

## **BÜLENT ORTAÇGİL ÖRNEĞİNDE POPÜLER MÜZİK ŞARKILARINDA YAN ANLAM**

Aykut Barış Çerezcioglu  
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Müzik Bilimleri Bölümü  
aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr

### **ÖZET**

Bir kelimenin, işaretin, anlatımın ya da kavramın taşıdığı bilişsel ya da duygusal içerik olarak anlam, iletişim açısından okur, izleyici ve dinleyici ile mesaj arasındaki dinamik etkileşimi dile getirir. Bu etkileşimin taşıyıcısı olan iletişimin hem ürünü hem de sonucu olarak ortaya çıkan anlam, verili-değişmez bir nitelikte değildir. Anlam “şey”lerin mutlak bir niteliği de değildir. Anlam insanların bu şeylere yüklediği bir yapıdır. Dolayısıyla “şey”lerin dışında bir referans noktası gerektirir. Anlamlandırma ya da anlama, bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı bellekte canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluşturmaktır. Dolayısıyla anlamlandırma toplumsal pratiğin ürettiği ürünün söylemsel bir nesnesidir. Barthes’e göre anlamlandırmanın iki düzeyi bulunur. Düz Anlam olarak adlandırılan ilk düzey, bir göstergenin göndergesiyle olan yalın ya da fiili ilişkisini gösterir. İkinci düzey yan anlamsal düzeydir. Burada düz anlamın göstergesi kullanan kültürce yorumlanması ve kişinin değer sistemini temsil edecek hale getirilmesini vurgular.

Bu çalışmada popüler müzik şarkılarında yan anlam mekanizmasının müzisyen ve dinleyiciler tarafından nasıl işletildiği Bülent Ortaçgil örneği çerçevesinde tartışılacaktır.

### **Anahtar Kelimeler:**

Anlam, Müzikte Anlam, Yan anlam, Popüler Müzik, Bülent Ortaçgil.

### **ABSTRACT**

The meaning as a cognitive or emotional content attached to a word assign, a narrative or a concept Express the dynamic interaction between the reader, the audience and the message in terms of communication. The meaning appeared both as a product and as a result of communication being the carrier of this interaction doesn't have a given unchangeable feature. the meaning is also not the absolute feature of the “things”, but it is a structure attributed to these things by human being. Therefore, a reference point is needed other than the “things”. Signification or comprehension is an existence that connects a sign envisaging an object, a being, a concept a phenomenon. Hence, signification is the discursive object of a product generated by the social practice.

According to Barthes there are two levels of signification. The first level called direct meaning indicates the simple or actual relation between sign and signifier. The second level is connotational one. It is emphasized that the culture using the sign interprets the direct meaning which finally represents the value system of an individual.

In this paper how the musicians and the audiences make sense the connotation mechanism in songs of popular music will be discussed in the frame of Bulent Ortacgil model.

**Key Words:**

Meaning, Meaning of Music, Connotation, Popular Music, Bulent Ortacgil.

**GİRİŞ:**

“Müzik, kelimelerin yardımı olmadan, tek başına bir anlam aktarım aracı olabilir mi?” Müzik kuramcıları ve felsefecileri için bir müzik parçasının anlamı, basitçe parçanın müziksel yapısından hareketle açıklanabilir niteliktedir. Bu yapıyı oluşturan öğeler de tema, ritim ve armonidir. Ayrıca tema, ritim ve armoniler ile bunların birbirleriyle ilişkileri, sadece estetik ile ilgili olmayıp, aynı zamanda kendileri dışında bir şeyi de belirtiyor olabilirler (Robinson, 1996, s. 4). Robinson, eğer durum böyleyse, sıradaki sorunun da “bunun nasıl olduğu” ile ilgili olacağını belirtir ve anlam aktarımıyla ilgili elimizdeki en somut öğenin, dil olduğunu söyleyerek dil üzerinden çözümleme yoluna gider.

Bu teorik yaklaşımın yanı sıra “müzik evrensel bir dildir” ve “iki yakanın halkları müziğin ortak diliyle bir araya geldiler” gibi ifadeler, disiplin dışı anlatımlarda sıkça karşımıza çıkar. Anlam sistemleri olarak dillerde karşımıza çıkan cümleler ve kelimelerin aksine müziksel cümleler ve akorlar (ulusal ezgiler ve leitmotiflerin haricinde) uzlaşımın anlam yapıları içermezler (Robinson, 1996, s. 4). Müzikte bu şekilde ortak anlamlandırmayı sağlayabilecek belirli armonik yapılar ve ritmik kalıplar dahi yoktur. 9/8’lik ritmin neşeli bir hava yarattığı ya da minör akorların daha duygusal bir his uyandırdığı sıklıkla belirtilir. Ancak buradaki problem, “neşeli, duygusal, karanlık, koyu, parlak” gibi ifadelerin, herhangi bir netlik taşımaması, oldukça muğlak ifadeler olması ve kişiden kişiye değişen değerlendirmeler olmasıdır.

Stefani’ye göre müzik, bir kültürel aktivite olarak, bir iletişim aktivitesi olarak kabul edilmektedir. Zaten “punk-rock’ın ne demek istediğini anlamıyorum, Rolling Stones kendini tekrar ediyor, Beatles bir kuşağın hislerine tercüman oluyor” gibi sıklıkla duyduğumuz ifadeler de, müziğin bir iletişim aktivitesi olma özelliğiyle ilgilidir. Bu ifadeler, dil ile müzik arasında kurulmuş analogilerin de bilinen örneklerini oluşturur. Dilden hareketle yapılan açıklamalar kısmen iş görür niteliktedir. Dildeki göstergebilimsel kavramlar, kelime kökenli dilden sağladıklarıyla müziği göstergebilimsel bir alana taşır. Bu savlar, sembolizmle bağlantılı bir müziksel “dil ve duygulanımın”, var olduğunu savunur (Middleton, 1997, s. 172).

Müziğin anlam aktarımının sıkıntılı bir konu olması, temelde tınının kendi başına bir anlam aktarım aracı olarak ne kadar iş görebileceğiyle ilgilidir. Çünkü, tamamen kendi iç kurallarına göre işleyen tonalite, perde, ritim gibi kodlarla oluşturulan müzik, bu kodlar yoluyla kesin anlamlar iletmez. Alıcının yüklediği anlamlar değişkenliğini korur. Müzikte anlam alış-verişinin “görece bir rahatlıkla” analiz

edilebileceği yegane biçim ise şarkı gibi görünmektedir. Şarkı, söz kullanması ve sözlerin kod açımı kolaylığı sebebiyle anlamın ulaştırılabilirliği konusunda daha berrak bir görünümde. Söz, şarkıyı anlam aktarımı açısından rahat ele alınabilir kılan unsurdur. Müziğin anlam aktarımıyla ilgili yapılan çalışmalarda, popüler müzik şarkıları ile ilgili çözümler de yer alır. Önümüze yeni ufuklar açan popüler müzik çalışmaları ve popüler müzik şarkıları çevresinde biçimlenen metin analizi, popüler müzik metinleri olan şarkıların okunmasında ve anlamı etkileyen değişkenlerin ele alınmasında da bize rahatlık sağlayan bir yöntemdir.

