat görüşünün alındığı bir ortam sağlamak mümkün olamamıştır. Kültürel gelişmeleri eğitim, ekonomik ve teknik gelişmelerden ayırabilmek pek mümkün değildir. (Ortaylı, 2008) Yeni Osmanlılar, -Namık Kemal ve Ziya Gökalp- batının teknolojisini alarak modernleşmeyi kabul etmiş ancak batının değer sistemine karşı çıkılması gerektiğini savunmuştur. Gökalp, kültür değişiminin sosyo-kültürel bir bütün olarak gerçekleştiğini ve modernleşme için belli bir sosyal yapı gelişimini gerektiğini düşünmüş ve Cumhuriyet döneminde bu yönde kültür politikalarını hayata geçirmiştir. (İnalcık, 2010)

18.yy'dan itibaren 'kültür' kavramı hakkında yapılan çeşitli açıklamalar, 20.yy'a gelindiğinde kültürü herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayii haline getirmiştir. Kültürel üretim, bir bütün olarak kapitalist ekonominin

ayrılmaz bir parçasıdır ve kültür artık bugünün kurtarılmış bir gelecek tasavvuru çerçevesinde kavranmasına dayanan bir kaynak değildir. Kültür endüstrisi bugünün *ironik* temsilidir. Kültür, hiç olmadığı kadar bütünleşmiş ve birleşmiştir. Günümüzde kültür herşeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir ve bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içerisindedir. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, yerleşik dinlerin gerilemesine, teknolojik ve toplumsal farklılaşmanın artmasına ve kapitalizm öncesine ait son kalıntıların ortadan kalkması ile kültürel bir karmaşaya yol açmıştır. Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir. Mallar insan ihtiyaçlarını veya arzularını karşılamak için değil, kar elde etmek için daha fazla sermaye edinmek için üretilir. Sanat, aydınlanmanın araçsal aklından dışlanan unsurların, duyuşal tikelliğin ve rasyonel amaçların güçlü bir biçimde olumlanmasıdır. Sanat, amaçların ve duyuşal tikelliğin pratikten koparılmış bilgisidir. Yüksek sanata, alt sınıfların dışlanmasıyla ulaşılabilir. “Sanat, bu sınıfın davasına, yani doğru evrenselliğe sadık kaldığını, yanlış evrenselliğin amaçlarından uzak durarak gösterir.” Sanat yapıtları aynı zamanda çileci ve utanmaz, kültür endüstrisi ise pornografik ve iffetlidir. Değeri azaltılan belirli kotalarla üzerine yapıştırılan “cüretkar” etiketi sayesinde pazarlanabilir hale gelebilmektedir. Cinselliğin seri üretimi onu otomatik olarak baskı altına alır. Film, müzik vb. alanlardaki ‘yıldız’lar daha baştan kendi kendilerinin kopyaları haline gelirler. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder. Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da arttırır. Zincirlerinden boşanmış eğlence, sadece sanatın karşıtı olmakla kalmaz, aynı zamanda sanatı öven aşırı bir uçtur. (Adorno, 2009)

Freud'un *Totem ve Tabu Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda savunduğu gibi kültür sınırsız hazzın dışlanması üzerine temellenmektedir. Bu metinde Freud, toplum bağları kurmak ve topluluk içerisinde yaşamak için insanın dürtülerinin mutlak bir doyumunun, yasaklanmasının zorunluluğu üzerine konuşmaktadır. (Kütahneci, 2006: 145) 18.yy'da Fransa'da kültür kelimesi, yazılı-belgeli eğitime girişi ifade eder ve evrensel ilerleme fikriyle birleştirilmiştir. Nitekim Diderot'nun ansiklopedisi, kültürü, ferdin medeniyete girişi olarak tanımlar. Bu anlam Fransa'da 19.yy boyunca muhafaza edilmiştir. Buna karşılık Almanya'da filozof Johann G. Herder (*Une autre philosophie de l'histoire*) *Tarihin Bir Diğer Felsefesi*'nde (1774) “milli deha” ile özdeşleştiği daha özerklikçi bir anlayışı başlatır. Şair Friedrich von Schlegel ve Novalis, kültürün

değer ve anlamını şu şekilde genişletir: Kültür, törelerdir, bir halka özgü üslup ve zevklerdir. Bir manada o bilim ve aklın ürettiklerine karşı olabilir. (Journet, 2009: 26) 1859 yılında Charles Darwin'in *On Natural Selection* adlı kitabı ile batı düşüncesinde yaşanan en önemli değişimlerden biri gerçekleşmiştir. Doğal dünyada bulunan türlerin "evrim" geçirdiği fikrinin ortaya çıkışı ve insanın hayvanlar dünyasına yerleşimi ve bu süreçteki evrimi tüm dünyayı etkilemiştir. Doğal seleksiyonu anlamak için örnekse iklim gibi bazı fiziksel değişimleri takip etmenin en iyi yöntem olduğu düşünülmektedir. (Darwin, 2004: 21) İnsanların ve toplumların aşamalarında ilkel, barbar medeni olanların mevcudiyetine inanılmaktadır.

1952'de Amerikalı iki antropolog, Alfred Kroeber ve Clyde Klukhohn, kültür kavramını yakınlık ve akraba kavramları ile birlikte açıklamak üzere 164 kadar tanım üretmişlerdir. A. Kroeber ve C. Kluckhohn'a göre bu tanımlamalar içerisinde en yaygın iki tanesi şöyledir. Birincisi, aydınlanma felsefesinden yola çıkılarak, Batılı milletlerin kendi medeniyetleri ile ilgili olarak ilkçağdan bu yana birikmiş olan yazılı mirasına "kültür" adı verilmesi, bir diğeri ise 1871'de Edward B. Tylor tarafından verilmiş olan kültür tanımlamasıdır. Bu tanımlamaya göre, "*bilgilerin, inançların, sanatların, değerlerin, kuralların, örf ve adetlerin, toplumun üyesi olan insan tarafından sonradan kazanılmış bütün kapasite ve alışkanlıkların tümü*" kültür olarak adlandırılmaktadır. Tylor, klasik tanımında, yalnızca insanlığın kültüre sahip olabildiği öncülüğünden yola çıkmaktadır. Buna göre kültür: *İnsanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlaki değerler, yasa, gelenek başka beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bütündür.* (Giddens, 2009: 34) Günümüzde kültür kavramının, dini ruh kavramını ve siyasi millet kavramını ve doğal ırk kavramını bilimsel alanın dışına atarak gittikçe artan bir tanım olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda kültürü tanımlarken, en ilkel halkların "örf ve adetleri"ni, onların maddi yapısından, bu yapı üzerinde iklimin etkisinden yahut beyinlerinin daha basit farz edilen yapısından çıkartan ırkî tasvirlerle ait yaygın görüşü reddetmiş olmaktadır. Bu sayede Tylor, yeni bir antropoloji anlayışı ile kültürü, bütün insanlığa ait bir nitelik olarak tanımlamaktadır. (Haviland, 2008: 103) Kültür kavramı temel bazı varsayımlar içermektedir. Bunlardan ilki, kültürün doğaya karşı olduğudur. İnsanda kültürel olarak var olan şeyler eklemlenmiş dil, sembolik kapasite, idrak gibi diğer canlı varlıklarda eksik gibi görünen şeydir. Antropolojide kültür kavramı, sadece muhtevası zaman akışına göre değişecek olan bir düşünce konusu olarak değil, bir eleştiri aracı olarak

inşa edilmiştir: İlk önce ırkî teorilere karşı, daha sonra tekamülcülüğe karşı. Freud'a göre kültür, insan hayatının sahip olduğu her şeyin, kendi hayvani hayat şartlarından yükselmiş ve hayvanların hayatından ayrıldığı şeydir: *“Kültür, insan hayatının hayvan hayatından sivrilmiş, incelmış halinden başka bir şey değildir. Bizler bir yandan içgüdü ile yönlendirilmiş, soyaçekimle perçinlenmiş hayvanız, diğer yandan niyet, arzu ve maksat yoluyla yönlendirilmiş ve lisan yoluyla aktarılmış bir kültür mirasına bağımlı, insanız.”* (Journet, 2009: 21) 1896'da evrimcilerin tartışmalarını hedef alan Amerikalı Franz Boas (1858-1942) ise kültür kavramının medeniyet aşaması ve dereceleri üzerine yerleştirmenin ve hatta o kültürleri birbirleri ile mukayese etmenin yanlış olduğunu savunmaktadır. Boas'a göre her toplumu, kendi özgün kaderi içerisinde düşünmek ve incelemek mecburiyeti vardır. Çünkü, onun kültürü, ancak kendi özelliğine bağlı bulunabilir. (Journet, 2009: 17) Rölativizmin en önemli isimlerinden Boas, evrimciliğe karşı hiçbir kültürün diğerinden daha gelişmiş olmadığını iddia eder ve ırkların incelenmesi ile kültürlerin incelenmesini birbirinden ayırmak gerektiğini savunur. Yapısal antropolog Claud Levi-Strauss için kültürel oluşumlar, ne kadar çeşitli olsalar da, bazı evrensel zihin yapıları ve (karşılıklı zıtlama, yerine geçme, yer değiştirme gibi) soyut nitelik olan toplum kuruluşunun kural ve alışkanlıklarına boyun eğerler. Beşeri kültürler, aynı konularda tamamen eşit ve aynı olan zihni değerlerdeki bazı çeşitliliklerdir. Bronislaw Malinowski (1884-1942) tıpkı bir canlı varlıkta bir organın bir ihtiyaca cevap veren bir fonksiyonu olduğu gibi, bir kültür içerisinde her unsurun bir fonksiyona sahip olduğu fikrini geliştirir. (Journet, 2009: 27)

Avrupa'nın hızlı gelişimi, Osmanlı'nın yapısal sebepler dolayısıyla geride kalmasına sebep olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu fetih ekonomisi üzerine kurulmuş bir yapı içermekte olduğundan, ticaret ve kapitalist üretim sonucunda oluşacak artı-ürünün ortaya çıkmasına izin verecek tarihsel koşullardan yoksun bir toplumsal yapıya sahiptir. Avrupa ise Rönesans'la birlikte oluşturduğu yeni üretim ilişkilerini, coğrafi keşiflerin sonucunda yeni hammadde kaynaklarına erişmesi ve yüksek miktarda altına sahip olması sebebi ile zenginleşmiştir. Osmanlı toplumunu da etkileyen bu süreç, hızla gelişen bilim ve birçok alanı da içine almıştır. Özellikle silah ve askerlik teknolojilerinin büyük aşamalar kaydetmesine yol açmıştır. Avrupa'daki bu tarz hızlı gelişmelerin sonucunda Osmanlı Devleti'nin fetih ekonomisi çıkmaza girmiş, makineleşme sayesinde meta üretimindeki maliyetler düşmüş, Osmanlı ürünleri

Avrupa ürünleri ile baş edemez hale gelmiştir. Gerilemenin ilk belirtileri askeri alanda görüldüğünden, reform çabaları da ilk olarak bu alanda başlatılmıştır. (Ergur, 2009: 174) Avrupa bilim, coğrafi keşifler ve ekonomik alanlarda yaptığı atılımlar sayesinde askeri alanda da güçlenmeye başlamış, Osmanlı ise askeri alanda yaşadığı gerilemelerle reform çabaları içerisine girmiştir. Reform hareketleri yalnızca askeri alanla kısıtlı kalmamış, Avrupa'nın bilim ve sanatta da ileride olduğu düşüncesi ile başta müzik olmak üzere Avrupa'dan ithal edilen sanat hareketleri ile batılılaşma hareketleri başlatılmıştır. III.Selim ve II.Mahmut'un 1800'lü yıllarda öncülüğünü yaptığı bu girişimler müzik alanında en somut olarak 1826 yılında Mehterhane'nin kapatılması ile görülmüştür. Mehterhane'nin kapatılması ve batılı müzik anlayışını yaşatmak amaçlı Mızıkay-ı Humayun'un kurulması ile yabancı öğretmenlerin Avrupa'dan gelişi ve eğitimlerin başlaması müzik, tiyatro ve dans ile sanatın her alanına hızla yayılmıştır. Bando müziği ile başlanılan bu serüvende askeri müzik dışına da çıkmış, nota ve müzik eğitimleri vermeye başlanmış ve Mızıkay-ı Humayun, bünyesinde birleştirilen *fasıl takımı, orkestra, tiyatro, orta oyunu, karagöz, kukla, opera, operet, hokkabazlık, cambazlık, koro* gibi bölümler ile bir eğitim kurumu haline gelmiştir. (Gazimihal) 1839'dan sonra hızlı bir gelişim gösteren Batı etkisindeki tiyatro, opera ve operet¹³ temsilleri, azınlıkların yanı sıra dönemin Türk aydınları tarafından da içtenlikle benimsenmiş, özellikle operet ve müzikli oyunlar İstanbul ve İzmir'de farklı bir yaşam biçiminin simgesi haline gelmiştir. Bu yüzyılın başlarında Paris'te doğan Revü¹⁴ ise operetin daha basite indirgenmiş halidir. İstanbul'da opera ve bale topluluklarının, yabancı elçilik binalarında, ülkelerinden gelerek yaptığı gösteriler 1542 yılına kadar dayandırılabilir. Bu tarihten itibaren saraya getirtilen İtalyan Guiseppe Donizetti ve diğer yabancı hocalar ile batının müzik anlayışı, Osmanlı sarayı ile tanışmış olmaktadır. Peşi sıra gelen İtalyan operaları, Dolmabahçe Sarayı'nın içinde bir tiyatro binası inşası, haremde yalnızca kadınlardan oluşan orkestraların kurulması, Sultan Abdülaziz'in bestelerinin yanı sıra 1867 yılında

¹³ Operet, sözcük anlamı ile küçük opera, operacık anlamına gelmektedir. Orta Avrupa'nın sanat ve kültür merkezi olan Paris ve Viyana'da 19.yy'da yaygınlaşmıştır. Von Suppe, J. Offenbach, Johann Strauss ve F. Lehar bu türün sevilmesinde önemli payı olan bestecilerdir. Biçimsel olarak operet, operaya göre daha kolay anlaşılır, halkın kolay anlayabileceği librettolar üzerine bestelenir. Gülünç ve eğlenceli yanı fazladır. Zaman zaman karşılıklı uzun konuşmalarla olay örgüsü izleyenlere, müziksiz olarak aktarılır. Dans sahneleri renkli ve eğlencelidir.

¹⁴ Revü, birbirinden bağımsız dans, şarkı ve olayların peş peşe sahnelenmesinden oluşur. Bir sahnede sadece şarkı olabileceği gibi bir başka sahnede bağımsız bir dans ya da ikisinin bir arada sergilendiği bölümler olabilir. Paris revüleri çoğunlukla bir türdendir.

yaptığı Avrupa seyahati, Richard Wagner'in Bayreuth opera binasına saray tarafından verilen maddi destek, balolar, konserler derken, önce saray arkasından İstanbul, Batı müziği ile tamamen iç içe geçmiştir. (Dilmener, 2003) Bu dönemde opera ve operet örnekleri veren en önemli besteciler Dikran Çuhacıyan'ın yanı sıra Leon Hancıyan, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin, Cemal Reşit Rey gibi isimlerdir. (Ünlü, 2006) Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki operet ve daha sonra kentlerde gelişen "gazino kültürü", eğlence hayatını anlamak için önemli ipuçları içermektedir. 1910'da Muzıkay-ı Humayun hocalarından Zati Bey'in kurmuş olduğu Muzıka Mektebi, Darü'l Musiki Osmani, Darü'l Feyz-i Musiki, Darü't Talim-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti, Darü'l Bedai, Darü'l Elhan gibi kurumlar, müziğe halk arasında katılımın arttırılabilmesi açısından oldukça önem taşırlar. Bu dönemde İstanbul'da saray çevresinde bulunan Muzıka-i Humayun'dan bir heyet kurularak Ankara'ya gönderilir. Bu heyet daha sonra Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Badosu ve Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti adlarını alır. Bu kurumlar bu süre itibari ile Ankara'da kalmış ve çeşitli konserler vermeye başlamıştır. (Paçacı, 1998)

19.yy'da batıdaki özgürlüğün ve kültürel gelişmenin Türklere, askeri-teknik gelişmelerden çok daha az yansıdığını söylemek gerekmektedir. Türkiye'de tarih, tarih felsefesi, sosyoloji ve edebiyatın, tıp ve mühendis okullarındaki kadar başarı ile okutulacak biçimde gelişmedikleri bilinmektedir. Osmanlı-Türklerinin başarılı doğa bilimcileri, matematikçileri vardır ancak aynı çevrelerde Osmanlı-Türk aydını sosyoloji, felsefe, tarih konularında aynı başarıya sahip değildir. (Ortaylı, 2008) Sanat alanında batılılaşma çabaları hep eksiklikleri beraberinde getirmiştir. Bandonun ve Donizetti Paşa'nın sanat yaşamına etkilerini, sarayda sık sık verilen çoksesli dinletilerden de anlayabiliriz. Bu dinletilerin yanı sıra batılı bir çok müzisyen Osmanlı Sarayı'nı ziyaret edip, konserler vermişlerdir. Türk makam müziğinde batılılaşma çabaları Cumhuriyet yıllarına dek devam etmiş, Cumhuriyet'in ilanı ile alfabeden, giyim kuşama kadar değişen her unsurun yanı sıra müzik alanında da değişimler görülmüştür. Osmanlı Devleti'nden başlayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulumu ile devam ettirilen bu yenilikçi akım yeni yaşam tarzları, yeni zevkler ve yeni eğlence biçimlerinin yeşermesi için zemin oluşturmuştur. Bu kültürleşme sürecinde, sanayileşmenin getirdiği teknolojik gelişmeler müzik alanına da yansımış, gramofon ve plak sanayii ile üreten-sanatçı bileşenine üçüncü bir unsur olarak dinleyici eklenmiştir. 20.yy'ın başında radyonun doğuşu ile Türkiye'de başta İstanbul ve

Ankara olmak üzere radyo dinleyicileri de müzik alanında etkin hale gelmiştir. Kitle iletişim araçlarının müzik alanına getirmiş olduğu hız ve yayılım olanakları ile popüler kültür kavramı beslenmiş, bu yıllar itibari ile toplum ‘yıldız’ sanatçıları oluşturmaya başlamıştır.

2.1. Türkiye’de Modernleşme Sürecinde Müzik Piyasasında Heteroseksüel Yapı

Modernleşme batıdan farklı bir süreç içerisinde, Türkiye’de de çeşitli etkiler yaratmış ve bu etkiler en çok kültürel faaliyetler arasında müzik alanında görünürlük kazanmıştır. Sosyolojik çalışmalardan, antropolojiye, sanat ve mimarlık tarihinden kültürel çalışmalara kadar pek çok disiplin, modernleşme ile yüz yüze gelmiş, Türkiye Cumhuriyeti Devleti de bu süreci kendi içerisinde yorumlamıştır. Düşünce, davranış ve yaşam tarzı olarak batı uygarlığını hedef alarak, bu bağlamda toplumu dönüştürmeye çalışan doğu ülkelerinin kullandığı bir kavram olarak batılılaşma, yanı sıra çağdaşlaşma ve modernleşme toplumların değişim amacı ile ilişkilendirilen tabirlerdir. Ancak, buradaki değişim, çağdaşlaşma ve modernizm illa ki batıya dönük kavramlar olarak anlaşılmalıdır. Ör; Japonya teknolojik bakımdan belki de Avrupa ve Amerika’dan daha ileri seviyede de olabilir. Çünkü modernleşme, çağın yeniliklerine ayak uydurma, çağdaş tekniklere, kurallara ve niteliklere sahip olmak demektir. Modernleşme, toplumların gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa’da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları da kapsamaktadır. (Mardin, 2007) Feodal yapılanmada devlet iktidarı, dinsel ya da ahlaki düzenin normlarıyla sınırlı ve ortaçağ malikanelerinin ayrıcalıklarına bağlı olarak parçalanmış bir iktidar görüntüsü çizmektedir. (Turan, 2011) Bu kavram, sanayi devrimi ve kentlileşme süreci ile doğmuş, rasyonelleşme ve ulus-devlet kavramları ile pekişmiş, hizmet sektöründe kamusal ve özel alanların birbirinden ayrımı ile de devinimini sürdürmüştür. Modernleşme çabası içerisinde olan ve devinimini sürdüren pek çok toplumda olduğu gibi Türkiye’de de özellikle toplumsal cinsiyet kavramı modernleşmenin bir ögesi olarak kendini göstermektedir. Kimlikler ve onları kuşatan makro yapılanmalar (kurumsal pratikler ve zihniyetler) toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Sadece geleneksel/modern, köylü/ kentli ikilikleri ile anlaşılamayacak derecede kompleks bir

sürecin ürünü olan kimlikler, ilişkisel olarak diğerlerinin tanımlanması yoluyla kurgulanır. (Erol, 2001) Kamusal alana kadının dahil olması gerek köklü bir kavram olan aile oluşumunu gerekse ekonomik dengeleri oldukça değiştirmekte olan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Antony Giddens, küreselleşmekte olan modernite süreçlerine ilişkin olarak ulus-devletlerin, kapitalist bir dünya ekonomisinin, uluslararası iş bölümünün ve askeri düzenin önemine vurgu yapmıştır. (Bilton, 2008) Parsons, her toplumun kültürünün ya daha yerel ya da daha evrensel yönleri olduğu savunmuştur. Modernleşme ile beraber gelişen bu kavram, toplum ilişkilerinde giderek yerleşir. Burada bakış açısı oldukça önemlidir. Örneğin, bir kişi toplumu ya da genel olarak dünyayı “yönetenler” ve “yönetilenler” diye ikiye ayırarak baktığında, bu bakış açısı “yerel” olarak tanımlanırken, kişi kendini insanlığın bir parçası olarak görüyorsa bu “evrensel” bir bakış açısı olarak değerlendirilir. Özellikle 20.yy’da küreselleşme tabir edilen dünyanın bir bütün olarak algılanması da bu bakış açısına dayandırılabilir. (Mardin, 2007) Modern devlet, feodal toplumun yerine yeni bir toplumsal yapılanmanın, kapitalist toplumun inşa edilmesinin önkoşulları olarak mekan ve zamanın rasyonel bir düzenlemeye tabi tutulması gereğine hizmet edecektir. Bu bağlamda, kapitalist birikim arayışına yanıt vermek ve sermaye ihtiyacını karşılamak amacıyla modern devlet, her şeyden önce bir vergi devleti olarak inşa edilecektir. Burjuvazinin doğuşu ve yayılması, üretim ve üretim güçlerinin sonsuz büyümesinin gerçekte insan yaşamının en büyük amacı olduğu düşüncesinin yaygınlaşmasına ve dolayısıyla da iktisadi aklın kazanmasına yol açmaktadır. Öte yandan bilim insanları ve filozoflar bu doğrultuda bilgiye yeni bir yön vermek suretiyle bilgi-iktidar sendromuna belirlilik kazandıracaklardır. (Turan, 2011)

Modernleşme sürecine doğu ve batı toplumları açısından baktığımızda farklı anlamlar çıkmasının sebebi, bahsetmiş olduğumuz gibi zihinlerde yaratılan imajın rolü ile alakalıdır. Batı denildiğinde ‘modern’ düşüncenin kendisi anlaşılırken, doğu denildiğinde ‘geleneksel’ düşünce kalıplaşmıştır. Batı uygarlıklarının modernliği yaşarken geçirdiği vurgulanan belirli aşamalar doğu toplumlarında şekillenmemiş, dolayısıyla modernlik doğu toplumlarının gelenekselliklerine yama yapılmıştır. (Yüksel, 2002) Modernleşme ile ilgili doğunun temkinli ve gelenekselci tavrı elbette ki dini sebepler ve inançlarla da bağlantılıdır. İslam dünyasının modernleşme karşısında geleneksel yapıdan bir kopuş yaşanacak olmasına karşı kati duruşu doğuyu modern yaşama geciktirmiş ve bu sebeple doğu toplumları iki kültür arasında sıkışıp

kalmıştır. Doğu toplumlarının İslami ve gelenekselci bakış açılarına rağmen insan yaşamını kolaylaştıran teknolojik gelişmeler, iletişim ve medya var olduğu sürece çağa ayak uydurması kaçınılmaz olmuş, bu mücadele teknolojinin zaferi ile sonuçlanmıştır. Levy'e göre sonradan modernleşmeye başlayan ülkelerdeki modernleşmenin ön koşulları, daha önce modernleşmiş olan ülkelerdeki modernleşme için gerekli olmuş olan ön koşullarla aynı olmayabilir. Örneğin, İngiltere'nin modernleşmesi sırasında hükümet kontrolünün gevşetilmesi bir ön koşul olduğu halde sonradan modernleşenler için merkezi hükümetin kontrolünü arttırması bir ön koşuldur. Yine Japonya örneğine baktığımızda bütün ülkelerin aynı yolla modernleşmesi gerekmediği ortaya çıkmaktadır. (Kongar, 2010) Shayegan'ın deyişiyle, "Bir yanda değişim, niteliksel sıçrama, ilerleme ve dönüşüm, öte yandan sosyolojik ağırlık, geleneksel cansızlık, köhneleşme ve kavga ideolojisi" vardır. (Yüksel, 2002) Cumhuriyet'in ilanı ile 1923 yılında kılık kıyafetten, hukuk sistemine, idari kurallardan alfabeye kadar her türlü alanda yapılan değişiklikler elbette ki toplumsal ve kültürel yapının, sanatın ve eğlence biçimlerinin de değişime uğramasını sağlamıştır. Çeşitli siyasal, ekonomik ve reformsal hareketler sayesinde gerçekleşen değişimler, toplum içerisinde öncelikli olarak sanat alanlarına yansımaya başlayacaktır. Bir toplumun sanatını, müziğini inceleyerek toplum bilimsel çalışmalar yapılırken özellikle 20.yy'dan itibaren kullanılmaya başlanılan kitle iletişim araçlarının işlevselliği de yapı-çözüm çalışmalarını hayli desteklemektedir.

II. Dünya Savaşı'nda, I.Dünya Savaşı'ndan farklı olarak yalnızca Avrupa değil, neredeyse dünya çapında gerçekleşen ve hedef belirtmeksizin havadan bombardımanın sonucu olarak cephelerle, evler arasındaki ayırım tümüyle ortadan kalkmış, tam bir kaos ortamı hakimiyeti söz konusu olmuştur. 1920'lerdeki canlı ve istikrarlı havanın, 1929'da dünya ekonomik krizi sebebi ile sona ermeye başlaması çeşitli siyasal, toplumsal ve inançsal bir takım sorunları su yüzüne çıkarmaya başlamıştır. Bir yanda Almanya ve iki müttefiki diğer yanda, İngiltere, Fransa, ABD ve Rusya'nın (Sander, 2002) birleşimi ile gerçekleşmiş olan II.Dünya savaşının ardından Türkiye'nin özellikle ekonomik anlamda almış olduğu çeşitli etkiler söz konusudur. Dönemin siyasal koşullarına bakıldığında Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme bir geçiş süreci yaşadığı ve ekonomik anlamda zayıfladığı görülmektedir. Bu dönemde gelir dağılımının yeniden düzenlenmesi, sosyal adaletin sağlanması ve yüksek kazanç sahibi olanlardan vergi alınabilmesi için yeni önlemler

düşünülmüştür. Savaş yıllarında büyük kazançlar sağlayan savaş zenginlerinden “Varlık Vergisi”, kırsal kesimdeki savaş zenginlerinden ise “Toprak Mahsulleri Vergisi” alınmıştır. Bu yıllarda yaşanan ekonomik zorluklar ülkede, demokrasi ve faşizm ile ilgili olumsuz eleştirel yazılar yazılmasına ve tepkilere sebep olmuştur. (Türkiye Tarihi, 2008) Türkiye’nin 1945 yılında tek partili dönemi kapatıp, siyasi muhalefete izin vermesi tarihsel olarak Atatürk’ün vefatından hemen sonra gerçekleşebilecek bir süreçken, İkinci Dünya Savaşı’nın yaratmış olduğu kaos ortamı buna müsaade etmemiştir. 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesi üzerine ekonomik ve sosyal sorunlar sebebi ile muhalefet değişik toplumsal grupların temsilcisi olma durumuna erişebilmiştir. Celal Bayar’ın Genel Başkanlığı’nı yaptığı Demokrat Parti, 1946 yılında Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan tarafından kurulmuştur. (Türkiye Tarihi, 2008) 1949 yılında radyo yönetimine düzenleme getirilen 5392 sayılı yasa çıkarılmış ve seçimlerde TBMM’ye girecek olan partilere seçimden önce radyoda parasız konuşma hakkı tanınmıştır. (Özden ve Cankaya, 2000). 1950 yılında yapılan seçim sonrasında ise Demokrat Parti Türkiye’nin çok partili dönemine geçişi sağlayarak Adnan Menderes başkanlığında halk tarafından seçilmiştir.

Türkiye’de başlayan bu yeni dönemde 14 Mayıs günü yapılan seçimle iktidar değişmiş, çok partili hayata geçiş süreci de bu sayede başlamıştır. (Türkiye Tarihi, 2008) 1946-60 yılları arasında kültür ve sanata ilişkin programlar içerisinde en çok yeri radyo oyunları oluşturmuş, çocuklara yönelik programlar oldukça yaygınlaşmıştır. Demokrat Parti din konusunda CHP’den farklı anlayışını radyo yayınlarına yansıtmış, 1950’den sonra Ankara radyosunda her cuma sabahı Kuran yayını ve mevlit yayınları başlatılmıştır. (Cankaya, 2000) Çok partili seçim agresif ekonomik liberalleşme, siyasi şiddet, askeri müdahale ve İslamcı tepki döngüsünü başlatmış, sonraki yıllarda bu döngüler ağır sonuçlar yaratmıştır. Bu süreçte aydın kesim baskılanmış, basın ve üniversiteler sansürlenmiş ve kamuoyu tartışmaları sıklıkla kısır karşıtıklara (sağ-sol, laik-İslamcı, Kürt-Türk) indirgenmiştir. (Stokes, 2012) Devletin kurucu partisi CHP, çağdaşlaşmanın bir gereği olarak müziği sadece çok sesli müzik ile senfoni orkestrasına hapsetmiştir. 1950’li yıllar ile birlikte artık bu anlayış iktidardan uzaklaşırken, toplumsal yaşamda da karşılığını bulmuştur. Gazino mekanları toplumsal yaşama dahil olmuş, ilk kuşak gazino sanatçıları da eğlence yaşamında yerini almıştır. O dönemde sesi ilk olarak devlet radyosundan duyulan Zeki

Müren'in, gazino mekanlarına geçişi çok sürmeden gerçekleşmiştir.¹⁵ Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi koşullar itibari ile ilk kez çok partili döneme girmesinin yanı sıra tutucu, muhafazakar diyebileceğimiz bir yönetim anlayışı içerisine girdiği 1950'li yıllar, barındırdığı tüm çelişkilerine rağmen Zeki Müren'in radyoda keşfedilmesinin ardından yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti siyasi yaşamını incelerken iki ana dönem ele alınabilir. İlki 1920'lerden II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar süren Cumhuriyet Halk Partisi'nin yönetimindeki tek partili dönem, ikincisi ise Demokrat Parti'nin yönetimindeki kesintilerle (1960-61, 1971-71, 1980-83) sürdürülen çok partili dönemdir. Bu sebeple Türkiye'nin 1960'lı yılları siyasi ve kültürel açıdan oldukça önemli dönemeçlere tarih olmuştur. Bu dönemde 1960 Darbesi yaşanmış, Türkiye'nin belirleyici güç temsilcisi askerler olarak netleştirilmiştir. Cumhuriyet sonrası Türkiye'nin 1980 yılına kadar belirleyici evreleri "Atatürk Dönemi", "Milli Şef Dönemi", "DP Dönemi" benzeri bir adla "1961 Dönemi" olarak adlandırılabilir. (Akşin, 2008)

Tanzimat sonrası Türkiye'nin ikiye ayrılan yüzünün bir bölümünü yüzeysel batılılaşma ve yenileşme çabası içerisinde bulunan aydınlar oluştururken, bir diğer yüzünü ise taşra eşrafı, toprak sahipleri ve bazı din adamları oluşturmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti siyasi tarihinde 1945 sonrası çok partili dönemde yaşananlar toplum yapısındaki değişiklikleri meydana getirmiştir. Bir kısım toprak sahipleri ile savaş sürecinde zenginleşen yerli iş ve ticaret çevrelerinin birleşmesi oluşturulan DP'nin ekonomide uyguladığı enflasyoncu politika sonucunda özellikle subayların ve memurların oluşturduğu sabit gelirli kırılgan nüfuslarının yanı sıra yaşam düzeyleri de düşmüştür. Verilere göre 1960'ların başında memurların çalışan nüfusun %2.82'sini meydana getirdiği ve milli gelirden aldıkları payın %15 olduğu hesaplanmıştır. Bu dönemde ticaretle uğraşan kesim büyük kazançlar elde ederek zenginleşmiş, büyük kentlere yaşanan göçler ile de toprak sahibi yüksek gelirli kırsal alan insanların beğenileri ve talepleri başta eğlence piyasası olmak üzere Türkiye kültür yaşamında dönüşümlere sebep olmuştur. (Akşin, 2008)

1950-80 yılları arasında Zeki Müren'in sanat yaşamı incelenirken Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin oldukça değişken siyasi ve kültürel yaşamına da tanıklık edilmektedir. Bu süreçte tek partili dönemden çok partili döneme geçiş, 1960-1980

¹⁵ Ülkü Erakalın, web, 26 Eylül 2010

askeri darbeleri başta olmak üzere Türkçülük, milliyetçilik, İslamçılık gibi kavramların geliştirildiği, din ve laik devlet kavramlarının sorgulandığı çeşitli sistemlerin oluşturulmaya çalışıldığı sancılı bir dönem karşımıza çıkmaktadır. Bu değişkenlerin ortasında siyasi ve kültürel değişimler elbette ki halkın yaşam biçimi ve eğlence alanlarında da çeşitli değişikliklere ve etkilere sahip olmuştur. Zeki Müren'in müzikal yaşamı üzerinden ele aldığımız yıllar arasında 1950'li yıllarda Türkiye siyasi olarak tek parti- çok parti geçişi yaşarken Müren'in yaşamında radyodan film setlerine ve gazino sahnelerine geçiş vardır. Müren'in müzik kariyerine başladığı yıllarda babasının Demokrat Parti üyeleri ile olan arkadaşlığı sayesinde çeşitli organizasyonlarda konserlerde bulunduğu görülmektedir. Zeki Müren, devlet erkanından, başta dönemin Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay ve Fahri Korutürk'dan gördüğü saygı ve sonradan kazandığı "Paşa" lakabı ile daima, siyasi cephelerin desteğini almış bir eşcinsel sanatçı olarak varlığını korumuştur. 1960'lı yıllarda Türkiye askeri darbe yaşamış ve kentlere büyük göç dalgaları başlamıştır. Bu göçler ve değişen insan profili Türkiye'nin "yıldız", sanatçısı olan Müren'in bu yıllardaki gazino dinleyicisine de yansımaya başlamış, 1970'lere doğru Anadolu'da toprak sahibi zenginlerin göçtüğü İstanbul'da, özellikle gazino gibi pahalı eğlence mekanlarını yeni dinleyicileri doldurmaya başlamıştır.

Medya sayesinde bilgi tek merkezli olmaktan kurtulmaktadır. Medya ile birlikte iletişimde tekelcilik kırılmış, özgürlükler ve yerellikler daha bir önemli hale gelmeye başlamıştır. Postmodernizmle ilişkilendirilebilecek bir başka olgu ise 'kent'tir. Sanayileşme ile beraber nüfusun büyük bölümünün kentsel alanlarda yaşaması (Türkiye'deki kentleşme ile Avrupa da ki arasında önemli nitelik farkları vardır) ve daha da büyük bir bölümünün bu alanlardan kaynaklanan fikirlerin etkisi altında kalması dolayısıyla metropol, postmodernizmin merkezine yerleşmektedir. Postmodern durum önemli ölçüde kentin gelişmesine, daha doğrusu son yıllarda nüfusların çarpıcı biçimde kentleşmesine bağlıdır. Bu sebeple modernizme meydan okuyan şeyim kökeni kentte aranmalıdır. (Özkerem, 2007) 1930 ve 1940'lı yıllarda Amerikan ve Avrupa sosyolojisinde etkin olan kitle kültürü kuramları, popüler kültürü endüstriyel üretim bağlamında ve halk kültürünün karşısında konumlandırma eğiliminde olmuştur. Halk kültürü, halkın kendiliğinden üretimi olarak görülürken, kitle toplumu kuramları endüstriyel üretim ve dağıtım vasıtalarına sinema, radyo ve pop müzik gibi popüler kültür formları üzerinde odaklanmış ve bu üretimleri halka

empoze edilen şeyler olarak kuramsallaştırmıştır. Seyirciler ise onlara bir şekilde dayatılan bu ürünlerin pasif tüketicileri olarak varsayılmıştır. Bu yaklaşımlar halk kitlesinin, kitle iletişim araçları yoluyla manipülasyonunun sağlandığı ideolojisi ile Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi kavramında kendini bulmuştur. Bu bakımdan popüler kültür, ideolojik mücadeleler bağlamında ve herhangi bir kültür politikasının ana unsuru olarak anlaşılabilir. (Edgar, 2007) 20.yy sınıfsal farklılıkların giderek ortadan kalktığı, popüler kültür ve popüler sanatın öne çıktığı bir dönem olarak görülmektedir.

Cumhuriyet süreci ile değerlendirilen Türkiye'nin modernleşmesi, büyük kentlere yoğun göç sebebi ile değişen kültürel yapı, kitle iletişim araçlarının işlevsellik kazanımı, toplum yapısında kurgulanan ailesel yaşam ve müzikte var olan etkilerin tümü üzerinden ele alınmalıdır. Modernleşme kavramının algısında var olan heteroseksüel yaşam algısı, toplumsal yaşamın kadın ve erkek olmak üzere iki cinsiyet üzerinden kurgulanmasına sebep olmuştur. Modern toplum yaşamının, aile kurma olgusu üzerindeki vurgusu, hemen her toplumda var olan ara cinsiyetlerin gölgelenmesine sebebiyet vermiştir. Türkiye modernleşmesine bakıldığında da bu gözlem doğrulanabilir. Müzik alanında *solist* icracı kavramının doğuşu modernleşme sürecine denk gelmiştir. Heteroseksüel algı üzerinden geliştirilen bu süreç, solist icralarının özellikle vokal alanda kadın üslubu ya da erkek üslubu üzerinden örneklerine tanıklık etmiştir. Bu alanda, modernleşmenin yeni yüzleri de kadın ve erkek solist sanatçılardan oluşturulmuştur. Müzikteki bu heteroseksüel algı, postmodern bir aktör ve aktivist Zeki Müren'in varlığı ile başka bir boyuta taşınmıştır.

2.1.1. Modern bir aktör: Münir Nurettin Selçuk

Modern bir solist olarak ele alabileceğimiz Münir Nurettin Selçuk ve postmodern göstergelerin bir aktörü olarak Zeki Müren'den bahsetmeden önce süreç olarak modernleşme kavramına değinmek yararlı olacaktır. Modern kelimesinin etimolojik anlamı, *yaşadığımız zamana ait ya da uygun* karşılığına gelmektedir. Eski Latince bir kelime olan *modernus*, *Modo*'dan türemiş bir kelimedir. *Modo* ise “hemen şimdi” anlamına gelmektedir. Eisenstadt modernleşmeyi “*tarihsel olarak Batı Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da geliştirilmiş olan toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemlere doğru bir değişme süreci*” olarak tanımlamaktadır. Daniel Lerner ise modernleşmenin

temelinde “*akılcı ve pozitivist bir ruhun benimsenmesinin*” yattığını söylemektedir. (Kongar, 2010)

Modernleşmeyle birlikte, insanların günümüzde kimlik arayışlarında yaşamlarının anlamını geçmişte aramalarında, hayatı boyunca “ben kimim” sorusunun cevabını bulmaya çalışmalarında bir yükseliş görülmüştür. Modernleşme süreci içerisinde değişim önemli bir unsurdur. Modernleşme ile bir toplumda değişim, toplumsal denetim sorunları, toplum yapısının çözülmesi gerçekleşirken, bireycilik ön plana çıkmaktadır. (Kongar, 2010) Modernizm ile birlikte insan anlayışı değişirken, yeni toplumsal yaşamın bireye yüklediği sorumluluklar, roller ve statüler, kimliğin çerçevesini çizmekte ve gelenekselliğinin katı ve durağan kimlik anlayışı yerini hareketli, çoklu ve değişken bir kimlik anlayışına bırakmıştır. Modernlikle ilişkili olarak insanlar, kimliği “inşa edilecek bir şey gibi değil, aranarak bulunabilecek bir şey” olarak algılamaya başlamışlardır. (Karaduman, 2010) Kimlik kavramı toplumun sosyal sisteminin en temel ve en önemli kökenini oluşturmaktadır. Kimlik, bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları çevrelerdeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu, inanç, tutum, değer yargıları gibi yaşam biçimini sembolize eden bir kapsama sahiptir. Kimlik, yüzeysel olarak kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlersiniz?” sorusuna verdikleri cevaplardır. (Güvenç, 1993) Toplum yapısı içinde bireylerin sosyal davranışlarını belirleyen unsurlar (değerler, normlar, statüler, roller) sosyal kimlik belirleyicileri olarak sosyal kategorizasyona ait özelliklerle ilişki halindedir. Değerlerin kaynağının kültürde yer alması, mesleklerin aynı zamanda bir rol ve statüye denk gelmesi gibi özelliklerdir. Bireyler, kadın ve erkek ya da farklı mesleklerden olmalarına göre veya farklı kültürlerin mensubu olarak birbirlerini tanımlar ve sosyal yaşam içerisinde konumlandırmaktadır. Tarihte toplumsal yapılanma şekillerine göre kimlik oluşumlarının da etkilendiği bilinmektedir. Toplumlar karmaşılaştıkça ve çeşitlendikçe üzerimize giydiğimiz bir elbise gibi tanımlayabileceğimiz kimliklerimizin de değişken bir yapıya sahip olduğunu görülmektedir. Dolayısıyla bu değişken yapı örneğinin, geleneksel toplumlarda bireyin dışında ve yaşadığı topluluğun aidiyetleriyle biçimlenirken, modern toplumlarda bireyselliğinin ve bireysel aklın ön planda olduğu belirlenmektedir. Postmodern zamanda ise kimliğin, aşırı parçalanmış, çoklu özellikler gösterdiği; geçişken ve çok çeşitli karakteristiğe büründüğü

saptanmıştır. Modernizm, üç temel görüş üzerinde (aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm) kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışmıştır.

Türkiye’de kapitalist üretim ilişkilerinin müziğe yansımaları düşünüldüğünde, 18.yy’dan itibaren sürmekte olan modernleşme çabaları değerlendirilmelidir ki modernleşme süreci, büyük oranda batılılaşma anlamına gelmektedir. Geleneksel Osmanlı toplum yapısı ve düzeninin dönüşmesi öncelikle Batı uygarlığına ait kurum ve kuralların ithali ya da uyarlanması olarak gerçekleştirilmiştir. Bir toplumda elbette ki maddi-olmayan unsurların değişmesi uzun bir süreç istemektedir. Bu sebeple müzikteki yapısal değişikliklerin yüzyıldan fazla sürdüğü ve halen devam ettiği söylenebilir. Avrupa Rönesans ile birlikte yeni üretim ilişkileri oluşmaya başlamış, coğrafi keşiflerin sonucunda yeni hammadde kaynaklarına erişilmesi Avrupa’nın güçlenmesine sebep olmuştur. Hızla gelişen bilim, birçok alanda olduğu gibi silah ve askerlik teknolojilerinin gelişiminde de büyük aşamalar kaydetmiştir. Osmanlı’nın fetihler üzerine kurulu olan düzeni ve toplum yapısı da bu gelişmelerden olumsuz yönde etkilenmeye başlamıştır. Avrupa’da makineleşme sayesinde ürünlerin fiyatları ucuzlamış, Osmanlı’nın ürünleri ise Avrupa ile baş edemez hale gelmiştir. (Ergur, 2009) Dolayısıyla 18.yy’da Osmanlı’da gerileme ibareleri ilk olarak askeri yapı içerisinde kendini göstermiş ve ardından tüm alanlara yavaş yavaş etkisini göstermeye başlamıştır. Özellikle 19.yy beste teknikleri ve icra stilleri açısından kalıpların değişmeye başladığı bir dönem olmuştur. Bu dönem aynı zamanda müziğin parçalanarak, sadeleşmesi ve rasyonelleşmesinin de başlangıcı olarak kabul edilebilir. Müzikte gelişen bu rasyonelleşme ibareleri diyalektik bir içerikle kavranabilir. Bir tarafta ‘doğal bir sadeleşme süreci yaşanırken, diğer taraftan belli bir sadeleşme modeli dayatılmaktadır. Her iki boyutta da evrilen Türk makam müziği sistemi ile aralıkları hesaplı (rasyonel) tampere bir düzene geçirilmeye çalışılmıştır. Osmanlı’da başlayan batılı hareketler, 1930’lu yıllarda kayıt sektörünün gelişmesi ile hiç kuşkusuz standartlaşma, sadeleşme, popülerleşme ve tüketim artımı gibi kavramları da beraberinde getirmiştir. Kayıt sisteminin gelişmesi ve taş plaklarla başlayan serüven Cumhuriyet’in getirdiği tiyatrolar, operalar, kanto, tango, bandolar, orkestralar vb. yeniliklerin akabinde gramofon ile taş plak çağı başlamış, ardından radyo, sinema ile popüler kültür unsurları kitle iletişim ile tanışmıştır. Bütün bunlara paralel olarak cafe, müzikol, restoran, gazino, bar, pastane gibi kent yaşamını geliştiren yeni mekanlar; müzik, tiyatro, resim ve edebiyat başta olmak üzere güzel sanatlarda da kendini

göstermiş ve popülerleşme her alanda boyut kazanmıştır. Cumhuriyet politikalarının bir sonucu olarak kültürel tartışmalarda alaturka-alafranga (doğu ya da batı denebilir), teksesli-çoksesli çekişmesi dolaylı olarak da olsa Türkiye'nin hep (doğu ağırlıklı ve batı ağırlıklı olmak üzere) iki türlü popüler müziği olmasını sağlamıştır. Bunlardan birincisi Doğu etkisindeki Türk makam müziği ya da doğrudan Arap müzikleri, 50'lerde serbest icra, 60'lardan sonra arabesktir. Diğeri de 60'lara kadar batı etkili ya da taklidi olan caz, tango, rock'n'roll, Anadolu Pop, aranjman, Türk Hafif Müziği gibi türlerdir. Kanto, Türkiye'nin ilk popüler müzik türü olarak nitelendirilmektedir. Kolay anlaşılır sözleri, akılda kalıcı melodisi, sanat kaygısı taşımadan bestelenmiş olması, sadece işitsel değil görsel ve komedi unsurlarını barındırması gibi özellikleri ile popülerleşme kavramına uygun düşmektedir. (Özbilen, 2006) Önce kanto, sonra operetler, daha sonra da tango, Türkiye'ye giren ilk popüler Batı müzikleridir. Arjantin'de doğan, Avrupa yoluyla İstanbul'a ulaşan, gelirken Endülüs ve İtalyan folklorundan yararlanarak yeni bir şekil alan tango, bulunduğu ülkenin yerel müziğinden alabildiğine yararlanmayı bilmiş bir türdür. Türkiye'de de kolayca yerleştirilmiş, birbiri ardına tango yorumlayan ve besteleyen sanatçılar ortaya çıkmıştır. 1930'lu yıllarda devlet batı müziğinin yayılması için Osmanlı müziğinin faaliyet alanını sınırlandırmış, halka seslenen radyo dışında, resmi kurumlara kabul etmemiştir. (Aksoy, 2008)

Zeki Müren'i postmodern bir aktör olarak ele almamızın bir başka nedeni, dönemin modernist tavrını geliştirmiş olan Münir Nurettin Selçuk'un varlığıdır. Dâr'ül-Feyz-i Musiki Cemiyeti'nde müzik eğitimi almış olan Münir Nurettin Selçuk, döneminde yenilikçi kıyafet, duruş, okuyuş ve üslubu ile dikkat çekmiştir. İlk kez frak giyerek sahneye çıkması, Türk musikisi icrasını ayakta gerçekleştirerek verdiği konser havası, gazinolarda sahne almaması, üslubundaki sadeliği, icrasını sergilerken mimiklerini minimumda kullanması o dönemde modern batılı bir duruşu temsil etmesine sebep olmuştur. Selçuk'un, heteroseksüel cinsiyet yapısına uygun yaşamı ve aile kurup çocuk sahibi olması dönemin koşullarına uygun düşmektedir. Türk makam müziğinin, opera dinlenir gibi dinlenilmesini istemesi, elit bir tutum çerçevesinde modern bakış açısını temsil etmektedir. 1928 yılında Paris'e giden Selçuk, şan, solfej ve piyano dersleri almış, iki yıl sonra Türkiye'ye döndüğünde kendi kendine oluşturmak istediği yenilikçi müzik anlayışını şöyle ifadelemiştir:

Avrupalı, müziğin klasiğini iki saat süreyle konser salonunda çıt çıkarmadan, tam bir sessizlik içinde, zevk alarak dinleyebiliyorsa, Türk halkı da kendi klasik müziğini aynı saygı ve ilgiyle, zevk duyarak dinleyebilmelidir. Öz musikimizin Batı müziğinden eksigi yoktur. Batı müziği çok seslidir. Bir sekizli içinde on iki eşit aralık vardır. Bizim musikimiz ise, bir sekizli içinde eşit olmayan yirmi dört aralıkla, müthiş bir ses ve melodi zenginliğine sahiptir. İşte çeşitli makamları, usulleriyle, dini temalarıyla bu eşsiz müzik, meyhanelerden ve eğlence toplantılarından kurtarılmalı; müzik dinlemeye gelen müziksever insanların katına, konser salonlarına yükseltilmelidir. (Kulin, 2012)

Tablo 2.1. Modern Aktör – Postmodern Aktör

	MODERN AKTÖR MÜNİR NURETTİN SELÇUK	POSTMODERN AKTÖR ZEKİ MÜREN
KOSTÜM	Siyah Frak	Beyaz Frak Renkli Kostümler
MEKAN	Konser Salonları	Konser Salonları Gazino Sahneleri Matineler
REPERTUAR	Klasik, Neo klasik	Klasik, Neo klasik Sarkılar, Arabesk Şarkılar, Türküler
İCRA	Klasik Uslup	Serbest icra
CİNSİYET/ İMAJ	Heteroseksüel	Homoseksüel

Bu tabloda verilen ikili karşıtlık müzikal anlamda farklılaşan dönemleri göstermek açısından kullanılmıştır. Aynı zamanda modernizmin dönemselsel olarak postmodern durum ile ardışıklık taşıdığına işaret etmektedir. Postyapısalcı ve postmodern durum içerisinden bakıldığında ikili zıtlıklar reddilir ancak, gri tonların olabilmesi için siyah ve beyazın da incelenmesi gerekir. Postmodern bir özne olarak Zeki Müren'i ele alabilmemiz için dönemselsel olarak, Münir Nurettin Selçuk ya da Bekir Sıtkı Sezgin gibi modern solistleri müzikal açıdan değerlendirmek gerekmektedir.

1930 yılında İstiklal Caddesi'ndeki Fransız Tiyatrosu (bugün ki ismiyle Ses Tiyatrosu) bir milli kültür devrimine, siyah bir frak içerisinde lirik tenor sesi ile Münir Nurettin Selçuk'un (1900-1981) icrası üzerinden tanıklık etmiş, bu modernist aktörü tüm

Türkiye bu tarihten sonra yakından tanımıştır. Tamburi Mesut Cemil, sahnede kemençe ustası Ruşen Kam, kemani Nubar Tekyay ve kanuni Attaki Candan ile sahne alan Selçuk’u şöyle anlatmıştır:

Artık, Türk musikisinde teganni, coşkunlukla kafasını iki yana sallamıyor, küçük diline kadar, ağzının bütün esrarını fâş ediyor, ciğerlerini boğulmaya uğratan bir oturuşla sandalyesine mihlanıp kalmıyor. Artık o, artık Türk sesi ayaktadır. Ve bu, ruhun rüzgarlarıyla yaklaşıp uzaklaşan, alçalıp yükselen, bazı durgun sular üstünde gezinen, bazı da en yüksek tepelere kadar çıkan, uçuş sahası geniş bir sestir. (Kulin, 2012)



Şekil 2.1. Münir Nurettin Selçuk

Murat Bardakçı, Zeki Müren hakkında yazdığı bir gazete yazısında klasik üslup ve sanatçılar ile ilgili şu açıklamaları yapmıştır: “Zeki Müren, hiçbir zaman klasik bir icracı, mükemmel bir yorumcu olmamış, sadece ‘piyasaya’ hitap etmiştir. Münir Nurettin, Safiye Ayla yahut Necmi Rıza gibi ciddi icracıların icra-yı san’at ettikleri 1950’lerde Zeki Müren’den ‘klasik sanatçı’ olarak zaten hiç bahsedilmemiş, ‘piyasa işi’ ama piyasanın ‘değişik’ ve ‘üst seviyesi’ kabul edilmiştir.” (M. Bardakçı, 2011).

Modern toplum, günümüzdeki toplum, modernleşme ise eski zaman toplum tipinden günümüzdeki toplum tipine doğru bir değişme anlamına gelmektedir. Türk popüler kültürünün 1950’li yıllarına bakarken, sanatın yanı sıra toplumdaki kültürel değişim ve dönüşümün ele alınması gerekmektedir. Stokes’a göre, Zeki Müren’in 1996 yılında vefatı, tam bir geçiş dönemi olarak ortaya koyulmamıştır. Nostaljik geri dönüşlerin yansıması, değişen kültürel hiyerarşiler, yeni teknolojiler ve ulusal miras konusundaki

endişeler vb. olaylar kısmen Türkiye'deki müzikal dönüşüm anını yansıtmaktadır. Benzer şekilde Suriye, Bulgaristan, Yunanistan ve İsrail gibi bölgelerde de bu dönüşüm görülmüştür. (Stokes, 2010) Zeki Müren gibi toplumsal bir fenomenin doğup, gelişmiş olduğu yıllar aynı zamanda Türkiye'nin gerek siyasal gerekse ekonomik ve kültürel açıdan değişimler yaşadığı ve toplumsal olarak dönüştüğü bir dönemdir. Toplumsal değişim için Bernard Berelson ve Gary A. Steiner şöyle bir tanım vermektedir: *Her ne kadar hayatta her şey değişmekte ise de toplumsal değişme yalnızca toplumun yapısındaki temel ve geniş değişimleri belirtir: Ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlardaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojilerdeki değişimler. Bu terim, toplumun temel kurum ve örgütlenişindeki kaymaları belirler.* Benzer bir tanımla Alvin Boskoff şu şekilde yapmıştır: *Toplumsal değişim, belli toplumsal sistemlerin yapı ve fonksiyonlarında meydana gelen önemli değişimlerdir.* (Kongar, 2010) Türkiye'de bu yapı ve fonksiyonlarda meydana gelen değişimlerin müzik alanındaki önemli aktörlerinden biri de hiç kuşkusuz Zeki Müren olmuştur.

2.1.2. Zeki Müren'in Toplumsal Bellekteki Konumu: Nostaljik Çağırışım

Max Weber'in araştırmasında ortaya koymuş olduğu gibi modernleşme sonucunda müzik, rasyonelleşmektedir. Kapitalizmin kurumsal hale gelmesiyle birlikte sadeleşen, standart üretim koşulları ve algı kalıpları tarafından şekillenen ve bu sayede rasyonelleşen bir müzik de oluşmaktadır. Türkiye'deki modernleşme ise toplumun kendi dinamikleri içerisinde şekillenmiş, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden itibaren belirli değişimler farkedilmiştir. Yeniçerilerin, evlenmelerine izin verilmediği için aile kuramamış ve akrabaları ile bağları olamamıştır. Üretim ve ticaret dünyasından uzakta askeri-idari görevleriyle meşgul olduklarından, ticaret ve üretim faaliyetlerine giriştiklerinde askeri disiplinleri bozulmuş ve becerileri gerilemeye başlamıştır. 16.yy'ın sonlarına doğru savaşa gitmektense ticaretleriyle meşgul olmayı yeğleyen, başkaldırmaya meğilli askerlerin elinde mağdur olan Osmanlı İmparatorluğu gerilemeye başlamıştır. (Kafadar, 2010) Bu değişim, çok geçmeden sosyal ve kültürel alanda kendini göstermiştir. Müzik ile ilgili en çarpıcı batılılaşma isteği 1826'da Mehterhanenin kapatılması ile yaşanmış, Muzıkay-ı Humayun'un kurulması ve batılı müzisyenlerin saraya batı müziği eğitimi vermek için davet edilmeleri önemli bir batılılaşma arzusunun göstergesi olmuştur. Saraya batı eğitimi

için ilk gelen kişi, Fransız Manzel olmuş ve ardından İtalyan Donizetti Paşa bando çalışmalarına başlamıştır. Muzıkay-ı Humayun daha sonra batılı anlamda icra topluluklarını barındıran bir eğitim ve icra kurumu olmuştur. (Aracı, 2010) Bir yandan modernleşme çabası ile değişen zihniyetler, diğer yandan kapitalist bir yapıyla evrilen üretim ilişkilerinin biçimlendirdiği piyasa talepleri, toplumsal değişimi zorunlu hale getirmiştir. Bu toplumsal değişimi, Türk makam müziğinde temsil edenlerden biri ise bestecilik anlayışı ile Hammamizade İsmail Dede Efendi olmuştur. Dede Efendi'nin, *Gülnehal* adlı bestesi, batının vals örneğini yansıtırken, müzikal algıdaki değişimin dönemselsel olarak batılılaşma ile başlayan ilk modernleşme hareketlerine tanıklık ve bizzat hizmet etmiş olduğunu düşünülmektedir. (Ergur, 2009) Bu dönemde geleneksel bestecilik tarzını devam ettiren bestecilerin, saray dışına itilmeye başladığı gözlemlenmiş ve Abdülmecit'in tahta çıkışı ile batılılaşma girişimleri daha da belirginleşmiştir. Saraya davet edilen batılı müzisyenler ile müzik ufku batılılaşma yolunda geliştirilmekte ve bu anlamda geleneksel müzik parçalarının yeni kurulan batı tipi topluluklarca icraları söz konusu olmaktadır. Bu sayede batıda var olmayan mikro tonal sesler yavaş yavaş elenmeye başlanmış, beğenilerin popülerleşmesi ve kitleleşmesi ile estetik algılarda sadeleşmeye doğru bir yönelim oluşmuştur. Bu dönemde özellikle kullanılan makamlar ve usullere getirilen sadeleşme ile besteciler de kendini kitlelere beğendirmeye çalışma çabası içine girmiştir. Bu süreçte dikkat çeken isimlerden bazıları, çalgı alanında Tanburi Cemil Bey, bestecilikte Saadettin Kaynak ve icrada Zeki Müren'dir. Özellikle Zeki Müren toplumsal dengenin değişim kurallarını çözmüş, kendi müziğini ve imgesini değiştirmiş ancak bu sırada rasyonel davranmayı da elden bırakmamıştır. Zeki Müren müzikte gelişen sadeleşmeyi fark edip, buna ayak uydururken bir yandan da bu boşluğu görsel malzemenin ve sahne estetiğinin farkına vararak doldurmuş ve bu sayede müziği popüler kültür ve toplumsal dengelere göre bir *gösteri* sanatına dönüştürmüştür. Müren, imajındaki çarpıcılık, sahnesinde oluşturduğu şatafat ve süs ile kitlelere hitap etmeyi başarmıştır.

Modern Türkiye, genel olarak 'geleneksel' ve İslami bir periferiye reformlar dayatan, modernleşme sürecindeki laik devlet olarak kavranmıştır. Modernleşme, laik devlet anlayışı ve de Atatürk'ün kararlı bir tavırla modern bir ulusal kimlik anlayışının biçimlendirilmesi anlamına gelmektedir. (Stokes, 2012) Bu süreçte Türk makam müziğinde ses sistemleri açısından yapılan çalışmalar da oldukça dikkat çekicidir. Rauf Yekta Bey'in Pisagor'a dayandırarak geliştirmiş olduğu beşlilerin üst üste

gelmesi ile dizileri oluşturduğu sistem, rasyonel yaklaşımların en önemlilerindedir. Arel-Ezgi-Uzdilek'in ortak görüşleri sonucu Yekta Bey'den farklı şekilde geliştirilmiş olduğu 25 ses 24 aralık sistemi ise günümüzde yaygın olarak kabul görmüştür. Bu sistemin Yekta Bey'den farklı yönleri elbette vardır. Ancak, amaç açısından yaklaşıldığında 24'lü ses sisteminin kuramsallaştırılması ile batıya özgü bir çalışma şekli benimsenmiştir. 1920'li yıllarda geliştirilen ses sisteminin yanı sıra 1924 yılında Ankara'da Osman Zeki Üngör'ün önderliğinde Türkiye'nin ilk konservatuvarı kurulmuştur. Bu dönemde Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk makam müziği hakkındaki eleştirisi 1928 yılında bir gazino sahnesinde yapılan bir performans esnasındaki disiplin noksanlığını dile getirmesi ile politik bir hal almıştır. Buradaki yorum, Türk makam müziğinin sunumunda bir değişiklik ihtiyacı olduğu yönündedir. (Beken, 1998) Özel yaşamında Türk makam müziğine olan ilgisi hayli yüksek olan Cumhurbaşkanı Atatürk, dönemin şartları altında Türk musikisinin yasaklanması olarak tarihe geçen 1 Kasım 1934'de yapmış olduğu ulusal konuşmasında şunları söylemiştir:

Arkadaşlar!

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bana kalırsa, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna (dünya, cihan, âlem) dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktadır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde (sayede) Türk ulusal musikisi yükseltilebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da, bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (Aksoy, 2008)

Mehmet Güntekin makam müziğinin uğradığı kesinti sürecini ve nostaljik çağrışımı şöyle açıklamıştır:

Toplumsal olarak kaçırdığımız kesinti sürecine uğrayan bir varlığımız var. Makam müziğimiz yaşanan kesinti süreci bu anlamda II.Mahmut zamanından itibaren cumhuriyetin ilk yıllarında da devam ediyor. Radyolarda yasak var, bu müziğin eğitimi yapılamıyor. 1975 yılına kadar İ.T.Ü konservatuvarının ve İstanbul Devlet Korosu'nu kurdu. 1976'da da faaliyetler başladı. O kesinti süreci içerisinde hayat durmuyor, akıyor. Birileri yaşlanıyor, çocuklar genç oluyor, o gençler yaşlanmaya yüz tutuyor. İşte o kuşaklarda ölçü kaymaları mecburen başladı. Kültürel yapı bununla beslenmediği için radyoda dinleyemiyor, konserine gidemiyor, okuluna gidemiyor. Toplumsal hafıza bu unsurlarla oluşur. O zaman ne oluyor? Ölçüler kayboluyor.

Beğeni ölçüsü çok önemli birşeydir. Önüne çıkan herşeyi alkışlayan, gerektiğinde protesto etmeyi bilmeyen bir toplum oluşuyor. Değişik bir şey görüyor mesela mini etekli bir adam alkışlıyor. Tamamen toplumsal zihin büyük bir karmaşaya bir hastalığa tutulmuş oluyor. Kaybedilen 30 sene ise bunun yerine getirilmesi, tekrardan doğru bir şekilde yerine oturtulması çok çok daha uzun zaman alacaktır. Belki de olmayacaktır bugün de gördüğümüz gibi olmuyor ya da az oluyor. Kaybetmemek gerekiyormuş demek ki.. (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 17 Kasım 2011)

Bu açıklamanın bir gün sonrasında yaklaşık 18 aylık bir süreçte geleneksel Türk makam müziği yayını radyolarda yasaklanmıştır. Türk musikisinin dinlenilmesinde yaşanan engellemelerin yanı sıra 1926 yılında resmi kurumlarda da Türk makam müziğinin öğretimine son verilmiş (Aksoy, 2008) ve 1976 yılında İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuar'ının kuruluşuna kadar elli sene devam ettirilmiştir. 1976 yılında ise Türk makam müziğinin resmi olarak duyulduğu tek kurum radyo olmuştur. 500 senelik alışkanlıkları yıkıp, 200 senelik açığı kapatma hedefi kaçınılmaz olarak beraberinde yamalanmış bazı oluşumları doğurmuştur. Osmanlı ve Müslüman kimliğinin yeni oluşturulan ulus-devlet kimliğiyle örtüşmeyeceği görülmüş, yeni batılı kimlik de geleneksel kimlikle tam olarak örtüşmemiştir. Türkiye'nin bu arada kalmış toplumsal yapısı, 1950'li yıllarda yeni oluşumlara gebe kalmıştır. 1950'de Demokrat Parti'nin Türk toplumunun doğu ile en sıkı bağlantısı olan İslamiyet'i ve onun ifade ettiği değerleri kullanan söylemi, büyük bir kesimin desteğini almıştır. Yanı sıra 'küçük Amerika' olma isteği kitleler tarafından desteklenmiş, bu şekilde doğulu kimlikle öykünülen batılı kimlik aynı potada eritmeye çalışılmıştır. (Aysun, 2008) Geleneksel yapısını koruma ve modern toplum olma çabaları arasında kalmış olan Türkiye'nin, tam bu sürecinde Zeki Müren'in yükselmesi ve değişimin sembolü haline gelmiş bir 'yıldız' olması, dönemsel koşullar bağlamında değerlendirildiğinde oldukça çarpıcı bir örnek olmaktadır. Zeki Müren'in erkek cinsine mensup görünümüne karşılık, bedensel yansımasındaki karmaşa, Türkiye'nin genel tablosu ile paralellik taşımaktadır. Türkiye'nin gelenek-modernite sorunsalı adeta Zeki Müren'in cinsiyet-görünüm sorunsalı ile izdüşümleri oluşturmuştur.

Haluk Bilginer'in gazetelere konu olan Türkiye-Zeki Müren benzetmesinde olduğu gibi ikilemsiz bir Müren hayal etmek oldukça zordur. Müren denildiğinde *muğlaklık* ilk akla gelen tanı olabilir. 2011 yılında manşet olan Bilginer'in söylemi şöyledir. "Türkiye, Zeki Müren'dir." (Hürriyet Gaz., 2011)

Zeki Müren'in toplumsal bellekteki konumu, modernleşme sürecinde her alanda yaşanan tereddütler gibi hipergeçek bir algı üzerinden yaşanan muğlaklığın bir yansımasıdır. Gelenekselden beklediğini modernleşme ile birleştiren bir özne olarak Zeki Müren, aynı zamanda Osmanlı döneminde var olan ara cinsiyet modellerinin de geri çağırımı olarak belleklere yerleşmiştir. Nostaljik bir çağırışım olarak homoseksüelite, modernleşen Türkiye'nin heteroseksüel algısını farklılaştırmış ve ilgi görmüştür. Bu nostalji, Osmanlı dönemi eğlence dünyasının saray ve şehir yaşamındaki temsilcileri olarak çengi, köçek ve tavşan dansçılar tarafından yaratılmış olan geçmişin çağırışımıdır. Toplumsal bellekteki bu figürler 19.yy'da unutmaya başlanmış ve modernleşme döneminde heteroseksüel toplumsal cinsiyet kalıplarına yenik düşmüşlerdir. Aktivist varlığı ile Zeki Müren, 1960 sonrası Türkiye'nin nostaljik bir çağırışımı olarak eğlence dünyasında ara-cinsiyetlerin yeniden temsiliyetini üstlenmiştir.

Cemal Süreya'nın, Zeki Müren nostaljisi hakkında açıklamaları şöyledir:

Zeki Müren, son kırk yılın sadece en ilginç değil, aynı zamanda en büyük şarkıcısı. Evet yineleyelim. Demokrat Parti dönemindeki eskiye özlemin, halk avcılığının simgesi oldu. Radyonun yeni işlevi. *Köçek* kavramını yeniden ve çok değişik biçimde yarattı. Banka ikramiyeleri, devlet eliyle zenginleşmiş bireylerin eğlence biçimleri, çok ilkel, ama bin bir renkli reklam tasarımları... (Süreya, 2004)

2.1.3. Osmanlı döneminin eğlence aktörleri: Köçek ve Tavşan

Michel Foucault batılı toplumların modern çağdan itibaren bireyin "cinselliğini" keşfettiğini ifade eder. Burada cinselliğin keşfedilmesindeki anlam, cinselliğin bilgi alanına dahil edilmesine işaret etmektedir. Buna göre insanlar, bizim cinsellik olarak tarif ettiğimiz eylemi yaşıyorlardı, ama bu alana dair sistematik veri toplayıp bu bilgileri tasnif etmiyorlardı. Bu düşünceye göre modernizmin önemli göstergelerinden birisi de "cinsellik" üzerine sürekli konuşulmaya başlanmasıdır. (Tekelioğlu, 2000) Kültür, toplumun tüm üyeleri tarafından paylaşılmasına rağmen, tek biçimlilik göstermeyebilir. Herhangi iki insan paylaştıkları kültürün özelliklerini tamamen paylaşmayabilir, bazı farklılıklar gösterebilirler. Bir insan toplumunda kadın ve erkek rolleri arasında farklılıklar vardır. (Haviland, 2008) Bir kültürde iki cinsiyet arasındaki biyolojik farklılara dayalı olguları ve ayrıntıları belirtmek üzere "toplumsal cinsiyet" (gender) kavramı ortaya çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı, her ne kadar biyolojik farklılığa dayanan ayrımlar ile oluşuyor gibi görünse de aslında kültürel

olarak inşa edilmiş ve değişken fikir kalıplarını bir araya getirmektedir. Kadın ve erkek kimlikleriyle ilişkilendirilen özelliklerin keyfiliğine rağmen, ‘tüm çağdaş toplumların bir dereceye kadar ataerkil olduğunu ve kadının boyun eğme derecesinin çeşitlilik gösterdiğini’ dikkat çekmektedir. Toplumsal cinsiyet konusu ile ilgili temel ayrım biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarının birbirinden ayrılması ile başlar.

