

PLAKLARDAN SOKAKLARA MÜZİK VE POLİTİK İLETİŞİM: 1965 SEÇİMİNİN PROPAGANDASINDA *YARININ ŞARKISI*

Erdoğan KAYGUSUZ¹

Öz

Bu çalışma Türkiye’de 1965 yılında düzenlenen milletvekili seçimi öncesinde Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) açık hava ve salon toplantılarında kullandığı ve Erdem Buri’nin besteleyip Tülay German’ın seslendirdiği *Yarının Şarkısı* örneğini müzikal toplumsallaşma odağında incelemektedir. Bu kapsamda eserin tarihsel hikâyesi ile bunda rol oynayan belirgin aktörlerin ve olayların keşfedilmesi amaçlanmaktadır. Bir iletişim olayı olarak *Yarının Şarkısı* olayın nerede ve ne zaman gündeme getirildiği (bağlam), kime, nasıl yöneldiği (kullanım) ve paylaşılanın ne olduğu (içerik) bakımlarından ele alınmaktadır. Çalışmanın sorunsal müziğin deneyimle birlikte düşünülmesi çabasının üzerine geliştirilmiş ve müzikal toplumsallaşma ile toplumsal deneyimlenmesi arasında anlamlı bir ilişki kurulabileceğinden hareketle düzenlenmiştir. Bu yönüyle seçim şarkılarının ya da daha genelde müziğin politik söylemini etki paradigmasında ele alan çalışmalardan ayrılmaktadır. Şarkının o dönemdeki kullanımının işçilerin politik özneler olarak kendilerini müzik aracılığıyla kültürel açıdan tanımlamalarında kayda değer rol üstlendiği makalenin ana savunularından biridir.

Anahtar Sözcükler: politik iletişim, seçim şarkısı, seçimler, müzikal toplumsallaşma, Tülay German, *Yarının Şarkısı*

JEL Sınıflandırması: M3, Z13, J51

MUSIC AND POLITICAL COMMUNICATION FROM VINYL TO STREETS: *YARININ ŞARKISI* IN THE PROPAGANDA OF THE 1965 PARLIAMENTARY ELECTION IN TURKEY

Abstract

This study examines in the context of musical socialization in the case of *Yarının Şarkısı*, composed by Erdem Buri and performed by Tülay German, used by the Workers' Party of Turkey (TIP) in public meetings before the 1965 parliamentary election in Turkey. The study aims to explore the historical story of the work and the prominent actors and events that play a role in it. As a communication incident, *Yarının Şarkısı* is analyzed in terms of where and when the incident is brought to occur (context), to whom how it is directed (usage), and what is shared (content). The problem of the study has been developed on the effort to think of music together with experience. It also has been organized on the basis that a meaningful relationship can be established between musical socialization and experiencing the social. *Yarının Şarkısı* was used as the opening song in public meetings at that time. In this regard, it differs from studies that deal with the political discourse of election songs, or music more generally, in the mainstream paradigm. Thus, one of the article's main arguments is that the song plays a consequential role for workers in culturally defining themselves as political subjects through music.

Keywords: political communication, political campaign songs, elections, musical socialization, Tülay German, *Yarının Şarkısı*

JEL Classification: M3, Z13, J51

¹ Araştırma Görevlisi, Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, kaygusuzerdnc@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9581-4458

1. Giriş

Bu çalışma Türkiye’de 1965 yılında düzenlenen milletvekili seçimi öncesinde Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) açık hava ve salon toplantılarında kullandığı ve Erdem Buri’nin besteleyip Tülay German’ın seslendirdiği *Yarının Şarkısı* örneğini müzikal toplumsallaşma odağında incelemektedir. Bu kapsamda eserin oluşum hikâyesi ile bunda rol oynayan belirgin aktörlerin ve olayların keşfedilmesi amaçlanmaktadır.

Günümüz sosyal bilimler alanı içerisinde müziğe ilişkin çalışmaların sayıca artması insan etkinliklerinin kültürel ve sosyal bağlamının daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla onun işe koşulmasını göstermesi bakımından hayli sevindiricidir. Müzik tıpkı ve en az diğer sosyokültürel pratikler kadar insan yaşamı üzerinde belirleyicidir. Onun biçimi olarak şarkılar antropolojik, kültürel, siyasal, ekonomik, tarihsel, göstergebilimsel, yapısal, dilsel, ideolojik, psikolojik gibi pek çok açıdan ele alınabilecek zenginliktedir (Erdoğan, 2000: 8). Bu zenginlikten yararlanılarak müzik ve siyaset teorisini ortak kesen ve özellikle de politik iletişim bağlamındaki çalışmalar erken dönem tartışmalarından da önemli ölçüde beslenir; müzik-politika-iletişim ilişkisi antikiteden bu yana kendini bir araştırma problemi olarak gösterir.²

Müzik ve politik iletişime ilişkin Türkiye’deki güncel çalışmalar³ genellikle müziğin politik kampanyalardaki kullanımına odaklanır.⁴ Hele ki söz konusu seçim şarkıları olduğunda müziğin seçmenlerin oy verme davranışları üzerindeki etkilerini sorunsallaştıran çalışmalar alan üzerinde epey belirleyicidir.⁵ Seçim şarkılarının ya da daha genelde müziğin politik söylemini iletişim araştırmalarındaki etki paradigmasının dışında ele alan çalışmalara ise oldukça seyrek rastlanır.⁶ Bu çalışmanın sorunsalı müziğin deneyimle birlikte düşünülmesi çabasının üzerine geliştirilmiş ve müzikal toplumsallaşma ile toplumsalın deneyimlenmesi arasında anlamlı bir ilişki kurulabileceğinden hareketle düzenlenmiştir. Bu nedenle çalışmada müzik ve politik iletişim ilişkisi mevcut yaklaşımların aksine, *deneyim*⁷ ve *toplumsallaşma* kavramlarını odağa alan başka türden çerçeve içerisinde ele alınmaktadır. Müziği bir iletişim

² Platon’un (2005) ve Aristoteles’in (2011) çalışmaları bu kapsamda anılabilir. Antik dönemde müziğin rolü için ayrıca bkz. Sarıboğa ve Akıncı (2017)

³ Akçay ve Solmacı, Türkiye’de müzik ve politika ilişkisi üzerine yapılmış akademik çalışmaları bibliyografik olarak inceledikleri çalışmada (2020), ancak ve ancak 21 çalışma tespit edip inceleyebilmişlerdir. Buradaki bulgulardan bir tanesi ise oldukça çarpıcıdır: Çalışma, müzik ve politika ilişkisi üzerine çok az sayıda lisansüstü çalışma yapıldığını göstermektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki güncel çalışmaların dışında söz konusu ilişkiyi gündeme getiren ilk çalışmalar Halil Turhanlı’ya (1996) ve Fırat Kutluk’a (1997) aittir.

⁴ Öztürk’ün (2014), Önürmen ve Temel’in (2014), Kumpasoglu’nun (2017) ve Göksu’nun (2018) çalışmaları bu türden çalışmalara örnek gösterilebilir.

⁵ Bu çalışmalar iletişimi etki modeli olarak kavrayan egemen paradigmadan genellikle beslenir. Ayrıca bkz. Tanyıldızı (2012); Akçay (2016); Kızılkaya (2021)

⁶ Girgin’in yüksek lisans tezi (2020) ile Çifci’nin doktora tezi (2016) bu kapsamda anılmayı hak eden önemli çalışmalardandır.

⁷ Deneyim kavramına çalışmanın hemen başında parantez açmakta yarar var: Gadamer’in vurguladığı gibi (2008a: 83-112), deneyim kavramı önemli ölçüde belirsizlik içerir. Bu belirsizlik kavramın hem tam olarak neyi imlediğinin bilenezliğinden hem de yaşamla olan içsel ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Birincisinde, deneyimin gerek kişinin kendi deneyiminin tanıklık etmediği bir şey olarak kavranabileceği gerekse de bunun aksine deneyimlenen şeyin daima kişinin kendisinin bizzat deneyimlediği şey olarak kavranabileceği söz konusudur. İkincisinde ise ilkinden hareketle, yaşamın deneyimle ilişkisinin evrensel olanın tikel olanla ilişkisi olup olmadığı sorusunun hâkim olduğu belirtilebilir. Bu çalışmada ise deneyim yaşamın dolaysız ve içsel ilişkisi ile ortak hissiyata ve anlamlandırma pratiğine referans verecek biçimiyle kullanılmaktadır.

süreci olarak kabul eden çalışmada, müzikal deneyime de “iletişim olayı” olarak yaklaşılmaktadır.⁸ Müziğin deneyimden beslendiği kadar deneyimin kendisini ifade ettiği ve müzikal deneyimin toplumsal grupların kendilerini tanımlamalarında özneleştirici etkiye sahip olduğu makalenin savunusu yaptığı bazı görüşler arasındadır.