Popüler müzik dinleyicilerinin kimi zaman, şarkılardan diledikleri anlamı çıkardığı gözlenir. Bu durum, her şarkı için geçerlidir gibi bir saptamada bulunmak yanlış olur. Ancak, bir şarkıdan çıkarılan anlam, bireysel arka plan ve müziğin anlama dayalı değişkenleri sebebiyle bazı zamanlarda, anlam aktarımını etkiler. Aynı şekilde şarkı yazarlarının da, kimi zaman şarkılara, metin anlamının dışında çeşitli anlam yapıları yükledikleri görülür. Bu durum, “eğlence” ve “dans”ın başat unsur olduğu popüler müzik şarkılarının, üretici oryantasyonlu anlamlandırmaları için de geçerlidir.

Bu çalışmada, müzisyenlerin üretim sürecinde şarkılarına yükledikleri bu tip yan anlamları, dinleyicilerin çözümlemesi, alması ve yeniden anlamlandırması süreci üzerinde durulacaktır. Bu yapılırken de Bülent Ortaçgil şarkılarından yola çıkılıp, Ortaçgil’le ve Ortaçgil dinleyicileriyle yapılan görüşme verilerinden yararlanılacaktır. Amaç, yan anlam kavramının, bir şarkının anlamlandırılması sürecindeki işlevini belirlemektir. Çalışma içerisinde Ortaçgil’e ait olduğu belirtilen ifadeler, müzisyenle Ağustos 2006 ve Ocak 2006’da yapılan görüşmelere dayanır. Dinleyici görüşleri olarak aktarılan ifadeler de 2007 yılı içerisinde yapılan dinleyici görüşmelerinden elde edilmiştir. Bülent Ortaçgil’le araştırmacı tarafından yapılan görüşmelerde Ortaçgil’e “kendisini protest müzik alanındaki konumlandırışı, protest algısının ne olduğu” gibi soruların yanında, tek tek şarkıları üzerinden sorular sorularak, bu şarkılarda iletmek istediği anlamlar ve kullandığı yan anlamların içeriği anlaşılmasına çalışılmıştır. 2007 yılı içinde gerçekleştirilen dinleyici görüşmelerinde ise, Ortaçgil şarkıları üzerinden gidilerek, bu şarkıların, dinleyicilerde yarattığı anlamlar ve dinleyicilerin, şarkılardaki yan anlamlara getirdiği yorumlar anlaşılmasına çalışılmıştır. Dinleyici görüşmelerinde dinleyicilere, “Bülent Ortaçgil’in kendileri için ne ifade ettiği, diğer müzisyenlerden hangi yönleriyle ayrıldığı, müzisyeni protest olarak tanımlayıp tanımlamadıkları, Ortaçgil’in protest yapısında, protest olarak algılanan diğer isimlerden ayrılan noktaları olup olmadığı” gibi soruların yanında, tek tek Ortaçgil şarkılarıyla ilgili sorular sorulmuştur. Çalışmanın “Bülent Ortaçgil örneğinde popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam” bölümündeki görüş ve yorumlar, belirtilen bu görüşmelerden aktarılmıştır.

### **Bir İleti Olarak Şarkı**

Etnomüzikoloji, yirmi yıl geriye kadar Popüler Müzik Çalışmalarına pek de “tenezzül” etmemiştir. Popüler müzik üzerine çalışmalar ise, popüler kültür çözümlemesi yapmaya çalışan müzik dışı disiplinlerce gerçekleştirilmiş ve açıkçası bugün popüler müzik çalışmalarında kullanılmakta olan gereçler, diğer disiplinlerden kazanılmıştır. Bu alandaki ilk örnekler, Frankfurt Okulu bünyesinde, Theodor

Adorno'nun biçimlendirici rol oynadığı çalışmalardır. Adorno'nun geliştirdiği perspektif, popüler müziği, kapitalist sistemin estetik değeri olmayan bir oluşumu olarak görür. Bu perspektif dinleyici kitlesini yani "tüketici"yi edilgen kabul eder. Adorno'nun eleştirel kuramının karşıtı olarak, Gramsci'den hareketle geliştirilen popüler kültür perspektifi ise dinleyici-tüketiciyi edilgen konumdan çıkartıp, tüketmekten çok alıp, kendi anlamlarını ürettiği etkin bir "kullanıcı" konumuna getirir (Özer, 2003, s. 38). Bu perspektifi, popüler kültür çalışmalarında kullanan Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) ya da diğer adıyla Birmingham Okulu, popüler kültüre ve kültürün kendisine, bir "direnc ve çatışma alanı" olarak yaklaşır. Buna göre kültür, günlük yaşamdaki toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimi sürecinde anahtar rol oynar. Kültür, böylelikle bir ittifak ve direnc arenası olarak kısmen de olsa egemenliğin (hegemonya) ortaya çıktığı ve güvence altına alındığı yerdir. Popüler kültürün önemi de bundan kaynaklanır. Kültürel çalışmalarla ilgilenen yazarlar, popüler kültüre olan tutumlarını tam bu terimlerle açıklamasalar da, Stuart Hall'ün kültürü politik açıdan ele alma fikrini paylaşırlar (Storey, 2000, s. 10). Gramsci'nin hegemonya kavramının anahtar rol oynadığı popüler kültür çalışmalarında, Kültürel Çalışmalar, popüler kültür yaratmanın dünyadaki egemen güçlerin anlayışlarına karşı bir direnc, yönetilen grupların anlayışlarına ise bir destek olabileceğini belirterek popüler kültür ürünlerini "direnc ve çatışma"nın görünürlük kazandığı unsurlar olarak ele alırlar.

Eğer popüler kültür, egemen güçlerin anlayışlarına karşı bir direnc ve çatışma alanı yaratmaksa, bu direnc ve mücadelenin görünürlük kazandığı popüler kültür ürünlerini yorumlama ve anlamlandırma biçimleri de, kişisel düzeydeki mücadele alanlarını oluşturma ve korumanın öncelikli biçimi haline alır. Okuyucu/izleyici/dinleyici, bazı zamanlarda popüler kültür ürününün üreticisinin, ürüne yüklemeyi düşünmediği anlamları bile kendi anlamlandırma sistemine sokarak bunu gerçekleştirir. Bu durum, popüler müzik şarkıları için de geçerlidir. Dinleyici böylelikle, şarkıdaki kodları ve anlam bütünlüklerini kendi anlam sistemine göre değerlendirerek, bunlara anlam yükler ve kendi "anlam alanını" oluşturmayı başarır. Şarkı bu açıdan bakıldığında kişisel anlamlandırmaya en müsait popüler kültür ürünlerinden biri gibi görünür.