Biyolojik cinsiyet (sex), kadın ya da erkek olmanın biyolojik yanını ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Genetik ve fizyolojik özelliklerdir, doğuştandır, insanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, bu terimin karşılığıdır. Toplumsal cinsiyet (gender) ise, kültürel bir kavramdır ve biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır. Kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir. Aynı zamanda bireyin biyolojik yapısı ile ilişkisi bulunan psikolojik özellikleri de içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir. (Dökmen, 2004) Toplumsal cinsiyet kavramı kültürel olduğundan her toplum için ayrı anlamlar içerebilmektedir. Dolayısıyla kişiyi erkek veya kadın yapan şey evrensel olup, biyolojiye dayanırken, kadınların kendi kadınlıklarını ve erkeklerin kendi erkekliklerini ifade ederken baş vurdukları yolların kendisi kültürden kültüre değişmektedir. (Edgar, 2007) Dünya üzerinde yaygın olarak toplumların ataerkil yapıya sahip olduğunu düşünürsek, ataerkilliğin de ideolojik olarak meşrulaştırıldığı ve bu ideoloji üzerinden çeşitli düzenler oluşturulduğu söylenebilir. Toplumsal cinsiyet yapılarının oluşumunda konuyu heteroseksüellik üzerinden ele aldığımızda ve hiyerarşik yapıyı kadın, erkek üzerinden yorumladığımızda tam olarak çözüme ulaşamaz, çünkü eşcinsel ilişkilerde de ayrımların ‘kadınsı’ ve ‘erkeksi’ olmak üzere kendi arasında paylaşıldığı gözlemlenmektedir. (Benhabib, 1999) Bu sebeple toplumsal cinsiyet tanımları ya da yaklaşımları da sadece heteroseksüellik üzerinden kurgulandığında eksik kalmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, kültürel bir kavram olduğundan biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır. Bir toplum tarafından oluşturulmuş, kadınlar ve erkekler arasındaki rolleri, davranışlar, zihinsel ve duygusal özellikler bakımından ayırmayı ya da bu ayrımın nasıl olması gerektiği konusundaki inançları ve beklentileri ortaya koymaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklerin her türlü bağlamdaki rollerini, sorumluluklarını, sınırlamalarını, fırsatlarını ve ihtiyaçlarını analiz etmeye yarayan

sosyo-ekonomik bir değişkendir. Dolayısıyla, sabit ya da doğuştan değildir, ancak zamanla sosyal ve kültürel olarak yapılanarak bir anlam kazanır. Her toplumun kendine has kültür öğeleri olmasının yanı sıra, her toplumun kendi kültürüne göre değişkenlik gösteren toplumsal cinsiyet sınıflamalarının olabilmesi hatta aynı toplum içerisinde dönemsel farklılıklar nazarında değişiklikler gösterebilecek olması da gözden kaçırılmamalıdır. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir. (Rice, 1996) Cinsiyetler arası yapılan bu tarz çalışmaların yanında, temel iki biyolojik cinsiyet olan kadın ve erkekten türemiş olan diğer cinsler olarak, homoseksüel, biseksüel ve aseksüeller hakkında yapılan araştırmalar içerisinde özellikle bu cinsler üzerinden ayrıştırılarak belirtilmemiştir. Genelde çalışmalar kadınlar üzerinden erkeklere kıyasla yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramının üçüncü cinsler üzerinde kendini yeni yeni gösteriyor olmasının sebebi, biyolojik cinsiyetin getirmiş olduğu iki cinsin dışında bulunan diğer tüm cinslerin yüzyıllarca çoğu toplumda gizli olarak yaşamış ve yaşatılmış olması düşünülebilir. Bunun en somut örneklerinden biri olarak Osmanlı'da yaşayan ve özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası olan çengi, köçek ve tavşan dansçılar gösterilebilir. Heteroseksüel toplum yapısının meşrulaştırılmaya çalışıldığı modernleşme döneminde, homoseksüel algı yok sayılmaya çalışılmıştır. Köçeklik geleneği, aynı zamanda ayrılmış kadın ve erkek dünyalarını birbirine bağlar. Bu sebeple toplumsal anlamda işlevseldir.

Osmanlı'da eğlence hayatını İslamiyet'in kabulünden önce ve sonra olarak düşündüğümüzde ortaya önemli bir farklılık çıkmaktadır. Bu farklılık özellikle eğlence hayatı ve raks temalarında dikkat çeker. İslamiyet'in kabulünden önce kadın-erkek bir arada yaşayan Orta Asya-Türk toplumu, İslamiyet'in kabulüyle birbirlerinden ayrı bir yaşam biçimine geçmiştir. Bu ayrım, başta kadın-erkek yaşamındaki değişiklikler olarak göze çarparken, daha sonraları belirli ortamlarda üçüncü cinslere duyulan ilgi ile toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir başka yönünü ortaya çıkarmıştır. Osmanlı'nın eğlence yaşamında uzun yıllar etkili olmuş çengi, köçek ve tavşanların hem etno-dinsel hem toplumsal cinsiyet bağlamında ayrıştırılabilen kimlikleri dikkat çekicidir. Kadınların olmadığı bir eğlence alanında kadın kılığına girmiş köçek ve tavşan kimlikleri toplumsal cinsiyet okumalarında özellikle 'queer' söylemlere dikkat çekmektedir. Osmanlı'da, İslamiyet'in de etkisiyle pederşahi durumun güçlendiği, eğlence tarzlarının haremlik/selamlık olarak ayrıldığı

bilinmektedir. Müslüman kadınlar reform dönemine kadar erkeklerin bulunduğu ortamlardaki eğlence mesleklerinde yer alamamış ama harem eğlencelerde çalışabilmiştir. Müslümanların aksine gayrimüslim kadınların eğlence hayatında çalışabildikleri, hatta bir anlamıyla tam da bu 'gayrimüslim'lerin kadın cinselliğinin arzu nesnesi haline getirildikleri düşünülebilmektedir. Ötekini cinselleştirerek, tüketmenin ortaya çıktığı bir alan olarak homoerotik tasavvurlara ilham kaynağı olan meyhaneler, toplumsal ve bedensel bir performans olarak dansın eğlence yaşamındaki önemini vurgulamaktadır. (Aytar, 2011) Müziğin görsel unsurlarda birleştirildiği meyhane, gazino gibi mekanlar, Cumhuriyet sonrası Türkiye'nin her alanda elde ettiği gevşeme sonucunda önceden saray içerisinde daha gizli olarak yaşanan cinselleştirilmiş eğlence anlayışının daha halka açık hale gelmesine tanıklık etmiştir. Zeki Müren ise gazino kültürünün en çarpıcı isimlerinden biri olmuş, kostümleri, ifadeleri ve program akışı ile müziği gösteriye dönüştüren ve cinselleştiren ilk popüler sanatçı olmuştur. Osmanlı toplum yaşamında cinsel yaşamı dair eşcinsel oluşumların varlığı, eğlence yaşamı üzerinden çengi, köçek ve tavşan tezahürü cumhuriyet sonrası eğlence yaşamında Zeki Müren ile ilişkilendirilmektedir.

Köçeklik geleneğinin kadın-erkek ayrılığı sebebiyle önceleri çeşitli eğlencelerde erkeğin kadını taklidi olarak, daha sonra cinsellik temalı çeşitli erkek meclisleri içinde gelişmiş olduğunu gözlemlemek mümkün olacaktır. Köçekler ve çengiler, Osmanlı İmparatorluğu döneminde saraya ve konaklara kadar girmiş, alemlerin, içkili toplantıların vazgeçilmez eğlencelerinden olmuştur. Kadın görünümüne olan ihtiyaçtan doğmuş olması muhtemel olan köçeklik geleneği özellikle küçük oğlan çocuklarının yetiştirilerek dans ve müzik hayatına aktarımını sağlamıştır. Böylece hem saraylardaki eğlendirme sanatı genç kız edalı küçük oğlanlar tarafından ifa edilerek görüntü tatmini yaşanılacak, hem de Müslüman kadınlar kullanılmayacaktır.

Köçek; 1- Hoppaca davranan ölçsüz kimse. 2- (kucek, küçük'ten) Kadın kılığına girerek çengi gibi oynayan erkeklere verilen ad. Köçek havası, köçeklerin oynamalarına uygun oyun havası gibi tanımlamalarla açıklanmaktadır. Köçek, kelime anlamı etimolojik olarak incelendiğinde İranlılar'da *kuçak* teriminden gelmiş ve çocuk ya da hayvan yavrusu anlamında kullanılmıştır. 17.yy'da çeşitli anlamlarda kullanılmış olan bu terim, Popescu Judetz'in anlatımıyla, Osmanlı sultanına bağlı askeri ve politik bir kadroya veya yeniçerilere seçilerek katılmış genç, hizmet veren genç erkek veya derviş yardımcısı gibi değişik anlamlar içermektedir. Çengi; 1- Çalgı

eşliğinde oynamayı meslek edinmiş kadın. 2- Eski sözlüklere göre çengi, çeng denilen ve arp çalgısına benzeyen telli çalgıyı çalana verilen ad. XVII. yy.'da ise Prof. Thomas Hyde'ın yazmış olduğu Latince De ludis Orientalibus adlı kitapta Türk oyunlarına ayrılan bölümde çengi sözcüğünün anlamları arasında komedyya oyuncusu da kullanılmaktadır. Yanı sıra, yine çengi sözcüğüne zaman zaman oyuncu, dansçı, komedyya oyuncusu gibi çeşitli tanımlamalarla rastlamaktayız. İşin içinde oyun olduğundan çengi sözcüğü “yerinde duramayan”, cilveli ve oynak” kimseler için de kullanılmaktadır. Bazıları çenginin “çeng” adlı sazdan geldiğini söylemektedir. Bazıları ise, bunu kabul etmez ve “çang” diye bilinen eski bir zil, çingene dilindeki çang (ayak) ve çanga (çabuk) sözcükleriyle ilişkili bulmaktadır. Ancak en son olarak çengi yalnız kadın oyuncular için kullanılmıştır. Tavşan; köçek gibi erkek dansçılara verilen addır ancak giysileri ve dansa eşlik etme biçimleri köçeklerden farklıdır. Köçeklerin etek giymesine karşın tavşanlar çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerde şallar sarar, başlarını ise köçekler gibi açık bırakmazlar, süslü işlemeli ufak sivri bir külah giyerlerdi. (And, 1983) Köçeklere göre daha yaşlı oldukları söylenebilir. Osmanlı tarihine karşı duyulan bazı duygusallık bazı etnik, dinsel ve cinsiyet temelli konular, insanlar ve süreçler açısından toplumsal meşruiyet kazanmıştır. Örneğin, roman/çingene etnisitesi ya da homoseksüellik gibi. Tarihsel olarak bakıldığında heteroseksüel insanların bir topluluk olarak birlik içerisinde olduğu bir oluşum gözükmezken homoseksüel insanlar kendilerini ‘öteki’ olarak ya da ‘azınlık’ olarak hissettiğinden dolayı birlik ve beraberlik kurma çabası içerisindeydi. Zeki Müren’in sanat yaşamı da bir aktivist hareket olarak değerlendirildiğinde Müren’den öncesi ve sonrasının özellikle eğlence yaşamında yarattığı farklardan anlaşılabilir. Türkiye’nin yaygın cinsiyet tutumu heteroseksüellik olarak kabul edildiğinden, *cinsiyet* üzerinden bir kimliklendirme gerçekleştirilmekte ve bir diğer cinsel tercih ‘öteki’leştirilmektedir.

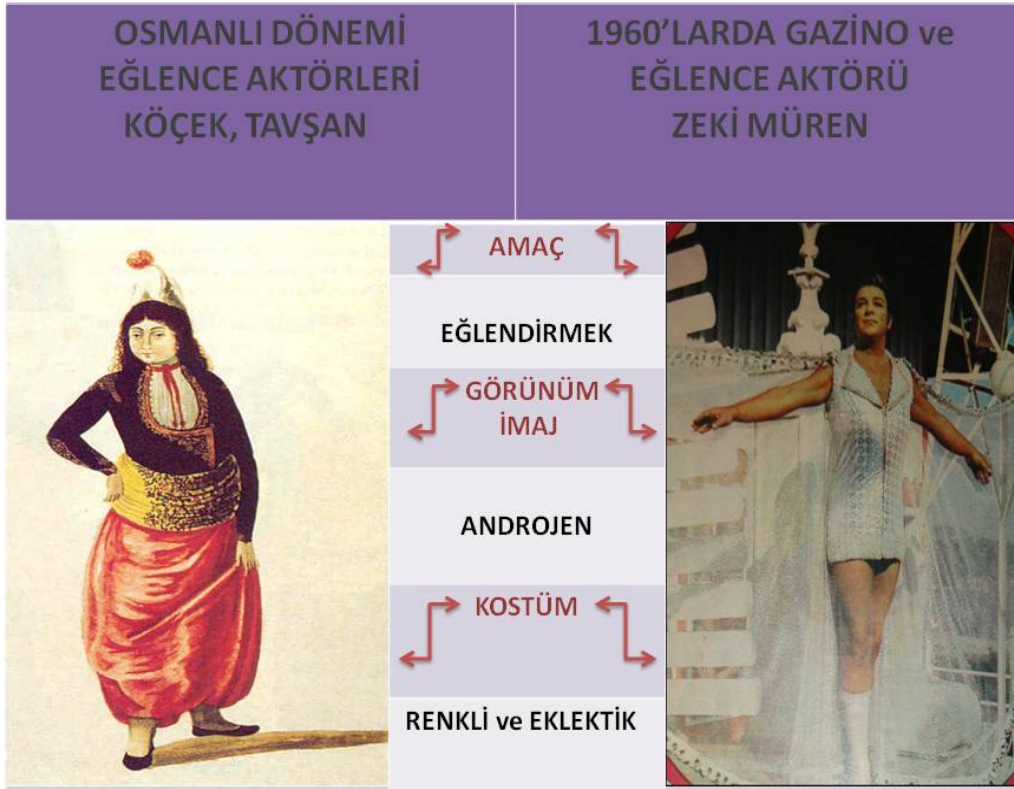
Osmanlı’da müzik, eğlence ve dans işlevleri ile varolmuş köçek, tavşan misali Cumhuriyet sonrası Türkiye’de, cinsiyet temsili ile Müren varlığını oluşturmuştur. Danstan ziyade şarkı söylerken, kostümleri ile gösterisini süslemiş ve farklı cinsiyet algısı ile geçmişten beri varolan toplum karşısındaki üçüncü cinsiyet temsilini çağırıştır. Aynı zamanda postmodern eklektisizmini oluşturduğu repertuar ve kostümlerinde kullanmıştır. Repertuarını Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi klasik dönem bestecilerinin eserlerinin yanı sıra modernleşme dönemi şarkı formu eserleri ve

halk müziği eserleri, türküler ile de çeşitlendirmiştir. Kostümlerinde ise Anadolu motifleri kullandığı gibi yenilikçi fikirler ile birçok farklı kıyafeti de denemiştir. Eşcinsel eğlence anlayışı, her ne kadar Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında resmi olarak yasaklanmış olsa da, Cumhuriyet sonrası Türkiye'de düzenin değişmesi, kentsel göçlerin çoğalması ile eğlence sektörünün yeniden hareketlenmesi söz konusudur. Bu dönem itibari ile özellikle Müren sonrası eşcinsel bireylerin yeniden eğlence sektörüne dahil olduğu da görülmektedir.

Zeki Müren'in giymiş olduğu sahne kostümleri, kullandığı aksesuarlar, saç, makyajı gibi efemine görünümüne karşılık sorular karşısında takındığı tavır oldukça *ironiktir*. Gazeteci Halit Çapan'ın sahnede payetli uzun elbiseler giyen ve gösterişli mücevherler takan Müren'e kıyafet tercihleri ile ilgili sorduğu soru ve yanıt şöyledir: “Zeki Bey bir erkeğin kadın giysileri içinde sahneye çıkması o erkeğin erkekliğinden bir şeyler eksiltir mi?” Müren şöyle yanıtlıyor: “Benim giydiğim elbiseler kadın elbiseleri değildir. Benim giydiğim elbiseler Sezar'ın, Baytekin'in ve Brutus'un giydiği elbiselerdir.” Gazeteci: ‘Sahnedeki çıplaklığınız size ne hissettiriyor? Müren: Mayo ile güneşlenmeye çıkan bir pehlivanın hissettirdikleri. (Hiçyılmaz: 1997)

Müren'in ironik yanıtı yaptığı nostalji, modernizm sürecinde unutulmuş ara cinsiyet modellerini geri çağırılmaktadır. Zeki Müren genel dünya tarihinden ve Osmanlı'dan örneklerle meşrulaştırdığı kıyafetlerini, eşcinsellik söylemini kullanmaksızın geçmişe ve heteroseksüellik cinsiyet yapısına atıfta bulunmaktadır. Bu sayede Türk halkının aslında geçmişten itibaren Osmanlı saray ve şehir yaşamında büyük bir gizlilik ancak hoşgörü içerisinde yaşanmışlıklarına da işaret etmekte ve modernizm sonrasında tekrar meşrulaştırmaktadır.

Tablo 2.2. Köçek, Tavşan – Zeki Müren



16.yy'da yazılmış olan *Fetüvvetname*'de seyirlik oyunlar anlatılırken, çengilerin raksının ardından yaklaşık ikiyüz oyuncudan oluşan "kollar" bulunduğunu ve bu kolların içinde hokkabazların, cambazların, paredebazların, ateşbazların yanı sıra köçeklerin de bulunduğu belirtilmektedir. (Beşiroğlu, 2006) Ergun Hiçyılmaz, 17.yy'da IV.Mehmet zamanında ün yapmış köçeklerden İbo'nun, bir süre sonra kadınlığa dönmüş olması ve artık "çengi" olarak işlere katılması transeksüelliğin varlığından da haber vermektedir. Cinsiyetini değiştiren İbo artık "Güllü Fatma" olarak anılmaktadır. Bunun yanı sıra dikkat çeken diğer bir husus ise İbo'nun kendi oğlunu da köçek yapmasıdır. (Hiçyılmaz, 1990) Köçeklik ve çengilik geleneği içerisinde eşcinsel, biseksüel ve transeksüel oluşumların meydana geldiği görülmüştür. Yabancı gezginlerin köçekler hakkındaki izlenimleri, bu oğlan dansçıların sadece Arap ve Türk olmadığı, Yunanlı ve Ermeni delikanlılarında köçeklik yaptıkları yönündedir. Aynı zamanda varlıklı kimselerin, gönüllerini eğlendirmek için açık saçık dans eden bu dansçıları, her zaman elinin altında bulundurmak istedikleri de belirtilmektedir. "Kız gibi giyinmiş genç oğlanlar, zevklerin türlü ayrıntılarını canlandırıyorlardı. Hareketleri önce yumuşak ve ölçülüydü, gittikçe canlandı ve sonunda gözün bile izleyemeyeceği bir titremeye

geçtiler. Gösterdikleri esneklik, çeviklik olağanüstü bir şeydi. Ancak uzun bir çalışmanın sonunda elde edilebilirdi. Soytarılar dansçıların yanı sıra duruyorlar, onları savrukça taklit ediyorlar. (Hiçyılmaz, 1990)



Şekil 2.2

Sûrname-i Vehbi; 1720 şenliğinde III.Ahmet'in otağı Sûrname-i Humayun; 1582 Şenliğinde edip çalpara çalan bir köçek ile Mevleviyi izliyor. III.Murat dans önünde çalpara çalarken dans eden köçekler

Fazıl'ın yazmış olduğu 5 kitabından biri olan "Çenginame"de eşcinsel ilişkilerden söz edilmektedir. Burada Çenginame, "erkek dansçılar" anlamında kullanılmıştır. Kitap, o dönemde İstanbul'un en ünlü erkek dansçıları konu almaktadır. Bir sohbet sırasında çengiler hakkında yapılan tartışmaya tanık olan Fazıl'dan, kimin haklı olduğunun anlaşılması için hakemlik etmesi ve konuyla ilgili bir kitap yazması istenir. Fazıl'da bunun üzerine Rum, Yahudi, Ermeni, Hırvat ve Çingene köçekleri uzun uzun anlattığı Çenginame'sini kaleme almıştır. (Bardakçı, 1993)



Şekil 2.3. Çarşı ressamının tasvir ettiği bir köçek Çarşı ressamlarının tasvir ettiği bir tavşan

Osmanlı sarayının dışında şehir yaşamında da oğlancılıktan söz etmek mümkündür. Fazıl'ın Defter-i Aşk'a kaydetmiş olduğu dördüncü ve son sevgilisi çingene bir çengi olan İsmail adında bir gençtir. Galata'da bir meyhanede karşılaştıklarını ve yedi ay birlikte olduklarını anlatan şiirlerinde, çengiler arasında güzelliğiyle şöhret bulmuş olan İsmail'in, raks ederken bir yandan da içki ikram ettiğini de belirtmiştir. (Bardakçı, 1993) Yahudi çengi dansçılar hiçbir dönemde azalmamış olsalar da, Yunan ve Ermenilerin çoğunlukta olduğu bilinmektedir. Çingeneler sıkça görülseler de, halk danslarında çok yer almamış, daha çok 19.yy. sonlarına doğru ortaya çıkmışlardır. Tüm dönemlerde çengi danslarının "meyhane"lerde sahne alması Yunan'a özgü bir durum olduğundan, Müslüman Türkler'e bu sahnelerde nadir rastlandığı aktarılmaktadır. (Feldman, 2000) Osmanlı döneminde, Enderun'da yetiştirilen iç oğlanları ve eğlence alanında köçek, tavşan gibi üçüncü cinsiyet temsilleri, heteroseksüel kalıpların dışında bir yaşamın varlığının ispatı olmuştur. Osmanlı döneminde profesyonel dansçı olarak köçek, tavşanların Cumhuriyet sonrası ses ve eğlence yaşamının solisti Müren ile ilişkisi, eğlence yaşamının aktörleri olarak androjen görünüşleri, kostümleri ve cinsiyet temsilleri üzerinden değerlendirilebilir. Osmanlı padişahlarından II.Mahmut döneminde, reformların başlamasına kadar rağbet

gören çengi, köçek, tavşan gibi dansçılar, yeniçerilerin isyanlarının da etkisiyle kısıtlanmaya başlamış, bu sebeple birçok dansçı Mısır'a göç etmiştir. Sultan Abdülmecit (1839-1861) döneminde skandal haline dönüşen bu durumun ardından 1857 yılında köçeklik geleneği yasaklanmıştır. 1876 yılından sonra yeni gece kulüpleri, yarı Avrupa formunda vodvillerin halkı orta oyunlarından uzaklaştırmasıyla çengi/köçek uzmanlığı tamamen kaybolmuştur. Köçeklik geleneği, Makedonya ve Kosova'da *cocek* veya *cucek* Bulgaristan'da *kjucek* tanımlanan danslar ile Balkanlar'da devam ettirilmektedir. (Silverman, 2006) Günümüzde ise Trakya bölgesi ve Kastamonu ilinde erkek dansçılar geçmiştekine benzer kostümlerle köçeklik geleneğini devam ettirmektedir.

Osmanlı döneminde halk arasında kabul gören müzik türü, aşık geleneğinin uzantısı olan halk müziğidir. Eğlenceler, daha ziyade kırsalda aşık/ozan buluşmaları şeklinde yapılırken, sarayda ise alaturka fasıllar dinlenmektedir. (Meriç, 2011) Cumhuriyet döneminde ise Batılı/alafranga eğlence tarzları yukarıdan aşağı kültürel modernleşme politikalarına temel sağlar ve ilham olurken, bu tarzları mümkün kılan sosyo-kültürel çeşitlilik giderek silinecek, ekonomik kaynakların da el değiştirmesi ve demografik dönüşümlerle birlikte 'kozmpolit' İstanbul, aldığı göçler sonrasında farklı bir eğlence anlayışına sahip olacaktır. (Aytar, 2011) Batılı anlamda eğlence, Cumhuriyet sonrasında İstanbul'a yayılmıştır. Atatürk'ün himayesinde gerçekleştirilen balolar valsler ve o dönem gözde olan tangolar (Meriç, 2011) müzikal dönüşümün öncüsü olmuştur. Modernleşen Türkiye'nin bir liman kenti özelliği taşıyan İstanbul şehri, yüzyıllar boyunca bir toplumsal karşılaşma ve tüketim metropolü olarak da örgütlenmiştir. Bizans döneminde önce liman ve çevresinde belirerek ardından pek çok semte yayılan ve kapeleois adıyla bilinen taverna benzeri içki mekanlarının daha sonra Osmanlı'daki çeşitli taverna ve meyhane formlarına, oradan da 19.yy'daki balozlara ve hatta daha sonraki pavyonlara öncülük ettiği söylenmektedir. (Aytar, 2011) Ağırlıklı Galata'da yerleşik –İtalyan işletmecilerin, Osmanlı fethinden başlayarak Sakızlı Rumların ve Ermenilerin meyhane sektörü üzerinde süregiden ağırlığı belirtilmektedir. Eğlence yaşamının örgütlenmesinde 'etno-dinsel' ayrımların önemi, bir tarihsel süreklilik hattının da bileşenlerinden oluşmaktadır. Etnik ya da dinsel/mezhepsel olarak farklı addedilen gruplara eğlence hayatında farklı roller

biçilmiştir. Çingene/Romanların Bizans'ta, Rum, Ermeni, Musevi, İtalyan Levanten¹⁶ ve yine Çingene/Romanların Osmanlı'da eğlence hayatındaki konumları bu duruma örnektir. (Aytar, 2011) İstanbul halkının musikiye duyduğu ilgi onaltıncı yüzyılda bir şehir halk musikisi doğmasına yol açmıştır. Bu dönemde İstanbul'da bulunan pek çok gezici profesyonel çalgı takımı, mesirelerde, kahvehanelerde, meyhanelerde genellikle raks eşliğinde dinlenmektedir. Köçek, tavşan, çengi takımlarında hanendelerle sazandelerin yanı sıra rakkaslar ve rakkaseler de vardır. Şehir eğlence musikisinin “köçekçe”, “tavşanca” gibi beste şekilleri şehir halk oyunlarına eşlik etmek üzere geliştirilmiş musiki şekilleridir. (Aksoy, 1999) Osmanlı'da Müslümanların içkili mekan ve eğlence sektöründe etkin olmalarını engelleyen İslami kurallar, Sultan buyrukları ile Müslümanların hem içki içmelerini hem de satmalarını yasaklayarak ve müzikli-danslı eğlence formlarında meslek edinmelerini de sınırlayarak, gayrimüslimlerin eğlence alanında uzun süre neredeyse tekel konumunda kalmalarına neden olmuştur. Ancak, Müslüman gruplar arasında Çingene/Romanların konumu farklıdır. Bu anlamıyla, Bizans ve 19.yy Osmanlı reform dönemine dek ve hatta daha sonrasında da eğlence hayatında ‘etno-dinsel’ bir tabakalanma ve uzmanlaşmanın varlığından bahsetmek mümkün gözükmemektedir. 1930'lara dek performatif eğlence mesleklerinde gayrimüslimlerin ve 1960'lara dek meyhane sektöründe Rum ve Ermenilerin ağırlıklı etkinlikleri bunun süregiden etkisine bir örnek teşkil etmektedir. (Aytar, 2011)

2.2. Postmodern Görünüm: Zeki Müren'in Sanat Yaşamı

6 Aralık 1931 yılında Bursa Tophane Mahallesi, Ortapazar Caddesi'nde 30 numaralı evde doğan Zeki, kereste tüccarı babası Kaya Müren, hafız dedesi Mehmet Efendi, ninesi ve annesi ve tüm ailesi için sevinç kaynağı olmuştur. Babası gibi iki dedesi de kereste tüccarı olan Zeki iyi gelirlili bir ailenin tek çocuğudur. Havuzlu evlerinin sardunya çiçekleri ile bezeli bahçesi Zeki'nin ilk sahnesi olmuş, ilgi odağı olmaya daha o yaşlarından alışmıştır. Elişi kağıtları ile yuvarlaklar keserek yaptığı plakları, babaannesinin gramofonunda döndürerek kendini ses sanatçısı zannediyor o yıllarda. Okumaya karşı ilgisini keşfeden annesi beş yaşında iken Zeki'ye alfabeyi ve okuma-yazmayı öğretmiştir. O yıllarda resme olan yeteneğini ise annesini çizdiği bir kara

¹⁶ Yakın doğuda yerleşmiş veya evlenerek soyu karışmış avrupa asıllı kimse.

kalem resimle ailesini şaşırttığını hikayesi ile anlatmaktadır. Okula başlayacağı ilk gün babaannesinin hazırladığı küçük Zeki, Tophane Mahallesi'nin tek ilk okulu olan Orhangazi İlkokulu'nda Nazire öğretmene annesi tarafından teslim etmiştir. 1939 yılında öğrenim yaşamına giriş yaparak, erken başladığı (altı yaşında) öğrenim hayatında başarılı olmuş, çoban rolünde oynadığı rontta ilk kez sahneye çıkmıştır. İlk aşkı da bu yıllarda yaşamış, yeşil gözlerine takıldığı Ayten'i daima anlatmıştır. O zamanlar Ayten ile evleneceğini bile düşünen küçük Zeki, ileri ki yıllarda yaşamında hiçbir kadının gerçek manada eşi olamayacağını bilememektedir. Ailesi ile çıktığı sayıca az yaz ve kış tatillerinde babasının içki merakı yaşamında yer etmiştir. Öyle ki babasına oldukça düşkün bir çocukluk yaşamış, her akşam babasının işten eve gelmesini hasretle beklediğini daima anlatmıştır. Tam saatinde sokağın başında beliren babasına doğru koşan Zeki, babasından parayı alır, bakkaldan rakı alamaya koşar ve annesinin hazırladığı masada babasının kucağında şarkılar söylerdi. Bursa'ya her yaz gelen Çadır Tiyatrosu'nu izlemeye geldiklerinde duyduğu heyecan ile sahneye olan tutkusu açığa çıkmış ve daha o yıllardan sahne şovuna, makyaja özenmeye başlamıştır. Gösterinin ardından eve geldiğinde eline bir mendil, başına bir eşarp geçirerek aynanın karşısında taklit ettiği sanatçıların daha sonra kendi şovlarında da temsil ettiği karşı cins temsili daha o yıllardan tohumlanmıştır. Kişilerin cinsiyet tercihlerinin şekillendiği bilinen bu yıllarda ruhen kırılğan ve duygusal olan Zeki, taktığı gözlük yüzünden sert oyunlar oynayamamış, 'Tarzancılık' oynadıklarında 'Ceyn' olmayı tercih etmiştir. 1944 yılında Tahtakale Ortaokulu'na yazılmış, ortaokulun birinci sınıfında iftihar listesine geçerek kazandığı başarısında, babasından beklediği ilgiyi göremeyen Zeki Müren, babasına karşı yaşadığı kırgınlığı birkaç yıl sürdürmüş ve belki de tüm hayatı boyunca anlattığı kötü bir anısı olarak hafızasına ve hayatına kazımıştır. İyi gelimli bir ailenin tek çocuğu olan Zeki Müren, ailesine dair anılarını şöyle anlatmıştır:

Güzel sesli dedem Mehmet Efendi çok ünlü bir hafızdı.. Her gün beş namaz vaktinden önce Şahadet Camii'ne gider, ezan okurdu. O ezan okurken, herkes sokaklara dökülür, tüyleri ürpererek dinlerdi onu. Ne çabuk geçti günler.. Evimin ve mahallenin Zeki'siydim artık. El bebek, gül bebek. Ahşap cumbalı iki evimiz yan yanaydı. Birini kiraya veriyor, birinde de oturuyorduk. Babamla birlikte iki dedem de kereste tüccarıydılar. İnşaat işi yapıyorlardı. Babam Kaya Müren, Bursa'nın en iyi giyinen erkeğiydi. Yaz-kış demeden, ölünceye kadar o takım elbisesini ve kravatını hiç çıkarmadı. (Gür, 1996)

Yaşamının son yıllarında Ülkü Erakalın ile Bodrum'daki evinde gerçekleştirdiği söyleşisinde Zeki Müren babasından şöyle bahsetmiştir:

Ne yazık ki babam beni bir kez olsun sevmedi biliyor musun? Ortaokulun ilk sınıfında iftihar kitabına geçmiştim. O büyük ciltli kitabı binbir neşe ile evimize getirdiğimde heyecandan minicik kalbim neredeyse duracakken, resmimin olduğu sayfayı açıp “ kereste tüccarı Kaya Müren oğlu Zeki Müren” yazan, altında o yuvarlak gözlüklü, lepiska saçlı saf yüzümü babam öpecek zannettim. Öpmedi... İçkiliydi... Şöyle bir baktı, normalmiş gibi davrandı ve bitmeye yüz tutan rakısını takviye için beni mahalle bakkalına yolladı. Hiç unutmam, ayağımda kırmızı takunyalarım vardı. O an “acaba okumaya devam etsem mi” diye düşündüm. Sevgi beklediğim büyük bir varlıktan, yani babamdan umduğum ilgiyi göremeyince yıkılmışım. “Acaba bu tip olaylara her baba ilgisiz midir?” diye düşündüğümde, tüm komşu amcaları hayal ettim. Hepsi çocuklarına daha yakın, daha şefkatli ve daha sıcaktılar. İşte bu nedenle zannediyorum, babamı hiç sevmedim. (Erakalın, 1989)

1939 yılında Ankara Radyosu'nun programlı yayına başlaması ile Türk makam müziği ve Batı müziği olarak iki kategoriye ayrılmıştır. Türk makam müziğine olan ilgisini radyo yayımlarını takip ederek devam ettirmekte olan Zeki Müren, 120 dakikalık Türk müziği programlarını dinleyerek hafızasına aldığı eserler ile plak doldurmaya karar vermiştir. “İlk ilhamını annesinden dinlediği ninnilerden aldığını” söyleyen Müren, aynı zamanda ünlü hafız ve mevlüthan Mehmet Efendi'nin okuduğu mevlitlerde yer almış, daha sonra Bursa'nın ünlü hafızlarından, tanburi İzzet Gerçeker'den meşk sistemi ile dersler almaya başlamıştır. Bu derslerde Zeki Gerçeker'den Türk makam müziği usullerini vurmaya ve nota okumayı öğrenmiştir. Hayranı olduğu Müzeyyen Senar'ın tüm plaklarını alarak şarkıları öğrenmiş, sekiz yaşından itibaren hiç kaçırmadan Ankara Radyosu'ndan dinlediği şarkıların sözlerini defterine yazarak ezberlemeye çalışmıştır. (Aşan, 2003) Bu yaşlarda not almaya çalıştığı şarkıların özellikle meyan bölümlerindeki sözlerin muğlaklığı, solistliği boyunca kelimelerdeki tüm heceleri anlaşılır söylemeye çalışmasının sebebi olarak düşünülebilir.



Şekil 2.4. Zeki Müren 4 yaşında

Beyazıt'ta bir plak şirketinde para karşılığı, isteyen kimselere plak doldurulduğunu bir gazete ilanından öğrenmiş ve 1946 yılında 10 lira ödeyerek ilk plağını doldurtmuştur. Doldurmuş olduğu bu plak istediği gibi bir başarı getirmese de 15 yaşında yapmış olduğu bu hareketle müzik dünyasına resmi olarak ilk adımını atmasını sağlamıştır. Ortaokulu birincilikle bitirmiş olan Zeki'ye ailesi çok sevdiği İstanbul'da okuma şansını tanımış, 1947 yılında İstanbul Boğaziçi Lisesi'nde yatılı olarak girmiştir. Radyodan bolca dinlediği besteci ve ud sanatçısı Şerif İçli'den ve Ermeni asıllı ünlü piyasa hanendesi ve sazendesi Agop Alyanak'tan müzik dersleri almaya başlamıştır. (Erol, 2002) İstanbul'a geldiğinde hafızasında yüzlerce eser olan Zeki Müren, o yaşlarında repertuar bilgisi ve daha sonra ki yıllarda dost olacağı Müzeyyen Senar sevgisi ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “O küçücük yaşında yüzden fazla şarkıyı ezbere biliyordum. Evimizde 20 tane plak varsa bunun 19'u Müzeyyen Senar Hanım'a aitti. Bir tek de Münir Nurettin'den “İncecikten bir kar yağar” şarkısı vardı. O bilmiyorum nasıl alınmıştı. Biz ailece Müzeyyenciydik. Öyle denirdi o zaman. Bülbüller gibi okuyan bu Allah'ın en sevgili kullarından biri Müzeyyen ablam, sonra benim çok yakın dostum oldu.“ (Aktüel Dergisi, 1996)

Bursa'dan İstanbul'a gitme yolunda Zeki Müren'in, Demokrat Parti üyesi isimlerden aldığı destek belki de sahne yaşamının önünü açan ve sanat hayatı boyunca siyasetçilerle iyi diyaloglarla sürececek olan ilişkilerinin bir başlangıcı olmuştur. Zeki Müren'i 15 yaşından beri tanıyan ve gayriresmi olarak ilk ve tek menajeri olan İsmet Bozdağ, Zeki Müren'in halkla ilk tanışmasını şöyle anlatır:

1946 yılıydı. O yıl Demokrat Parti kurulmuştu. Ben Bursa kurucusuydum. Partinin ilk idari kurulunda Hayri Bey diye bir çiftlik sahibi vardı. Bektaşî tarikatından gelen enteresan, sağlam bir mümindir. Ama içki içer, sohbetten hoşlanırdı. Bürosu bizim partinin karşısında olduğundan yemeklerimizi onunla yiyoruz. Yanında da yeğeni Zeki Müren var. Hakiki yeğeni değil ama. Zeki o zaman 15 yaşında bir çocuk. Çok zeki, güzel bir sesi var. Çevrede ilgi uyandırıyor. İnsanlar kahveye çağırıp, şarkı söyleyip, iltifat ediyorlar. Böylece bir takım meclislere istemeden giriyor. Babası da hakim olamıyor. Ama böyle her yere giderse çocuk, başına herşey gelebilir. Bu tehlike çizginin sıkıntısı içindeyken Hayri Bey dinliyor sesini. Çok güzel olduğunu görünce 'Bundan sonra onun sorumluluğu bende' diyor. Biz de o vesile ile öğle yemeklerinde buluşuyoruz. (Aktüel Dergisi, 1996)

1946-47 yılları Zeki Müren'in hayatında müzik yaşamı için dönüm noktası diyebileceğimiz bir süreci kapsamaktadır. İstanbul Bebek'te Boğaziçi Lisesi'ne yatılı olarak başladığı bu yıllar, derslerindeki başarısı, kibarlığı, güzel sesi, arkadaş canlısı yapısı ve düzgün Türkçe'si ile yatılı okul arkadaşlarının ve öğretmenlerinin dikkatini çektiği ve popülerlik kazandığı ilk yıllardır. (Gür, 1996) İlk bestesini kendi ismine akrostiş yaptığı *acemkürdî* makamındaki eseri ile 18 yaşında bestelemiştir. Bestelediği bu ilk eserini keman sanatçısı Yavuz Özüstün ve udi Edip Dikencik'e dinletip başka bir beste ile benzerlik taşımadığını onaylattıktan hemen sonra, İzzet Gerçekler'e notaya aldirtmiş ve İstanbul Radyosunda çalışan Mesut Cemil'e göndermiştir. (Aşan, 2003)

Zehretme bana hayatı cananım

Elemlerle doldu benim her anım

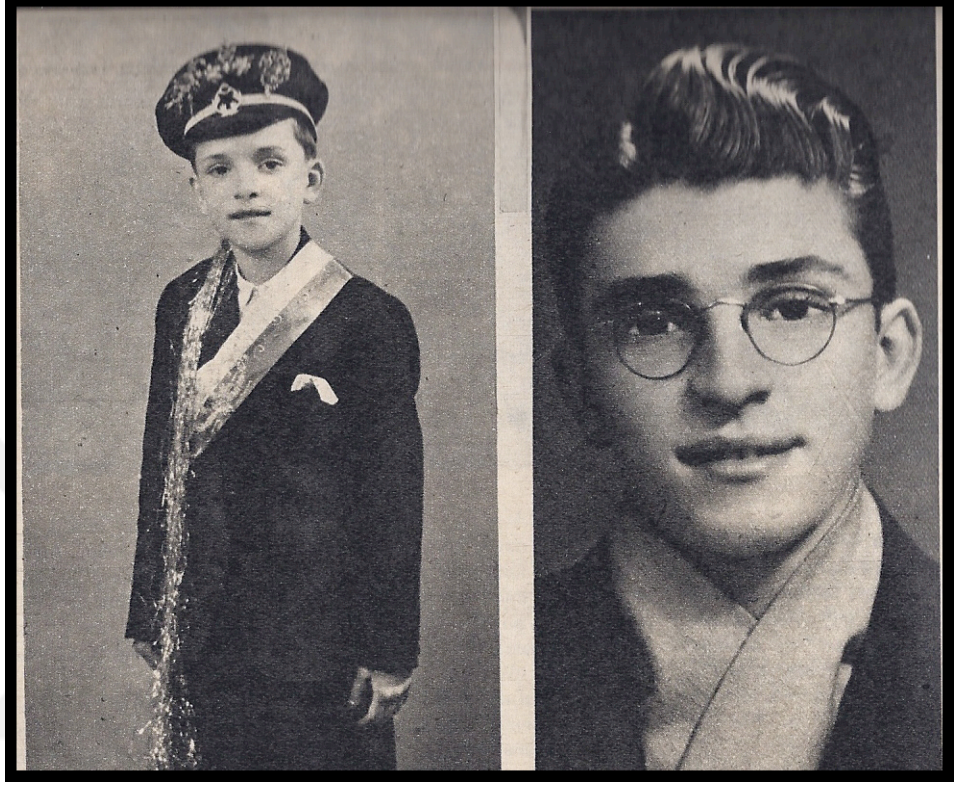
Kederimle yanıp sönse de canım

İnan ki ben sana yine hayranım

Zeki Müren'in bu ilk bestesi Suzan Güven tarafından radyoda şu anons ile okunmuştur: "Bursalı Zeki Müren'in acemkürdî şarkısı..."

Boğaziçi Lisesi'nde eğitimine devam ederken ünlü bestekar Şerif İçli ve Kadri Şençalar'ın isteyen öğrencilere müzik dersi verebileceğini duymuş ve müzik eğitimine başlamıştır. Her Çarşamba öğleden sonra tatilinde aldığı bu derslerde hocalarının dikkatini çekmeyi başaran Zeki, derslerine Şerif İçli'nin evinde devam etmiş, haftada

iki gün çıkan ders sürelerinin, bir saatini meşk ile şarkı öğrenerek, bir saatini de nota ve usul çalışarak sürdürmüştür. (Gür, 1996) Agop Alyanak ve udî Kirkor'dan aldığı Ermeni müzisyenlerinin kullandığı Hamparsum notası dersleri ve Refik Fersan'dan aldığı repertuar ve uslûp dersleri ile çalışmalarını zenginleştirmiştir.



Şekil 2.5. Zeki Müren'in Gençliği

18'li yaşlarında ilk aşkı olarak bahsedilen Ayten ile Bursa tatilinde ki anılarının ardından okula döndüğünde Ayten'den aldığı mektup ile yıkılmıştır. Ayten bir başkası ile nişanlanmış ve Zeki aldığı bu ayrılık mektubu ile zaten çalkantılı olan duygusal yaşamına bir darbe daha almıştır. (Aşan, 2003) Boğaziçi yatılı lisesinde kendi dünyasını daha iyi tanımış, belki hayatı boyunca kabullenmek istemediği cinsel yönelimi ile ilgili fiili ilk anısını yaşamıştır. Tavırlarının diğer erkekler gibi olmadığını bilmekte ve yatakhane düzenlenmiş danslı eğlencelerde çocukların *damı* olmayı kabul etmektedir. Bir gün Necip adlı arkadaşı ile yaşadığı yakınlaşma ile erkeklere olan ilgisini keşfettiğinde, bununla bilinçsizce de olsa mücadele etmiş, ancak başaramamıştır. “Ölümcüldür orta kırat olmak. Hiçbir şey aşırılıklar kadar başarılı değildir. Korkunç günahlara çağrılar vardır, boyun eğebilmek için güç ve cesaret gerektiren. Tüm yaşamını bir an uğruna ortaya koymak, neyin varsa hepsini bir atılım

için risk etmek... Güçsüzlük bunu neresinde? Gerçekte olağanüstü, korkunç bir cesaret gerektirir.“ (Aşan, 2003)

Gazinolar on sekizinci yüzyılın sonlarındaki meyhane ve kahvehanelerin (Hristiyanlar tarafından işletilen barlar ve Müslümanlar tarafından işletilen kafelerin diyebiliriz) bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Klasik müzik tarzı, gazinolarda giderek daha çok şarkı yapısına, taksimlere ve sözsüz peşrev ile semailere odaklanan fasıl adlı özel bir biçime dönüşmüştür. Bu yeni eğlence ve vakit geçirme mekanları, II.Abdülhamit döneminde (1876-1909) İstanbul Pera’da büyük rağbet gören *casinoların* ardından zamanla gazino ismini almıştır. 1940’ların sonlarından itibaren gazinolar giderek, kırsaldan şehre göç etmiş, aynı anda hem kırsal kökenlerini hem de çağdaş dünyanın vaat ettiklerini doyusya yaşamak için can atan yeni bir sınıfa hizmet vermeye başlamıştır. (Stokes, 2012) 1940’lı yıllar alaturkanın radyodan uzaklaştığı ve birbiri ardına gerçekleşen salon konserlerinde Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi isimlerin sahne almaya başladığı zamanlardır. Salon konserlerinin yanı sıra yaygınlaşan gazino mekanları ile müzikal performanslar devam etmiştir. Konserlerde seslendirilen geleneksel repertuarlar, gazinolarda yerini basit formlara hatta yalnızca şarkı formuna bırakmaya başlamıştır. Bu yıllarda oluşmaya başlayan plak endüstrisi, süre açısından kısıtlı ve standart şarkıların yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. İstanbul’da açılan Belvü, Cumhuriyet, Caddebostan Ayten, Kristal, Tepebaşı, Suadiye Otel gazinolarının yanı sıra Taksim ve Bebek’te bulunan Belediye gazinoları ile Hilton, Tarabya gibi oteller, 50’li ve 60’lı yıllarda oldukça popüler mekanlar olmuşlardır. 1961 yılında Fahrettin Aslan tarafından Taksim’de açılan Maksim, ilerleyen yıllarda Caddebostan ve Bebek’te de şubeler açmış ve meşhur sanatçıları bir araya getiren programlarıyla 70’li yılların en gözde mekanlarından biri olmuştur. (Meriç, 2011) İstanbul piyasasında canlı müzik sunan ticari kurumlar arasında gazino, gece kulübü, pavyon, saz, düğün salonu, taverna vs. gibi mekanlar sayılabilmektedir. Özellikle 20.yy İstanbul gazinosu, programındaki çeşitlilikten dolayı Amerikan vaudville tiyatrosuna benzetilebilir. Fakat gazino, oturmuş bir program içeriği ve akışı içerir, farklı fiziksel özellikleri ile de Avrupa ve Orta Doğu’daki benzer kurumlardan ayrılabilir. Ayrıca bir tür gece kulübü-lokanta olarak içinde barındırdığı çok çeşitli müzik üsluplarının haricinde, dans ve tiyatro gibi çeşitli sanatsal gösterileri de içermektedir. Eklektik bir kurum olarak gazino, daha başlangıcından itibaren kentin eğlence ve sanat faaliyetlerini yansıtmış ve diğer farklı eğlence ve sanat dünyaları

tarafından beslenmeyi önemli bir özellik olarak sürdürmüştür. (Beken, 2011) Zeki Müren'in ilk kez sahneye çıktığı 1950'li yıllarda sahnelerde olan Hamiyet Yüceses, Akile Artun, Mustafa Çağlar, Sabite Tur Gülerman, Samime Sinan, Radife Ertan, Celal Şahin, Suzan Güven, Ahmet Üstün, Gönül Yazar, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla, Mediha Demirkıran, Samire Münir ve Münir Nurettin gibi solist sanatçılar konser ve gazino mekanlarına hakim isimlerdir.

2.2.1. Türkiye'de Radyo Yılları

Cumhuriyet'in ilanından önce makam müziğinin yaygınlaştırılmasında Sufi tekkeler en önde gelen kurumsal yapılar olarak bilinmektedir. 1925 yılından itibaren kapatılan (Stokes, 2012) bu mekanlar, müzik öğretimi açısından etkisini devam ettirmiştir. Bu sebeple Osmanlı/Türk makam müziği dediğimizde dini mekanlar ve unsurlar ön plana çıkmaktadır. Cumhuriyet yıllarında yapılan reformlar ve laik bir hukuk devleti, müzik ve din arasındaki bu bağlantıların sekteye uğraması anlamına gelmektedir. Reformlar aracılığıyla modern Türk toplumunun oluşturulması aşaması bu sebeple yenilikçi bir tavır sergilemek zorundadır. Yeni devlet anlayışının eski makam müziğinden ve dini bağlantılarından sıyrılması gerekliliği de buradan kaynaklanır. Ancak daha sonraki yıllarda yeni devlet politikalarının müzik açılımı hakkında yapılan bir çok çalışma sonucunda batı tandanslı 'orkestra' ve 'koro' anlayışları üzerinden oluşturulan bir müzik anlayışı doğmuştur. (eleştiriler ile birlikte) Devlete bağlı resmi kurumlar ve eğitim mekanları olarak konservatuarlarda ise dini ve din dışı müzik ayrımı yapılarak bu ayrım kesin olarak belirginleştirilmiştir.

Saadettin Kaynak ve Hafız Burhan gibi ilk kayıt yıldızları müziği geleneksel dini ortamlardan öğrenmiş, ciddi bir dini repertuar kaydetmiş ve dini görevler icra etmişlerdir. Kani Karaca ise klasik geleneğin temsilcisi olarak 1960'lar ve 70'lerde Kur'an ve Mevlid-i Şerif kayıtları yapmıştır. (Stokes, 2012) Müzik alanında tarihi değişimler için kayıt teknolojilerindeki gelişmelerin önemi büyüktür. Gramofon ve taş plak sanayiinin gelişmesi, radyonun icadı gibi önemli gelişmeler, 1925 yılından itibaren plakların elektrikli mikrofonlar aracılığı ile kaydedilmeye başlanması, müziğin toplumda geniş kesimlere ulaşmasını sağlamış, kitle iletişime bir ivme kazandırmıştır. Popülerlik kavramının kitle iletişim araçları ile kazandığı ivme, tekrarlanabilirlik ve yaygınlık açısından Türk popüler müzik piyasasının gelişimini de hızlandırmaktadır. Haberleşmenin en önemli adımlarından biri olarak Telsiz Telefon

Türk Anonim şirketi, 8 Eylül 1926'da imzalanan bir belge ile radyo¹⁷ yayını yapma tekeli üstlenmiştir. İstanbul Eyüp Orhaniye, Ankara'da Babaharman'da birer istasyon kurulmuş ve aynı yıl deneme yayınlarına başlanmış ve daha sonra kapanmıştır. Bu istasyon, 1934 yılında Beyoğlu'ndaki Ambassador kahvehanesine taşınmıştır. Bu dönemde İstanbul radyosunda 'Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Musiki Heyeti' fasıl müziği, 'Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası' ise batı müziği yayınlarını gerçekleştirmektedir. Ankara radyosu ise olanaklarının kısıtlı olması sebebiyle "Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı"ndan yararlanmaktadır. Radyonun günlük program kalıbı senfonik müzik, caz müziği, fasıl müziği ve ajans haberleri olarak hazırlanmıştır. (Erol, 2002) İkinci Dünya Savaşı sonrasında radyo yayını tek yönlü bir kitle iletişim aracı olarak oldukça önem kazanmış, toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel özelliklerine göre işlevselleşmiştir. Türkiye'de radyo, kurulumundan sonraki ilk on sene içerisinde verimli kullanılamamış olsa da, daha sonraki dönemde hem 'eğlence' hem 'eğitim' amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. 1936 yılında 15 milyon insanın yaşadığı Türkiye'de, 8000 radyo alıcısı mevcuttur. 1938'de Ankara Radyoesinin hizmete girmesi ile gerek verici gerekse stüdyo açısından önemli atılımlar gerçekleşmiştir. 1943 yılından 1949 yılına kadar İstanbul Radyosu'nun yayınlarına son vermiş olması bu dönemde Ankara Radyosu'nu tek radyo haline getirmiştir. (Erol, 2003) Ankara Radyosu'nun güçsüz sinyalinden dolayı dinlenen 'Şam Radyosu'nun Türkçe yayınlarında Safiye Ayla, Suzan Yakar, Perihan Altındağ, Celal Şahin ve Zeki Müren'in icraları çalınmaktadır. Bölgede Mısırlı Ümmü Gülsüm ve Türkiye'den Zeki Müren önemli iki isimdir. Ancak, Zeki Müren'in sesinin başlı başına ulusal bir kurum haline gelmesini radyo değil, plaklar sağlamıştır. (Stokes, 2012)

¹⁷ Radyo, iletişim araçlarının genelde yetersiz olduğu yerlerde, ulusal birlik nosyonunun propagandasının önemli bir aracıdır. Dünyanın gelişmiş bölgelerinde, radyo kamuya açık alanlarda dinlenir. Güngör'e göre milliyetçi reformizmin doruğa ulaştığı 1935 yılında, Türkiye'nin kırsal kesimindeki kayıtlı radyo sayısı 4834'tür. Bu radyo alıcıları 'konuk odaları'nda durmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'deki ulusal inşa sürecinin kritik bir safhasında haber bültenleri, 'yeni' Türk dilini, tarihini ve folklorunu yayan eğitim programları ve Türkiye'nin 'Avrupalı' kimliğini temsil eden, yeni yeni onaylanmış müzik türleri, kırsal bölgelerde kamusal alanda yer almıştır. Devletler sahip oldukları teknoloji ve teknolojinin karşıt sistemleri sansürleyerek dışlayabilme gücü aracılığıyla medya sistemlerini denetim altında tutarlar, bu tür bir kontrol, otoriter devletlerin çok azının gözden kaçırdığı bir toplumsal denetim aracıdır. Ancak, medya sistemlerinin 'su geçirmez' toplumsal denetim araçları olmadıklarını da gerekir. Bu sistemler çoğu zaman, Enzerberger'in ifadesiyle 'sızıntılı'dırlar: anlamlar tümünden denetim altında tutulamazlar ve teknolojiler nadiren kusursuzdur. Örneğin, yukarıda tartışılan dönemde, Klasik Batı müziği Türk köylülerine hitap etmiyordu. Köylüler radyoyu ya kapatıyor ya da daha kötüsü kolay ulaşılabilir bir frekanstan daha güçlü yayın yapan Mısır radyosunu dinliyordu. (Stokes, 1998)

İstanbul radyosu açıldığında daimi saz heyeti Fahri Kopuz, Vehice Daryal, Şerif İçli ve Refik Fersan öncülüğünde dönemin önemli isimleri ile devam etmiş, Türk ve batı müziği yayınlarının yanı sıra 1940 yılında Muzaffer Sarısözen ile halk müziği yayınları da yapılmaya başlanmıştır. Ankara radyosunda ise 1948 yılına gelindiğinde Türk müziği bölümünde sazende ve hanende olarak çalışan 53 kişi mevcuttur. Bu yıllarda batı müziği çalışmaları Cevat Memduh Altar yönetiminde sürdürülmekte, 50-60 kişilik bir Radyo Senfoni Orkestrası Hasan Ferit Alnar tarafından çalıştırılmaktadır. 1947’de Türkiye’de radyo alıcı sayısı 18.830 iken 1950’de 320.853’e ulaşmıştır. (Erol, 2002)

1950’li yılların sonunda İstanbul Radyo Müdürü Mesut Cemil, Ankara Radyosu Müdürü ise Ruşen Kam’dır. İstanbul Radyosu’nda ki sanatçılar ise şöyledir: Mualla Gökçay, Mefharet Birtan, Can Akşit, Mefharet Yıldırım, Lütfü Güneri, Safiye Ayla, Perihan Kövenç, Tülin Korman, Muzaffer Birtan, Azize Tözem, Radife Ertem, Mualla Yakar, Şükran Özer, Recep Birgit, Ekrem Kongar, Hamiyet Yüceses, Aladdin Yavaşca, Akile Artun, Perihan Sözeri, Ahmet Üstün, Selma Köprülü, Mustafa Çağlar gibi isimlerden sonra Rıza Rit, Nadir Hilkat Çulha, Necdet Cici, Saime Sinan, Salih Dizer, İrfan Doğrusöz, Arif Sami Toker, Güzin Siper, Necmi Rıza Ahıskan, İsmet Alpaslan, Mehpare Gülen gibi birçok isim yer almaktadır. Ankara Radyosu sanatçıları ise Müzeyyen Senar, Mediha Fidan, Esmâ Engin, Melahat Pars, Müzehher Güyer, Ekrem Güyer, Mustafa Sağyaşar, Suzan Güven, Muâlla Mukadder, Sadi Hoşses, Nusret Ersöz, Nevin Demirdöğen, Muzaffer İlkar, Cevriye Ceyhun, Behiye Aksoy, Semahat Ergökmen, Sıdika Çandarlı, Ceyda Karasu, Sevim Çağlayan, Sevim Erdi, Necdet Varol, Muâlla Aracı, Ragıp Tanju gibi sanatçılardır. (Hiçyılmaz, 1997)

1950’li yıllarda erkek solistler arasında en ünlü isimlerden biri Zeki Müren ile arasında üslûp ve tavır farkları bulunan bir diğer isim Alaeddin Yavaşca’dır. Müren, şöhret basamaklarının başındayken Yavaşca, Türk toplumuna kendini kabul ettirmiş, klasik üslûba sahip modern bir solist olarak Radyo Alemi, Radyo Haftası gibi dergilerde Safiye Ayla ve solist arkadaşları ile haberlere konu olduğu görülmektedir. Alaeddin Yavaşca’nın Radyo Alemi dergisinde yayınlanan bir haberde, Safiye Ayla ve Cevdet Çağla birlikte radyoda plak seçerken modern kıyafetleri ile fotoğrafları mevcuttur. Boğazda yapılacak bir röportaj üzerine buluşmuş ancak Safiye Ayla’nın bir işi çıktığı için sadece birkaç kare fotoğraf alınmıştır. Ülkü Erakalın’ın hazırladığı bu haberde Safiye Ayla ve Alaâddin Yavaşca’nın kibarlığından haber içerisinde yazımsal

olarak bahsedilmesi o dönemin modernleşen, sade ve kibar havasını yansıtması açısından önemlidir. Alaâddin Yavaşca'nı daima takım elbise giydiği, Safiye Ayla'nın ise şık, sade elbiseler ve şapka aksesuarları kullandığı görülmektedir. (Radyo Alemi, 27 Mayıs 1954)



Şekil 2.6. Alaeddin Yavaşca, Safiye Ayla

Müren'in kariyerinin başlangıç yılları olarak ele aldığımız bu zamanlar oldukça sade giyindiği, radyoda düzenli olarak programlarını sürdürdüğü kısa bir dönemdir. Radyo Alemi'nde yayınlanan okuyucuların şiirlerinin yayınlandığı bir bölümde aynı sayfada hem Zeki Müren hem Alaâddin Yavaşca için yazılmış olan şiirler iki ismin dönemsel rakipliğini onaylar niteliktedir.

Alaâddin Yavaşca'ya
Gül neşelen kırık kanatlı bülbülüm,
Nasıl olsa duymayacak seni gülüm.
Aşk yalandır, sevda yar'dır
Düşme kalbin parçalanır.
Zindan olsun bütün hayat,
Sil onu sen kalbinden at
(Sev seni seveni hâkile yeksan olsa
Hatta o büyük aşk seni çorak yollara salsa

Zeki Müren'e
Herkesi sesin yakar Müren
Birçok bestelerinle türen
Var mı senin gibi müziği eren
Çünkü adın Zeki Müren.
Dağdan geliyor tatlı sesi
Başına giymiş gümüş fesi
Sordum bu kimin nesi?
Müren'in "Manolyam" bestesi.

Ömründe tek emelin tek arzunda o olsa
Gül neşelen kırık kanatlı bülbülüm
Artık başkasındadır senin gülün.

Kara tren kay da gel
Memleketi say da gel
İstanbulun içinden
Mürenimi al da gel.

(Radyo Alemi, 28 Temmuz 1955)

2.2.2. Zeki Müren'in radyo yılları

1949 yılında Bursa'da, Tayyare Sineması'nda Bursa Türk Musikisi Derneği'nin konseri düzenlenmiş, Zeki Müren o konserde baş solist olarak çıkmıştır. Peşisıra İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde de birer konser düzenlenmiş ve aynı dönemde İsmet Bozdağ, Zeki Müren'in Çocuk Esirgeme Kurumu adına konserler vermesi için Ç.E.K başkan yardımcısı Ahmet Muhip Dranas ile anlaşmıştır. Ankara, İstanbul, İzmir'de üç konser için yapılan anlaşma esnasında menajer olarak İsmet Bozdağ imzasını atmıştır. (Aktüel Dergisi, 1996)

1950 yılında Suzan Güven'in Boğaziçi Lisesi'nde gelerek yaptığı davetin üzerine radyo imtihanına katılmış olan Zeki Müren, 186 kişinin katıldığı bir sınava girmiştir. Sınav jürisinde Veli Kanık, Yorgo Bacanos, Refik Fersan, Fahire Fersan, Cevdet Çağla, Baki Süha Ediboğlu ve Şerif İçli vardır. Sınav esnasında Müren, hicaz bir şarkı olan

*“Nideyim sahnı çemen seyrini cananım yok,
Ah bir yanımca salınır servi hıramanım yok..”* ile başlamış, ardından muhayyer *“Titrer yüreğim her ne zaman yardıma gelsen,
Kan ağlar yüreğim hatırı naşadıma gelsen..”*

bir diğer şarkı ile devam etmiştir. (Aktüel Dergisi, 1996) Jüri Müren'e repertuarının sayısını sormuş ve 3000 eser civarı eser bildiğini öğrenince rastgele eser sormaya başlamışlardır. Müren, şarkıları kısa kısa okumuş ve sonuçta jüri üyelerinin hepsinin beğenisini toplamıştır. (Gür, 1996) Müren'in İstanbul Radyosu'nun açtığı sınavı başarı ile kazanmasının ardından solist olarak okuyacağı ilk programının 45 dakikalık uzun bir yayın olması farklı yorumlara sebep olmuştur. Radyoya seçilen yeni bir solistin ilk olarak 2 veya 3 şarkı okuyarak programlara dahil edilebileceği bilinirken, uzun bir programla kariyerine başlamasının o yıllarda Müren'e kol kanat veren aile dostları Bursalı iş adamı sayesinde olabileceği söylentileri dillenmiştir. Ancak, kaynaklarda geçtiği şekli ile Müren'in radyo serüveni, rahatsızlığı nedeni ile programa katılamayacak olan Perihan Altındağ Sözeri'nin yerine radyo programına davet

edilmesi ile başlamıştır. Refik Fersan, ‘imtihani birincilikle kazanan genç, bu gece programa çıksın’ diye karar vermiş ve Zeki Müren programa davet edilmiştir. (Gür, 1996) Telefon davetini aldıktan sonra büyük bir coşku ve heyecan içerisinde Hicaz dosyasını alan Zeki Müren, hiç prova yapmadan Radyo evinin Mesut Cemil Stüdyosu’nda canlı yayına katılmış ve en sevdiği eserleri seslendirmiştir. Hakkı Derman, Şükrü Tunar, Şerif İçli ve Necdet Gezen eşliğinde ilk şarkı olarak;

*‘Her zahmı ciğersuze devakar aranılmaz
Açsam da ciğergâhımı yare yaranılmaz
Eller sarılır zülfü perişanım taranılmaz
Açsam da ciğergâhımı yare yaranılmaz’.*
Sonrasında Uşşak makamında bir esere geçer;
*‘Kalbim yine üzgün, seni andım da derinden
Geçtim yine dün, eski hazan bahçelerinden
Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden’*

Hemen ardından, ‘Gittin bu gidiş, bence ölümden de beterdir.’ 45 dakikalık ilk radyo programının bitmesine 8 dakika kalmış, Şükrü Tunar’ın yaptığı bir taksim ile sürenin dolmasını bekleyen Zeki Müren’in aklına son eser olarak bir maya okumak gelmiştir. İlk radyo programında görüldüğü gibi *yerellik* kavramını repertuarına yansıtan Müren, türküler ile Türk makam müziği şarkılarını repertuarında *eklektik* olarak biçimlendirmiştir.

Yürü dilber de yürü, yolundan kalma
Her yüzüne gülene sevdiğim dost olur sanma
Ölümden korkup da sen geri durma
Yiğidin alınına yazılan olur. (Aşan, 2003)

2.2.3. Hünsa sesli ‘Yıldız’: Zeki Müren

Zeki Müren’in ilk canlı radyo programının ardından gelen yorumlarda merak uyandırdığı, “Aa kimmiş bu” diyerek radyoya telefonlar edildiği yayın esnası ve sonrası için İsmet Bozdağ şunları aktarmaktadır:

Bir çocuksu ses, ama son derece yumuşak, son derece lirik. Çok vahşi, zor telaffuz edilen birtakım kelimeleri büyük bir sükûnetle telaffuz ediyor. Son derecede etkili bir ses. Herkes şaşırılmış. Radyoda telefon üstüne telefon yağmış. Kimdir bu ses diye. Arayanların arasında Fahire Fersan da var. Refik Fersan’la telefon açıp, “Aman bunu nereden buldunuz?” demişler. Tabii 45 dakikalık program sık olmuyordu. Ama ondan sonra kendisine verilen saatleri de gayet iyi kullandı Zeki Müren. (Aktüel Dergisi, 1996)

1 Ocak 1951 yılında ilk canlı yayın tecrübesi ile radyo programını sonlandıran Zeki Müren'i telefonda Hamiyet Yüceses bekliyor ve ağlayarak kendisini dinlediğini söylüyordu. Zeki Müren o yıllarda okuduğu eserleri seçerken Refik Fersan'dan feyz alarak, Şerif İçli'nin eserlerini geçmeye çalışmakta olduğunu ve daha çok klasik eserler okuduğunu söylemiş, özellikle Hafız Post, Dede Efendi, Şevki Bey, Rahmi Bey, Hacı Arif Bey, Saadettin Kaynak, Selahattin Pınar gibi üstadların eserlerini okumaya çalıştığını belirtmiştir. (Gür, 1996)

Prof. Dr. Nevzat Atlığ, Mesut Cemil'den devraldığı İstanbul Radyosu Müzik Yayınlığı şefliği ve İstanbul Radyosu Müdürlüğü (1953-58) görevi esnasında Zeki Müren'in radyo yıllarını ve Türk halkının ilgisini şu şekilde aktarmaktadır:

İstanbul Radyosu'nda ani ve çok çarpıcı bir sanatkârı sıfatı ile karşımıza çıktı. Birden bire dinleyiciler arasında çok kısa zamanda büyük şöhret sahibi oldu. Sanatını sadece İstanbul Radyosu'nda icra ettiği bu dönemde radyonun müzik yayınları kurallarına ve yayın prensiplerine fevkalâde uyan pek sanatçıdan bir tanesidir. Programlarını zamanında getirirdi. Hemen hemen bütün neşriyatlar canlı olduğu için çalışarak, hocalardan ders alarak, kendini çok hazırlayarak mikrofona gelir ve yaptığı yayınlarda da son derece başarılı olurdu. Hocaları arasında ilk belirteceğim isim Şerif İçli'dir. Şerif İçli'nin 1956'da vefatından sonra radyoda aynı zamanda memur olan Rüştü Eriç? de kendisine hocalık etmiştir. O yıllarda musikimizin en iyi icra edildiği organ radyolarımızdı ve İstanbul Radyosu da bunların başında geliyordu. (Nevzat Atlığ, Kişisel Görüşme, Ekim 2011)

1950'li yıllarda İstanbul'da üç büyük gazino vardır. Küçük Çiftlik Parkı sahibi Mahmut Alnar, Tepebaşı Gazinosu sahibi Emin Yılman ve Cumhuriyet Gazinosu sahibi Muhittin Bey'dir. Bu yıllarda üç gazino sahibi de Zeki Müren'i sahneye çıkarmak için mücadele vermiştir. Müren, önce akademi bitiririm dedikçe teklifler gecede 1000 liraya kadar yükselmiştir. (Gür, 1996) Gazino tekliflerini reddeden Zeki Müren, plak tekliflerinden birini kabul etmiş ve ilk plak sözleşmesini Sahibinin Sesi şirketinden (AX 2524) 1950 yılında Şükrü Tunar'ın bestesi olan "Bir Muhabbet Kuşu" ve arka yüzü "Yiğidin Alnına Yazılan Gelir" eseriyle (Ünlü, 2004) Yeşilköy'deki bir stüdyoda doldurmuştur. Türkiye'de büyük yankı uyandıran bu plak ile radyodan yalnızca İstanbul'a seslenen Zeki Müren, plağı ile tüm ülkeye seslenebilmiştir. (Aşan, 2003)

"Kalbimi bezlederim minnetü zevkle, dilesen
Bir muhabbet kuşu da ben olurum, sev diye sen.
Sevginin meltemidir şimdi şu ruhumda esen
Bir muhabbet kuşu da ben olurum, sev diye sen."

Sahibinin Sesi firması çalışanlarından Mihran Gürciyan, Zeki Müren'in ilk plağının gerçekleşme serüvenini şöyle anlatmıştır:

Ahmet Üstün, Ankara Radyosu'nda okumaya başlamıştı ve fırtına gibi esiyordu...Klarnetçi Şükrü Tunar'a, 'Ahmet'i Sahibinin Sesi'ne alalım' dedim. Şükrü bunun üzerine, 'Sana başkasını bulacağım, Ahmet Odeon'la anlaştı' cevabını verdi. Aradan epey zaman geçti. Bir gün Yeşilköy'deki fabrikada stüdyoya girmeye hazırlanıyordum. Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses ve Sabite Tur Gülerman plağa okuyacak. Şükrü Tunar yolumu çevirdi, bir genci takdim etti: 'İşte sana bahsettiğim çocuk.' Tunar'ın tanıştırdığı genç, Zeki Müren'di. Hemen stüdyoya girdik. Kemani Hakkı Derman başta olmak üzere, kıymetli saz üstatlarının eşliğinde Zeki Müren, sözlerini Halide Pişkin'in yazdığı ve Şükrü Tunar'ın uşşak makamında bestelediği Bir Muhabbet Kuşu'nu, ellerini arkasına alıp üfler gibi plağa okudu. Artık Zeki Müren Sahibinin Sesi firmasının artisti olmuştu. Zeki Müren'e plağını daha sonra bademcik ameliyatı olduğu hastanede telefonla dinlettim, çok beğendi. (Ünlü, 2004)

Bu yıllarda hem Güzel Sanatlar Akademisi'ne hem de radyoya devam eden Zeki Müren'in şöhret yolundaki bu yılları oldukça verimli geçmiş ve Türk halkına kendini kabul ettirmiştir.

"Şu dünya şan ve üne ulaşmak, yaşam süreniz içinde başarılı sayılmak istiyorsanız ele geçirdiğiniz her fırsatı değerlendirmelisiniz... Doruk kalabalıklar buna inanıncaya değin, gittiğiniz her yerde ne kadar büyük bir adam olduğunuzu yinelemeniz gerekir" diyerek bu uzun yolculukta ne kadar iddialı olduğunu ve neler yapabileceğini belirtmektedir. (Aşan, 2003) Müren'in ses aralığı baritondan, tenorun en tiz noktalarına kadar uzanan temizliğe ve dengeye sahiptir. Kariyerinin başından itibaren makamlar, repertuar ve diksiyon açısından dikkate değer bir hakimiyete sahip olduğu söylenebilir. (Stokes, 2012) 1950'li yıllarda radyo icrası daha sonra ise gazino ve plak okumaları arasındaki farklılıklar dikkat çekicidir. Radyo yıllarında Müzeyyen Senar gibi bir önceki kuşağın etkisi altında kalarak daha sade okuma üslûbuna sahipken, sonraki yıllarda daha abartılı okuma üslubu ile *eklektik* bir tavır geliştirmiştir. Kelimelerin her hecesine vurgu yaparak ayrı bir nüans verdiği etki giderek yoğunlaşmış, arabesk tabir edilen daha süslemeli ve uzatmalı icralara ulaşmıştır. Zeki Müren'in ses renginin farklılığı, dikkat çekiciliği ile ilgili Mehmet Güntekin'in yorumları oldukça açıklayıcı olacaktır:

Müren için hep şöyle denir. 1950'lerde ilk radyo mikrofonuna çıktığı zaman farklıydı sonradan okuyuşu bozuldu. Kendi açımdan baktığımda böyle birşey yok aslında. *Hünsa* denilen cinsiyeti belirsiz, kadın mı erkek mi belli olmayan bir tabir vardır. Mesela, Müren ile ilgili genel kaanat düzgün okuyor şeklindedir. Ancak, ben bunun çok doğru olduğuna inanmıyorum.