Bu makale üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde müzikal deneyimlerin toplumsal çelişkilerin deneyimlenmesinin önemli boyutlarından biri olduğu belirtilmektedir. Müzikal toplumsallaşma etrafında yapılan bu tartışmada, toplumsal gruplara mensup olanların duygusal ve algısal alımlamalarının onları özneleştirdiği ve müziğin toplumsal sınıfların kendilerini tanımlamalarında önemli etmenler arasında olduğundan hareket edilmektedir. İkinci bölümde, *Yarının Şarkı*'sının içinde olduğu tarihsel-toplumsal bağlam ve buna bağlı olarak müzik endüstrisinin durumu ele alınmaktadır. Üçüncü ve son bölümde ise *Yarının Şarkısı*, içinde bulunduğu toplumsal bağlamla ilişkilendirilerek incelenmekte ve deneyime dayalı bir iletişim olayı olarak şarkının sürecine odaklanılmaktadır.

2. Müzikal Toplumsallaşma ve Toplumsalın Deneyimi

Müziği iletişimsel deneyim olarak kavramak, onun insan eylemi olarak yapma sürecine ve bu sürece konu olan ortak anlam ufkuna vurgu yapmaktadır. Bu vurgu müziğin özneleştirici etkisi bağlamında düşünüldüğünde bir başka açılımı daha sağlar: Toplumsal çelişkiler alanının en belirgin biçimlerinden olan sınıf deneyiminin müzik deneyimiyle ilişkilendirilmesi olanağını gündeme getirir ve müziğin sınıf deneyiminde önemli uğraklardan biri olduğu kavrayışına ulaşmaya imkân tanır. Nitekim müzik eserleri söz konusu ilişkilerin ve çelişkilerin içine gömülüdür; toplumsal olanın yaşanmasına, bu yaşantının alımlanmasına ve duyumsanmasına bağlı olarak şekillenir. Bu yönde yapılacak tartışma için “müzikal toplumsallaşma” (Ani vd., 2014: 131) kavramından yararlanılabilir.

Müzikal toplumsallaşma herhangi bir toplumsal grubun müzikal deneyimiyle ilişkili olarak kendini kültürel alanda tanımlaması, toplaması, birleştirmesi olarak ifade edilebilir. Duygu ve düşüncenin etkileşimsel işbirliğinin ortaya çıktığı (Paçacı, 2019: 692) olaylardan biri olan müzik, alımlayanlarında çeşitli duygular uyandırır ve bu duygular insanların ortak deneyimlerinden beslenir.

⁸ John Kaemmer'e göre (1998) bir olayın müziksel olay olabilmesi için ille de seslendirme ya da tınının varlığı gerekmez; tıpkı bir konserin müzik olayı olabileceği gibi müzik üzerine konuşan bir insan topluluğunun eylemi de müzik olayıdır. Müzik olaylarını politik girişim olarak okuyan bir çalışma için ayrıca bkz. Ulubilgin (2018)

Bu durum müziğin bütünleştirme fonksiyonunun göstergesidir (Odabaşı, 2006: 250).⁹ Nitekim müzik duyguların, düşüncelerin ve anlamların birbiri ardına dizildiği ve insanın insana kendisini sunduğu sosyal ve kültürel bir anlamlandırma pratiğidir. Bu anlamıyla bir iletişimsel deneyimdir de. Müziğin ritmik bir iletişim aracı olarak görülebileceğine; şarkı sözlerinin de bu iletişimin kaynakları olarak kullanılabilmesine dikkat çeken Lull (2000: 35-36), insanlar arasında duygusal paylaşımın ve ortak anlam ufkunun geliştirilme çabasının “benzersiz deneyim” oluşturduğunu, bu deneyimin de müziğin özünde karakterize olduğunu şöyle anlatmaktadır:

Müzik, duygu ve düşüncelerin ateşli bir dizilişidir ve bu diziliş duygu ve düşünceleri öyle bir ifade eder ki, insan yaşamında bir eşi daha yoktur. Müzik varoluşsal özümüzün ve varoluş tarzımızın, evrensel ölçekte kabul gören bir sentezidir; kişisel, sosyal ve kültürel anlamlandırmalardan oluşan ve diğer iletişim biçimlerine benzemeyen bir harmanlamadır. Müzik yaşamdaki tehlikeli duygusal gidip-gelmeleri, zayıflıkları, yengileri, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer insanlarla paylaşılabilen hipnotik ve reflektif tempolara dönüştürür ve böylece hem yaratıcılarına ve hem de dinleyicilerine aykırı deneyimler yaşatır (2000: 11).

Bu anlamıyla deneyimlerin, duyguların ve arayışların zemini olan müzikal deneyim insanların algıladıklarının ve eylemlerinin ortaklaştırılmasına olanak sağlar. Dahası müziğin formları en nihayetinde fikirleri de iletmekte ve var olanlarını paylaşmaktadır. İnsan eylemlerinin hemen tümünde kullanılmış olmalarından kaynaklanır ki bunlar insan deneyimleri ile bunlara eşlik eden hislere de ilişkindir. Bu açıdan duyguların paylaşılması ve ortaklaştırılması temelinden hareketle denebilir ki müzik insanların mevcut toplumsal ilişkiler karşısındaki geliştirmeye aracılık eder (Strong, 2010: 20-23). Hakeza şarkılar insanları duygusal olarak birbirlerine bağlar (Roman, 2008: 3). Öyleyse müziğin yaptığı şey insanlara bir bütün olarak topluma ya da spesifik bir gruba ait olma duygusunu aşılmasıdır (Martinello & Lafleur, 2001: 8). Müzikal toplumsallaşma işte bu bağdan beslenir.

Sınıflar da en nihayetinde toplumsal birer oluşumu ifade ederler ve kendilerini deneyimleri yoluyla tanımlarlar (Kaygusuz, 2021: 60). Bu deneyimlere her türden anlamlar, tutumlar, değerler ve neticesinde yaratılan sanat eserleri gibi sembolik biçimler belirleyici ölçüde eşlik eder. Bu nedenle Tagg (2001: 12), müziğe ilişkin yapılacak ciddi bir çalışmayla sınıflar arasındaki dengenin görülmesinin mümkün olduğunu belirtmektedir.

⁹ Bu noktada gerek müzikal toplumsallaşmanın gerekse de sınıfın müzikal deneyiminin anlaşılması için deneyim kavramının yeniden gündeme getirilmesine ve onun toplumsal ilişkilerin görülebilmesine aracılık eden büyüleyici rolüne ihtiyaç var. Zira yapılanmış süreçlerin, nesnel koşulların ve maddi yaşamın insanlar tarafından nasıl yaşandığı ve insanların bunlarla nasıl başa çıktığı deneyim ile açıklanabilir (Wood, 2016: 119). Bu anlamıyla bireylerin ya da toplumsal bir grubun birbiriyle ilişkili pek çok olaya verdiği karşılık açısından düşünüldüğünde, deneyimin vazgeçilmez bir kategori olduğunu belirtilmelidir (Jay, 2012: 263).

Zira bir sınıfın mensuplarını bir arada olma noktasına getiren şey o sınıfın yalnızca ve kabaca üretim ilişkilerindeki nesnel konumu değil söz konusu insanların her türden deneyimleridir.¹⁰ Bu anlamıyla sınıf tarihsel bir oluşum, toplumsal bir ilişkidir ve bu oluşuma özünü veren şey o sınıfa mensupların gündelik olaylardan yola çıkarak oluşturdukları hem yaşamsal hem de algısal düzeydeki karşılaşmaları ve anlamlandırmalarıdır.¹¹ Nitekim “insanların zihni, deneyimlerinin tamamı tarafından şekillendirilir” (Williams, 2017: 459). “Zira insanlar” der, E. P. Thompson, “kendi deneyimlerini duygu olarak da yaşarlar ve kendi duygularını kendi kültürleri içinde normlar, ailesel ve akrabalık yükümlülükleri ve karşılıklılıkları olarak, değerler olarak ya da daha da geliştirilmiş biçimlerle sanat ve dini inançlar olarak ele alırlar” (2015a: 361). Öyleyse ilişki ve süreç olarak sınıf, zaman içinde, tarihsel koşullarda, toplumsal ilişkilerde ve bunların deneyimlerinin alımlanma biçimlerindedir. Sınıf mensuplarının paylaştığı her türden anlamlar, tutumlar, değerler ve neticesinde yaratılan sanat eseri gibi sembolik biçimler onların alımlama sürecinin dikkate değer parçalarıdır.

Müzikal toplumsallaşma açısından sınıfsal deneyimler düşünüldüğünde, sınıf mensuplarının duygusal ve algısal alımlamalarının onları özneleştirdiği ve sınıfların kendilerini tanımlamalarında önemli belirleyenlerden biri olduğu söylenebilir. Sınıflar sahip oldukları değer ve tutum sistemlerini şarkı gibi sembolik biçimlerle de desteklemektedir. Müzik toplumsal bir gösteren olduğundan ve hem egemen hem de alternatif bakış açısını bünyesinde barındırması nedeniyle (Suvakoviç, 2013: 22-25) sınıfların kendilerini toplumsal ilişkiler içinde konumlandırmalarına zemin hazırlar. Özellikle işçilerden oluşan bir grup, bir eserden, hemen ve doğrudan tanıyabileceği duygu şablonlarını kendisine aktarmasını bekler (Hoggart, 2022: 244).