Bir ya da birden fazla ezgisel çizginin tekrarlanmasıyla oluşan, kısa ve sözlü bir müziksel gereç ve ifade biçimi olarak tanımlayabileceğimiz şarkı, insanlık tarihinin her döneminde karşımıza çıkan bir yapıdır. Şarkı sözleri şarkıda, dinleyicinin ilk anda dikkatini çeken unsur olarak, mesajın iletilmesinde öncelikli konumdadır. Kişisel ilintiler ya da eğlendirici yönü olan sözler müzik yoluyla iletilindiğinde, müziğin fiziksel ve duygusal çekiciliğinden de baskın çıkarak, çoğu zaman dinleyicinin odak noktası haline gelir. İnsanlar "vurucu sözleri" yani kendilerine ya da kodu paylaştıkları kişilere özel anlamlar ifade eden sözleri hatırlar (Lull, 2000, s. 36). Şarkıyla dinleyici arasında bağ kurulmasında sözlerin içeriği, seçilen kelimeler ve bu kelimelerin kullanılış biçimleri de önemli rol oynar. Ayrıca sözler, olumsuz anlamda şarkıya yaklaşmakta da öncelikli dayanak noktalarından birini oluşturur. Popüler müzik şarkılarının din, ahlak, cinsellik gibi konularda "kötü örnek teşkil edici unsurlar barındırıyor" olduğu ve hatta "ahlaki erozyona sebep olma", "dili kirletme", "gençliği zehirlenme" gibi sonuçlar doğuruyor olduğu ilişkin yargıların referans noktasını, şarkı sözleri oluşturur.

Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş* adlı kitabında iletişimi, iletilerin aktarılması ve aktarılan iletilerin alınması olarak tanımlarken, gelen iletilerin alınmasıyla anlam oluşturma sürecine vurgu yapar ve alıcıya önem verir (Fiske, 2003). David Laing de şarkı sözlerinin bir iletişim aracı olarak gönderici ve alıcı unsurları barındığına dikkat çeker. Laing'e göre şarkıcıların dinleyiciye hitap ettikleri "harici" bir seviye vardır. Ayrıca şarkı sözlerinde yer alan dahili bir iletişim de söz konusudur. Bu iletişim, sözlerin baş kişisi olan yani şarkıyı anlatan özne konumu ile alıcı arasında gerçekleşir. Laing'e göre popüler müzik şarkılarının büyük bölümü, iletişimin dahili seviyeleri ve harici seviyeleri arasında mutlak bir ayrım koymaz. Dilbilim kuramında bu iki seviye "enonciation" ve "enonce" terimleriyle ayrılır. Konuşma eylemi (enonciation), dışsal iletişim seviyesini ya da bir şarkının yorumunu; konuşulan şey (enonce), şarkının sözleriyle ifade edilen şeyin dahili seviyesini gösterir (Laing, 2002, s. 120). Yani şarkı sözlerinde iletişim, iletişim kavramının doğasına uygun biçimde, hem metnin iletildiği anlam üzerinden hem de alıcının oluşturduğu anlam üzerinden gerçekleşmektedir.

Bu anlamda şarkı sözlerinin yan anlam mekanizmasının da işletildiği bir unsur olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak yan anlamın şarkı sözlerindeki önemini kesin biçimde vurgulamak ve bizim anlamaya çalıştığımız örnek içinde nasıl görünürlük kazandığını anlamak için önce kısaca yan anlam kavramına değinmekte fayda vardır.

### **Yan Anlam Kavramı ve Müzikte Yan Anlam**

Anlamlandırma ya da anlama, bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş olarak ele alınabilir (Guiard, 1984, s. 8). Anlamlandırma sürecinin, metin ve yazar/okur arasında bir müzakere süreci olduğuna, göstergelerin kullanıcının kültürel ve kişisel deneyimiyle etkileşim içine girerek bir anlam oluşumu sürecini gerçekleştirdiğine değinen ilk isim Barthes olmuştur. Barthes'in savının merkezinde, anlamlandırmanın iki düzeyinin olduğu düşüncesi vardır. L. Hjelmslev buna ek olarak, düz anlam ve yan anlam kavramlarını, göstergenin iki değişik değeri olarak ele alır. Buna göre, herhangi bir sözcük, ilk anlamının dışında (düz anlam), daha başka anlamlar da (yan anlam) taşıyabilir (Aktaran Rifat, 2005, s. 125). Düz anlamı olarak adlandırılan ilk düzey, bir göstergenin göndergesiyle olan yalın fiili ilişkisini gösterir. Bu, zihinsel kavrayış düzleminde yer alır; gerçek dünyayla ilişkisi dolaylıdır. Bir göstergenin düz anlamı (yani gösterilen) gerçek dünyadaki nesne değil, o nesnenin zihnimizde yarattığı yansımasıdır (Yengin, 1996, s. 109). Bu, nesnel değerden bağımsız bir ilişkidir. Barthes'e göre düz anlam, göstergenin ortak duyusal, açık anlamına gönderme yapar. Yan anlamsal olarak adlandırılan ikinci düzey ise göstergenin düz anlamının bu göstergeliyi kullanan kültürün ya da kişinin değer sistemini temsil edecek hale getirmesidir (Erol, 2002, s. 147).

Yan anlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimini belirtir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznel arasında doğru kaydığı andır. Bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir (Fiske, 2003, s. 116). Barthes'e göre, yan anlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir. İlk

düzyer göstereni, yan anlamın göstergesidir. Barthes, yan anlam ve düz anlam arasındaki farklılığın, en azından fotoğrafçılıkta belirgin olduğunu ileri sürer. Düz anlam, fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin, film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yan anlam ise bu sürecin insani boyutudur; çerçeve içine neyin dahil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düz anlam neyin fotoğraflandığı, yan anlam ise nasıl fotoğraflandığıdır (Fiske, 2003, s. 117). Belirleyici olanın alıcı ya da “okur”un kültürel deneyimleri olduğunun unutulmaması gerekir. Metnin anlamı ne olursa olsun, bu anlam sağlıklı biçimde ulaştırılabile de ulaştırılamasa da yan anlamsal boyut işleyecek ve metnin kendi anlamı dışındaki çağrışımlar devreye girecektir.