Çünkü bizim müziğimiz üslûp müziğidir zaten. Mesela ses güzelliği ikinci planda kalır. Önemli olan üslûp ve tavidir. Zeki Müren'in icrasında hiçbir zaman böyle bir üslûp ve tavır yoktur. Türk müziğinde öyle bir tavır o güne kadar işitilmemiştir. Erkek okuyuşu denilen bir tavır vardır. Bu değişiklik çok çarpıcı olduğu için bu bir şaşkınlık yaratmıştır. Yanlış bir kaanattır bu. Zeki Müren'in basınla ilişkileri ve insan ilişkilerini yönetmekteki başarısı gibi başka etkenler de söz konusudur ve Zeki Müren olayı Türkiye'de söz konusu olmuştur. Tabii bizi hiç ilgilendirmez insanların cinsel tercihi ancak o cinsel tercih sahneye ve yapılan müziğide yansımıştır. Gittikçe üslûbun son zamanlarına doğru dejenerasyonuna sebep olmuştur. Kılığına, kıyafetine ve yaşayış biçimine yansımıştır. Cinsel yaşama karışmak hiç kimsenin hakkı değildir. Her türlü cinsel tercih tarihin her döneminde vardır, bunlar bilinmektedir. Ancak, toplumsal olarak bu kadar üst derecede etkisi olması ne kadar zararlıdır. (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, 17 Kasım, 2011)

Zeki Müren'in ses rengindeki farklılığın dikkat çekici olmasını Murat Bardakçı şu sözleri ile gazete yazısında aktarmıştır: “Zeki Müren'in sesi mükemmel mi idi? Hayır! Değişik bir sestir ve değişik gelmesinin sebebi, tınısının “hünsa” olması yani içerisinde hem erkek hem de kadın tınısının bulunmasıydı. Halkın merakını çeken, hatta hayran bırakan tarafı, sesinin o zamana kadar örneği pek işitilmemiş olan bu özelliği, yani “hünsalığı” ve sahnede kıyafetleri idi.” (M. Bardakçı, Haber Türk, 2011)

1968-73 yılları arasında sahnelerde Zeki Müren'e ney üfleyerek eşlik eden Fikret Bertuğ ise Müren'in sesindeki farklılığı şöyle ifade etmiştir: “Müzikte insan sesi olarak erkek sesi, kadın sesi bir de çocuk sesi vardır. Zeki Müren dördüncü bir türdür. Mesela, hiç tanımayan bir kişi bir Fransız Zeki Müren'i dinlediğinde biraz teşhis koyabilir gibi geliyor bana bu insan dördüncü sınıf sestendir diye...Bana göre yani kadınla erkek arasında bir üsluptur. Kırılgan, mubaşagalı, kırıtkan diyebiliriz. Duygulu olayım derken bir yerde bana göre komik olmuştur Zeki Müren.” (F. Bertuğ, Kişisel Görüşme, 29 Kasım 2011)



Şekil 2.7. Zeki Müren'in Güzel Sanatlar Akademi Diploması

Bu anlamda Zeki Müren özellikle kariyerinin başında yaşadığı sahne tecrübelerinde her zaman olumlu olaylar yaşamamıştır. 1951 yılında Ankara'da verdiği ilk konser esnasında yaşadığı olumsuzluk karşısında olgun davranışı ve kıvrak zekası ile tam bir 'yıldız' adayı olduğunu hem dinleyicilerine hem çevresine hem de basına kanıtlayan Zeki Müren'in yaşadığı bu olayı İsmet Bozdağ şöyle aktarmıştır:

İlk konser Ankara'da oldu. Büyük Sinema, sene 1951. Orası Ankara'nın en önemli sinemasıydı. Balkonlu, bin kişi alıyor. Müren'de Ankara'ya geldi. Biz orada hazırlanırken, Ankara'da bir takım gençler bilet bulamamış, salona girememişler. Bir kısmının da parası yok. 'Taşlayacağız bu namussuzu' demişler. Haber bize geldi ama yapacak bir şey yok. Taşlar, sopalar hazırlamışlar. Arabayla geldik oraya, ben inmedim. Birden Zeki atik davranıp açtı kapıyı indi. Halbuki korkması lazımdı. Ona atacaklar taşları, bana değil, Ama çıktı dedi ki: 'Hoş geldiniz efendim, hoş geldiniz, benim için rahatınızı kaçırmışsınız, buyrun, misafirmsiniz efendim, açıkta kalmayın efendim.' Hemen taşları, sopaları sakladılar

arkalarına. Hepsini balkona aldı. En büyük alkışı oradan sağladı. Zekaya bakın! Zeki Müren'i buraya kadar ben getirdim. Gerisi kendi başarısı. (Aktüel Dergisi, 1996)

Basında da yankı uyandıran ilk konserin ardından yaşadığı yanlış organizasyon ile konserleri iptal olan Zeki Müren, Radyo Alemi adlı dönemin mecmuasında şöyle bir haberde yer almıştır: “Zeki Müren Konserleri Başlamadan Bitti!... 72 bin lira zararla kapanan bu konser hadisesi için Zeki Müren ne diyor?”

Çetin Even teşebbüsünde çok samimi idi. Fakat o kadar karışık bir program şekli tanzim etti ki, açıkça herkesin aklı karışmıştı. Kendisine çok ikaz ettik. Ben onunla mukavele yapmadım ve para da almadım, sazlar kaparo almışlardı. Ben sadece söz verdim ve sözümde de duracaktım. Çetin, çok samimi teşebbüsüyle işlerini kendi kendine karıştırdı. İş hayatı bu. Böyle şeyler olur. Diğer taraftan Çetin Even: Zeki Müren'in efendiliğine hayranım. 20 bin lira kaparoyu, Belediye encümeninden yüzde 13 vergi haberi gelmeden vermek istedim. Almadı ve ‘Senin işlerin düzelsin. Ben en son alırım.’ dedi. Bu parayı alabilir ve haklı olarak iade etmeyebilirdi. Bilakis kaparo olarak verdiğim paraları almaya çalışıyor. Muazzam reklam ve kaparolarla 72 bin lira içerideyim. Zararı beraberce sineye çekeceğiz. (Radyo Alemi, 13 Mayıs 1954)

Müren, bir solist olarak sahne alırken, mali işlerden, seyircilerle ilişkilere kadar birçok konuda yalnız olmak istemiş, bu sebeple resmi olarak sahne yaşamı boyunca menejer istememiştir. Bu sebeple İsmet Bozdağ, Zeki Müren'in işlerini yürütme yöntemini şöyle anlatmıştır; “1951'den sonra kararlarını hep kendisi verdi, münasebetlerini hep kendisi kurdu ve bir kaide koydu. ‘Söz namustur. İmza atmam, sözüme inanmıyorsan, benimle iş yapma.’ Hakikaten sözünü imza gibi kullandı.” (Aktüel Dergisi, 1996)

2.2.3.1. ‘Yıldız’ ‘İkon’ kavramları

Popüler kültürün birbirine zıt iki farklı açılımı söz konusudur. Birincisine göre popüler kültür toplumsal ilişkileri zorlayabilen, karşı çıkan, hatta varolan ilişkileri değiştirebilecek güce sahipken bir diğerinde toplumsal değişimleri yok sayabilen, durdurmaya çalışan, hatta gizleyen özelliklere sahip bir tanım ile karşılaşılmaktadır. Adorno gibi popüler kültüre kuşkuyla bakarak eleştirenler, bu kavram yerine “kitle kültürü” ve “kültür endüstrisi” kavramlarını kullanarak eğlence ve tüketimin ideolojik bir yapı taşı olduğunu ve kitleleri ‘uyutma’ pratiği olduğunu düşünmektedir. (Tekelioğlu, 2002) Bu diyalektik ilişkinin kendi içerisinde birleştiği nokta popüler kültürün ‘aykırı’ olana sahip olmasıdır. Zeki Müren örneğinde olduğu gibi popüler kültür içerisinde yıldız/ikon’ olabilmenin yolu bir anlamda aykırı olmaktan geçmektedir. Bu aykırılık

illa *orjinallik* anlamında değildir. Toplumun ve gündelik kültürel yaşamın görelî dışına taşan her türlü faaliyet ya da görünüm bunu sağlayabilmektedir. Müren'in giydiği bir kostüm yüzyıllar öncesinde Romalı Jül Sezar tarafından giyilmiştir. Geçmişten gelen bir imajı kendi zamanında kullanan Müren, postmodernizmin bir unsuru olarak *eklektisizmi* kullanmış ve zamanın algısına göre bu kostüm bir erkek bedeni tarafından giyildiği için *aykırı* bir algı uyandırmış ve dikkat çekmiştir. Müren kurguladığı kostümler ya da söylemlerinde genel olarak *aykırı* ya da *ironik*¹⁸ algıyı uyandırmaktadır.

18.yy'ın sonunda Fransız Devrimi'nin kökten devrimi ile burjuvaların devleti ve toplumu kendi ideallerine göre şekillendirmeyi amaçladığı bir döneme girilmiştir. 'Burjuvalık', tarih sahnesinde ilk defa beliren kentsoylu vatandaşın dünyayı ve kendini algılamak, sınıf kavramının da ötesinde kültürel hedefi ve kendini dışa vurma biçimidir. Devrim öncesi aydınlanma döneminde akıl çağına başlaması ile birlikte, günlük yaşamın gündemine çoktan girmiş olan "popüler düşünce", bu yeni yapılanmada ve müzikte de kendine özgü bir model oluşturmaya başlamıştır. Burjuva devlet kapsamına giren ve ulus fikri üzerinde temellendirilen modern toplum içerisinde "popüler" kavramı tartışılan bir olgu olduğu gibi aynı zamanda kültür biçimiyle giderek bağımsızlığını kazanan ve ticari organizasyonu oldukça çabuk yapabilen kültürel bir uygulama alanı olmuştur. Ortaçağın hiyerarşik yapıları toplumlarında birbirinden tümüyle kopuk yaşayan sınıfların, burjuvaların, köylülerin ve soyluların yaşam biçimleri, gelenek-görenekleri ulus-devletin çatısı altında doğrudan doğruya birbiri ile ilişki halinde bulunmaktadır. Burjuvanın hayata geçirdiği, sermayeye dayalı yeni toplum biçiminde eskinin ve yeninin birleşmesinden bir kültür amalgamı oluşmakta ve bu oluşum kendi gelişim yollarını açarak popüler müziğin de doğuşuna sebep olmaktadır. Modern burjuva devlet, bir kamu ve kamusal politik tartışmalar alanı oluşturduğu gibi müzikal anlamda da bir kamuoyu yaratmış ve devlete ait balo salonları, eğlence ve keyif yerleri, açık hava gazinoları eğlence tiyatroları, müzik pavyonları ile müzikte de *popüler* kavramına yer vermeye başlamıştır. (Wicke, 2006) Kentlere göçün güçlenmesi ile insanların yüzyıllardır edindikleri alışkanlıkları, adetleri ve töreleri çözülmeye başlamış, bu gelenekler

¹⁸ İroni, şeyleri (kendimiz de dahil) aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilintilidir. Hiçbir şey, ironik, tarafsız öz-bilinçliği kadar, güncel postmodern "ruh durmunun" karakteristiği değildir. (S. Stuart)

içerisinde bir işlevi olan müziğin yerini giderek işlevi belirsiz bir eğlence müziği almıştır. Bu süreç içerisinde müzik hoşça vakit geçirme gereksinimine dönüşmüş, böylece müzik günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmaya başlamıştır. Günlük yaşamla özdeşleşen müzik popülerleşirken, popüler müzik ve sanatçılar daha da popülerleşmektedir. Popüler kavramı müzikte hem kabul gören hem de eleştirilen bir unsur haline gelirken, başta müzik mekanları olmak üzere çoğunluğa hitap edilen yerler aracılığı ve kitle iletişim araçlarının işlevselliği sayesinde popüler “yıldız/ikon” sanatçı kavramları doğmuş ve gelişmiştir.

Türkiye’de kırdan kente göçün kuvvetlendiği Demokrat Parti döneminde gecekonduların sayısı hızla artmaya başlamıştır. Toplumdaki bu hızlı değişim, müzik alanına yansımış, bu sebeple özellikle Türk makam müziği popülerleşme yolunda ilk adımlarını atmıştır. Besteci Saadettin Kaynak ile hareketlenen “popülerleşme” süreci müziğin tüketim alanlarına göre şekillenerek değişimini sağlamıştır. Özellikle 1960’larda gazino kültürünün yaygınlaşması ile müziğin amacı eğlendirmek haline dönüşmüş, müzisyenler de popüler müzik eserleri üretmeye başlamışlardır. Sanayileşme ve buna bağlı olarak kentlileşme ile birlikte “yeni kentliler” kent yaşamı içerisinde kendilerini yeniden yorumlamışlardır. Eğlence ve gazino müziği toplumsal hayatın içinde önemli bir gösterge olmuş, solist Zeki Müren öncülüğünde “popülerlik” kavramı pekişmiş, müşteri-şarkıcı ilişkisi ortaya çıkmıştır. (Işık ve Erol, 2002) Türkiye’de popüler kültürler ile “çevre kültürle eser” arasında bir ilişki olduğuna dair Şerif Mardin’in kullandığı ve siyasi bir okumaya dayanan genel olarak dinsel pratiklere göndermede bulunan bir “çevre” kavramı yerine, göçle şehirlere taşınmış ve dini olmayan (muhafazakar ve geleneksel olabilir) kültür pratikleriyle örülü bir “çevre” kavramı akla gelmektedir. Mardin, çevre kavramını *muhalefet* ve *direnme* kavramları ile bağdaştırmaktadır. Popüler kültürün çevre kültürlerle karşılaşması şehir mekanında olduğu için daha farklı bir süreç izleyebilir. Popüler kültür bazen siyasi bir direniş kazanabileceği gibi (arabeskte ya da rap de olduğu gibi) bazen de muhafazakar değerlerin şehirdeki en önemli sacayağı (magazin kültürünün alt-metinlerinde okunabileceği gibi) olabilir. Popüler kültürün en etkileyici yanı bütün siyasi ayrımları delip geçerek, sınıflar ve siyasetler ötesi bir gücü olmasıdır. Örneğin, bir şehir düğününde çalınan müzikler düşünüldüğünde, yöresellik hızla yol olabilmektedir. Karadeniz havaları ve Batı Anadolu zeybekleri bir arada çalınabilir, Sezen Aksu ya da Tarkan gibi şehir kökenli sanatçıların şarkıları yöresel parçaların arasında kolaylıkla

yer alabilir. Popüler kültür yapısı gereği esnektir, *melezdir* (hibrit) her şekle girebilir. Ulusal bir eğilimi yansıtırsa bile yerel bir özellik taşımadığından üretimi şehir merkezlidir. Bu kültürün içerisinde özü olmayan bir geleneğe yaslanırsa da geçici olan kısa süren ve bir gün tükenen beğenilerden söz edildiği düşünülebilir ancak bu geçicilik zamanla hayatı kavrama, anlamlandırma yönünde referansa dönüşen bir dizi sosyalizasyon pratiği haline gelebilmektedir. Dinlenen ve izlenen sanatçıların müzikleri eşliğinde eğlenilirken, giydikleri kıyafetleri giyilebilir, hatta kişiler çocuklarına beğendikleri “yıldız”ların isimlerini verebilir. Sosyalizasyondan bahsederken dolaylı olarak belirli bir tarihsel dönemden söz etmiş olduğumuzdan, gençlik kültürleri ile pop kültürleri arasındaki yakınlık kolayca anlam kazanmaktadır. (Tekelioğlu, 2002)

1955 senesi Zeki Müren’in “Sanat Güneşi” olma yolunda en önemli yıllarındandır. Aynı yıl içerisinde Müren Record adı altında “Manolya” isimli ikinci plağını çıkarmış, Türkiye’de ilk defa “Altın Plak” ödülünü almıştır. Bu ödül o yılın en çok satılan plağına verilen bir ödüdür. Zeki Müren ilk plağından son plağına kadar geçen süre içerisinde taş plakların son ve en büyük isimlerinden biri olmuştur. (Ünlü, 2004) Aynı yıl ilk kez Küçük Çiftlik Gazinosu’nda sahneye çıkmıştır. (Kaluç, 2002) Aynı yıl genelde Tuna Nehri, Mavi Tuna gibi batılı bestecilerin valsleri eşliğinde yapılan 19 Mayıs törenine “Beklenen Şarkı” adlı eser seçilmiş ve yetkililer Zeki Müren’den izin isteyerek eseri kullanmıştır. Müren, Harp Okulu’nda şarkısının çalınmasının ardından fahri *Paşa* ünvanı almıştır. Bu süreçte medya aracılığıyla *Sanat Güneşi* yakıştırması da kullanılmaya başlanmıştır. Şekerlemeden, örgü çeşitlerine ve tatlıya kadar ‘*Zeki Müren göbeği*’ karamelaları, ‘*Zeki Müren Kirpiği, Dişi, Tırnağı*’ gibi örgü tekniği isimleri günlük yaşam ve konuşmalara dahil olmuştur. Müren’e neye göre “Sanat Güneşi” ünvanının verildiği ya da bu tabirin Türk medyasının yarattığı *ironik* bir yakıştırma mı olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak bir şekilde oluşturulan bu algının sonraki yıllarda genel toplumsal bellekte yer etmiş olduğu söylenebilir. Güntekin’in Zeki Müren’in “Sanat Güneşi” olma olasılığı ile ilgili aktırımı şöyle olmuştur:

Zeki Müren kesinlikle “Sanat Güneşi” değildir. Eğlence dünyasının büyük bir *yıldız* olabilir. Öncelikle sanat nedir? Güneşi ne olabilir onu düşünelim? Eğer Zeki Müren “Sanat Güneşi” ise Münir Nurettin Selçuk ve Safiye Ayla nedir o zaman? Ezberleri bozmak, kavramları iyi düşünmek lazımdır. Münir Nurettin Selçuk eğlence dünyasında Zeki Müren kadar büyük bir yıldız olmayabilir, değildir zaten. “Sanat Güneşi” kavramı Zeki Müren için olmaz. Eskiler

buna *kelam fuhşu* derler, yani lüzumsuz laf anlamındadır. Bir Sanat Güneşi varsa Münir beydir ya da Safiye Ayla'dır. Çünkü geleneksel olanın ve o üslubun devamıdır. Okudukları ve konserleriyle o geleneğe tabidirler. (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme. 2011)

Bu anlamda Zeki Müren'in "sanat güneşi" ünvanı tamamen popüler bir 'yıldız' olması ile alakalıdır. Medya ile iyi ilişkileri olması ve döneminin en meşhur ses sanatçılarından biri olmasının yanı sıra dönemindeki kadın ve erkek solistlere nazaran yegane farkı hüsnâ ses tonu ile eşcinsel kimliğidir. 1960'lı yıllar kitle iletişim araçlarının günümüze göre sınırlı yaygınlık taşıdığı zamanlar olduğundan ses sanatçılığının yanı sıra film aktörlüğü de Müren'in popülerliğinde etkili olmuştur. Popüler kavramı kitle iletişim araçlarının 20.yy'da işlevsellik kazanmasından önce konser salonları başta olmak üzere çeşitli mekanların mevcudiyeti ile önem kazanmaya başlamıştır. İnsanların topluluklar halinde bir sanat olayını takip etme olanağı olduğunda ilgi çekmek ve varsa rakipler ile de mücadele etmek gerekliliğini 18.yy'da anlamış olan W.A. Mozart'ın babası, oğluna şunları söylemiştir:

Adına popüler denilen şeyi unutma..."1780 yılında Wolfgang Amadeus Mozart'ı babası geniş kitleleri dikkate alması konusunda oğlunu uyarmış ve şunları söylemiştir: "Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen...Bildiğin gibi, müzikten gerçekten anlayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür. Bu nedenle "popüler" denilen ve her 'kulağı gıcıklayan' şeyi unutma. (Wicke, 2006)

Popülerlik kavramı kitlelere, kalabalığa hitap etmek çoğunluk tarafından algılanmak ya da sevilme anlamına geldiğinden belirli standartları ve kolaylıkları sağlamak gerekmektedir. Çoğunluğun algıyabildiği konular daha temel ve sade olanlardır. Dolayısıyla herhangi bir olgunun karmaşıklaşması, algılayan sayısının azalması anlamına gelmektedir. "Popülerlik" ise en önemli vurgusunu 'çoğunluk' üzerinde kurduğundan 'standart' ve 'kolay, anlaşılabilirlik' gibi iki unsur ön plana çıkmaktadır. Popüler olan bir şarkı ya da bir sanatçı belirli standartlar içerisinde 'aykırı' ancak kolay anlaşılabilen dikkat çekici öğeler içermelidir. Sanatçıda popülerlik unsuru *imaj* üzerinden yönetilebilir. İmaj bir sanatçının kalıbı haline gelir ve tekrarlanan kalıp görüntü olarak imaj sanatçının kolay anlaşılmasında yardımcı olur. Ancak Müren'in farkı imajını sürekli androjen görünümü ile tazeleyerek farklılaşmasıdır. Zeki Müren toplum yapısına 'aykırı' gibi duran imajı gerçekte Türk toplum yapısının bir aynası olmaktadır. Zeki Müren'in yıldız/idol ya da Sanat Güneşi gibi popüler kültür divası olması imajının, çeşitlenen tekrarının, algılanmasındaki kolaylığın dışında, ataerkil

Türk toplum yapısına ‘aykırı’ ve toplumsal cinsiyet kurgularının dışına taşırılmış ancak Türk toplumuna ayna tutmuş bu kolajın bütününde yatmaktadır.

Bestecisi ve uzun yıllar albüm yönetmenliğini yapmış Selami Şahin Zeki Müren’in sahnelerde yarattığı etkiyi anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır:

Zeki Müren’i izlediğin zaman müzik adına oh be amma güzel okudu be ne güzel bir gece yaşattı bize, tiyatroya gitmemize gerek yok, tiyatro da yaşattı bize , bir şairi dinlemeye gerek yok şair gibi bir takım şiirlerde okudu bize yani ne arıyorsan var. Hani çık oku, oku.. güle güle değil. Tiyatrosu var bir takım espriler var, yorum desen şarkıya göre yorumlar yapıyor. Allah bir ses vermiş böyle bal gibi, rüya gibi akıyor. Ben bu kadar sanatçı tanıdım herkese saygım sonsuz fakat Zeki Müren kadar mesleğine aşık bir sanatçı tanımadım. (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

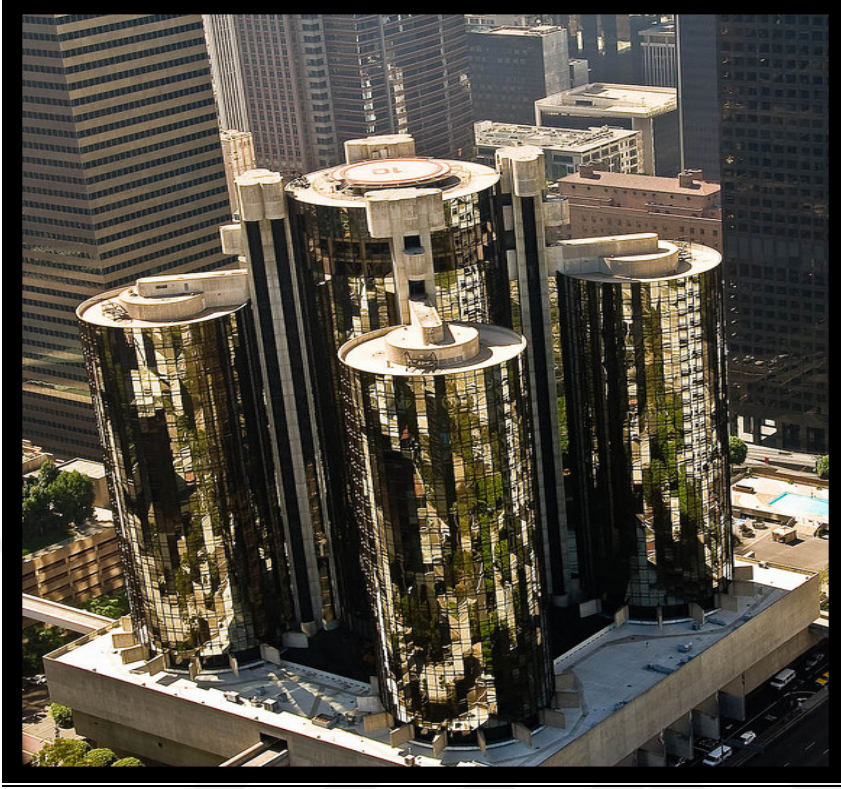


Şekil 2.8. Zeki Müren’in beyaz mini elbisesi

Medyanın aşırı enformasyon üretmesinden doğan kültürel aşırı yüklenmeyi ve bunun yol açtığı anlam çökmesini ve bir suret dünyasının oluşmasını, gerçekliğin estetik bir sanrısında normatifiğin ve sınıflandırmanın ötesinde yaşadığımız bir hiperuzamın oluşmasını vurgulayan Baudrillard’ın postmodern simülasyon dünyasına ilişkin geliştirdiği açıklama bu tiptendir. Baudrillard, postmodernizmin mantığını son noktasına götürme konusunda, sosyolojik açıklamanın uzanabileceğinin ötesinde

postmodern dilsel mecazların ve posttoplum –toplumsalın- imgelerini kullanır. Gerçekliğin imajlara dönüşmesi ve zamanın bir dizi ebedi şimdiler halinde parçalanması şeklindeki postmodern kültürün iki boyutunu açıklayan Fredric Jameson, her iki boyutu da kuşatan ve postmodern duyarlılık konusundaki birçok tartışmanın merkezinde yer alan medyayı örnek olarak ele almaktadır. Örneğin, ‘TV dünyadır’ diyen Baudrillard’ın simülasyonel dünyası akla gelmektedir. (Featherstone, 2005) Postmodernizm, gerçeklik hakkındaki yorumuyla mevcut gerçekliği saf bir görüntüye ve yoruma indirmekle aslında kendisi de bir şekilde gerçekliği yeniden inşa etmiş olmaktadır. O nedenle gerçeklikle alay edencesine ve gerçekliğin hayat boyutunu ve aynı zamanda modernizmin yaygınlaştırdığı ütöpik düşünme tarzına karşı *heterotopiyayı* yerleştirirerek uzakta olana yapılan ertelemeleri ‘hemen şimdi ve burada’ dönüştürmeyi hedeflemiştir. Heterotopia kavramı, yer ve zaman kavramlarını yadsıyarak, nesnelere, olaylara ve ilişkilere ‘her yerden’ bakabilmeyi önerir. Böylece, yer ve ad’da ortak olanın yok edildiği, özne ve nesne ayrımının ortadan kalktığı bir durum yaratılmış olacaktır. Postmodernizm, bu tezini aynalı gökdelenlerle özetlenmektedir. D. Fuder’e göre, postmodern aynalı gökdelenler karşısında bakış, durulan yerden bağımsızlaştığı için, özne merkezilik ortadan kalkmış oluyor. Aynalı gökdelen için postmodern mimarlığa örnek olarak Jameson, (bina örneği) Bonaventura otelini gösterir. Bonaventura oteli mimar ve inşaatçı Portman tarafından yeni Los Angeles kent merkesinde inşa edilmiştir.

Otelin ilginçliği tek başına bir şehir havası yansıtması, cafcıflı olmayışı, en önemlisi de dışının aynalarla kaplı olmasıdır. Bu özellikle binaya bakan kişi için bir özün öznenin sanki yokluğunu ifade etmektedir. Çünkü binaya bakan kişi sanki binayı değil, binada kendisini görmektedir. Bakışı özne merkezli olmaktan çıkarmaktadır. (Hererotopia) Aynalı gökdelenler, yalnızca dışlarını yansıttıkları için kendileri yokmuş gibi görünürler. Bu, aynı zamanda özden yoksun olmak demektir. Kendini kendi var oluş tarzını yalnızca dışındakileri yansıtabilmeye bağlamış olan herhangi bir şeyin bir öze sahip olduğundan söz etme olanağı yoktur. (Özkeraz, 2007) Zeki Müren’in sahnelerine ilk adım attığı tarihten itibaren bir ‘aynalı gökdelen’ örnekleme olduğu düşünülebilir. Sahnede Müren’i izleyen seyirci, bir özü görmeksizin, kendi iç dünyasının izlerini görebilmektedir. Buradaki bakış, baktığı öznenen bağımsız dolayısıyla eleştiriden uzakta, hipergerçek ve bağımsızdır. Müren, sahnede olduğunda yaşamından sıyrılmış, yok olmuş ve özünden kopmuş olarak simüle ettiği karakterdir.



Şekil 2.9. Bonaventura Oteli

Francesco Alberoni var olan “yıldız” sisteminin topluma birçok aday sunduğunu ancak bunlardan pek azının toplum tarafından onay görüp yüceltildiğini belirtmektedir. Jaques Séguéla’ya göre ‘yıldız doğulmaz, yıldız olunur’ ve bunun biricik yolu sıradan bir insanı olağanüstü yapmak için kişiliğinin üç ögesini öne çıkarmaktır. Bu ögeler *fizik*, *karakter* ve *biçem*dir. Akıl, yılmadan çalışmak, yöntem ve yetenekle harmanlanan bu nitelikler sıradan birini yıldızlaştıracaktır. Fizik bir yıldızın en önemli silahlarından biridir. Birçok dünya starı belirli fiziksel özellikleri ile anılmaktadır ancak Zeki Müren’in fiziğinde böyle belirleyici bir özellik yoktur. (Yüksel, 2002) Fiziksel olarak önceleri sıradan bir genç bedeni ve çocuk yaştan itibaren taktığı gözlükleri ile ilgi çekici bir görünüme sahip olmayan Müren, 1955 yılından itibaren saçlarındaki değişim, tırnaklarındaki ojeler ve yapmış olduğu kadınsı makyaj ile dikkat çekici bir görünümü yakalamıştır. Bu görünümünü çoğunluğunu kendisinin tasarladığı ilginç sahne kostümleri değiştirmiş, fiziğindeki açığı biçimini abartılı ve ilginç hale getirerek tamamlamayı başarmıştır. Yıldız sanatçı olabilmek için fizik ve biçemin dışında karakterin önemi de büyüktür. Zeki Müren’in çocukluğundan itibaren yetiştiği aile ve ortam içerisinde duygusal ve kırılgan yapısı dikkat çekmektedir. Özellikle lise

çağından itibaren cinsel yaşamında keşfetmiş olduğu farklılığın da etkisiyle daima savunmada, hazır cevapları olan kırılmamak için kırmaya hazır, açık sözlü olduğu kadar muhafazakar olmasını bilen, kendinden başka kimseye (menajer bile istemiyor) güvenemeyen ve hırsıla dolu karakteri ile kendisini “yıldız” yapabilmek için heteroseksüel bir erkeğin cüret edemediği her türlü aşırılığa açık olması göze çarpan özellikleridir. Hayat Mecmuası’nda yayınlanan ‘Makyaja büyük önem verir’ başlığının altında, ünlü sanatçının Türk sahnesine getirdiği yeniliklerden birinin de, makyajla sahneye çıkmak olduğu haber olmuştur. Haberde Müren’in bu özelliği hakkında sayısız sözler söylendiği ve tenkitlerin birbirini kovaladığı halde her sahneye çıkışından önce üzeri renk renk kalemler, çeşit çeşit pudralar, rimeller ve diğer makyaj malzemeleriyle dolu olan masasının başına geçerek, büyük bir dikkatle makyajını yaptığı haberi bir fotoğraf ile görselleştirilmiştir. Müren, bu sayede hem dikkati çektiğini hem de monotonluktan bıkan gözlere yenilik getirdiğini iddia etmiştir. (Hayat Mecmuası, 6 Mayıs 1976)

Edgar Morin’e göre makyaj “yıldız” olabilmek için en önemli adımdır çünkü makyaj, yüzün gerçek anlamını yok ederek, ona yeni bir kişilik kazandırmaktadır. Jaques Séguéla’ya göre “bir fiziğin önemli yanı ne olduğu değil, bize ne sağladığıdır. Bir fiziğin ideal bildirisi bir sıfat değil, bir fiildir. Cassius nakavt eden adam, Şarlo ise güldüren adamdır. (Yüksel, 2002) Zeki Müren’in makyajıyla ‘gölge bir adam’ oluşturması, kendini savunmaya aldığı bu görüntüsü ile gerçek olanı örtme isteği göze çarpmaktadır. Makyajın yanı sıra bir diğer savunma mekanizması da kinayeli ya da zaman zaman kullandığı tehdikâr ifadeleridir. Bu sayede kendisine kendi istediği kişiliği kazandırmakta ve verdiği imajı tamamen kendi belirlemektedir. Makyajın kadınsı bir özellik olduğunu bilerek ve erkek bedeninin içerisinde kadın imajını usulca yerleştirerek hem androjen bir görüntü sağlamaktadır. Androjenlik kavramını biraz açmak gerekirse; Bem tarafından geliştirilmiş ve yaygın olarak kabul görmüş bir kavram olarak androjenlik, kelime olarak Yunanca’da erkek anlamına gelen “andro” ile kadın anlamına gelen “gyne” kelimelerinin birleştirilmesinden oluşturulmuş bir terimdir. Geleneksel kadınsı ve erkeksi kategorilerine bir karşı çıkışın aynı zamanda da insanların hem kadınsı hem de erkeksi olabileceklerinin ifadesidir. Hem erkeksi hem kadınsı özellikleri yüksek düzeyde gösteren kişilere de androjen denilmektedir. (Dökmen, 2004)

Richard Dyer'a göre eğlence dünyası toplum için bir kaçıdır ve topluma umut aşıl原因 bir niteliğe sahiptir. Dyer, eğlencenin içine girmenin bir kaçış olduğunu “daha iyi bir şey”i ya da çok istediğimiz ancak günlük yaşamda asla bulamadığımız imgeleri sunduğunu ve eğlencenin bir nevi ütopyik olduğunu ileri sürmektedir. Eğlencenin sunmuş olduğu ütopya seçenekleri, umutları ve dilekleri içermekte, o güne dek yalnızca düşünmüş şeylerin gerçekleşebileceği ve her şeyin daha iyiye gidebileceği duygusunu aşıl原因maktadır. (Yüksel, 2002) Türkiye'nin modernleşme ve batılılaşma için gayret gösterdiği, teknolojinin gelişimine ayak uydurmaya başladığı 1960'li yıllarda gelenek ve modernliğin birleşimi olarak eğlence yaşamında Zeki Müren temsili oldukça önemlidir. Müren, “yıldız” olabilmenin koşullarını biçemi ve karakteri doğrultusunda kurgularken müzik, sinema, resim gibi çeşitli alanlarda da aktif olmuştur. Geleneksel olarak Osmanlı toplum ve eğlence yaşamında her ne kadar “yıldız”, “ikon” ya da “popüler” kavramı kişi/sanatçı bazında görülme de cinsiyet temsili olarak Müren'in yaptığı aykırı biçem ve imaj, Osmanlı eğlence yaşamına çok da yabancı değildir. Osmanlı eğlence yaşamında sıkça rastlanan dans eden köçek ve tavşanlar, erkek bedeni içerisinde kadın imgelemine gerek kostüm gerekse biçem olarak (Enderun'da yetişen ergen oğlan çocukları sayesinde) yüzyıllar boyunca temsil etmişlerdir. Osmanlı toplum yaşamında her ne kadar günümüz Türk toplumunda olduğu gibi ataerkil yaşam modeli hakim olsa da eğlence yaşamında arada kalmış çift cinsiyetli görünüm veya eşcinsel yaşam varlığını sürdürmüştür. Türk toplumun geçmişinde yani Osmanlı döneminde zaten var olan bu görünüm ya da cinsiyet biçimi ‘aynalı gökdelen’ örneğiyle örtüşmektedir. Her yüzyılda ya da her toplumda heteroseksüel yapı dışında farklı cinsellik algısı ve yaşam biçimi var olduğuna, günümüz Türkiye coğrafyasında da bu söz konusu olduğuna göre Zeki Müren toplumun bir bakıma aynası olmuş ve aktivist bir hareket başlatmıştır. Sanatını icra ederken gizli olanların açığa çıkmasını sağlamıştır. Yıldızlar gökyüzünün derinliklerinde daima parlayan ancak ulaşılması güç, gözle görüldüğünden çok daha fazlasının var olduğunu bildiğimiz ışık saçan bir plazma küresidir. Bu anlamları sanat ve eğlence dünyasındaki kişilere yüklediğimizde de insanların daima ulaşmak istedikleri, hayranlık besledikleri topluma mal olmuş insanlar akla gelmektedir. Toplum, *gösteri* unsurlarını yaratırken nesnelere kaçınılmaz süsü ve sistemin rasyonelliği ile sayıları giderek artan imaj nesnelere, çeşitli unvan ve lakapları doğrudan doğruya biçimlendirmektedir. Zeki Müren'in ilk gazino programı ile ‘gösteri’ başlamış, bu yıllar itibari ile fenomen olan Müren, “Sanat Güneşi”, “Paşa”

gibi ünvanları ile Türk halkının ilk 'postmodern yıldız'ı olmuştur. Bu anlamda Sanat Güneşi Zeki Müren, gün ışığı dahil olmak üzere dünya üzerindeki enerjinin çoğunun kaynağı, bize en yakın yıldız olan güneşin gökyüzünden değil de sanat üzerinden bize yansımadır.

Zeki Müren kostümleri ile ilgili olarak Selami Şahin ile yaptığı konuşmasında şunları aktarmıştır:

Paşam dedim. Bu giysileri, bu şekli yani neden seçtiniz? dedim. Selami'cim dedi. Müzikte de yorumumda da Türkçe'yi bu denli iyi telaffuz etmekle, giyimimle, okuduğum şarkılarla, yaptığım yorumlarla da yapılmamış yapmak hedefimdir dedi. Göreceksin, Allah sana uzun ömürler versin dedi, yıllar sonra Zeki Müren'in ilk bu yarattığım öncülüğü bir çok sanatçı yapacak ama ilkler unutulmaz dedi. Taklitler asıllarını yaşatır dedi. Ve doğru. (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

2.2.3.2. Sinema Filmlerinde Yıldız Zeki Müren

Zeki Müren'in ilk sinema tecrübesi Bursa'lı tütün tüccarı İhsan Doruk'un Müren'in babası Kaya bey ile olan komşulukları sayesinde başlamıştır. Başrol oyuncusu olarak seyirci karşısına çıktığı ilk sinema filminde Zeki Müren'e, Cahide Sonku eşlik etmiştir. Yönetmenliğini Cahide Sonku, Sami Ayanoglu ve Orhan M. Arıburnu'nun yaptığı 1953 yapımı "Beklenen Şarkı" adlı ilk filminin yapımcılığını da Sonku Film prodüksiyonu üstlenmiştir. Senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı filmde Belgin Doruk, Bedia Muvahhit, Muhip Arcıman, Sami Ayanoglu, Hadi Hün, İbrahim Delideniz, Melahat İçli, Jeyan Mahfi Ayrıl, Talat Artamel, Necmi Oy, Muhip Arcıman, Adrurrahman Palay, Refik Kemal Arduman gibi birçok oyuncu rol almıştır. (sinemalar.com) Bu ilk müzikal filminde Müren, Zeki ismi ile Sonku'ya aşık, hayat mücadelesi içindeki bir sanatçı rolündedir. Zeki'nin babası da bir müzisyendir ve Sonku'nun oynadığı karakterin annesine vakti zamanında aşık olmuş ve onun için bir şarkı yazmıştır. Bu şarkı da filme ismini veren 'Beklenen Şarkı'dır. Şarkının notalarının yarısı aşık olduğu kadında yarısı da Zeki'dedir. Birçok olayın ardından filmin sonunda bu şarkı sayesinde bütün karakterler birbirlerine kavuşmaktadır. (Stokes, 2012) Zeki Müren'in rol arkadaşı Jeyan Tözüm kariyerinin sekizinci filmi *Beklenen Şarkı* ve kadro hakkında şunları söylemiştir:

Cahide Sonku, filmin kadrosunu tamamen Şehir Tiyatrosu'ndan yapmıştı. O devrin hemen hemen bütün büyük isimleri bu filmde gözüküştür. Bedia Muvahhit, Sami Ayanoglu, Hadi Hün, Talat Artamel, Necmi Oy, İbrahim Delideniz... Bizim tiyatro dışında bir tek Faik Coşkun, Muammer Gözalan, Şevki Artun vardır. Zeki, kendine aşırı güvenen biriydi. İstanbul

Radyosu'nda ilk 1 Ocak 1951'de okumaya başlamıştı. Sesi, o zamanın şöhretli erkek okuyucularından farklıydı. Eserleri düzgün de okuduğu için hemen dikkat çekmişti. Ayrıca Anadolu seyircisine sesin yanı sıra görüntünün ulaştırmanın tek yolu da elbette film yapmaktı. Sonuçta çok başarılı oldu. Film büyük hasılat yaptı. Üstün bir yeteneği yoktu. Sinema için yetecek kadar iyiydi ama hiç kaprisli değildi. Aksine her söze riayet ederdi. Ben filmde bin lira aldım, Zeki ise 15 bin lira almıştı. Zeki, filmde beş şarkı okudu. Filmde Müren'e rafakat eden saz heyetinde Sadi Işlay, kemani, Necati Tokyay, diğer bir ünlü kemani Nubar Tekyay, kanuni Ahmet Yatman, piyanist Fevzi Aslangil, klarnet ustası Şükrü Tunar, Yorgo Bacanos, Aleko Bacanos kardeşler eşlik etmişti. Filmde bir de ünlü tiyatrocu Müjdat Gezen'in babası Necdet Gezen vardı. O darbukada büyük isimdi. Filme katkısı da büyük oldu. (Hürriyet-Kelebek, 17 Ekim 2011 Pazartesi)



Şekil 2.10. Zeki Müren'in ilk sinema filmi Beklenen Şarkı

Filmin müzik direktörlüğünü Müren, fon müziklerini ise Sadi Işlay gerçekleştirmiştir. Müren, bu esnada Güzel Sanatlar Akademisi'nin son senesinde olduğundan filmin çekimleri yaklaşık 8 ay sürmüştür. Beklenen Şarkı filmine adını veren şarkının güftesi Zeki Müren'in akademideki öğretmeni Sabih Gözen'e aittir. Güfteyi çok beğenen Müren, şarkıyı nasıl bestelediğini şöyle anlatıyor: "Bursa'ya anneciğimin yanına dinlenmeye gitmişim... Bir sabah erkenden yatağımdan fırlamış, yatağa oturmuş, yine bir şeyler düşünüyordum. Yavaş yavaş bir valsın melodilerini mırıldanmaya başlamışım. Hemen başucumda bulunan ses alma makinesini açarak bu melodiyi

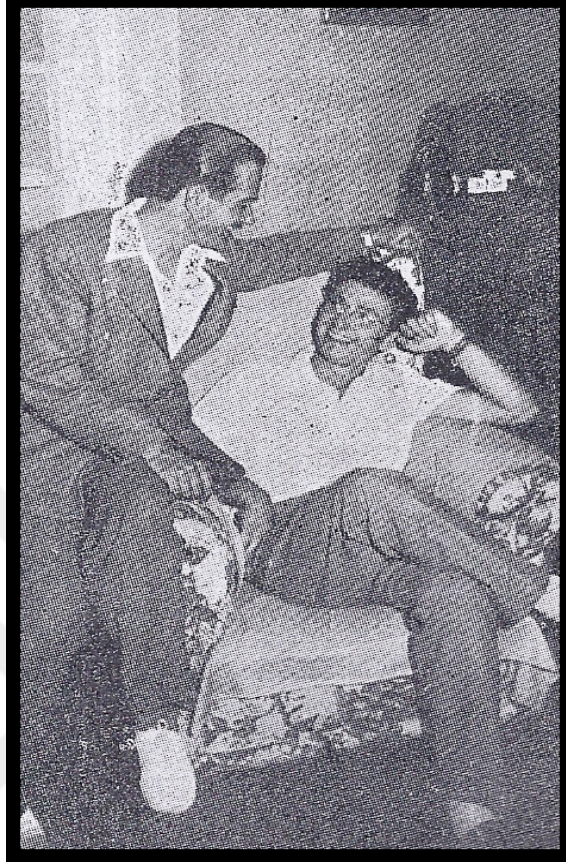
kaydettim. Sonra onu tekrar tekrar söyledim ve dinledim...Önce bu şarkımdan ümitli değildim fakat sonra işler değişti” (Aşan, 2003)

Bestecilikle başladığı müzik yaşamında solist olarak meşhur olmasının ardından kariyerine sinema film aktörlüğünü de eklemiş, ayrıca kendi filmlerinin seslendirmesini de kendisi yapmıştır. Çocukluğundan itibaren spiker olmak istediğini belirten Zeki Müren, spikerlik sertifikası da almıştır. Sinema kariyeri hızlı bir şekilde yolunu almış ve daha sonra birlikte 8 filmde rol alacağı Belgin Doruk ile “Son Beste” adlı ikinci sinema filmine imza atmıştır. (Gür, 1996) 1955 yılında hazırlanmış olan bu filmin yapımcılığını Hürrem Erman, yönetmenliğini ise Arşavir Alyanak üstlenmiştir. Zeki Müren’in Belgin Doruk ile başrollerini paylaştığı yapımda Vahi Öz, Mümtaz Ener, Feridun Çölgeçen, Bedia Muvahhit, Muazzez Arçay, Neşe Yulaç, Tevhit Bilge, Behzat Butak, Osman Zıt, Fadıl Garan, İhsan Aşkın, Dursuna Şirin ve Reşit Baran gibi oyuncular yer almıştır.¹⁹ Bu filmde Zeki Müren hovarda iki dostuyla birlikte bir bekar evini paylaşan, hayat mücadelesi içindeki bir müzisyeni oynamıştır. Bir rehinci dükkanında çalışan yetim Nermin’in (Belgin Doruk) ona acıyıp kıyafet ödünç vermesi sayesinde, Zeki aristokratik bir müzik gecesinde şarkı söyleme teklifini kabul edebilir. Nermin ile birbirlerine aşık olurlar ancak bu toplantıda Zeki, ailesinin şehir dışındaki evinde ona müzik dersleri vermek için onu kandıran ve Zeki’nin Nermin’i unutup kendisini sevmesi için elinden geleni yapan şımarık Semra (Neşe Yulaç) ile tanışır. Nermin ve Zeki İstanbul’da yeniden bir araya gelmek için uğraşırlarken, Nermin verem olur. Nermin, artık bir yıldız olan Zeki’yi, mest olmuş bir izleyici topluluğunun karşısında ‘Manolyam’ı söylerken izlediği sırada kriz geçirerek ölür. (Stokes, 2012) Müren, bu filmlerinde mazmut bir genç erkeği canladırırken, acılara karşı durmaya çalışan aslında hayatın ezdiği ama sonunda sevilen bir Zeki karakteri ile Türk halkına yansımıştır. Zeki Müren’in gerçek yaşamındaki cinsiyet görünümünün tezahürü hassas, kırılğan ve belirsiz öğeler film karelerine taşınmıştır.

1950’li yıllarda Sahibinin Sesi’nden ayrılarak Müren Record adlı kendi plak şirketini kuran Mihran Gürciyan, Zeki Müren ile 10 plaklık şarkı okuması gerçekleştirmiştir. Müren Record adıyla Çekoslavakya’da basılan bu plaklar yıllar sonra yurtdışında üretilen ilk plaklardır. Gürciyan’ın firmasının adını önce Elektrofon, 1956’da ise

¹⁹ (www.sinemacılar.com)

Grafson olarak değiştirmesinin ardından Grafson firması adına Zeki Müren, 175'i 45'lik, 8'i LP olmak üzere 183 plak doldurtmuştur. (Ünlü, 2004)



şekil 2.11. İzmir konseri dönüşü 1954

1954 yılında sahne aldığı İzmir Fuarı'ndan başarı ile dönmüş, akademiden mezun olduktan sonra kabul ettiği gazino programı ve çevirdiği filmler ile bu zamana kadar beklediği sahne, kostüm, icra ve *gösteriye* kavuşmuştur. Zeki Müren gazinoda sahne alırken hissettiği duygularını şöyle ifade etmiştir:

İlk defa sahneye çıkacağım... İlk defa beni sevenlere “merhaba” diyeceğim. Ve ilk defa Zeki Müren'i, sesiyle, tavrıyla, kostümüyle, kültürüyle cümle aleme göstereceğim. O halde bir şeyler yapmalıyım. Sahnelerin gelmiş geçmiş o silik görüntüsünü yerle bir etmeliyim. En önemlisi de bana eşlik edecek ünlü saz üstadlarına çeki düzen vermeliyim. Çünkü baksanıza hepsi günlük kıyafetlerle sahneye çıkıyorlar...Yamalı ayakkabılar, kirli gömlekler, değişik renkte, değişik stilde ceketler, pantolonlar. (Gür, 1996)

22 Mayıs 1955 yılında Zeki Müren'in ilk kez sahne aldığı konser ilanı 'Küçük Çiftlik Parkı'nda Zeki Müren ve Perihan Sözeri Konseri', program saat 20.30' başlığını taşımaktadır.

Konser programında eşlik eden müzisyenler, dönemin en önemli icracılarından Selahattin Pınar (tambur), Sadi Işıl (keman), İsmail Şençalar (kanun), Kadri Şençalar (ud), Şükrü Tunar (klarnet), Necdet Gezen (darbuka), Fevzi Aslangil (piyano), İzzettin Ökte (tambur), Nejat Tokyay gibi isimlerdir. Daha sonra aralarına Hakkı Derman (keman), Şükrü Tunar (klarnet), Ercüment Batanay (tambur), İsmail Şençalar (kanun), Yorgo Bacanos (ud), Ahmet Yatman (kanun) gibi usta isimler de eklenmiştir. Gazino sahiplerinin ısrarları üzerine ilk kez Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nun sahibi Mahnut Bey'in 500 liralık teklifini kabul etmiş ve dönemin sazencileri ekstra işlerden 5 lira alırken Zeki Müren saz arkadaşlarına 35-40 lira vermiştir. İkinci dönem gazino programlarında ise 1000 lira istemiştir. Kazandığı 1000 liranın neredeyse 500 lirasını saz arkadaşlarına dağıtan Zeki Müren kendisini 'yıldız' bir sanatçı olarak görünürken etrafındaki müzisyenlerin de en iyiler olduğunu göstermek niyetindedir. (S. Aksüt, Kişisel Görüşme, 2010)

Hızla devam eden gazino programlarının yanı sıra sahne sonrası gelen ekstra işlere de giden Zeki Müren, gazinoya getirdiği sahne düzenindeki yenilik ile oldukça dikkat çekmiştir. Sanatçının arkasında kalan ve göremeyen seyircileri düşünerek, seyircilere yakın olabilmek için 'T' sahne dediğimiz podyumu yaptırmış ve gazinolarda kullanmaya başlamıştır. 1957-58 senesinden itibaren Zeki Müren'e yaklaşık 15 yıl tanburu ile eşlik eden Sadun Aksüt, gazino programlarındaki sahne düzeni ve kostümler hakkında şunları söylüyor:

Gazinoda genel olarak kıyafetleri patron söylerdi, Zeki Müren'den evvel Fahrettin Aslan öyle rastgele kimseyi zaten çıkarmazdı, mesela fasılda beyaz ceket, siyah pantolonla çıkarsınız. Soliste geldiğinizde siyah smokinle çıkarsınız. Zeki Müren'in de kendi terzileri vardı. Herkes şu elbiseyi giyecek diyerek, özel kıyafet diktirilirdi. Kırmızı ceket, siyah pantolon, bordo ceket..Sahne olarak Küçük Çiftlik'te düz sahne vardı, daha sonra evet "T" sahne oldu, halka yakın olması için. (Aksüt, Kişisel Görüşme, 2010)

Müren, 18 Kasım 1955 yılında Eminönü Halk Evi'nde Perihan Altındağ ve Radife Erten ile sahne almış, 10 Aralık'da ise aynı mekanda yaptıkları programa Mediha Demirkıran, Bal Arıları, Gönül Yazar ve Hamiyet Yüceses'de eklenmiştir. Aralık ayı içerisinde Bebek Bahçesi'nde Müzeyyen Senar, Taksim Kristal Gazinosu'nda Celal Şahin sahne almıştır. 10 Mart 1956 yılında ise Bebek Gazinosu'nda tek solist olarak sahne alacak olan Zeki Müren'in konseri saat 21.00'de başlamış, aynı gün aynı saatte ise Taksim Kristal Gazinosu Suzan Güven'in sahnesine mekan olmuştur. Zeki Müren'in gazinoya geçiş yaptığı yıllar hakkında yürütülen fikirler genellikle maddiyat ile ilişkilendirilebilir. Ancak, yakın dostu Selami Şahin ile paylaşmış olduğu düşüncelerinde daha ziyade Türk halkı ile bütünleşme ve kabına sığmayan bir 'yıldız' sanatçı olma fikri yatmaktadır. Müren'in söylemini Selami Şahin şöyle aktarmıştır:

Zeki Müren radyoları açtığımız zaman en çok dinlenen sanatçıydı. Gerçekten ve geldiği yere ve başarısına çok kişi zor gelir. Bana şunu derdi; ‘Selami’cim Dünyanın bütün ülkelerinde bir yere gelmek kolay ama orada kalmak zor..Ama ben, beni var eden müzikseverlere ulaşmak istiyorum. Ben gazinoya çıkıyorsam maddi 4’de bir 4’de 3 onlarla kucak kucağa olmak, karşılıklı olmak onlara hitap etmek, canlı canlı olmak, yaşamaktır benim hedefim’. asla maddi değil..Eskiden televizyon mu vardı? İnsanlar nasıl görececek sanatçıyı? O zaman haftanın birkaç günü değil, her gün tıklım tıklımdı gazino, yer yoktu. (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Zeki Müren’in radyo programları bir yandan devam ederken İzmir’de gerçekleştirdiği 20 günlük başarılı açık hava konseri yine Radyo Mecmuası’nda İsmet Çetinel ile verdiği fotoğraf sayesinde basında yer almıştır. (Radyo Mecmuası, 1954) Bu yıllarda sıkça kapak ve haber olacağı Radyo Alemi ve Radyo Haftası adlı mecmualarında röportajlar yapmaya başlamıştır. (Aşan, 2003) 1954 yılında bir radyo sanatçısı olan Zeki Müren, Radyo Haftası adlı mecmuaya verdiği röportajda, Boğaziçi Lisesi’nde 5 arkadaşı ile kaldığı yatılı okul maceralarını anlatmış, o günlerin şimdilerde hoş bir rüya olduğunu söylemiştir. “Boğaz kıyılarındaki o mektep hayatının güzelliklerini hiçbir zaman unutamıyorum. Ya o bir gece, yatakhane patlattığımız mısırlar... Muavin bastırıldığı zaman nasıl kaçışmıştık? Eleği kaçırın arkadaş nasıl yakalanmıştı? (Radyo Haftası, 2 Ekim 1954)

Müren’in çocukluğuna dair verdiği her röportajında dikkat çeken erkek arkadaşlarına olan ilgisi, oyunlarda verilen kız rolleri ya da kırılgan ve duygusal bir çocuk olduğu yönünde söylemlerinin olmasıdır. Bu durumda Zeki Müren’in sahne yaşamında Türk toplumuna kabul ettirdiği ve temsil ettiği ‘gösteri’sinin daha küçük yaşlarından itibaren asıl kimliğini kabul ettirme çabaları ile paralel olduğu yönünde fikirler üretilebilmektedir.

İstanbul radyosunda kemençesi ile icraya başlayan Cüneyt Orhon anılarında Münir Nurettin Selçuk ve radyo dışında konser veren isimlerden bahsederken Zeki Müren’in döneme etkisini şöyle aktarmaktadır:

1954-55-56... Şöyle diyelim: Zeki Müren’den önce Zeki Müren’den sonra..Musiki işlerini anlamak bakımından önemlidir bu. Zeki Müren’e kadar, o günkü ölçüler içerisinde Münir bey seçkindi tabii. Ama Zeki Müren’den sonra bu gibi sanatçılar çok mağdur oldular, değerleri bilinmez oldu. Yaşlılığında konservatuar hocalığı gibi bir imkan olmasaydı, fakir bir insan olarak ölürdü Münir bey. Bunlar sanata kendini vermiş insanların hazin hikayeleridir. (Orhon, 2009)

Münir Nurettin Selçuk, modern bir aktör olarak Türk makam müziğini yenilikçi tavrı ve elit tutumu ile yüksek sanat olarak kurgularken, Zeki Müren sahnesindeki disiplinin yanı sıra postmodern bir aktör olarak sahnesini popüler kültür içerisinde ‘gösteri’ sanatına çevirme fikrini geliştirmiş ve kadınların kostümleri sebebiyle elinde bulundurduğu cinsellik ve görsellik avantajını kendi lehine çevirmek için her türlü değişikliği denemiştir. Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Perihan Altındağ ve Müzeyyen Senar gibi kadın solistlerin hem görsel hem işitsel olarak avantajının farkına varmış ve hayatını değişiklikler ve farklılıklar üzerine kurmuştur. Türk toplumunda bir ‘yıldız’ olmanın koşulunu androjen görüntüsüne dayandırmış ve özel yaşamında eksikliğini hissettiği unsurları sahne yaşamında doyasıya yaşamıştır. ‘Yaşamın amacı insanın kendi kişiliğini, kendi doğasını anlayabilmesidir. Şimdi sanat yoluyla içimde bulunanları kavramaya çalışıyorum.’ diyen Zeki Müren, tüm sanat yaşamı boyunca özel yaşamındaki ruhani karışıklığını anlatmak istemiştir.

Zeki Müren’in 1956 yılında sırasıyla konser programları şöyle devam etmiştir.

7 Nisan Tarantella’da Zeki Müren Konseri, saat: 20.00

15 Haziran Bebek Gazinosu’nda Zeki Müren, Nigar Uluerer, Mediha Demirkıran, Bal Arıları, program saat. 20.00.

24 Haziran Devler Bebek Gazinosu’nda, Müzeyyen Senar ve Zeki Müren Konseri, saat 20.30.

19 Temmuz Küçük Çiftlik Parkı’nda Konser, Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren, saat. 20.30.

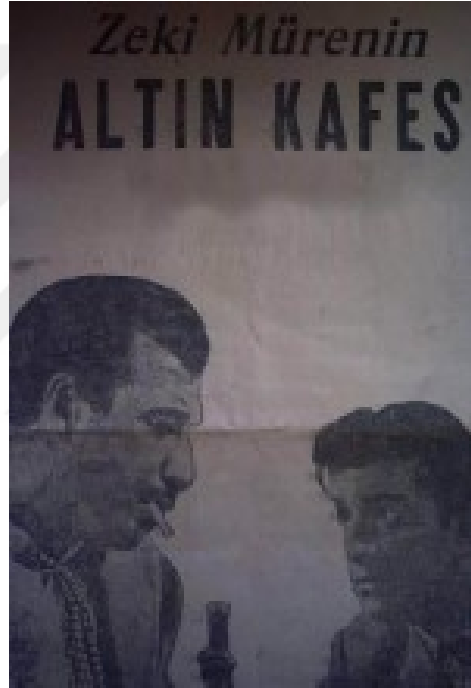
8 Eylül Küçük Çiftlik Parkı’nda Konser, Zeki Müren, Perihan Sözeri, Muzaffer Akgün, program 20.30.

Küçük Çiftlik Gazinosu’nda yaz boyunca devam eden programlarının ardından kışın yapılacak programlar için saz heyetinin kostümlerinde bir yenilemeye gitmiş, bu giysilerin yakalarına parlak kumaşlar koydurmuştur. Bu sayede saz heyeti yaz boyunca dışarıda da giydiği kıyafetlerini sahne dışında hiçbir yerde giyemeyecek, kıyafetleri Zeki Müren sahnesine özel olacaktır. İşine gösterdiği özen itibarı ile gazino kulisine herkesten önce gelen Müren, kendisinden önce sahne alanları izlemekte ne kadar alkış aldıklarını takip etmektedir. O gece gazinoya gelen misafirleri ve ön masada oturan ünlüleri tespit ederek, sahne boyunca onlarla konuşup, şakalaşabilmektedir. Çiçek gönderenlerin listesini yaparak, teşekkür konuşmaları hazırlayan Müren, seyircileri ile

iletişim halinde olduğunda ve çeşitli jestlerde bulunduğu farklı programlara imza atmaktadır. (Aşan, 2002) 1956 yılında gazino, plak ve sinemayı bir arada yürüten Zeki Müren, üçüncü filmi “Berduş”u kabul etmiştir. Yeşilçam’da 2500 lira bütçeli filmler çekilirken Kemal Film sahipleri ‘Berduş’ adlı film için 250 bin lira teklif etmişlerdir. Aynı sene bu filminden kazandığı para ile Harbiye’de Radyoevi’nin karşısında bir ev kiralamış, ardından Şişli’de ev satın almıştır. (Gür, 1996) Osman F. Seden’in yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptığı ‘Berduş’ filminde senaryo Sadık Şendil tarafından yazılmıştır. Müren’e eşlik eden Gazanfer Özcan, Erol Taş, Nubar Terziyan, Kadir Savun, Feridun Karakaya, Ahmet Tarık Tekçe, Şaziye Moral, Melahat İçli, Ali Üstüntaş, Ali Seyhan, Turan Seyfioğlu, Deniz Tanyeli gibi oyunculardır.



Şekil 2.12. Berduş, film afişi

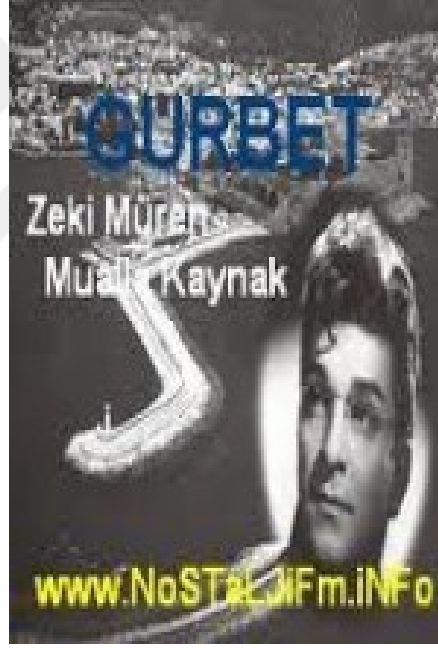


Şekil 2.13. Altın Kafes, film afişi

1957 yılında Ankara Piyade Okulu’na askerliğini yapmak üzere gitmiş, yedek subaylığını tamamlayana kadar 100’den fazla konser verdiğini ifade etmiştir. Ankara’da vatani görevini yerine getirirken Genelkurmay emriyle İstanbul’a çağrılan Müren, askerliği esnasında 1960 yılında yaşanacak olan askeri darbenin ilk sinyalleri olarak nitelediği olaylara tanık olmuştur. Darbe teşebbüsünde bulunan kişiler tarafından otomobilinin kaçırılarak Amerikan Konsoloslugu’na sığınılmak istendiğini öğrenmiş ve ertesi gün kendisini manşetlerde görmüştür. “Teğmen Zeki Müren’in nöbetinde darbe teşebbüsü!” (Gür, 1996)

1957 yılında oynadığı dördüncü filmi olan “Altın Kafes”in yapımcılığını ve yönetmenliğini Osman F. Seden yapmış, senaryosunu ise Sadık Şendil yazmıştır. Bu filmde Zeki Müren ile beraber Münir Özkul, Sadri Alışık, Hayati Hamzaoğlu, Atıf Kaptan, Sezer Sezin, Nilüfer Aydan, Melahat İçli, Üftade Kimi, Müfit Kiper, Nuri O. Ergün rol almıştır.

1958 yılında ise “Gurbet” adlı film ile beyaz perdede yer alan Zeki Müren, yine yapımcılığını ve yönetmenliğini Osman F. Seden’in yaptığı ve senaryosunu (kitap) Sadık Şendil’in yazmış olduğu bu filmde, Münir Özkul, Nubar Terziyan, Mualla Sürer, Hakkı Kıvanç, Feridun Karakaya, Kenan Pars, Necdet Tosun, Orhan Aykanat, Nubar Kamçılı, İlhan Hemşeri, Melahat İçli, Turhan Göker, Neşet Berküren, Mustafa Kandıralı, Rengin Arda, Mualla Kaynak, Özdemir Han gibi isimlerle birlikte rol almıştır.²⁰



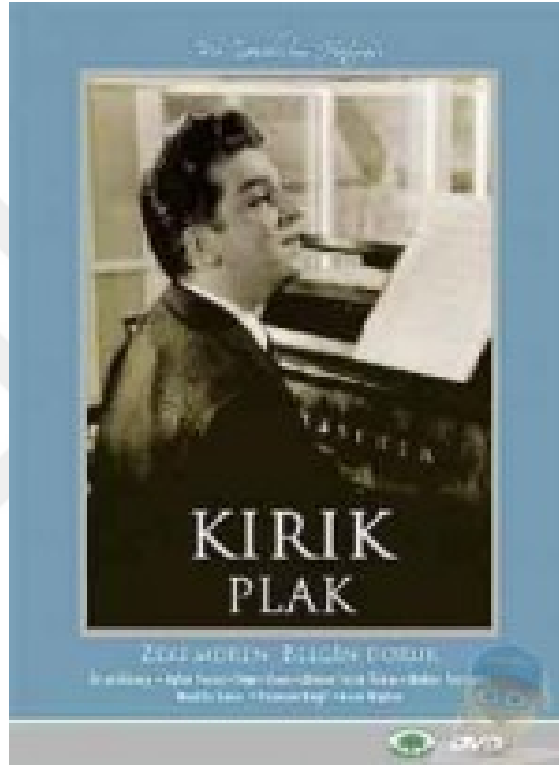
Şekil. 2.14. Gurbet, film afişi

1958 yılından itibaren tekrar gazino programlarına yoğunlaşan Müren’in, 3 Temmuz günü Açık Hava Tiyatrosu’nda ‘Suzan Güven Gecesi’ için sahne alacağı diğer isimler Nigar Uluerer, Suzan Güven, Muzaffer Birtan, Aynur Akın, İsmail Dümbüllü ve Semira Atılay’dır. 4 Temmuz gecesinden itibaren her akşam saat 20.30’da Tepebaşı Bahçesi’nde konserlerine devam eden Müren, ardından 29 Ekim tarihinden itibaren

²⁰ (www.sinemacılar.com)

Kazablanka'da sahne almaya başlamış, aynı gün Maksim Gazinosu'nda ise Behiye Aksoy sahneye çıkmaya başlamıştır.

Müren, 1959 yılında senaryosunu Bülent Oran ile birlikte yazmış olduğu “Kırık Plak” filminde başrolü Belgin Doruk ile paylaşmıştır. Bu filmin yönetmen ve yapımcılığını önceki üç filminde olduğu gibi Osman F. Seden üstlenmiştir. Bu filmde Müren'e Renan Fosforoğlu, İzzet Günay, Ayfer Feray, Ahmet Tarık Tekçe, Hayri Esen adlı oyuncular eşlik etmiştir.



Şekil. 2.15. Kırık Plak, film afişi

1950'lilerin ilk yarısından 1960'ların ortalarına kadar önce “taş plak”, 1962'den sonra her sene 15 ayrı 45'lik plak doldurmuştur. Bu yıllarda radyodan ve plaklardan sesini insanlara duyuran Müren, görece artan sayıdaki gramofona ses vermekte ve yurtdışında yayın yapan BBC, Amerikanın Sesi, Tahran, Şam, Belgrad ve Mısır gibi radyoların Türkçe yayın saatlerinde çalınan plakları sayesinde ününü pekiştirmektedir. Zeki Müren plağının en makbul hediye sayıldığı ve radyoların “Bu radyo Zeki Müren şarkıları çalıyor” sloganı ile reklam yaptığı bir dönem yaşanmaktadır. (Erol, 2003)



Şekil. 2.16. Siemens reklam afişi

2.2.3. Eklektik Biçemi ile Zeki Müren Kostümleri

Zeki Müren'in ilk efemine kıyafeti altı-yedi yaşlarında giymiş olduğu bir bahriyeli kıyafetidir. Müren, erkek çocuklarına alınan bahriyeli kıyafetini kendi elleri ile efemine yaptığını şöyle anlatmıştır:

Altı-yedi yaşlarındaydı. Annemle, babam Bursa'da bana bir bahriyeli elbisesi aldılar. Beyaz bir şapkası var tabii, dümdüz giyiliyor. Ben o elbiseyi hiç kaale almadım, şapkayı böyle annemin gri şapkası gibi, bir kısmını yandan kıvırdım. Bahçeden de bir sardunya kopardım sağına iğneledim. Çünkü annemin şapkası da çiçekliydi. Öylece kapının eşiginde oturdum. Mahalle çocukları öyle alışmış ki. Hiç alay eden gırgır geçen olmadı. Çünkü niçin? Tarzancılık oynuyorduk, Ceyn ben oluyordum. Külkedisi Piyesini oynuyorduk, Külkedisi ben oluyordum. (Çevik, 1996)

İlk gazino programı ile büyük sükse yaratan Zeki Müren, o zamana dek sahnelerde düşünülmemiş gösterilere imza atacağı kariyerini, sıradışı kostümleri ve çarpıcı ifadeleriyle bezeyecektir. Dönemin dergilerine konu olan beyaz frak ile başlattığı konser programına 5 eser okuduktan sonra siyah frakla devam etmiş, seslendirdiği son 5 eserinden önce ise bordo renkli ışıl ışıl bir başka frakla 15 şarkılık program akışını tamamlamıştır.



Şekil 2.17. Zeki Müren – Beyaz Frak

Zeki Müren, gazino sahnesinde giymiş olduğu ilk kostümden itibaren kurguladığı *gösterisi* ile büyük bir değişime imza atmıştır. 1960'lı yıllarda hem “yıldız” olma isteğinin verdiği farklılaşma düşüncesi hem de sonraki yıllarda iyiden iyiye ortaya çıkacak olan cinsiyet vurgusuna yönelik kostümlerinde oldukça dikkat toplamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı tüm eğitimi sanat yaşamına yansıtmak isteyen Müren, sahne düzeninden, kostümlerine her detay ile kendi ilgilenmiş ve ilk yıllarda giymiş olduğu frakların yerine renkli pantolon ve kıyafetlere tasarlamıştır. Payetlerle, simlerle, tüylerle işlenmiş renk renk kostümlerine çeşitli isimler vermiş, bu kostümlerde de androjen yapısını korumuştur. Giymiş olduğu pantolon, mini şort ya da etekleri, dar kesim, vatkalı, V yakalı, açık ve süslü bluzler ve aksesuarlarla birleştirerek, bedeninde hem erkeğin hem kadınının temsiliyetini sunmuş, yapmış olduğu makyaj, röfleli saçlar manikürlü ve ojeli tırnakları ile bu androjen yapıyı bütünlemiştir.