Bu çerçeveden bakıldığında Richard Hoggart, kültürel çalışmalar tarihinin henüz erken dönemlerinde işçi sınıfının gündelik yaşamlarını incelemiş, işçilerin popüler kültürle ilişkisini araştırmış ve bu kapsamda müziğin işçilerin gündelik yaşamında kapladığı alanı gözler önüne sermiştir. Müzikal toplumsallaşmayı “işçilerin grup aidiyeti” bağlamındaki bir hisle ilişkilendiren Hoggart (2022: 132), bu hissin kaynağına ilişkin yaptığı tartışmada, onlar “somut bir yaşam tarzından doğar” demiştir:

¹⁰ Ellein Meiksins Wood’un da vurguladığı gibi (2016: 118), üretim ilişkilerinin belirleyici yapısal etkisi ancak ve ancak bu üretim ilişkilerinin sınıf oluşumunun tarihsel sürecinde kendini gösterebilir ve bu baskılar dahi ancak deneyim aracılığıyla anlaşılabilir.

¹¹ “Sınıf bilinci, bu deneyimlerin kültürel bakımdan ele alınma şeklidir: geleneklerde, değer sistemlerinde, fikirlerde ve kurumsal biçimlerde cisimleşmiş hallerinin” (E. P. Thompson, 2015b: 40).

Ancak bu grup aidiyeti hissi, işçi sınıfı mensuplarının kendiliğinden ve sarih biçimde farkında oldukları bir şey değildir, dolayısıyla toplumsal (siyasal) amaçlı örgütlenmelerin “dava kardeşliğinde” görülebilecek türden bir hissiyattan çok farklıdır; gücünü, örneğin sendikal harekette olduğu gibi, ortak bir mücadele ile yaşam koşullarının toptan değiştirilmesinin gerekliliğine ilişkin bir bilinçten de almaz. Burada bahsettiğim grup aidiyeti somut bir yaşam tarzından doğar: kaçınılmaz olarak bir grubun parçası olduğunu bilmek, bu kesinliğin yarattığı güvenlik hissi, ait olunan grubun değişmeyeceği bilgisi, komşunun yardımına başvurmanın kaçınılmazlığı. (Hoggart, 2022: 132).

İşçilerin ortak yaşam deneyimine ve tarzına sahip olduklarından hareketle geliştirdikleri aidiyetin müzikal toplumsallaşmalarında da karşılığını bulabileceğini düşünmek yanlış olmaz. Nitekim yapma süreci olarak sanat, yapılan şeylerin deneyimini de içeriğinde özümlediğinden (Kaygusuz, 2023: 157), sınıfın müzikal deneyimleri yine onların yaşam deneyimlerini anlatır. Diğer deyişle, “belirli bir çağın, sınıfın ya da grubun ‘yaşanan kültürünü’ içeren ‘bütün bir hayat biçiminden’ oluşan, belirli bir örüntüye sahip düzenlilik sergileyen müşterek düşünme ve hissetme biçimleri” (Turner, 2016: 26) müzikal deneyimde önemli ölçüde içerilir. Bu noktada işçi şarkılarının sık sık olumlu duygulardan ve insanlar arasındaki dayanışma ilişkisinden bahsettiğini görmek önemlidir:

Toplumsal hareketlilikle ilişkili ufuk, işçi sınıfı mensupları için, ne yaparlarsa yapsınlar sınırlıdır, ötesine geçmek olanaksızdır. Ancak işçi imgeleminde, zaten ne para ne de güç insana mutluluk getirir. “Gerçek” olan, insani olan şeylerdir, ailedeki sevgi, arkadaşlık ve “güzel zaman” geçirebilmektir. “Para her şey değildir”, dolayısıyla da “biraz daha fazla kazanmak için sürekli ter dökmeye değmez” denir. İşçi sınıfı şarkıları sık sık aşktan, dostluktan ve iyi bir yuvadan bahseder; paranın önemsizliğini vurgular (Hoggart, 2022: 133).

Görülebileceği gibi işçi şarkılarının ortak temalar etrafında tasniflenebiliyor oluşu, işçilerin gündelik yaşamda paylaştığı deneyimlerden beslenmesinden kaynaklanmaktadır.

İlaveten, Hoggart yaptığı araştırmadan elde ettiği bulguları sergilerken işçi sınıfının müzikal deneyimine ilişkin bir dizi biçimsel özellik de sıralamıştır. Bu kapsamda şarkıların söylenme biçimleri, nerede söylendikleri, içerikleri vb. gibi boyutlar öne çıkmaktadır. Kaldı ki bu müzikal deneyimler işçilerin geleneklerle ve kültürel geçmişleriyle de kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından dikkate değerdir. Tarihsel deneyim anlayışının esası bize geçmişle doğrudan ya da dolaysız temas sağlamasıdır (Ankersmit, 1993: 56):

Bu şarkılarda aktarılanı, anlatılanı “işitebilmek” için kodlara, genel repertuarda tanımlı her bir duyguyla eşleştirilmiş konvansiyonel göstergelere ihtiyaç vardır. İşçi sınıfının deneyiminde metaforlar çoklu ve karmaşık anlam arayışlarına davet manasına gelmez; daha ziyade bu metaforları, önceden programlanmış bir makineye atıldıklarında, hedeflenen hissi üreten madeni paralar olarak görebiliriz (Hoggart, 2022: 244).

Bu çerçeveden bakıldığında *Yarının Şarkısı* da örneğine az rastlanır türden tarihsel bir deneyimi ifade eder. İşçilerin politik özne olarak kendi gücüyle giriştiği önemli birtakım olayların ve süreçlerin içerisindeki müzikal deneyim olarak bu eser, sınıfın kendini müzikal açıdan toplumsallaştırması sürecinin parçası olarak okunabilir. Ancak bu çalışmada esere deneyim temelli bir iletişim olayı olarak yaklaşıldığı için öncelikle *Yarının Şarkısı*'nın bağlamını ve müzik endüstrisinin içinde nasıl bir yerde durduğunu ana çizgileriyle belirtmek işe yarar olabilir.

3. Türkiye'nin 1960'lı Yıllarında Toplumsal Manzara ve Müzik Endüstrisi

John Dewey (2021: 18) sanat eserlerinin anlamının yeterli ölçüde kavranabilmesi için “onları bir süreliğine unutmak, onlara sırtımızı dönmek ve deneyimin genellikle estetik saymadığımız sıradan kuvvet ve koşullarına başvurmak zorundayız” der. Her türden sanatsal yaratım, içinde bulunduğu siyasal, tarihsel ve kültürel bağlamla doğrudan ilişkili olduğundan bu büyük oranda doğrudur. Sanat eserleri bu nedenle yalnızca metin merkezli bir yaklaşımla incelenemezler; onları, metni çevreleyen sosyal ve siyasal olguları ele alarak bağlamla ve mevcut koşullarla düşünmek gerekir. Öyleyse *Yarının Şarkısı*'na onu daha iyi anlamak üzere bir süreliğine sırt çevirmek ve dönemin koşullarına bakış sağlamak yerinde olur.

Türkiye'nin 1960'lar dönemi ülke tarihi açısından özel bir sürece tekabül eder. Bu on yılın hemen başındaki 27 Mayıs darbesi bu tarihten itibaren yaşanacak ekonomik, siyasal, kültürel hemen her gelişmeye zemin oluşturmuş, ortam sağlamış ve söz konusu gelişmelerin olumlu ya da olumsuz yöndeki dayanağını oluşturmuştur. Tarım ve ticarete dayalı sermaye birikim modelinin Demokrat Parti (DP) döneminde tıkanması ve dünya kapitalizminin belirgin tercihleri yeni bir birikim stratejisi tercihinin koşullarını yaratmış (Atılğan, 2015: 518), böylelikle uzun süredir planlanan darbe planının gerçekleştirilmesi için gerekli ekonomik ve siyasal olanaklar doğmuştur. Bu dönemde genel üretim tarzı; sanayi sermayesinin iç pazara dönük genişlemesine ve yurtdışından ithal edilmek durumunda kalınan malların ülke içinde üretilmesini sağlamaya yönelik ithal ikameci birikim stratejisine dayanmıştır. Dönemin en göze çarpan gelişmelerinden biri, darbe sonrasında hazırlıklarına başlanan ve yaşama geçirilen Yeni Anayasadır:

Yeni Anayasanın yazarlarının esas amacı, Millet Meclisini başka kurumlarla dengelemek suretiyle, DP'nin (ve ondan önce CHP'nin) sahip olduğu türden bir iktidar tekeli engellemektir. (...) Anayasaya aykırı gördüğü yasaları reddedebilen bağımsız bir Anayasa Mahkemesi getirilmiş, yargı kurumu, üniversiteler ve kitle iletişim örgütlerinin tam özerkliklerini güvence altına almıştı (Zürcher, 2015: 356).