Müzikte yan anlam inşasıyla ilgili en dikkat çekici çalışmalardan birini Stefani yapar ve müzikten alınan farklı yan anlamların başlıca anlamlandırma tiplerine bağlı olarak ortaya çıktığını söyler (Stefani’den aktaran Middleton, 1997, s. 232). Buna göre müzikteki yan anlam değişkenlerinin pek çok türü vardır. Stefani bu değişkenleri şöyle sıralar ve tanımlar:

1) Kısıtlı Değer (intentional values): Bunlar tanınmış, özel yapıların gönderme yaptığı yan anlamlar ya da tematik efektlerden oluşur. Örneğin kadans, kendi içinde bir “sonuca ulaşma” ya da “rahatlama” yan anlamı, synthesizerlarla elde edilen tınılar “teknoloji, modernite ya da gelecek”(future) yan anlamları, boogie ritimleri “erotik” olma ile ilişkili yan anlamlar taşır.

2) Konumsal ima (positional implications): Bu yan anlamlar, yapısal durumlardan ortaya çıkar. Örneğin AABA formunu taşıyan 32 ölçümlük bir köprü (bridge) “karşıtlık” yan anlamı oluşturur ya da tekrar eden bir loop (elektronik ortamda üretilmiş, sürekli tekrarlanan ritmik katman), “devam halindeki bir aktivite” yan anlamı oluşturur.

3) İdeolojik seçimler ( Ideological Choices): Bunlar özel, muhtemel yorumlar içinden seçilmiş bir yorumu ifade eden yan anlamlardır. Örneğin; psychedelic rock şarkılarına yapılan uyuşturucu merkezli okumalarda, Beatless’in ‘Lucy in the Sky with Diamonds’ şarkısının LSD’ye gönderme yapıyor olduğu anlamının çıkarılması, politik anlamların belirli bir stil olarak country şarkılarına yüklenmesi gibi.

4) Duygulandırıcı yan anlamlar (emotive connotations): Bunlar sonuçları üzerinde uzlaşmış müzikal olaylar ile ilgili kullanılır; punk’ın saldırganlıkla ilişkilendirilmesi ya da şarkıcı-şarkı yazarı olarak adlandırılan müzisyenlerin (çoğu zaman) günah çıkarma derecesinde içtenlik ve samimiyetle ilişkilenebileceği gibi.

5) Retorik yan anlamlar: Bu bağlantıda retorik formlarla (sorular, teklifler, dialektik vb..) ve stillerle (ironi, paradoks, abartı vb..) uygunluklardan doğar. Bu sebepten riffler (rock müzikte, bir şarkı boyunca tekrarlanan ezgisel kesitler) önermelerin yan anlamlarını üretirler.

6) Biçem yan anlamları (style connotations): Bunlar biçemin genel seviyesindeki kodlarla toplanarak oluşan yan anlamlardır; rock müziğinin tedler (1950’ler İngiltere’inde rock müzik çevresinde bir araya gelen bir gençlik grubu), argo tabirler, motosiklet, şiddet vb... şeylerle ilişkili düşünülmesi gibi.

7) Değer sistemi incelemesiyle (axiological) ilişkili yan anlamlar: Bunlar müzik parçasının ahlaki ya da politik değerlendirmelerine gönderme yapan yan anlamlardır. Biçemler ya da türler için kullanılabilir örneğin; rock müzik ahlaksızlık/

serbestlik/ şehvet uyandırıcılık yan anlamlarını barındırır (Stefani'den aktaran Middleton, 1997, s. 232).

Stefani'nin belirlediği gibi müziğe ilişkin yan anlamlar, aslında uzun zamandır belirli tınılara ve belirli üsluplara yönelik gerçekleşen çeşitli algılama biçimleriyle ilişkilidir. Popüler müzikte yan anlamın devreye girmesinde, bu algılamaların da payı büyüktür. Bu açıdan bakıldığında, popüler müzik şarkılarında dinleyici ve şarkı arasındaki anlam aktarımı ve yan anlam mekanizmasının devreye girmesinin de, sadece müziğin tınısal alanı ve şarkı sözlerinin anlamsal esnekliği çerçevesinde gelişmediği görülür. Dinleyicinin (okur) kültürel deneyimleri, müzik türü ile olan önceki bağları ve bunlara ek olarak şarkının geldiği kaynak olan şarkıcının, kendisine yüklemeye çalıştığı müzik dışı anlamların da bu süreç içerisindeki rolü yadsınamaz. Müzisyenler, sadece icra ettikleri müzikler yoluyla kendileri ile ilgili anlamları aktarmazlar; müzik dışı unsurlar olarak ele alabileceğimiz röportaj, söyleşi, giyim-kuşam, aksesuar, çeşitli olaylara verdikleri tepkilerle gibi davranışlarla da kendi anlam alanlarını oluştururlar. Bu anlam alanları, dinleyicilerin müzisyen, müziği ve şarkıları ile ilgili yan anlamları üretmesine de etki eder. Bazen, bu tip anlamların üretilmesinde, yaşanan dönemin kimi koşulları da etkili olur. Bu savı destekler bir saptamayla, popüler müzikte politik anlamları tartışan Dunaway, bir müzik parçasının içerdiği politik anlamların iletilmesinde; parçanın söylendiği zaman dilimi, yorumcusu ve dinleyicisinin de rol oynadığını belirtir (Dunaway, 2000, s. 50). Dönemin yarattığı genel atmosfer, dinleyicinin algılarını döndürdüğü noktalar ve yorumcunun bu atmosfer içerisindeki duruşu, anlam üretiminde etkilidir.

### **Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam:**

Ortaçgil'in, ilk albümü *Benimle Oynar mısın*'ı yayınladığı yıl, Türkiye popüler müzik yaşamında aranjman döneminin ardından Anadolu Pop ve bu akımla birlikte anılacak olan protest müziğin yaygınlaştığı döneme denk gelir. Akım, önemli ölçüde politik etkilerle sürmekte, Anadolu pop çizgisi içinde düşünülen bazı grup ve isimler, adım adım toplumsal bir kimliği üstlenmekte, toplumsal kargaşanın nabzını şarkılarına taşımaktadırlar (Kahyaoğlu, 2002, s. 100). Cem Karaca, Fikret Kızılok, Melike Demirağ, Selda, Edip Akbayram ve Dostlar, Timur Selçuk gibi isimler, Nazım Hikmet, Ahmed Arif gibi ülkenin sakıncalı şairlerinin şiirlerini ve Karacaoğlan, Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Aşık Veysel gibi halk ozanlarının toplumsal eleştiri içeren deyişlerini bestelemektedirler. Dönemin popüler müziği ekseninde yer alan bu isimler, şiirlerdeki ve deyişlerdeki toplumcu mesajlardan hareketle, sol içerisinde yer almaktan yana bir tavır sergilerken; bu toplumcu mesajlar ve söylemler giderek şarkıların sloganlaşmasına neden olur. Birer slogana dönüşen şarkılar, konserlerden çok meydanlar da söylenir hale gelir. Hatta bazı şarkılar, parti propagandalarında kullanılır. Şarkılar, giderek ciddi birer politik simgeye dönüşürken, dinleyici de şarkılardan bu şekilde etkilenmeye başlar.