Şekil 2. 18. Zeki Müren'in makyaj malzemeleri

Pembe Rüya, Batmayan Güneş, Şövalyenin Aşkı gibi isimler taktığı kostümlerinin (Aşan, 2003) en dikkat çekici olanlarını yine 1960'lı yıllarda giymiştir. Mini etekler, apartman topuklar ve göğüsleri açık kıyafetler giyerek sahneye çıktığında Türk halkı yeni bir döneme geçtiği Müren'in yazdığı tarihi şahitleri olmuşlardır. Taşlık Maksim Gazinosu'nda mavi mini eteği ve apartman topuklu lame çizmeleri ile çıktığında dönemin cumhurbaşkanı Cevdet Sunay gelmiş, Sadettin Aslan'ın 'bu gece eteği giymesen olmaz mı?' sorusuna sahneye kostümünü değiştirmeden çıkarak yanıt vermiştir. Sahneden indiğinde Aslan'ın 'Ben sana bu giysiyi giyme dememiş miydin?' demesi üzerine Müren şu yanıt vermiştir: "Cumhurbaşkanı geliyor diye giysi mi değiştireceğim? Ben sanatçıyım." dediği ve "Sanatçı başkalarının isteklerine kulak verip onları karşılamaya kalktığı an sanatçı olmaktan çıkar. Sıkıcı ya da eğlendirici bir zanaatçı, ya da üçkağıtçı bir esnafa döner." demiştir. (Aşan, 2003) Bu düşünceleri ile belirttiği gibi Zeki Müren yaptığı oldukça ciddiye almakta, "yıldız" bir sanatçı olmanın her adımını hesaplamakta ve bu uğurda sınırlarını zorlamaktan

kaçınmayacağını açıkça ortaya koymaktadır. Sahne yaşamı boyunca giydiği kostümlerden, makyajına, kullandığı ifadelerden, hal ve hareketlerine kadar Türk ataerkil toplum yapısı içerisinde 'risk' olarak popüler bir ikon haline gelmiş olan Müren, aslında Osmanlı-Türk milletinin yabancı olmadığı eşcinsel kavramının görünür kısmındaki tabuları yıkmış, gösteriyi iyi kurgulamıştır.



Şekil 2.19. Pembe Rüya Kostümü

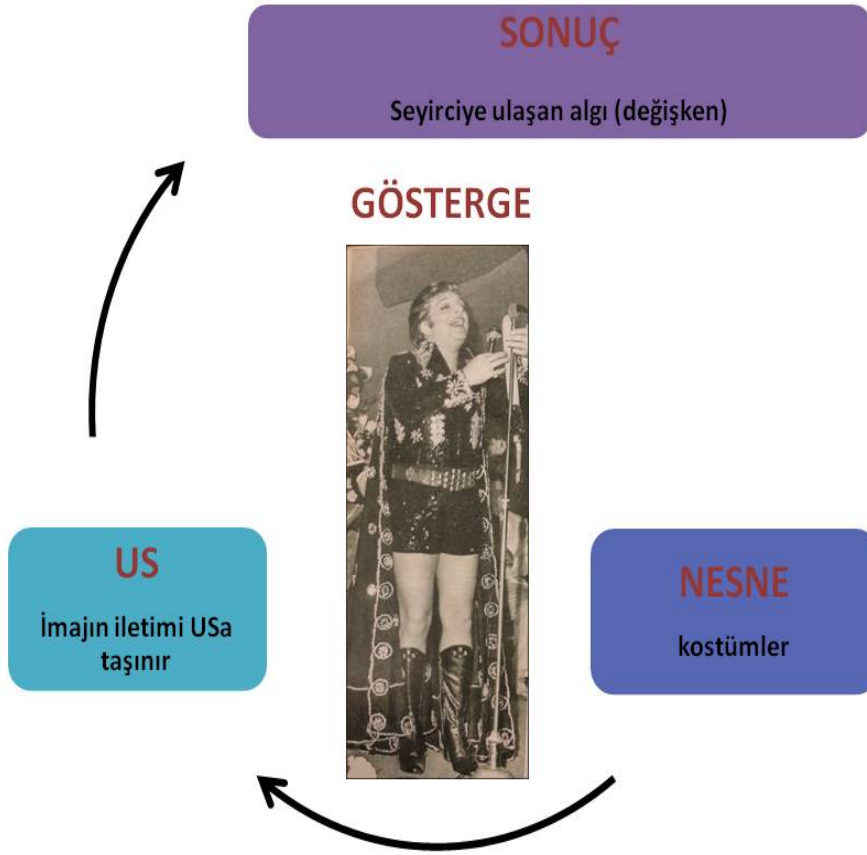
Roland Barthes'a göre nesnelere toplumsal konum yansımasını verebilir, ayrıca konum ayrımları gibi toplumsal düzenin ideolojik yönlerinin temeli olarak da iş görürler. Gösterge dizgeleri yansımaları olan kültürel değerlerle ya da ideolojiyle eklemlenirler. Bunlar, Ferdinand de Saussure'ün sandığından daha zengin anlam yapıları da üretebilirler. Örneğin giysi, Charles Sanders Peirce'in yaklaşımında bir anlamlandırma dizgesi olabilmekte ancak bir iletişim dizgesi olamamaktadır; çünkü çoğu kültürde elbisenin temel amacı yönelimli bir biçimde anlam bildirmek değil, bedeni dış çevreden korumaktır. (ama bu asıl işlev öteklinin gerçekleşmesine de asla engel olmaz). (Gottdiener, 2005) Bu sebeple Zeki Müren'in sahne yaşamında kullanmış

olduğu birbirinden farklı birçok renk ve modeli barındıran kostümleri de çeşitli anlamlar içermekte ve dönemin dinleyicisine ve günümüz dinleyicisine bazen aynı bazen değişen anlamlar barındıran çeşitli mesajlar bırakmaktadır. 1970’li yıllarda feminist çalışmalar öncülüğünde yeni yeni geliştirilen toplumsal cinsiyet algısı ile 2000’li yıllarda geliştirilmiş algı arasında farklar olması muhtemeldir. Dolayısıyla Müren’in yaşadığı dönem itibari ile çarpıcılığı bu anlamda bir kat daha artmaktadır.

Yunanca semiyotik kavramının ilk tanımı, hekimlik göstergeleri araştırması ya da hastalık belirtileri bilimi olarak yapılmaktadır. Göstergebilim, bu durumda, bir bilgi, temel birimi ‘gösterge’ olan bir ilişkiler dizgesi olarak dünyayı anlama biçimidir –yani göstergebilim *gösterimin* doğasını araştırmaktadır. Umberto Eco’nun da söylediği gibi, gösterge ‘bir yalan’dır, *başka bir şeyin yerine duran bir şeydir*. Dilbilimci olarak Ferdinand de Saussure, bir doğal dil genel kuramını geliştirmiştir. Her konuşulan dil başka sözcükler kullandığı halde, bu sözcüklerin hepsi de çoğu aynı şeyleri *göstermekte* yani dilleri başka da olsa bütün toplumların ortak bir kültürünün var olduğunu savunmaktadır. Saussure’a göre bir *gösterge* iki ayrı bileşenden oluşmaktadır. Bir *gösteren* ya da bir iletinin alıcısına duyulan konuşulmuş sözcüğün işitmelik imgesi, bir *gösterilen* ya da gösterenin uyarımından kaynaklanan alıcının usunda oluşan anlamdır. (Gottdiener, 2005) Bu durumda bir toplumda *gösterge* olarak bir sanatçıya baktığımızda, kostümler *gösteren* olarak mesajı iletmek için var olmakta, sanatçının bilinçli olarak seçmiş olduğu o kostüm de hem sanatçının kendisi hem de izleyen için *gösterilen* görevi ile bir anlam taşımaktadır. Zeki Müren kostümlerinde ve görünümünde queer özneyi ifadelendirmiştir. Gösterge, şarkıcının görünümü, gösteren Zeki Müren, gösterilen ise queer ifadedir. Bu anlamda Müren, bedensel temsiliyeti ile kostümleri ve görünümünü araç olarak kullanmış ve queer ifadenin topluma aktarılmasını gerçekleştirmiştir.

Tablo 2.3. Göstergebilimsel Analiz²¹

²¹ Charles Sanders Peirce’in *gösterge*, *nesne* ve *yorumlayan* tanımı üzerinden oluşturulmuştur.



Charles Sanders Peirce (1839-1914), *gösterge*, *nesne* ve *yorumlayan* olarak bu süreçte bakmaktadır. Bir *gösterge* ürettiği ya da değiştirdiği bir ideaya *karşılık gelen* bir şey için durur. Başka bir deyişle, gösterge dışarıdan gelen bir şeyi usa taşıyan bir *araçtır*. Kendisi için durduğu şey onun nesnesi olarak adlandırılır; taşıdığı şey anlamdır; ortaya çıkardığı idea da onun yorumlayanıdır. Böylece bütün simgeler kendisi de bir gösterge olan başka bir idea yoluyla yorumlandığı için, özel olarak bir gösterene karşılık gelen açıkça tanımlanmış bir gösterilen yoktur. Anlam, her zaman geçici bir yorumlama sürecidir. Barthes'ın *Mythologies* adlı çalışmasından klasik bir örnek şöyledir. Popüler bir dergi olan *Paris Match*'in kapağındaki Afrikalı bir askerin Fransız bayrağını selamlayan fotoğrafını tartışır. Görüntü bir ulusal bağlılık edimi düzenlamını ve askeri disiplin yananlamını vermektedir; bir yandan da yurtseverlik ya da ulusçuluk düşüncelerini telkin etmektedir. Bu durumda, bir imgenin birçok düzeyi vardır. Ancak, Barthes'a göre fotoğrafın konuyla ilgili en önemli yanı, bir Afrikalı'nın Fransız ordusuna bağlılığı göstergesinin kendisinin de birçok yananlamların, sömürge uşaklığıyla emperyalizm alt yerleştirmesinin bir göstergesi olmasıdır. Bayrağı selamlayan asker fotoğrafı, bir gösterge olarak söylemin üst düzeylerindeki başka bir

göstergeyi de oluşturabilecek başka çağrışımlarla birleştirilebilir. (Gottdiener, 2005) Bu bağlamda Zeki Müren'in kostümleri ile vermek istediği mesajlar, orjinal ve farklı olma isteği, popülerlik arzusu, ataerkil toplum yapısında kalıplaşmış heteroseksüel erkek kalıbını yıkan bir imaj, özgürlük, çeşitlilik gibi unsurlar olarak değerlendirilebilir. Örneğin, sahneye ilk çıktığı 'beyaz frak' semiolojik olarak ele alınırsa; dönemin icracılarına ve erkek heteroseksüel kalıplara uygun olarak bir frak seçilmiş olması ilk bakışta sıradan algılanabilmektedir. Ancak, kostümün beyaz olması bir farklılık yaratmasına ve medya tarafından hemen haber olarak yayınlanmasına yol açmıştır. Müren, daha ilk konserinden elde etmek istediği ilgiyi bulabilmenin görsel malzemeyi iyi kullanmakla olduğunu anlamış, farklı kimliği itibari ile bu fırsatı değerlendirebilmiştir. Bu sebeple daha ilk performans ile farklı bir anlam oluşmuş ve bu farklılık özellikle kostüm aracılığı ile simgeleştirilmiştir. Renk olarak daha önce Münir Nurettin Selçuk'un kullandığı gibi siyah klasik bir takım ya da kırmızı gibi oldukça marjinal bir frakla çıkmamış olması da bilinçli bir seçim olduğuna işaret etmektedir. Özellikle beyazın saf, temiz arındırıcı bir renk olması ilginin sempatik bir şekilde kazanılmasını sağlamıştır. Bu kostüm ile birlikte kullanılan gözlük aksesuarının da daha sonraki yıllarda kullanılan gözlüklerden çok daha sıradan ve abartısız olması yine bilinçli tercihleri hatırlatmaktadır. Bu gibi göstergeler sayesinde nesnelere algılayanlar üzerinde çeşitli etki ve beklentiler ya da anlamlar oluşturulmaktadır. Zeki Müren de kendi dinleyici ve izleyicisine sesi, repertuarı, sahnesi ve bu gibi gösterge olabilecek kostüm ve aksesuarları ile bir *imaj* oluşturmuş ve seyircisinin algısında çeşitli *anlamlara* sebep olmuştur. Bu anlamlar içerisinde en önemlisi ve kendi ifadeleri sebebi ile amacına ulaşan göstergesi kuşkusuz farklılık, marjinalite isteğidir. Müren, yıllar geçtikçe daha iddialı, kimi zaman da eleştiriler toplayacağı kostümleri giyecek ve bir moda ikonu haline gelecektir.

Örneğin bütün renkler moda söylemi aracılığıyla duygu durumlarıyla imgelenmiştir – sıcak, soğuk, neşeli, kederli gibi. Bir rengin sıcaklığı ancak işlevsel bir sıcaklıktır. Sıcaklığı sıcak bir tözden değil, diğer renklerle olan ayrıklığından gelir. O, 'sıcak' değildir, yalnızca hiçbir zaman olmayacak ya da tensel anlamda deneyimlenemeyen bir gösterilen sıcaklıktır: çünkü o, kendi nesnesinin özelliklerini değiştiremez ve sıcak olamaz. 'Bu sıcaklığı niteleyen şey hiçbir ısı kaynağının bulunmayışıdır. Bu kültürel dizge, ortam tarafından yönetilir ve geleneksel aile evi ataerkilliğinin ve içtenliğinin yerine geçer. (Gottdiener, 2005)

Baudrillard'a göre bizi toplumsalın ötesine iten kültürel başıboşluğun, gösterge ve görüntülerin bunaltıcı akışının örnekleri genellikle televizyonun, rock videolarının ve MTV'nin (müzik televizyonu) pastiş, kodların eklettik karışımı, tuhaf kolajlar ve anlam ile okunabilirliğe karşı koyan zincirlerinden boşalmış gösterenlerin örnekler olarak zikredildiği medyadan alınmaktadır. Değişmeye, taklit edilmeye ve kopyalanmaya ne kadar maruz olursa olsunlar, farklı üsluplar ve moda, giyim kuşam ve mallar başkalarını sınıflandırmada kullanılan bir ipucu dizisi oluşturur. Bourdieu'nun (1984) hatırlattığı gibi bir kimsenin kökenlerini ve hayatının yörüngesini ifşa eden eğilim işaretleri ve sınıflandırma şemaları vücut şeklinde, ölçüsünde, kiloda, duruşta, yürüyüşte, hal ve tavırlarda, ses tonu ve konuşma üslubunda ve bedeninde duyduğu huzurda ya da huzursuzlukta belirginleşir. Ö nedenle kültür bedene işlenmiştir ve bu açıdan hangi giysilerin giyildiğinden ziyade nasıl giyildiği de önemlidir. (Featherstone, 2005) Zamandaki dizi yok edilir, zamansal ve mekansal yan yanlıklar oluşturulur. Zaman birden fazla tekrar yapar ama bu ayrı dünyalardır ve bu dünyaların her biri ayrı var olabilir. Önce ve sonra birbirine karışır. Postmodern bir eklettizmden söz edilir. Kostümler ve cümleler farklı zamanları kat-kat ve yan yana koyar. (Akay, 2005)

Radyo Haftası mecmuasında Zeki Müren'in sahnelerde kıyafet devrimi yaptığına dair bir haber yapılmıştır. Başlık, 'Zeki Müren fuar müddetince, İzmir konserini verirken, Türkiye'de ilk defa olmak üzere beyaz frak giymiştir. Zeki Müren'in İzmir konserinin akisleri hala devam etmektedir.' cümleleri ile atılmıştır. (Radyo Haftası, 1954) Zeki Müren'in sahne kostümleri giyindiği yıllarda veya günümüzde halen farklı olarak algılanabilmektedir. Müren'in kostümleri sahne yaşamında varolmuş kadın ya da erkek cinsleri arasında giyilmemiş olan farklı eklettik biçimler taşımaktadır. Dönemin gazeteci yazarı Ergun Hiçyılmaz konuyu şöyle aktarmıştır:

Müren'in giydiği kostümleri hangi kadın giyiyordu? Giysileri takıları makyaj unsuru o döneme geri döndüğüm zaman herhangi bir kadında göremiyorum. Görmeyince de başlıyorlar abartılı diye.. Giyineceksen böyle giyersin. Dünyanın birçok yerinde binlerce kişiye hitap eden insanlar böyledir. Gazino renkli spotlar ışıklar böyle bir hayatın insanı olmak durumundadır. Türkiye de o duruma gelmişti veya gelmeliydi. Zeki Müren çekti oraya götürdü. (E. Hiçyılmaz, Kişisel Görüşme, 14 Aralık 2010)



Şekil 2.20. Zeki Müren'in mini etek ve apartman topluklu sahne kostümü

Kelimenin kökü Grekçe *eikon* olan ve kendisine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne anlamına gelen “ikon” kelimesi de ifade ve anlam açısından oldukça uygundur. İkonların anlam ve değeri ikonların kendilerinden değil, onlara anlam atfeden insanların toplumsal yaşamlarından kaynaklanmaktadır. Göstergebilimsel olarak ikon, Peirce'in sınıflandırması ile üç gösterge türünden biridir. Görüntüsel gösterge olarak ikon, nesnesine benzemesi açısından nedenlidir, niyetlidir yani iletişim amacı ile üretilmiştir. Dinsel ikonolojideki dünyevi ile uhrevi arasında köprü olan mucizevi ‘kurtarıcı’dan farklı olarak modern yaşamın popüler ikonu bir tüketim nesnesidir. Popüler ikon, kendisine görünürlük kazandıran formlar içinde zaman ve

mekanı soyutlamakta, böylece kişi/müşteri ile toplum arasında köprü olmakta ve ellerindeki ile yetinmek zorunda kalan çağdaş/modern insan için ‘onarıcı’ bir işlev görmektedir. Popüler kültür ikonlarının kitlesel bir yaygınlığa ulaşmaları için kitlesel arabuluculuk sağlayacak araçlara ihtiyaç duyulmaktadır. (Erol, 2002) Gösterge, insanların bir topluluk yaşamı içinde birbiriyle anlaşmak amacı ile yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Türkçe, İngilizce vb.) çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri) reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler ile dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünün birimleridir. Örneğin, bir sanatçının amacı ya da davranışı, giydiği bir bluz vb. kıyafet ya da jestleri çevresindeki öbür birimlerle ilişkiye girmiş bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Göstergebilim ışığında sadece dilsel göstergeler değil, temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şey incelenmektedir. (Dervişcemaloğlu, 2005)

Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce’in oluşturmuş olduğu üçlülere dayalı altmış altı sınıflı göstergeler sistemi temel olarak nesnelere açısından varlıksal bağıntı, benzerlik ya da saymacılık içermelerine göre *belirti* (indices), *görüntüsel gösterge* (icon), *simge* (symbol) olarak üçe ayrılmıştır. Peirce’e göre *görüntüsel gösterge* belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır. Örneğin, geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşunkalemle çizilmiş bir çizgi ya da fotoğraf buna örnektir. *Belirti*, nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. *Simge* ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olduğundan, insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir. Örneğin, duman bir işaret olarak ele alındığında, yangın ile ilişkilendirmek için bir yorumlayanın olması gerekmektedir. Peirce sistemini yorumlayan, nesne ve gösterge olmak koşulu ile üçlü bir model ile açıklarken, İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) yaklaşımını *gösteren* ve *gösterilen* den oluşan ikili bir model üzerinden açıklamıştır. (Dervişcemaloğlu, 2005)

Peirce’in modeline göre Zeki Müren örneğini incelediğimizde; görüntüsel görüntü bir sanatçının belirlemiş olduğu imajı temsil etmesi ve o imajı canlı tutmasıdır. Zeki Müren’in androjen bir görünümü canlandırması gibi düşünülebilir. Belirti ise Müren’in giydiği kıyafetlerinin ya da hal ve hareketlerinin heteroseksüel bir erkeğin sınırları dışarısında olmasıdır. Bu belirtileri yorumlayarak eşcinsel olduğuna kanaat

getirip getirmemekse yorumculara bağlıdır. Ancak bu yine de bu kıyafetlerin ve tavırların feminen olduğu gerçeğini değiştirmez. İnsanlar o sanatçı üzerinde uzlaşmaya vararak bir algı yarattığında ise simge yaratılmış ve kişi gösterge olmuş anlamına gelmektedir. Popüler kültür içerisinde “popüler ikon, yıldız, sanat güneşi” vb tanımlamalar ile toplum tarafından kabul edilmiş ve anlamlandırılmış olan bir kişinin varlığından, imajına, kostümlerinden, hal ve tavırlarına kadar her türlü unsurun gösterge anlamları olduğu söylenebilir. Yaratılan her unsurun kitle iletişimsel ve topluluk karşısında bulunma ile yarattığı algı pekişmekte ve ikon’laşan yıldız sanatçılar popüler kültür içerisinde yer almaktadır.



Şekil 2.21. Zeki Müren'in aksesuarları

Cumhuriyet sonrası Türkiye’de popüler kültürün oluşumu ve özellikle kitle iletişim araçlarının işlevselliği ile 1960’lı yıllardan itibaren sinema ve müzik alanları başta olmak üzere “popüler yıldız” sanatçıları çoğalmıştır. Türk toplumu popüler yıldız sanatçılara daima çeşitli sıfat ve yakıştırmalarla yaklaşmış, o sanatçıları bu tanımlarla ölümsüz kılmaya çalışmıştır. Yılmaz Güney’in ‘çirkin kral’, Sezen Aksu’nun ‘minik serçe’, Müslüm Gürses’in ‘Baba’, Türkan Şoray’ın ‘sultan’ İbrahim Tatlıses’in ‘imparator’, Bülent Ersoy’un ‘diva’, Tarkan’ın ‘mega star’ gibi yakıştırmaları aldığı popüler kültür piyasasında belki ilk olarak bu geleneğin başlatıldığı sanatçı olarak Zeki Müren de başta Türk makam müziğini temsilen daha sonra ise popüler müzik piyasası içerisinde ‘sanat güneşi’, ‘paşa’ gibi kısa ve ifadesel söylemlerle anılmış, ölümsüzleştirilmiştir.

Bu adlandırmalarda popüler kültüre mal olmuş kişinin, toplumsal düzlemde hem farklı, hem olabildiğince tekil bir sıfat, bir tür jenerik isme dönüşmesini görmek mümkündür. Bu sıfat ya da isimler aynı zamanda birer kod olarak da görülmelidir. (Tanrıöver, 2002) Müren, bir kişilik taşımaktansa, radyoda dinleyenlerine, plaklarını satın alanlara, filmlerine gidenlere kendi gündelik yaşamlarının bir gereği olarak aradıkları şeyleri bulabilecekleri, kolektif olarak paylaşabilecekleri bir kimliğe bürünmüş, (Erol, 2002) oluşturduğu imaj ile insanların beyinlerine kodlamalar yapmıştır. Toplum da onu yapmış olduğu yakıştırma ve sıfatları ile popüler kültür ürünü olarak tekrar kodlamıştır. Şarkıcıya kazandırılan imaj, onu popüler müzik dinleyicileri arasında ‘yıldız’ konumuna yükseltecek özellikler taşımaktadır. Yıldız olan sanatçı, müzik endüstrisi açısından ekonomik bir öneme sahiptir. Yıldız kimliklerinin oluşturulması kitlesel satışı garanti etmektedir çünkü yıldızlar geniş hayran kitleleri oluşturur ve bu kitleler, yıldızla ilgili ürünleri (Çelikcan 1996) ya da yıldız olan sanatçının önerdiği ve içerisinde bulunduğu reklam projelerinin ürünlerini tüketmeye kolayca yönelmektedir.

Yıldız sanatçılar müzik endüstrisinin tersine, tüketiciler için ekonomik değil, toplumsal özellikleriyle önem kazanmaktadır. Yıldız, yaratmış olduğu hayran kitlesi ile bir topluluk ruhu oluşturur, bu topluluk ruhunu paylaşanlar kendilerine özgü davranış biçimleri geliştirirler ve yıldızın imajını taklit ederek onunla özdeşleşmeye çalışırlar. Hayranlar açısından yıldızla alakalı şeyler ekonomik bir ürün olarak değil, bu özdeşleşmeyi sağlayacak birer araç olarak görülebilir. Bu sayede yıldızın yüklendiği ekonomik işlev görmezlikten gelinmektedir. Yıldızın albümü, müzik videosu, posteri, konseri, haberi, röportajı, giysileri yıldızla daha yakın olmanın, yıldızla özdeşleşmenin ve kimlik edinmenin bir aracı olarak işlev görmektedir. Böylece yalnızca yıldız değil, ürün de ekonomik değerinden soyutlanmış olmaktadır. ‘Yıldız imajı’ satışı garantileyen bir unsur olarak, 1930’lu yıllardan bu yana müzik endüstrisinin satış yöntemleri içerisinde öncelikli bir öneme sahip olmuştur. (Çelikcan, 1996)

Sanatçının hayallerini süsleyen Zeki Müren Müzesi (günümüzde Bodrum Bardakçı Koyu’nda, Müren’in kendi evi müzeye dönüştürülmüştür.) ve sahne kostümlerinin sergilenme fikri röportaj esnasında konuşulurken, kostümleri hakkında kendi düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

İnşallah o müzeyi kurmak bana nasip olur. Sahne kostümlerimin hepsini muhafaza ediyorum. Çoğunun astarı terden çürümüş ama onları onarmak pek de zor değil. Onları cansız mankenlere giydirerek bir hayır kurumuna armağan etmek istiyorum. Zeki Müren’i dünden bugüne getiren o çok değerli kostümlerin üstüne yıllarını yazacağım. O zaman değerleri herhalde daha büyük olacak. O güzel kostümleri bugüne kadar kimseye hediye edemedim. Çünkü onlar normal kostüm değil, hepsi benimle yaşıyor hala... Onların hem anıları var, hem de başkası giyemez. Ben Zeki Müren kostümlerini, sahnede başka erkek sanatçıların üstünde düşünemiyorum bile. (Gür, 1996)

Kostümleri daima farklı olmuş ve dikkat çekmiş olan Zeki Müren’in seyirciden aldığı reaksiyonu aynı sahneyi paylaştığı saz arkadaşı Fikret Bertuğ şöyle aktarmıştır:

Kıyafetlerinde birinci kısımda mümkün olduğunca klasiğe smokine yakın kıyafetler ile çıkardı. Arada birkaç kere de değiştirdiği olurdu. Kıyafetleri değişik olduğu için alkış almıştır. Tabii hangisi halka cazip gelecekse söz olarak da kıyafet olarak da onları seçerdi. Önemli olan kendini sevdirmektir. Zeki Müren öyle bir havaya sokmuştu ki kendini o kadar kabul ettirmişti ki hepsi oluyordu. Şartsız Atatürk hayranları gibi Zeki Müren hayranları da vardı. Bunların arasında memuru da vardı, işçisi de vardı. Zeki Müren hayranları belki bir ay tasarruf ediyordu ama gelip Zeki Müren dinliyordu. (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

2.2.3.1. Radyo ve Gazino Repertuarı ve *sınırsızlık*

Zeki Müren’in repertuarında Türk makam müziğinin neoklasik dönem şarkılarının ağırlıklı olarak görüldüğü söylenebilir. Ancak türler ve eserler konusunda sınırları ortadan kaldırmış olan Müren’in repertuarında, birçok ayrı tarzın varlığı görülmektedir. Kostümlerinde olduğu gibi eser seçimlerinde de Anadolu’dan motiflerinden vazgeçmemiş ve türküler ile popüler şarkıları bir potada eritmiştir. Radyo yıllarından itibaren okuduğu eserlerin çizgisinin değişime uğraması, popüler kültür içerisinde harmanladığı repertuarını farklılaştırmıştır. 1970’li yıllardan itibaren ise arabesk şarkıların ve üslubun repertuarında ve okuyuşunda yer ettiğini söyleyebiliriz. Dönemsel anlamda klasik olarak adlandırılabilen Dede Efendi’nin eserlerinden, neo klasik dönemde daha çok şarkı formunda besteler yapan Hacı Arif Bey, Şevki Bey eserlerine kadar 20.yy bestecilerinin şarkılarından, 1960’lardan sonra yaygınlaşan arabesk eserlere dek geniş bir repertuar yelpazesi söz konusudur. *Eklektik* bir yapı sergileyen Müren’in repertuarı, her kesimden ve her yaştan dinleyiciye hitap edebilmesi açısından *sınırsız* yapısıyla da dikkat çekicidir. Popüler olan ya da olabilecek olan her tür ve eseri Müren’in sesinden dinlemek mümkün gibidir. Repertuarını ve buna paralel olarak üslubunu *değişken* olarak yapılandıran Müren,

konser salonları, açık hava mekanları ve gazinolar gibi çok çeşitli alanları *gösterisi* için kullanmıştır. Bu anlamda Zeki Müren, sanat ile gündelik yaşamın arasındaki sınırları kaldırmış, popüler kültürün temsilcisi olmayı tercih etmiştir.

En genel anlamda modernizmin taşıdığı anlam, geçmişin aşılmasını, en azından böyle bir iddiayı içerir. Postmodernizm ise, önce geçmişin aşılması kavramını reddeder. Geçmişin değişik öğelerinin eklektik tarzda bir araya getirilmesinden oluşan bütün postmodern yapıtlarda, gelecek düşüncesi yerine, geçmişten yapılan seçmelerle kurulmuş bir bugün endişesi egemendir. Postmodernizm, değişik tartışmaların yanyana konmasına, nasıl uygun gelirse öyle seçme ve derleme yapılmasına (eklektisizm) ve farklı imajların karıştırılmasına izin vermekte, hatta bunu teşvik etmektedir. Postmodernist montajcı, en ince zevk sahibi ile popülisti, yabancılaştıran ile erişilebilir olanı birbirine katar ve karıştırır. İmajların karıştırılması, kültürlerin birbiriyle iç içe giriftleşmesi, farklı toplulukların yan yana getirilmesi, bulgunun erişilebilir olması, insan topluluklarının şimdiye kadar görülmemiş ölçüde hareketlenmesiyle kısmen açıklanmaktadır. Bu duruma postmodernizmin çoğulcu yapısı da diyebiliriz. Postmodernizm ile çoğulculuğun kapısı açılmış, tarih ve gelenek içeri alınmıştır. (Özkeraz, 2007) Freud'un 'bilinçaltı' dediği şey, bilincimizde kabullenemediğimiz, çarpıttığımız gerçeklerdir. Yani onlar düş değil, gerçek dışı değildir. 'Gerçek' dediğimiz şey kendi kafamızda ürettiğimiz gerçeklerdir. Postmodernistler aslında, gerçek var mı, yok mu sorusunu sormamaktadır. Onlara göre, insanlar gerçek diye karşılıklarına aldıkları şeyleri kendileri oluşturmaktadır. Neyin, neden var olduğunu sormaya çalışmak, aslında tek gerçek olan o devinimi inkar etmektir. Düş ile gerçek, söz ve yazım, kurguyla kurgu olmayanın arasındaki farkın, ne ölçüde gerçek, ne ölçüde bizim kafamızda olduğunu ayırmak mümkün değildir. Postmodernizmin dünyadaki tanımlanabilir tek gerçeğin, devinim olduğunu kabul eden, sınıflamaları ayrımcılığı ve modernizmin öncelikli hiyerarşik değerler sistemini reddeden bir yaklaşımı vardır. Bu konuya sanat açısından bakıldığında, postmodern sanatçı, bir gerçeği anlatır gibi görünmektedir ama bunun da sadece bir görünüş olduğunu söylemektedir. Kant'tan itibaren modern felsefe, görünüşle gerçeklik arasında bir mesafe, bir çatışma, bir aykırılık olduğu düşüncesini benimsemiştir. (Özkeraz, 2007)

Sanatlar bağlamında postmodernizmle ilintilendirilen merkezi özellikler şunlardır: *Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek kültür ve kitle*

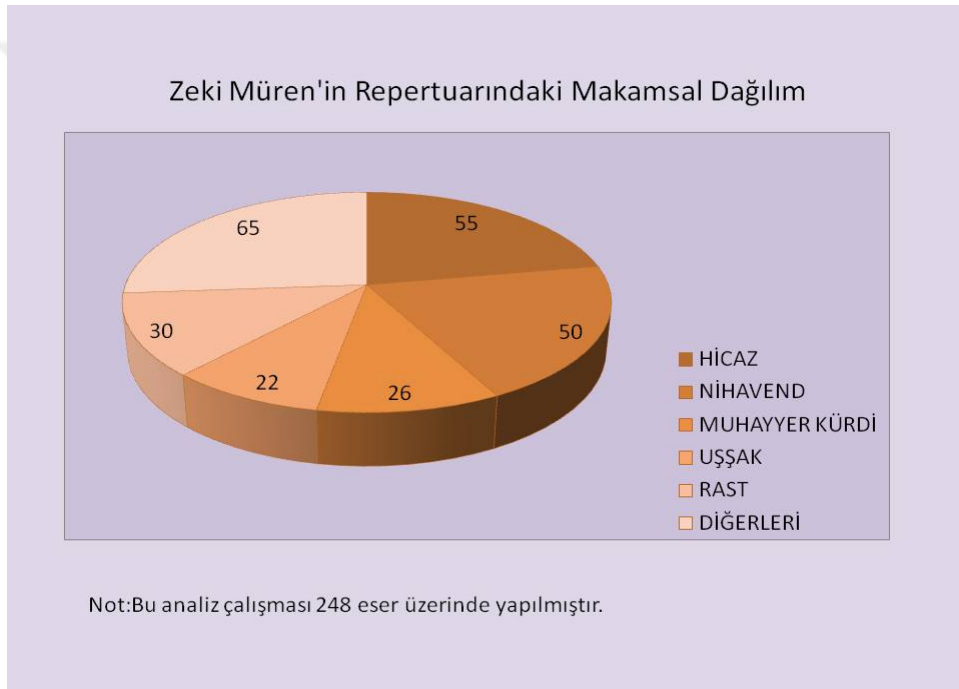
kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculluk ve kültürün yüzeysel 'derinliksizliği'nin selemlanması; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı postmodernizmle ilişkili kavramlardır. (Featherstone, 2005: 28)

Politik iktidara karşı olanlar, Berkeley'de konuşma özgürlüğü hareketini, ABD kentlerinde ayaklanmaları ve insan hakları hareketini, Meksiko City, Paris, Prag gibi kentlerde de 68 hareketini başlatmışlardır. 1970'li yılların başında gelen ekonomik çöküntü ve onu izleyen 1979-1981 krizinin yarattığı baskılar altında, dünyadaki tüm istikrar ve belirginlik özellikleri yok olmaya başlamıştır. Berlin Duvarının yıkılması soğuk savaşın sona ermesi, savaş sonrası dünyanın dayandığı temel ilkelerin kesin çöküşünün en belirgin göstergeleridir. Değişen iş bölümü, üretimdeki kaymalar, enflasyonist baskılar vs. bir insanın üretim ve maddi refaha erişme araçlarına ilişkin konumunu derinden etkilemiştir. (Özkiraz, 2007) Baudrillard'ın postmodern bir simülasyonel dünya tasviri, meta üretiminin gelişmesinin enformasyon teknolojisiyle birlikte 'anlamlandırma kültürünün zaferi'ne yol açtığı varsayımına dayanmaktadır. Böylece toplumsal ilişkiler değişken kültürel göstergelerle öylesine dolup taşar ki, bundan böyle sınıftan ya da normatiflikten söz edemeyiz ve 'toplumsalın sonu'yla yüz yüze geliriz. (Featherstone, 2005) Kapitalizmin bu yeni evresi, düzensizliğin kalıcılığını yapısal bir gerek olarak önümüze sunmaktadır. (Turan, 2011)

Cumhuriyet'in ilk elli yılında kullanılan makam sayısı 110 iken, giderek makam sayısının azaldığı bilinmektedir. Kullanılan makamların genellikle nihavent, hüzzam ve kürdilihicazkar başta olmak üzere uşşak, suzinak, hicazkar, rast, karcigar, hüseyini ve saba ile sınırlandığı ve toplamda on taneyi geçmediği yapılan çalışmalarda farkedilir olmuştur. (Erol, 2002) Zeki Müren'in repertuarına baktığımızda bu kısırlaşma oldukça kolay farkedilebilmektedir. Ancak günümüz popüler Türk müziği şarkılarında da olduğu gibi en çok göze çarpan makamlar, kürdi ve hicaz ailesi makamlarıdır. Kürdi makamı frigyen diziye tekabül eder. Bu dizi Antik Yunan filozofları tarafından hüznü veren, insanları umutsuzluğa sevkeden bir dizi olduğundan dolayı *hoşnutsuz* olarak kabul edilmiştir. Bu sebeple kullanımı çoğaldıkça daha arabesk bir dünya yaratımı da kolaylaşmaktadır. Hicaz makamı yapısında bulundurduğu hicaz çeşnisinden dolayı 'artık ikili' aralığı ile Türk halkının daima hoşuna gitmiştir. Günümüz popüler müziklerinde özellikle hicaz ve kürdi

makamlarının dikkat çekici şekilde kullanıldığı düşünüldüğünde melankolik bir Türk toplumu yaratmanın yolunun müzikle ne kadar kesiştiği de görülebilmektedir. Zeki Müren'in albümlerinde okuduğu 248 adet eser incelendiğinde 55 hicaz, 50 nihavend, 30 rast, 26 muhayyer kurdi, 22 uşşak, 10 kurdilihicazkar, 10 hüzzam, 8 segah, 8 acem kurdi, 5 karcığar, 4 hüseyini, 3 buselik, 3 saba, 2 suznak, 2 zirgüleli hicaz, 2 hicazkar, 1'er adet hicaz humayun, suzidil, neveser, muhayyer, muhayyer buselik, mahur, gülizar, kurdi eser olmak üzere 24 çeşit makam kullanımı tespit edilmiştir. Belirtildiği üzere en çok kullanılan iki makam hicaz ve nihavend makamları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablo 2.4. Zeki Müren repertuarında sıklıkla kullanılan makamlar



Zeki Müren'in 1950 yılında radyo repertuarına bakıldığında Âmâ Kadri Efendi'nin (?-1650) "Sevdi Bu Gönül Seni Yaman Eylemedi" adlı eserden başlayarak kronolojik olarak Türk makam müziği bestecilerinin seslendirdiği eserlerin tespiti yapılmıştır. Bu inceleme ile Zeki Müren'in radyo repertuarından itibaren okuduğu eserler paralelinde Türk makam müziği içerisinde repertuar değişimi incelenmek istenmektedir. Eserlerini okuduğu bestecilerin yaşadığı dönemler verilmiş, hem repertuar tespitinde hem de dönemselsel bazda kronolojik yöntem kullanılmıştır. Tanburi Mustafa Çavuş'un (1700-1770) "Dü Çeşmimden Gitmez Aşkın Hayali" adlı Hisarbuselik eserinden, 18.yy'ın ikinci yarısında yaşamış olan Küçük Mehmet Ağa'nın Sûznak makamındaki "Kapılır Her Gören Ol Şuh-i Cihan Aşubu" adlı esere "Yine Neş'e-i Muhabbet" adlı

Hammamizade Dede Efendi'nin (1778-1846) hicaz eseri, yine Dede Efendi'nin bayati makamında "Nice Bir Aşkınla Feryad Edeyim" adlı eseri, Hacı Arif Bey'in (1831-1885) "Söyle Nedir Bais-i Zarın Gönül" adlı nihavend eserine Zekai Dede'nin (1825-1897) "Gönlüm Hevesi Zülf-i Siyehkere Düşürdüm" adlı Hisarbuselik eserinden Enderuni Ali Bey'in (1830-1897) "N'olsun Bu Kadar Ah-ü Figan Gönül" Hicaz makamındaki eserine, Selanikli Ahmet Efendi'nin (1870-1928) Acemkurdi makamında "Pür-hande Çiçekler Dereler Şevk ile Çağlar" adlı eseri, Muallim İsmail Hakkı Bey'in (1865-1927) Nihavend makamında "Feryad ile Yad Eylerken Ben Seni Her Bar" adlı eseri, Nasib'in Mehmet'in (1882-1953) Acemkürdi makamında "Aşkın ile Gündüz Gece Giryanım Efendim" adlı eseri, Şerif İçli'nin (1899-1956) "Birlikte Bu Akşam Çıkalım Seyre Civanım" adlı Neva eseri, Şekerci Cemil Bey'in (1867-1928) "Hal-i Dilimi Şerh Edemem Kimseye" adlı Sûznak eseri, Udi İzzet Bey'in "Saklayıp Kalbi Mükedderde Seni" adlı Sûznak eseri, Neveser Kökdeş'in (1904-1962) "Gel de Güzelim Beni Sevindir" adlı Sûznak beste ve Sadi Hoşses'in "Aşkın ile Gece Gündüz Giryanım Efendim" adlı Acemkuûrdi eserine dek Türk makam müziğinin 17.yy'dan 20.yy'a kadar yaşamış bestecilerinin pek çok eserini radyo yıllarında seslendirmiştir. 1955-1963 yılı Zeki Müren'in radyoda icralarını gerçekleştirdiği yıllar olarak bilinirken, repertuar tespiti için 2010 yılında basılmış olan Kalan Müzik CD'si ektin bir kaynak olarak kullanılmıştır.²² Zeki Müren'in İstanbul radyosunda icralarını gerçekleştirdiği yıllarda gerek radyo repertuarına gösterdiği imtina gerekse üslûbu hakkında Prof. Dr.Nevzat Atlığ'ın aktardıkları şu şekildedir:

Zeki Müren radyoya hazırlanarak gelirdi. Radyo müdürlüğüm sırasında Müdürlük lojmanında da oturuyordum. Bir öğle vakti seansında yukarıda lojmanda otururken, istirahat ederken aynı zamanda radyoyu da takip ediyordum. Zeki Müren'in neşriyatı.. Bir şarkının arasında lüzumsuz yere oktavına çıktı ve sesi detone oldu. Kendi kendime şunu düşündüm. Şöhretli bir isim, birkaç gün sonra ben makamıma davet edeyim de izzeti nefisini de kırmadan bir ikazda bulunayım diye düşündüm. Ancak yayının bitmesinden danışma memuru telefonda Zeki Müren bey sizinle konuşmak istiyor, dedi. Zeki Müren telefonda; Müdür bey 'Bir halt ettim, bir gaf yaptım ama bir daha yapmayacağım, ne olur kusura bakmayın' dedi. Bu bir sanatçının radyodaki sanat disiplinine ve sanat haysiyetine bu kadar düşkün bir sanatçı idi. Hatta o tarihlerde radyoda 'Sanatkarlar Geçidi' diye dinleyici huzurunda rahmetli spiker Tarık Gürcan

²² Hazırlayan: Bülent Aksoy, Zeki Müren CD 1955-63 Kayıtları, Kalan Müzik

ile birlikte bir program yapıyordum. Zeki Müren'i de birkaç defa idare ettiğim koroya da almıştım. Orada hem koro içerisinde eserler icra etti hem de solistlerin arasında mikrofon karşısında çıktı. Bunda da kastım radyonun bütün faaliyetlerine seve seve iştirak eden, böyle bir koronun içine girebilecek kadar tevazû gösteren snaat düşkün bir yapısı vardı. Ben çok şöhretliyim demeden..Ancak sonra belki ekonomik şartlar belki diğer imkanlar sebebi ile Zeki Müren daha sonra gazinoya çıkmıştır. (N. Atlı: Kişisel Görüşme, Ekim 2011)

Zeki Müren'in repertuarında okuduğu eserler değerlendirildiğinde klasik fasıl anlayışı içerisinde bir repertuar oluşturmadığı belirlenmektedir. Dönemsel olarak 18.yy'dan günümüze kadar Türk makam müziği bestecilerinin çeşitli eserlerini okuduğu bilimekte ve bunların çoğunluğunu şarkı ya da türkü eserler olduğu saptanmaktadır. Dönemsel değerlendirmenin dışında üslûp ya da formsal olarak klasik anlayışa uygun repertuarı olmadığına vurgu yapan Mehmet Güntekin konu ile ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır:

Klasik eser olarak bir kâr ya da takım okumuş mudur? I.bestesi, II.bestesi, semailer ile bir takım okumuş mudur? Hayır. Şevki Bey ya da Hazı Arif Bey okumuştur bolca ancak onlar klasik değildir zaten. Klasığın çok sonrasındaki dönemlerdir. (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme, 17 Kasım 2011)

Liotard'a göre postmodernizm, zorlayıcı görüşlere olan inancın yitirilmesidir. Antonie Compagnon'a göre postmodernlik, biçemlerin çoğulluğuna da yer vermektedir: Bütünlük, denge, aralık gibi kavramlar modernliğin temel öğeleriyken, postmodernlik anlam belirsizliğini, çoğulluğu, çok-biçemliliği içermektedir. (Chevassus, 1998) Düşünce alanında, toplumsal alanda, sanat alanında, kısaca her alanda yapılabileceklerin yapılmış olduğunu ve şimdi artık ne yapılacağını belli olmadığını düşünen bir dönemdir postmodernizm. (Özkeraz, 2007: 108) Postmodernizmin bu unsurları herhangi bir müzik eseri üzerinden ele alınabileceği gibi sosyo-kültürel ve müzik açısından bir topluma mal olmuş bir sanatçı ve sanatçının müzik yaşamı üzerinden ele alınabilir. Bu anlamda Zeki Müren repertuarı tam olarak eklektik bir yapı taşıırken, aynı zamanda da popüler unsurları içermesi ve yerel ve modern öğeleri içerisinde barındırması sebebi ile modern sonrası daha çok postmodern unsurları içermektedir.

Zeki Müren'in icrası ve üslubundaki değişik biçimler hakkında uzun yıllar albümlerinin yönetmenliğini yapan Selami Şahin'e aktarımı şöyledir:

Yerine göre okuyorum Selami'cim Trt radyosundayken daha farklı, ama gazinodayım müşterilere daha nağmeli farklı okuyorum, albüme giriyor asker gibi değil, çok nağmeli değil ikisinden bir kokteyl

yapıyorum. 4 mevsim gibi adeta. Çünkü albümde çok sahneyemiş gibi okumak olmaz 10 numara nüans yapıyorsam, 7'ye indiriyorum. Ama Türk sanat müziği fasıl olduğu zaman 5'e indiriyorum. (Selami Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

2.2.3.2. *Sümilakr*²³ - *Simülasyon*²⁴ ve Zeki Müren'in gazino yılları

Postmodernizm, tarihsel bir çağla, post-endüstriyel, post-fordist, hatta post-kapitalist toplum koşulları ile özdeşleştirilmektedir. Linda Nicholson şunu savunmuştur: 20.yy Marksizm'i, kadınların, siyahların, gayların, lezbiyenlerin ve ezilmeleri iktisada indirgenemeyen diğerlerinin taleplerini meşru olmaktan çıkarmak için genelleştirici üretim ve sınıf kategorilerini kullanmıştır. Bu tür bir yargı, postmodernizmin tarihsel bellek kaybı özelliğini dramatik bir biçimde sergilemektedir. (Wood, Foster, 2001)

Fransız kuramcı Jean Baudrillard, 1996 yılında 'Sanat Komplosu' başlıklı makalesini yayınladığında, çağdaş sanatın varlık nedeni kalmadığını ilan ederek uluslararası sanat camiasında büyük bir skandala yol açmıştır. 1983 yılında, *Simülakrlar ve Simülasyon* başlıklı çığır açan metni ile bilinmektedir. Hollywood yapımı kült bilim-kurgu filmi *The Matrix*'te başrolde ki *Neo* karakteri Jean Baudrillard'dır. Sanat Komplosu adlı çalışmasında çağdaş sanatın yalnızca anlamsız olmakla kalmadığını aynı zamanda hükümsüz ve hiç olduğunu söylemiştir. Baudrillard'a göre sanat, bayağılığa, atıklara değer ve ideoloji diye el koymaktadır. Sanat düzeninin, düşünceyle değil, aslında *star* (yıldız) sistemiyle ve *şöhretle* beslendiğini de belirtmiştir. Roland Barthes ise Amerika'da cinsel ilişki dışında her yerde cinsellikle karşılaşabileceğini söyler. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*'da Disneyland'ın tek işlevinin tüm Amerika'nın dev bir temalı park olduğu gerçeğini gizlemek olduğunu söylemektedir. Sanat da aynı şekilde, tüm toplumun trans-estetik evresine geçmiş olduğunu gizlemeye yarayan bir ön cepheye, vitrine, caydırma mekanizmasına dönüşmüştür. (Baudrillard, 2011)

Çağdaş kültürde artık özgün bir şey kalmadığı, her şeyin kopyaların kopyalarından ibaret olduğu anlamında düşünülmektedir. Sanatın dev bir ticaret sahasına dönüşmesi, profesyonel sözleşmeleri, sergileri, sayısız binealleri, starları (yıldızları), fan kulüpleri, erbaplık ağlarıyla dört bir yana yayılan muazzam bir çok uluslu şirkete dönüşmesinin yanında mutlak hürmetle, hatta kutsal bir ürkeklikle

²³ Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. (Baudrillard, 2011)

²⁴ Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir amket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. (Baudrillard, 2011)

karşılanması gerekmektedir. Daha esrarlı bir ötekiliğin veya yeniden icat edilen daha katı kuralların yerine, geriye sadece kendi ölçüsünü durmadan geri dönüştüren bir sanat, yapıbozum ve kendi kendine gönderme kalmıştır. Andy Warhol, sanatın yerine mekanik çoğaltmayı geçirerek bu anoreksik döngüyü tamamlamayı başarmış, böylece bayağılığı iflah olmaz muammasına geri döndürmüştür. Hiçbir yere gitmeyen sanat, sonunda hiçliğe – ve herşeye – varmıştır. (Baudrillard, 2011) Postmodernizm, batı entelektüel tarihinin egemen söyleminin veya söylemlerinin görmezlikten geldiği, baskı altına aldığı şeyler adına, modernite sürecinin ezilmişleri adına konuştuğundan, ezilenlerin yanındadır. Postmodernizm, diaspora mazlumu Yahudiler, homoseksüeller ya da üçüncü tür –diğer iki tür dişiler ve erkeklerdir ve onlar egemen türlerdir – adına, kadınlar, zenciler ve pagan üçüncü dünya halkları adına konuşur. Kimse adına konuşmuyor görüntüsü verdiği durumlarda aslında bir ‘hiçlik evreni’ veya nihilist evren adına konuşmaktadır. (Murphy, 2000) Zeki Müren bu anlamda postmodern bir aktivisttir.

Bir simülasyon dünyasında yaşıyoruz, göstergenin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada *sanat* da günümüz *medyası* da aynı şeyi yapıyor. Bu yüzden ikisi de aynı kadere mahkum olmaktadır. Çünkü, imgeler şeylerin içine girmiştir. İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir. Orada, bir ekrandan ötekine, her imgenin yegane amacı imgedir. İmge artık gerçeği tahayyül edemez çünkü kendisi gerçektir; gerçekliği aşamaz, onun görünüşünü değiştiremez veya onu hayal edemez, çünkü imge sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklikte, şeyler kendi aynalarını yutmuş gibidir. 19. ve 20.yüzyılın bütün ütopyaları, hayata geçirilirken, gerçekliği gerçeklikten kovmuş ve bizi anlamdan yoksun bir hipergerçekliğe terk etmişlerdir, çünkü her türlü nihai perspektif soğurulmuş, sindirilmiş, geriye sadece tortu olarak, derinlikten yoksun bir yüzey kalmıştır. Örneğin, Andy Warhol, rastgele bir imgeden yola çıkarak, imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp, onu saf bir ürüne dönüştürür. Warhol, sadece şeylerin ironik belirişinin aracıdır. Nesnelere fetiş olarak kurarak, hem cinselliğin hem de cinsel hazzın gerçekliğini inkar eden cinsel fetişizm; cinselliğe değil, sadece (elbette aseksüel bir fikir olan) cinsellik fikrine inanıyor. Aynı şekilde, bizler de artık sanata değil, (elbette kesinlikle estetik olmayan) sanat fikrine inanıyoruz. İşte, alttan alta bir fikirden başka hiçbir şey olmayan sanat, bu yüzden fikirler üzerinde çalışmaya

başlamıştır. Yves Klein'ın bir galeride açık çek karşılığında havayı satması bir fikirdir. Duchamp'ın şişe süzgülü bir fikirdir, Warhol'un Campell konservesi bir fikirdir. Bunların hepsi birer fikir, gösterge, ima kavramdır. (Baudrillard, 2011) Postmodern, modernitenin tarihsel programı olan Aydınlanmanın sınırlarının belli olmasıdır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerinin tümüyle hayata geçmesinin, farkın ve karşıtlığın tamamen ortadan kalkmasının mümkün olamayacağını anlaşılmasıdır. Modern çağ, Tanrı'nın ölümünün (Tanrı otoritesinin yerine insan aklının geçmesi) ardından ortaya çıkan boşluğa neyin geçeceği tartışmasıyla başlamış, rasyonellik ve sekularizme dayalı bir evrensel projenin uygulanmaya çalışıldığı bir dönemdir. (Özgiraz, 2007) Bu sebeple postmodern süreçte ilahi ikon yerine, popüler ikon ortaya çıkmıştır. Zeki Müren'in tüm yenilikçi görünen davranış ve tutumunda gelenekçi bir eklentinin bulunması postmodern durumun kendisinde mevcuttur. Oluşturduğu her imajı postmodern bir özne olarak taşımayı başarmış, sahne duruşunu, kostüm ve davranışlarını, fikirleri ve göstergeleri olarak başarılı bir şekilde Türk halkına izlettirmiştir. Müren, hipergerçek varlığını sunarken, adeta Andy Warhol'un seri üretimindeki Marilyn Monroe olmuştur. Bu anlamda Zeki Müren gazino sahnelerinde simüle ettiği karakteri canlandırarak, yaratmış olduğu dünyasını seyircilere ulaştırmıştır. Zeki Müren, 1960 yılında Taksim'deki Maksim Gazinosu'nun sahibi Fahrettin Aslan ile döneminin en yüksek ücreti üzerinden 3500 liraya anlaşmış ve 16 yıl birlikte çalışmıştır.



Şekil 2.22. Zeki Müren - Maksim Gazino ilanı ve arka kapağı

Maksim Gazinosu'nda sahne alan Müren'i dinlemeye Türkiye'nin en varlıklı kesimlerinden insanların geldiği bu dönemde, dönemin başbakanı Adnan Menderes ve cumhurbaşkanı Celal Bayar da dinleyicileri arasında yer almıştır. Ayrıca, bu dönemde

kadınlara yönelik çarşamba ve pazar günleri düzenlediği kadın matinelere de oldukça kalabalık geçmektedir. (Aşan, 2003) Müren'in dinleyici kitlesi çeşitli sınıf farkından bağımsız, yüksek kültür ve alt kültürün bir arada olduğu yapısı ile dikkat çekmektedir. Devlet adamlarından, her türlü esnafa, ev hanımları ya da ailelere kadar her kesimden her yaştan dinleyiciyi kapsayan Müren, popüler kültür içerisinde çeşitli mekanlar vasıtasıyla sınıf farkını da ortadan kaldırmıştır. Pazar matinelere bunu en önemli göstergesidir.

Bu dönemde Maksim'de Zeki Müren sahne alırken, Yenikapı Çakıl Gazinosu'nda Sevim Tanyürek sahne almakta, Tanyürek'in hayranları da bir hafta öncesinden yer ayırttırarak gazinoyu doldurmaktadır. Eski Villa Zarif, Kulüp Batı olmuş, Gönül Yazar ise batı müziği kadrosu ile bu mekanda sahne almaktadır. Tepebaşı'nda Emin Nayman ve Sukuti Bey, Bebek Gazinosu'nda Mustafa Şişman, Küçük Çiftlik'te Salih Binbay, Mahmut Alnar (aynı zamanda Kazablanka) patronlardır. Zeki Müren, 1960'lı yıllarda müzik ve sahne yaşamında zamandaş olduğu günümüz itibari ile de ün kazanmış pek çok isimle ortak işlerde çalışmıştır. Müren'i en çok takdim eden Orhan Boran ve Halit Kıvanç da bu isimlerdendir. Hem sesi hem bestesi ile çağdaşı olan Suat Sayın, Necdet Tokatlıoğlu, Arif Sami Toker ve Serap Mutlu Akbulut gibi isimler bu dönemde meşhurdur. (Hiçyılmaz, 1997) Müren, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi olaylar hakkında yansız bir tavır sergilemeye çalışmakta ancak demokratik bir ortamdan yana olduğunu da belirtmektedir. 27 Mayıs 1960 günü yaşanan askeri darbenin ardından gençliğin uyarladığı Plevne Marşı'nı sahnesinde okumaya karar veren Müren, sahneye Gazi Osman Paşa'nın kaftanına benzer bir kaftan içerisinde arkasında saz arkadaşları yerine mehter takımı ile çıkmıştır.

Tuna nehri akmam diyor

Etrafımı yıkmam diyor...

Birkaç gün süren bu 'şov'dan hemen sonra İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı gazinoyu kapatmış ve Müren'i ifade vermek için savcılığa almıştır. (Aşan, 2003) Müren, her hangi bir şeyin yandaşı olmak istemeyen, "herkes" ile beraber olmayı tercih eden politik olmak uğruna tercih belirtmeyen bir "yıldız" olmak istemektedir. Bu tutumunu politikadan, spora her alanda korumaya çalışmıştır. Futbol ile ilgili görüşleri sorulduğunda verdiği cevap şöyledir: "Efendim bendeniz futbolu bilmiyorum ve sevmiyorum."

Her takım için bir şarkı yapmak ve belirli bir kitle ile yandaş olmak onun tarzı olmamış, O daima herkesle birlikte olmayı tercih etmiştir. (Hiçyılmaz, 1997) Bu denli tercihlerinden sıyrılmış bir yaşam sürerken, Plevne Marşı ile sahneye çıkma isteğinin dönemsel olarak yeni bir sahne şovu ortaya koyarak, gündemden düşmeme isteği Müren'i bu hatayı sürüklemiştir. 1960 İhtilali sonrası Ankara Göl Gazinosu da kapanmış, programın olmadığını haber alan Özer Altın ve Nevzat Sümer, Ankara Palas'ta kalan Zeki Müren'in yanına gitmişlerdir. Şadan Adanalı'nın da yanlarında olduğu o geceyi, prova yapar gibi şarkılarla geçirmek istemişler ve Özer Altın'ın kemarı, Nevzat Sümer'in kanunu eşliğinde Bimen Şen'e ait "*Firkatinden aldı bütün neşe-i tabım bu gece*" adlı şarkıyı çalmaya başlamışlardır. Şarkıların peşpeşe geldiği gecede fasıl başlamış, ellerinden geldiğince sessiz bir şekilde sabah beşe kadar devam etmişlerdir. Sabaha karşı odalarına dönmek için kapıyı açtıklarında karşılarında otel müşterilerini yatak kıyafetleri ile yerlerde oturmuş, çıt çıkarmadan dinlerken bulmuşlardır. Müren bu sahneyi görünce oldukça duygulanmış ve tüm dinleyenlere teşekkürlerini iletmiştir. (Aşan, 2003) 1961 yılında Türk toplumunda direniş ve eylemleri ile aydınlar ve ordunun yanı sıra öğrenciler de etkin bir güç oluşturmaya başlamıştır. Yapılan yürüyüş ve grevler ile toplum yaşamının her alanında baskılar uygulanmaya başlamışken, iki parti başkanı İsmet İnönü ve Süleyman Demirel de kendi mücadelelerini sürdürmektedir. O yıllarda Kıbrıs sorunu etkili bir şekilde Türkiye'nin gündemindedir. Zeki Müren ise Türkiye'nin gündemini takip ettiğinden siyasi olaylarının baskın durumunun farkındadır. Siyasete atılma ve parti kurma düşüncesini yakın çevresi ile paylaşan Müren, Bülent Ecevit, İhsan Sabri Çağlayangil, Sadun Aren gibi politikacılardan da destek almış hatta İlhami Soysal gazeteye verdiği demecinde şunları söylemiştir:

Bilin ki Zeki Müren gerçekten politikaya girmeye niyetlenir ve örneğin bağımsız milletvekilliğine İstanbul'dan adaylığını koyarsa o koca koca partiler, o iktidar partisi, ana muhalefet partisi falan var ya bunların hepsi tüzükleri, programları, seçim nutuk ve vaatleriyle bir kenarda kalır ve Zeki Müren rahatça milletvekili seçilebilir... Partiler arası seçim dengesi de İstanbul gibi Türkiye'nin en büyük kültür merkezinde altüst olur. Bu böylece bilinmelidir. (Aşan: 2003)



Şekil 2.23. Zeki Müren politikacı kostümü ile

Siyasete girebileceği hakkındaki haberler devam ederken Müren, Ankara Gazeteciler Derneği'nin çağrısı üzerine politikacı gibi giyinerek basın mensuplarının karşısına çıkmıştır. Siyah takım elbisesi, şık kravatı ve siyah kalın çerçeveli gözlükleri ile gelen tüm sorulara akıllıca cevap vermiş ve görüşmeyi başarı ile tamamlamıştır. “Siyasete atılma kararı konusunda söylenenler hakkında ne düşünüyorsunuz?, Size göre seçilme şansınız nedir?, Amerikanın Vietnam politikasını doğru buluyor musunuz? gibi sorulara verdiği cevaplar ile hiçbir zaman girmeyeceği politika dünyasına bir göz kırpmış, gündemi bir süreliğine meşgul etmeyi başarmıştır. Bu yeni gündem, her matinede “Seçeceğiz” diye seslenen kadınları da umutlandırmıştır. Bu sayede tekrar gündemin baş köşesine oturan Müren'in plak ve kaset satışları artmış, filmlerinin gösterildiği sinemalarda kuyruklar oluşmuştur. (Aşan, 2003)

Zeki Müren'in menajeri yoktur ancak sözünün geçerliliği herkes tarafından kabul edilmektedir. Öyle ki 'Zeki Müren sözü' diye bir tabir Türk toplumu ve sanat

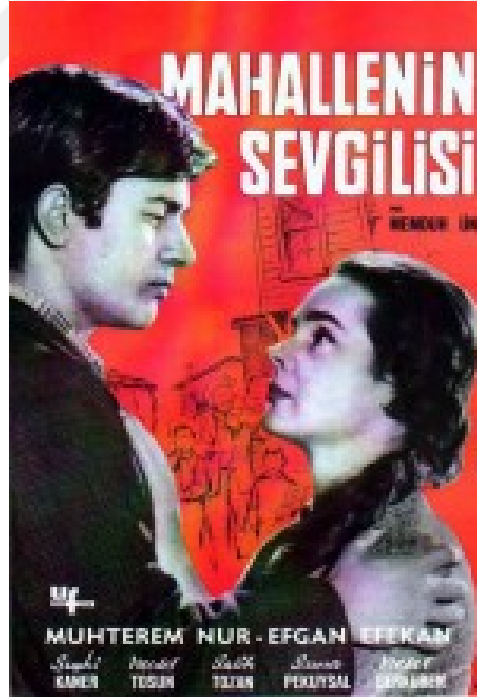
camiasında kalıp bir tanımlama haline gelmiştir. Bu denli şöhretine rağmen menajeri olmadan ve imza atmadan kabul ettiği ve devam ettirdiği işlerinde ise çeşitli yardımcılarının olduğunu belirten müzisyen yakın dostu Selami Şahin durumu şöyle aktarmıştır:

Menajeri yoktu. İsim vermek yanlış olur ama yanında çalışan şoförüne, yardımcısına söylenmesi gerekenleri bir kağıda yazıp verirdi. Yanında çalışanlar yapardı. Zaten o zamanlar böyle düşün vs. ekstra işler yoktu. Gazino vardı, Fahrettin Aslan vardı gerçekten ‘Gazinocular Kralı’ idi..Zeki Müren’in sözü sözdür. Kimse diyemez ki Zeki Müren sözünden döndü. ‘İyi bir doktor hastasına ilaç vermeden önce iyi tahlil yapar Selami’cim olur dediğim zaman dönüşüm olmaz.’ derdi. (Selami Şahin, Kasım 2011)

Zeki Müren sanat yaşamını kurladığı gerçeklik olarak yaşamayı ve yaşatmayı başarmıştır. Bu hipergerçek sanat yaşamı, simüle ettikleri var olduğu sürece devam etmiş ve insanları etkilemiştir. Simülasyon bundan böyle bir arazinin, göndergesel bir varlığın ya da tözün simülasyonu değildir. Simülasyon, kökenleri ya da gerçekliği olmayan bir gerçeğin modelleri tarafından yaratılır ki bu hipergerçekliktir. Bugün bundan böyle hipergerçekliğin simüle edici boyutunu bünyesine dahil eden, bütünüyle – politik, toplumsal, tarihsel ve ekonomik-gündelik hayattır. (Best, Kellner, 1998) Her yeri saran pornografide arzu yanılısamasının kaybolması gibi, çağdaş sanatta da yanılısama arzusu kaybolmuştur. Pornoda, arzuya bırakılan hiçbir şey yoktur. Orjilerden ve bütün arzuların özgürleşmesinden sonra, *trans-seksüel* evreye geçtik – göstergelerin ve imgelerin, cinselliği tüm esrarından ve müphemliğinden soyduğu cinselliğin şeffaflığına geçiş gerçekleşmiştir. Trans-sekseül cinselliğin arzu yanılısamasıyla hiçbir ilgisinin kalmamış olması, yalnızca imgenin hipergerçekliğiyle ilgili olması anlamındadır. Sanatta modernitenin orjisi, nesnenin ve temsilin neşeyle yapıbozuma uğratılmasından oluşmaktadır. Arzunun bütün suretlerini kat eden cinsel farklılık enerjisinin sanattaki karşılığı, gerçekliği ayırıştırma enerjisiydi (kübizm, soyutlama, ekspresyonizm). Ancak, ikisi de, arzunun sırrını ve nesnenin sırrını zorlayarak açma isteğine karşılık gelmekteydi. *Sanat*, sosyolojik, toplumsal-tarihsel veya siyasi bir tanık haline gelebilir. O zaman bir işleve dönüşür, dünyanın ne hale geldiğini, sanal ilişkileri de dahil ne hale geleceğini yansıtan bir tür ayna olmaktadır. Dünyanın ve nesnenin hakikatini daha derinlemesine keşfetmiş olabiliriz. Gelgelelim, sanat asla bir hakikat meselesi olmamıştır, sanat yanılısama meselesidir. Sanat, dünyayı aşma istenciyle, şeylere istisnai, yüce bir form verme istenciyle iddialı bir şeye dönüştürülmüştür. Sanat, bir zihinsel iktidar meselesine dönüşmüştür. Sanat, artık

sanat namına bir şey kalmadığı için ölmez, çok fazla sanat olduğu için ölür. (Baudrillard, 2011) Ne gerçek dünyanın içindeki şahıslara ne de onların duygularını ve psikolojik vaziyetlerine ilgi duyulmaz, ancak psikanalitik süreçlerin ortaya çıkardığı ‘garip kimseler’ postmodern kahramanlar olabilir. Gerçekten daha gerçek, mistikten daha mistik olaylar dizisi olarak hipergerçekler yaşanır. (Akay, 2010) Zeki Müren, postmodern bir kahraman olarak simüle ettiği karakterler ve dışsal yansımasıyla popüler bir ikon olarak vardır.

Basının ilgisini çekmek ve *yıldız* olma yolunda büründüğü karakterlerden biri de sinema oyunculuğudur. Bu sebeple sahne çalışmalarının yanı sıra 1960 yılından itibaren peş peşe çekeceği filmler, Müren’i tekrar ilgi odağı haline getirmiştir. 1960 yılında Memduh Ün’ün yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptığı, senaryosunu Halit Refiğ ve Bülent Oran’ın yazdığı ‘Mahallenin Sevgilisi’ adlı filmde Zeki Müren, Suna Pekuysal, Memduh Ün, Necdet Tosun, Muhterem Nur, Selahattin İçsel, Suphi Kaner, İlhan Hemşeri, Neşet Berküren, Recep Yurdaşen, Rüya Gümüştata, Osman Türkoğlu, Faik Coşkun, Asım Nipton, Salih Tozan, Efkân Efkân ile beraber rol almıştır.



Şekil 2.24. Mahallenin Sevgilisi, film afişi

‘Hep O Şarkı’ filminin senaryosunu Safa Önal yazmıştır. Yapımcılığını Nüzhet Birsal ve Özdemir Birsal’in, yönetmenliğini ise Atıf Yılmaz’ın üstlendiği bu filmde, Zeki Müren ile beraber Belgin Doruk, Reha Yurdakul, Mualla Süre, Ahmet Turgutlu, Avni

Dilligil, Bedia Muvahhit, Necdet Mahfi Ayral, Hüseyin Zan, Mehmet Büyükgüngör, Mualla Fırat, Nezihe Güler, Asım Nipton, Faik Coşkun gibi oyuncular yer almıştır.

Müren'in, Maksim Gazinosu'nda çalışırken, Tepebaşı Gazinosu'nda sahne alacağı ilanının gazetede çıkması üzerine ortalık karışmış ve Zeki Müren'in avans parasını alarak yurdu terk ettiğine dek varan yazılar manşetlere taşınmıştır. Basılan gazete haberinde; "Aziz, muhterem, kıymetli dinleyicilerim, Sizleri çok, pek çok özledim. 16 Haziran Cumartesi gününden itibaren her akşam Tepebaşı Cumhuriyet Gazinosu'ndayım. Yüksek huzurlarınızda bulunmanın heyecan ve bahtiyarlığı içindeyim." (Hiçyılmaz, 1997) Bu satırların altında tebessümü ile Müren'in büyük bir de fotoğrafı bulunmaktadır. Bu ilan ile yaşanan karmaşıklığın ardından 1962 yılının Nisan ayında Müren, şöyle bir açıklama getirmiştir:

Ben sadece gazinonun yeni programını yani kadrosunu tespit ederim. Sanatkârların ücret anlaşmasını, onlara ne kadar gündelik verileceğini gazino patronları kararlaştırır. Sadece baş solist olarak çalıştığım bir gazinoya alınacak bir sanatkâra benim cüzi bir ücret tensip ettiğim sureti ile katiyetle yalandır. Ben kimsenin ekmeği ile oynamak istemeyen bir insanım. Herkesin rızkını Allah verir. Kul buna mani olamaz. Gazino sahiplerinin bana vermiş oldukları sonsuz imtiyazları her zaman kullanabilir, her zaman istediğim sanatkârı yanıma alabilirim. Fakat hiçbir zaman böyle bir şeye lüzum hissetmediğim için kimseyi kıracak en ufak bir harekette bulunmadım. (Hiçyılmaz, 1997)

1962 yılının yazında İzmir Çeşme'deki yazlığında verdiği mayolu pozları ile 22 Eylül Ses Mecmuası sayısında fotoğrafları ile yer almıştır. Başında fötr şapkası üstünde mayosu ile şezlongda güneşlenerek verdiği pozunu ile haber olmuştur.