Sina Akşin'in (2018: 266) "Türkiye'nin 27 Mayıs'la çağdaş, çoğulcu bir demokrasi olmaya yönelmesinin göstergesi" olarak tarif ettiği bu Anayasa ülkede görece özgürlükçü ortamın oluşmasına katkı sunmuş; siyasal faaliyet ve hareketlerin tasavvurlarını rahatça dile getirmelerine ve taraftar toplamalarına neden olmuştur. Bu dönemde siyasal ve sendikal örgütlenmelerin önü açılmış, grevler yasallaşmış ve yaygınlaşmış, iletişim araçları özerkleşmiş, kişi hak ve özürlükleri anayasal güvence altına alınmıştır. Bu anlamıyla "Yeni Anayasa hem sol hem sağ için öncekine nazaran daha geniş bir siyasal faaliyet yelpazesine izin vermiş olması bakımından, eskisinden çok daha fazla liberaldir" (Zürcher, 2015: 358).

Bahsi geçen yıllar sanayi burjuvazisinin, hâkim sınıfların ve toplumun tümü üzerinde hegemonyasını kurduğu ve Türkiye'yi dünya pazarına eklemeyi denediği bir dönemdir; 1960'lı yıllarda kapitalizmin gelişmesine paralel olarak Türkiye'de işçi sınıfı da nicel olarak büyümüştür (Atılğan, 2015: 517-518). Buna bağlı olarak sınıflar mücadelesi kendisini kitlesel gösteri ve eylemlerle yoğunlaştırmıştır. Özellikle sendikal örgütlenmede önemli düzeyde artış olmuştur. Bu, sanayi burjuvazisinin iktidar bloğunda güç hâline gelmesi ve işçi sınıfının Türkiye'de örgütlü ve aktif, onun öncü hareketlerinin de toplumsal bir güç olarak tarih sahnesine çıktığı özel bir süreci ifade etmiştir. Hâkim üretim tarzının yaratmış olduğu işçi sınıfı ve burjuvazinin çelişkilerinden doğan mücadeleler, siyasal ve toplumsal yaşamı daha belirleyici hâle doğru ilerlemiştir.

Bu genel çerçeve içerisinde kültürel ve sanatsal üretim Türkiye'nin toplumsal koşullarının yansıması olarak toplumcu gerçekçi fikirlerin baskın olduğu bir görüntü sergilemiştir. Yeni Anayasasının sağladığı özgürlükçü ortam düşünüldüğünde, kültür sanat alanının, görece özerk çizgide gelişim gösterdiği söylenebilir (Eren, 2017: 89); dönemin öne çıkan özelliği kültürel üretim alanında özerkliktir. Dahası yine Yeni Anayasanın toplumsal alana etkileriyle ilişkili olarak düşünüldüğünde, "popüler müzikte, toplumsal hareketlerin ve toplumsal olayların yansıdığı ürünlerin yer aldığı gözlenmiştir" (Kutluk, 1997: 67).

Toplumsal hareketlerin ve işçi sınıfının büyüyerek siyaset sahnesinde yerini almaya başlamasına paralel olarak özellikle dönemin ikinci yarısından itibaren politika-müzik etkileşimi açısından, işçilerin mücadelelerini konu edinen şarkılar da yaygınlık kazanmıştır.¹² Diğer yandan bu dönemde müzik endüstrisi henüz kendi yapılaşmasını bağımsız olarak tamamlayamamıştır. Endüstrinin bu özelliği sermaye dolaşımının organizatörleri olan plak şirketlerinin aynı tarz müziği destekleme yönündeki eğilimine neden olmuş, böylece

¹² Bu türden şarkılara Bora Ayanoğlu'nun bestelediği, Alpay'ın 1967'de yorumladığı *Fabrika Kızı* örnek gösterilebilir. İşçi şarkılarına ilişkin bir değerlendirme için ayrıca bkz. Meriç (2006)

Türkiye’de aranjman üzerine kurulu müzik piyasası yaratılmıştır (Eren, 2017: 90).¹³ Bu piyasasının bir tarafı olan müzisyenler de bu eğilime uyum sağlamıştır:

Capitol, Columbia, Foniti, Grafson, Odeon, Pathe ve Sahibinin Sesi o zamanlarda etkin olan müzik firmaları olarak bilinmesine rağmen hepsi yurt dışı menşeli olup yerli şarkılara değil, yabancı şarkılara öncelik verdikleri için müzisyenler de bu trende uyum sağlamış görünüyordu (Dilmener, 2014: 38)

Müzik politikaları göz önünde bulundurulduğunda hâkim üretim tarzı ve politikalarıyla ilişkili olarak devletin yönelimi, kültürel üretim alanında da yerele verilen ağırlık üzerine yoğunlaşmıştır. Örneğin TRT bu yıllardaki aktif çalışmasıyla müzik hayatının şekillenmesine yönelik etkin rol üstlenmiştir. Kurum özellikle 1966-1967 yıllarında bestecilerden yapıtlar ısmarlayarak yarışmalar düzenlemiş ve bu yarışmalar Türkiye’de yerli üretimler yapılmasını teşvik etmiştir (Beşevli Solmaz, 2014: 85-86).¹⁴ Bu teşviklerin ardından müzik endüstrisindeki yönelim Türkçe bestelerin yapılışına doğru kaymıştır:

Müzik alanında üretim araçlarına ve süreçlerine baktığımızda müzik firmaları içinden Odeon farklı bir yaklaşım sergileyerek Türkçe şarkılara artan ilgiye kayıtsız kalmamış, yerli şarkıların kaydedilmesi konusunda öncü olmuştur. Ayten Alplman, Necip Celal başta olmak üzere önemli seslere kayıt imkânı veren Odeon, Türk pop müziğinin ilk nüvelerinin ortaya çıkmasında öncü olmuştur (Eren, 2017: 91).

Çağdaş müzik politikaları açısından yerli müziğin teşvik edilmesi kültürel üretimde Türkçe şarkıların önünün açılmasını önemli ölçüde etkilemiştir. Benzer şekilde Erdem Buri’nin¹⁵ desteğiyle Tülay German da *Odeon*’un stüdyolarında Türkçe şarkıların deneme kayıtlarını yapmış (Dilmener, 2014: 38), böylece Türk popunun gelişmesinde ve yerli bestelerin yaygınlaşmasında önemli rol üstlenmiştir.

Son olarak, 45’lik plak teknolojisinin dönemin müzik üretiminde egemen olduğu söylenebilir. Yeni ve ucuz bir teknoloji olarak 45’liklerin yaygınlaşması toplumun müziğe erişebilmesi açısından kıymetlidir.

4. Müzikal Deneyim ve İletişimsel Olay: *Yarının Şarkısı*

David K. Dunaway (2000: 69), müziği iletişim süreci olarak ele alan çalışmalarda, metnin, onu çevreleyen kültürel iletişim kuralları açısından, bir iletişimsel olay olarak incelenmesi gerektiğini belirtir. Bu kapsamda olayın nerede ve ne zaman gündeme getirildiğine

¹³ *C’est écrit dans le ciel* adlı şarkının melodisine Fecri Ebcioğlu’nun “Türkçe sözler yazarak oluşturduğu ve İlham Gencer tarafından seslendirilen *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, daha sonra aranjman adını alacak bu türün ilk hit’idir” (Meriç, 2006: 33).

¹⁴ Türkiye’de müzik tarihinin ilk önemli yarışması Hürriyet gazetesi tarafından düzenlenen *Altın Mikrofon Armağanı Yarışması*’dır. Önemli birçok sanatçıyı müzik dünyasına kazandıran bu yarışma 1965’te başlayıp 1968 yılına kadar kesintisiz devam etmiş, 1972 ve 1979’da birer kere daha yapılmıştır (Meriç, 2006: 264).

¹⁵ “Erdem Buri’nin ayrıca radyoda yaptığı çeşitli programlarla Türkiye’de cazın yayınlaşmasına olan katkısı göz ardı edilemez” (Eren, 2017: 91).

(bağlam), kime, nasıl yöneldiğine (kullanım) ve paylaşılanın ne olduğuna (içerik) odaklanmak gerekir. Bu çalışmadaki odak nokta da metinden çok metine ilişkin iletişim olayıdır.

Türkiye’de seçim çalışmaları sırasında kullanılmak üzere kaydedilen ilk şarkı olan *Yarının Şarkısı*¹⁶ müzikal deneyim ve iletişimsel olay bakımından yukarıdaki üç düzeyde incelenebilir. İlki, eserin dönem koşullarıyla ilişkili biçimde değerlendirilmesine; ikincisi eserin tarihsel öyküsünün bağlamla ilişkili biçimde açığa çıkarılmasına; üçüncüsü de şarkı sözlerinin iletişim kaynağı olarak kabul edilmesi yoluyla şarkının retorikinin ve ana temalarının sergilenmesine referans verir. Şimdi, *Yarının Şarkısı*’nın macerası ve bu iletişim olayının deneyimi üzerinde duralım.