Ancak, Ortaçgil'in şarkı yapısı, yukarıdaki çerçeveye dahil edilebilecek özellikler taşımaz. Tek gitarla eşliklenen, kimi zaman gitarın yanında piyano, keman gibi çalgıların da yer aldığı şarkıları, Anadolu tınılarından çok Batı tınıları taşır; yöresel ve makamsal etkiler görülmez. Şarkı sözleri ise daha çok, günlük sıkıntılar, kent hayatı,

kent hayatındaki yalnızlık ve yabancılaşma gibi bireysel meselelere odaklanır. Görüşme yapılan dinleyicilerden biri, “*Bülent Ortaçgil, o dönemin diğer şarkılarından farklı olarak içimize dönmemizi sağladı*” şeklinde bir yorum yapar (Semra Şenkul’la görüşme Ocak 2007). Bu yorumla paralellik gösteren bir biçimde Ortaçgil de, şarkılarını, “*kendi içine bakarak yazdığını*” söylemektedir (Selma Çerezcioğlu ile görüşme Aralık 2006). Burada, Ortaçgil’in daha çok Amerikan protest müzik geleneğiyle ve Amerikan şarkıcı/şarkı yazarı tipiyle ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu müzisyenler, 1850’lere kadar uzanan bir geleneğin takipçisidirler. Leadbelley, Gurthrie ve Seeger’ın başı çektiği bu isimler, Amerikan pop müziğinde Bob Dylan, Joan Baez, Juddy Collins, Peter-Paul and Mary ve Phil Ochs gibi isimlere de etki eder. İzleyicileri, daha çok aydınlar, üniversite öğrencileri ve orta sınıf kentlilerdir. Kesinlikle sol politik bir misyonu temsil eden isimlerdir ama şarkıları işçi ve emekçi kesimlerle değil, kendi bireysellikleriyle eş anlama gelir. Şarkıları ve hayatlarıyla Amerika’nın en baskıcı, en ırkçı döneminde bir direnci simgelerler. Şarkı sözlerinde simgeler kullanmak, yan anlamlarla ilişkiler kurmak sıkça karşılaşılan özelliklerdir (Kahyaoglu, 2002, s. 33). Bu isimler, politik içerikli ve doğrudan anlatımlı pek çok şarkı da yazarlar ancak, hepsinin şarkılarında görülen ortak özellik, yan anlam ve simgelere dayalı anlatımı benimsemiş olmalarıdır. Ayrıca entelektüel birikimlerini ve dünyayı ilgilendiren konulardaki duyarlılıklarını da sıklıkla vurgularlar.

Araştırmacı tarafından 2006 yılında Bülent Ortaçgil’le yapılan görüşmelerde, müzisyen, genel şarkı kurgulama biçiminde, bu isimlerin etkisinde kaldığını doğrular. “Protest müzisyen” etiketinin kendisine yapıştırılmasında, Ortaçgil’in, yukarıda belirtilen isimlerin şarkı yapılarını uygulamasının payı büyüktür. Aynı zamanda Ortaçgil, Jacque Brell gibi Avrupalı “protest” figürlerin kullandıkları “taşlama ve yergi”ye dayalı üslubu da sıklıkla kullanır. Zaten kendisi de yaptığımız görüşmelerde, amacının “insanları dürtmek ve rahatsız etmek”, “kafalarında soru işareti yaratmak ve düşünmeye sevk etmek” olduğunu vurgular. Ortaçgil’e göre şarkı sözleri özellikle, “*anlamsal olarak tek boyutluluktan kaçınmalı, dinleyiciye katıldığı oranda keyif alma şansı vermeli, çok katmanlı olmalı ve dinleyici her şarkıyı kendi dünyasına göre yorumlamalıdır*” (Bülent Ortaçgil’le görüşme, Ağustos 2006). Ortaçgil kendisini “*olmuş, bitmiş, dünya budur, bu da böyledir*” gibi açık ve net yargıları taşıyan ve aktaran bir isim olarak görmediğini belirtir ve bu tip yargılara dinleyicinin kendisinin ulaşmasını ister. Dinleyicinin şarkıları dinlerken “çaba göstermesi” onun için çok önemlidir. Bu çaba, insanları “dürtükleme” amacına hizmet eder. Dinleyiciyi dürtükleme istediği konuların başında ise “*sıradan bir sürü insanı olmaktan çıkma zorunluluğu*”nun geldiğini belirtir. Sadece politik konularda değil, estetik değerlerle ilgili olarak da genel algılayışın dışına çıkabilmenin gerekliliğini şarkıları yoluyla insanlara anlatmaya çalıştığını söyler. Ortaçgil’e göre şarkılarının öncelikli derdi budur. Toplumun ya da hayatın kesin biçimde koyduğu her türlü kural ya da “doğru-yanlış” algısını sorgulamak öncelikli meseledir (Bülent Ortaçgil’le görüşme, Ağustos 2006). Kafasındaki bu meseleyi röportajlarında da dile getirir. Ülkenin ve toplumun kimi aksaklıklarını değerlendirir. Bunları çok açık biçimde ele almanın kendisinin meselesi olmadığını ama bazen de, *Light* albümü örneğinde olduğu gibi, “*bazı şeylerin üstü kapalı biçimde anlatılacak hali kalmadığı*”nı vurgular. Ortaçgil şarkıları da dinleyiciler için “aşk şarkıları” ya da “politik şarkılar” gibi kesin tanımlarla ele alınabilecek nitelikte



değildir; içindeki farklı anlamlar da düşünülür. İlk albümü itibariyle şarkılarında gündelik yaşamdan kesitler sunması (*Suna Abıa*), kent hayatının bireyde yarattığı yalnızlık ve yabancılaşma hissini aktarması (*Şık Latife*), yaşam biçimindeki değişimi ele alması ve bu bağlamda içsel çatışmaları yansıtmaması (*Dört Kişili Düş, Olmalı mı Olmamalı mı, Anlamsız, Yüzünü Dökme Küçük Kız*) ve simgeler kurarak bu simgeler üstünden anlatımlar geliştirmesi (*Kediler, Sen Varsın, Benimle Oynar mısın*) nedeniyle dinleyiciler tarafından şarkılarının bu anlamlar çevresinde değerlendirilmesine neden olur. Ayrıca Ortaçgil'in söylemsel olarak da bunları dile getirmesi, röportajlarında bu konularla ilgili konuşması; kendisinin bu konular çevresinde düşünülmesinde rol oynar. Ortaçgil'in şarkılarında belirli şeyler anlattığı ve bunları simgeler ve metaforlar üzerinden iletmeye çalıştığı da dinleyicileri arasında ortak bir görüştür.