1962 yılının kasım ayında Ses Mecmuası'nın yapmış olduğu bir başka haberde Zeki Müren'in yalnızlığından dem vuruluyor, evinde verdiği görüntüler ile yazılan haberde bu sessiz, şirin evde tek başına yaşamının mı verdiği hüzüdü bunlar? diye devam cümleler belki de yalnızlığın romantizmi... olarak sonlanıyordu. (Ses, Kasım 1962) Özellikle bu yıllardan sonra Zeki Müren'in giderek pekişen şöhretli ama yalnız ve naif imajı hem kendi söylemleri hem de basın aracılığıyla yıllarca devam ettirilmiştir. 1962-63 yıllarında Nejat Saydam'ın yönetmenliğini üstlendiği senaryosu İlhan Engin'e ait olan 'Bahçevan' filminin yapımcısı Özdemir Birsal'dir. Zeki Müren'in bu filmi daima çok ilgi çekmiş günümüzde dahi herkes tarafından bilinen filmlerinden olmuştur. Zeki Müren bu filmde Ali Şen, Belgin Doruk, Vahi Öz, Jale Öz, Behzat Butak, Eşref Vural ve Ertuğrul Bilda ile birlikte rol almıştır. (www.sinemacılar.com)



Şekil 2.25. Bahçevan, film afişi



Şekil 2.26. İstanbul Kaldırımları, film afişi

1963 yılında 'İstanbul Kaldırımları' adlı filmi çeviren Zeki Müren bu filmde de Belgin Doruk ile başrolleri paylaşmıştır. Kadir Savun, Feridun Çölgeçen, Avni Dilligil, Bedia Muvahhit, Semih Sezerli, Muzaffer Yenen, Bahri Özkan, Memduh Alpar, Hamdi Şarlıgil, Sedat Demir, Mesut Sürmeli, Hüseyin Baradan gibi oyuncular filmde yer almıştır. Filmin senaryosunu Metin Erksan, İsmet Soydan ve Hamdi Avcıoğlu birlikte yazarken, yönetmen koltuğunda Metin Erksan ve yapımcı olarak Özdemir Birsnel yer almıştır.

1963 yılında Hilmi Rit'in hazırladığı bir görüşmede Zeki Müren, Acemkürdi makamındaki ilk bestesi *Zehretme Hayatı Bana Cananım* adlı eserinden itibaren bu güne kadar 94 adet bestesinin olduğunu söylemiş, en sevdiği bestelerinin de Çankırı'da asker iken yaptıkları olduğunu belirtmiştir. Ayrıca 1963 senesi itibari ile 3 defa Avrupa seyahatine gittiğini söyleyen Müren, Japonya, Hindistan ve sonra Amerika'yı görmek istediğini dile getirmiştir. (Ses Mecmuası, 16 Mart 1963)



Şekil 2.27. Zeki Müren'i Avrupa dönüşü erkek arkadaşı karşılıyor

1964 yılında yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı 'Hayat Bazen Tatlıdır' filmi ile seyirci karşına çıkan Zeki Müren, bu filmde Sadri Alışık, Suna Pekuysal, Belgin Doruk, Avni Dilligil, Sadettin Erbil, Şaziye Moral gibi oyuncularla birlikte rol almıştır. Özdemir Birsal, filmin senaryosunu yazmış ve yapımcılığını yapmıştır. Zeki Müren, "Hayat Bazen Tatlıdır" diye başlayan şarkının güftesini iki saatte yazmış, iki günde de muhayyer kürdi makamında bestelemiştir. Film, bir revü havası içinde geçmiş ve filmde batı müziği enstrümanlarına alaturka sazlar eşlik etmiştir. (Ses, 1962 - 28 Nisan)



Şekil 2.28. Hayat Bazen Tatlıdır, film afişi

Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra desen çalışmalarını devam ettiren Zeki Müren, kostüm dizaynlarını ve sahne dekorlarını da kendi tasarlayarak, seyircilerinin daima dikkatini çekmeyi başarmıştır. Müren'in desen çalışmalarına vermiş olduğu isimler de kostümlerine verdiği isimler kadar ilginçtir. 'Perdeler sırdaştır', 'garsoniye', 'aşkımız göze geldi', 'yaşlı mimoza' gibi örneklerden de anlaşılacağı gibi yaşamını ve duygularını aktardığı derin manalar içeren bu ifadeler, melankolik Müren'i yansıtan bir başka sanatsal faaliyetidir. Sinema filmlerinden, bestelerine, solistliğinden moda ikonluğuna, şiirlerinden desenlerine kadar tüm yaşamı boyunca kendini ifade etmeye çalışan ve daima benliğini tatmine ulaştırmaya çalışmış bir Zeki Müren tanımlaması yapılabilmektedir.



Şekil 2.29. Zeki Müren desen çalışması yaparken



Şekil 2.30. Zeki Müren'in Özlemin Alev Alev adlı desen çalışması

Maksim Gazinosu'nda Fahrettin Aslan'dan sahne için salıncak yaptırılmasını isteyen Müren'in sahnesinin arkasına dört tarafı iplerden oluşan asansör düzeni yapılmıştır. Müren sahneye inerken iplerin yavaş yavaş bırakıldığı, salıncağa oturduğunda ise yukarıya çekildiği sahne şovunda izleyenlerin ilk kez gördüğü teatral gösteri elbette ilgilerini çekmiştir. Zaman zaman sahneye yağdırılan karlar altında şarkısını söyleyen Müren, giysilerine ve şarkılarına göre renk renk, ışıl ışıl hazırlattığı sahnesi (Aşan, 2003) ile müziğinin yanı sıra görselliği ile varlığını pekiştirir. 1965 yılında Zeki Müren hayranlarının karşısına tiyatro sahnesinde çıkmış, Sıraselviler'de Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Arena Tiyatrosu'nda Cüneyt Gökçer'in yönettiği "Çay ve Sempati" adlı oyunda efemine bir kolej öğrencisini canlandırmıştır. Tiyatro sahnesine ilk kez çıkan Müren, aldığı teklifin karşısında oldukça heyecanlandığını şu sözleri ile anlatmıştır: "Zeki Bey tiyatrodaki oynar mısınız? denildiğinde, koltuğa yapışıp kaldım. Ne diyebilirim ki? Ben ses sanatçısıyım, film yıldızıyım. Tiyatro biraz bizim uzağımızda değil mi acaba? Beynimin içi yumak yumak oldu. Neden olmasın efendim, bir ses sanatçısının tiyatro oynayabileceğini de ispat etmesi lazım."



Şekil 2.31. Zeki Müren Çay ve Sempati adlı tiyatro oyununda

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olan Cüneyt Gökçer'in okuma provalarını başlattığı ve eşi tiyatro oyuncusu Ayten Gökçer'in provalarda suflörlüğünü yaptığı ilk tiyatro oyununda rol arkadaşları Altan Karındaş ve Asuman Korad'da vardır. Sahnelerde tiyatro seyircisiyle ilk kez buluşan Müren, burada da şöhreti yakalamıştır. Müren, önce saat 18.00'e Çay ve Sempati adlı oyununu oynuyor, ilerleyen saatlerde Maksim Gazinosu'nda sahne alarak yoğun temposuna devam etmiştir. (Gür, 1996) Aynı yıl

“Bıldırcın Yağmuru” adlı şiir kitabını yayınlayan Müren, eş zamanlı olarak Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü’nde Resim Sergisi’ni gerçekleştirmiştir. Sinema çalışmalarına bir yenisini daha eklemiş, ‘Katibim – Üsküdar’a Giderken’ adlı filmde rol almıştır. Ülkü Erakalın’ın yönetmiş olduğu bu filmin senaryosu Sadık Şendil’e aittir. Özdemir Birsel’in yapımcısı olduğu filmin kadrosunda Suna Pekuysal, Vahi Öz, Suzan Avcı ve Gülistan Güzey yer almaktadır. Bu filmde Zeki Müren’i mevlüd okuyan dindar bir kişilik olarak görmemiz daha önce hiçbir filmde rastlamadığımız bir görünümdür. Ayrıca yine ilk kez bu filmde Zeki Müren bıyık kullanmış ve farklı bir imaj ile karşımıza çıkmıştır.



Şekil 2.32 Katip, film afişi



Şekil 2.33 Düğün Gecesi, film afişi

1966 yılında senaristliğini, yapımcılığını ve yönetmenliğini Osman F. Seden’in yapmış olduğu ‘Düğün Gecesi’ adlı sinema filminde Zeki Müren ile beraber Türkan Şoray, Ali Şen, Ajda Pekkan, Renan Fosforoğlu, Kadir Savun, Feridun Karakaya, Tuncer Necmioğlu, Ahmet Turgutlu, Feridun Gölgeçen, Aynur Aydan, Erdoğan Seren, Selahattin İçsel, Hüseyin Zan, İlhan Hemşeri, Cemil Paskap, Hüseyin Salıcı, Ergül Buharalı ve Faruk Panter gibi oyuncular vardır. Ses Mecmuası’ndaki haberde *Düğün Gecesi* filmi ile ilgili çıkan haber şöyledir: “Düğün Gecesi’ ile Zeki Müren ikinci filmini çeviriyor. Filmde Ajda Pekkan ve Türkan’la birlikte oynayan Zeki Müren aşkı uğruna kavgalar ediyor, ‘judo’ gösterileri yapıyor. 12’nci filmindeki müzikleri

hazırlayan Müren, bu filme tam 12 şarkı koymuş. Bir tanesini Ajda Pekkan'la birlikte söylüyor. Türkan Şoray da bir şarkı söylüyor ama onun dublajını okuyucu Nigar Uluerer yapmış. Zeki Müren bu filmde 100.000 lira ücret alıyor.” (Ses Mecmuası, 14 Ocak 1967)



Şekil 2.34. Zeki Müren *katip* rolünde

1966 yılında Zeki Müren hakkında çıkan cinsiyet temalı bir habere rastlıyoruz. Başlık, ‘Manken’ Zeki Müren ‘Sıra Damatlıkta’ diyor. Haberin içeriğinde erkeklerin mankenlik yapması olabilir ancak Müren, son derece kadınsı tavırlara sahip bir mankendi fikri işlenerek şu şekilde yazılmıştır:

İşte terzi Peyman Songar’ın İstanbul’da bir gece kulübünün salonunda fakir ilkokul çocuklarının yararına tertipledeği defilede, şarkıcı Zeki Müren, hanım mankenleri bile yay bırakan zarif el ve kol hareketleri, kıvrımlı, büzüle yürüyüşü, seyircilerin önünde ani dönüşleri ve boyun kırışları ile büyük ilgi topladı! Defilede 6 erkek sahne kıyafeti teşhir eden Zeki Müren, allı pullu, pırıl pırıl ışıldayan, bazıları dekolte (!) elbiselerin hakkını her haliyle verdi. Kıyafetlerin adlarını da kendisi seçmişti. ‘Sürpriz’, ‘Gün Işıırken’, ‘Şeker Prens’, ‘Gladatör’i ‘Beklediğim Gün’, ‘Erguvanların Aşkı’ !” Müren’in bu orijinal defilede takdim ettiği son kıyafet ise, şarap rengi bir smokin oldu. Bunu günü gelince kendi düğününde giyeceğini söyleyen sanatçı, herhalde o günün özlemi içinde adına ‘Beklediğim Gün’ demiş olsa gerek. Ee, dünya bu: Gün olai harman ola. (Hayat Mecmuası, 24 Mart 1966)

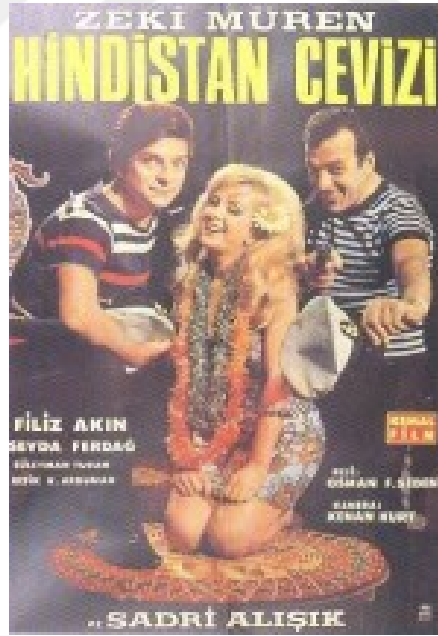
Bu ilginç moda haberi Müren'in esas mesleği dışında yapmak istediği bir diğer yanını gösteriyor ve Türkiye'de o zamana kadar erkek mankenlerin bile sergilemediği kıyafetleri manken olmadığı halde Müren sergiliyor ve o yıllarda yine bir ilk gerçekleştirmiş oluyordu. Tüm haber boyunca Müren'in homoseksüelitesine vurgu yapılmak istemesine yazılmış ironik cümlelerin sonlarında kullanılan ünlem (!) işaretleri dikkat çekicidir.

1966 yılında Zeki Müren'in kürk mantosu ile kapak resminde olduğu Ses Mecmuası'nda kapakta yazılı olan haber, 'Cahide Sonku Şöhretten Sefalet'e' başlıktır. Müren'in sinema kariyerine başladığı ilk filmi *Beklenen Şarkı*'da başrolü paylaştığı Cahide Sonku'nun geçen yıllar içerisinde böyle bir haberinin Müren'in kürk paltolu, elinde şemsiyesi, başında şapkası ve ayak dibinde uzanan kurt köpeği ile verdiği kalantör kapak fotoğrafı ile bütünleştirilmesi ilginçtir. Bu sayıda yer alan haber Müren'in kıyafet zenginliği ve şıklığıdır. Müren, sayfalar boyunca 125 çift ayakkabısı, yılan derisi ceket, yüzlerce süslü, ışıltılı ve gösterişli sahne kostümü ve takım elbiseleri ile pozlar vermiştir.



Şekil 2.35. Zeki Müren yüzlerce çift ayakkabısıyla

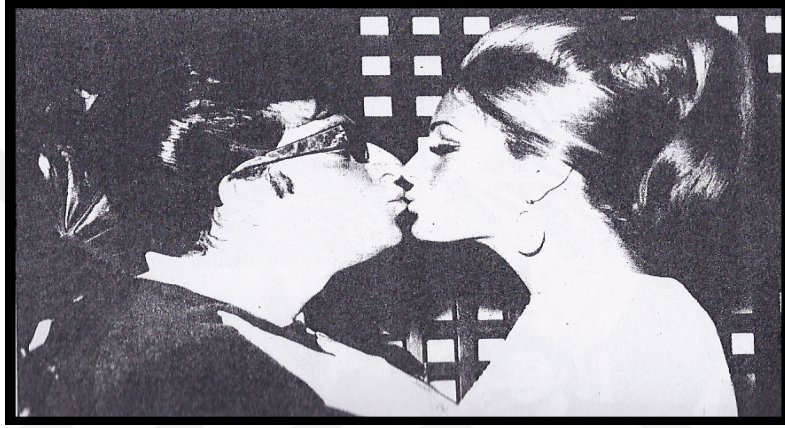
Zeki Müren film kariyerine 1967 yılında oynadığı ‘Hindistan Cevizi’ ile bir yenisini eklemiştir. Yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaristliğini Osman F. Seden’in yaptığı bu filmde Sadri Alışık, Filiz Akın, Süleyman Turan, Sevda Ferdağ, Erdoğan Seren, Muzaffer Yenen ve Asım Nipton oyuncu olarak yer almıştır. Bu filmde Zeki Müren, fakir bir halk çocuğu, Filiz Akın ise zengin, şımarık bir kız olarak kamera karşısındadır. İkisinin arasında geçen bir hayli serüvenden sonra aşk bacayı sarar. Pakistan’da ve Hindistan’da geçen türlü maceralardan sonra birbirlerine kavuşurlar. Aslında “Hindistan Cevizi” 15 sene evvel bir başka kadro ile benzer şekilde çevrilmiş ve seyredilmiştir. Bu filmin konusu Refik Halit Karay’ın “Nilgün” adlı ünlü romanına dayanmaktadır ve 1952 yılında senaryosunu Sezai Solelli’nin yazdığı filmin yönetmenliğini Münir Hayri Egeli yapmış, Cüneyt Gökçer, Alman Erika Remberg ile başrolleri paylaşmıştır. 1967 yılında ‘Hindistan Cevizi’nin prodüktör ve rejisörü Osman Seden ‘Nilgün’ filminden ilham alarak bu filmi çevirmeye başlamıştır. Zeki Müren bu filmde fakir aşık rolünü üstlenirken, filmde ezan okuma sahnesini canlandırmış ve ezan okumuştur. Osman Seden bu filmde oyuncuların aldığı ücretleri şöyle belirtmiştir: “Ben bu filmde Zeki’ye 200, Sadri’ye 40, Filiz’e 20 bin verdim.” (Ses Mecmuası, 1966)



Şekil 2.36. Hindistan Cevizi, film afişi

1967 yılında magazin mecmualarında bol bol haberleri çıkan Zeki Müren’in yaşamında ilk kez bir kadın ile dudak dudağa bir poz çökmüş ve sevgili haberleri yapılmıştır. Bu görüntü Müren’in 37. yaş günü sebebi ile evinde verdiği partide

çekilmiş ve o dönemde yeni yeni şöhreti yakalayan Ajda Pekkan ile verdiği dudak dudağa poz çok konuşulmuştur. Ancak bu pozun ardından Müren'in yaptığı açıklama şöyle olmuştur: “Ben O’nu himayeme aldım. İyi bir dostu olarak O’nun yükselmesi ve şöhretini devam ettirmesi için çalışıyorum” diyerek izah etmiştir. Yapmış olduğu diğer bir açıklama da ise Müren şunları söylemiştir: “Bütün bu dedikodular ve haberler yalandır. Bunu, ciddiyetini takdir ettiğim Ses mecmuası vasıtasıyla açıklamaktan gurur duyarım. Şimdilik evlenme niyetinde de değilim. Kendisini himayeme almış durumdayım. İlgimin gönül işleriyle alakası bulunmamaktadır. Ajda Pekkan ise; “Benim hiçbir şeyden haberim yok!” demekle yetinmiştir.” (Ses Mecmuası 1967)



Şekil 2.37. Zeki Müren ve Ajda Pekkan

1967 yılında oynadığı “İnleyen Nağmeler” filminde Zeki Müren, Mine Mutlu, Önder Somer, İsmet Ay ve Nevzat Okçugil ile beraber oynamıştır. Bu filmin yapımcısı Berker İnanoğlu senaryo yazarı ve yönetmeni ise Safa Önal’dır.



Şekil 2.38. İnleyen Nağmeler, film afişi

1967 yılında Caddebostan Maksim Gazinosu'nda sahne almaya devam eden Zeki Müren'in saz heyetine o yıl katılan Fikret Bertuğ, sahneye çıkışını şöyle anlatmıştır:

Bir gün telefon çaldı, Zeki Müren'in bir filmi için ney çalan biri lazım, gelir misin? dediler. Ben daha yeni başladım dedim. Olsun, olsun film için gerekli dediler, gittim. O filmde Zeki Müren'le tanıştık sonra Fahrettin Aslan beni çağırdı, 'Kardeşim bizimle çalışır mısın? dedi. Sonra başladık çalmaya...Ceketler dikiliyor..hatırlıyorum mavi ceket, beyaz smokin ceket İşte böyle başladık Maksim'de. Saz heyetinde başlangıçta ben sette oturuyordum. Şimdi Maksim'de fasilla başlar Maksim gazinosu hanendeler sette otururlar. Sazendeler önünde otururlar. Beni de sete verdiler acemiyim ya biraz.Bir ud da vardı yanımda galiba bir başta ben bir başta O. Sonra tabii aldık kendimizi aşağıya. Ben tabii bilmiyorum peşrevleri filan ezbere nereden bileyim. Koştu saafalara dediler ki Ekrem Karadeniz adında biri var onda bütün peşrevler olur dediler. Aldım ben o fasılları bilhassa peşrevleri, ezberledim iyi kötü. (Fikret Bertuğ, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Maksim gazinosunda seyircilerin karşısına dev kuğu kuşunun içinden çıkararak seyyar mikrofonu ile şarkılarını söyleyen Zeki Müren, bu yıllarda batıya açılmak ve Türk'ün gücünü ispat etmek istediğini belirten demeçler vermekte ve aldığı konser teklifleri ile ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Memleketimize Bolşoy ve Londra Balesi, Çek Filarmoni Orkestrası ve sayısız müzisyeni getiren Ömer Umar, bana Moskova, Azerbaycan, Viyana ve Paris'te Türk musikisi konserleri teklif etti. Prensip olarak kabul ettim. Oralara, tekrar ediyorum, para kazanmak için değil, Türk musikisini göstermek ve sanat gücümüzü ispat etmek için gideceğim. (13 Mart 1967)

Bu dönemde Mısır'da ve Arapça konuşan ülkelerde bir ilah haline gelmiş olan 67 yaşındaki Ümmü Gülsüm, Zeki Müren'e bir mektup yazar: "Sizi Mısır'da dinlemek bizim için şeref olacak. Üç gecede üç konser rica ediyoruz. Mısır'ın en büyük misafiri olacaksınız" demiş "300.000 Türk lirası" olarak da ücret açıklaması yapılmıştır. Zeki Müren bu mektuba şöyle karşılık vermiştir: "Tek bir gece, Kahire'de Nil nehri üzerinde kurulacak bir sal üzerinde konser veririm. 50 kişilik saz heyetim de bu sal üzerinde olacak. Dinleyiciler sahilde oturacak. Sal, Türk bayrakları, çiçekler, ışıklar içinde yüzecek..." (13 Mart 1967, Ses Mecmuası)

Zeki Müren 1968'de Maksim Gazinosu'nda sahne alırken saz heyetinde Hakkı Derman keman, Güngör Hoşses darbuka, İrfan Özbakır ud, Özcan Korkut tambur, İsmail Şençalar keman, Vahram kannun, Paraşko Leondaridiris kemençe, Cengiz Coşkuner gitar, Aslan Hepgür keman, İbrahim Özoral akerdeon, Mustafa Demir piyano ve Kevork Görün bas ile eşliklerini sürdürmektedir. Bu dönemde gazino

programını 19.30’da fasılla açılmakta ardından çeşitli solistler çıkmakta ve en sonra Zeki Müren sahne almaktadır. (Fikret Bertuğ: Kişisel Görüşme, Kasım 2011)



Şekil 2.39 Zeki Müren mini şortuyla sahnede

1969 yılının Ocak ayında ramazan bayramından sonra ilk sahnesini Maksim’de alan Zeki Müren, giydiği ‘Pırlanta Prens’ isimli kostümü ile programına renk katmış, hayranlarından bol bol alkış almıştır. Aynı günlerde Nisa Serezli, show programına Playboy’da başlarken, giymiş olduğu pembe, üzeri taş ve boncuklu “çarliston” elbisesi ve büyük tüy bir yelpaze ile haber olmuştur. Yine bayramın birinci günü Ruj e Nuar’da sahne alan Safiye Ayla ise yeniden sahnelerle buluşmuş, tek omuzlu tuvaleti ve takıları ile haberde yer almıştır. O gece izleyicileri arasında Ata’nın manevi kızı Ülkü ve Özdemir Gürsel de vardır. (Hayat Mecmuası, 2 Ocak 1969) 1969 yılında Zeki Müren rahatsızlanmış, iki gün iki gece çektiği ağrıların sonunda yapılan uyuşturucu iğnelerden sonra ayağa kalkmıştır. Felç oldu başlığı ile haber olan Müren, felç olmadığını *gut* hastalığına yakalandığını kendi yaptığı açıklama ile iletmiştir. Müren, hastalığının belirtisini, geçtiğimiz cumartesi gecesini, “Kalbimin Sahibi” filminin setinde çalışırken hissetmişti. 14 saat süren sürekli ve yorucu çalışmadan sonra, gece

yarısı birden olduğu yere yığılmış, sancılar içinde kıvranmaya başlamıştı. Derhal filmin prodüktörü tarafından İlk Yardım Hastanesi'ne kaldırılmasına rağmen yapılan müdahale fayda sağlamadığından ertesi gün özel bir kliniğe sevk edilmişti. Zeki Müren'in diz kapağındaki sinir uçlarında iltihaplanma başlamıştı. Tıp dilinde bu hastalığa gut adı verilmektedir. (Hayat Mecmuası, 16 Ekim 1969)

1969 yılında Safa Önal'ın senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı 'Kalbimin Sahibi' isimli sinema filmi ile beyaz perdede yer alan Zeki Müren, sinema kariyerine her yıl bir yeni film eklemeye devam etmiştir. Filmin yapımcısı Berker İnanoğlu'nun yanı sıra filmin oyuncu kadrosunda İsmet Ay, Feridun Çölgeçen, Sema Özcan, Nevzat Okçugil, Atilla Ergün, Oktar Durukan, Mine Sun ve Piraye Uzun vardır.



Şekil 2.40. Kalbimin Sahibi, film afişi

1969 yılında ise Atıf Yılmaz'ın yönetiminde Safa Önal'ın senaryosu olan 'Aşktan da Üstün' filminde oynayan Zeki Müren'e Filiz Akın, Sami Hazinses, Salih Güney, Lale Belkıs, Mümtaz Ener, Meltem Mete, Sadri Karan ve Hüseyin Baradan eşlik eden oyuncularındandır. Filmin yapımcısı Berker İnanoğlu'dur.

2.2.3.3. Zeki Müren'in Diksiyonu

Zeki Müren, kendi yorumu ile güzel Türkçe telaffuzu ve şarkılardaki kelimeleri tane tane anlaşılabilir bir şekilde okuyuşunun sırrını şöyle açıklamıştır:

Ankara radyosundan dinleyip de, bilmediğim şarkıları yazmaya gayret ederdim. Öyle bir noktaya gelirdik ki, biz sanatçılar ona, “meyan” kısmı deriz, şarkıların orası biraz çetrefillidir ve nakarat gibi tekrar edilmez. O kısma gelince bu sözleri anlayamazdım. Üzülürdüm. Hatta hıçkıra hıçkıra ağladığım zamanlar çok olmuştur. Bir müddet sonra aynı şarkıyı bir başka sanatçı okurdu. Ben de yine eksik kalmış ve noktalanmış kısımları yazabilmek için heyecanla radyonun başına geçerdim. Bazen yazabilir, bazen de gene yazamazdım. Ama o zamanki duyguma çok şey borçluyum. Kendi kendime bir söz vermiştim: Eğer bir gün ses sanatkârı olursam, Türkçeyi tane tane okuyayım ki, isteyen herkes zevkle dinlesin, hatta yazabilsin diye bir duygu uyandırdı içimde. Yıllar sonra Tanrı bana bunu nasip etti çok şükür. Nitekim ilk radyo seansımdan sonra, mübalağa etmiyorum. Aldığım 1000 mektubun içinde 990’ında şu sözlerle beni kutluyordu. “Tane tane okuyan Zeki’ciğim.” , “Artık şarkıları senden dinleyeceğiz.”, “Türkçe şarkıların sözüne sende vardık yavrum.”, “Ağzından söz değil, bal damlayan evladım.” Bu müsbet reaksiyon bile benim çocukluğumdaki şarkıları ağızda geveleyen sanatçılara karşı duyduğum hislerde ne kadar haklı olduğumu ortaya koyuyordu. (Hayat Mecmuası, 6 Mayıs 1976)

Zeki Müren’in kariyerinin ilk yıllarında yakın ilişkisinin bulunduğu İsmet Bozdağ, Müren’e diksiyonu hakkında bazı telkinlerde bulunduğunu belirtmiştir:

O zamanın insanları şarkıların notasına çok ehemmiyet verir, sözlerini yuvarlayarak geçirdi. Ne dedikleri de anlaşılmazdı. Sözler anlaşılmayınca şarkı da anlamını kaybediyor. Zeki’ye “Bak oğlum, bir şarkı okuyorsun, okuduğun zaman ne dediğini ben anlamıyorum” dedim. “Amcacım bu şarkının önemi bestesinde” dedi. “Bestesinde olsaydı, güftesi olmazdı Bak o güfteye göre beste yapmışlar. Güfteyi bana ulaştırman lazım. Onun için de bunu açıkça söylemen lazım” dedim. Benim kendisine yaptığım bu demarş, onun bütün hayatı boyunca etkili oldu. (Aktüel Dergisi, 1996)

Zeki Müren kelimeleri telaffuz ederken her heceye yaptığı *farklı* vurgu ve tonlama ile dikkat çekici bir konuşma üslubuna sahip olmuştur. Bu farklı tonlama ve vurgulamanın açıklayıcı ve anlaşılır olduğu kuvvetle muhtemeldir. Ancak düzgün Türkçe telaffuz demenin ne kadar doğru olduğu konusunda dilbilimci kişilerle yaptığı görüşmenin de etkisiyle Mehmet Güntekin konu hakkında şöyle bir açıklama getirmiştir:

Zeki Müren’in telaffuzu güzel bir Türkçe örneği değildir. Bence bu bir ezberdir. O tür cinsel tercihleri olan insanların bugün de o tür insanlarla karşılaştığımız zaman gördüğümüz gibi abartılı, lüzumsuz bir takım vurguların yapıldığı bazı harflerin üzerine basıltırılıfı bir konuşma şeklidir. Maharici harufu kesinlikle doğru olmayan yani harflerin ağızdan, bedenden çıkışının doğru olmadığını görüyoruz. Mesela F dediğimiz zaman üst dişler alt dudağa değiyor değil mi? R dediğimiz zaman dil kıvrılarak üst dişlerin iç kısmına dokunuyor. Ha derken Hı

derken gırtlığın aldığı şekiller bunlar muharici haruf mesela bunlara katıyen Zeki Müren'in konuşmasının uymadığını görüyoruz. Sadece cinsel tercihini yansıtan bir takım abartılı şeyler görüyoruz. Eğer Müren'in konuşması güzel Türkçe örneği ise yine müzikten örnek vermek istiyorum. Mesut Cemil, Baki Süha Edipoğlu gibi İstanbul Radyosu'nda baş spiker olmuş insanların Türkçesine ne diyeceğiz o zaman? Japonca mı diyeceğiz ya da kötü Türkçe mi diyeceğiz acaba? Bu konuşma tarzı güzel Türkçe örneği değil, homoseksüel bir erkeğin konuşma tarzıdır. Örneklerini bugün de her yerde görebiliyoruz. (Kişisel Görüşme, M. Güntekin, 17 Kasım)

Radyodaki ilk programından iki gün sonra o zaman ki Yeni İstanbul gazetesinde Mim Mermi'nin (meşhur sosyalistlerden) başyazarı baştan aşağı Zeki Müren'in getirdiği yenilikleri anlatıyor, kelimeleri rahat telaffuz ettiğini, etkili konuştuğunu söylüyor. O zamanlar dergilerde yazı yazan Zeki Tükel, İstanbul'dan Bursa'ya gelmiş, Zeki Müren'in yığınla resmini çekmiştir. Bu süreçle bütün gazeteler Müren'den bahsetmeye başlamıştır. (Aktüel Dergisi, 1996) Cemal Süreya ise Müren'in diksiyonu ve icra biçimini eleştirirken şunları yazmıştır: “Zeki Müren'de sözlerin fazla tane tanelenmesi ezgiyi elden çıkarabiliyor. Sel gibi gidiyor ezgi, kum gibi kalıyor avucumuzda güfte. Oysa başlangıçta tersi söz konusuydu. Hiç değilse bu konuda bir denge vardı başlangıçta.” (Süreya, 2004: 318).

Zeki Müren'in ilk radyo icrasından itibaren kadın mı erkek mi olduğunu dinleyicilerin de belirlemede güçlük çektiği üslubu ve icra biçimini Mehmet Güntekin şöyle açıklamaktadır:

Müzik açısından daha evvel olmayan bir üslup olmayan bir tavır ile Zeki Müren 'hünsâ' denilen, cinsiyeti kadın mı, erkek mi olduğu belirsiz bir tavidir. Radyo yıllarından itibaren düzgün okuyor denilen zamanda bile ben böyle bir tavır olduğunu düşünüyorum. Bizim müziğimiz üslup müziğidir. Aslında ses güzelliği ikinci plandadır. Önemli olan üslup ve tavidir. Zeki Müren'in tavrı klasik bir tavır değildir. Bugüne kadar böyle bir okuma şekli olmadığından dolayı Müren'in okuyuşu değişik gelmiş, bir karmaşaya ve yanlış kanâta sebep olmuştur. Klasik üslup içerisine sokamayacağımız Zeki Müren'in okuduğu bir takım* ya da kâr* yoktur. Klasik sonrası diyebileceğimiz Şevki Bey, Hacı Arif Bey gibi bestecilerin eserlerini okumuştur. Hafız Kemal, Hafız Osman, Münir Nurettin Selçuk, Mustafa Zeki Çağlarman, Alaeddin Yavaşca, Bekit Sıtkı Sezgin, Meral Uğurlu gibi isimler klasik tavır ve üslup açısından önemli örneklerdir. Bu isimlerin varlığı üzerinden dinleyerek çıkarılabilecek bir geleneksel icra vardır. Aynı Tanburi Cemil Bey'de olduğu gibi. Bu değerlendirmeler üzerinden Zeki Müren'in tavır ve üslubunun bu kalıpların dışında olduğunu görebiliyoruz. (M. Güntekin, Kasım 2011)

1976-82 yılları arasında 4 tanesi Selami Şahin'in kendi yapım şirketi olan Lider Müzik'ten olmak üzere yaklaşık 10 albümünün yönetmenliğini yapmıştır. Şahin ve Müren'in kayıtlar esnasında Türkçe telaffuz konusunda yaşadığı diyalog şöyle aktarılmıştır :

Tabi ki ben şunu söylüyorum Türkçe'yi ve kelimeleri bozmadan 7 yaşındaki bir çocuk Zeki Müren'i dinlediği zaman ne okuduğunu anlıyor. Bu çok önemli konuşması, yorumu.. Bir şey öğrendim dedi. Sen ilk okul mezunusun notayı kendi kendine öğrenmişsin helal olsun sana. Agora Meyhanesi albümünü 45'lik ben yönetmiştim. Suriye Pasajı'nda Tünel'e yakın 4. katta Grafson Stüdyosunda. Tabii ki besteci İsmet Nedim benim çok sevdiğim bir abim. Burası Aaaaaaagora meyhanesi okumuş 2 kanal stereo yeni çıkmış. 45'lik zamanında Paşam dedim, özür dilerim. İsmet baba benim abimdir.. Şarkı çok güzel ama herkes Aagora diyor dedim yanlış değil mi acaba? Burası agoora değil mi acaba? Kulaklığını çıkardı içeriden geldi. Helal olsun dedi Zeki Müren'in düşünmediğini Selami Şahin düşündü. Tabii sen yönetmensin şimdi senin istediğin gibi okuyacağım dedi. Dinleyin her yerde herkes öyle okuyor Zeki Müren'in plağını dinliyorum. (S. Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

3. 1970 ve 80'LERDE FARKLI BİR CİNSİYET ANLAMINI ZEKİ MÜREN'İN SAHNE YAŞAMI

3.1. Türkiye'de siyasal ve kültürel yaşam

1950 ve 1980 yılları arasında Zeki Müren'in sanat yaşamını incelendiğinde, kültürel ve sanatsal yaşamın görece bağımlı olduğu Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyo-politik durumu da önem kazanmaktadır. 1960 ve 1980 askeri darbeleri başta olmak üzere, çok-partili sisteme geçiş, toplumsal olaylar, din ve laik devlet ayrımları gibi dönemeçli yolların aşılmasına çalışıldığı yıllarda kültürel ve sanatsal bir fenomen haline gelen Müren, bu ortamda Türkiye'nin "sanat güneşi" olmuş, müziğinde gösterdiği değişim ile başka söylemlere mahal verdiği gibi, görselliği ve imajı ile toplumsal cinsiyet kabullerini değişime uğratmış ve bir aktivist olarak yaşamını ve sanatını kabul ettirmiştir.

20. yy Türkiye'de kapitalizmin gelişiminin tarihidir. Kapitalist bir toplumsal sistemin yerleşmesinin evrensel değilse bile yaygın bir ön-koşulu, siyasal iktidar ve üst yağı sorunlarını bir burjuva devrimi ile çözmesidir. Türkiye'de bir burjuva devrimi diyebileceğimiz 1908 tarihi ile başlayan 15 yıl süren bir devrim sürecinde bürokratik aristokrasinin iktidardan uzaklaştırılması ve modern bir burjuva devletinin kurumlarının kurulması sadece başlangıç olmuştur. Bu süreçten itibaren sonraki on yıllar bu devrim atılımının ikincil dalgalarını ve kapitalist üretim biçiminin yerleşmesinin kritik aşamalarını ve dönemeçlerini oluşturmuştur. 1930 sonrasında ise kalıcı ve ciddi bir ulusal bir ekonomi oluşturma süreci başlamış, büyük dünya buhranının, korumacı-devletçi iktisat politikası senteziyle karşılanması ve 1950 sonrasında farklı olarak ulusal kaynaklara dayanarak sanayileşmeyi başlatabilmesi, Türkiye kapitalizminin gelişiminde önemli bir olgunlaşma aşamasıdır. 1960'lı ve 70'li yıllar, bu bakımdan yeni bir modelin siyasal ve iktisadi unsurları arasında sentez yıllarıdır. İktisadi boyutuyla, sanayileşmenin önce yaygınlaştığı, sonra derinleşmeye

başladığı bir dönem söz konusudur. Dönem sonunda tarımın milli hasıladan aldığı pay sanayinin gerisine düşmüş, “makine yapan makineler yapmak”, “ağır sanayiye yönelme” temaları, siyasi sloganlar düzeyinden gerçeğe intikal etmeye başlamıştır. Siyasi düzeyde ise, “popülist” demokrasi, 1971 yılında iki buçuk yıllık, 1980’de ise daha uzun bir süre için kesintiye uğramış ve bu modelin uzun dönemli istikrar unsurlarından yoksun olduğu ortaya çıkmıştır. (Boratav, 2008)

27 Mayıs 1960’da askeri darbe ile Bayar-Menderes yönetimini iktidardan uzaklaştıran subayların, bütün gücün ellerinde bulunduğu ve olağanüstü mahkemeler kurarak DP’li siyaset adamlarını yargılayabildikleri bir dönemdir. 1961 Demokrasisi’nde 1965 ve 1969 seçimleriyle parlamentoya yansıyabilen köktenci akımlar, 12 Mart 1971 darbesiyle başlatılan ve iki yıl süren askeri yönetimin tüm engelleme ve baskısına karşın 1973-1980 zaman kesitinde siyasetin dinamik güçleri arasına yükselmişlerdir. Sağ kanattaki MSP ve MHP, hükümet ortağı olmanın üstünlüklerden yararlanarak devlet kurumlarında (Ordu, MİT, Polis örgütü, bakanlıklar ve kamu işletmeleri) kadrolaşırken, köktenci solda yer alan çok sayıda parti ve grup sivil toplum kurumlarında (işçi sendikaları, meslek birlikleri, öğrenci dernekleri ve kooperatifler) söz sahibi olmuşlardır. Bu anlamda 1976’dan Türkiye’nin sonra iç savaş koşullarını, 1978’den sonra iç savaş ortamını yaşadığı gerçeği kabul edilmelidir. (Özdemir, 2008)

1980’li yıllarda dönemin politik hareketlerinin üzerinde durdukları konular, çoğu zaman ‘postmodern politika’ başlığı altında anlaşılan toplumsal cinsiyet, ırk, etni ve özne konuları politikasının bilhassa ağırlık kazanmasıyla sonuçlanmıştır. Bunun bir sonucu olarak marjinal gruplar ve bireyler, kendi konularının özgüllüğünü dile getirebilmek ve öbür gruplarla ve bireylerle aralarındaki farklılıkları değerli kılabilmek için postmodern teoriye yaklaşmışlardır. Aslında, postmodern politika hem ‘kimlik politikası’ hem de ‘farklılık politikası’ bayrakları altında teorileştirilmiştir. Farklılık politikası daha önceki modern politikada ırk, toplumsal cinsiyet, cinsel tercih ve etni gibi ihmal edilmiş olan kategorilerle yeni politik gruplaşmalar bina etme projesi olarak ortaya çıkmıştır. (Best ve Kellner, 1998)

Türk Toplumunun Geçirdiği Değişikliklerin Taslağı

Batı Örneğinde Yüksek Okul Mezunları Egemenliğinin Getirdiği Sınıf Yapısı (1950-1960)

Merkezi Yönetenler

Subay

Memur

Ademimerkezi yönetenler (âyanlar)

Burjuvazi

Din adamları

Halk

İşçi

Esnaf

Köylüler

1950’de Demokrat Parti ile Gelen Burjuva Egemenliği Dönemi (1950-1960)

Burjuvazi

Tarım ve taşra burjuvazisi

Büyük kent ticaret burjuvazisi

Yönetenler

Ademimerkezi yönetenler (âyanlar)

Din adamları

Halk

İşçiler

Esnaf

Köylüler

27 Mayıs 1960 Sonrası Sınıf Yapısı (1960-1980)

Burjuvazi

Büyükkentli sanayi ve ticaret burjuvazisi

Tarım ve taşra burjuvazisi

Yönetenler

İşçiler

Ademimerkezi yönetenler

Esnaf

Din adamları

Köylüler

3.2. Postmodern Süreçte *Queer* Yaklaşımlar

Kültürel planda postmodernizmin ortaya çıkışı, kapitalist süreçte iki ayrı dönemi temsil eden fordist üretimden postfordist üretime geçişle ilgilidir. Postmodern durumda gözlenen parçalanma, yeniden eklemleme, eski ve yeninin, popüler olanla elit olanın iç içe geçmeleri, gelip geçicilik ve süreksizlik yeni kapitalist düzenin kârlılığını arttırarak sürdürmesi için gerekli olan koşullardır. (Taylor, 2002:)

Postmodernistler, cinsiyet, ırk, etnisite, cinsellik gibi tikel kimlikleri; bu kimliklerin çeşitli, tikel ve ayrı ayrı mücadelelerini ve ezilmişliklerini; etnik gruplara özgü bilimlere de dahil, tikel ‘bilgiler’ gibi ‘farklılıklar’ı vurgular. (Wood ve Foster, 2001) Sosyolog David Bailey ve Stuart Hall şunu ileri sürer: ‘Postyapısalcı düşünüş, bir kişinin sabit bir kimlikle doğduğu – örneğin, tüm siyah insanların aynı ve değişmez olan özsel bir temel siyah kimliğe sahip oldukları- fikrine karşı çıkar. Kimliklerin akışkan olduklarını, anlamın tüm zamanlarda ve tüm insanlar için sabit ve evrensel olarak doğru olmadığını ve öznenin arzuda, fantazide ve bellekte bilinçdışı yoluyla inşa edildiğini öne sürmektedir. Kimliklerimizin doğal olarak verili olmayıp toplumsal olarak inşa edildikleri hatırlatması, insani farklılıkların sabit ve ebedi oldukları düşüncesinin yararlı bir panzehiridir. Postyapısalcılar ‘özsel’ bir kimlik kavramını yadsır, bunu yerine ‘çoklu toplumsal kimlikler görüngüsü’nü vurgular. Bu çerçevede postmodernizm ile örtüşmektedir. Cinsiyet, yaş, engellilik, ırk, din, etnisite, milliyet, yurttaşlık statüsü, hatta müzikal üsluplar ve giyim kodlarının her biri ‘örgütlenmenin ve özdeşleşmenin çok güçlü direkleridir. Irk, ‘müzikal üsluplar’la ya da ‘giyim kodları’yla eşitlendiğinde, ‘toplumsal’ herhangi bir bireyin yapabileceği tikel bir tercihten başka bir anlama gelmez gibi görünür ve ‘toplum’ bireysel kimliklerin toplamına indirgenir. Örneğin, Zeki Müren’in sahnede tercih ettiği kostümler, Türkiye’nin toplumsal algısında marjinal ve kadınsı olarak kodlandığından kimliklendirme bu algı üzerinden devam etmiştir. Postmodernistlere göre ‘bir birey, duruma bağlı olarak olası birçok toplumsal kimlikten birini inşa eder ve sunar. Bağlam, tikel bir tercihi ister ya da uygun saydığına göre, birey, bir deste kağıdı diğer oyuncuların gizleyen bir oyuncu gibi, destenin içinden bir voley- ya da bir dini, bir etnisiteyi, bir yaşam tarzını- çekip alır. (Wood ve Foster, 2001) Müren, cinsiyet kartını seçmiş, görseelliği ile sesini bu yönde yönetmiştir.

Butler'ın ifadesiyle 'heteroseksüel matris' üzerinden geliştirilen toplumsal cinsiyet performansı temelde iki nedenden dolayı interseks²⁵ bireyler için çok daha belirgin değildir. İlk olarak, Judith Butler'ın 1988'den beri iddia ettiği gibi, bütün toplumsal cinsiyetler belalıdır; ikincisi, anatomi ve görünüm toplumsal özne konumuna mutlak olarak eşit değildir. Dolayısıyla, kişi interseks olduğuna dair net bir duyguya sahip olduğu halde, dışarıdan fark edilir biçimde geleneksel kadın/erkek ekseninde bir toplumsal cinsiyeti performansı edebilir. 'Beden' sadece anatomik bir yapı değildir, aynı zamanda anlam taşıyan sembolik bir yapıdır. Bedenin taşıdığı anlam en temelde kişinin toplumsal cinsiyeti ile ilgilidir, toplumsal cinsiyet ise tüm diğer anlamları mümkün kılan anlamdır. (Holmes, 2011) Butler'ın cinsiyet / toplumsal cinsiyet arasındaki varsayılan ayırım reddeder ve heteronormatif kültürün bir parçası olarak ele aldığı biyotibbin interseks bedenlerle başa çıkarken kullandığı söylem ve dayanakların cinsiyeti heteroseksüel matris içerisinde nasıl inşa ettiğini gösterir. Butler'ın cinsiyetin karşıt-ikili bir cinsiyet sistemine indirgenemeyecek, değişken yapısını ortaya çıkarması sadece interseksüelliğin değil, tümünden cinsiyetin sabitlenemezliğine işaret etmektedir. (Şeker, 2011) Queer teori biyolojik cinsiyetin de toplumsal cinsiyet kadar kurgu ve inşa olduğunu ilan ederek, biyolojik ve toplumsal cinsiyet arasındaki bölünmenin gerekliliğini sorgulamıştır. Cinsiyet-toplumsal cinsiyet ve cinselliğin ikiliklerle değil, çoğulluklarla yaşanabileceğini (Berghan, 2011) bakış açısı günümüz postmodern toplum yapısının benimsendiği ülkeler dünya genelinde artış göstermektedir.

Bu sebeple Zeki Müren örneğinde de olduğu gibi özellikle toplum karşısında sanat performansı ile çıkan bir interseks öznenin geleneksel anlamda erkek görünümüne sahip olması yanıltıcı olduğundan dışavurum ve algısal farklılık meydana gelmektedir. Herhangi heteroseksüel bir kadın ya da erkeğe bakıldığında cinsellik ile ilgili açık bir algı yadsınabilirken, bir interseks görünümü algıda açık bir 'cinsellik' çağrıştırdığından (bir erkeğin erkekle cinsel ilişkisi ya da bir kadının kadınla cinsel ilişkisi gibi) geleneksel semavi dinlere bağlı toplumlar açısından algıda bir yasaklama ya da 'farklılık' bir kez daha farkedilmektedir. Bu iki durumun iç içe geçmesi ile interseks bedenler Antik Yunan'dan Roma'ya ve günümüz modern toplumlarına kadar var olduğu halde heteroseksüel yapılandırma tercih edilmiş, görsel boyutta

²⁵ Cinsiyetlerarası ya da çift cinsiyet (hermafroditismus).

interseksüsellik baskı altına alınmıştır. Gerçekten hakiki bir cinsiyete ihtiyacımız var mı? Hermafrodit kişinin te cinsiyeti olması gerektiği varsayımından –tek ve hakiki bir cinsiyet formüle edilmeden- çok uzun zaman önceydi. Yüzyıllar boyu hermafroditlerin çift cinsiyetli oldukları açıkca kabuş edilmiştir. Orta Çağ ve Rönesans dönemi Fransası’nda hermafroditlerin cezalandırılmalarına çoğunlukla sebep olan cinsiyetlerin anatomik karışımları değil, seçimlerin değiştirilmesidir. Cinselliğin biyolojik teorileri, bireyin hukuki anlamları, modern devletlerdeki idari denetim biçimleri tel bir bedende iki cinsiyetin karışmış olması fikrinin adım adım reddedilmesine neden olmuştur. Bundan böyle herkesin sadece tek bir cinsiyeti olmak zorundadır. (Foucault, 2011) Butler, cinsiyetin nasıl norm olarak alındığını ve bedeninin neden doğurganlık özelliği ile tanımlandığını tartışmaktadır? Butler’ a göre, cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin doğduğu bir orijin yoktur. Kimlikler ve bedenler, belli kültürel normların tekrarlanan performansları ile cinsiyet kazanmaktadır. Dolayısıyla cinsiyet de toplumsal cinsiyet kadar iktidar tarafından söylemsel olarak kurulmaktadır. Bedene bu cinsiyetin toplumsal olarka yüklenmesi ile beden maddeleşmektedir. (Berghan, 2011)

Üremenin, cinselliğin denetlenmesi aracılığıyla gerçekleştirilmesi Hıristiyan düşüncesinde kendini hazzın denetlenmesi olarak ifade etmektedir. Hıristiyanlık, Ortaçağ feodalizmiyle birlikte Avrupa merkezli dünyanın hakikat kurucusu olarak cinselliği, hazzın denetimi üzerinden sadece üreme amaçlı olduğunda katlanabilir bir faaliyete indirgemektedir. Hıristiyan inaç, cinsel hazzın hatta cinsel ilişkinin kendisinin bile günah olduğuna ve bu günahın ancak Tanrı’nın dünyasına bir çocuk vermek yapılabileceğini vaaz etmektedir. Hazzın üreme amaçlı cinselliğe kısırılması üremenin mümkün olmadığı her türden cinselliği günah kategorisi altına toplamaktadır. Bin Bir Gece Masalları’na bu gözle bakıldığında masallarda çizilen kadın tiplerinin haz alabilmek için hiçbir kuralı takmayan, doyrulması mümkün olmayan, ahlaksızlığa ve azgınlığa meyilli, iradeleri şehvetleri tarafından zayıf düşürülmüş, ‘şeytansı’ karakterde çizildikleri görülmektedir. (Candansayar, 2011)

Cinsellik hakkındaki ilk din dışı yasaklama 1553 yılında Kral VIII. Henry tarafından çıkarılan bir yasa ile başlamıştır. Bu yasa sadece eşcinselliğe yönelik değil, ‘sodomo’ adı altında kadın-erkek, erkek-erkek ve erkek-hayvan arasındaki anal cinsel ilişkiyi de yasaklamıştır. Dolayısıyla erkek eşcinselliği de yasaklanmıştır. Bu yasa 1563 yılında yeniden düzenlenerek ve bu kez doğrudan erkekler arasındaki eşcinsel ilişki

yasaklanmıştır. Birleşik Krallık'ta eşcinsellik ancak 1967 yılında cezası olan bir suç kapsamından çıkarılmıştır. İtalyan Ceza yasalarında da birkaç on yıl öncesine kadar eşcinsellik suç olarak yer almıştır. Türk Ceza yasalarında eşcinsellik doğrudan suç olarak görülmemesine karşılık ahlaka aykırı davranışlar içinde değerlendirilmektedir. Tıbbi metinlerde cinselliğin ilk yer aldığı kaynak Herman Boerhaave'nin *Instituones Medicae* (1728) olmuştur. 1885 yılına kadar bu yasa geçerli olmuş, aynı yıl erkekler arasındaki her türlü cinsel yakınlaşma suç kapsamına alınmıştır. Tıp, başlangıçtan itibaren cinsellikte erkeğin egemen, kadının edilgen rolde olduğu heteroseksüel ilişkiyi sağlıklılık ölçütü olarak inşa etmeye çalışmıştır. Eşcinsellik ilk kez 1869 yılında bir hastalık olarak 'homoseksüel' terimi kullanılarak tanımlanmıştır. (Candansayar, 2011)

Kinsey Raporu, ABD'de '40 yıl kadar önce, yaklaşık 12 bin kişiye yöneltilmiş soruların sonuçları değerlendirilerek hazırlanmıştır. Toplumbilimci Kinsey, kalabalık bir bilim adamı kadrosundan da yararlanarak anket karşılıklarını bir araya getirdi, yorumladı. Sonuçların daha bir kısmı alınmıştı ki, bilim adamları büyük bir şaşkınlığa kapıldılar. ABD toplumunda eşcinsel oranı toplam nüfusun üçte birini geçiyordu (yüzde 37). Sonuçlar yanlışdır diye yeni araştırmalar yapıldı. Hayır, anket bir gerçeği yansıtmaktaydı. Dünyanın yeni Rımsai olan Amerika'da 70-80 milyon eşcinsel ya da eşcinsel duyumlu kişi! (Süreya, 2004).

Modernitede özlere dair bir sezgi olarak theoria fikrini terk etmiş olsak dahi, yine de eleştiriye olan bağlılık içeriden sorgulama ile kısmen devam ettirilebilir. İçeriden sorgulamaya bağlılık ya da ironik bir tutum benimseme durumunda, *queer* kuramın değerlerinin genel olarak modernite sonrası (*post-modern*), insan sonrası (*post-human*) ve metafizik sonrası (*post-metaphysical*) tutumun değerleri olacağı sonucuna varmamıza neden olabilir. (Colebrook, 2011) Postmodern durum ve queer kuramın çoğulcu, eklektik, hiyerarşik herhangi bir ayırmadan uzak bakış açıları sayesinde toplumdaki her yapının ayrı ayrı çözümlenmesi mümkün olabilmektedir. Modernizm sonrası dönemde popüler kültür unsurları ön plana çıkmış, kitle iletişim sayesinde görsel sanatlar ve özellikle müzikte *tür*lerarası bir geçişkenlik başlamıştır. Bu bağlamda 'postmodern' göstergelerin bir aktörü olarak Zeki Müren, Türkiye'nin görsel ve müziksel hafızasını tazeleyen ve çoğulcu bir temsiliyet örneği olarak önem kazanmaktadır. Müren'in yansıttığı kimlik ve yarattığı algı açısından çoğul bir örnek sergilemektedir. Tefik Yener, 'Bir bedende, dört kişi' başlıklı Müren analizinde sanatçı bu çopulluğu şöyle açıklamıştır : 'İşte dört Zeki Müren' Sanatçılığını Mozart

kadar gösterişli ve acıklı yaşayan Zeki Müren. Özel yaşamındaki ıstırabını, aynen dünyanın gelmiş geçmiş en büyük seslerinden Farinelli gibi ölüme dek yüreğinde saklayan Zeki Müren. Tahtı uğruna kral Makbet gibi eziyet çeken, ama affetmeyen, korunmak için acımasız Zeki Müren. Yarım yüzyıla yakın, 45 yıldır zirvede kalan ‘Sanat Güneşi’ Zeki Müren. (Sabah Gazetesi, 26 Eylül 1996)

Osmanlı’da eşcinsellik, baskın ve bencil bir erkek cinselliği olarak vardır. Yunan eşcinselliğiyle, İran eşcinselliği Anadolu’da karşılaşmış, iç içe geçmiş ve kolay açıklanamaz bir biçim oluşturmuştur. (Süreya, 2004) Bu bağlamda Türkiye’deki birçok kadın-erkek heteroseksüel cinsiyetlere baktığımızda özellikle görsel sanatların kitle iletişim araçları ile topluma *gösterge* yapmış olduğu Zeki Müren örneğinde de bu ikili heteroseksüel matrisin zorlu etkilerini bulabiliriz. Müren’in de sahne yaşamı boyunca ses renginden, tavır ve kostümlerine kadar bu ikilem arasında yaşaması elbette ki medyanın söylemleri ile daima perçinlenmiş, ayrı bir cinsiyet olarak bir yere yerleştirilememiştir.

Beden ile sesi birbirinden ayırma işlemi ‘artık orada olmayan’ beden hakkında renkli tasavvurları harekete geçirir. Sesin muğlaklığı ile ilgilidir. Lacancı kuramda, ses klasik bir “*a nesnesi*”dir. Seslendirilmiş ve sesin kaynağı olan nesnenin hem dışında hem de içindedir. Bu durumda, sembolik düzene tam olarak oturtulamaz ya da bu düzene sarmalanamaz. Bu kavrama biçiminde ses, estetik ilginin ve erotik arayışın yarı bağımsız bir nesnesi haline gelmektedir. Bu tür bir kavrayışı *sesler hakkında konuşan* toplumsal enerjilere dikkat çekmektedir. Şarkılarda duyulan insan seslerinin ‘nesnelliği’, söylem yaratmaktadır. (Stokes, 2012) Postmodern dönemin en önemli kırılma noktalarından biri cinsiyet tabularının, heteroseksüel matrisin çözülmeye başlamasıdır. Bu sebeple postmodern durum ve cinsiyet açılımları iç içe geçmiş sınırsız, çoğul ve eklektik yapıları içinde barındırmaktadır. Dünyada ve Türkiye’de örneklerini gördüğümüz drag queen’ler özellikle eğlence mekanlarında oldukça rağbet görmektedir. Özel gece ve mekanlarda aktivitelere katılan ve son yıllarda İstanbul gece yaşamının önemli bir mekanı olan Nahide Palas örneği mevcuttur. Nahide Palas’ın drag queen’lerinden tiyatro kökenli Deniz adlı queen’in yaptığı açıklama şöyledir: ‘Drag queen²⁶, gündüz normal hayatında erkek, akşam kadın kılığına girip şov yapan dansıyla müziğiyle insanları eğlendiren kişilere verilen addır. Ben aslında hormonal

²⁶ Türkiye’de Bülent Ersoy, eğlence dünyasının transeksüel solistidir.

olarak kendimi hep kadın gibi hissediyordum, ameliyat sonrasında değişen tek şey görünümüm oldu, duygularım ve hissettiklerim aynı kaldı. Bu yüzden çok memnunum tabii. Sıkıntım zaman zaman çevre baskısından kaynaklanıyor. İşyerimde ise cinsel kimliğimle ilgili en ufak bir sıkıntım yok. Burası evim gibi benim. (Haber Türk, 28 Kasım 2010) Aynı gazete haberinin üst kısmında Zeki Müren'in tavuskuşu kostümü ile bir fotoğrafı verilmiş ve haberde 'Türkiye'nin en ünlü assolistlerinden biri olan Zeki Müren, namı diğer Sanat Güneşi sahneye farklı kostümlerle çıkıyordu.' yazılmıştır.

3.2.1. Çoğulçuluk: Zeki Müren'in cinsiyet temsili

İster liberal olsun, ister marksist, tüm hümanist çizgilerin temelinde insanın kurtuluşuna bir inanç, -insanlığın, kendi çabalarının aracılığıyla toplumu rasyonel olarak dönüştürebileceği düşüncesi- vardır. Gerçekten de, hümanist bir perspektif olmadan kurtuluşçu bir felsefe olanaklı değildir; zira anti-hümanist bir bakış, kurtuluşun –eğer dünyevi kurtuluş olanaklıysa- aracısını insanlığın dışında aramak zorundadır. Çok sayıda farklı hümanizm çizgisi olduğu gibi, Burke'nin muhafazakarcılığından ve de Maistre'nin katolik tepkisinden, Nietzsche'nin nihilizmine ve Heidegger'in Nazizmine kadar uzanan bir o kadar da farklı anti-hümanizm çizgisi olmuştur. Anti-hümanizm, eşitlik ve insani birlik düşüncelerini reddederek, bunun yerine farklılığı ve çeşitliliği kutsamış, tikeli ve 'otantik'i evrenselin üstünde tutmuştur. Hümanizm, ırkçılığın benzeri bir dışlama pratiği olarak görülmektedir. (Wood ve Foster, 2001) Postmodern eleştirmenlerden İhab Hassan "Pluralism in Postmodern Perspective" (1986) adlı makalesinde postmodern özellikleri sıralarken, birinci konuma belirsizlik ögesini yerleştirmiştir. Hassan belirsizliği çoğul olarak ele alır: Postmodern durum, toplumu ve bilgiyi etkileyen belirsizlik (ambigüty), kırılmalar (ruptures) ve yer değiştirmeler (displacement) içerir. Werner Heisenberg'in belirsizlik ilkesini, Kurt Gödel'in eksiklik teoremini, Thomas Kuhn'un paradigmasını ve Paul Feyerabend'in Bilimin dadaizmini buna dahil edebiliriz. (Oppermann, 2006) Kapitalizmin, üreticiyi üretimin bütünsel sürecinden koparıp ayırması, çalışma sürecini emekçinin insan-birey olma özelliğini hiçe sayarcasına paramparça etmesi, toplumu plansız ve birbirinden ilişkisiz olarak sürekli öğretmeye koşullanan bireyler halinde atomlaştırması, postmodernist kuramlarda kültürel iklimini bulacaktır. Bu belirsiz ruh hali, postmodernist biçimler altında, varolan 'insanlık durmu'nun kaçınılmaz bir uğrağı olarak görülür ve bu 'belirsizlik'

son anlam sığınağı olarak temellendirilir. Bu durumun ilk sonucu, evrensel sınıf ve öznelere, içinde konuştukları göndergelerin ve epistemolojik çerçevenin ortadan kalkması ve yerini ‘şeyle’rin olumsal, sallantılı ve sınırlı bilincinin almasıdır. Bundan böyle, dünya tek bir ‘ben’e boyun eğdirilmek yerine, -her biri kendi indirgenemez perspektifine bağlanmış iradi bir fantezi dünyasında- keyfine uygun ilişkiler ağı örebilen özgür bireylerin *çoğulluğuna* dayanacaktır. (Turan, 2011) Postmodernist çağın kavranması, modernlik tasarımının sorgulanışı ve modernliğe duyulan inancın yitirilmiş olmasını, bir çoğulculuk ruhunun var olduğunu, geleneksel bağnazlıklara karşı kuşkuculuğun arttığını ve nihayet dünyayı evrensel bir bütünlük olarak algılayan ve kesin çözümlerle, sorulara tam yanıtlar bekleyen bakış açısının reddini öngörmektedir.

“Postmodernizmin gerçeği, ne metafiziği ne de fiziği referans olarak kabul eden bir gerçektir. Bu, ‘kurgusal, sanal dünya’yı referans olarak alan üçüncü bir hyperreal/üstgerçektir; yani sanal gerçektir.” (Koçakoğlu, 2011) Farklılıkları birleştirmek anlamında kullanılan *çoğulculuk* kavramı Zeki Müren’in sahne yaşamı ile örtüşmektedir. Postmodernizm özne’yi adem-i merkezi kılarak, çoğul akılcılaştırmanın yolunu açar; böylece, modernitenin evrensel mahiyetini bozar ve bireyci toplumsal düzenlemelere olanak tanır. Hatta yerel olanı meşrulaştırır. Böylece, modernitenin tek, evrensel ve mutlak kıldığı gerçeklik de postmodernitede çoğul, tikel ve görelî hale dönüşür. Bu anlamda postmodern çoğulculuk farklılık ve çeşitliliği önerir. Zeki Müren’in sahne yaşamı kostümleri ve söylemlerindeki farklılık gibi görünümünde yarattığı heteroseksüel algının karşıtlığı da çoğulluk yaratımı olarak değerlendirilebilir. Cinsiyet algısında yaratılan çoğul anlam homoseksüelîte ile bağdaştırıldığında farklılık temsiliyeti bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Her zaman cinsiyet veya cinsel tercihi hakkında merak yaratmış olan Zeki Müren’e Hayat Mecmuası’nın 29.sayısında yöneltilmiş olan sorular *farklı* ve *çoğul* Müren’in kimliği hakkındadır. Haberin başlığı da cinsiyet vurgusu üzerinden verilmiştir.

1-)Erkek olmaktan memnun musunuz? Yoksa, kadın olmak mı isterdiniz?

Erkek olmaktan memnunum. Ama, kolyca cinsiyet değiştirilebilseydi, 25 yaşına kadar kadın, 25’ten 50’ye kadar erkek, 50’den sonra yine kadın olmak isterdim.

2-) Bir kadında en çok hoşunuza giden nedir?

Vallahi, kadın, kadınlığı ve dişiliğiyle hoşuma gidiyor.

3-) Sizce gençlik ve aşk peşinde koşmanın bir çağı var mıdır? Bu konuda erkekler ve kadınlar için yaş sınırı çiziyor musunuz?

Gençlik ve aşk için sınır çizsem de, bazı noktalarını aralık bırakıyorum. Ama, “Kırkıktan sonra azanı, teneşir paklar” diye bir atasözü vardır ki, onu hiç unutmam.

4-) Şimdiye kadar tanıdığınız en fevkalade insan kimdir?

Tanıdığım en fevkalade insan, annemdir!

5-) Aydın, şöhretli ve kabiliyetli bir erkek olarak, bugünkü hüviyetinizin çevrenizdeki kadınlar üzerinde bir çekingenlik yarattığına inanıyor ve bundan endişe duyuyor musunuz?

Hayır! Bilakis hanımlar matinesinde gördüğüm en yakın ilgi ve teveccüh ömrümün en verimli sahne konserlerine vesile oluyor. Nerede kaldı çekingenlik?

6-) Siz de bir kadın yazarın dediği gibi şan ve şöhretin saadeti parlak bir şekilde defnettğine kani misiniz?

Evet, aynı fikirdeyim. Şöhret mutluluğu er geç gölgeliyor.

7-) Her şeye yeniden başlamanız gerekseydi, saadeti mi, yoksa şan ve şöhreti mi tercih ederdingiz?

Hiç şüpheniz olmasın, muhakkak saadeti tercih ederdim.

8-) Varsa, eserinizden ve insanlardan sonra en çok neye değer verirsiniz?

Mesul olduğum kişilere, sorumlu bulunduğum mevzulara, gerçek sevgilerine inandığım dinleyicilerime, seyircilerime değer veririm. Beni dünyaya onlar bağlar...

9-) Modern haya içinde kalp ve ruh arasında lüzumsuz ve endişe verici bir karışıklık yaratıldığına inanıyor musunuz?

Evet, kalp ve ruh arasında karışıklık yaratılıyor ve bu karışıklık halledilmek istendikçe de işler büsbütün karışıyor.

10-) Şahsiyetinizin dış belirtisi olarak giyiminizde, hareketlerinizde en çok neye önem verirsiniz?

Sahne ve hususi hayatımda kendime yakışanı giymeye, davranışlarımda da samimi olmaya çalışırım.

11-) “Büyük Aşk” denen şeye hayatta bir kereden fazla rastlanacağını düşünüyor musunuz? Cevabınız evet ise, kaç defa rastlanabilir? Büyük aşk, insanın başından bir kere geçer. Diğerleri yalnız küçük aşkıklar veya maceralardır.

12-) Bir kadının erkeği aldatmasının, bir erkeğin kadını aldatmasından çok daha ciddi olduğuna inanıyor musunuz?

Ben, aldatma denen şeyin ciddiyetine inanmıyorum. Ama, her aldatan, aldatıldığı ve aldatılacağını baştan kabul etmelidir.

13-) Bugün şan ve şöhretinizi kime veya kimlere medyunsunuz?

Her şeyimi bir kadına medyunum: Anneme... Çünkü, beni, o doğurmuş.

14-) Çağımızda dayanamayacağınız kadar cazip kadınlar kimlerdir? Yazarlar mı? Ev kadınları mı? Çalışan kadınlar mı?

Hepsi cazip, hepsi dayanamayacağım kadınlar, ama yerleri ayrı.. Mesela, sofrada ev kadınları, eğlencede sinema artistleri, dinlenme saatlerinde yazarları, tatilde çalışan kadınları tercih ederim. (Hayat Mecmuası, 13 Temmuz, 1967)

1967 yılında yapılmış olan bu görüşmede sorulan sorular özellikle cinsiyet üzerindedir. İlk sorunun cevabında açıkca erkek olmaktan hoşlanmadığı dile getirmiştir. 25 yaşına kadar kadın olma ve 50’den sonra tekrar kadın olma isteği zaten hayatının üçte birini kadın olarak geçirmek istediğinin açıkca ifadesidir. Röportajı hazırlayan Cengiz Yarbağ, Zeki Müren’in yalnızlığına ve mutsuzluğuna işaret eden soruları ile Müren’den beğendiği kadın tipini öğrenmeye çalışmış, ancak Müren, bu soruya da oldukça yuvarlak ve geçiştirici bir cevap vermiştir. Bu anlamda Zeki Müren’in çoğul kimliğini ve farklılığını Türk milletinin kabul etme biçimini anlatırken Bülent Aksoy’un ifadeleri şöyledir:

Burada en önemli nokta şu: Türk toplumu erkeği çok yücelten, kadını ezen bir toplumda ben eşcinselim diye ortaya çıkan bir sanatçının eşcinselliğini hoş gördü, görmemezlikten geldi. Onun en büyük dinleyicileri kadındı. Kadın matinelerinde sahneye fırlayıp O’nu öpücüklerle boğardı. İşte bu Türk toplumunun iki yüzüydü. Eşcinsel bir erkek kadınlar için bir tehlike değildir. Erkek serttir, kadını aşağılar, kötü muamele eder, döver, eder erkek çok kuvvetli bir varlıktır. Öyle olması gerekir. Ama ilk defa hem erkek hem centilmen bir insan çıkıyor ortaya belki Türk kadını şunu yaşıyor bilinç altında. Eşcinsel de olsa erkek erkektir. Eşcinsel bir erkek yine erkektir, kadın değildir yani cinsiyeti erkektir. Bir kadın olamaz, bir kadın olması mümkün değildir. Kadınların hissettiği şeyi erkek cinsiyeti içerisinde hissetmek zorundadır. Dolayısıyla hiçbir zaman bir kadın hissedemez, bir aşk ilişkisinde. Dolayısıyla hem bir erkek

hem de yumuşak, centilmen bir erkektir Türk kadını bunu sever. Kadınların bilinçaltına hitap ediyor. Erkeğin yumuşak da olabileceğini, zarif de olabileceği hissettiriyor. (B. Aksoy, Kişisel Görüşme, Ekim, 2011)

Zeki Müren'in çoğulcu kimliği sayesinde seyirci profilini genişlettiği fikri, hem erkek hem kadın izleyiciye ulaşırken farklı algıları uyandırması ile bağlantılıdır. Heteroseksüel bir erkek ya da kadının ulaşamayacağı noktalara Müren'in ulaşması, postmodernitenin unsurlarından olan eşinsel yapının inşası, çoğulcu ve farklı kimliği sayesinde gerçekleşmiştir. Türkiye'de cinsiyet belirsizliği müzikal ifadeyi taşıyan en temel unsurlardandır. İki dünyayı birbirine bağlayan 'ötekileştirilmiş' eşcinsellik, müzik alanında geçmişten beri önemli bir ifade biçimi olmuştur. Zeki Müren ise bu temsiliyetin farkındalığını yaşayan ve yaşatan Türkiye'deki ilk sanatçı olarak fenomen olmayı başarmıştır. Zeki Müren'in yarattığı çoğulluk, çeşitlilik ve farklılık gibi algılar tüm sanat yaşamı boyunca içinde bulunduğu alanlara getirdiği çarpıcılık ile oluşmuştur. Bir yanda frapan kostümleri ile gazinoda sahne alırken, bir yandan uzun tırnaklı feminen elleri ile mevlüd okuyan bir erkeği canladığı sinema karakteri ile daima ikilemlere vurgu yapmıştır.