4.1. *Yarının Şarkısı*’nda bağlam

İlgili dönemin panoraması düşünüldüğünde, ortamın işçilerin politika sahnesinde eyleyen özne olarak yer alması açısından toplumsallaşma sürecine denk düştüğü görülebilir. 1960’lı yıllardan başlayan bu süreçte sanayi kapitalizminin gelişme ivmesi Türkiye’de işçi sınıfının nicel olarak büyümesini de beraberinde getirmiştir: İşçiler seslerini gür şekilde topluma duyurmada etkili olmuş, bu açıdan sınıf hâline gelmiş ve siyasal düzeydeki örgütlenme becerileri ve hamleleriyle toplumsal sınıf olarak öne atılmışlardır (Atılgan, 2015: 518). Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) 1961 yılında sendikal hareketin içinden gelen işçilerce kurulmuş olması sınıf oluşumunun bir nevi zemini olurken 1965 yılındaki parlamento seçiminin propagandasında TİP’in kapalı salon toplantıları ve mitinglerindeki açılış şarkısı olarak kullanılan *Yarının Şarkısı* da işçilerin müzikal toplumsallaşmasında rol oynamıştır. TİP’in 13 Şubat 1961’de sendikacılar tarafından kurulmuş olması bu yönüyle sosyolojik sıra dışılığa sahiptir: Cumhuriyet tarihinde işçiler ilk kez kendi güçleriyle, bağımsız bir siyasal parti kurmaya yeltenmiştir; daha önceleri işçi haklarını savunmak üzere ortaya çıkmış partilerin hemen hepsi aydınların inisiyatifiyle kurulmuştur (Atılgan, 2015: 518).¹⁷ Maden-İş, Lastik-İş, Basın-İş, Müskirat Federasyonu gibi sendikaların başkanları ile kimi sendikacıların öncülüğünde kurulan bu işçi partisi (Aybar, 2014: 95), işçilerin kendi inisiyatifiyle politika sahnesinde yer alabileceğinin göstergesi olduğu gibi, aynı zamanda işçilerin sınıf olarak davranma eğilimindeki gelişkinliği göstermesi bakımından da bir belirtidir.

¹⁶ Bazı kaynaklara göre plaklı seçim propagandası ilk kez 1943 seçimlerinde yapılmıştır: Bu seçimlerde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), 78 devirli taş plaklar hazırlayarak taşraya göndermiş ve belediye hoparlörlerinden halka dinletmiştir (Alkan, 2003). *Yarının Şarkısı*’nın özgün yanı ise seçim çalışmalarında kullanılmak üzere kaydedilmiş olmasıdır.

¹⁷ Mehmet Ali Aybar, bazı aydınlarla birlikte parti kurma tartışmaları yaparken sendikacıların da bir işçi partisi kurmak için harekete geçtiklerini öğrendiklerini belirtir. Maden-İş, Lastik-İş, Basın-İş, Müskirat Federasyonu gibi sendikaların başkanları ile kimi sendikacıların işçi partisi kuracağı, o dönem iki sendikanın avukatlığını yapan Sedat Erbil’in soruşturması sonucu ortaya çıkarılmıştır; böylelikle Aybar ve çevresindeki aydın grubu parti kurma tartışmasını sonlandırıp işçileri ve sendikacıları desteklemiştir (Aybar, 2014: 94-97).

İşçilerin sınıf olarak davranma eğiliminin siyasal tahayyülü peşinden sürüklememesi olanaksızdır. Bu siyasal tahayyülün yaygınlaşmasında ise müzik de simgesel araç olarak kendini gösterir. Nitekim siyasal gelişimin çeşitli aşamalarında insanlar müzik ile politik niyeti birbirine bağlar ve müzik toplumun aklında bir imge olarak siyasal partilerin inşasında etkili olur (Anı vd., 2014: 131-132). Belirtilebilir ki müzik politik değerleri, siyasal tahayyülü ve ortak deneyimleri cisimleştirir ve bir araya getirir. Kaldı ki müziğin yapma edimi olduğu hatırlandığında, ortak anlam ufku geliştirme çabasının kolektif yapma süreciyle iç içe geçmesi durumunda da müzikal açıdan toplumsallaşma süreci başlamış olur. Dolayısıyla müziğin politik fikirleri iletme ve insanları siyasal bir oluşumu desteklemeye yönlendirmesi,¹⁸ toplumsal hareketlerce ondan faydalanmak üzere kullanılmasına da yol açar (Akçay, 2016: 850-851). Partilerin toplumdaki destek kazanması, müziğin etkileşimsel ve birleştirici işbirliğini sağlayan temeli dolayısıyla anlamlı görülebilir. Bu çerçevede özellikle seçim dönemlerinde siyasal partilerin şarkı kullanımıyla sıkça karşılaşılmaktadır.¹⁹

1965 yılında düzenlenen parlamento seçimi bu açıdan dönüm noktasına işaret eder. Erdem Buri'nin bestelediği ve Tülay German'ın seslendirdiği *Yarının Şarkısı*'nın, arifesinde TİP'in kapalı salon toplantılarında ve mitinglerinde açılış şarkısı olarak kullanıldığı seçim,²⁰ işçi partisinin 15 milletvekili²¹ çıkarmasıyla sonuçlanmıştır.²² Bu dönem açısından TİP'in asıl önemi ise seçim sonucundaki başarısı yadsınmadan, işçilerin sözünün ve taleplerinin yine işçiler tarafından topluma ulaştırılmasıyla ilgilidir.²³ *Yarının Şarkısı*, sınıf deneyimi ile müzikal deneyimin birlikte gelişmesini gözler önüne sermesi ve işçilerin politik tahayyülünün içindeki bir deneyim olarak gelişmesi bakımından kayda değer bir örnek olmuştur:

¹⁸ Politik müziğin ne olduğu ya da müziğin ne zaman politik olduğu sorusu alanda biriken onlarca tartışmaya rağmen güncelliğini hâlâ koruyan bir sorudur. Bu konuda Dunaway'ın yaklaşımı akla yatkın görünmektedir: "Sözlerin ya da melodinin dinleyicide politik yargı uyandırması ya da çağrıştırması durumunda, müziğin politik olduğu söylenebilir. Bir müzik parçasının içerdiği politikanın iletilmesinde; parçanın söylendiği zaman dilimi, yorumcusu ve dinleyicisi rol oynar. Böylece politik müziğin en geniş kapsamlı betimlemesi, özgül bağlamını da göz önünde bulundurmamak durumundadır: Belli bir çalışmanın, belli bir zaman diliminin belli bir ortamındaki iletişimsel işlevinden söz ediyoruz" 2000: 50).

¹⁹ Müziğin seçimler sırasında propaganda amacıyla kullanılması onun pragmatik kullanımı ifade eder. Bkz. Kumpasoğlu (2017)

²⁰ Seçimlerde Adalet Partisi (AP) oyların yüzde 52,9'unu alarak meclisteki sandalyelerin salt çoğunluğunu elde etmiş ve büyük bir zafer kazanmıştır. Bu seçimde CHP'nin oyları yüzde 28,7'ye düşmüştür (Zürcher, 2015: 363).

²¹ Kısa süre sonra Muzaffer Karan partiden istifa etmiş ve TİP grubunun milletvekili sayısı 14'e düşmüştür.

²² TİP'in oyların yalnızca yüzde 3'ünü almasına karşın 15 milletvekili çıkarmasının nedeni, o dönemdeki millî bakiye usulü sayesinde (Akşin, 2018: 267). Bu sistemde partilerin seçim çevrelerinde aldığı bütün artık oylar toplanır ve her partinin toplam artık oyu millî seçim kotasına bölünerek, bununla orantılı şekilde milletvekilleri dağıtılır. Türkiye'de yalnızca 1965 seçiminde uygulanan millî bakiye sistemi temsilde adaleti sağlama amacıyla oluşturulmuş olmasına karşın TİP'in meclisteki temsilini önlemek amacıyla daha sonra değiştirilmiş ve tekrar kullanılmamıştır.

²³ Ayrıca TİP, varlığıyla diğer siyasal partileri ideolojik açıdan kendilerini daha net şekilde tanımlamaya da zorladı (Zürcher, 2015: 358).

Bir şarkı olmalı, özlemi söyleyen
bu koyu günlerden yarına ses veren
bir sevgi olmalı, senden de yükselen
sonra benimle bir yarına yön veren
Bir umut olmalı gözlerinde senin
gözlerimde benim yarına erişen
bir yarın olmalı, başka türlü bir şey
bir aydın, bir güzel yarına varmalı

4.2. *Yarının Şarkısı'nın kullanımı*

TİP, seçim süreci boyunca propagandasında ve iletişim çalışmalarında farklı bir yol denemiştir.²⁴ Kapalı salon toplantıları ve açık hava buluşmalarında *Yarının Şarkısı'nı* açılış şarkısı olarak kullanmıştır (German, 1996: 106). Nitekim parti müzikleri ve şarkıları, partilerin temsilî imajının işitsel kopyasıdır (Brown, 1952: 4). TİP de gelecekle ilişkili başka türden bir toplum yaşamına dayanan politik tahayyülünü bu şarkı aracılığıyla kendi imajının parçası olarak kullanmaya çalışmıştır. Dahası pek çok toplantıya eserin yorumcusu German da hem konuşulanları dinlemek hem de şarkıyı seslendirmek üzere katılmıştır:

“Alantur Oteli'nde unutulmaz günler geçirdik... Doyamadık... Doyamadık ama, belli bir tarihte İstanbul'da olmamız lazım. Seçimler var. İşçi Partisi'nin 15 milletvekili çıkardığı 1965 seçimleri...” (German, 1996: 117).