Bu çalışmada Ortaçgil şarkılarının dinleyicilerde yarattığı anlamları anlamak amacıyla yapılan dinleyici görüşmelerinde, müzisyenin dinleyicileri “rahatsız etme ve dürtükleme” amacının işlerlik kazandığına ilişkin yorumlar alınmıştır (Umut Yasa ile görüşme, İzmir, Ocak 2007, Feridun Öziş ile görüşme, İzmir, Ocak 2007, Emel Yurtkulu ile görüşme, İzmir, Ocak 2007; Korkut Peker'le görüşme, İstanbul, Ocak 2007; Suat Vergili'yle görüşme, İzmir, Ocak 2007, Devrim Kınlı ile görüşme, İzmir, Ocak 2007, Varol Dur'la görüşme, İzmir, Ocak 2007, Çağıl Kaya ile görüşme, İzmir, Ocak 2007). Bu görüşmelerin tümünde, görüşme yapılan dinleyiciler, Ortaçgil'in şarkı sözlerinin, şarkı üzerine düşünmeye sevk edici olduğunu, kapalı anlatımların fazlaca yer tuttuğunu ve şarkıların anlamsal olarak her dinleyicinin, şarkılara değişik anlamları yükleyebileceği manevra olanaklarını bırakıyor olduğunu belirtmişlerdir. Bülent Ortaçgil'in bazı şarkılarından hareketle, bu anlamsal manevraların nasıl işlediğine ve yan anlamsal sürecin nasıl görünürlük kazandığına bakıldığında, aşağıdaki görünüm ortaya çıkar.

Bülent Ortaçgil şarkıları ile ilgili oluşturulan yan anlamlar, özellikle politik içerikte kendini gösterir. Şarkılarının bir kısmı, politik anlamlandırmalar çerçevesinde ele alınırken; kendisi de izler kitlesi tarafından “protest” müzisyen olarak tanımlanır. Konuyla ilgili herhangi bir itirazına tanık olunmayan sanatçı, yine de ilerleyen yıllarda bu konuda duyduğu rahatsızlığı, kendisiyle yapılan görüşmede dile getirmiştir (Bülent Ortaçgil'le görüşme, Ocak 2006). Ortaçgil, protest kavramının Türkiye'deki algılanmasında rahatsızdır ve bunun belirli bir politik kimlikle ilişkilenen “*belirli bir müziksel yapı, belirli bir çalgılama biçimi ve belirli bir sözel içerikle ilişkilendirildiğini*” söyler. Ona göre, bu “*belirli müziksel yapı*”, bir müziği devrimci olarak adlandıramayacak kadar basmakalıptır ve “*belirli çalgılama biçimi, klişeleşmeyi ve tek tiplleşmeyi*” ifade ederken, “*belirli sözel içerik ise oldukça açık ve rahatsız edici biçimde sloganlaşmayı*” ifade eder (Bülent Ortaçgil'le görüşme, Ağustos 2006).

İlk albümü ‘*Benimle Oynar mısın*’daki şarkılar, belki protest şarkıcı olarak lanse edilmesinin de etkisiyle, önemli ölçüde politik anlamlarla ele alınır. Örneğin *Kediler* adlı şarkı, sözlerinde insanları bir taraf tutmaya davet etme, hangi tarafta olduklarını belirleme anlamıyla algılanır. Dinleyiciye belirli kedi tipleri sunan Ortaçgil bu kedi tipleriyle insan tiplerini simgeleştirir ve şarkının sonunda “siz hangi kedilerdensiniz?” sorusunu dinleyiciye yöneltir. Hatta Ortaçgil kendisinin bu şarkı yüzünden bazı kişilerce “faşist” olarak adlandırıldığını da yapılan görüşmelerde

aktarmıştır (Bülent Ortaçgil’le Görüşme, Ocak 2006). Aynı şekilde *Sen Varsın* adlı şarkı da siyasi bir anlamla ele alınır. “*Yükselen alkışlarda yumruklar tekmelerde/ Acılar hasretlerde Sen Varsın!/ Bütün şarkılarımız senin için/ Bütün kavgalarımız senin için*” sözlerinde geçen “sen” kelimesi siyasi ideale gönderme olarak algılanır ve şarkı “sol mücadeleye sesleniş, onu övme” anlamları çevresinde düşünülür. Şarkı ayrıca bu mücadelenin hayatta ne kadar önemli bir yer tutuyor olduğuna ilişkin de anlamlarla düşünülür. Şarkılardaki bu tip anlamlandırmalar Ortaçgil’in sonraki albümlerinde de devam eder. Örneğin, *Bozburun*’da adlı şarkısının politik mesajlar içerdiğini düşünenler olur. Ortaçgil şarkıyı yaz aylarını geçirdiği Bozburun köyü için yazar. Şarkıdaki “*içim kıpır kıpır, deniz kıpırtısız*” dizesi, *İnsanlığa Doğru* adlı bir dergide politik bir mesaj olarak değerlendirilir. “Deniz” kelimesinin siyasi anlamlar içerdiğine ilişkin bir yorum yapılır. Buna göre şarkıda “iç kıpırtısı” siyasi hareketle ilintili bir hevese gönderme yapar. Ancak böyle bir mücadeleye girişilebilecek ortam yoktur (Bülent Ortaçgil’le görüşme, Ağustos 2006).

Şarkılarından birkaç tanesinde geçen “onlar” kelimesi de şarkılardaki kullanım biçimleriyle yine bu şekilde siyasi bir anlamla değerlendirilir. “*Dünya değişiyor görmek olası/ bizden sorulacak sonra ilerisi/ katılmazsan oyuna/ onların olacak bütün yarısı*” (*Duyuyor musun?*) ya da “*sen gizlendin yerinde ben saklandım/ o sokaklarda hep onlar oynadı*” (*Biraz Umut Ver*) gibi şarkılardaki “onlar” ifadesi, karşıt ideolojinin aktörleri yani Ortaçgil’in temsil ettiği ideolojiden olmayanlar olarak anlamlandırılır. “Onlar”, Ortaçgil’in her türlü yan anlamlandırma imkanını dinleyiciye sağladığı önemli sözel unsurlardan da biridir.