Cemal Süreya, Zeki Müren'in cinsiyet tutumunu şöyle yorumlamıştır:

Bülent Ersoy ile Zeki Müren arasındaki ayrım mı? Ersoy, eşcinselliği bir noktada aşmaya çalıştı. Müren, öyle değil. O salyangoz gibi görünmeyi ayrıca ister. Salyangozların cinsel hayatı konusunda Plexus dergisinde bir yazı okumuştum. Sezar gibiymiş salyangoz: bütün kadınların kocası, bütün erkeklerin karısı. Zeki Müren öyle değil elbet. Kadın sevgilileri olduğunu da söyler o kadar. Eşcinsellik konusunda sorulan sorulara adamakıllı incelikli, çağrışımları sözcük labirentlerinde yitiveren karşılıklar verir. Gerçekten zeki kişidir. Bir Sezar ki her an düşsel bir Kleopatra'yı da joker olarak pantolonunun arka cebinden çıkarabilir. (Süreya, 2004).

Neriman Köksal, Peri-Han ve Ajda Pekkan gibi isimlerin de sahne aldığı gazinolar, özellikle Zeki Müren'in kadın matinelerinde beş bin kişi ağırlamaktadır. Çarşamba günleri Taksim'de gerçekleşen böylesi günlerde polis sabahın beşinde görev başına geçmek zorundadır. Matine için kadınlar önlerde yer bulmak istediklerinden birbirleri ile neredeyse saç saça boğuştukları için polis düzen sağlamak için görevlendirilmektedir. Nizamı sağlamak için yapılan hiçbir şeyin kadınları durdurmak için yetmediği yapılan haberlere yansımaktadır. Kadın kadına eğlence diyerek oldukça rahat tavırlar sergilemeleri de ayrıca dikkat çekici fotoğraf karelerini doğurmaktadır. Saatler 14:00 ü gösterdiğinde Zeki Müren'in sahneye çıkacağı spiker tarafından anons

edilmektedir. (Hayat Mecmuası, 13 Haziran 1968) Hayat Mecmuası'nda yapılan kadın matinesi haberinde Zeki Müren'in sahnesinde olanlar şöyle haber olmuştur:

Perde açılıp, sahnede şarkıcı Zeki Müren görüldüğü zaman, salonun orta yerine bir bomba düştü zannettik. Çılgık çılgığa bağırانlar, bir anda yürüyüp sahneyi işgal ettiler. Hiç birini durdurmaya imkan yoktu. Sanatçının boynuna sarılıp öpenler mi ararsınız, mendilleriyle terini silenler mi? Dert dinleme faslı sona erince Zeki Müren'in bir kahaahası ve arkasından: 'Ayol, benim yanımda dert mi düşünülür?' deyişi var ki şaşarsınız. (Hayat Mecmuası, 7 Aralık, 1967)

Postmodern dünya biçiminin bir getiri olarak queer ve eşcinsel kavramlarındaki tabular yıkılmış, kadın ve erkek arasında gidip gelen cinsiyet ifadeleri giderek sınırsızlaşmıştır. Bu anlamda, dünyada son yıllarda kabul gören 'cinsiyetsiz' kimlik alma işlemleri de örneklerini vermiştir. 2003 yılında Alex Mac Farlane adlı Avustralyalı, ne erkek ne dişi olmadığına dair, cinsiyet hanesinde X yazan ilk kişi olmayı başarmıştır. Benzer bir örnek Nepal'de vardır. Norrie May Welby ise erkek olarak dünyaya gelmiş ancak çocukluğundan itibaren kendini ne tam olarak erkek ne de kadın gibi hissedemediğini anlatmıştır. Bu durumunu mahkeme kararı ile nüfuz cüzdanındaki cinsiyet hanesine 'belirsiz' yazdırarak netleştirmiştir. (Haber Türk, 29 Ağustos 2010)

Zeki Müren, 1988 yılında verdiği bir röportajında yaşamı boyunca ilk kez cinsiyet algısı ve cinsel yaşamı hakkında bu denli açık konuşmuş ve eşcinsel olduğunu itiraf etmiştir. Erkeklik nedir, sayın Müren? diye sorulan soruya verdiği yanıt şöyledir:

Erkek adam erkek, erkek kadın derler. O kadın gerçekte erkek değildir, ama mert olduğu için veya her muhitte rahar olduğu için, namuslu olduğu için erkek kadındır. Pantolon giydiği için değil. Keza bakarsınız efemine bir tiptir, sözünün eridir. İnce ruhlu yaratılmıştır. Bu bir Tanrı vergisidir. Giyiminde diğer koyu erkeklere nazaran renk hususunda, tarz hususunda değişiklikler vardır. İnce ruhlu diyoruz biz buna. Daha derine inersek homoseksüelite var, transeksüelite var, tabii biseksüellik var. Bir de normal heteroseksüel var. Ben şunu kabul etmiyorum. Birçok gazette sütununda, kitaplarda okuyorum. 'Acaba homoseksüelite nedir?' Bu soruya doktorlar ne diyor biliyor musunuz? 'Anneler küçükken erkek çocuğa uzun saç bıraktırıp kurdela bağlarmış, entari giydirirlermiş. Bu çocuğun ruhunda bozukluk yaratmış...' Ki ben bunu bozukluk olarak kabul etmiyorum, o zaman olayı bozukluk olarak kabul etmem lazım. Ben bu açıklamaları kabul etmiyorum. Birçok küçük kız çocuğu şimdi pantolon giyiyor, bunlar ilerde lezbiyen mi olacak? Asla ve kat'a... (Çevik, 1996)

3.2.2. Postmodern söylemler: Zeki Müren ve ironi

İroni, en yalın haliyle kinayeli bir konuşma şeklidir. Kişi, gerçekte söylemek istediğinin tam tersini söyler. İroni, bir istihza ve eleştirel yotum biçimidir. Korkak kimseleri ironik bir şekilde cesur diye adlandırmak, onların cesarettten yoksun oluşuyla isthiza etmek demektir. İroni, konuşmacıyı olumlu bir konumda bulunmaktan yararlı bir şekilde alıkor ve bir ölçüde bu konuşmayı, yorum yaptığı dışında tutabilir. (Buna klasik bir örnek, Swift'in "Mütevazi Önerisi"dir (1729): nüfus problemine çözüm olarak İrlandalı bebekleri yemeyi savunmuştur.) Swift, bu surette kendisi herhangi bir ciddi öneride bulunmaksızın, "İrlanda sorununa" yönelik mevcut çözüm önerileri ile alay etmektedir. (Edgar, Sedgwick, 2007) İroni, özneliğin bir belirlenimidir. Öte yandan ironist, kendi çağının sınırlarının ötesine geçmiş ve ona karşı bir cephe oluşturmuştur. (Kierkegaard, 2009) Bu anlamda Zeki Müren bir ironist olarak toplumsal kalıp yargıların ötesine geçebilmiştir. Söylemlerindeki ironi ve kinaye toplumsal değerlerin sorgulanmasına sebep olmuştur. Söylemlerinin yanı sıra sahnede kullandığı kostümleri ve aksesuarlarını tanıtırken çoğu zaman ironik söylemlerde bulunmuştur. Sahne dediğimiz andan itibaren bakış ve mesafenin yanı sıra oyun ve ötekilikten söz etmek bir tür zorunluluğa dönüşüyor. Örneğin, Bill Clinton'un cinsel yaşantısının tüm ayrıntıları sunulduğunda, buradaki müstehcenlik o kadar sıradan bir şeye dönüşmektedir ki, bu durumda insan kendi kendine olayın ironik bir boyutu olup olmadığını sormadan edememektedir. (Baudrillard, 2005) Sahnedeki ironi de böyle bir durum yaratır. Algıda bir karışıklığa yol açar ve ilgi uynadırır. Zeki Müren'in sahnede giydiği kostümler ve konuşmaları bu ironinin temsilidir.

1968 yılında 'Zeki Müren Politikacı' başlığı ile yanında frak giymiş fotoğrafı Müren'in ironik davranış ve tavırlarının yansımasıdır. Haber şu şekilde hazırlanmıştır: "Ünlü şarkıcı Zeki Müren, birçok meslekleri denedikten sonra hem reklamını yapmak, hem de politikacı tipini, dolaylı bir şekilde eleştirmek için bu kılıkta toplantılara gidiyor. Ankara'daki bir "kıyafet balosu"na, bol makyajlı Zeki Müren silindir şapka, baston, frak ve papyon kravatıyla geldi. Ve mübalağalı jest ve mimikler yaparak "Ar Partisi"ni kuracağını ciddi bir ifadeyle söyledi. (Ses Mecmuası, 9 Mart 1968)

Bu haberden de anlaşıldığı gibi basın Müren'in yaptığının ironik olduğunun ve bir anlamda kendini daima farklı karakterlere sokarak gündemde kalmaya çalıştığının farkındadır. Zeki Müren ise kendi yönlendirdiği ve uyguladığı bu gibi durumlar ile gerçekten ilgi çektiğinin ve haber olduğunun bilincinde olarak kariyerini

yönetmektedir. Müren'in, *ironik* halini *99 Yüz* adlı eserinde Cemal Süreya şöyle betimlemiştir :

Zeki Müren, halk içinde hem hayranlık, hem de şakayla anılır. Getirdiği yeniliklere alışılmamıştır. Bu yüzden anısında komik öge de hemen devreye girer. Büyüktür. Sanat güneşidir. Kim Kimdir'de kendini tanıttığı gibi şairdir, ses sanatçısıdır, bestecidir, desinatördür, sinema ve tiyatro sanatçısıdır. Ayrıca süslemecidir. Dahası, 1970'lerde bir yayın organında köşe yazarlığı yapmıştır... Bütün bunlara karşın, oldukça filozofik bir gülümsemeyle anılır. Ülkemizde hem çok büyük görülüp hem pek ciddiye alınmayan tek kişi o belki de. (Süreya, 2004).

Zeki Müren'in bir gazino programı esnasında anlatmış olduğu hikaye oldukça ilginçtir. Hikayede, 'Zeki Müren ölmüş. Pamuk tarlası misali bembeyaz bulutlardan geçmiş. Yürümüş, yürümüş ve yemyeşil güllük gülistanlık bir yere varmış. Bakmış ileride bir köprü. Altından pırlıl pırlıl masmavi bir nehir akıyor. Biraz daha ilerleyince birde ne görsün? Uzun boylu, burma bıyıklı, yakışıklı mı yakışıklı, yağız bir delikanlı köprü başında durmuş onu bekliyor. "Merhabalar" demiş Müren... Hoş geldin Zeki! diye cevap vermiş yakışıklı delikanlı.... "Aferdersiniz ama, siz kimsiniz?" "Ben Allah'ım Zeki'ciğim...." İşte o an Zeki bayılır gibi olmuş. "Ey büyük Allah'ım neden daha önce benim canımı almadın?..." (Ses Mecmuası, 2 Mart 1974)

Edibe Dolu'nun Hayat Mecmuası'nda gerçekleştirdiği röportajda, özellikle kostüm ve cinsiyet temalı eleştiriler ve merak uyandıran sorular dikkat çekmektedir. Bu sorulara Müren'in verdiği kimi zaman kaçamak kimi zaman ironik cevaplar şöyledir: "Güzelliğine güvenmeseydim bacaklarımı teşhire cesaret edemezdim, diye söze başladı. Bacaklarımın görünen kısmında sanmıyorum ki bir futbolcudan, bir güreşçiden ve bir basketçiden fark olsun... Üstelik onlarınki gibi çarpık da değil. Tenkit edenlere sesleniyorum: "Hodri meydan, dileyenle bacak güzelliğinde yarışabilirim."

Aslında burada farklı olan bacağına herhangi bir şekilde açmış olan bir erkek görüntüsü değildir. İlginç olan bir erkeğin bacak güzelliğini bir kadının ki kadar önemsemesi ve bunu geleneksel anlayışta kadınların yaptığı gibi yarıştırmak istemesidir.

-Zeki Bey, sizin hormon tedavisi görüp, yakında ameliyatla kadın olacağınızdan söz ediliyor. Doğru mu bu iddialar?

Yüzü değişivermişti. Bir an hırstan köpürecek sandım. Ama gözlerinde yalnız bir öfke şimşeği çaktı, söndü. Sonra sakın bir sesle: "Hayır, efendim hayır, dedi. Ne kadınlığı. Bana hormon tedavisi tavsiye edenlere ben, doktor beylerin zamanları o kadar bolsa

önce şu sokakları dolduran pantolonlu hanımları ameliyatla erkek haline getirmelerini öğütlerim.”

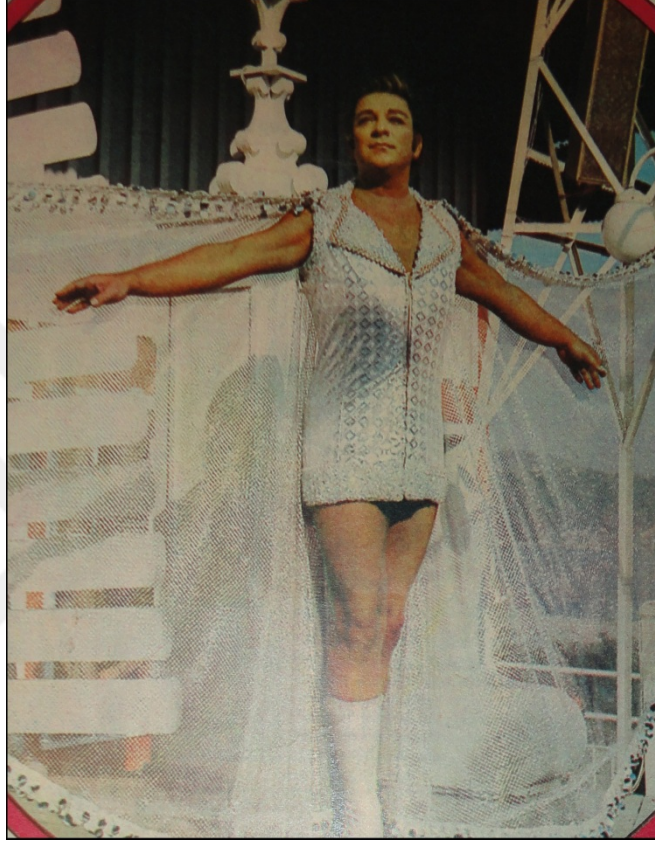
Bu soruda ağır ama net olarak Türk halkının Zeki Müren ile ilgili fikri ortaya konulmuştur. Müren ise aslında yaşamı boyunca kendine bile itiraf edemediği ve günümüzde de olduğu gibi bu cinsiyet yönelimini kendi içerisinde ‘doğal’ karşıladığından dolayı geliştirmiş olduğu bu cevapları farklı farklı zamanlarda benzer şekillerde dile getirmektedir. Açıkca dile getirmenin zor olduğu günümüzde de heteroseksüel yapı-düzen baskısının devam ettirildiği bilinmektedir. Dolayısıyla kırk sene evvel bu baskı elbette çok daha fazladır. Müren’de bu baskıya ironik cevapları ve hafif saldırganlığı ile geliştirdiği bir refleksi daima yansıtmıştır. Bir heteroseksüeliğin göze alamayacağı kostümleri sahnede ve özel yaşamında giymesi, kendine gösterdiği özen, makyajı, tırnağı, saçı, ifade biçimleri elbette Zeki Müren için ‘doğal’dır.) Zeki Müren kostümleri hakkındaki eleştirilere şu sözleri ile yanıt vermeye devam etmiştir:

Neden bazı hanım sanatçıların içlerinde yok denebilecek çamaşırlarının görünmesi söz konusu olmaz da benim kıyafetlerime takılırlar? Benim bacağımda dışında hiçbir yerim görünmüyor. Buna rağmen her ihtimali düşünerek iç çamaşırlarımı bile dinleyicilerimin göz zevkini bozmayacak şekilde hazırladım. Sizinle Side Müzesi’ne gidelim. Orada Büyük İskender’in Romalı cengaverlerin, harp meydanlarında araba koşturan gladyatörlerin elbiselerini inceleyelim. Ne kadar kısa ve süslü olduğunu göreceğiz. Onlar erkek değil miydi? Plili etek giyen erkekler kadın mı? 1955 yılında ilk defa sahneye çıktığım zaman, üstat dediğimiz, benden evvelkiler halkın huzuruna gündelik elbiseyle çıkarlardı. Hanımlar ise bütün mevsimi bellerine kadar koltukları terlemiş, iki pis tuvaletle geçirirlerdi. Bugün ise en küçük bir solist bile gecede iki elbise değiştiriyor. Bütün değişikliğin, bu devrimin öncüsü ben oldum.

Edibe Dolu soruyor: Zeki Müren’in süslü smokinleri ve oksijenli saçlarıyla ün yapan Amerikalı piyanist Liberace’ye benzetildiğini ve sanatçıdan “Türkiye’nin Liberace’si” diye bahsedildiğini bir İngiliz gazetesinde okumuştum: Bu yazıdan söz açınca: “Haberim olsaydı, “Türkiye’nin Liberace”si sözünü “dünyanın Zeki Müren’i” diye düzeltirdim, dedi. Son olarak, yapacağı yeni sahne şovu ile ilgili Müren, şunları söylemiştir: “Kimbilir bu belki siyah bir frak, belki de, dünyadaki bu seks akımı devam ederse, vücudumu yaldıza bular sahneye çırılçıplak çıkarım.” (Hayat Mecmuası, 7 Ağustos, 1970)

Queer olarak icra etmek demek, o ana dek kültürel tanıma sınırlarını aşan bir şey için tanınma talep etmek ve tanınma halini devam ettirmek demektir. Dolayısıyla, *queer*

hem –kadın ya da erkek olarak tanınmakla- norma iştirak eden hem de tanındığı kadın ya da erkek hali heteroseksüel matrisin arzularını yansıtmadığından bu normu istikrarsızlaştıran bir şeydir. (Colebrook, 2011) Müren, giydiği kostümlerin bir heteroseksüel erkek tarafından giyilmeyeceğinin bilince olarak verdiği ironik cevaplar ve bazı söylemleri ile homoseksüel yaşamını üstü kapalı olarak şu sözleri ile açıklamıştır:



Şekil 3.1. Zeki Müren'in beyaz pelerinli mini kostümü

Zeki Müren'in queer görünümü Mery Cuesta'nın beş Türk yazarla birlikte geliştirdiği 'İstanbul Zombi' adlı çizgi romanına konu olmuştur. Dergi yazısının başlığı 'Hey zombi, öpsün seni Müren Zeki'dir. Kültür dünyası artık büyük meblağların konuşulduğu bir yerdir ve para kültürel elit olarak adlandırılan grubun yönetimindedir: Hikayede, Zeki Müren'i 70. ölüm yıldönümü olan 24 Eylül 2066'da hayata döndürerek karşı atağa geçen bir grup mimar, şehirci, reklamcı ve oy hakkı olmayan görsel sanatçı bir araya gelir. Bu, Kültürel Elit'in hep karşı olduğu yerel referansları ve geleneksel üretim biçimlerini bir defa daha safdışı bırakacak yeni bir süreç başlatılması anlamına gelmektedir ve Zeki'nin queer olması, O'nu kültürel elit için daha da cazip bir lider haline getirmektedir. Kültürel Elit Zeki Müren'i mezarından kaldırır ve onu neden dirilttiklerini anlatır. Zeki, pejmürde, avam, yerelliğe düşkün

tiplerle savaşıma görevini üstlenerek İstanbul'a doğru yola çıkar. Ancak İstanbul'a varır varmaz, meşhur olduğu gazinoları ve eski sevgililerinin torunlarını görme isteği dikkatini dağıtır, Marmara Tünelleri'ne gidip Hamsilerle savaşıma görevini unutturur. Zeki'yi canlı gören insanlar korkudan sapır sapır dökülmeye başlar. Zeki'nin hayran-zombileri, insanlara saldırıp örtülerini yırtmaya, beyinlerini yemeye koyulurlar. (Bir+Bir, 2010)

Fikret Bertuğ'un Zeki Müren'in aktörlüğü ve sanat yaşamında ironik algısını şöyle açıklamıştır:

Filmlerinde en azından tuhaftır diyelim, mesela Zeki Müren'in aşık erkek rolünü oynayışı ne kadar gerçekse, üslubu da o kadar gerçektir! Rol yapan bir erkek aktör, karşısındakini pataklarken başka türlü pataklar, Zeki Müren başka türlü pataklar. Erkeğimsi olmak için fazla sırtır, komiktir. Türk halkının beğenisinde basın organlarının rolü çok önemlidir. Zeki Müren'e döneminde hiç kimse O'nun aleyhinde bir şey yazamamıştır. Bu işten en iyi anlayan bir müzisyen de tam olarak en iyiyi anlayamayabiliyor. Şimdi Türk müziği ve Zeki Müren dendiği zaman herkes bıyık altından güler. Müzik otoritelerimiz de var müzik konuşarlarda var. Onlar da yapmamıştır. Zeki Müren konusuna kimse değinmemiş, değinememiştir. (Fikret Bertuğ: Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

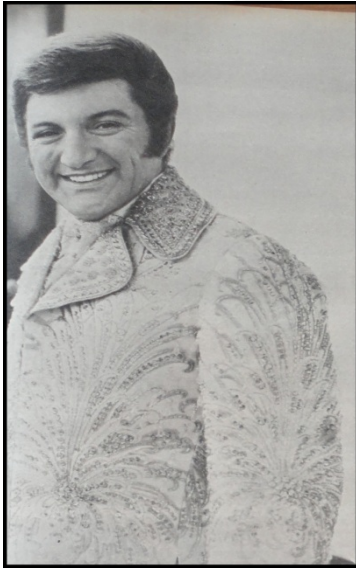
3.2.3. Zeki Müren ve Liberace ilişkisi: *pastiş*

1970 yılında Türkiye müzik tarihinde bir ilki gerçekleştiren Zeki Müren, hem büyük tepki hem de ilgi toplamış ve birçok röporajda ilginç sorulara farklı ve ironik cevaplar vermiştir. O yıllarda başka sanatçıları özellikle kostüm bakımından taklit ettiği iddialarına karşılık Müren, “Ben süslü smokinleri piyanist Liberace'den, renkli gömlekleri de Elvis Presley'den önce giydim” diyerek zamansal bir iddiada bulunmuş ve kimseden öykünmediğini savunmuştur. Benzer şekilde şal örneği işlemeli bir ceketinin eşini de yıllar sonra Liz Taylor'ın sırtında gördüğünü de iddialarına eklemiştir. (Hayat Mecmuası, 7 Ağustos 1970) Ünlü piyanist Liberace²⁷ (1919-1987) 1960'lı yıllarda Las Vegas'ta farklı kostümleri ve gösteri anlayışı ile dünyaya sesini duyurmuştur. Piyanist ve aynı zamanda solist olarak sahne alması, gösterişli kostüm ve aksesuarlarla oluşturduğu farklı cinsiyet görünümü ile ilgi toplamıştır. Androjen görünümü dolayısıyla basında çıkan homoseksüel yakıştırmalarına farklı yorumlar getirilmiş ve cinsel kimliği tartışılmıştır. 2011 yılında yakın arkadaşı olduğu söylenen

²⁷ Wladziu Valentino Liberace/1919-1987

Betty White'in yaptığı açıklamaya göre 'Liberace gay'dir.' Ancak, Liberace, homoseksüel olduğunu kendi söylemleri ile hiç bir zaman olumlamamıştır. Benzer bir durum Zeki Müren için Türkiye'de söz konusudur. Androjen görünümü ile dikkatleri çektiğinden itibaren Müren için homoseksüel olup olmadığı konusu gündeme gelmiştir. Cinsel kimlik veya tercihlerinin dışında dış görüntülerinin neredeyse aynı olduğunu söylemek mümkündür. İki sahne insanı, yaklaşık olarak aynı dönemde ancak farklı coğrafyalarda toplumun ilgisini çekmiş ve basında sanatlarının yanı sıra sıradışı duruşları ile haber olmayı başarmıştır. 1972 yılında Hayat Mecmuası'nın ele aldığı Liberace, Müren benzerliği 'Türkiye'de Zeki Müren, Amerika'da Liberace...' başlığı ile konu edilmiştir.

Dünya sahnelerine tatlı melodileri kadar boncuklu kıyafetleri, pahalı mücevherleri ve göz alıcı süs eşyalarıyla renk katan sanatçı. Ünlü piyanist Liberace alaturka şarkı söylemez, Zeki Müren, piyanoda klasik parçalar çalmaz. Ama, bu iki sanatçının bir ortak tarafları vardır: Sanatları kadar sahnede giydikleri kıyafetlerle de dinleyicileri etkilemeye bakarlar. Sahnelerde zengin dekorlu, renkli kıyafetler giymiş geniş figüran karolu gösteriler şimdi klasik oyunlardan daha fazla tutuluyor. Bu çığrı, bir sanatçının yalnız müziğiyle kulağa değil, kıyafetleriyle göze hitap etmesini savunan Amerikalı piyanist Liberace açmıştı. Başta Zeki Müren olmak üzere birçok sanatçıya ilham veren de o oldu. (Hayat Mecmuası, 27 Ocak 1972)



Şekil 3.2. Valentino Liberace

Maksim gazinosunda mikrofonda bir ses yükseldi:

- Mini mi, maksi mi?

Kalabalık bir kadın grubu koro halinde cevap verdi:

- Miniiii!..

Ve mikrofondaki ses devam etti:

- Önce yüce Tanrı'nın, sonra da hanımların tuttuğu insanı kimse yıkamaz!..(Hayat Mecmuası, 7 Ağustos 1970)

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Zeki Müren çok büyük bir risk aldığı farkında olarak gündemi ayakta tutabilmek için yenilikler yapmanın da zorunluğunu hissettiğinden ve cinsiyetin kendisine verdiği esneklikten de faydalanarak bu girişimi gerçekleştirmiştir. Tanrı'nın kendisine verdiği yeteneğin farkındalığı ve kadın seyircilerin karşısında efemine bir erkek görünümünün kadınlar için hiçbir tehdit oluşturmadığını da hesaplarına katarak Zeki Müren, görüntüsündeki bu yenilik ile bilakis kadınlara daha cazip gelmiştir. Kadınların eşleri için bir tehlike oluşturmadığı gibi ataerkil Türk toplumunun baskısı altında eğlenen kadınlar açısından Zeki Müren sahnesi eşlerinin rahatça izlemelerine izin vereceği bir 'erkek'tir. Bu sebeple kadın matinelere gelen hanımların eşleri de Zeki Müren'i bir tehdit unsuru olarak görmemiş, tam anlamı ile eğlence unsuru olarak kabul etmiştir. Bu sebeple mini etek, maksi etek aile içi ahlakları ile alakalı olmadığından sahnede izlendiğinde çok fazla ahlaki bir konu olarak değerlendirilmemiştir. Bu kostümler ile Türk milleti önce şaşırmıştır ama kendi ailelerini ve namuslarını tehdit eden bir neden bulamadıklarında kısa süre içerisinde bu tepkiyi ilgiye dönüştürmüştür. Önce açık açık 'bu kadarı da fazla ama' diyerek belki de ilk kez Müren'e tepki gösteren halk, yine büyük bir ilgi ile konser salonlarını doldurmuştur. Dedikodular devam ederken, şöhretini devam ettirmek için daima sahnede yenilikler yaratan sanatçının hormon tedavisine de başlayacağı haber konusu olmuştur.

Trt ve ses sanatçıları arasında çıkan anlaşmazlıklar arasında Zeki Müren'de taraf olmuş ve Trt'ye olan küskünlüğünü bu vesile ile dile getirmiştir:

1951 yılından 1963 yılına kadar haftada 2-3 defa 30 ile 45 dakika arasında değişen ve daha çok cumartesileri saat 21'de solo seansları yaptım. Aldığım ücret 18 lira idi. Zaten ben bu işin parasında değilim. Gazinolara kadar gelip beni dinleyemeyenlerle Anadolu'daki hayranlarım için sevinçle yapıyordum bu işi. Sonra ilgililer benim saatime bir hanım sanatçıyı koydular. Bana layık gördükleri saatlere bakın: Sabah 8! Bu saatte bütün dinleyicilerim, işlerine gitmek için yollara dökülmüşlerdir. Saat, 11.15! Küçük hayranlarım okullarında, hanım dinleyicilerim de çarşıda, pazardadırlar. Ya da gece yarısı 23.30! Bu saatte hemen hepsi uyumuşlardır. İşte, bu sebeplerden TRT'ye resti çektim. Şimdi istesem tek plağımı çaldırمام. Ben tam 7 yıldır TRT'ye küskünüm, kırgınım. Bu kadar zaman zarfında değil radyoevine uğramak, kapısının

önünden dahi geçmedim. Nihayet onlar benim eski bantlarımı hiçbir ücret ödemedem çalarlar. Ama, istesem, çaldırmam... (Hayat Mecmuası, 19 Mart, 1970)

Las Vegas'da Liberace müzesinde yapılan bir televizyon programından sonra Zeki Müren'in programı hazırlayan Bilal Özcan'a telefon açarak bu konu hakkında önemli bir açıklama yapmıştır. Telefon görüşmesinde Müren şunları söylemiştir: "Bilal dün gece programını izledim. Nereden buldun Liberace'yi, bravo sana. Bak bir sırrımı vereceğim. Ben sahnelerede kendime Liberaceyi örnek aldım. Las Vegas'ta çalıştığı müzikholde onu izleyince kararımı verdim ve Türkiye'ye dönünce sahnelerde devrim yaptım. Kostümlerimde, saz heyetinde, sahnede yaptığım yenilikler çok daha başarılı olmamı sağladı." Bu yazısında Özcan, Zeki Müren'in 1950'li yılların sonunda gerçekleştirdiği Amerika seyahatinin ardından aldığı radikal kararlara ve uygulamalara vurgu yapmıştır.

Zeki Müren, 1950'li yılların sonunda, ölünceye kadar yanından ayırmadığı en yakın arkadaşı Şahap Koptagel ile bir dünya turuna çıkmıştı. (Bir generalin oğlu olan sevgili Koptagel, Zeki Müren'den sadece iki ay sonra Ankara'da üzüntüsünden vefat etti; bunu hiç kimse bilmez) Amerika kıtasında önce New York'a, sonra Los Angeles'a, ardından Las Vegas'a uğradılar. Zeki Müren, Las Vegas'ta izlediği piyanist şantör Liberace'ye hayran kaldı. Liberace piyanosunu çalıp şarkısını söylerken üzerinde bulunduğu sahne, ağır ağır 360 derece dönüyordu. Sahnede papyon da takıyor, smokin de, kaftan da, şort da giyiyordu. Ve hepsinden ilginç; yüzüne, gözüne makyaj yapıyordu. Sahneye çıkarken, yukarılardan bir yerden salıncakla geliyordu. Zeki Müren Liberace'ye hayran kalmıştı. Şahap Koptagel'e, "Türkiye'ye döner dönmez onun yaptıklarını yapacağım" dedi. Ve yaptı da...Sahnelerde devrim yaptı. Bu, herkesi şaşırtan büyük bir devrimdi. İstanbul'da, Ankara'da, İzmir'de çalıştığı gazinolar doldu taşı. O güne kadar saz heyetinin smokin giyip papyon takması görülmüş şey değildi. Şarkılarına uygun dekorlar ve döner sahne yaptırdı. Sahneye 'T' podyum inşa ettirdi. Arkasında ilk kez O vokalist kullandı. Şahap Koptagel, Müren'in kimseyi almadığı evine girebilen tek insandı. Bizi, vefatından iki ay önce Bodrum'daki evinde sıcak bir yaz günü Zeki Müren tanıştırmıştı. Onlar kan kardeşti. Dostlukları, Zeki Müren'in Ankara'da yedek subaylık yaptığı günlerde başlamış ve ölene kadar sürmüştü. (Özcan, 26 Şubat 2011)



Şekil 3.3. Zeki Müren - Liberace

1972 yılında Hayat Mecmuası'nda yer alan bir haberde Amerikalı piyanist Libarece'nin Zeki Müren'e ilham verdiği yazılmış ve verilen fotoğraflar üzerinden iki sanatçının gösterişli kostüm ve takıları kıyaslanmıştır. Bir sanatçının yalnız müziği ile kulağa değil, kıyafetleriyle de göze hitap etmesini savunan (Hayat Mecmuası, 27 Ocak 1972) ve sahnesinde uygulayan Liberace'nin, Müren ile müthiş benzerliği farkedilmektedir. Aynı sene 'İşte benim 17 yıllık sinema politikam' başlığı altında verdiği röportaj ile Müren, son filmi 'Rüya Gibi'nin Avrupa'da başlayan çekim setinde fotoğraflar vermiştir. 1954 yılından itibaren her yıl bir sinema filmi ile seyirci karşısına geçtiğini ve her filminin seyirci tarafından çok sevildiğini belirtmektedir. Bu başarısını kendi sinema politikasına bağlayan Müren, eskimemek için kendini daima yenilediğini ifade etmektedir. 1956 yılından itibaren her filminde artist kadrosunun, rejisörün ve senaryonun kendisi tarafından seçildiğini belirten Müren, film süresinin de daima 40 günlük bir program içerisinde tamamlanması gerektiğini açıkladığı sinema politikalarına eklemiştir. Zeki Müren, 17 yıllık sinema kariyeri boyunca her filminde kendi dublajını kendisi yapmış, bu tutumunun başarısına giden yolda oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır. Zeki Müren sinema Türkiye'de sinema sektörüne getirdiği yenilikleri ise şöyle ifade etmiştir: “Efendim, Türkiye'de ilk konulu renkli filmi ben çektim. Sonra Türk filmciliğine revülü sahneleri ben soktum. Film çekimleri için özel seanslar düzenletip şarkılı sahneleri gerçekçi bir havaya soktum... Ama eğer 17 yıldır sinemada birşeyler yapabiliyorsam, bunu bir tek şeye borçluyum. Bıkmadan, usanmadan, yılmadan ilk gün ki gibi çalışmama...”

'Rüya Gibi' adlı son sinema filminde Zeki Müren başrolleri Esen Püsküllü, Arzu Okay, Kadir Savun, Turgut Boralı ile paylaşmış ve filmin yönetmenliğini Lütfi Akademik üstlenmiştir. Senaryonun Sefa Önal tarafından yazıldığı filmde, Avrupa seyahatinden döner dönmez bir taraftan gazino programlarına çıkarken, bir taraftan 'Ayşem' operetinin provalarıyla uğraşan Müren'in yaşamı anlatılmaktadır. Müren yoğun olarak çalışırken, Füsun (Arzu Okay) adlı kötürüm bir gençle platonik bir ilişki kurmuştur. Zeki Müren'in günlük yaşantısını, sahne provaları sırasında tanıdığı Fatma (Esen Püsküllü) adlı bir köylü kızı değiştirir. Fatma, sevgilisi ile birlikte köyden kaçmış, ağabeyi tarafından aranmaktadır. Son filminde olduğu gibi bu filmde de Müren seyirci karşısına Zeki Müren olarak geçmiş ve 'Nasıl Geçti Habersiz', 'Ben Gamlı Hazan', 'Katip Arzuhalim' gibi günün moda 10 şarkısını seslendirmiştir. (Ses Mecmuası, 1972)



Şekil 3.4. Zeki Müren film stüdyosunda

Zeki Müren'in repertuarına bu sene itibari ile Muzaffer Özpınar besteleri eklenmeye başlamıştır. Müren'in 1972 yılında Grafson Plak etiketi ile piyasaya sunduğu plağın bir yüzünde *Canın İsterse* adlı Özpınar bestesi bulunmaktadır. Aynı yıl *Bir Sokak Çeşmesi Oldu Gençliğim* ikinci bir Özpınar bestesi ile sonraki senelerde devam edecek olan ikili iş birliği başlamıştır. Zeki Müren, aktif sahne yaşamının son on yıllık

periyodunu Muzaffer Özpınar'ın besteleri ve sahne şefliği eşliğinde geçirmiştir. Bu dönemde Özpınar tarafından kayıda alınmış olan Zeki Müren Çakıl Gazinosu repertuarı şöyledir:

Çakıl Müzikol Konseri 1972-73

“Aziizzz Muhterem Saygıdeğer Sanatsever Caaanım dinleyiciler...

Hepinize her zaman olduğu gibi ayrı ayrı minnet ve şükranlarımı arz ediyorum lütfen kabul buyurunuz efendim.... (alkışlar).. var olunuz... Değerli saz üstadlarım ve bu sezon sahnemizde zarafetleri ile sanatları ile katkıda bulunan Boğaziçi Musiki Derneği Korosu arkadaşlarımıza birlikte hepinize herşeyin en güzelini diliyoruz.. Aziiiz dinleyiciler.. var olunuz..sağolunuz efendim.. Efendim programımızı günümüzün sevilen bir hüzzamı ile açmaya çalıştık.. Hemen eskilere ölümsüzlere dönüyoruz ve yüce İtri'mizi beraberce yad ediyoruz.. İzninizle..

Gezdiğim Dikenli Aşk Yollarında

Ah Tuti Mucize Guyem

Derman Kar Eylemez

Ölürsem Yazıktır Sana Kanmadan

İndim Havuz Başına

Zeki Müren bu kayıtta şarkı aralarında küçük efektler ve ‘Beraber aman aman çok güzel oluyor...aman aman, hop hop’gibi sözlerle seyircileri motive ediyor.

Herşey için ve herşey için yıllarım için şöhretim için aldığım her nefes için hepinize minnet ve şükranlarımı tekrarlariken bu gece bu güzel, bu latif, bu zarif, bu beni bahtiyar kılan güzel çiçekleri gönderen.....teşekkürlerimi sunuyorum.

Müren kıyafet değiştirirken sazlar çalıyor..

Kalplerden Dudaklara

Aşkımın Sahibi Sensin

Bir İhtimal daha var..

Sen Bir Ömre Bedelsin..

“Varolun.. Yine bizler de sizleri alkışlarıyoruz.. Varolun.. Çok güzelsiniz canımsınız aşkımsınız bitanelerim tatlılarım benim güzellerim benim.. Helal vallahi helal.. Aziiz

saygıdeğer dinleyicilerim efendim yine çok değerli korist arkadaşlarım ve saz üstadlarım bir valsimi sunuyorlar ve ben hemeen geliyorum.. Manolyam..

Boğaziçi Koro okuyor.. Manolyam şarkısını...

Son nakaratta Müren sahneye geliyor.. Manolyamın son nakaratını kendi okuyor..

“Saygıdeğer dinleyicilerim sıra yepyeni bir bestede değerli bestekarımız kıymetli tanburi ve de çok sevdiğimiz şefimiz Muzaffer Özpınar bey bu yepyeni yapıtında şöyle bir temayı işliyor aziz dinleyicilerim.. sizler gibi gerçek dostların huzurunda vafkar olmayan dostlar için kadirşinas olmayı dostlar için hazırlanmış bir şarkı bu.. Hepimizin hayatından geçenler gibi syrek de olsa evet izin verirsiniz önce şiirini sunmaya gayret edeceğim aziz dinleyicilerim...

Sanırdım gündüzdü onlarla gecem
İçimde ümitti dost bildiklerim
Ne zaman yıkılıp yere düştüysem
Bırakıp da gitti dost bildiklerim
Nerede o sözlere kandığım günler
Her gülen yüzü dost sandığım günler
Acıdan kahrolup yandığım günler
Terkedip de gitti dost bildiklerim
Korkar oldum bana dostum diyenden
Varsa var olandan yoksa gidenden
Ne onlardan eser kaldı ne benden
Beni benden çaldı dost bildiklerim
Meydana çıkalı asıl çehreler
Aydınlanmaz oldu artık geceler
Yalanlar tükendi düştü maskeler
Beni benden etti dost bildiklerimm.....Zeki Müren şiiri her kelimeye vurgu yaparak ve duygulu bir şekilde okuyor..
Gülünce Gözlerinin İçi Gülüyor
Beterin Beteri var
Beyoğlu'nda Gezersin
Biz helva da deriz halva deriz.. ve heeemmenn geliyorum.. kostüm değişiyor
Zühtü (M. Özpınar, Kişisel Görüşme, 2011)

1974 yılında son kez sahneye çıkan dönemin ünlü solist sanatçısı Safile Ayla, Saray Sineması'nda gerçekleştirdiği bu programın sonunda seyircileri ile vedalaşırken

kürklü pelerinini iki yana açmış ve içinde giydiği taşlı mayosu ile farklı bir poz vermiştir. Bu pozunun farklı olmasının sebebi Ayla'nın genelde uzun ve şık tuvaletler içerisinde sahneye çıkmasına rağmen, bu kadar dekolte bir kostümü kullanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Buna benzer bir kostümü de Muleruj Gazinosu'nun afişi için giymiş ancak bu kostümde bikini üzerine transparan bir tuvalet giymiştir. Safiye Ayla, Zeki Müren kadar açık ve ısrarlı bir şekilde dekolte kullanmamış olmasına rağmen, sahnelerde mayo giyen ilk kadın solistlerdendir. Safiye Ayla'nın, Zeki Müren'in 'yenilikleri' ve aralarındaki ilişkiyi anlatımı şöyledir:

Bizlerden sonra Türkiye'de bir Zeki Müren fırtınası esti. Oysa ben onun yaptıklarını hiçbir zaman bir 'yenilik' olarak görmedim. Çünkü Zeki Müren parlamaya başladığı zaman ben Saray Sineması'nda konserler veriyordum ve üç bölümde ayrı tuvalet giyiyordum. Zeki Bey de gelip beni izliyordu. Sahneden dinleyiciyle kontaklı ilk başlatan sanatçı benim. Hem en ağır eserleri okuyup büyük alkış alıyor, hem günün moda şarkılarını söylüyor, hem hafiften hafife şov yapıyor, üstelik hikaye bile anlatıyordum. Sonuç olarak diyeceğim ki, Zeki Türk Sanat Musikisi'ne bir yenilik falan getirmedi, sahnede şov yapmayı benden öğrendi. (Seçkin, 1998)

1970'li yıllarda Zeki Müren'in kostümlerine verdiği çeşitli isimler basında oldukça yankı uyandırmıştır. Müren, çoğunlukla sahne kostümlerini kendi tasarladığından, neredeyse tüm kostümlere bir isim bulmayı adet haline getirmiştir. Ancak, bu dönemde kostümlerine isim verme fikri yalnızca Müren'e ait değildir. Benzer şekilde Safiye Ayla'nın da 'Güneş Şarkısı' ismini veridiği kostümü ile konser verdiğini fotoğrafları bulunmatadır. (Güngör, 2006)

3.2.4. Zeki Müren'in icra ve repertuarında arabesk eğilimler ve yerellik

Postmodernizm tanımlarını inceleyecek olursak, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın yok edilmesinin, yüksek sanat ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesinin, üslupla genel bir keyfiliğin ve kodların oyuncu harmanlanışının vurgulandığı görülmektedir. (Featherstone, 2005) 1972 yılına gelindiğinde Zeki Müren'in 20 senelik sanat yaşamını geride bıraktığını düşünürsek oldukça önemli bir değişime de tanıklık etmiş oluruz. Müren'in ilk radyo yıllarından 70'li yıllardaki gazino ve plak çalışmaları esnasında görünümünde ve sahne algısında oldukça büyük radikal değişimler yaşanmıştır. Müren, sahnelere getirdiği birçok farklılığın yanı sıra gazino anlayışının da dönüşmesine sebep olmuştur. Klasik fasıl anlayışının hakim olduğu gazino programları özellikle Müren'in sahnesinde daha hareketli repertuar

anlayışına dönüştüğünden Müren ile gazino programı başka boyuta taşınmıştır. Önceki yıllarda birçok sanatçının beste, ağır semai gibi klasik fasıl formları ile yaptığı gazino programları yerine Müren, şarkı formunun ağırlık kazandığı ve her 5 eserde bir hem kostümün hem de tarzın değiştiği bir repertuar anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayış doğrultusunda Müren repertuarında halk müziği eserleri de katmıştır. Türk makam müziğinde eklektik yapı, mekanlar üzerinden gazino ile örneklendirilebilirken, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Zeki Müren'in gazino ve konser repertuarı da eklektik unsurun örneklerindedir.

Cumhuriyet reformları bir takım kurallaştırmaları ve değişimleri getirmiş olsa da asıl etkili değişim, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hızlanan kentleşme süreci ile müzik alanındaki popülerleşme çabaları da hız kazanmıştır. Dede Efendi ve çağdaşları ile başlayan popülerleşme çizgisi, Türkiye'nin geçirdiği siyasal, toplumsal değişmeye koşturucu olarak, Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey, Saadettin Kaynak, Zeki Müren gibi isimler tarafından devam ettirilmiştir. (Ergur, 2009) "Örneğin, Dede Efendi'nin "Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönlümü" adlı eseri bestelendiğinden beri yaklaşık 180 yıl olmasına rağmen popülerdir. Dede Efendi ve Hacı Arif Bey'in eserleri hem kendi zamanlarında hem de günümüzde popülerlik kazanmış eserler olmasına rağmen Zekai Dede kendi zamanında da klasik olarak kalmıştır. Bir eserin ya da müzik türünün popülerlik kazanması döneminin popüler ürünleri haline gelmesi tamamen kitleler tarafından sevilmesi, kabul görmesi ve halka yayılması ile alakalıdır. Örneğin Osmanlı müziğinde Ali Ufki Bey'in kaleme aldığı şarkılar, türküler dönemin popüler eserleri olarak düşünülebilir." (Aksoy, Kişisel Görüşme, Ekim 2011) Bu anlamda müzikte popülerleşme süreci çeşitli bestecilerin bazı makamların sıkça kullanım ve eserlerin sadeleştirilmiş hali olan 'şarkı' biçiminin yayılması ile ivme kazanmıştır. 1861'de Abdülaziz'in tahta geçmesinin ardından Muzıkay-ı Humayun gibi batı müziği kurumları varlığını sürdürmüş, aynı zamanda geleneksel müziğe de saray tarafından rağbet devam etmiştir. 19.yy'da Hacı Arif Bey'in geleneksel ve modern arasında yaşadığı gel gitler, toplumsal dönüşüm sürecini etkiler nitelikte hareketlere yol açmıştır. Hacı Arif Bey bu süreçte gerek 'kürdilihicazkâr' makamı, gerekse 'müsemmen' adını verdiği usulü icadı ile toplumsal değişimin önemli bir parçası haline gelmiştir. Kürdilihicazkâr makamı, ses donanımı açısından batı tamperamanına uzaklığı ile dikkat çekerken, müsemmen usulü 8/8'lik değeri ile sanayi toplumunun genel geçer 4/4'lük sade yapısını vurguların yerindeki değişiklik ile başka bir boyuta

taşımıştır. (Ergur, 2009) Türk müziğinde sadeleşmenin ve dönüşümün yaşandığı bu yıllarda sahnelerde ve konser salonlarında oluşturulan repertuarlardaki makamların kullanımı da giderek değişmiş, sadeleşmiş, standartlaşmış ve kalıplaşan bu makam ve usuller sayesinde halka sunulan müziğin algısı da popülerlik işlevine katkı sağlamıştır. 500'ü aşkın makama sahip olduğu düşünülen Türk makam müziğinde 1950'ler itibari ile kullanılan makam sayısı iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar azalmış, sadeleştirilmiştir. Çoğunlukla kullanılan makamlar arasında Rast, Uşşak, Hüzam, Nihavend makamlarının yanı sıra özellikle Kurdi ve Hicaz makamlarının varlığı arabesk²⁸ tabir ettiğimiz eserlere de geçişi kolaylaştırmaktadır.

Arabesk kavramının Türkçe sözlükteki karşılığı “Arap tarzında yapılmış süsleme veya bezeme” olarak geçmektedir. Fransızca “arabesque” teriminin dilimize girmesiyle yaygınlaşmıştır. Dünyanın çeşitli dillerine de girmiş olan arabesk kavramı genel olarak iki temel anlam üzerinde yoğunlaşmıştır. İlk tanıma göre arabesk birbiri içine girmiş, çiçek ve yapraklardan oluşan girişik bezeme biçimidir. İkinci tanıma göre arabesk, birbiri içine geçerek karışık şekiller alan geometrik bezeme tarzı olarak tanımlanmıştır. Roger Garaudy arabeskin tanımı şöyle vermiştir: ‘Arabesk, ritimli hareketler halinde, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak sürmelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam sanatına özgü bitki bezemesi biçimleri olarak tanımlanabilir. Buna göre doğanın müziksel betimlenişi ile geometrik rasyonel anlamı özel olarak arabeske bütüncül bir düzen içinde verilmektedir.’

17.yy’dan itibaren Schumann’ın müziğinde belirgin biçimlerde arabeskin bir yenilik olarak kullanılmaya başladığı gözlemlenmiştir. Schumann’ın eserleri arasında en belirgin olarak “Carnaval” eserindeki birçok parçanın birbiri ardına sıralanışından oluşturulan büyük yapı dikkat çekicidir. Batıda arabesk tabiri yerine “kitsch” sözcüğü karmaşıklık, giriftlik anlamında kullanılmaktadır. (Güngör, 1993)

Arabesk tanımı ile ilgili Türkiye’de arabeskin önde gelen isimlerinden Orhan Gencebay ise şöyle bir tanımlama yapmıştır:

²⁸ Ana Britannica’da arabesk sanatı “Birbirine sarılmış ve iç içe geçmiş bitki geçmiş bitki öğeleriyle, soyut eğrisel öğelerin oluşturduğu bezeme üslubu” olarak tarif edilmiştir. Çeşitli kaynaklara göre arabesk, Helenistik dönemden, İslam sanatına, Avrupa’da Rönesans’a kadar sanatı etkilemiştir. Barok üslubunun ortaya çıkışı ile arabesk bezeme gözden düşmüş, 18 yy’da Roma arabesk bezemelerin ortaya çıkarılmasıyla yeniden gündeme gelmiş, Fransız Devrimi’ni izleyen imparatorluk dönemlerinin biçimci yaklaşımıyla sona ermiş bir üslûpken Türkiye’de arabeski kitle iletişim araçlarının da vasıtasıyla 1960’ların sonundan itibaren Orhan Gencebay kitlelere yaygınlaştırmıştır. (Yaşar ve Atılğan, 1993).

Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden oluşan bir müziktir.” Nazife Güngör arabeski tanımlarken “İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür tanımını vermiştir. (Güngör, 1993) Bu tanımlamalardan da anlaşıldığı gibi arabesk kavramı müziğin niteliksel özellikleri ile ilgili olduğu kadar kültürel ve toplumsal bir olgudur. Müzik yönü ile arabesk denildiğinde en belirleyici özellikler girift, döngüsel, nağmesel ve mikro yapıların bir arada kullanılması aklı gelmektedir. Çalgılar açısından da bu giriftlik söz konusu olduğu için hem batı müziği hem de halk müziği ve makam müziği çalgıları bir arada kullanılmaktadır. Performans ve vokal açısından da bu geçişkenlik ve mikro yapı söz konusudur. Arabesk müzikte sık kullanılan 8/8’lik özellikle düyek usulü ve benzeri kalıplar ve özellikle kullanılan kurdi, hicaz gibi makamlar da süreç içerisinde belirleyici özellikler arasında olabilmektedir.

Arabeskin tanımı genel olarak üç bakış altında toplanmaktadır. Bunlardan ilki, kültürü bir gelişmişlik düzeyi olarak tanımlayan bakış açısından hareketle arabeski “yoz” ve “bilinçsiz” olarak ele alan bakış, ikincisi, arabesk müzikte müzik üreticilerinin ve dinleyicilerinin bakışı ile arabesk yapının somut bir kültürel durum olduğuna dair yaklaşım, en yaygın görüş olarak üçüncü yaklaşım ise arabeskin ülkemize özgü bir kent kültürü ürünü olduğu gibi sosyal ve tarihsel şartlar sonucunda “yeni kentlilerin” hayatlarının yeni bir yorumu olduğu yönündedir. (Işık ve Erol: 2002) Genel olarak arabesk kavramının Türk sanat ve Türk halk müziğinin bir yozlaşma sürecine girmiş hali olarak Arap filmleri ve popüler müziklerinin etkisi ile geliştiği düşünülmektedir. Bu süreç içerisinde Türk makam müziği de bir sadeleşme sürecine girmiş, klasik eserlerden şarkı formuna geçiş yaşanmıştır. 19.yy’un ikinci yarısından sonra Hacı Arif Bey ile gelişen ‘romantik’ şarkı ekolünde daha basit güfteler ön plana çıkarılmıştır. (Stokes, 1998) Martin Stokes’un belirttiği gibi Türk müzikologlar Türk makam müziğini İstanbul’da Osmanlı Sarayı’nda Arap, Fars ve Türk müziği tarzlarının yüzyıllar süren birleşimi sonucunda oluşan kozmopolit bir Ortadoğu müziği olarak ele almaktadır. Arel, İstanbul dışında Şam’da ve Bağdat’ta en itibarlı konservatuarlarda ders veren Mesut Cemil, Refik Fersan, Muhittin Targan, Cevdet Çağla gibi Türk

hocaların aracılığıyla Türklerin bu müziğin teorisine, enstrümanlarına ve öğretilmesine yaptıkları katkıları önemle vurgulamıştır. Bu kozmopolit tarza ilk tepki ise 19.yy'ın sonlarına doğru meydana gelen Mısır filmlerinin radyolarda müziğini yeniden formüle edip, 1920'lerden sonra gelişen ve sonraları 'arabesk' müzik olarak kavramsallaştırılacak olan akım ve süreç ortaya çıkmıştır. (Stokes, 1998) Arabesk müziğin gelişmesinde en etkili alanlarından biri olarak görülen sinema filmleri başta besteci Saadettin Kaynak olmak üzere çeşitli bestecileri etkisi almış ve Zeki Müren gibi 1960'lı yılların yıldız sanatçılarını ve repertuarlarını da etkisi altına almıştır.

1970'li yıllar itibari ile Türkiye coğrafyasında müzikten bahsederken arabesk kavramına değinmemek olanaksız hale gelmiştir. Arabesk, toplumun derinliklerine inen ancak özellikle sanayileşme ve dolayısıyla modernleşme ile beraber kentlerde yaşayan insanların yeni oluşan toplumsal yapıya uygun olarak kendi iç dinamikleriyle oluşturdukları karmaşık bir bütündür. (Işık ve Erol, 2002) Bu kavramı ele alırken iki farklı olguyu tanımlamak gerekmektedir. Arabeskin şarkılarda ve icra biçimindeki temsilcileri ve yaşam biçimi olarak arabesk ikiye ayrılabilir. Bestelenen arabesk eserleri ve arabesk icra biçimini yorumlayan şarkıcılar ilk kategoride yer almaktadır. Bu sanatçıların yaşamları arabesk değildir. İkinci kapsamaktadır. Bu yaşam biçimi genelde besteci, söz yazarları ve şarkıcılar tarafın temsilen aktarılmaktadır. Dünyayı algılama tarzı olarak arabesk yaşamı seçen dinleyiciler için Müslüm Gürses ve Orhan Gencebay arabeskin krallarıdır. Ancak Zeki Müren repertuarına 1960 sonrası almış olduğu arabesk besteler ve arabesk icra biçimi ile Türk makam müziği dinleyicilerine başka boyuttan arabeski sunmaktadır. Yaşam biçimi ya da simgesel faktörler göz önüne alındığında hiçbir arabesk yaşam görüntüsü taşımamasına rağmen icra özellikle icra biçimindeki değişiklik ile gündeme ayak uydurmuştur.

1960'lı yıllar Türkiye'nin sanayileştiği, kırsaldan kentlere göç yaşadığı, geleneksel ve modernin birbirine girmeye başladığı yıllardır. Göçler sayesinde yalnızca üç büyük kent değil, Anadolu'daki pek çok kent de büyümüş ve yaşam kalitesi düşmüştür. Kentlerin etrafında gecekondu mahalleleri oluşmuş, burada yaşayan insanlar hem gelenekselliklerini bırakmak istemeyip hem de yeni çevrelerine alışmaya çalışmıştır. Toplumsal dönüşümün yaşandığı bu yıllarda yaşam biçimlerinin değişmesi, eğlence biçimleri ve müziğe de yansımalar yapmıştır. Kırsal kesimden koparak türküden de kopuş yaşanmış, geleneksel Türk makam müziği dahil çeşitli müzikler istenilen ihtiyacı karşılamamıştır. Bu iki müziğin dışında hem sınıfsal hem analitik olarak

anlamlar yüklenen bir müzik olarak arabesk doğmuştur. Alt kültür ürünü olarak arabeskin doğuşu Türkiye müzik yaşamında önemli bir dönemece imza atmış ve müzik mekanlarına etki etmiştir. Özellikle gazino seyircisinin birden zenginleşen yeni tüccar, müteahhit ve toprak ağasına dönüşmesi ile müdavim profili değişmiş ve böylelikle gazinolarda arabesk müzik var olmuştur. Değişen insan profili gazinolarda çeşitli olaylar ile arabeski dayatmış ve repertuarlar buna göre düzenlenmiştir. Kazablanka Gazinosu'nda yaşanan bir olay şöyledir:

Zeki Müren, programının sonuna gelmiş, dinleyenlerin yoğun isteği üzerine son bir şarkı daha söylemeyi kabul etmişken, ön masalardan birinde oturan Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nden gelmiş bir seyirci kendi istediği şarkının söylenmesinde diretmiştir. Müren, bu sesi duymazdan gelerek son şarkısını söylemeye başladığında masadan sahneye doğru uçan bir bıçak orkestrada bulunan kanun sanatçısı Hilmi Rit'in göz kapağına gelmiş ve bıçağı atanlar kaçmıştır. (Aşan, 2003)

Arabesk müzik, 1960'lı yılların yarattığı görece özgürlük ortamında yaygınlaşmış ve ifadesini bulmuştur. Bu durum merkezîyetçi ideolojinin etkisinin en alt tabakaları yönlendirici tavrının ve etkisinin azaldığını göstermektedir. Arabesk müzik, merkezden güç almamış, tersine iktidar tarafından istenmemiş ve hatta çatışma halinde olmuştur. İktidarla uyumu ancak 1980 sonrası döneme denk gelmiştir. (Işık ve Erol, 2002) Bu bakımdan arabesk müzik bir popüler kültür ürünü olarak ele alınmalıdır. Bu sebeple Zeki Müren'in dönemin popüler sanatçısı olarak son derece popülerlik kazanan üstelik halkın kendi beğenisi olarak görülen arabeske rağbet göstermemesi olanaksız hale gelmiştir. 1960 sonrası gerek repertuarına aldığı arabesk şarkılar gerekse üslup açısından arabesk tavrı benimsemesi ile popüleritesini ve dinleyici yelpazesini oldukça etkili bir biçimde genişletmiştir. Zeki Müren 1950'lilerde kentlileşme çözümlemesinde gerekse 1960'lardaki kırsaldan kente yerleşmiş halkın müzik anlayışındaki arabeskleşmeye göre adımlarını atmış değişen toplumsal dengelere uyum sağlamıştır.

Arabeske getirdiği tanımlama ve Zeki Müren'in okuduğu arabeski tanımlarken Bülent Aksoy şunları söylemiştir:

Arabesk deyince nağmeleri ve güfteleri ikisi birden değerlendirmeliyiz. Nağmeler dediğim Türk musikisinde olmayan sesler, aralıklar vardır. Mesela o perde aralıklarını ölçerseniz o aralıklar Türk musikisinde yoktur. Diyelim ki seghah koması daha pesttir. Arapların ses sistemi ile Türk musikisi ses sistemi aynı değildir. Arap nağmeleri diyelim, arap aralıkları.. Seslerin glisando hale gelmesi sonra o güfteler o güftelerdeki aşırı melodramatik şeyler ve Seslerin

glissandolu hale gelmesi. Yanı sıra o güftelerdeki aşırı melodramatik şeyler ve köyden şehre göçmüş insanların şehirlerdeki zavallı, acıklı durumları vardır. Arabeski incellerseniz ağır, abartılı bir acı vardır. O yeni bir türdür. (1960-70'lerde) Arabesk artık tarif edilmiştir. Zeki Müren şöhretini muhafaza edebilmek için her şeyi yapabilecek bir insandır ve arabesk bile yapmıştır. Zeki Müren popüler olmak istiyordu. O, şöhreti için önce 15 yılda kendini ispatlamaya çalıştı. Sonra şunu gördü bunun yolu yok bundan bu kadar. Yani bunlar ne zengin olma arzusu ne bir şey, yıldız olmak istiyordu. (Bülent Aksoy, Kişisel Görüşme, Ekim 2010)

Müren, dönüşmekte olan duyarlılıklara göre kendi müziğini ve imgesini sürekli olarak değiştirmiş, bunu yaparken kalıcı olabilmek için de hesaplı adımlar atmaya başarabilmiştir. 1953 yılında oynadığı ilk filmi *Beklenen Şarkı* da yaşanan kültür trajedisini aktarmıştır. Filmin önemli sahnelerinden birinde gazino sahibi, bütün kabalığı ve paraya dayalı gücüne dayanarak genç müzisyene şöyle demektedir: “Bu şarkılar burada gitmez. Millet kafayı çekmek için kıvrak hava ister kıvrak!... Öyle ki içtikçe coşmalı, coştukça içmeli! Bu dükkan öyle dede efendiyle, baba efendiyle dönmez!..” Bu gerçek olayların film sahnesindeki örneğinde olduğu gibi kendini dayatmakta olan beğeni kalıpları hem kapitalistleşmekte olan toplumsal örgütlenmenin görece olarak artan hızına uygun bir müziği talep ediyor, hem de yüzleşmek zorunda kaldığı Bizans-Osmanlı kültür birleşiminin karşısında, o duyarlılığı algılayamamanın hırçınlığını yaşıyor. (Ergur, 2009)

Müren'in dinleyici kitlesinin radyo yıllarında Türk makam müziği dinleyicileri olduğu tahmin edilebilir olsa da gazino ile sahne yaşamına geçişinden sonra bu tahmini yapmak biraz daha zorlaşmaktadır. Bu sebeple birlikte sahne aldığı müzisyen arkadaşı Fikret Bertuğ'un gerek gelen dinleyici kitlesi gerekse devamlı gelmekte olan müdavimleri hakkında söyledikleri önemlidir:

Akşamları aileler geliyordu. Yer altı dünyasının kişileri de gelirdi. Aynı zamanda din adamları da gelirdi.Yeşil soyadı neydi? Müdavimi bir din adamı vardı. Köşede yeri vardı Fahrettin Aslan'ın masasında. Hürriyet'in sahibi Haldun Simavi gelirdi. Bir takım devamlı gelen müdavimleri vardı. Meşhur kabadayılar, iş adamları vardı bunların içerisinde. En zenginler de vardı. Orta tabaka ve ortanın altında da vardı. Gece gelemeyenler matinelere gelirlerdi. Yani her kesimden dinleyicisi vardı. (Fikret Bertuğ: Kasım 2011)

Müren'in dinleyicileri 1960'larla beraber İstanbul kentine özellikle Anadolu'dan göç ederek gelen insanların yoğunluğu ile değişmekte ve bu sınıf kendi kültürel beklentilerini oluştururken müzik algısını da yerleştirmek istiyor. Bu sebeple Müren'in dinleyici kitlesi, orta sınıf ve göç sonrası Anadolu insanı olarak düşünülebilir. Mehmet Güntekin şöyle bir yorum yapmaktadır:

Zeki Müren'in fenomen olarak ortaya çıktığı dönem Türkiye'de çok büyük sosyo-kültürel değişimlerin olduğu bir dönemdir. Çok partili sisteme geçiş ve Anadolu'dan şehre hızlı bir göç var. Şimdi göç eden insanların psiko-sosyal durumuna bakalım. Aslında gelen insanlar yaşam olarak köylü bi yaşam sürüyor. İstanbul'un yerlisi yani şehirliinsan kabuğuna çekilmeye başlıyor. Çünkü hakikaten büyük bir istila var. Gecekondulaşma artıyor, iş hayatı içerisinde gelen ilk kuşak çocuklarını okutuyor. Bugün Almanya'da gördüğümüz gibi. İkinci kuşak sanki biraz daha sınıf atlamış gibi semt değiştiriyor. Paralel değiştiriyor ama üstünde taşıdığı kültürü bırakamıyor. Bunun içerisinde yemek ve müzik kültürü de var. Bir yandan da şehir hayatına adapte olamayan bir insan var. Zeki Müren aslında bir anlamda denk düşüyor, ona ilginç gelecek birşeyler lazım. Zeki Müren üst sınıfların müziğini yapan bir müzisyendir. Dikkatli bakarsak Müren'in dinleyici kitlesi orta ve altı sınıftır. Ortanın altından bir üste atlamaya çalışan bir sınıf var yeni para sahibi olmuş bir kalabalık var. Onlarda kendini bu şehre adapte etmeye çalışıyor. Bu sınıf gazinoya giderek sınıf atlamaya çalışıyor. Birden bire orada karşı karşıya gelerek buluşuyor. Gazinoya gidene insana ne dinleteceksiniz? Arada derede birşeyler olması lazımdır. Bir yenilik bir çarpıcılık ve kavrama kabiliyeti lazımdır. Zeki Müren bu sürece tam denk düşmüştür. (Mehmet Güntekin, Kişisel Görüşme. 2011)

Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle, Allı Turnam gibi türkülerini kent zevkine uyarlamak ile işe başlamış ve ardından Aşık Ali İzzet'in Mühür Gözlüm adlı türküsüne yüklü bir para ödeyerek satın almış ve plağında ve filmlerin okumuştur. Müren, türkünün sahibi olarak radyoda ve gazinolarda hiçbir sanatçı tarafından okunmasına izin vermemiştir. Bu türkü akımına Kunduruma Kum Doldu, Hey gidi Koca Dünya Gam Yüğü müsün gibi türkülerle devam etmiştir. Repertuarındaki bu değişim Müren'e sorulduğunda ise şöyle yanıt vermiştir: "Biz helva demesini de biliriz, halva demesini de biliriz." (Aşan, 2003)

Müren'in repertuarında dikkat çeken *yerellik* ve *çoğulculuk* öğeleri postmodern durumu destekler niteliktedir. Postmodernist çağın kavranması, modernlik tasarımının sorgulanışını ve modernliğe duyulan inancın yitirilmiş olmasını, bir çoğulculuk ruhunun var olduğunu, geleneksel bağnazlıklara karşı kuşkuculuğun arttığını ve nihayet dünyayı evrensel bir bütünlük olarak algılayan ve kesin çözümlere, sorulara tam yanıtlar bekleyen bakış açısının reddini öngörmektedir. Postmodernistler için Marksizm ya da Budizm olsun, ideoloji, alışveriş merkezindeki çeşitlerden yalnızca biridir. (Özkiraz, 2007) Postmodernistlere göre, eğer bir toplum plüralizmi teşvik ediyorsa sağlıklıdır. Fakat, bu amacı gerçekleştirmek için muhalif görüşleri hem koruyan hem de reddeden söylem teşvik edilmelidir. Bireyselciliğe vurguda bulunmazlar, iktidarı görmezlikten gelmezler veya bir başka soyut gücün ürünü olduğunu varsaymazlar. (Murphy, 2000) Kültürler yan yanadır ve aralarında hiyerarşi

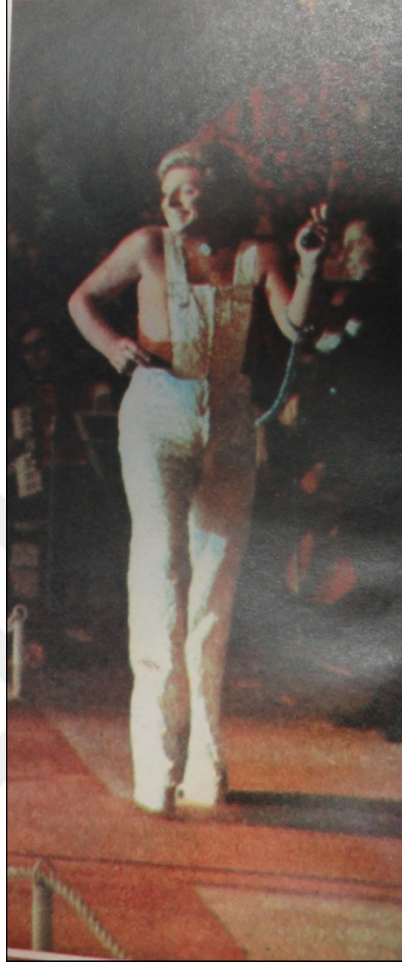
sanatlarda olduğu gibi ortadan kalkar. Çin mutfağı, Japon mutfağı, İngiliz kumaşı, şıklık, hırpanilik, lahmacun, arabesk ve klasik yaylı çalıklar birlikte işlev görmektedir. Her şeyi ile ayrıktır ama sentezlenmeden birbiriyle yan yana durabilmektedir. Hiçbiri diğerine göre daha meşru olarak kabul edilmez. Bu anlamda da bir ‘kayıtsız şartsızlık’ söz konusudur. Türk popu ve arabesk burjuvaziye daha fazla heyecan vermektedir. Kültürel hiyerarşiyi terk etmişlerdir. Bohem burjuvazi de buradan kaynaklanmaktadır. (Akay, 2010)

Türkiye’de modern bir proje gerçekleştirmeye çalışan Cumhuriyet elitleri *öteki* olarak gördükleri arabesk tavrı ‘yanlış bilinçlilik’ ya da ‘yozlaşma’ olarak nitelemiş, bilinçsiz bir halk anlayışı olarak tanımlamışlardır. Sosyolistler ise arabeskin devlet-sınıf güdümünde bir kültürel hegemonya sonucu oluştuğunu belirtmişlerdir. Resmi ideolojinin aydın olarak nitelenen sanatçılar ve fikir adamları arabeski yoz, uyduruk ve ilkel bir müzik türü olarak görmüş, Türk Sanat Müziği’nin ve Türk Halk Müziği’nin “basit” tarafları alınarak Arap ritimlerinin eklenmesi sonucunda ortaya çıkan bir müzik olarak tarif etmişlerdir. Devletin resmi politikası içinde arabeske yönelik net bir karşı duruş sergilenmiş, TRT’de uzunca bir süre arabesk müziğe yer vermemiştir. (Işık ve Erol, 2002)

Müren’in 1970 sonrası repertuarını incelediğimizde arabesk şarkıların artışı tespit edilmiştir. Arabesk eser seçiminde söz unsuru oldukça önem taşıdığı gibi düzenlemeler de oldukça belirgin farklılıklar taşımaktadır. İcra esnasında serbest ritimli imiş çıkışların yaşanması ve şarkının başlangıcında sözlerin hecelere vurgu yapılarak okunması da Müren’in kendine has arabesk icrasının belirtilerindedir. 1972 yılında ‘Emek ve Renk Okyanosu’ başlığı ile Zeki Müren’in kostümleri haber olmuştur. Bu haberde Müren’in sanat yaşamı boyunca kat ettiği değişimin büyüklüğünü ifade etmek için kullanılmış olan ‘Beyaz Fraktan Mini Şorta’ söylemidir. Zeki Müren, sahnelere adım attığından itibaren bir tek ana prensibinin olduğunu söylemiş ve kendisinin kulaklarla birlikte göz zevkine de hitap etmek olduğunu belirtmiştir. Müren, prensibini şöyle açıklamıştır:

“Prensibimin nedeni şuydu: Eğer beni seven, sadece sesimi dinlemek isteseydi, plaklarımı dinlerdi. Beni görmek için sabah erken saatlerde evinden kalkıp, gazinoya kadar geldiğine göre, ben de ona doyurucu bir şeyler vermeliydim.” (Ses Mecmuası, 15 Nisan 1972) Bu fikrin ilginçliği bu fikrin veya hissin Müren’in içinden gelmesidir

zaten çünkü daha evvel görülmemiş olan da bu fikri taşıyan bir erkek sanatçının Türkiye’de karşımıza çıkmamış olmasıdır.