1965 seçimi arifesinde TİP'in politik önerilerini ve tahayyülünü topluma ulaştırdığı önemli siyasal seslenme biçimlerinden biri özellikle büyük şehirlerde etkili olabilen kapalı salon toplantılarıdır (Atılğan, 2021: 40). Partinin düzenlediği gecelere Mahsuni, Nesimi Çimen, Âşık İhsani gibi ozanlar da katılmıştır. Örneğin bu toplantılardan biri *Saray Sineması*'nda yapılan konserli etkinliktir. Âşık Ali İzzet, Âşık İhsani, Âşık Nesimi, Ruhi Su ve Tülay German'ın sahne aldığı konser (German, 1996: 109), seçim öncesindeki en büyük kapalı salon toplantıları arasındadır. Benzer şekilde Ankara Kızılay'daki *Büyük Sinema*'da da bir kapalı salon toplantısı yapılmış ve büyük etki yaratmıştır (Atılğan, 2021: 40). TİP'in düzenlediği kapalı salon etkinliklerinde *Yarının Şarkısı* ile açılış yapmasının, üyelerin ve potansiyel üyelerin var olan politik söylemlere yakınlık duymaları ve işçilerin politik taraflarını netleştirmeleriyle sonuçlanabileceğini düşünmek olasıdır.

²⁴ TİP'in 1965 seçimindeki politik söylemini ve propagandasını, seçim bildirisi ve kampanyası ile parti yöneticilerinin demeçleri aracılığıyla inceleyen bir çalışma için bkz. Gençalp (2008)

Bu noktada toplumsal hareketlerde bireylere grup bilinci ve aidiyeti kazandırması açısından müziğin kullanımını sınıf deneyiminin gerçekleşme formu olarak soyutlanabilir. Kaldı ki müzik siyasal söylemlerde motivasyon aracı olarak kullanılmakta ve politik önerilerin daha anlaşılabilir olmasına katkı sağlamaktadır (Girgin, 2020: 41).

TİP'in topluma sesini ulaştırmak için kullandığı bir başka siyasal biçim açık hava toplantıları, yani mitinglerdir (Atılğan, 2021: 40). Seçim süreci boyunca TİP, Tülay German, Âşık Nesimi Çimen, Âşık İhsani gibi isimleri mitinglerde bir araya getirmiş ve zaten *Yarının Şarkısı*'nı yaptırmıştır (Meriç, 2020).²⁵ German, mitinglere katılarak bu şarkıyı söylemiştir. Siyasal partilerin kendilerini hatırlatacak simgesel araçlara başvurduğu; söz konusu simgelerin akılda kalıcı, basit ve yoğun ifadeler içermesinden kaynaklı fayda sağladığı ve alımlayanlarda duygusal etki bıraktığı da düşünüldüğünde *Yarının Şarkısı*, özellikle sınıfın müzikal deneyimi açısından anlamlı konuma sahiptir. Şarkının yapım gerekçesi, ister parti tarafından sipariş edilmiş olsun, isterse de Erdem Buri'nin partiye bir armağan vermek istemesi olsun, sonuçta TİP'in seçim çalışmaları süresince partinin politik düşünce ve eylemiyle ilişkili olarak kullanılması olmuştur.

Tülay German'ın hikâyesi de 1960'lı yılların başından itibaren hayat arkadaşı olan Erdem Buri'yle tanışmasıyla başlamıştır. German, Buri'nin Moda Caddesi'nde bulunan ve dönemin aydınları için bir toplanma yeri hâline gelmiş evine sık sık gitmeye başlamış ve böylece TİP'li isimlerle yakınlaşma imkânına sahip olmuştur. German'ın "Hayatımda böyle ev görmedim. Ev değil, kulüp!.. Bir yere gitmeye gerek yok. Bütün İstanbul burada..." (1996: 89) diyerek anlattığı bu evin müdavimleri arasında Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Orhan Kemal, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Âşık Nesimi, Selâhattin Hilav, Fethi Naci, Adnan Cemgil ve aynı zamanda Buri'nin kuzini de olan Suat Derviş ve Kemal Tahir, İlhan Usmanbaş, Muammer Yeşil gibi isimler yer almıştır.²⁶

"Bazı akşamlar, provadan veya çekimden sonra eve geldiğimizde, salon, yemek odası, Erdem'in çalışma odası, teras dolu olurdu. Terasta: Müzisyenler Sendikası Başkanı Muammer Yeşil, Besteci ve Ankara Devlet Konservatuarı Müdürü İlhan Usmanbaş'la konuşuyor. Salonda: Ankara Devlet Operası'ndan Atıf Usmanbaş, Eleştirmen Adnan Benk'in karısı Şelâle Benk, Avukat Gülçin Hasa...Yemek odasında: Gülçin'in ortağı, Avukat Ziya Nur'la, benim Üsküdar Amerikan Lisesi'nden sınıf arkadaşım Nur Birgi bezik oynamakta...Çalışma odasında: Aziz Nesin, birçok değerli kitabı Türkçeye çeviren Şerif Hulûsi, Selâhattin Hilav, Fethi Naci..." (German, 1996: 88).

²⁵ Meriç, bir başka yazısında (2021) adı geçen şarkının TİP'e "hediye edildiğini" belirtmiştir. Nitekim yapımcı Erdem Buri, TİP'in kurucuları arasında yer almıştır.

²⁶ Bu konudaki daha detaylı bilgiler için bkz. Kulak (2020)

German'ın ve *Yarının Şarkısı*'nın TİP'le kurduğu ilişki de Buri üzerinden gelişmiştir. Gelgelelim partinin Tülay German'la ilişkisi yalnızca seçim çalışmalarında kullanılmak üzere yapılacak şarkının seslendirilmesinden kaynaklanmamaktadır. Bu ilişki bir açıdan sanatçı-dinleyen ilişkisini de göstermektedir. Örneğin Mehmet Ali Aybar ve Sadun Eren, German'ın konserini dinlemek üzere çeşitli salonlara gitmişlerdir. Daha sonraki zamanlarda bu isimler arasındaki ilişkinin arkadaşlığa evrildiği de anlaşılmaktadır. German'ın ifadeleriyle:

“Hemen, Ankara'dan, İntim'den bir teklif. Sahibi Enver Bey'le Park Otel'de görüştük ve gecede birçok şarkıcının elli lira aldığı bir devirde, 850 liraya sözleşme imzaladık. İntim'de çalışmaya başladığımın ikinci gecesi, programdan önce, soyunma odama girdim. Bir de baktım ki, tek sandalye yok. Erdem: “sakın sesini çıkarma, bütün salon ağzına kadar dolu, onun için senin sandalyelerini bile almak zorunda kalmışlar,” dedi. Başka bir gece, Mehmet Ali Aybar ile Sadun Aren gelmişler. Girememişler. Tek yer yokmuş. Mehmet Ali Bey çok sonra söyledi bunu, üzülme diyeyim diye” (1996: 109).

Erol Büyükburç'un plakları ve konserleriyle döneme damga vurduğu zamanlarda Tülay German da Türkiye'de yeni bir tarzın yıldızı olarak parlamıştır (Meriç, 2006: 36). *Burçak Tarlası* gibi bir ilke imza attığı plak tutunca hemen ikinci plağı olan *Kızılçıklar Oldu Mu* ile arka yüzündeki *Yarının Şarkısı* yayımlanmıştır. Eser 1965 parlamento seçiminde TİP'in propaganda çalışmalarında kullanılmadan evvel, ilk kez, Otel Yeni Boğaziçi'nin kapalı salonunda seslendirilmiştir:

“Derken... Yazlık Dağ Kulüp'ten bir teklif... Erdem Buri'nin yaptığı güzel bir düzenlemeyle Süpürgesi Yoncadan Eminem adlı türküyü ilave ettim. Arkasından Otel Yeni Boğaziçi diye, hava meydanını hatırlatan kocaman sevimsiz bir salonda, ilk kez Erdem'in sözlerini ve müziğini yazdığı *Yarının Şarkısı* nı söyledim. *Yarının Şarkısı*, 1965 seçimleri için İşçi Partisi'nin yaptığı toplantılarda açılış şarkısı olarak çalındı” (German, 1996: 106).

1965 yılında Yugoslavya'da düzenlenen *Balkan Melodileri Festivali* eserin seslendirildiği bir diğer yer olmuştur. Festivale katılacak Türk orkestrası, Erdem Buri'nin evinin terasında kurulmuş ve şu isimlerden oluşmuştur: “Piyanoda: Selim özer, davulda: Vasfi Uçaroğlu, basta: Alper Feyman, gitarda: Yurdaer Doğulu, saksofonda: Erol Erginer. Şarkıcı olarak: Tanju Okan, Erol Büyükburç ve Tülay German” (German, 1996: 107). Festivalin millî bestelerin söylendiği ikinci kısmında German, Ali İzzet'ten *Mecnunum Leylamı Gördüm* ile Erdem Buri'nin bestelediği *Yarının Şarkısı*'nı söylemiştir (German, 1996: 108).