David Laing, buna benzer anlamlandırma yapılarını “çağrışım” olarak adlandırır. Laing bu kelimeyi, müziğin içinde anlam yaratma konusunda ekstra-müzikal birlik alanları aracılığıyla katkıda bulunulan mekanizmayı vurgulamak için kullanır. Dil bilim alanında ve göstergebilimsel jargonda çağrışım, “çekirdek alanı” teriminin karşılığıdır ve ikincisi göstergenin tam anlamıyla sınırlı, hazırlık aşamasındaki belirleyeni işaret eder. Bu dilde “sözlük anlamı”na karşılık gelir. Müzikte ise gam ya da akor grubu gibi bir ses sistemi içersindeki özgül sesin yerini işaret eder. Çağrışım düzlemi, bir sözcüğün ya da sesin elde ettiği birliklerin kültür açısından tanımlanmış örgüsüdür. Böylece “kızıl” sözcüğü çekirdek anlam ya da sözlük anlamı bakımından belirli bir rengi ifade ederken bu sözcüğün çağrışımları “tehlike, tutku, sol kanat” olabilir. Çağrışımsal düzlem, ideolojinin de ortaya çıktığı düzlemdir (Laing, 2002, s. 12). Örneğin Ortaçgil’in *Beyazın Şarkısı* adlı şarkısındaki pek çok kelime de kullanım biçimleri çerçevesinde bu ideolojik çağrışım anlamlarına uygun işler. Şarkının sözleri şöyledir: “*Beyazlara hep gri dedik darılmasın diye siyahlar/ Rüzgarın adını esinti koyduk ki korkmasınlar.../ Bir zamanlar çiçektiler sulanmadılar soldular/ Yumuşaktılar taş oldular ki kırılmasınlar...*” Buradaki “siyah, beyaz, gri, rüzgar, çiçek” gibi kelimeler Laing’in işaret ettiği noktada sırasıyla “düşünce biçimleri, siyasi mücadele”, “68 kuşağı” kavramlarına çağrışım yapar. Bu tip yan anlamlandırmalara Ortaçgil’in pek çok şarkısında rastlamak olasıdır. En tartışmalı yan anlamlandırma yapısını veren şarkısı ise hiç kuşku yok ki ‘*Benimle Oynar mısın*’dır. Şarkının sözleri şöyledir: “*Su olsam ateş olsam göklerdeki güneş olsam/ Konuşsam, taş olsam yine de oynar mısın benimle? Susulsam kusur olsam ağızdaki küfür olsam /Doğuştan esir olsam yine de oynar mısın*”

*benimle?/ Sayılmasam kaç olsam topraktaki güç olsam /Abdal gibi suç olsam yine de oynar mısın benimle?/ Benimle oynar mısın? ”.*

Yapılan dinleyici görüşmelerinden, şarkı üzerine üç farklı anlamlandırma biçiminin öne çıktığı anlaşılmıştır. Birincisine göre, şarkıda seslenen “sevgili”, oyundan kastedilenin de “aşk ilişkisi”dir. Diğer anlamlandırmaya göre şarkı “hayatı” anlatmaktadır. Hayat, bir oyun olarak simgelenir ve şarkı da hayatta yaşanabilecek değişimleri ya da aynı hayatı farklı biçimde yaşama ihtimallerini anlatır. Bir diğer anlamlandırma ise şarkıyı siyasi bir mesaj çerçevesinde ele alır. Şarkıda seslenen Ortaçgil’in ait olduğu ideolojinin üyeleridir. Buna göre Ortaçgil, oyun kelimesiyle “siyasi mücadele”den bahseder.

Ortaçgil, kendisiyle yapılan görüşmede, yan anlamların farklı biçimde işlediği oyun kavramı ile ilgili şöyle der: “*oyun benim için insanlarla ilişki kurmanın en doğal en ilkel halidir. Yani mesela çocuklar oyun oynar. Büyükler kolay kolay oyun oynamaz. Büyüklerin oynadığı oyunun anlamı daha farklıdır. Benim hoşuma giden ve önerdiğim şey çocuklar gibi, başka hiçbir niyet taşımayan oyundur.*” (Bülent Ortaçgil’le görüşme, Ağustos 2006). Ortaçgil insan ilişkilerinin genel olarak bu doğal ve ilkel oyun haliyle gerçekleşmesini istediğini söyler. Buradan hareketle *Benimle Oynar mısın*’daki oyun kelimesini nasıl bir anlamda kullandığını açıklar. Şarkıyla ilgili yapılan yorumların aksine şarkı, bu önerdiği insan ilişkisi modeline bir davet içermektedir. Şarkıyı yazdığı dönemlerde oyun kavramı üzerine çokça kafa yorduğunu belirten Ortaçgil, kelimenin “*ardında yatan bin türlü anlamı*” düşündüğünü söyler. Örneğin insan ilişkilerinin yani “*büyüklerin oynadığı oyunun*” son derece iğrenç olduğunu, burada temiz hiç bir şeyin olmadığını düşündüğünü ve bu düşüncesinden hareketle de oyunun, “*katman katman anlamlar içeren*” bir kelime olarak kullanım rahatlığından yararlandığını vurgular. Her seferinde oyun kelimesi biraz daha farklı bir anlam içererek kullanılır.

Dinleyici kimi zaman Ortaçgil’in istediği gibi bu kelimeyi yorumlarken kimi zaman da tamamen kendi anlam verme isteğine uygun olarak yorumlar. Tıpkı diğer şarkılarında olduğu gibi. İşin ilginç yanı, Ortaçgil’in hiçbir siyasi anlam taşımadığını ısrarla belirttiği ilk albümüne ait şarkıların bu şekilde anlaşılmış olmasıdır. *Günaydın, Kediler, Sen Varsın, Dört Kişili Düş* gibi şarkıları bu anlamlar çevresinde yorumlanır.

### **Sonuç:**

Ortaçgil’in oyun kavramını kullanırken anahtar olarak ele aldığı kavram, Fransız düşünür Emile Ajar (diğer ismiyle Romain Gary)’ın elinde son şeklini almış olan *Pseudonyme* kavramıdır. Kavram, temelde Ortaçgil’in yaptığı şekildeki genel oyun oynar tavrı, “oyun alanı” olarak belirler. Ajar, kavramı bir oyun oynama biçimi olarak kurgular ve buna “*oyun oynayarak karşı durabilme*” der. Buna göre oyun alanı (ya da diğer bir deyişle yaşam alanı) kişiyi, “*her türlü asimile edici ya da dejenere edici sisteme karşı durabilmek üzere yeterince silahlandırır*”. Bu alan içinde insan uzak durmak istediği şeylere karşı kendi oyun yaşam biçimini korur ve uzak durmaya çalıştığı her şeyle de onu ciddiye almama, alaycı bir biçimde yaklaşma gibi oyunsu bir ilişkiye girer. Bu protest tavrın daha yumuşak bir halidir. Ortaçgil’in protest müzik