Şekil 3.5. Zeki Müren’in salopet kostümü

Bu dönemde çeşitli etkiler ve yaşanan olaylar sayesinde Müren’de oldukça ilgi gören arabesk eserleri repertuarına katmaya başlamıştır. 1973 yılında Zeki Müren’in arabesk icrasında hakkında Ses Mecmuası’nda çıkan bir haber dikkat çekicidir: “Zeki Müren de moda uydu. İki yıldır Türkiye’yi saran arabesk modasına sonunda Zeki Müren de uydu. Sözlerini Hikmet Münir Ebcioğlu’nun, müziğini Selami Şahin’in yaptığı "Mapushane" isimli son plağında sanatçı bu tarzı denedi. Ve her zaman olduğu gibi yine başardı. Müren’in yeni plağı satışa çıkar çıkmaz listelerde yükselmeye başladı.” (Ses Mecmuası, 22 Eylül 1973)

1974 yılında ‘Sahneleri saran gariplikler furyası’ başlıklı bir moda yazısında ‘Erkeklerde bir süs püs, bir parlaklık. Kadınlarda ise hep açılıp, saçılma merakı.’ yan başlığının altında verilmiş olan sanatçı isimleri ve fotoğraflarına baktığımızda Barış Manço’nun kostümününü ispanyol paça pantolonun üzerine giydiği, uzun kollu üstünde

ek bir kol parçası daha olan bir model olduğu görülüyor. Habere konu olan kadın sanatçı Sevim Tuna'nın kıyafetine baktığımızda uzun bir tuvaletin göbek kısmının transparan olduğu ve bacak yırtmacının da kalçasına açık bir kostüm ile karşılaşılır. Zeki Müren'in ise bu iki cinsten farklı olarak bol payetli süper mini bir elbisenin altına giydiği apartman topuklu diz üstü çizmeleri ile bir kolunda otrişinin bulunduğu ve yüzünde gece makyajı ile sahnededir. Müren'in fotoğrafının altında '35 santimlik topukluk bir yana, üzerindeki pullu elbisesi de pek şatafatlı' yazmaktadır. Büyük fotoğrafın altında aynı kostüm ile uzun koltukta uzanarak verdiği pozunda ise Müren'in iç çamaşırı gözükmemektedir. (Hayat Mecmuası, 7 Şubat 1974) Bu haberde de olduğu gibi Zeki Müren daima kadın ve erkek cinsiyet görünümlerinin arasında bir rol almış, erkek bedenini feminen kostümlerle bezemiş, makyajı, saçları, ojeli tırnakları, nazik mimik ve hareketleri ve abartılı ve ağdalı konuşma usulübu ile farklı bir cinsiyet kimliğini temsil etmiş, postmodern bir aktivist olmuştur.



Şekil 3.6. Zeki Müren ve Sevim Tuna dekolte kostümleri ile gazino sahnelerinde

Zeki Müren'in çok yönlü bir sanatçı olduğu Türk halkı tarafından bilinmektedir. Ses sanatçılığının yanı sıra besteci kimliği, sinema ve tiyatro oyunculuğu, desinatörlüğü

ve şairliği gibi birçok sanat alanında faaliyetlerini daima basınla paylaşmıştır. 1974 yılında Ses Mecmuası'nda yayınlanan bir Zeki Müren şiiri şöyledir:

Tırnaklarımın Arası
Daha gamsız,
Daha çocuktum.
Riya Lûgatta bulamadığım kelime idi.
Çamurdan heykeller yapardım sonbaharda
Tırnaklarımın arası simsiyah.
Daha gamlı
Daha akıllıyım.
Ve daha...
Çocukluğa veda
Hayat çok şeyi kirletti
Tırnaklarımın arası bembeyaz. (Ses Mecmuası, 2 Mart 1974)

Şiirlerinde, desenlerine verdiği isimlerde, şarkı sözlerinde hatta şarkıları okuyuş üslûbunda hep bir keder hep bir yakarış hissedilen Zeki Müren'in yaşamında sıkıştığı cinsel kimlik ve toplumsal düzen ikilemi daima hissedilibilir olmuştur. İç dünyasında yaşadıklarını 1976 yılında Hayat Mecmuası'na verdiği röportajında Müzeyyen Senar'dan çok şey öğrendiğini kendi ifadesiyle şöyle açıklamıştır:

Efendim, kendimi bildiğim günden bu güne kadar Müzeyyen Senar hanımefendiyi çok severim. Onun konseri radyoda olsun, plaklarda olsun çok ilgimi çeken konserlerdi. Uzaktan gıyabi hocam diyebilirim, Müzeyyen Senar'a. Sonradan lise öğrenimi için İstanbul'a geldiğimde, her zaman rahmetle ve gözyaşı ile yadettiğim üstat Refik Fersan beyden, Şerif İçli beyden ve nota ve solfeji de, Agopos Alyanak efendiden öğrenmeye başladım. Ama gene tekrar söylüyorum, ilk hocalarım, annem ve dedemdir. Plaklarıyla beni etkileyen Müzeyyen Senar hanımefendidir. Ondaki sonraki hocalarım, yani, başbaşa verip, diz dövdüğüm, usul vurduğum, nota geçtiğim az evvel arzettiğim üç hocamdır. (29 Nisan 1976)

Zeki Müren, tüm sanat yaşamı boyunca sahneki kostümleri ve sinema filmlerinde canlandırdığı karakter ile neredeyse akla gelebilecek her tür kılığa bürünmüştür. Büyük İskender'den, Mevlevi dervişine, frak giymiş naif erkekten, pırlantılı prence, kaytan bıyıklıdan, leopar kürklü, mini etekli apartman topuklu efemine hallerine, bahçevan dekolte tulumlu pozlarından revü yıldızına, gladyatörden allı pullu ceket takımlarına kadar girdiği her rolde, bol makyajlı yapılı saçlı androjen kimliğini koruduğundan dolayı aktörlüğü *ironiktir*. Çoğulcu bir yapıya sahip olması ve tüm cinsiyet temsillerini bedeninde kavuşturması Müren'in ses rengi ve icrasının yanı sıra en büyük özelliklerindedir.



Şekil 3.7. Zeki Müren Semazen Rolünde

1974 yılında *Mahpushane* ve *Hayat Kumarı* şarkılarını okuyan Zeki Müren'in bu albümünden sonra *Nasıl İçmem Arkadaşım* ve *Bir Leyla Bir Şirin Bir Aslı Gibi* arabeske giriş yaptığı albümler söz konusudur. *Hayat Kumarı* adlı şarkıyı ele alacak olursak öncelikle orkestranın kullanımındaki farklılık ritmin bir ağırlaşıp bir hızlandığı görülmektedir. Müren'in icrasında ise önceli icralarından farklı bir gırtlak yapısı ile arabesk bir okuyuş içerisinde olduğu görülmektedir. 1976 yılında *Ölüyorum Kederimden* adlı albümü gerek düzenlemeleri gerek söz unsuru gerekse Müren'in kelimeleri ayırarak vurguladığı arabesk icrası görülmektedir. 1977 yılında *Dost Bildiklerim* ve *Madem* şarkılarını okuduğu ve 1979 yılında *Hayat Harcadın Beni/ Sen Beni Unut* adlı plakları aynı arabesk unsurları ve aynı üslubu içermektedir. Kaset teknolojisinin çıkmasının ardından plakların yanı sıra kaset albümleri de çoğalmaya başlamıştır. 1970 ve 1980'li yıllardan itibaren doldurduğu albümlerinde arabesk üslubu ve şarkıları ile popüler kültür içerisinde yer almaktadır. Bu yıllarda yaylı sazların kullanımını çoğaltarak yeni bir akım getiren Selami Şahin bu durumu şu sözleri ile aktarmıştır: “O zaman 78-79-80 yıllarında ben senfoni çok seviyorum, bütün benim yönettiğim albümlerde çok seslilik vardır. Yaylılar çoktur, öyle yaptım hep aynıdır. Tek sesli türk müziği yerine çok sesliliği tercih ettim. Sonra herkes aynı şekilde yapmaya başladı. Bu modeli başlatan Zeki Müren'dir.” (S. Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

Zeki Müren'in arabesk icrası hakkında Mehmet Güntekin'in yorumu şöyledir :

Kesinlikle Zeki Müren'in *Kahr Mektubu* icrası arabesk bir icradır. Son zamanlarda artık sesini garip titretmelerle, vibrasyonlarla seslerle müzik yapıyordu. Eğer o dönemde klasik dediğimiz bir eseri o okuyuş tarzı ile okumuş olsaydı dahi o bile arabesk olarak nitelendirmemiz için yeterliydi. İşte üslup dediğimiz şey budur. Okuduğunuz eserden ziyade üslubunuz çok önemlidir. Bir zamanlar rahmetli Avni Anıl klasik değil de günlük popüler bir bestekar olarak değerlendirilirdi. Avni Anıl bir bestekar olarak klasik çizgiye yaklaştırılmışsa önce Münir Nurettin Selçuk sonra Bekir Sıtkı Sezgin eserlerini okuduğundandır. Mesela, Avni Anıl'ın çok başarılı bir hicaz şarkısı 'Sen Saçlarıma Düşen Aklar Gibisin'..Bu şarkıyı bir Zeki Müren'den dinleyin bir de Bekir Sıtkı Sezgin'den dinleyin. Ben bir bestekar olsam, noterden bir protesto çeker Zeki Müren'in okumasını yasaklarım ama Bekir Sıtkı Sezgin okuyabilir. Ben diyebilirim Avni Anıl'ı Bekir beyin o icrası ile tanıdım. Üslubun o kadar önemi var. Eserin hiç önemi yok ancak eserin ifade ediliş biçimi önemlidir. Zeki Müren'in yaşantısı gibi iki arada bir dere de bir icrası var . Arabesk okumuştur ama bütünüyle bir arabesk de değildir. Gördüğümüz arabesk örneklere baktığımızda anlayabiliyoruz. Örneğin, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur beste anlamında ses icrası açısından Müslüm Gürses, Kibariye arabesk izrasında çok iyi olabilir. Ancak Zeki Müren'de parçalı adeta bir mozaik gibi bir icrası vardır. (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 17 Kasım 2011)

1971-1980 yılları arasında Zeki Müren ile birlikte çalışan Muzaffer Özpınar yaz sezonu boyunca hazırladıkları albüm aşamasını şöyle aktarmıştır:

Bütün yaz 700 ile 1000 şarkı dinlerim. Zeki Müren'e uygun olduğuna inandığım 60-70 şarkıyı liste yaparım. 50 şarkıya indiririm, kasetlere çekerim, listeleri yaparım. Zeki Bey, ekim ayında telefon açar. 'Piyasada hiç birşey yok der'. Albümü senede bir kere çıkarırdı. Sonra ben onu 8 ayda bire çıkardım. Selami'den ayrıldıktan sonra oldu. Sonra hiç bir şey yok diyen adamın elinde bir deste şarkı yazmış olarak yaz sonunda gelir. 'Birer kuple dinleyelim sonra karar veririz. Bu bana iyi geldi ama üzerinde oynarız.' der. Nasılsa bestekarlar izin veriyor. Daha 5. şarkıya geliriz. 'Sen birşey besteledin mi? der her seferinde ama bu böyle olur. Yönetmen olarak hep çalıştım Müren ile. (M. Özpınar, Kişisel Görüşme. 2011)

4. 1980’li YILLAR ZEKİ MÜREN’in SAHNE YAŞAMINA VEDASI

Türkiye’de 1960’lı yıllar itibari ile olagelmekte olan toplumsal ve müzikal değişimin tercümanı olarak Zeki Müren, değişimini repertuarı ve üslubu üzerinden hissettirmiştir. Türkiye’nin değişen kent profili ve dinleyici kitlesini tahlil ederek yön verdiği kariyerini, büyük eleştiriler almasına rağmen arabesk modasına uyararak yönlendirmiştir. Zeki Müren, kariyerinin ilk yıllarındaki geleneksel icra ve repertuardan uzakta, gazinolarda oluşturduğu yeni imajı ile popüler kültür içerisinde “sanat güneşi” ünvanını kazanmıştır. Bu anlamda, radyo yıllarındaki repertuar ve üslubu açısından geleneksel anlayışa yakın olduğu döneminin ardından, gazino yılları ile popüler kültür içerisinde “sanat güneşi” ünvanını alması, sanat kariyerinin önemli dönüm noktalarıdır. Aynı dönemde Türk makam müziğinin özellikle TRT gibi resmi kurumlarda ve radyolarda adlandırıldığı başlık değiştirilmiş, yaygınlaştırılan “Türk sanat müziği” terimi, eklenen “sanat” kelimesi ile elitleştirilmeye çalışılmış, batı dünyasındaki “klasik” ya da “ciddi” müzik anlamına yakınlaştırılmıştır. Türk müziği, halk müziği ayrımının yanı sıra devlet politikalarının bir sonucu olarak “Türk Sanat Müziği” (TSM) başlığı kullanılmaya başlanması ile ‘sanat’ kelimesine anlam yüklenmiştir. Türk makam müziğine katılan bu yeni anlam ile Müren’in “sanat güneşi” ünvanının zamansal olarak denk gelmesi elbette tesadüf değildir. Sanat kelimesine yüklenen bu mana sanatın piri, güneşi olarak Müren’e yüklenmiştir. Ancak, Müren’e verilen bu büyük paye ne kadar doğrudur? Türkiye’de bir sanat güneşi varsa elbette Müzeyyen Senar ya da başka bir çok isim de bu ünvana layık görülebilir. Müren, elde ettiği medyatik başarı ve gazino sahnelerinde hitap ettiği seyirci skalası sayesinde ironik bir biçimde bu ünvanı elde etmiştir. Bu anlamda İstanbul kentinin yeni yerlilerini iyi tanıyarak, isteklerine karşılık vermesi dolayısıyla icra ve repertuarında bir takım değişikliklere gitmesi, bu durumu yönetmesindeki en önemli faktör olmuştur. Medya ilişkilerindeki yönetim başarısının yanı sıra imajı ve uyandırdığı androjen görünüm ile seyirci profilini sınırsızlaştırmış olan Müren, rakiplerinden sıyrılmayı başarmış ve “sanat güneşi” ünvanını kazanmıştır.

Zeki Müren, sahnelere müziğin yanında imajı ile farklılık getirmiş, T sahne, renkli ışıklar, kablosuz mikrofon vb. sahne şovlarını ve yenilikleri ilk kez kullanmıştır. Bu anlamda, eğlence müziğinin ilk temsilcilerindendir. Eğlence müziği, “Türk Müziği”nin yerini almıştır ama yine “Türk Sanat Müziği” adını taşıyarak yanlış bir tanıtıma sebep olmuştur. Bu yanlış tanıtım, seviyeli Türk müziğinin çok aleyhine işlemiştir. Bu anlamda sadece görünüş ve hareketlerinde değil, belki de en kötüsü, müzik icrasında da (fark edilen veya herkesçe fark edilmeyen dozda) ‘gay’lik oluşmuştur. Müren’in üslubu, sadece eşcinselliğini sergileyenlerce değil, diğerlerince de taklit edilmiştir. Böylece, bu kadınca okuyuş şekli, sanki Türk müziğine aitmiş gibi bir yanlış kanı oluşmuştur. (Torun, 2002) 1970’ler itibari ile değişen ‘Türk Sanat Müziği’ adlandırmasının altını dolduran müzik, geleneksel olandan farklı gazino mekanlarındaki repertuar ile özdeşleşmeye başlamıştır. Gazinolar önceki on yılda olduğundan farklılaşmış, daha şov ağırlıklı hale gelmiştir. Repertuar da bu sebeple hafiflemiş, daha eğlenceye yönelik, güncel şarkılara ve arabeske doğru değişim göstermiştir. Gazinolar ile başlayan bu değişimin en önemli aktörü olarak Zeki Müren ile Türk makam müziği bir eğlence müziği halini almıştır. Türk (Sanat) Müziği adı altında hafif müzik-eğlence müziği olarak sunulurken, Zeki Müren “sanat güneşi” ünvanıyla bu eğlence ‘sanat’ının en önemli temsilcisi olarak kabul edilmiştir.

Batılılaşma hareketleri yoğunlaştığında Türk makam müziği, uzun zaman pek çok kurum ve kişilerce dışlanmış ve milli olarak kabul edilmemiştir. Bu sebeple geleneksel müziğin eğitimi de verilememiştir. Bu sebeple, makam müziğine ısınamamış, müzik dinleyicisi çok zayıf bir toplum ortaya çıkmıştır. (Torun, 2002) Zeki Müren, Türk makam müziğindeki önceleri fark edilmez şekilde, kendi döneminde ise artık alenen gerçekleşmekte olan adı konmamış tampere düzene geçişin farkına en iyi ve en erken varmış sanatçılardan biridir. Bu sadeleşme hamlesine, kendi sahne imgesinde yaptığı gibi şatafat ve süs eklemeyi çok iyi başarmış bir isimdir. Müren’in gerek icra ettiği gerek bestelediği eser örneklerine bakıldığında, bunların ses sistemindeki bu genel ayarlanma sürecine son derece uygun olduklarını ortaya koymaktadır. Her ne kadar Hacı Arif Bey, Selahattin Pınar, Saadettin Kaynak hattındaki isimlerin her biri, müzikal tahayyül evreninin dönüştürülmesinde dönüm noktası kişiler olmuşlarsa da, yaşadığı dönemin özellikleri nedeniyle Zeki Müren, çok daha kritik bir noktada konumlanmıştır. Türkiye’nin toplumsal-ekonomik dengelerinde kökten değişikliklerin

yaşandığı bir çağ olması hasebiyle 1950-80 dönemine damgasını vurmak tarihi tesadüfle Zeki Müren'e kismet olmuştur. (Ergur, 2002)

4.1. Postmodern Bir Aktivist Zeki Müren

Popüler kültürün önemli bir aktörü olan Zeki Müren'in kültürel ve sanatsal yaşam alanında geliştirdiği marjinal tavırları vasıtasıyla dikkat çekmesi, solist olarak elde ettiği başarılar ile pekişmiş ve Türk popüler tarihine bir *yıldız* sanatçı olarak geçmesini sağlamıştır. İlk kez radyo yayını ile sesi aracılığıyla dinleyiciye ulaştığı günden itibaren farklılığı ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçı kimliğini cinsiyet açılımı ile postmodern bir aktivistliğe dönüştüren Müren, her zümreden insanı kapsamayı başarmıştır. Söyleminde ifade ettiği gibi; "Prima sanatçılar eşcinseldir." (Çevik, 1996) algısını dünyada yürütülen cinsiyet manifestoları ile bütünleştirmiştir. Türkiye gibi ataerkil toplum ve ahlak yapısına ait bir toplumda, algıları değiştirmiş ve eşcinsel kimliklerin kabulünde sanatı üzerinden aktivist hareketini yürütmüştür.

Zeki Müren'in Nokta dergisinde yapılan söyleşide, cinsellik ile ilgili cesur söylemleri eşcinsel kimliğini onaylamaktadır:

Nokta: Sanatçı ruhu ve eşcinsellik arasında nasıl bir bağlantı var? Müren: Eşcinsel anlamında kullanılan "gay" sözcüğünün lugat anlamı "neşeli". Sanat anlamında dünyanın ünlülerini tetik ettim. Yüzde 80'ni, hatta daha fazlası gay. Demek ki, iki ruhu da taşıyor, ben buna hata demiyorum, ruh zenginliği diyorum. Hem kadın ruhunu hem erkek ruhunu taşıyıp da bunu rezillğe dönüştürmemek.. Bir Taksim Parkı'nda yırtmaçlı etek giyip, 45 numara ayakkabı ile kendini kadın zannederek dolaşmak vardır. Onu da küçük görmüyorum, belki transeksüaliteyi bilmiyorum.. Bilmediğim için onları ayıplar gibi, onları nefretle anar gibi olmasın bu lafım.

Gay esprilidir. Gay çocuk doğurmaz ama sık sıkı espri doğurur, şiir doğurur, beste doğurur, heykel doğurur, seramik doğurur, yani güzel sanatların tüm dallarını doğurur, bir enstrüman çalar. Dünyanın bütün büyük sanatçılarında görebiliyoruz bunu. Hollywood'u da izliyoruz. Hindistan'dakini de izliyoruz. Belki bazılarını bilmiyoruz. Bunların çoğu hem kadından hem erkekten anlayan insanlar, zannediyorum biseksüel oluyorlar. Etrafı rahatsız etmeden, edebiyetle, millete yanlış örnek olup peşine sürüklermiş gibi göstermeden, hayatınızı idame ettiriyorsanız, zaten kanunda dahi cezası olmayan bir olay. Bir tek Lut Suresi homoseksüeliteye şöyle değiniyor: "Günahdır" diyor. Ben onu da şöyle izah ediyorum. Büyük dindarlarımız sakın yanlış anlamasınlar, dinime çok büyül bağım var. Lut Suresi'ne o madde zürriyet üresin diye konmuş. Vaktiyle almış yürümüş homoseksüellik. Kadın, kadına erkek erkeğe yaşayınca heliyle çocuk olmaz ve asker yetişmez. Zürriyet de üremeli. Çok enderler hariç, dünyada bütün güzel sanatları vareden ve hala yaşatanlar gaydir. (Çevik, 1996)

1970’li yıllar tüm dünyada cinsel özgürlük taleplerinin dile getirildiği, farklı cinsiyet kimliklerinin kamusal alanda görünür olmaya başlaması, 1980’li yıllarda Müren’in cinsiyet aktivistliğini bütünlemiştir. Bu dönemde Zeki Müren’in, Bülent Ersoy ile basında ilgi uyandıran dudak dudağa fotoğraflarının bu döneme denk gelmesi tesadüf değildir. Eşcinsel bir erkek ve bir transeksüel kimliğin basında yer alan böylesi ilginç bir fotoğrafı Türkiye basınında bir ilktir. Bu anlamda 80’li yıllar özgürlükçü cinsiyet hareketinin aktivistlerine tanık olunan seneler olmuştur. 8 Aralık 1980 yılında Hey dergisinde basılan bu fotoğrafın üst başlığı şöyle verilmiştir:

“BÜLENT ERSOY: ‘Zeki Bey’in Busesi Hala Dudağımda..’

ZEKİ MÜREN. ‘Güzel Bir Kadını Öpmek Sevaptır.’

ZEKİ MÜREN: “Çok saygılı bir insandır.. El öper, saygı gösterir.. Bizim sahnede öpüşmemizi ‘Rezalet’ başlığı ile değerlendirmişsiniz.. ‘İki erkek nasıl öpüşür?’ demişsiniz. Bu çocuğu ‘homoseksüel’ olarak kabul etmeyin.. Şunun şurasında ameliyatına bir ay kalmış.. Gelişmiş göğüsleri ile güzel bir kadındır o.. Hatta bir kadından da kadın.. Neden öpmeyeyim sanat yaşamında başarıdan başarıya koşan bu güzel kadını?..”

BÜLENT ERSOY: “Zeki Bey, benim hakkımda ne diyorsa, ne düşünüyorsa onun dediklerini aynen benim için de yazın.. Güzel bir kompozisyonu değil mi sahnede ikimizin el ele, dudak dudağa bulunması.. ‘Öseler birbirlerinin cenazesine gitmezler’ diyenler utansın.. Zeki Bey’in busesi hala dudağımda..” (Hulusi Tunca www.magazinkolik.com. 15 Mayıs 2009)

Vatan gazetesinde yıllar sonra bu fotoğrafı nasıl çektiğini anlatan Bülent Ersoy şöyle bir açıklama yapmıştır:

Nigar Uluerer’in doğum günüydü. Zeki Bey dudaklarımı uzatınca ben de uzattım. Dudaklarımız kesinlikle birbirine değmedi, öpüşmedik. İkimiz de profesyonel sanatçılarız. Sosyal ilişkilerde sevmek değil ama saygı duymak mecburiyetindeyiz. O gece de iki taraf birbirine saygı gösterdi. Normalde Zeki Bey’e dudaklarımı uzatmaya cüret edemem çünkü benim tarzım değildir. Zeki Bey ise öpüşmeyi çok sever. Zeki Bey’e duyduğum saygıdan ötürü dudaklarımı ona doğru uzattım. Kendimi çekemezdim. Zaten o öpücük his öpücüğü değil saygı öpücüğüydü. Sonuçta bu bir şov. Özelimde de öyle öpüşmeyi sevmem, tarzım değil. Birlikte olduğum insanlarla da mesafeliyimdir, vıcık vıcık olmayı hiç sevmem. Sanki küçülmüşüm gibi gelir bana. Zeki Bey benim ustamdı ama birbirimizi sevmeydik. Buna rağmen öldüğünde morgda onu ilk ben gördüm ve yanaklarımı öptüm. Buz gibiydi, gözünün rimelleri akmıştı. Yüzünü sevdim ve hakkımı helal ettim..

Cumhuriyet sonrası Türkiye’de, eğlence sektöründe üçüncü cinsiyet temsili ancak 1960’larda Zeki Müren’in sahnesi ile gündeme gelmiştir. Bu sebeple, Müren’in hem cinsiyet hem de sanatsal anlamda oluşturduğu *çoğulcu* cinsiyet kimliği postmodern bir aktivist hareket olarak algılanabilir. Müren, bedenini gösterisinin bir enstrumanı olarak

kullanmış, erkek, kadın ve eşcinsellere hitap eden çoğul kimliğini, sözel ifadeleri, kostümleri ve davranışlarıyla süslemiştir. Müren'in varlığı sosyal ve müzikal anlamda varolan homoseksüel aktörleri de gün ışığına çıkarmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında ise Türk toplumu önünde Zeki Müren erkeksi olmayan efemine bir algıyı uynandırmıştır. Müren'in ses tonu, hitap şekli, kostümleri ve sahne anlayışı toplumun alışlagelmiş, toplumsal cinsiyet kalıplarının yani Türk toplumunun heteroseksüel kurgusunun dışına taşıdığından dolayı ilginç bulunmuş ve dikkat çekmiştir. Zeki Müren'in toplum yapısındaki belli başlı kalıpları yıktığı reformist kimliği ile tanınmasının öncelikli unsuru, cinsiyet anlamında geliştirdiği aktivist kimliği olmuştur.

Müren'in eşcinsel ilişkileri hakkında yaptığı açıklamalar şöyledir:

Evini, karısını, çocuğunu terk etmek pahasına bana aşık olan erkeklerle seks ilişkim olmadı. Bir noktayı daha açıklamak istiyorum. Eşcinsel demek, ille de pasif demek değildir. Eşcinsel, aktiflik de yapar. Kadınla da yatar, bir erkeğe erkeklik de yapar. Eşcinsel demek yatakta kadınlık görevi yapan değil, bir eşcinselle yatan erkek de eşcinseldir. Bunu hep yanlış biliyorlar. Saraylarımıza dönelim. İç oğlanları vardı. Hiç mi kadın yoktu? Padişahlarımızın emrinde nize cariyeler, nice Çerkes güzelleri vardı. Ama bu bir olaydır. Bu bir çeşnidir. Ben hep derim kimseye zararı olmadığı sürece dört duvar arasında kaldığı sürece, Taksim Parkları'na düşmediği sürece, herkesin bir özel hayatı vardır. Benden bebek aldırta hanım da oldu. Ben kadınlara karşı da kuvvetliyim. İş ki gönlüm istesin. Hani insan bir gün Coca Cola içerse, bir gün canı Malibu çeker. Hani bir de var ki acz içinde. Sakalı çıkmaz da göğsünde şu tüy çıkmaz da.. Ben icabında matireli günlerde, günde iki kere traş olurdum. (Çevik, 1996)

4.1.1. Söylemleri

Zeki Müren, çocukluk anılarından bahsederken müzik ile ilgili ilk deneyimlerinden örnekler vermektedir. Kadın sanatçılara olan öykünmesinin daha çocuk yaşlarda başladığını gördüğümüz Müren'in konu ile ilgili söylemi şöyledir:

Çocukluk günlerimde hatırlayabildiğim müzikle ilgili ilk anım, Bursa'daki evimizin bahçesindeki havuzun başında, sardunya saksıları arasında, elimde beyaz mendil – o günlerde sahneye çıkan hanım sanatçılar ellerine mutlaka beyaz bir mendil alırlardı – saatlerce bıkıp, usanmadan şarkı söyleyişimdir. (Ses Mecmuası, 25 Mart 1972)

Zeki Müren, Maksim Gazinosu'nda bir program sonrası saz heyetinde yıllarca tanburu ile kendisine refakat etmiş olan Sadun Aksüt'ü kulisine çağırarak özel yaşamı ile ilgili şu ifadeleri kullanmış ve saz arkadaşı ile dertleşmiştir:

Evet şimdi siz eve gideceksiniz eşinizden isterseniz bir çorba verebilir, bir bardak su verebilir, eşinizle oturup konuşabilirsiniz. Ben eve gideceğim, hiç kimse yok. Aşçı yok, hizmetçide yattı, şöforde gidiyor. Benim odam simsiyahtır, dedi. Her taraf siyah, yatağım da siyah. Ölecek olsam bir yudum su veren yok bana düşününüz adı Zeki Müren'miş. Çok para kazanıyomuş, şöhretmiş ama içimdeki fırtına. Sonra daha özel şeyler konuştuk, onları söyleyemem, pardon onları söyleyemem. Sonra dedi ki, 'Ben neyim?', ben neyim dedi..? Erkek miyim, kadın mıyım? Her ikisini de seviyorum, kadını çok seviyorum, erkeği de seviyorum ama ben neyim? dedi. Beni alkışlıyorlar, Allah benim alınma bir kara yazı yazmış, ben bunu çekiyorum dedi. Bakmayın o depdebeye, o paraya, o saltana, o paraya o pula. (S. Aksüt, Kişisel Görüşme, 2010)

Zeki Müren'in 1980 yılında son gazino programı, Lunapark Gazinosu'nda gerçekleşmiştir. Bu yıllarda birlikte çalıştığı, bestelerini okuduğu ve albüm yönetmenliğini yapan Muzaffer Özpınar'a sahnelere bırakacağını şöyle açıklamıştır:

Bir büyük numara arıyorum kaçacağım bu işten dedi. Anlamadım 'Paşam' dedim. Dünyanın hiç bir yerinde yoktur her gece 7 gün şarkı okunsun bir Araplarda vardır herhalde. Bu güne kadar hep kapalı gişe oynadım tabiri caizse. Ben alışkın değilim. Yarın öbür gün gördüm mü 5 masa eksik 10 masa eksik görürsem intihar ederim dedi. Hakikaten alışkın olmadığı bir durum. Ben dedim ki Paşam daha biz devam ederiz. Ama O kafasına koymustu. Olmaz böyle en çok haftada 2 gece olur dedi. Sonradan hastalandı bana göre başlangıçta bu hastalıklar numaradandır. (M. Özpınar, Kişisel Görüşme, 2011)

4.1.2 Televizyon Dünyasında Zeki Müren

Marx'ın sosyal yapı analizi ile sunulan yaklaşımın yanı sıra, teknolojinin önemiyle ilgili anlayış tarzı, sık sık postmodernizm başlığı altında sınıflandırılan daha yakın zamanların entellektüel gelişmeleriyle irtibatlı düşünürlerin çalışmalarında sunulmuştur. Bunun bir örneği, Jean-Fraçois Lyotard'ın *Postmodern Durum* (1979) adlı eseridir. Burada Lyotard, teknolojinin, bilgi formları üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu görüşünü öne sürmüştür. Bir başka deyişle Lyotard, teknolojinin sosyal ve kültürel etkilerinin, ekonomik ilişkinin endüstriyel teknolojik formlara egemenliğinden kaynaklanan tanımlanmış çıkarlara sahip sınıfların sosyo-tarihsel gelişimi gibi meselerle sınırlı olmadığını iddia etmektedir. Jean Baudrillard'ın argümanına göre teknoloji, bizim tecrübemizi ve bilgi kavrayışımızı dönüştürmeye muktedir birşey olarak görülür. Baudrillard'ın görüşüne göre teknolojinin, olayların önemine ilişkin anlayışımızı temsil süreçleri yoluyla etkileme gücü, öne çıkmaktadır. Teknolojinin en önemli gelişmelerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz televizyonun kullanımı ve kamu yayıncılığında ilk defa denemeler 1930'larda

gerçekleşmiştir. 1950'lerde ABD'de ve 1960'larda İngiltere'de radyo ve sinemanın önüne geçmiş, 1970'lerde sosyolojik kurumsallaşmasını sağlamıştır. Bu dönemde televizyona dair başlıca çalışmalar Williams (1974), Hall (1973) ve Glasgow Üniversitesi Medya Grubu (1976) tarafından yayınlanmıştır. (Edgar, Sedgwick, 2007) Tv aracının aracılık ettiği şey, teknik örgütlenmesi yoluyla kolayca görselleştirilebilir, kesilebilir ve imgelerde okunabilir bir dünya fikridir (ideolojisidir). Televizyon *bir okuma sisteminin göstergeler sistemi haline gelmiş bir dünya üstündeki mutlak-gücünün* ideolojisine aracılık etmektedir. (Baudrillard, 2012) Baudrillard'ın çalışmaları postmodernist televizyon yaklaşımının (hiper-realite ve simülasyonlar) temelinde, gerçeklik ile kurgu arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırma girişimi vardır. Simülasyonlar gerçek sonuçlar doğurduğu sürece, tecrübe ettiğimiz dünya, farklı medya araçlarının (televizyon, sinema, video, pop müzik vb.) karşılıklı etkileşimi yoluyla üretilmektedir. En ünlü örneği, Baudrillard'ın iddiasıyla: Körfez Savaşı kitle iletişim teknolojisi yoluyla gerçekleştirilen bir sahne gösterisidir, “gerçekte” asla yaşanmamıştır. Bir diğer deyişle, bir “olay”ı neyin oluşturduğu meselesi Baudrillard tarafından, şimdi teknolojinin temsil işleviyle belirlenen bir mesele olarak alınır. Burada Körfez savaşı'nın basitçe televizyon kameraları önünde yapılmadığı, daha ziyade bu kameralar için sahnelendiği iddiası vardır. Savaş, kamera taşıyan güdümlü füzelerden de anlaşılacağı gibi, gösteri haline gelmektedir. Bu bakımdan bizzat savaşın televizyon tarafından değişikliğe uğratıldığı görülmektedir. (Edgar, Sedgwick, 2007) Bu anlamda televizyon kendi gerçekliğini yaratmaya çalışan, şeyleri dönüştüren ve “gösteri” haline getiren bir araç olarak, Zeki Müren'in yıllar boyu sahnelerde kurguladığı görünüşünü tamamlar niteliktedir. Müren, televizyon için uygun bir aktör olarak, kurgusal ifadesini pekiştirme şansını bulmuştur. Video klipleri ile ekran karşısında temsil ettiği varlığını, kostüm, makyaj ve özellikle mimikleri ile bütünleştirmiştir. Şarkılarını okurken kelimelerin ifadesel özelliği yetmeyecekmiş gibi, elleri ve yüz ifadeleri ile yarattığı abartılı kurgu televizyonun ilizyonunu, seyirci üzerinde hipnoza dönüşmektedir. Seyirci, Müren'i ekranda izlerken, genellikle yakın çekim yapılan bedeninin üst kısmında oluşturduğu abartılı temsil sayesinde hipnoz olmaktadır. “Sesi zayıfladıkça edaya yüklenmiş, son döneminde tüllere, yıldızlara bürünmüş iri gövdesiyle kollarını iki yana açıp küçük serçe adımlarıyla yan yan yürüyüp aniden yönünü değiştirerek ve kaşlarını çatıp tehditle bize/kameraya doğru yürüdüğü kliplerin yerini sabit kamerayla çekilmiş yakın plan klipler almıştır. Son videolarında artık bir kabuki oyuncusu makyajı ve edasıyla, şarkıları söylemekten çok

oynuyor, ‘Gitme/Sana muhtacım’, diye şiddetli bir asabiyetle haykırırken yüzünden binbir ifade taklidi geçiyor, her seferinde farklı yüzüklü ellerinin de yardımıyla kısaltılmış, yoğunlaştırılmış bir doğu melodramını yaşıyor ve yaşatıyordu. Üç dakikalık, yoğunlaştırılmış, şarkılı, tek kişilik melodramlarında bu tuhaf, benzersiz sanatın tek temsilcisidir. ‘Ağlarım’, derken gözlerinin altını işaret eder ve şarkının beklenmedik yerlerinde aniden öfkeyle tehdide yönelirdi. Bize, onu sevmek dışında bir suçu olmayanlara değil tabii, O’nu inciten, kalleşlik yapan, yarı yolda cayan, aldatanlara. Hiç, ama hiçbir şey eğlence adına yapılmıyordu. Bütün o dekorlar, o ışıklar, o giysiler, o tavırlar, o her birinde ısırık izleri kalan sözcükler, hepsi ama hepsi ciddi.” (Türker, 1996)

1980 sonrası sahne gösterisini, beyaz cam aracılığıyla seyirciye ulaştırmayı başaran Müren, ekranlarda video klipleri ve son Bodrum konseri ile yer almıştır. Zeki Müren, konser bağlamında ve televizyondan naklen yayınlandığı için kitlesel olarak, sevenleri ile son kez 1984 yılında buluşmuştur. Doktorlarının yasaklamasına aldırış etmeden ‘öleceksem Bodrum’da öleyim’ diyerek son konserini Bodrum Kalesi’nde vermiştir. TRT tarafından ‘canlı’ olarak yayınlanan konserde, gazino programının ‘karma’ niteliğini korumuştur. Bu dinletide, geniş bir saz heyetinin eşliğinde hayli güçlük çektiği performansında, ‘serbest icra’ tarzını oldukça zorlamıştır. (Erol, 2002) Sahne aldığı yıllarda icralarında rastlanan serbest icra üslubunu bu programda da yansıtmış son konseri olması açısından önem taşımaktadır. Radyo ekolünden gelen bir solist olması sebebi ile geleneksel icradan uzaklaştığı ilk yıllardan itibaren eleştirilere maruz kalan Müren, bu son konserinde iyice ‘piyasa’ normlarına uymuştur. Zeki Müren, uzun bir aradan sonra verdiği bir buçuk saat süren bu konserin bütün parasını Bodrum antik tiyatrosunun restorasyonu için bağışlamıştır.

Zeki Müren, 1980’lerde TRT’nin ilk yayınlarını takiben televizyon dünyası ile tanışır ve sahne yaşamı boyunca etkili olarak kullandığı yazılı basın ve radyonun yanına, televizyon yayınlarını da eklemiş bulunur. Türkiye’de televizyonculuk sektörü, 1990’larda başlayan özel televizyonlarla ivme kazanmıştır. Müren, bu dönemde özel televizyonlarda yayınlanan magazin ve haber programlarına telefonla bağlanarak seyircileriyle irtibatını korur ancak yüzünü kimseye göstermek istemediğinden, TRT tarafından hazırlanan *Batmayan Güneş* belgeselinin çekimleri için İzmir’e gelinceye kadar uzun süre kendisini basına göstermemiştir. (Erol, 2002)

4.1.3. Bodrum Bardakçı Koyu: Bir Zeki Müren Mitosu

Zeki Müren yaşamının son yıllarını Bodrum Bardakçı Koyu'nda satın aldığı villasında geçirmeyi tercih etmiştir. Aktif sahne yaşamını 1980'li yıllarda sonlandıran Müren, rahatsızlıkları sebebi ile kullandığı hapların etkisiyle bir hayli kilo almış ve televizyona dahi çıkmayı istememiştir. İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirler yerine Bodrum gibi basından uzakta olduğu bir mekanı tercih etmiş görülsede, Müren'i Bodrum'a bağlayan tek neden bu değildir. Bodrum'a yerleşmeden önce gittiği tatilleri esnasında bu bölge ile manevi ilişkisini vurgulayan söylemleri dikkat çekicidir. Bodrum Karaada ılıcasına gittiği tatilinde denizde verdiği pozlar ile basında yer alan Müren, Bodrum'da verdiği röportajında mitolojiye ilgi duyduğunu da belirtmiş daha sonra Bodrum Bardakçı Koyu'nun mitolojik hikayesini dile getirmiştir : “Burada Hermes ile Afrodit sevişmişler ve çocukları “Hermafrodit” bu son derece güzel Bardakçı Koyu'na gelip yerleşmiş” diyerek daha sonraki yıllarda ev satın alıp yerleşeceği Bodrum Bardakçı Koyu'nun mitolojik tarihinden haberdar olduğunu belirtmiş ve bu duruma vurgu yapmıştır. (Ses Mecmuası, 1967) Müren, tüm yaşamı boyunca aradalmış cinsiyetinin sıkıntılarını yaşamış, söylemlerinde bunu ifade etmiştir. Eşcinsel yaşamının en iyi anlatımını bu koya yerleşerek ve medya ile koyun mitolojik hikayesini paylaşarak ortaya koymuştur. Bu yıllardan sonra Zeki Müren koyu olarak da anılmaya başlanan Bardakçı koyunda yaşarken gün içinde yaptıkları gazetelere şöyle konu olmuştur :

“Akşamüstü 6-7 sularında Barlar Sokağı'ndan mahiyetindeki birkaç korumasıyla geçer, kendisine sevgiyle bakan kişilere gülücükler ve de reveranslar dağıtırdı. Akşam yemeğini yediği klasik mekan ise şimdi artık kapalı olan meşhur Han restorandı. Barlar Sokağı'ndan geçerken en çok sevinenler fotoğrafçılardı. Çünkü Bodrum'un Paşası'yla beraber resim çektirmek artık alışıl gelmiş bir gelenek halini almıştı. Rahmetli, hayranlarıyla bir süre fotoğraf çektirir, bu işlem sırasında da fotoğrafçılar doğrusu bayağı hatırı sayılır paralan ceplerine atmakta hiç de zorlanmazlardı. Rahmetli Zeki Müren'in bir de dillere destan sabah faslı herkes için çok önemliydi. Meşhur yatıyla Bardakçı koyunda gözükmesi sabırsızlıkla beklenir , teknesinden inince de alkışlarla "Hoş geldin Paşam" nidaları arasında bir iki gazinoda istirahataya çekilirdi. Genellikle sabahlan pek konuşkan olmazdı.”

Bodrum, Bardakçı koyunun mitolojik hikayesi şöyledir: “Yunan mitolojisinde tanrılarla insanlar arasında olduğu kadar, tanrılarla tanrılar arasında aşklar yaşanmış

ve Hermes ile Afoditin gizli aşkıda bu meşhur aşklardan bir tanesiymiş. Bu gizli aşktan nur gibi bir oğlan çocukları olmuş. Bu çocuğa nerede ve nasıl bakılacak? Nasıl büyütülecek? İleride ne olacak? Ya olay Zeus'un kulağına giderse? Sorular, sorular, sorular.. Gizli aşkın sahipleri başlarlar kara kara düşünmeye ve karar verirler ne pahasına olursa olsun bu çocuk büyütülecek ve yetiştirilecek. Tamamen bakir olan bir koy'da bir gün Hermes bir gün Afrodit gelerek çocuklarını yani Ermafraditos'u büyütmeyle başlarlar. Aylar ayları, yıllar yılları kovalar ve çocuk büyümeye başlar. Artık çocuk kocaman bir delikanlı olmuştur ama, nasıl bir delikanlı? Sormayın gitsin. Eski yunan atletleri gibi güzel bir vücuda, tabi birazda annesine çektiği için olağan üstü güzel bir yüze ve upuzun saçlara sahiptir. Ancak bulunduğu koy'da kendisinden başka kimse olmadığından, annesi ve babasından başka kimseyle konuşmadığından tecrübesizdir. Denizde üstüne yoktur çünkü deniz onun herşeyidir. Uyku haricinde tüm zamanını yüzerek ve balık tutarak,uzun uzun denizi inceleyerek geçirir. Bu arada koy'da çeşitli Nympeler (Mitolojide su perilerine verilen isim) dolaşmakta hayran hayran delikanlıyı seyretmektedir. Ama hiç birisi ona yaklaşmaya cesaret edemez. Nihayet günlerden bir gün su perilerinin en güzel ve en güçlülerinden biri olan Salmakis delikanlıya yaklaşır ve onu bir anda dudaklarından öper. İşte o an ne olursa olur ve aralarında öyle bir aşk ve öyle bir birleşme doğarki bu iki benlik birbirinin içinde eriyiverir. O an dişi su perisi dişiliğini, delikanlı erkekliğini kaybeder. Böylece ikisinin karışımından ortaya çift cinsiyetli varlık çıkar. Bu varlığın adı Hemafradit²⁹ olarak anılır.”

1970'li yıllarda sağlığı bozulmaya başlayan Zeki Müren safra kesesi, böbrek, şeker, yüksek tansiyon ve kalp yetmezliği gibi rahatsızlıklar yaşamıştır. İlk kalp krizini 1980 de Kuşadası'nda, ikincisini ise 1983'te Paris'te yaşadığı söylenmektedir. 1980 satın aldığı Bodrum'daki evine, 1992 yılında tam olarak kapanmış ve vefatına dek dört yıl boyunca bu evde³⁰ yaşamayı tercih etmiştir. Müren, bu süreçte yaşama küsmüş, söylemlerinde hep dile getirdiği gibi hayatın zorluklarından sıkılmış ve kendi sonunu beklemiştir. Yapılan röportajlarda yaşamından duyduğu memnuniyetsizlikleri sıkça dile getirir olmuştur. ‘Aslında konuşmak bile anlamsız gözüküyor, tam anlamıyla

²⁹ Tıp literatüründe de yer alan çift cinsiyetlilik tanımıdır.

³⁰ Zeki Müren'in Bodrum Bardakçı Koyu'ndaki evi vefatından sonra müze haline getirilmiştir ve halen müze olarak hizmete açıktır.

hayattan soğumuş durumda hiçbir şeyden zevk almıyorum’ ifadeleriyle ‘sanatı çoktan noktalamış fani kul’ olarak kendini tanımlamaktadır. (Mortan, 2002) Bu yıllarda medya ile ilişkileri kısıtlanmıştır. En son TRT için “Batmayan Güneş” adlı bir belgesel yapımını kabul etmiş ve böylece son röportajında yaşamını kendi dilinden anlatmıştır.

Zeki Müren³¹’in, Bodrum yıllarında basına görüntü vermek istemediği ve dostları ile telefon görüşmeleri yaparak haberleştiği bilinmektedir. Selami Şahin ile son konuşması da telefon aracılığı ile şöyle gerçekleşmiştir:

Zeki Müren çok iyi tahlilci, bir insan riya yapıyorsa ve O’nu rahatsız ediyorsa katiyen çok katıdır, susmaz. Dostum az olsun öz olsun Selami’cim. Sen bu evin çocuğusun, seninle gurur duyuyorum. En son telefon konuşmamız evdendi. Selami’cim nasılsın dedi? İyiyim dedim. Hastaydı. Kaç defa sizi ziyaret etmek istedim dedim. Beni kimse görsün istemiyorum benim senden bir ricam var dedi. Bak gözlerim doldu şimdi. En son konuşmamız bu! Eğer iyileşirsem ve tekrar albüm yaparsam ‘özledim’ şarkısını okuyabilir miyim? dedi. Dedim ki sormanıza gerek mi var bütün şarkılarım size feda olsun. Çok çok teşekkür ederim, şimdi içime daha bir sevinç, umut oldu dedi. Ama kısmet olmadı. (S. Şahin, Kişisel Görüşme, Kasım 2011)

4.2 Eylül 1996 Zeki Müren’in vefatı

Televizyon programlarına çıkmayan ve yeni kaset hazırlamayan Müren’in, 1996 yılının ilk aylarından itibaren tüm televizyon kanalları bir görüntüsünü yakalamaya çalışır. Bir gün kendi isteğiyle TRT’nin bir radyo programına telefon açar ve konuk olur. Bunun ardından Savaş Ay’ın sunduğu A Takımı programına da yine telefon aracılığıyla katılarak, stüdyoda bulunan saz heyetinin eşliğinde şarkısını söylemiştir. Bu iki olayın ardından Zeki Müren, dört yıllık aradan sonra yeniden gündeme gelmiş olur. Can Dündar ve Kürşat Özkök onunla ilgili belgeseller hazırlamışlardır. (Yüksel, 2002) 26 Eylül 1996 günü TRT’nin İzmir stüdyosunda Ajda Pekkan ve Muazzez Ersoy’un da konuk olduğu bir programa davet edilir. Sağlık koşulları pek iyi durumda olmayan Müren, ödülünü almak üzere TRT stüdyolarına gitmiştir. Program çekilirken, 1951 yılında ilk radyo emisyonunda kullandığı mikrofonun hediye edildiği esnada heyecanlanarak, kalp krizinden vefat etmiştir.

24 Eylül 1996 yılında Zeki Müren’in vefatı tüm basında geniş yer almış ve günlerce derinlemesine haberler yapılmıştır. Müren’in 65 yıllık yaşam öyküsü, radyo yılları,

³¹ 1991 yılında ‘devlet sanatçısı’ ünvanına layık görülmüştür.

sahne yaşamına geçişi, aldığı radikal tavır ve görünümler, çeşitli sanat dallarında gösterdiği faaliyetler, cinsel kimliği, söylemleri vb. tüm detaylar birçok farklı haber yapılmasını sağlamıştır. 40 yıllık sahne yaşamı yüzlerce habere konu olmuştur. Müren'in ölümmünden sonra kendisi ile tanışmış olanlar anılarını paylaşmış, yalnızca basın yoluyla tanıyanlar gözlemlerini dile getirmişlerdir. Sayısı yüzleri geçen bu haber ve köşe yazıları içerisinde çıkarılabilecek ana düşünce, Zeki Müren'in reformist ve radikal kimliğini sanat dünyasına başarılı bir şekilde yansıtmış olduğudur. Müren'in arkadaşı Atilla Dorsay düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “Bir dönem kapandı, bir devir bitti...Zeki Müren'in ölümüyle... Kafama o denli çok anı üşüştü ki...Küçük bir çocukken gördüğüm ilk Zeki Müren filmleriyle dalga geçişim. O'nun sesinden Saadettin Kaynak ve Selahattin Pınar'ı tanıyıp, sevmem.. 1960'larda İzmir'de askerliğimi yaparken, O'nu tanıyıp dost olmam, Kordon'da birkaç gece boyunca içkili alemlerde alabildiğine keskin ve kadın-erkek demeden yaptığı oldukça açık esprilere masalar boyu gülmemiz...

Evet, bir dev öldü, bir devir kapandı. Tam 40 yıl boyunca bizleri aydınlatan Sanat Güneşi, 16 filmle gençlik yıllarından orta yaşlılığa geçişini gözlerimize kazıyan ve yıllar boyu milyonlarca seyircisine düşler gördüren Zeki yok artık. Müzede devrim, sahnede devrim, medyada devrim, kılık kıyafette devrim, Türkiye'nin cinselliğe bakışında devrim yapan o ilginç, benzersiz ve tekil kişilik yok. Hem de tam aynalarla ve kitleyle yeniden barışmaya, toplumun gündemine yeniden gelmeye hazırlandığı günlerde... Ne denir, Allah rahmet eylesin...(....1996)

Zeki Müren bir yıldız sanatçı olarak son nefesini sahnede vermiştir. Bu durum belki de Müren'in dev sanatçı kişiliğinin ve sanat yıllarında etkili biçimde farkedilen yüksek öngörülerinin sonuncusu olarak da değerlendirilebilir. Ölümünün ardından 'sahnede doğdu, sahnede öldü', 'sanat güneşinin anlamlı vedası' vb. sözler söylenebilir. Müren gibi dev bir sanatçının sahne üzerinde yaşama vedası ve cenaze töreninde binlerce kişinin izdihamı belki Müren'in kariyerinde kurguladığı en iyi son olabilmıştır. Cenaze töreni medya tarafından günlerce haber yapılmış, ardından sayısız köşe yazısı yazılmıştır. Bu haberler arasında okuyamadığı repertuarı başlığı altında Ajda Pekkan, Muazzez Ersoy ve Muazzez Abacı ile kaset hazırlığı içerisinde olduğu yazılmıştır. Müren'in Bodrum'da bu kaset çalışması için ön hazırlıkları yaptığı belirtilirken, okunacak şarkılar şöyle verilmiştir. İlk şarkı Pekkan ve Abacı ile 'Kimseye Etmem Şikayet', ikinci şarkı Pekkan, Müren ve Ersoy 'Bir İhtimal Daha Var', üçüncü şarkı ise

‘Gündüzüm Seninle Gecem Seninle’ isimli şarkıdır. Bu şarkıyı Müren solo olarak okuyacaktır. Albümde bulunacak olan 7 eserden kalan dördü ise ‘Doymadım Sana’, ‘Dediler Zamanla Hep’, ‘Beklenen Şarkı’ ve son olarak bir türkü ve tekerleme olacaktır.

Zeki Müren’in repertuar konusundaki hassasiyeti kimi zaman çeşitli söylemlere konu olmuş ve yalnızca kendisinin okumak istediği eserler olduğuna dikkat çekilmiştir. Müren’in patronaj yapısı oldukça ön plandadır. Müren’in vefatından sonra ‘Paylaşmadığı Tek şey Alkıştı’ başlığı ile Ergun Hiçyılmaz, hazırlamış olduğu Kırık Plak yazı dizisinde ilginç bir listeye yer vermiştir :

Paşa’nın Yasakları

Paşa’nın 1960’larda sert olarak uyguladığı sahne sıkıyönetiminde uyulması gereken larkı yasakları şöyledir :

Hicaz : Postacı, İç Durma, Kederden mi Neden Bilmem ?, Çok Geceler Bekledim.

Rast: Belki Bir Sabah, Bu Dünyanın Dört Bucağı, İçtin Yine Güzelim, Unut Beni.

Uşşak: Her Günüm Mazide, Viraneye Dönmüş, Gün Gelir de Beni, Mehtaplı Geceler, Hancı, Yalnız Bırakıp Gitme Bu Akşam, Derdimden Anlayan Yok.

Acem Kurdi: Unutulma Adınla, O Beni Bir Bahar Akşamı, Kaçamazsın.

Muhayyer: Kara Gözlüm Efkarlanma Gül Gayri,

Nihavend: Aklımda Sen, Yalancısın, Rüzgar Kırdı Dalımı.

Segah-Hüzzam: Bir Rüzgardır Gelir Geçer Sanmıştım.

Türküler: Oy Farfara Farfara, Lingo Lingo Şişeler, Aha Şöyle Aha Böyle, Yana Yana Kül Oldum, Yüce Dağ Başında.

Müren’in çeşitli vakıflara bağışladığı serveti basına şöyle yansımıştır:

Bodrum’daki İrmik Sitesinde iki yazlık villa. Bodrum Mutlu sitesinde 2 yazlık villa.

Bodrum’da kendisinin oturduğu bir ev. İstanbul’da 14 daireli apartman. İstanbul

Levent’te bahçeli bir villa. Bursa’da bir ev. Bankalarda miktarı açıklanmayan para.

Çok değerli mücevherler. Sahne giysileri, kostümler.

Gülay Göktürk’ün yazısında dediği gibi.. “Kadınlarla arasında platonik bir aşk vardı O’nun. Onu kadınlar yarattı, kendi kuşağının kadınları...50’li yıllarda gençliğini yaşayan; henüz erkekler dünyasıyla arasındaki duvarları aşmamış, kadın kadına bir dünya kurmuş Cumhuriyet kuşağı kadınları...Şöyle de diyebiliriz. 50’ler dünyasının erkekleri Menderes’i, kadınları ise Zeki Müren’i yarattı.

Müren ile ilgili basında çıkan çarpıcı yazılardan biri de şöyledir:

“Bir tuhaftı, bir tuhaftı ve seviliyordu; bu daha da tuhaftı. Aykırı kimliğini herkese kabul ettirdi. 1955’de Küçük Çiftlik Parkı’nda, siyah smokinli, narin bir delikanlı olarak başladığı sahne serüveni ise, oluşturduğu ‘şok’larla Zeki Müren’in karizmasını sürekli besledi. Sahneye makyaj yaparak çıkan ilk erkek şarkıcı oydu. Siyah smokin geleneğini kırıp atan gene oydu. Zamanın en janti erkeğine Selahattin Pınar’a lacı ceket, beyaz pantol giydiren de tabii Zeki Müren’di...

İşıltılı, payetli bluzları, topuklu pabuçları, lastikotin pantolonları, Roma etekleriyle sahnede hiç yadırganmadı Zeki Müren. Giderek, ‘Müren, şimdi ne yapacak?’ merakını körükledi. Apartman topuklu pabuçlar, mismini etekler giydi, orasına burasına tüyler taktı ve hep alkış aldı.

Hakkında çıkan söylentinin bini bir paraydı. Hemşehrîsi Bursalılar’ı tedirgin edecek kadar “neşeliydi” ve Bursa şehrinin büyük gururu olmayı, o muazzam sanatçı duruşuyla elde etti. Hangi şehir Zeki Müren kadar mahir ve ahlaklı olanı kucaklamaz ki...? (Orhan Alkaya, 1996)

1996 yılında Zeki Müren’in vefatı tüm Türk basınında olduğu gibi yabancı basında da yankı uyandırmış, Fransa’nın saygın gazetelerinden Le Monde uzun bir şekilde yer verdiği haberde Türk müziğinin güneşi olarak Müren’in 40 yılı aşkın süredir ses ve sinema dünyasının en önemli simalarından biri olduğunu belirtmiştir. Habere, Türkiye’deki tüm tv kanallarının yayınına ara vererek Müren’in vefatını paylaştığı da yabancı basının dikkatini çekmiştir. (26 Eylül 1996, Milliyet Gazetesi) Fransız haber ajansı AFP, Zeki Müren’in vefatını duyurduğu haberde Amerikalı ünlü şarkıcı Liberace gibi Las Vegas tarzı çılgın bir görünüme sahip olduğunu duyurmuştur. Ajans sanatçının ‘canlı renkleri ve incik boncuğu sevdiğini’ de belirtmiştir. (Sabah Gazetesi, 26 Eylül 1996)

Dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, Müren’in vefatından sonra yaptığı açıklama ile hislerini şöyle ifade etmiştir: “Türk Sanat Müziğinin unutulmaz ismi, güzide sanatçı Zeki Müren’in vefatını derin bir tessürle öğrendim. Büyük sanatçı Zeki Müren’e Allah’tan rahmet diler, tüm sanat camiasına ve yakınlarına en içten taziyelerimi iletirim.” (Hürriyet Gazetesi, 1996) “Fevkalade üzgünüm. Gerçekten ülkenin yetiştirdiği çok büyük değerlerden biridir. Keşke yaşasaydı. Herkes tarafından çok sevilir. Ben de çok severim. Zaman zaman hatırını sorardım. O da beni arardı. Türkiye çok büyük değerini kaybetti. En son 10 gün önce TRT tarafından hazırlanan

bir programa konuk oldu. Ben de onu teşvik ettim. Sağlık durumunun böyle elverişsiz olduğunu bilmiyordu. Yapımcı Savaş Ay'ın programına da sesi ile katıldı. Bu programdam çok etkilendim. Müthiş bir olaydı. Semalardan gelen bir sestti. Bir ekoldür. Sanatçıların tümü onu çok büyük sanatçı olarak kabul ediyorlar. Milletime çok büyük baş sağlığı diliyorum. Mehmetçik Vakfı'na bağış yaparken söylediği, Mehmetçiği ne zaman görsek gözüm yaşarır' sözlerini unutamam. Bu çok ulvi bir davranış.“ (Sabah gazetesi 26 Eylül 1996)

Müren'in vefatıyla ilgili, 'Zeki Müren, kurtulurdu...!' başlığı ile haber yapan Milliyet gazetesinde ilginç açıklamalardan biri de Müren'in ölümü esnasında TRT stüdyosunda yanında olan Ajda Pekkan'dan gelmiştir. Pekkan, Zeki Müren'in görev başında öldüğü için şehit sayılabileceğini belirtmiş ve yaşadığı o dakikaları anlatan bir röportaj vermiştir. (Milliyet Gazetesi, 26 Eylül 1996) Mustafa Kandıralı Müren'in mezarı başında klarnet çalması, basına bir fotoğraf ile yansımıştır. Müren'e karşı son görevini yerine getirdiğini belirten Kandıralı ile aynı fotoğraf karesinde Bülent Ersoy da bulunmaktadır. Bülent Ersoy'un, Müren'in yüzünü öpmüş olması basında ilgi uyandırmıştır. Ersoy, 'Helallik aldım' diyerek açıklama yapmıştır.??

Ergun Hiçyılmaz, Zeki Müren'in bir vatandaş olarak bu ülkeye kattığı birçok şey olduğunu vurgulduğu açıklamasında şunları söylemiştir:

Sosyal hayatın neferi olarak insanların hatırlanması gerektiğini ortaya koymuştur. Şimdi başladılar Ahme Kaya vs.. gibi. Zeki Müren tek başına bunu yaptı. Türkiye'de bırakın müziğe önem verilmesini, insana önem verilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Yaşadığı hayat ile bunu yapmıştır. İsim vermeyeyim bir başkası bunu yapamadı. Başka açıdan da sanatçı olmasa da bunu yapamayanlar var. Milli mücadelenin içinde savaşmış, sosyal konuda öne çıkmış, sanatçı olmasa da bunu yapamayanlar var. Türk sinemasının önemli bir adamı olmuş birçok insan bunu yapamadı veya bunlara yapma fırsatı verilmedi. Zeki Müren ise bunu başaran kişidir. Zeki Müren, tek başına, Türkiye'de insana saygı gösterilmesinin örneği olarak hala yaşıyor. (E. Hiçyılmaz, Kişisel Görüşme, 14 Aralık 2010)

Müren'den vatandaşlık dersi sloganı tüm basında kullanılmış, vatanseverliğini vefatı ile kanıtlamış olan Müren, artık hiç silinmeyecek izlerini sanat yaşamı dışında da tamamlamıştır. Zeki Müren'in vefatından 6 ay kadar önce İzmirli gazeteci yazar Yaşar Aksoy ile telefon görüşmesinde 'Ölmek İstiyorum' adlı şiirini okuması basında defalarca haber olmuştur. Bıldırcın Yağmuru adlı şiir kitabında da yer alan bu dizelerde Müren duygularını şöyle ifade etmiştir..

Ölmek İstiyorum

Yücelerden gelen sese çek beni Tanrım,
Bilinmeyen diyarları istiyorum
Oralarda türkü söylemek
Oralarda şarkı...
Yıldızdan yıldıza atlamak
Tabanlarım alev alev.
Kara dut gölgesinde başak olur mu?
Hayallerim saçma.
Saçma diye sana derler,
Sen diye bana.
Kaç serçe vuruldu sorsana.
Bilinmeyen diyarlarda bıldırcın yağarmış.
Topsuz, tüfeksiz,
Saçması sensiz
Sabır koruk helva
Helva, koruk sabır kulak zarımdaki
Bu sessiz
Musikiden kurtar Tanrım
Yıldızlara çek beni
Bilinmeyen diyarların
Bilinmeyen kişisi olmak istiyorum
Ölmek istiyorum.

Zeki Müren

Hayatımın Özeti

6 Aralık 1931 Doğmuşum. Niye doğdum bilmem ki?
38 İlkokul; Siyah önlük beyaz yaka, topluma ilk fiyaka.
44 Orta mektep; Soluk beniz, kısa saç, umutlardan kıskaç.
47 Lise; Pembe hayaller, yeşil filizler, yorulmayan yorgun dizler.
Akademi 1950; Renk deryasında renksiz yelkenli.
1955 Sahne; Çile, para para çile, artık ne dilersem dile.
62 En büyük aşkım,
62 En deli gönlüm,
62 En... Neyse.
Bin dokuz yüz bilmem kaç; Veda kara dünyaya.
Son tarihi bir bilseydim, işportacı olurum.
Tüm solmuş anılarım tablamba. Zeki Müren.

“Zeki Müren’in yaşamını ve sanat kariyerini özetleyen şu köşe yazısı oldukça manalıdır: “Hayatını fütursuz bir eşçinsel olarak sürdürürken bir yandan da bu imgeyi yerleştirebilmeyi başardı. Herkesin aynasına yansıyan Zeki Müren farklı. Ama onun asıl amaçladığı ve büyük başarıyla gerçekleştirdiği ‘hayat serüveni’, şehirli orta sınıf itidalinin, akliseliminin ta kendisiydi. Devleti hiçbir zaman karşısına almadı. Darbelerde bir köşeye çekilip kendisini unutturdu. Mütevazıydı, zenginliğiyle hiç sivrilmemeyi başardı. Devletini ve milletini çok sevdi, Türk olmakla gurur duydu. Filmlerinin aile filmleri olduğuyla, kimseye kötü örnek olmamakla övündü.

Nostaljiyle yaralı, inzivaya çekilmiş şehrli bir sanatçıydı. Dinine çok bağılıydı ama başını hiç örtmedi. Mirasını, son söyleşisinde plaketini uzun uzun okşadığı Mehmetçik Vakfı'na bıraktı. Her şeyi sınırını bilerek, 'istilinen, zerafetlen' yaşamayı bildi. Hedef kitlesi yetmiş milyondur. Yetmiş milyonun ufkunda sanat güneşi olarak yükseldi. Bizim ikiyüzlülüğümüzün üstüne olağanüstü bir anıt inşa etti. Her şeyin travestileştiği, Demirel'in 'baba' olduğu, demokrasimizin güvencesinin ordu olduğu hayatımızda 'sanat güneşi' oldu. Hepimizin başı sağolsun." (Türker, 1996) Türkiye toplumunun iki yüzlü yapısını adeta çözümlenmiş olan Müren, kendi ikileminin bu topluma fazla gelmeyeceğini de çözmüştür. Özgürce istediği hayatı yaşamış, heteroseksüel matrisi yıkmış, 40 yıl gibi bir sürede toplumun değer yargılarını diğer etkenlerden de yararlanarak başka bir boyuta taşımıştır.

4.3 Zeki Müren ve Türkiye'deki *pastişleri*

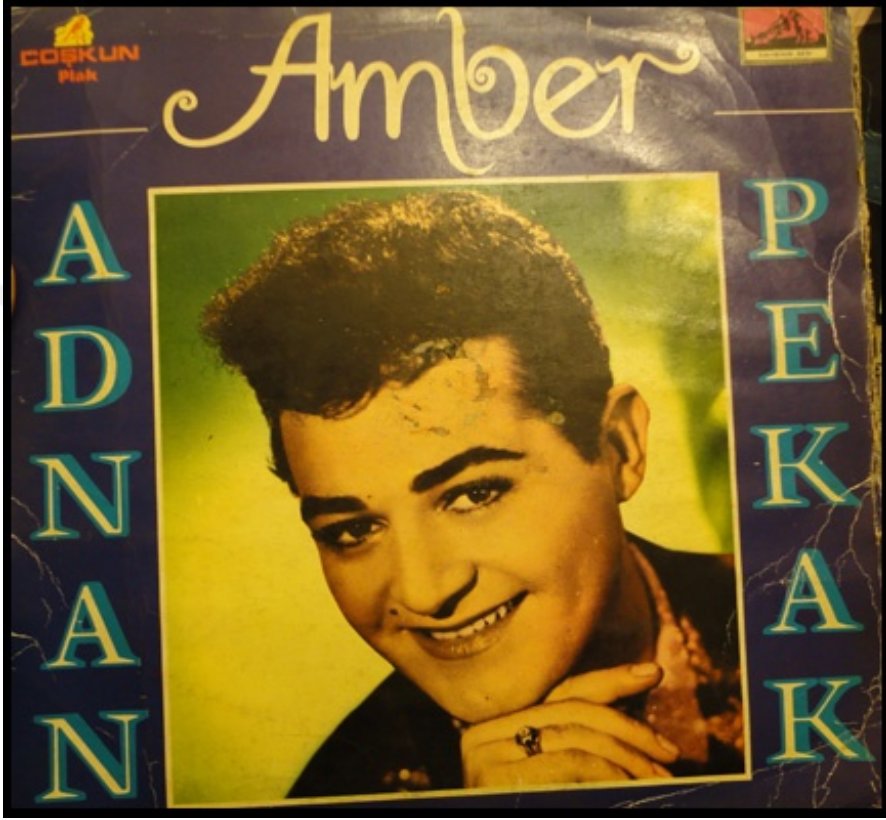
Zeki Müren'in sanat yaşamı süresince ve vefatından sonra birçok isim biçimsel olarak taklidini yapmaya çalışmıştır. 1960'lı yıllardan sonra Zeki Müren'e benzerlikleriyle dikkat çekmeye çalışan Bora Dinletir ve Adnan Pekak gibi isimler, hiçbir zaman bu benzerlikleri ile istedikleri üne kavuşmamışlardır. 1950'li yılların sonunda yayınlanmış bir Sahibinin Sesi kataloğu o yıllara kadar gözetilmemiş bir uygulama ile "alfabe" sırasına göre düzenlenmiştir. Bu sıralama ile on yedi adet plağın bulunduğu katalogda Zeki Müren arka sayfalarda kalmış ancak dönemin aranan isimlerinden Abdullah Yüce birinci sayfaya geçmiştir. Zeki Müren bu durum karşısında firmasını değiştirerek, Grafson Plak'a geçmiş, Sahibinin Sesi firması ise Müren'in rakip olarak gördüğü Adnan Pekak'a bir plak basarak tepki göstermiştir. Adnan Pekak, bu plakta okuduğu "Yangın Var", "Evlerinin Önü", "Yengem" gibi şarkı ve kantolarla Zeki Müren'e rakip olmaya çalışmıştır. (Ünlü, 2004)

Adnan Pekak yıllar yılı bir Zeki Müren olmak istediğini verdiği bir röportajında şöyle ifade etmiştir:

Elbette Zeki Müren olmayı istedim. Dikkat edin, Zeki Müren gibi olmayı istedim demiyorum. Evet Zeki Bey gibi olmak istedim. Ama ne yapsak mutlaka bir eksiğimiz olmalı ki, bunu başaramadık. Ayrı bir yanı vardı ve bunun ne olduğunu sadece o biliyordu. Bizler bunu yakaladığımızı sanıyor ama hep aldanıyorduk. Zeki Müren bütün çıplaklığı ile sahneye çıkıyor ama mutlaka bir tarafını örtüyordu. Sadece ses ve müzik bilgisi değildi onun üstünlüğü. Kendini takdim edişinden davranışlarına kadar farklı bir ses olabiliyordu.