4.3. *Yarının Şarkısı*'nda içerik

Şarkının ritmik bir söz iletme aracı olduğunu, sözlerinin de bu iletişimin kaynakları olarak kullanılabileceğini düşündüğümüzde *Yarının Şarkısı*'nın sözleri açısından da ele

alınabileceği söylenebilir. Çalışmanın bu aşamasında betimsel analizden yararlanılmış ve şarkı sözleri retorik açıdan (Aristoteles, 2018: 27-28) incelenmiştir.²⁷

Yarının Şarkısı'nda öne çıkan esas retorik öge karşıtlıklardır, eserde daima karşıtlıkların dile getirildiği izlenebilir. Bunlardan en belirginini ise bugün ile yarın arasındadır: “Bu koyu günlerden yarına ses veren / bir sevgi olmalı.” Bugünün koyu ve karanlık olduğuyla ilişkili bu vurgu işçilerin kolektif çıkarlarıyla bağdaşmayan ve onların içinde bulunduğu zor şartlara gönderme yapan bir kodlamaya sahiptir. “Bir yarın olmalı, başka türlü bir şey” derken de bugünden farklı bir yaşama vurgu yapılmıştır.

Yarının Şarkısı'nda anlamı inşa eden esas ana tema ise gelecek ve gelecekteki farklı türden bir toplum yaşamıdır. Bunun mümkün olduğunu anımsatan ve gelecek günlere vurgu yapan bu şarkının sözleri TİP'in yarınların bugünlerin koyu ve karanlık günlerinden farklı ve aydınlık olacağı fikrini dinleyenlere anırtmaktadır. Attali'nin (2005: 15) vurguladığı gibi müzik bir dönemin estetiğinin yankısı olmaktan öte, günceli aşmakta ve geleceği bildirir. *Yarının Şarkısı* da bu anlamıyla geleceği bildirmiştir. TİP'in o dönemdeki diğer propaganda faaliyetlerinde de benzer vurgular bulunmaktadır. Yaşar Kemal'in 26 Eylül 1965'te yaptığı bir radyo konuşmasında kullandığı “Yeni bir gün doğuyor, yeni bir gün doğuyor...” ifadesi buna örnek gösterilebilir. Bu açıdan düşünüldüğünde *Yarının Şarkısı* hem kendi içindeki alt metinlerle hem de kendi dışında kalanlarla söyleşerek TİP'in diğer iletişim çalışmalarıyla uyum içindedir ve kendi içinde tutarlı bir söylem düzeni oluşturmuştur.

Şarkının kendine has söyleminde kendinden emin ve erdemli bir ton bulunduğunu söylemek de yanlış olmaz. “Yarına yön veren” “bir aydın” karakterine sahip *Yarının Şarkısı* konuyla ilgili olarak alımlayanlarının özdeşlik kurması bakımından argümanı kendisiyle desteklemektedir. Dinleyenlerin ruh hâline ve duygu durumuna yönelen bir iletişim kaynağı olarak ise özlem, sevgi ve umut gibi olumlu duygulanımları çağrıştırmaktadır. Bu noktada şarkı sözlerindeki inandırıcılık başka türden toplum yaşamının olması gerektiği fikriyle sağlanmaya çalışılmıştır. Şarkının sözleri bir aday ya da adayları tanıtmaktan ziyade ortak geleceğe ve dolayısıyla ortak anlam ufkuna vurgu yapmaktadır.

İşçilerin kolektif kimliğinin inşa edilmesi ve müzikal toplumsallaşma bakımından şarkının retorik öğeleri duygusal ortaklık ve ortak anlam ufkunun geliştirilme çabasının yansıması olarak değerlendirilebilir.

²⁷ Michel Meyer (2017) retorik günlük konuşmalardan sanata dek her alanda var olduğunu ifade etmektedir. Bu bakımdan retorik analiz taraflar arasındaki ikna, ret ya da müzakere ilişkisinin görülebilmesine olanak sağlar.

Yarının Şarkısı'nın tarihsel öyküsünde sınıf mensuplarının şarkının sözlerinde somutlaşan ortak anlamları, tutumları ve değerleri paylaşması olasılıkla beklenmiştir. Bu anlamıyla şarkı ve sözleri ortak alımlama sürecinin dikkate değer parçaları olarak gelişmiştir. Bu müzikal deneyim hem Tülay German'ın dönemin popüler olmasından kaynaklanmış hem de şarkının popülerleşmesine neden olmuştur. Bu noktada belirtilebilir ki işçiler nezdinde popüler olmuş şarkıların hemen hepsi, sıkı sıkıya tanımlanmış bir dizi konvansiyona uymak zorundadır (Hoggart, 2022: 243-44). Bu konvansiyon söz konusu şarkıların genellikle az sayıda dize ve notayla oluşturulmasıdır. *Yarının Şarkısı* da az sayıda dize ve nota kullanımını açısından işçi şarkılarının tipik özelliğini gösterir.

Yarının Şarkısı, kendini çevreleyen işte bu tarihsel-toplumsal koşullarla birlikte deneyim temelli iletişim olayı olarak gerçekleşmiştir. Nitekim müzik duyguların ve anlamların birbiri ardına dizildiği sosyal bir anlamlandırma pratiği olduğundan, bu eserin dinleyenlerin ortak anlamlandırma sürecine denk düştüğü varsayılabilir.

5. Sonuç

Bu çalışmada *Yarının Şarkısı*'nın oluşumu ile bunda göze çarpan aktörlerin ve olayların keşfedilmesi amaçlanmıştır. Bir iletişim olayı olarak *Yarının Şarkısı*, olayın nerede ve ne zaman gündeme getirildiğine (bağlam), kime, nasıl yöneldiğine (kullanım) ve paylaşılanın ne olduğuna (içerik) yoğunlaşarak ele alınmıştır.

Yarının Şarkısı'nın tarihsel öyküsüne bakıldığında, kültürel üretimde yerli bestelerin yaygınlaştığı bir ortamda oluşturulduğu; 1960'lı yılların başından itibaren Tülay German'ın Erdem Buri'yle olan yakınlığının eserin oluşumunda etkili olduğu; TİP'li isimlerle olan tanışıklığının eserin seçim şarkısı olarak kullanılmasını kolaylaştırdığı görülmektedir. Öne çıkan esas retorik ögenin karşıtlıklar; anlamı oluşturan ana temanın gelecek ve gelecekteki farklı türden toplum yaşamı olduğu söylenebilir.

Erdem Buri'nin besteleyip Tülay German'ın seslendirdiği bu eser, TİP'in 1965 seçimlerindeki iletişim çalışmalarında müstesna yer tutmuştur. O dönemde kapalı salon toplantıları ve mitinglerde açılış müziği olarak kullanılmış, böylelikle işçilerin politik özneler olarak kendilerini müzik aracılığıyla kültürel açıdan tanımlamalarında kayda değer rol üstlenmiştir. Bu açıdan müziğin politik iletişim için güçlü bir araç olabileceğini göstermiştir. *Yarının Şarkısı*'nın oynadığı bu rol müzikal toplumsallaşma kavramıyla belirginleştirilebilir.

Herhangi bir toplumsal grubun müzikal deneyimiyle ilişkili olarak kendini kültürel alanda tanımlaması, toplaması ve birleştirmesi anlamındaki müzikal toplumsallaşma çoğunlukla işçilerden oluşan parti seçmenlerinin duygusal ve algısal birliğini oluşturmuştur. Diğer deyişle politik özne olarak işçiler değer ve tutum sistemlerini bu şarkıyla sembolik olarak desteklemiştir.

Müzikal toplumsallaşma ve deneyim olarak iletişim bağlamında *Yarının Şarkısı*'nın tarihsel öyküsünü ve özgün yanlarını keşfetmek, Türkiye tarihinde müziğin politik arenada kullanım biçimlerine ilişkin yapılan tartışmaları geleneksel etki paradigmasının ötesine geçerek anlamlandırmak için yeni bir bakı sağlamaktadır. Bu açıdan farklı yaklaşımlara dayanarak gerekçelendirilebilecek politik iletişim kavrayışları bundan sonraki çalışmalar için hareket noktası olabilir.