ortamından ayrı durmasının ve dinleyicileri tarafından da “*kendince bir protest tavrı içinde*” şeklinde değerlendirilmesinin önemli bir nedeni olarak görüşmeci bunu gösterir. Ortaçgil’in diğer şarkılarında olduğu gibi siyasi ya da toplumsal içerikli şarkılarında da oyun düşüncesini işlettiğini görmek olanaklıdır. Daha önce de değinildiği gibi Ortaçgil, her ilişkinin oyun ilişkisi gibi işlemesi gerektiğini önermektedir. Burada kastettiği sadece aşk ilişkisi değildir. İnsanlar arasındaki her türlü ilişkiyi oyun düzeyine indirmek amacı taşır. Bu ilişkilerden biri de siyasettir. Ortaçgil, siyaseti sadece güncel politikayla ilişkili görmediğini, kendisiyle Ağustos 2006’da yapılan görüşmede belirtir. Her türlü ilişki de bir siyaset olması düşüncesi, siyaseti de oyun gibi ele alabilme fikrini beraberinde getirir. Bu sadece siyasete yeni bir ilişki önerisi değildir. Siyaseti ele alma, siyasi olarak karşı durma, tepki gösterme yollarını da oyunla bağlantılı hale getiren bir yapı olarak algılanması olasıdır. Zaten şarkılarında asla siyaset kelimesini kullanmaması ve bu kelimenin çağrıştığı yerlerde oyun kelimesini kullanması da bunu gösterir. Siyasete bu şekildeki yaklaşımı siyasi konulardaki tepkisini dile getirme noktasında da “*oyun*” unsurlarını devreye sokmasını beraberinde getirir. Böylece Ortaçgil kendisiyle yapılan ilk görüşmede, devrimci müzik- protest müzik kavramlarıyla ilgili belirttiği itiraz noktasını da kendi müziğinde kullanmamış olur. Kendi “*protestlik*” anlayışını böylelikle, sınırlı bir tanım çevresine indirger. Yani “*bilinen ve son derece klişeleşmiş armonik kalıplar üstüne solcu şairlerin ve ozanların sözlerini söylemek*” Ortaçgil’e göre müzikte devrimcilik anlamında bir devrimci müzik değildir. İnsanları rahatsız etme ve kafa yormalarını sağlama ve bilinen kalıpların dışında olma anlamında kendi şarkılarını özellikle sözel içerik olarak oyun kavramı çevresinde oluşturarak, bilinmeyen ve üzerine çaba sarfedilmesi gereken “*yeni bir şarkı biçimi*”ni oluşturur. Yaptığı bu yenilikle de kendi “*devrimci müzik*” anlayışını gerçekleştirmiş olur.

Ortaçgil şarkılarını oluşturmada kullandığı bu yolla, tüm şarkılarında belirli konulara gönderme yaparak genel anlamda “*eleştiri-taşlama-yergi*” unsurlarını kullanır. İnsana ilk dinleyişte aşk şarkısı gibi gelen şarkıları dahi aslında kendi anlam dünyasında bu unsurları kullanan şarkılardır. Şarkı, işaret ettiği anlamın dışındaki anlamlara göndermeler içerebilir. Böylelikle müzisyen oluşturduğu metinlerde, kendi mücadele, karşı çıkma ve direnç alanlarını oluşturur. Metinlere verdiği yan anlamlarla bu alanları kişiselleştirir ve kendine özel olarak kodlar. Dinleyiciler de şarkıları kendi kişisel anlam dünyalarına göre yorumlayıp, yan anlamları açarlar. Kimi zaman da müzisyenin vermek istediği anlamın çok dışında anlamlar vererek, yine kendi yan anlamlandırma süreçlerini işletmiş olurlar.

Popüler müzik, diğer popüler kültür metinleri gibi bireysel düzeydeki direnç alanlarını oluşturabilir. Müzisyen, şarkı yapısının söze dayalı avantajlarını kullanarak, kendi anlamlarını şarkılarına yükleyerek, kendi karşı duruş alanını oluştururken, dinleyiciler de şarkı yapısının söze dayalı avantajlarını kullanarak, anlamlandırmada kendi direnç alanlarını oluşturabilirler. Kültürel geçmiş ve kişisel bakış açılarından beslenen yan anlam mekanizması, popüler müzik şarkılarının yorumlanması ve anlamlandırılması süreçlerinde de devreye girer. Söz ve müzik, yazarın aktarmak istediği anlamların çok dışında anlamlara, dinleyiciler tarafından çekilebilir. Müzisyen için de, kelimelere dayalı yan anlam yüklemeleri, dinleyicilerin asla düşünmeyecekleri biçimlerde işleyebilir. Müzisyenin vermek istediği anlam, dinleyici tarafından alınmadığında ya da daha farklı alındığında, “*bir iletişim aracı olarak şarkı*”

başarısızlığa mı uğramış olur? En azından şarkıların temel amacının zaten bu çok anlamlılık olduğunu düşünen Bülent Ortaçgil için böyle olmadığı ortadadır.

#### **KAYNAKÇA**

Dunaway, D. K. (2000), ABD’de Politik İletişim Olarak Müzik, Popüler Müzik ve İletişim, ed. James Lull, çev. Turgut İbلاغ, Çiviyazıları, İstanbul.

Erol, A. (2002), *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Fiske, J. (2003), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Guiraud, P. (1984), *Anlambilim*, çev. Süleyman Vardar, Gelişim Yayınları, İstanbul.

Kahyaoğlu, O. (2002), *Bülent Ortaçgil: Ayrı Düşmüşüz Yan Yana*, Çivi Yazıları, İstanbul.

Laing, D. (2002), *Tek Akorlu mucizeler: Punk Rock’ın Anlamı ve Gücü*, çev. Nigar Özlem, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Lull, J. (2000), *Popüler Müzik ve İletişim*, çev. Turgut İbلاغ, Çiviyazıları, İstanbul.

Middleton, R. (1997), *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Pres, Philadelphia.

Özer, Y. (2003), Popüler Müzik İncelemesinde Etnografi, Popüler Müzik Yazıları, cilt: 1, sayı: 1, İzmir.

Rifat, M. (2005), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Robinson, J. (1996), *Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning, Music and Meaning*, ed: J. Robinson, Cornell University Pres, U.S.A.

Storey, J. (2000), *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar*, çev. Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul.

Yengin, H. (1996), *Medyanın Dili: İletişime Kuramsal Bir Yaklaşım*, Der Yayınları, İstanbul.

#### **Görüşmeler:**

Bülent Ortaçgil’le görüşme; Ağustos 2006, Bozburun.

Bülent Ortaçgil’le görüşme; Ocak 2006, İzmir.

Emel Yurtkulu ile görüşme, Ocak 2007, İzmir.

Korkut Peker’le görüşme, Ocak 2007, İstanbul.

Suat Vergili'yle görüşme, Ocak 2007, İzmir.  
Devrim Kınılı ile görüşme, Ocak 2007, İzmir.  
Varol Dur'la görüşme, Ocak 2007, İzmir.  
Çağıl Kaya ile görüşme, Ocak 2007, İzmir,  
Semra Şenkul'la görüşme, Ocak 2007, İzmir.  
Umut Yasa ile görüşme, Ocak 2007, İzmir.  
Feridun Öziş ile görüşme, Ocak 2007, İzmir.