Ergun Hiçyılmaz, Pekak'ın görüşlerine bu şekilde yer verirken, Bora Dinletir'in Müren'i nasıl taklit ettiğini de yazmıştır.

Bora Dinletir sesini dinletebilmek için kıyafet kopyası ile yetinmemiş, ses kopyasını da yapmıştı. Hatta diksiyon kursuna bile gittiği söyleniyordu. Sesi aynı Zeki Müren'di. Ama halk Zeki Müren'i istiyordu. Sadece musiki yetisi değil, ödün vermediği yaşama biçimiyle de toplumun değer yargılarını değiştiren biri olarak aramızdan ayrıldı. (Hiçyılmaz, 26 Eylül 1996)



Şekil 4.1. Adnan Pekak

Mehmet Güntekin'in Zeki Müren'in varoluşu ve pastişleri hakkında şöyle yorum yapmıştır:

Zeki Müren sonrasında en ciddi müzik icra edilmesi gerekliliğine inandığımız radyolarda bile Müren üslubunun taklitçisi çıktı. Birçok radyo sanatçısı yaşayış olarak Zeki Müren tarzında olmamasına rağmen ellerinde olmayarak etkilendiler. İsim vermeye gerek yok. Her yerde Zeki Müren olduğu için dinleyerek büyüdükleri için etkilendiler. Bu üslup yerleşmeye yüz tuttu. Radyoda sanat yaşamı geçirmiş ve Trt'den emekli olmuş birçok sanatçının okuyuşlarını bugün dinlediğinizde hep o tarzın yansımalarını göreceksiniz. Bu anlamda eğlence dünyasındaki o cinsiyeti belirsiz, efemine denilen kadınsılığa özenen tarz için bir yol açılmış oldu. İlk örnek Zeki Müren'di. Sonradan en büyük örnek Bülent Ersoy çıktı ve o daha ileri gitti. Makyaj yapan kırılarak konuşan birçok örnek günümüzde görülmektedir. Bir takım insanların hayatta cesaret edemeyeceği şeyler bir örnek olunca kolaylaşıyor. Kırık cam teorisinde olduğunda gibi. Adam

uyurken bir bakıyor bıyıklarına tutunarak fare yürüyüp geçiyor. Sonra bıyıklarını kesiyor bir daha geçer yol olur diye.. Aslında o örneğin ortaya çıkmış olması sonrakileri de çorap söküğü gibi getirmesine sebep olmuştur. Bu sadece toplumsal ahlak açısından değil, sosyal olarak yaptığı tahribat değil, müzik ve eğlence dünyamız içerisinde de üslup bozuldu. Taklit eden insanlar oldu. Dikkat ettiyseniz 1950’li yıllara kadar kadın kadın gibi erkek erkek gibi okurdu. Erkekler yerinden dediğimiz akorttan tiz tenor seslerden okurdu erkek olduğunu anlardınız. Şimdi ise isim vermeyeceğim önemli starların üsluplarına bakın kadınlar erkek gibi okuyor erkekler kadınsı okumaya başladı. Roller tamamen değişti. Bunlar alkışlandı. Zevk ölçüleri kayınca herşey yer değiştirdi. (M. Güntekin, Kişisel Görüşme, 2011)

1980 yılında ağır devalüasyon, zam ve serbest faiz dönemi ile Cumhurbaşkanlığı krizi yaşanmış, silahlı kuvvetlerin 12 Eylül müdahalesi ile sıkıyönetim ilan edilmiştir. Aylar süresince Cumhurbaşkanı seçilememiş, ülkede karışıklıklar devam etmiştir. (Akşin, 2008) 1980’li yılların sonunda Anavatan partisinden Turgut Özal (1989) Cumhurbaşkanı seçilir. Özal döneminde ithalatın gelişimi ile Türk toplumunun birden bire zenginleşme arzusu ve yaşam biçimlerinin değişimi elbette müzik ve eğlence dünyasına yansımıştır. 1980 darbesi ve askeri yönetim döneminden sonra müzikal anlamda arabeske yönelim, 1990’larda yerini pop müziğe bırakmıştır. Toplumun alım gücünün artması ve rahatlama hissi beraberinde eğlence isteğini doğurmuş ve dünyaya açılan Türkiye’nin, pop müziğe ilgisi de çoğalmıştır. Müslüm Gürses, Orhan Gencebay gibi isimler ile girilen melankolik tablodan, Yonca Evcimik, Tarkan, Mustafa Sandal gibi isimlerle danslı, neşeli, hafif günlere geçiş yapılmıştır. Bu dönemde Turgut Özal’ın eşi Semra Özal, bir Cumhurbaşkanı eşi olarak Türkiye politika tarihinde hiç olmadığı kadar aktif şekilde rol almış, özellikle eğlence dünyası ile yakınlığı dikkat çekici olmuştur. Tavernalara müzik dinlemek için birlikte giden Özal çifti, popüler kültür ve eğlence sektörüne tam destek vermiştir. Semra Özal’ın aktif yaşamı ve eğlence dünyasındaki isimlerle yakınlığı ve özellikle eşcinsel şarkıcılara verdiği destek, 1990’lı yıllarda müzik ve eğlence dünyasında büyük şehirlerde gece klüplerinin çoğalması ve bu alanda özellikle eşcinsel solistlerin sahne almaya başlaması açısından önemli değişimlerdir. Zeki Müren’in bu anlamda öncü tavrı ve duruşu da bu gelişmeleri nitelemiştir. Müren’in, cinsiyet temsili ile aydınlattığı yol üzerinden birçok yeni isim doğmuştur. Fatih Ürek, ‘Kuşum’ Aydın, ‘Doktor’ Bilal, Yılmaz Morgül gibi isimler Müren’in ardından gelen pastişlerinden bazılarıdır. “Aydın, sanatsal deneyimi ile olmasa da, cinsel tercihleri hakkında yeterli oranda soru sorduran ve androjen giyim kodları kullanarak kadınsı davranışlar sergileyerek, özel

bir Tv kanalında program yapmıştır. (Aydın Havası)” (Erol, 2002) Fatih Ürek, kostümleri ve dansları ile eşcinsel eğlencenin aktörü olmuş, Yılmaz Morgül ise “Türk Sanat Müziği” icrası ve görünümü ile Müren’in izini sürmüştür. Yılmaz Morgül, Aydın, Fatih Ürek, Doktor Bilal gibi eğlence sektöründe ün yapan pastişleri olduğu gibi medyatik olamayan ancak gece kluplerinde sahne alan daha birçok şarkıcı mevcuttur.

Sonuç olarak Zeki Müren, 1950’lerde radyo sanatçısı olarak başladığı kariyerine geleneksel müzik içerisinde devam edeceği düşünülürken, 60’lı yıllarda gazino sahnelerine çıktığı andan itibaren oldukça farklı bir yol çizmiştir. Gazino sahnesi, kadın matineleri, konserler süresince dinleyici kitlesini görselliği ile oluşturduğu “gösteri”sine hayran etmiş, yaşamak istediği eşcinsel hayatı kendi ölçülerinde yansıtmış ve 80’li yıllara gelindiğinde toplumsal dönüşüme tercümanlık etmiş bir aktör haline gelmiştir. Müren, bu değişimin çoğunu hesaplı ve isteyerek yapmış olsa da, Türkiye’nin ekonomik, kültürel ve siyasal açıdan içinden geçmekte olduğu döngüler de bu durumu onaylamış ve ikiliklere alışkın olan Türk toplumuna kolayca nüfuz etmiştir.

Zeki Müren Şiirleri

1. Alfabem 23’e İndi
2. Alınyazım
3. Aradığım Dünya
4. Avucumdaki Dua
5. Bulutlardan Gelen Ses
6. Bulutlardan Gelen Ses
7. Bursa Sokağında Vurdular
8. Çigan Çocukları
9. Ekvator Tesbihim
10. Gözümden Öpme
11. Hani
12. İskeleler
13. Kaderim
14. Kara Rıhtım
15. Kazancı Yokuşu
16. Ölmek İstiyorum
17. Pranga
18. Rakımda Buz Parçasısın
19. Seni İstiyorum

20. Simidimde Susamdın
21. Suları Taşladım
22. Tek Kişilik Din
23. Vişne Lekesi
24. Yıllar



5. SONUÇ

Bu tez çalışmasında amaç, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tarihsel ve kültürel yapısı üzerinden, modernleşme süreci sonrası postmodern bileşimlerin bir aktörü olarak Zeki

Müren'in, 1931-1996 yılları arasında geçen yaşamı üzerinden disiplinlerarası bir biyografi çalışması gerçekleştirmektir. Zeki Müren, Türk toplumu ve müzikal yaşamı için fenomen niteliği taşıdığından, birçok anlamda temsiliyetleri söz konusudur. Postmodern kavramlar öncülüğünde, 1950'li yıllar itibari ile radyo yaşamı, gazino ve konser sahnelerinde kurguladığı 'yıldız' sanatçı niteliği ve farklı cinsiyet temsiline incelendiği bu tez çalışmasında; yapılan yazılı, görsel ve işitsel kaynak incelemeleri, literatür çalışması ve süreli yayınlarda gerçekleştirilen (gazete, dergi) dönemsel taramalar, derinlemesine görüşmeler ve repertuar tespitleri ile çalışma gerçekleştirilmiştir. Zeki Müren'in, postmodern kavramlarla oluşturulan bölünmeler ışığında, 4 ana bölüm üzerinden sahne yaşamı ve temsiliyeti araştırılmıştır. Geleneksel ve popüler unsurlar arasındaki geçiş sürecinin göstergelerinden biri olarak Zeki Müren, 1950'lerde gelenekçi bir algı uyandırırken, 1960'lardan itibaren icra, repertuar ve sahnelere yansıttığı farklı imajlar ve sıradışı kostümler ile toplumun cinsiyet kalıplarını yıkmış ve postmodern göstergelerin bir aktörü haline gelmiştir. Bu çalışmada Zeki Müren'in, Türkiye Radyo Kurumu ile başlayan müzikal yaşamından, Türk makam müziğinde oluşturduğu farklı üslûbu ve sahnelere yansıttığı androjen görünümüne kadar temsil ettiği sanatsal anlamlar araştırılmıştır.

Niteliksel yöntemlerin uygulandığı bu çalışmada değerlendirilen tarihsel süreç Müren'in sanat yaşamında 1950-60 ve 1970-80 yılları ayrılmış ve iki ana bölüm üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda, tarihsel metodolojilerden yararlanılarak hazırlanan Zeki Müren biyografisi, sahne yaşamı, kostümleri, repertuarı ve filmleri dahilinde postmodern kavramlara atıfta bulunularak, Türkiye'nin müzikal ve sosyo-kültürel yapısı tabanında anlatılmıştır. Gelenek ile günceli birleştiren Zeki Müren, repertuar, kostüm ve sahne çalışmalarında kurguladığı *eklektik* gösteri tavrı, sanat yaşamı boyunca ses sanatçısı, besteci, sinema-tiyatro oyuncusu, desinatör ve şairliği ile 'yıldız' sanatçılığı, sahne yaşamında *simülakrı*, cinsiyet söylemleri ve kostümleri ile *ironik* üslubu, repertuar, kostüm seçimleri itibari ile *eklektisizmi*, *yerellik* algısını, cinsiyet görünümü ve aktivistliği ile *çoğulluğu*, biçemi ile *pastiş* ve *popüler kültür* öğelerini onaylamaktadır.

Araştırmada kaynak incelemesi, dönem gazete ve süreli yayınlarının taranması ve repertuar incelemeleri üzerinden yapılmıştır. Görsel malzeme alanında yararlanılan bir başka kaynak Muğla'nın Bodrum ilçesinde yer alan Zeki Müren Müzesi'nde çekilen fotoğraflardır. Zeki Müren'i tanıyan müzisyen ve gazeteci-yazarlar ile yapılan kişisel

görüşmeler ise yazılı kaynak çalışmasının bir parçasıdır. Soru-cevap şeklinde gerçekleştirilen ve tez içerisinde söylemlerin kullanıldığı bu görüşmeler, *Sadun Aksüt, Bülent Aksoy, Ergun Hiçyılmaz, Cemal Ünlü, Nevzat Atlığ, Mehmet Güntekin, Fikret Bertuğ, Selami Şahin ve Muzaffer Özpınar* ile gerçekleştirilmiştir. Atatürk Kitaplığı kütüphanesindeki gazete ve süreli yayınlar arasından Radyo Alemi, Radyo Haftası, Hayat Mecmuası, Ses Mecmuası, Radyo, Nokta, Aktüel mecmuaları ve Hürriyet, Sabah, Milliyet, Cumhuriyet gibi gazete yayınlarından yararlanılmıştır.

- Modernleşme döneminin bir aktörü olarak Münir Nurettin Selçuk gibi gazinodan başka bir mekanda sahneye çıkmayan erkek solist modelinin ardından, Zeki Müren, radyoda başlayan kariyerini gazino sahnelerine taşımıştır. Kadın solistlerle rekabet edebilecek androjen görünümü ve dekolte kostümleri ile sahnelerde dikkat çekmiştir. Selçuk'un modernleşme sürecinde hetroseksüel cinsiyet kalıplarına uygun erkek solist modeline karşılık, Müren, ara-cinsiyetlerin temsilcisi olarak postmodern bir aktör olmuştur.
- Zeki Müren'in sanat kariyeri, radyo yılları ve gazino sahneleri olmak üzere iki ayrı süreç üzerinden ele alınabilir. Geleneksel makam müziği icrası anlamında radyo yıllarının tersine, gazino yıllarında kostüm, repertuar, icra biçimi gibi unsurlarda bütünüyle bir farklılık gösteren Müren'in kariyeri yıldız sanatçı olmak uğruna büyük bir değişime uğramıştır. Bu anlamda popüler bir yıldız olarak Müren, 1960'lı yıllardan sonra geleneksel tavırdan uzakta medya aracılığıyla popüler kültürün bir ürünü olarak naşarı kazanmış ve bu dönemde "sanat güneşi ünvanını kazanmıştır.
- Zeki Müren, *nostaljik* bir çağrışım yaparak, Osmanlı döneminde Enderun'da yetişen iç oğlanlarından, eğlence yaşamında var olmuş ara-cinsiyet temsilcileri dansçı köçek ve tavşanların imajlarını, 1960'lar itibari ile yeniden yaşatmıştır. Müren, androjen görünümünü röfleli saçları, epilasyonlu vücudu, makyajlı yüzü, manikürlü ve ojeli tırnakları, gösterişli aksesuarları, mini şort, etekleri ve dekolteli kostümlerinin altına giydiği apartman topukları ile oluşturmuştur. Zeki Müren, Türkiye'de toplumsal bellekte geçmişten beri varolan ancak modernleşme sürecinin heteroseksüel algıya baskısı sebebi ile arka plana atılan üçüncü cinsiyet varlığının yeniden temsilini sağlamıştır.
- Zeki Müren'in sahne yaşamı, *nostalji, eklektisizm, yerellik, simülakr, çoğulluk, pastiş, ironi* gibi postmodern kavramlar üzerinden ele alınmış, yansıttığı bu

öğeler sebebiyle, postmodern bir özne olarak değerlendirilmiştir. Görünümü ve söylemleri üzerinden kurguladığı üçüncü cinsiyet temsili (*queer*) sayesinde ise postmodern bir aktivist olarak incelenmiştir.

- Münir Nurettin Selçuk'un seçkin müzik algısına karşılık, döneminin popüler *yıldız* sanatçısı olma yolunda klasik üsluba bağlanmamış olan Zeki Müren, popüler kültürün içerisinde yer almayı tercih etmiştir. Repertuarında kullandığı türküler sebebi ile *yerellik* olgusuna vurgu yaparken, neo-klasik şarkıların yanı sıra 1970 sonrasında arabesk yorumları ile *popüler kültür* içerisinde alt kültür, üst kültür kavramlarını birleştirmiştir.
- Türkiye'nin modernleşme sürecinin müziğe yansımaları düşünüldüğünde Türk makam müziğinde önemli yenilikçi ve klasik tavra sahip bir isim olarak Münir Nurettin Selçuk³² akla gelmektedir. Selçuk, modernleşmenin önemli aktörlerinden olduğu gibi 1940'lı yıllardan sonra Türk makam müziğinin Bekir Sıtkı Sezgin ile beraber öncü erkek seslerindedir. Bu bağlamda, bir modern aktör olarak Münir Nurettin Selçuk, postmodern göstergelerin bir aktörü olarak da Zeki Müren düşünülebilmektedir. Selçuk, sahnelerde ilk kez frak giyerek, kendine has sade üslubu ve sakin okuyuşu ile Türk makam müziğinde kuşkusuz yenilikçi bir ses olmuş ve konser salonlarına taşıdığı kariyerini aynı elit tutum içerisinde geçirmeyi uygun görmüştür. Dönemin modernleşen aile yaşamına uygun olarak heteroseksüel cinsel kimliği ile varolmuş, modernleşme unsurlarını sahne yaşamı ve müzik tavrı ile yansıtmıştır. Selçuk'un modern kavramlarla örtüştüğü kadar Zeki Müren'in de postmodern kavramlar ile ifade edilebilecek bir yapı içerisinde sanat yaşamını sürdürdüğü söylenebilir. Selçuk, Avrupa kökenli bir giysi olan frak ile ilk kez sahneye çıkmış ve yenilikçi tavrı ile dikkat çekmiştir. Müren ise hem yeni hem eskiyi birleştirdiği eklektik tarzını sahnelere adım attığı günden itibaren açıkça belli etmiştir.

³² 1928'de Sahibinin Sesi firmasında ilk plaklarını yaptı. Aynı yıl Paris'e giderek, ses tekniği konusunda öğrenim gördü. Özgün bir ses tekniği eğitimi gören ilk Türk müziği ses sanatçısıdır. 19. yüzyıl İtalyan opera şarkıcılığının izlerini taşıyan icra üslubu, "Bel Canto"dan etkilendi. Türk müziği tarihinde, tek başına konser verme geleneğini getirdi. İlk solo konserini Paris dönüşü, 1930 yılında, şimdiki Dormen Tiyatrosu'nda verdi. Büyük ilgi topladı ve hayranlık uyandırdı. Konserlerde frak giydi ve ayakta şarkı söyledi. Aynı zamanda koro eşliğinde solo okuma geleneğini de ilk kez uygulayan sanatçı oldu. Batıdan gelen opera, tango gibi etkileri, kendi Türk müziği okuyuş üslubuna dahil etti. Asıl beste çalışmalarına, 1940-1941'li yıllardan sonra başladı.

- Zeki Müren, devlet büyüklerinden, esnafa, Türkiye'nin 1960 sonrası yeni zenginlerinden, ekonomik durumu düşük olan ailelere ve ev kadınlarına kadar her kesimden dinleyiciye sahiptir. Ancak, genel itibarıyla toplumun orta sınıfına hitap ettiği düşünülmektedir. Özellikle Çarşamba günleri gerçekleştirdiği kadın matinelere, Türkiye'nin müzikal yaşamında dönemin önemli olaylarından biridir. Binlerce kadının tıklım tıklım doldurduğu bu matinelere, kadınların yanlarında getirdiği ev yemekleri ve ikramlar sayesinde farklı bir müzikal olaydır.
- Zeki Müren'in ilk dikkat çektiği an, İstanbul Radyosu programında sesinin duyulduğu 45 dakikalık program olmuştur. Buradaki *farklılık*, geleneksel olarak var olan erkek ve kadın vokal sesinin dışında bir sesin duyulması ile oluşmuştur. Müren'in bu durumu, *hünsa* tabir edilen hem erkeklik hem dişilik özelliği barındıran bir sese sahip oluşundan kaynaklanmıştır. Hünsa ses tonu sayesinde Müren, gelenekten farklı yeni bir ara-cinsiyet temsilini en başta vokal icrasında barındırmış daha sonra bu ara-cinsiyet temsilini görünümü ile birleştirmiştir.
- Zeki Müren *hünsa* ses tonu ile geleceksel olarak var olan erkek ya da kadın solistlerden farklılaşmıştır. Erkek biyolojik cinsiyeti üzerinden değerlendirdiğimizde tenor bir sese sahip olan Müren, icrasında günden güne abartılı süslemeler kullanarak kendine has bir üsluba sahip olmuş, peşi sıra gelen birçok erkek ve kadın solisti etkilemiştir. Bir ekol olarak Müren okuyuşu, heteroseksüel matrisin dışında yaratılan ara-cinsiyet üslubu icra olarak da algılanabilir. Bu anlamda Zeki Müren öncesinde yalnızca kadın ve erkek solist üslubu ayırt edilirken, Müren sonrasında homoseksüel bir icra biçimi ortaya çıkmıştır.
- Zeki Müren'in basın ile ilişkileri daima kuvvetli olmuştur. Basın danışmanı ya da menajeri olmadan yürüttüğü kariyerinde basına çok önem vermiş ve sürekli iş birliği içerisinde olmuştur. 1950'li yıllardan itibaren yayınlanan *Radyo Haftası*, *Ses*, *Hayat* gibi mecmualarda, en çok haberi yapılan sanatçılardan olmayı başarmıştır.
- *Yıldız* bir sanatçı olmanın tüm kaidelerini yerine getirmiş olan Zeki Müren, solistliği, şairliği, besteciliği, desinatörlüğü, sinema ve tiyatro oyunculuğu ile

her alanda kendini ispatlamayı başarmıştır. Bu yolda aldığı *Sanat Güneşi, Paşa* gibi ünvanları ile döneminde var olan sanatçılardan kendini sıyırmış ve söylemlerinde belirttiği gibi daima en büyük olduğuna inanmıştır.

- Zeki Müren, repertuarında hiçbir tür ayrımı yapmaksızın şarkı, türkü, arabesk vb. her türlü eseri okumuş, sınırsız yapısını kostümleri ve söylemlerinin dışında repertuarında da kullanmıştır. Hiç bir sınıf ve cinsiyet ayrımı yapmaksızın popüler bir ikon haline gelmeyi başarmıştır. Bu sebeple Andy Warhol'un yarattığı Marliyn Monroe gibi Türkiye'nin postmodern öznesi olmayı başarmıştır.
- Zeki Müren yaratmış olduğu gerçek -*simülakr*- üzerinden tüm sanat kariyerini kurgulamış, postmodern bina örneğinde olduğu gibi *aynalı gökdelen* misali dışarıdan bakışları ve algıyı yönlendirmiştir. Gerçek öz artık yoktur, görünen herşey dışarıdan bakanın istediği kadardır ve dokunulmazdır. Aynalı gökdelenler, yalnızca dışlarını yansıttıkları için kendileri yokmuş gibi görünürler. Bu, aynı zamanda özden yoksun olmak demektir. Kendini, kendi var oluş tarzını yalnızca dışındakileri yansıtabilmeye bağlamış olan herhangi bir şeyin bir öze sahip olduğundan söz etme olanağı yoktur. Zeki Müren'in sahnelere ilk adım attığı tarihten itibaren bir 'aynalı gökdelen' örnekleme olduğu düşünülebilir. Sahnede Müren'i izleyen seyirci, bir özü görmeksizin, kendi iç dünyasının izlerini görebilmektedir. Buradaki bakış, baktığı öznenen bağımsız dolayısıyla eleştiriden uzakta, hipergerçek ve bağımsızdır. Müren, sahnede olduğunda yaşamından sıyrılmış, yok olmuş ve özünden kopmuş olarak simüle ettiği karakterdir.
- Zeki Müren'in diksiyonu hakkında yapılan yorumlar değerlendirildiğinde düzgün Türkçe konuşmaktan ziyade, şarkı yorumlarken kelimeleri hece hece vurgulayışı dikkat çekmektedir. Bu durum, icrasının ilk dönemleri olan 1950'li yıllarda açıklayıcı ve etkileyici olarak düşünülürken, 1970 sonrası abartılı üslup kullanımı ve kelimeye yaptığı abartılı vurgulardan dolayı eleştirilmektedir.
- Zeki Müren, cinsiyet anlamında Türkiye müzik ve eğlence yaşamında heteroseksüel tabuları yıkmış, homoseksüel algının yolunu açmıştır. Sanat yaşamı boyunca gerek söylemleri, gerekse imajı itibari ile kendinden sonraki queer solistlerin öncüsü olmuştur. Postmodern durumun desteklediği

homoseksüelite ve *çoğulluk* temsiliyetini gösteren Müren, bu sebeple postmodern bir aktivist olarak nitelendirilebilir.

- Zeki Müren'in repertuarında yer alan ve albümlerinde okuduğu 248 eserin makamsal analizinde 55 hicaz, 50 nihavend, 30 rast, 26 muhayyer kurdi ve 22 uşşak esere rastlanmıştır. 24 ayrı makamdan eserlerin olduğu bu listede, hicaz ve nihavend makamları en çok kullanılan iki makam olarak dikkat çekmektedir. Zeki Müren'in repertuarına paralel olarak, 1970 sonrası Türk makam müziğinde özellikle popüler şarkılarda ağırlıklı olarak kullanılan makamların da kürdi ve hicaz ağırlıklı olduğu yapılan çeşitli araştırmalarda tespit edilmiştir. Belirtildiği gibi Zeki Müren'in repertuarında yer alan 248 eser üzerinden yapılan analiz sonucunda, kullanılan makamların ağırlıklı olarak hicaz, nihavend ve muhayyer kürdi eserler olduğu tespit edilmiş, benzer şekilde Müren'in kendi besteleri incelendiğinde de sonucun aynı 3 – 4 makam üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür.
- Zeki Müren, 1974 sonrası besteci-solist Selami Şahin ve besteci Muzaffer Özpınar yönetiminde gerçekleştirdiği albümlerinde yeni arayışlara yönelmiştir. Repertuarında, popüler “Türk Sanat Müziği bestecilerinin batı enstrümanları ile yaptığı aranjeler ve çalgılama tekniklerini kullandığı şarkılara yer vermeye başlamıştır. Bu tarzın yanı sıra arabesk eserleri kendine has arabesk üslubu ile yorumlamıştır. 1980'lerde “Arabeskin Oratoryosu olarak değerlendirilen Kahr Mektubu eserini (yaklaşık 30-35 dk.) seslendirerek Türkiye'de bir ilki gerçekleştirmiştir.
- Zeki Müren'in rol aldığı sinema filmlerinde aktörlüğü *ironiktir*. Müren, sinema filmlerinde canlandığı karakter ile neredeyse akla gelebilecek her tür kılığa bürünmüştür. Büyük İskender'den, Mevlevi dervişine, frak giymiş naif erkekten, pırlantılı prence, kaytan bıyıklıdan, leopar kürklü, mini etekli apartman topuklu efemine hallerine, bahçevan dekolte tulumlu pozlarından revü yıldızına, gladyatörden allı pullu ceket takımlarına kadar girdiği her rolde, bol makyajlı yapılı saçlı androjen kimliğini koruduğundan dolayı aktörlüğü *ironik* bulunmaktadır.
- Zeki Müren 1980 sonrası sahnelere veda ederek, aktif müzik yaşamını bırakırken kontrolü elden kaybetmeye başladığı için ölümü tercih etmiştir. Sahne yaşamı boyunca değişimin habercisi ve tercümanı olduğu gibi sanatının

da bittiği yeri anlamış, bir yıldız sanatçı olarak bu ekolün sonunun da tercümanı kendisi olmuştur. Bu toprakların bir ürünü olarak Zeki Müren, popüler kültür içerisinde harmanlanmış, görünümü ve cinsiyetini kullanarak, bir solist olarak fenomen olmayı başarmıştır.

Sonuç olarak, Zeki Müren 1950’li yıllarda Türkiye’nin çok partili döneme geçişini takiben müzikal ve görsel anlamda reformlar yapmıştır. Bu reformist tutum modernleşme sürecinde Türkiye’de yerleşen heteroseksüel algı ve aile vurgusu üzerinden kalıplaşmış yargıları da değiştirmesini sağlamıştır. Müren, postmodern bir aktivist olarak homoseksüel yaşamın nostaljik çağrışımını yapmış ve sonraki *pastiş*lerine yol açmıştır. Müzikal anlamda kariyerinin ilk yıllarındaki repertuarı ile son yılları arasında oldukça büyük farklılıklar vardır. Müren’in sahne yaşamına veda ettiği 1980’li yıllara doğru gittikçe arabeskleşen üslubu, dikkat çekici bir farklılık yaratmıştır. Sinema filmlerindeki aktörlüğü kadar cinsiyet söylemleri de *ironik* olan Müren’in sanat kariyerinde tek emeli *yıldız* olmak ve o mertebede hep kalmakla alakalıdır.



KAYNAKLAR

- Akay, A., (2010). *Postmodernizmin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul.
- Akçura, G., (2002). *Gramofon Çağı*, Om Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, B. (2011). *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Aksoy, Bülent., (Ekim, 2011)., *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Aksoy, B., (2008)., *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy, B., (2010). *Yayına Haz: Cüneyt Orhon Anlatıyor*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksüt, Sadun., (2010)., *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Akşin S., (2008)., *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Alberoni, F., (1979). *The Powerless Elit, Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars*, Denis Mc Quail, Penguin Books, England.
- Arcıman, M., (1948). *Radyoda Kimlerle Başbaşayız?*, Ankara.
- Aşan, E. (2003). *Rakipsiz Sanatkar Zeki Müren*, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Atlıg, Nevzat., (Ekim 2011)., *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Aytar, V. ve K. Parmaksızoğlu., (2011). *İstanbul'da Eğlence*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bağce, H. E., (2006). *Frankfurt Okulu*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bardakçı, M. (2010). *Haber Türk Gazetesi*.
- Baudrillard, J., (2005). *Anahtar Sözcükler (Mots de passe, Çev: O. Anadır, L. Yıldırım*, Paragraf Yayınevi, Ankara.
- Baudrillard, J., (2005). *Bir Parçadan Diğlerine François L'Yvonnet ile Söyleşi, Çev: Y. Avunç*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Baudrillard, J., (2011). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J., (2012). *Tüketim Toplumu, Çev: H. Deliceçaylı, F. Keskin*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J., (2012). *Simülakrlar ve Simülasyon, Çev: O. Adanır*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Beard, D. ve K. Gloag. (2005). *Musicology The Key Concepts*, Routledge, New York.
- Behar, C., (1992)., *Zaman, Mekan Müzik*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Bertuğ, Fikret., (2011). *Kişisel Görüşme*, İstanbul.

- Beken, M. N., (1998). *Musicians, Audience and Power: Changing aesthetics in the music at the Maksim gazino of İstanbul*, Dissertation of PHD, USA.
- Belge, M., (1983)., *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayınları, İstanbul.
- Belge, M., (1983). *Türkiye’de Günlük Hayat*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans, Cilt 3-4, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W., (2007). *Estetize Edilmiş Yaşam*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Berghan, S., (2011). *Transfeminizm*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Best ve Kellner., (1998). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalara*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Brackett, David. (2000). *Interpreting Popular Music*, California.
- Butler, J. (2011). *Maddelen/Sorunlaşan Bedenler (Bela Bedenler)*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Candansayar, S., (2011). *Tibbin (eş)cinselliğe Bakışı İçin Bir Arkeoloji Denemesi*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cankaya, Özden., (1997). *Dünden Bugüne Radyo Televizyonu*, Beha Basımcılık, İstanbul.
- Cankaya, Ö., ve A. Dinç, N. Ekici., (2000)., *İstanbul Radyosu, Anılar, Yaşantılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cantek, L., (2000). *Türkiye’de Mısır Filmleri*, Tarih Toplum Dergisi, S. 204, İstanbul.
- Gür. C., (1996). *Zeki Müren Şimdi Uzaklardasın*, AD Yayıncılık, İstanbul.
- Chevasuss, B. Ramaut. (2004). Çev: İlhan Usmanbaş. *Müzikte Postmodernlik*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Cohen, D., (1995). Çev: Y, Alagon, *Erkek Olmak İstanbul*, Alan Yayınları, İstanbul.
- Colebrook, C., (2011). *Queer Kuramın Olasılığı Üzerine*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çevik, A. Ö. (1996). *Nokta Dergisi*, İstanbul.
- Dilmener, Naim. (2003). *Hafif Türk Pop Müzik Tarihi - Bak bir varmış bir yokmuş*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dikici, R. (2011). *Cumhuriyet’in Divası Müzeyyen Senar*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Durudoğan, H., ve F. Gökşen. B. E. Oder., D. Yüksek., (2010)., *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Dyer, R., (1996). *Stars*, London.
- Edgar, Ed. A. ve P. Sedgwick., (2007)., *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*, Açılım Kitap, İstanbul.

- Ergur, A., (2002). Biyografya 3 Zeki Müren, *Türkiye'nin Kapitalistleşme Sürecinde Türk Musikisinde Tampere Sistem ve Zeki Müren*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Ergur, A., (2002). *Portedeki Hayalet Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Ergur, A., (2009). *Müzikli Aklın Defteri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Erol, A., (2002). Biyografya 3 Zeki Müren, *Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Erol, A. (2003)., *Popüler Müziği Anlamak*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Featherstone, M., (2005). Çev: Mehmet Küçük, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Feldman, W. (2000) CD Kitapçık.
- Foucault, Michel., (1994)., *Kelimeler ve Şeyler*, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, Çev: M.A Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- Foucault, M. (2011). *Herculine Barbin'e "Giriş"*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., (1981). *Psikanaliz Üzerine*, Türkçesi: A.A Öneş, Say Yay, İstanbul.
- Giddens, A., (1994)., *Modernliğin Sonuçları*, Çev: E. Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A., (2009)., *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*, Say Yayınları, İstanbul.
- Goldberg, H., (1994)., *Erkek Olmanın Tehlikeleri*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Gottdiener, M., (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*, İmge Kitabevi, İstanbul.
- Gratch, A., (2002)., *Erkekler Dile Gelse*, Doğan Kitabevi, İstanbul.
- Güngör, N., (1993)., *Arabesk*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Güngör, N., (2006)., *Safiye Ayla'nın Anıları*, Heyamola Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, Mehmet. (Kasım 2011)., *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Güvenç, Bozkurt., (1993)., *Türk Kimliği*, K.B.Yayınları, Ankara.
- Grosz, E. (2011). *Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Haviland, A. W., ve E.L. P. Harald, D. Walrath, B. McBride., (2008)., Çev:İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, *Kültürel Antropoloji*, Kaknüz Yayınları, İstanbul.
- Hiçyılmaz, E. (1997). *Bir Demet Yasemen*, Kamer Yayınları, İstanbul.
- Hocaoğlu, M., (2002)., *Eşcinsel Erkekler*, Metis Yayınları, İstanbul.

- Holmes, M., (2011). *İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kaliç, S., (2009)., *Popun Kralı Michael Jackson*, Stüdyo İmge, İstanbul.
- Kaluç, G., (2002)., *Kronoloji*, Biyografya Zeki Müren 3, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kierkegaard, S., (2009), *İroni Kavramı Sokrates!e Yoğun Göndermelerle*, Çev: S. Okur, İmge Kitabevi, Ankara.
- Kocabaşoğlu, U., (1983)., *Radyo*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans, C.10, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Koçakoğlu, B., (2011)., *Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale*, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, İstanbul.
- Kondiyoti. Deniz., (1993). *Ataerkil Örüntüler, Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesinde Yönelik Notlar, 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Yay. Haz., Ş. Tekel, İletişim Yay, İstanbul.
- Kulin, A. (2012). *Bir Tatlı Huzur*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kümbetoğlu, B., (2005)., *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Lochhead J. ve Auner, J., (2002). Postmodern Music Postmodern Thought, *Music and Musical Practices in Postmodernity*, 93, Routledge New York and London.
- Longhurst, Brian., (1995)., *Popular Music and Society*, Cambridge.
- Journet, N., (2009)., Çev: Yümni Sezen, *Evenselden Özele Kültür*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Mardin, Ş., (1991)., *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, İletişim Yayınları, 1. Basım İstanbul.
- Murphy, J. W., (2005)., *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleşiri*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Nehring, N., (1997)., *Popular Music, Gender and Postmodernism*, Sage Publication, California.
- Necef, M. Ü., (1995)., *Çağdaşlığın Eşiğinde Türkiye*, Kavram Yayınları, İstanbul.
- Negus, K., (1996)., *Popular Music Theory An Introduction*, Wesleyan University Press, London.
- Oppermann, S., (2006)., *Postmodern Tarih Kuramı*, Phoenix, Ankara.
- Oransay, G., (1973). *Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*, 50.yıl kitabından Ayrı Basım, Ankara.
- Oskay, Ünsal., (1993)., *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, Der Yayınları, İstanbul.

- Özakman, Turgut., (1969)., *Radyo Notları*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.
- Özcan, B. (26 Şubat 2011)., Bugün Gazetesi.
- Özbek, M., (2000)., *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özkiraz, A., (2007)., *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Özpinar, Muzaffer., (2011)., *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Öztürk, Ş. (2011). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Paçacı, G. (1998). *Cumhuriyetin Sesleri, Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*, Türkiye Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Porte Akademik, (2011)., *Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl:2, S.3, İstanbul.
- Seçkin, N., (1998)., *Musalladan Şöhrete Safiye Ayla*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Seçkin, Nalan. (2008)., *Rakipsiz Sanatkar Zeki Müren*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Sevil, M., (2005)., *Türkiye'de Modernleşme ve Modernleştiriciler*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Solmaz, M., *Türkiye'de Müziğin Adı*, Neşet Ertaş, Müzik S.4.
- Stokes M., (1998)., *Etnisite, Kimlik ve Müzik*, Çev:Altuğ Yılmaz, Dans Müzik Kültür Folklor Doğru Çeviri Araştırma Dergisi, S.63, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul.
- Stokes, M., (2000)., *Beloved İstanbul, "Mass Mediation New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Edited by Walter Armbrust.
- Stokes, M., (2010)., *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Stokes, M., (2012)., *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*, Çev: Hira Doğrul, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Stone, M. R., (2008)., *Theory for Ethnomusicology*, New Jersey.
- Süreya, C. (2010). *99 Yüz İzdüşümler- Söz Senaryosu*, Bütün Yapıtları Deneme, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şahin, S. (2011). *Kişisel Görüşme*, İstanbul.
- Şeker, B., (2011). *İnterseksüellik ve Cinsiyetin İnşası*, Cogito Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tekelioğlu, O., (2006)., *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*, Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Tekelioğlu, O., (2003). *Foucault Sosyolojisi*, Alfa-Aktüel Kitabevi, Bursa.

- Turan, M. (2005)., *Postmodern Teori*, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul.
- Türkiye'nin Batılılaşması, (1993)., Çev: T. Keşoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Türkiye Tarihi - *Çağdaş Türkiye Tarihi 4 1908-1980*. (2008). S. Akşin, C. Koçak, H. Özdemir, K. Boratav, S. Hilav, M. Katoğlu, A. Ödekan, Yayın Yön. S. Akşin, Cem Yayınları, İstanbul.
- Uysal, S. S. (2011). *Baki Kalan Bu Kubbede Türk Sanat Musikisinin Altın Yılları*, Kültür Bakanlığı Yayıncılık, İstanbul.
- Ûm Şark Yıldızı, (2005)., *Arap Müziğinin Divası*, Çev: Sevil Öztürk, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Yarar, Betül., (2008)., *Politics of/and Popular Music; Arabesk Music from the 1960s to the 1990s in Turkey*, Routledge Taylor&Francis Group.
- Yaşar, N. ve Atılgan, H., (1993)., *Neden Arabesk?*, Adana.
- Yuval-Davis, N., (2010)., *Cinsiyet ve Milliyet*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wicke, Peter., (2006)., *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Williams, A., (2003)., *Constructing Musicology*, Ashgate Publishing Limited, USA.

GAZETE ve SÜRELİ YAYINLAR

- 2011, 18 Şubat, Haber Türk Gazetesi.
- 2011, 17 Ekim, Hürriyet Gazetesi, Kelebek Güncel.
- 2010, Eylül. S:6, Bir+Bir Dergisi.
- 2010, 27 Şubat, Hürriyet Gazetesi.
- 2010, 29 Ağustos, Haber Türk Gazetesi.
- 2010, 28 Kasım, Haber Türk Gazetesi.
- 1996, 26 Eylül, Hürriyet Gazetesi.
- 1996, 26 Eylül, Milliyet Gazetesi.
- 1996, 26 Eylül, Sabah Gazetesi.
- 1996, S. 40-274, Aktüel Dergisi.
- 1962, 28 Nisan, Ses Mecmuası.
- 1962, Eylül, Ses Mecmuası.
- 1963, Kasım, Ses Mecmuası.
- 1966, Ses Mecmuası.
- 1967, 14 Ocak, Ses Mecmuası.
- 1967, 13 Mart, Ses Mecmuası.

1968, 9 Mart, Ses Mecmuası.
1972, 25 Mart, Ses Mecmuası.
1973, 22 Eylül, Ses Mecmuası.
1974, 2 Mart, Ses Mecmuası.
1966, 24 Mart, Hayat Mecmuası.
1967, 13 Temmuz, Hayat Mecmuası.
1967, 7 Aralık, Hayat Mecmuası.
1968, 13 Haziran, Hayat Mecmuası.
1969, 2 Ocak, Hayat Mecmuası.
1969, 16 Ekim, Hayat Mecmuası.
1970, 19 Mart, Hayat Mecmuası.
1970, 7 Ağustos, Hayat Mecmuası.
1972, 27 Ocak, Hayat Mecmuası.
1974, 2 Şubat, Hayat Mecmuası.
1976, 29 Nisan, Hayat Mecmuası.
1976, 6 Mayıs, Hayat Mecmuası.
1955, 28 Temmuz, Radyo Alemi Mecmuası.
1954, 13 Mayıs, Radyo Alemi Mecmuası.
1954, 27 Mayıs, Radyo Alemi Mecmuası.
1954, 2 Ekim, Radyo Haftası Mecmuası.

EK 1. ZEKİ MÜREN MÜZESİNDEN FOTOĞRAFLAR

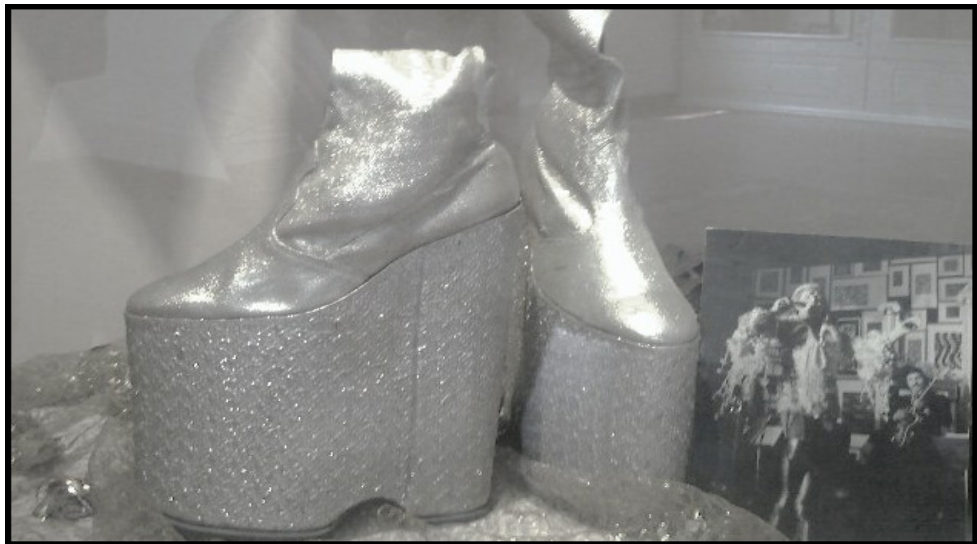






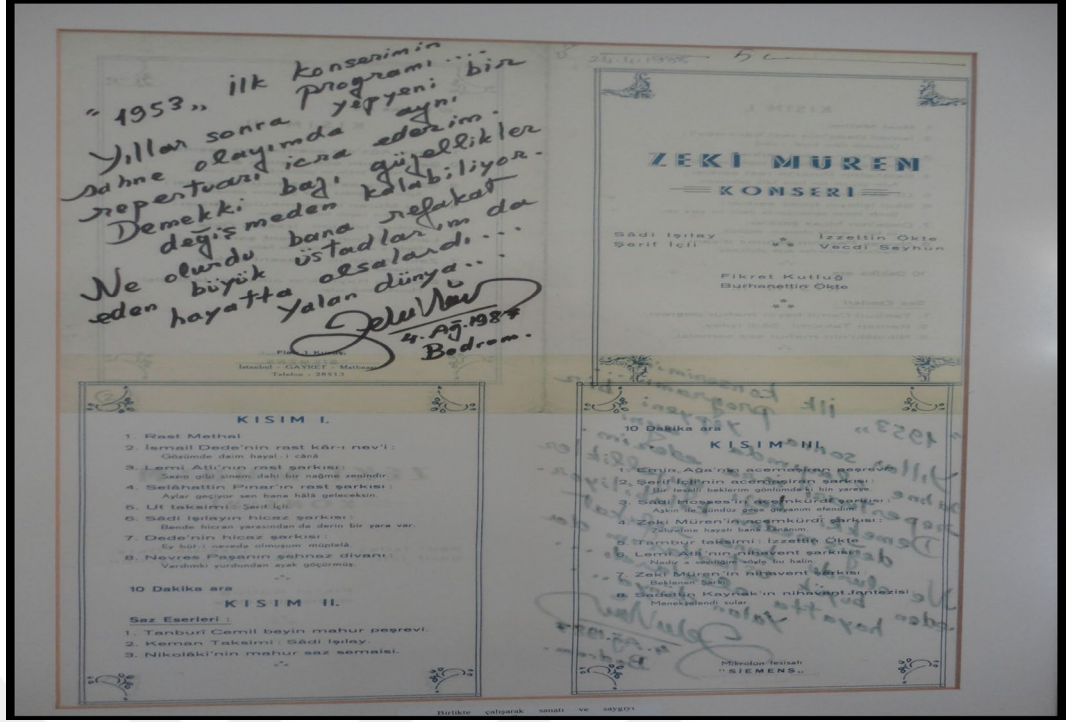












EK 2. Zeki Müren Besteleri

1	<u>Aldattın beni seviyorum diye kalbimi yaktın</u>	<u>Hicaz</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
2	<u>Ayrılık ölümden beter</u>	<u>Muhayyer Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
3	<u>Bağrında bir çöl güneşi</u>	<u>Muhayyer Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
4	<u>Bir demet yâsemen aşkımın tek hâtırası</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
5	<u>Bir gönül hikâyesi anlatırdı gözlerin</u>	<u>Uşşâk</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
6	<u>Bir tatlı tebessümün bin vuslata bedeldir</u>	<u>Uşşâk</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
7	<u>Bir tatlı yalan olsa bile sevmeyi vad et</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Yürük Semâî</u>
8	<u>Bir yaz yağmuru gibi geçiverdi aşkımız</u>	<u>Hicaz</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
9	<u>Bu aşkın ızdırabı bilmem ne zaman biter</u>	<u>Sabâ</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
10	<u>Bu hazan yine kalbim mâzîden daha kırık</u>	<u>Hüzzâm</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
11	<u>Bu yağmur seni bana getirsin</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Nim Sofyan</u>
12	<u>Bülbül âşıkmiş güle</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
13	<u>Devâ bulmayacak mı kalbimdeki bu yara</u>	<u>Hüzzâm</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
14	<u>Doymadım ben gençliğime ömrüme</u>	<u>Sabâ</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
15	<u>Geçti artık güzel günler (ELVEDA)</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
16	<u>Gelirsin bir gün diye bekledim sana kandım</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
17	<u>Gözlerinin içine başka hayâl girmesin</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
18	<u>Hayat bâzen tatlıdır sevenler kanatlıdır</u>	<u>Muhayyer Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
19	<u>Hep o şarkı ..</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
20	<u>Her gün eski bir rüyâ uykusuz gözlerimde</u>	<u>Hicaz</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
21	<u>Hülyâlı gecelerde hasretin yolcusuyum</u>	<u>Hicaz</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
22	<u>İlk aşkım tek güneşim (BEYAZ GÜL)</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
23	<u>Kalbimdeki tek hâtıranın rengi solarken</u>	<u>Karcığâr</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Aksak</u>
24	<u>Kınalı keklik idim kanadımı kırdılar</u>	<u>Sabâ</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
25	<u>Mimozam</u>	<u>Hicazkâr</u>	<u>Zeki Müren</u>	.
26	<u>Nazlı bir çiçek gibi...</u>	<u>Muhayyer Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
27	<u>Ömrüm senin olsun</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî-Düyek</u>
28	<u>Rûhumda yine aşk bestesi var</u>	<u>Segâh</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Türk Aksağı</u>
29	<u>Gurbet Akşamlarında Hasretinle İnlerim</u>	<u>Hüseynî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>

30	<u>Rüzgârlara kapılmış kuru yaprak misâli (GURBET)</u>	<u>Hüseynî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
31	<u>Seni sevmek sana yanmak senin olmak dileğim</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
32	<u>Sensiz saadet neymiş tatmadım bilemem ki</u>	<u>Kürdîli Hicazkâr</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
33	<u>Söğüt dalından incesin</u>	<u>Acem Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
34	<u>Şimdi uzaklardasın gönül hicranla doldu</u>	<u>Sûznâk</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
35	<u>Tekrar bana dönsen yine beni sevsen</u>	<u>Muhayyer Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
36	<u>MANOLYA (Uzun yıllar bekledim)</u>	<u>Kürdîli Hicazkâr</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
37	<u>Uzun yıllar bekledim hakikat oldu rüyâm (MANOLYAM)</u>	<u>Kürdîli Hicazkâr</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
38	<u>Yaprak dökümü mevsimi geldi</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>
39	<u>Yaşamak zevki verir rûhuma sonsuz kederim</u>	<u>Muhayyer Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek-Aksak</u>
40	<u>Yoksun bu gece âh yine zehroldu şarâbım</u>	<u>Rast</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
41	<u>Zehretme hayâtı bana cânânım</u>	<u>Acem Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
42	<u>Gurbet akşamlarında hasretinle inlerim</u>	<u>Hicaz</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Düyek</u>
43	<u>Mâzimi unut gel kalbime koy başını</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Curcuna</u>
44	<u>Bir yaz sabahı gözlerimin ufkuna erken</u>	<u>Acem Kürdî</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Aksak</u>
45	<u>Bir şarkı söyle de kanasın rûhum</u>	<u>Nihâvend</u>	<u>Zeki Müren</u>	<u>Semâî</u>

EK. 3 ZEKİ MÜREN REPERTUAR³³ LİSTESİ

1959 – 1980 Yılları Arasında Plak ve Albüm Listesi

Doktor/ Sevdaya Koşanlar			Grafson Plak	
Çaya İner Ağlarım/ Kapıldım Gidiyorum	Hicaz/ Hicaz	Nim Sofyan	Grafson Plak	Anonim/ Kaptanzade Ali Rıza Bey
Gözlerin/ Son Ümidim de Bitti	Hüseyini/ Zirgüleli Hicaz	Sofyan/ Düyek	Grafson Plak	Selahattin Sarıkaya Sadettin Kaynak
Kınalı Keklik/ Gurbete Düştüğüm Günden Beri	Saba/ Nihavend/	Düyek/ Düyek	Grafson Plak	Zeki Müren/ Muzaffer İlkar
Mevlana / Sesimde Şarkısı Aşkın	Rast/ Neveser	Sengin Semai	Grafson Plak	Suphi Ziya Özbekkan
Yalan Dünya/ Deva Bulmayacak mı	Muhayyer Kurdi Hüzzam	Nim Sofyan Düyek	Grafson Plak	Yıldırım Gürses Zeki Müren
Bekledim de Gelmedin/ Yalnız Bırakıp Gitme Bu Akşam	Nihavend/ Uşşak	Semai/ Türk Aksağı	Grafson Plak	Yesari Asım Arsoy İbrahim Efendi
Yeşil Ördek/ Bahçelere Geldi Bahar	Hüseyini/		Grafson Plak	Anonim
Seni Sevdim Pek Çok Sevdim/ Bir Bakış Baktın Bana			Grafson Plak	
Kader/ Kara Sevda			Grafson Plak	
Hancı/ Ana Başta Taç İmiş	78'lik plak		Grafson Plak	
Mehtaplı Geceler/ Dolarken Gönlüme			Grafson Plak	
Derdimden Anlayan Yok/ Kalbimdeki Tek Hatıra			Grafson Plak	
Leyla(Sonsuz Karanlıklarda)/ Aldattın Beni			Grafson Plak	
Entarisi Ala Benziyor/ Heba Olan Aşkıma			Grafson Plak	
Şaka Yapma/ İç Durma İç Güzelim			Grafson Plak	
Gurbet Akşamları/ Rüzgar Kırdı Dalımı			Grafson Plak	
Kaçamazsın(En Sonunda Sen Benimsin)/ Kimsesiz Bir Yolcuyum			Grafson Plak	

³³ Tespit edilebilen repertuar listesi.

Mazimi Unut/ Yalancısın(Hani Bir Gün Gelecektin)			Grafson Plak	
Çok Gördü Felek/ Hani Gelecektin Felek			Grafson Plak	
Farfara/ Mavi Gözlü Sarışın Kız			Grafson Plak	
Kederden mi Neden Bilmem/ Söz Verip de Gelmezsin			Grafson Plak	
1960 yılında Plaklar				
Görmedim Ömrümün/ Unutamam Seni	78'lik		Grafson Plak	
Yüce Dağ Başında/ Bir Bitmez Çiledir			Grafson Plak	
Nerdesin/ Dün Gördüm Onu			Grafson Plak	
Belki Bir Sabah Geleceksin/ İnanmam Artık Sana			Grafson Plak	
İbibikler/ Unutulmaz Adınla			Grafson Plak	
Halime/ Güle Sor Bülbüle Sor			Grafson Plak	
Senden Ayrı Yaşayamam/ Gönlüm Yaralı			Grafson Plak	
Unut Beni/ Canımın Yolcusu			Grafson Plak	
Kanamam/ Çeri Başı			Grafson Plak	
Elveda (Kırık Plak Film)/ Sevgilim Beni Bırakıp Kaçtı			Grafson Plak	
Tekrar Bana Dönecek/ Anladım Sevmeyeceksin			Grafson Plak	
Benden Kaçarak/ Sırma Saçlı			Grafson Plak	
Bir Gönül Hikayesi/ Boş Yere Aldatma Beni			Grafson Plak	
Bir Rüzgardır Gelir Geçer Bir Yaz Sabahı			Grafson Plak	
1961 yılında Plaklar				
Sarsam Seni/ Her Günüm Mazide Kalmış			Grafson Plak	
Bir Yaz Günü Tanışmıştık/ Ruhuma Gecenin Matemi Doldu			Grafson Plak	
Ne Zaman Geleceksin/ Doymadım Sana			Grafson Plak	

Aklımda Sen Fikrimde Sen/ Aşk Hastası			Grafson Plak	
Seni Çılgın Gibi Sevdim/ Bu Dünyanın Dört Bucağı			Grafson Plak	
Kalplerde Akşam Oluyor/ Dola Kolların (Hayat Bazen Tatlıdır Film)			Grafson Plak	
Kalplere Vur Bir Zimba/ Geçti Muhabbet Demi			Grafson Plak	
Ömrün Senin Olsun(Hayat Bazen Tatlıdır Film)/ Söyle Derdini Kaç Yıl Çekecek			Grafson Plak	
Şarap Mahzende Yıllanır/ Solsan da Sararsan da	78'lik		Grafson Plak	
Yanıyorum Aşkın(Hayat Bazen Tatlıdır Film)/ Ayrılık Ölümünden Beter			Grafson Plak	
Göğsüne Tattığın Güldür/ İnleyen Şu Kalbim			Grafson Plak	
Şüphe Üzüntüsü/ Bahçede Mismis			Grafson Plak	
Rüzgar Söylüyor/ Yana Yana Kül Oldum(Hayat Bazen Tatlıdır film)			Grafson Plak	
Hayat Bazen Tatlıdır/ Kara Bahtım Kem Talihim			Grafson Plak	
Sevda İsimli Çiçek/ Pencerenin Perdesi			Grafson Plak	
Geceler Şahidim/ Mendilim Allanıyor			Grafson Plak	
Gel Gitme Kalmasın Gözlerim Yollarda/ Köylü Kızı			Grafson Plak	
Manolya(Son Beste Film)/ Bir Demet Yasemen(Berduş Filminden)			Grafson Plak	
Akşam Olunca/ Karanlık Geceler			Grafson Plak	
Ham Meyveyi Kopardılar Dalından/ Seni Sevmek Sana Yanmak(Berduş Film)			Grafson Plak	
Asmalar Kol Uzatmış(Berduş film)/ Ayrılık (Vals)			Grafson Plak	
O Yeşil Gözler (Avare)/ Hazan İle Geçti			Grafson Plak	

Geceler/ Aşkın Gözyaşları			Grafson Plak	
İlk Aşk/ Kaşık Havası			Grafson Plak	
Ayşe Kız/ Gördüm Seni Bir Gün			Grafson Plak	
Neden Hala Seversin/ Dün Gece Mehtaba Dalıp Hep			Grafson Plak	
Elbet Gönüllerde Sabah Olacak/ Viran Oldu Kalbinde	78'lik		Grafson Plak	
Viraneye Dönmüş/ Zennube			Grafson Plak	
Aşkın Sırrı Bilinmez/ Son Hatıra			Grafson Plak	
Bahar Gelmiş Neyleyim/ Menekşe Gözlerde			Grafson Plak	
1962 yılında Plaklar				
Şoför/ Yeşilim			Grafson Plak	
Geceler Yarım Oldu/ Söyleyemem Derdimi			Grafson Plak	
Yaprak Dökümü/ Gel Bana Gel Gel			Grafson Plak	
Yaşamak Zevki Verir/ Su Akar Şırıl Şırıl			Grafson Plak	
Yine Hazan Mevsimi Geldi/ Bu Çeşme Ne Güzel Çeşme			Grafson Plak	
Yıldızların Altında/ Ayşe			Grafson Plak	
Gelmedin Bir Kereden Maada Neden/ Al Gönlünü Ondan Bana Ver	78'lik		Grafson Plak	
Hasta Kalbimde Yanan Derdi/ Bu Baharla Gel			Grafson Plak	
Geçti Bahar Hazan Erdi/ Herkesi Dost Sandım			Grafson Plak	
İrafa Koydum Fincan/ Ümidi Kirpiklerine Bağladı			Grafson Plak	
Eller Ne Derse Desin/ Ben Küskünüm Feleğe			Grafson Plak	
Nem Alacak Felek Benim/ Kahkahalı Şarkı			Grafson Plak	
Dokunma Kalbime Zira Çok İncedir Kırılır/ Bekliyorum			Grafson Plak	

İçtim İçlendim/ Gizli Derdim			Grafson Plak	
Ayrılık Yıldönümü/ Akşam Oldu			Grafson Plak	
1963 yılında Plaklar				
Bir Yaz Yağmuru/ Gelirsin Bir Gün Diye			Regal Plak	
Bir Muhabbet Kuşu/ Hasretin Acısı			Regal Plak	
Kara Kedi/ Bahçevan			Grafson Plak	
Ah Bu Dünya/ O Kara Gözlere Leylam			Grafson Plak	
Beklerim Her Gece Pencerelerde/ Yalnız Benim Ol			Grafson Plak	
Gözler/ Fakirin Mevlası Var			Grafson Plak	
Yine Mevsimler Dönecek/ Kahpe Meyhane			Grafson Plak	
Söyle Naz Bu Kaş Çatış/ Ölüm Allah'ın Emri			Grafson Plak	
İçimdesin/ Yarım İstanbul'u Mesken mi Tuttun?			Grafson Plak	
Ağlayan Gözlerim/ Yeşil Başlı Turnam			Grafson Plak	
1964 yılında Plaklar				
Gözleri Aşka Gülen/ Ömrüm Seni Sevmekle Nihayet Bulacaktır			Grafson Plak	
Cemile/ Unutmadım Seni Ben			Grafson Plak	
Kimi Dertten İçermiş Kim Neşeden/ Karakaş Gözleri Elmas			Grafson Plak	
Annem/ Kızılıklar			Grafson Plak	
Leyla-Mecnun/ Unutmadım Seni Ben			Grafson Plak	
Veda/ Seni Ben Ellerin Olsun Diye mi Sevdim			Grafson Plak	
Gül Ağacı Değilim/ Canım Benim Gülüm Benim			Grafson Plak	
Doymadım Ben Gençliğime/			Grafson Plak	

Söğüt Dalı				
Nazlı Bir Çiçek Gibi/ Bu Kara Toprak			Grafson Plak	
Unutturamaz Seni Hiçbir Şey/ Ayrılık Ne Kadar Zor			Grafson Plak	
Yasemenler Dile Geldi/ Ayrıldı Gönül			Grafson Plak	
Gül ile Bülbül/ Bu Hazan Yine Kalbim			Grafson Plak	
Bir Tatlı Yalan/ Gurbet Yolu Hasret Dolu			Grafson Plak	
Öpücük/ Efenin Aşkı			Grafson Plak	
Kırık Plak/ Sen Hep Beni			Grasson Plak	
1965 yılında Plaklar				
Gardiyân/ Yalnızım Yalnız			Grafson Plak	
Yollar Uzak Gelemedim/ Seninle Bir Sonbahar			Grafson Plak	
Cemile/ Gurbette Ömrüm Gececek			Grafson Plak	
Aliyi Gördüm Aliyi/ Yalan Dünya Garip Dünya			Grafson Plak	
1966 yılında Plaklar				
Hep O Şarkı/ Bu Yağmur			Grafson Plak	
Unutulmaz/ Seni Andıkça			Grafson Plak	
Gün Doğmadan Neler Doğar/ Derdimi Bilen Çok			Grafson Plak	
Derbederim/ Nazar mı Değdi Bize			Grafson Plak	
Senede Bir Gün/ Yemin Ettim Bir Kere			Grafson Plak	
1967 yılında Plaklar				
Ağla Gitar Çal Gitar/ Bir Kere Bakanlar			Garfson Plak	
Unut Sevme Beni/ Bir Ateşim Yanarım			Grafson Plak	
Ne O Bensiz Edebilir/ Yaşamaya Bak			Grafson Plak	
Felek Çakmağını Gönlüme Çaktı/ Bu Yemin Yalan Değil			Grafson Plak	

Bir Han Köşesinde Kaldım Hasta/ Davet			Grafson Plak	
Ecel Kapımı Çaldı/ Çapkın			Grafson Plak	
1968 yılında Plaklar				
Mühür Gözlüm/ Düğün Gecesi			Grafson Plak	
Sus Sus/ Gözlerimin Yaşını Silemiyorum			Grafson Plak	
Fakir Bir Şairim/ Gözlerimden Yüzün			Grafson Plak	
Sevgilim Bir İnsan Doğarken Ağlar/ Sen Aşk Nedir Bilmezmissin			Grafson Plak	
Yeni Bir Aşk Arıyorum/ Eski Dost Düşman Olmaz			Grafson Plak	
Sevmiyorum Seni Artık/ Dilşad Olacak Diye			Grafson Plak	
Bir Rüzgar Esti Felek/ Arama Anma Beni			Grafson Plak	
Azize/ Dile Benden Ne Dilesen			Grafson Plak	
Kıskanç Sevgilim/ Yalan Yalan Değil			Grafson Plak	
Hoşlandım Senden/ Madem ki Gidiyorsun			Grafson Plak	
Kapanmış Gönül Kapım/ Hep Gözyaşı Elem			Grafson Plak	
Günah Bende mi/ Beni Sanki Sen Yarattın			Grafson Plak	
Yalan Yıllar/ Aşk Sarhoşu			Grafson Plak	
1969 yılında Plaklar				
Agora Meyhanesi/ İnsanlığı Aradım İnsan Gölgelerinde			Grafson Plak	
Benim de Canım Var/ Niçin Baktın Bana Öyle			Grafson Plak	
Bütün Meyhaneler Benim Olsun/ Sevemez Kimse Seni			Grafson Plak	
Aşka Paydos/ İyi Gün Dostusun Sen			Grafson Plak	
Kışlada Bahar (İbibikler)/ Alma Mazlumun Ahını			Grafson Plak	
Sensiz Saadet/ Bahane			Grafson Plak	

Sabır Taşı/ Sırılsıklam Seviyorum			Grafson Plak	
Avuçlarımda Hala/ Ela Gözlerine Kurban Olduğum			Grafson Plak	
Sarmaşık Gülleri/ Eller Gibi Davranıp			Grafson Plak	
Sus Kalbim Sus/ Sigaramda Duman Duman			Grafson Plak	
Seninle Düştüme Dile/ Aşk Yalanmış			Grafson Plak	
Hatıra/ Bana Bir Aşk Masalından			Grafson Plak	
İnleyen Nağmeler/ Gizli Aşk			Grafson Plak	
Gitmek mi Zor Kalmak mı Zor/ Söz Verirsin Severek			Grafson Plak	
Karadut/ Ağlama Değmez Hayat			Grafson Plak	
1970 yılında Plaklar				
Kalbimin Sahibi/ Kanlıca			Grafson Plak	
Bekleyiş/ İki Damla Gözyaşı			Grafson Plak	
Açık Bırak Pencereni/ Zalimin Zulmü			Grafson Plak	
Unuttun Beni Zalim/ Hasret İçimde Bir Kor			Grafson Plak	
Bekleyiş/ Ne Zaman Bir Ayak Sesi İşitsem			Grafson Plak	
Seven Ne Yapmaz/ Ne Senin Aşkına Muhtaç			Grafson Plak	
Bir Yangının Külünü/ Karanlık Dünya			Grafson Plak	
Hasretin Acısı/ Bir Muhabbet Kuşu	78'lik		Sahibinin Sesi	
1971 yılında Plaklar				
Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldızlar/ Uykuda mısın Sevgili Yarım			Grafson Plak	
Arım Balım Peteğim/ Aşktan da Üstün			Grafson Plak	
Eledim Eledim Hölük Eledim/ Böyle Bir Kara Sevda			Grafson Plak	

Ben Seni Unutmak İçin Sevmedim/ Kapat Şu Pencereni			Grafson Plak	
Yarım Kalan Aşk/ Damarımda Kanımsın			Grafson Plak	
Kıskanırım/ Ömrümce Adım Adım			Grafson Plak	
Aşkın Kanunu/ Sensiz Kalan Gönlümde			Grafson Plak	
Dert Ortağımın Benim/ Yaralı Gönül			Grafson Plak	
Dula Dönmüşsün/ Düşmem Peşine			Grafson Plak	
1971				
Aşkın Kanunu - Ömrümce Adım Adım - Kapat Şu Pencereni - Arım Balım Peteğim - Aşktan da Üstün - Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldızlar				Grafson Plak
1972 yılında Plaklar				
Nasıl Geçti Habersiz/ Ben Gamlı Hazan Sense Bahar				Grafson Plak
Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle/ Hey Gidi Koca Dünya	türküler			Grafson Plak
Zahidem/ Allı Turnam				Grafson Plak
Oda Yaptırdım Hurma Dalından/ Kız Fadime				Grafson Plak
Bilmem Yanıyor musun/ Şeytana Uyduk Bir Kere				Grafson Plak
Elveda Meyhaneci/ Kulakların Çınlasın				Grafson Plak
Çaldığım Kapılar Hemen Kapandı/ Pişman Olur da Bir Gün				Grafson Plak
Sevgimizin Aşkımızın Üstünden/ Neden Düştüm Ben Bu Aşka				Grafson Plak
Meyhanelerde Akşam Olunca Beni Ara/ Gözlerin Neden Çok Güzel Bugün				Grafson Plak
Canın İsterse/ Gözlerini Gözlerimden Ayırma Hiç		Muzaffer Özpınar		Grafson Plak

Maziden Gelen Yollar/ Anlatılmaz Bin Dert İle				Grafson Plak
Yaprak Yeşili Gözlerin/ Sevil de Sevme				Grafson Plak
Oğlum/ Beni Terketme				Grafson Plak
O Ağacın Altını Anmaz Olur muyum Hiç/ Aşkın İçimde Rüya				Grafson Plak
Tövbeler Tövbesi/ Bir Sokak Çeşmesi Oldu Gençliğim			Muzaffer Özpınar	Grafson Plak
Yıllarca Sürüklendim Ardından Bir Hiçin/ Kapandı Birer Birer				Grafson Plak
Seninle Göz Göze Geldiğim Zaman/ Madem Küskün Dargındın				Grafson Plak
İntizar/ Kollarında Öleyim				Grafson Plak
Hangi Rüzgar Attı Seni/ Yaşadığım Şehre Yolun Düşerse				Grafson Plak
Hayatım Aşkınla Yanıp Tutuşsun/ Elbet Bir Gün Buluşacağız				Grafson Plak
1974 yılında Plaklar				
Mahpushane/ Hayat Kumarı				İstanbul Plak
Nasıl İçmem Arkadaşım/ Bir Leyla Bir Şirin Bir Aşlı Gibi				İstanbul Plak
Şarkıların Kaderi/ Senelerce Gönül Çek				İstanbul Plak
Mutluluğun Sırrı/ Kandil				İstanbul Plak
Aşk Hasreti/ Günah Defteri				İstanbul Plak
1975 yılında Plaklar				
Sen Kimseyi Sevemezsin/ Bu Yara Başka Yara				Grafson Plak
Kırk yıllık Dost Gibiyiz/ Kilitledin Gönلümü				Grafson Plak
Özlem Rıhtımı/ Ah Dünya Of Dünya				Grafson Plak
Dertli/ Yeşil Gözlerinden Muhabbet Kaptım				Grafson Plak
Saçların Tarumar/ Saçların Tarumar/				Grafson Plak

Gözlerin Bir İçim Su				
1976 yılında Plaklar				
Gülünce Gözlerinin İçi Gülüyor/ Ölüyorum Kederimden				Grafson Plak
1977 yılında Plaklar				
Dost Bildiklerim/ Madem				Coşkun Plak
1979 yılında Plaklar				
Hayat Harcadın Beni/ Sen Beni Unut				Elenor Plak
1970 yılından itibaren çıkan ALBÜMLER				
Senede Bir Gün				
1973				
Pırlanta 1				
Pırlanta 2				
Pırlanta 3				
Pırlanta 4				
1976				
Güneşin Oğlu				
1977				
Mücevher				
1978				
Nazar Boncuğu				
1979				
Sükse				
1981				
Kahır Mektubu				
1982				
Eskimeyen Dost				
1984				
Hayat Öpücüğü				
1985				
Aşk Kurbanı				
1986				
Masal				
1987				
Helal Olsun				
1988				
Gözlerin Doğuyor Geceler				
1989				
Ayrıldık İşte				
Zirvedeki Şarkılar				
1990				
Dilek Çeşmesi				
1991				
Doruktaki Nağmeler				
1992				

Sorma				
1990				
Gözlerin Doğuyor Gecelerime			Türkola Kaset	
Sev Beni Beni			Türkola Kaset	
1991				
Kandil			Türkola Kaset	
Kahır Mektubu			Türkola Kaset	
Eskimeyen Dost			Türkola Kaset	
1992				
Sevginin Doruğunda Minareci			Türkola Kaset	