Kaynakça

- Akçay, Ş. Ö. (2016). Seçim çalışmalarında müzik kullanımının seçmenlerin oy tercihlerine etkileri. Lehimler, E. & Çelenk, K. (Ed.), *1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı* (s. 845-871). Atatürk Üniversitesi Yayınları
- Akçay, Ş. Ö. & Solmacı, C. (2020). Türkiye’de müzik ve politika ilişkisi üzerine yapılmış akademik çalışmaların incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(72), 337-348.
- Akşin, S. (2018). *Kısa Türkiye tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Alkan, M. Ö. (2003). Tarihyazımında ihtmal edilmiş bir kaynak tarihin sesli tanıkları: Plaklar. *Toplumsal Tarih*, 19(117), 12-19.
- Ani, K. J. & Aro, G. C. & Okorie, G. M. (2014). Music as a tool for peaceful political socialization in Nigeria. *Mandyeng: Journal of Central Nigeria Studies*, 131-142.
- Ankersmit, F. R. (1994). *History and tropology*. University of California Press.
- Aristoteles. (2011). *Politika*. (M. Tunçay, Çev.). Remzi Kitabevi
- Aristoteles (2018). *Retorik* (F. Akderin, Çev.). Say Yayınları.
- Atılğan, G. (2015). Sanayi kapitalizminin şafağında. Atılğan G., Saraçoğlu, C., & Uslu, A. (Ed.), *Osmanlıdan günümüze Türkiye’de siyasal hayat içinde* (s. 501-656). Yordam Kitap.
- Atılğan, G. (2021). Sunuş: Türkiye İşçi Partisi’nin radyo konuşmaları: ‘O koyu günlerden yarına ses veren’. Aşut, A. & Atılğan, G. (Haz.), *Türkiye İşçi Partisi radyoda: Proletaryanın büyüğü kutusu içinde* (s. 27-70). Yordam Kitap.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe: Müziğin ekonomi-politiği üzerine*. (G. G. Türkmen Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Aybar, M. A. (2014). *Türkiye İşçi Partisi tarihi*. İletişim Yayınları

- Beşevli Solmaz, P. (2014). *İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye’de çağdaş müzik politikaları (1945-1990)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi
- Brown, C. (1952). *Politics in music*. Farsight Press
- Çıfci, Y. (2016). *Ötekinin sesi: İktidar ve müzik ilişkisi bağlamında Kürt müziğinin söylemsel analizi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi
- Dewey, J. (2021). *Deneyim olarak sanat*. (N Küçük, Çev.). VakıfBank Kültür Yayınları
- Dilmener, N. (2014). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi*. İletişim Yayınları
- Dunaway, D. K. (2000). ABD’de politik iletişim olarak müzik. (T. İblağ, Çev.). Lull, J. (Ed.). *Popüler müzik ve iletişim içinde*, (s. 48-70). Çiviyazıları Yayınları
- Erdoğan, İ. (2000). Müziğin ve toplumsalın üretimi: Müziğin siyasal ekonomisi, kültürü ve ideolojisi üzerine araştırma gereği. *Ve Müzik: Araştırma ve Yorum Dergisi*, 6, 8-16.
- Eren, O. (2017). *Türkiye’de protest müzik alt alanı: Kardeş Türkiler örneği* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Gadamer, H. G. (2008a). *Hakikat ve yöntem: Birinci cilt*. Arslan, H. & Yavuzcan, İ. (Çev.). Paradigma Yayıncılık
- Gadamer, H. G. (2008b). *Philosophical hermeneutics*. (D. E. Linge, Trans., Ed.). University of California Press
- Gençalp, E. (2018). Türk siyasal yaşamında ana-akım dışı bir siyasal parti ve propaganda örneği: TİP ve 1965 seçimleri. *Political Communication in Theory and Practice: Proceeding Book*, 211-231.
- German, T. (1996). *Erdemli yıllar*. Bilgi Yayınevi
- Girgin, Ö. (2020). *Doksanlı yıllarda müzik ve siyaset: Seçim şarkıları üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi
- Göksu, O. (2018). 1991 genel seçimlerinde ANAP’ın seçim kampanyasının siyasal kültür ekseninde değerlendirilmesi ve Mesut Yılmaz’ın rolü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 1-20.
- Hoggart, R. (2022). *Okuryazarlığın kullanımları: İşçi sınıfı yaşamının veçheleri*. (M. Kirik & L. Ünsaldı, Çev.). Heretik Yayınları.
- Kaemmer, J. E. (1993). *Music in human life; Anthropological perspectives on music*. University of Texas Press
- Kaygusuz, E. F. (2021). *Sınıf ve iletişim: Türkiye’de sendikaların iletişim deneyimleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Kaygusuz, E. (2023, April 27-30). John Dewey'in sanat yaklaşımını iletişim perspektifinden müziğe uygulamak. [Konferans bildiri özeti]. *7th International Congress of Eurasian Social Sciences*, Bodrum, Muğla, Turkey. <https://www.icoess.com/upload/82178359-fea4-469f-875a-2a01e6ceb3ca.pdf>
- Kızılkaya, R. (2021). Türk siyasal hayatında bir ikna aracı: Seçim müzikleri (1965-1995). *Anasay*, (16), 151-176.
- Kulak, G. (2020, Ekim 4). 'Yarının şarkısı' ve yarınlara şarkıcısı: Tülay German. *Sol Haber*. <https://haber.sol.org.tr/haber/yarinin-sarkisi-ve-yarinlarin-sarkicisi-tulay-german-16110>

- Kumpasoğlu, B. B. (2017). *Müziğin pragmatik kullanımı bağlamında Türkiye’de seçim şarkıları: 2014 seçimleri örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve politika*. Doruk Yayınevi
- Lull, J. (2000). *Popüler müzik ve iletişim*. (T. İbلاغ, Çev.). Çiviyazıları Yayınları
- Jay, M. (2012). *Deneyim şarkıları: Evrensel bir tema üzerine modern çeşitlemeler*. (B. E. Aksoy, Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Martinello, M. & Lafleur, J. M. (2001). Ethnic minorities’ cultural and artistic practices as forms of political expression: A review of the literature and a theoretical discussion on music. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 1-25.
- Meriç, M. (2006). *Pop dedik: Türkçe sözlü hafif Batı müziği*. İletişim Yayınları
- Meriç, M. (2021, Ekim 10). Şarkılı Memleket Takvimi’nden bir yaprak. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/sarkili-memleket-takviminden-bir-yaprak-10-ekim-makale-1538009>
- Meyer, M. (2017). *What is rhetoric?* Oxford University Press.
- Odabaşı, F. (2006). Dil-kültür bağlamında müzik dili ve bunun sosyal bütünleşmedeki yeri. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14, 237-158.
- Önürmen, O. & Temel, F. (2014). Popülerleşen siyaset, siyasallaşan müzik: 30 Mart 2014 yerel seçim şarkıları üzerine bir çalışma. *İletişim ve Diplomasi*, Özel sayı, 49-64.
- Öztürk, S. (2014). Siyasal ikna ve seçim müzikleri: Türkiye üzerine bir inceleme. *İletişim ve Diplomasi*, (4), 195-218.
- Paçacı, İ. (2019). Müzik ve siyaset: Duygu ve düşüncenin etkileşimsel işbirliği. *İnsan&İnsan*, 6 (21), 691-712.
- Platon. (2005). *Devlet*. (C. Taşkıran, Çev.). Pan Kitapevi Yayınları
- Roman, W. J. (2008). *Silence and screams: Nueva Cancion and its impact on political movements in Chile, Argentina and Uruguay*, [Unpublished MA Thesis]. Ball State University
- Sarıboğa, B. & Akıncı, Ç. (2017). Antik Yunan toplumunda ve felsefesinde müzik ve flüt çalgısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 17-32.
- Strong, T. B. (2010). Music, the passions and political freedom in Rousseau, *in Rousseau and freedom*, Hoffman, S. & McDonald, C. (Eds.). Cambridge University Press
- Suvakoviç, M. (2013). Aesthetics, politics and music in the context of critical theory. *New Sound, International Journal of Music*, 42, 17-27.
- Tagg, P. (2001). Popular music studies: Bridge or barrier?, In Tonini, G. (Ed.), *Musica come ponte tra i popoli/Die Musik als Brücke zwischen den Völkern* (pp. 128-142). Libreria Musicale Italiana
- Tanyıldızı, N. (2013). Siyasal iletişimde müzik kullanımı: 2011 genel seçim şarkılarının seçmene etkisi. *Selçuk İletişim*, 7(2), 97-110.
- Thompson, E. P. (2015a). *Teorinin sefaleti: Hatalı bir devridaim makinesi*. (A. F. Yıldırım, Çev.). Nika Yayınevi.

- Thompson, E. P. (2015b). *İngiliz işçi sınıfının oluşumu*. (U. Kocabaşoğlu, Çev.). Birikim Yayınları.
- Turhanlı, H. (1996). *Müzik ve muhalefet*. Altıkkırkbeş.
- Turner, G. (2016). *İngiliz kültürel çalışmaları*. (D. Özçetin & B. Özçetin, Çev.). Heretik Yayınları
- Ulubilgin, B. (2018) “Gönüllü müzik olayları”: Kavramsal bir girişim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(58), 500-506.
- Williams, R. (2017). *Kültür ve toplum: 1780-1950*. (U. Kocabaşoğlu, Çev.). İletişim Yayınları
- Wood, E. M. (2016). *Kapitalizm demokrasiye karşı*. (Ş. Artan, Çev.). Yordam Kitap
- Zürcher, E. J (2015). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. (Y. Saner, Çev.). İletişim Yayınları