

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

AraBesk

SOSYOKÜLTÜREL ACIDAN
ARABESK MÜZİK

2. **genişletilmiş**
baskısı

BİLGİ KAYNANI

NAZİFE
GÜNGÖR

BİLGİ YAYINLARI / BİLGİ DİZİSİ : 67

ISBN 975 - 494 - 153 - X

93 . 06 . Y. 0105 . 0613

Birinci Basım 1990

Genişletilmiş İkinci Basım

Aralık 1993

BİLGİ YAYINEVİ

Meşrutiyet Cad. 46 / A

Tel : 431 81 22 - 434 12 71

434 49 98 - 434 49 99

Faks : 431 77 58

06420 Yenışehir - Ankara

BİLGİ DAĞITIM

Babıâli Cad. 19 / 2

Tel : 522 52 01 - 526 70 97

Faks : 527 41 19

34360 Çağaloğlu - İstanbul

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

NAZİFE GÜNGÖR

ARABESK

**Sosyokültürel Açıdan
Arabesk Müzik**

BİLGİ YAYINEVİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Cumhuriyet Dönemi ve Sonrasında Türk Müziği	59
Reddedilen Kalıt ve Kemalist Kültür Anlayışı	59
Müziğe İlişkin Kararlar	64
Türk Müziğine Getirilen Yasaklar	64
Arap Filmlerinin Etkisi	67
Klasik Türk Müziğinde Yozlaşma Sürüyor	70
Sadettin Kaynak'la Başlayan Serüven	70
Aynı Yolun Yolcusu Zeki Müren	72
Türk Halk Müziğinin Yozlaşma Sürecine Girmesi	74
Oluşan Sentez Piyasa Müziği	79
Kırsal Kesimden Kente Göç ve Gecekondulaşma	82
Gecekondu, Yabancılaşma ve Kimlik Bunalımı	86
Ortak Bir Alt Kültür Oluşturma Çabası ve Arabesk İçin Uygun Zemin	89
Dış Göç Olayı ve Arabesk Müzik	92
Kitle İletişim Araçlarının Etkisi	100
GENCEBAY ARABESKİNDEN DEVLET ARABESKİNE	105
Gencebay'la Kesinleşen Arabesk Müzik	105
Ne Özgün Ne Protest Yüzde Yüz Arabesk!	108
Arabesk Müziğin İdeolojik Sorumluluğu Var mıdır?	112
Devlet İsmarlaması "Tatlı" Bu Kadar Olur	118
Acısı Tatlısı Olanın Salatası Neden Olmasın?	123
Acının Takviyesi: Çocuk Arabeskçiler	126
80'LI YILLARIN MODA MÜZİĞİ - POP ARABESK	133
Ekonomik Alandaki Dönüşümler	134
Bireyin Ön Plana Çıkışı	136
İç Boşalan İdeolojiler, Yıkılan Değerler	138
Maddi Değerlerin Ön Plana Çıkışı	140
Gençlik Alt Kültürleri ve Müzik	142
Arabesk de Yaşamını Sürdürüyor	143

DÜNYADAN BAZI POPÜLER MÜZİK ÖRNEKLERİ	147
Saray Müziğinden Popüler Müziğe	147
Tango	149
Caz Müziği	151
Rock Dönemi	156
 ARABESK MÜZİKTE BİÇİM VE İÇERİK	161
Arabesk Müzikte Biçim	161
Bir Model Önerisi	161
Modelin Arabesk Müziğe Uyarlanması	164
Beste	164
Sunum	167
Tepki	169
Diğer Biçimsel Özellikler	171
Anlatım Biçimi	171
Kullanılan Çalgılar Açısından	173
Arabesk Müzikte İçerik	175
Mesajların İşlenişi	175
Mesajların Anlamı	177
Kentleşme Süreci, Kültürel Yabancılaşma ve Kimlik Bunalımı ...	177
Ait Olma Duygusunun Yitirilmesi	181
Toplumdan Soyutlanma ve İç Kapanma	183
Tek Çözüm Yolu Ölüm İsteği ya da "Ölümseverlik"	186
Düzeni Eleştirme ve Başkaldırı	190
Neşe ve Sevinç	196
Sorunların Aşk Olgusuna İndirgenmesi	198
Arabesk Müzik İçeriksel Bir Yeniden Yorumlamadır	200
 SONUÇ	214
KAYNAKÇA	217

İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Arabesk'in, üzerinde çok konuşulmakla birlikte yeterince düzeyli ve kapsamlı araştırmalara henüz kavuşturulamamış olması bizi böyle bir çalışmayı gerçekleştirmeye yöneltti. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü "İletişim" anabilim dalı yüksek lisans programı kapsamında "Arabesk Müzik ve Toplumsallaşma" adı altında hazırlanan çalışma Prof. Dr. Oya Tokgöz, Prof. Dr. Korkmaz Alemdar ve Doç. Dr. Metin Inceoglu'ndan oluşan jüri önünde savunulduktan sonra üzerinde yapılan bazı değişikliklerle ilk baskısı Bilgi Yayınevi tarafından gerçekleştirildi. Kısa sürede baskısı tükenen çalışmayı, ilgilerin sürmesi üzerine son yıllardaki gelişmeleri de dikkate alarak gözden geçirilmiş ve biraz daha genişletilmiş olarak sunuyoruz.

Çalışmanın ilk baskısının gerçekleştirildiği Mart 1990'dan bugüne dek konuyla ilgili olarak yapılan çalışmalara bakıldığında durumun hiç de kötü olmadığı görülmektedir. Bir kere kısa özlümlü ve yüzeysel tartışmaların çok ötesine gidildiği bir gerçek. Bir yandan üniversitelerde hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri (Meral Özbek'in A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Orhan Gencebay Arabeski Üzerine hazırladığı doktora tezi bu alanda yapılmış önemli bir çalışma) öte yandan üniversite dışında, özellikle de gazetecilerce yapılan araştırmalar konunun daha gerçekçi ve somut bir yaklaşımla ele alınmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ancak toplumumuzda "arabesk" olgusu her geçen gün yeni boyutlar kazanarak gündemdeki yerini korumaktadır. Bu nedenle de sürekli olarak yeni ve daha kapsamlı çalışmalara gereksinim duyulan bir alan.

Dolayısıyla da hiçbir zaman arabesk üzerine yapılan çalışmaların yeterli olduğu söylenemez. Alandaki gelişmelerin sürekli gözlenmesi, izlenmesi ve yeni çalışmalara konu edilmesi gerekmektedir. İşte bu tür gereksinimden hareketle biz de çalışmanın ilk baskısından sonra

söz konusu olgunun gösterdiği gelişmeleri izlemeye çalıştık. Özellikle 1980'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda karşı karşıya kaldığı ve yaşamaya başladığı yeni dönüşümlerin arabesk müziğe ne gibi yansımalar yaptığını saptayarak burada ayrı bir bölüm halinde vermeyi uygun bulduk.

Çalışmanın özellikle birinci baskısının hazırlıkları sırasında değerli katkılarını gördüğüm halde ilk baskıda kendilerine teşekkür edemediğim için burada özür dileyerek minnet borcumu bildirmem gereken kişiler var. Bunların başında gerek beni böylesine önemli bir sorunsal üzerinde düşünmeye ve çalışmaya teşvik eden, gerekse çalışmanın tüm aşamalarında yerinde müdahale ve yardımlarıyla beni yönlendiren hocam Doç. Dr. Metin Inceoğlu'na teşekkürlerim sonsuzdur. Öte yandan üniversite yaşamım boyunca bir anne yakınlığıyla bana sürekli moral veren, destek olan hocam Prof. Dr. Oya Tokzgöz'e burada teşekkür etmek isterim. Ayrıca gerek birinci baskının gerekse ikinci baskının hazırlıkları sırasında değerli önerileriyle bana destek olan hocam Prof. Dr. Korkmaz Alemdar'a, bundan sonraki çalışmalarım da beni desteksiz bırakmayacağı inancıyla teşekkür etmeyi borç bilirim. Arabesk müziğin son yıllarda gösterdiği gelişmeler hakkındaki bölümün hazırlıkları sırasında Türkiye'nin 80'li yıllarda özellikle ekonomik yönden içine girdiği dönüşümler hakkında beni aydınlatan Prof. Dr. Mustafa Altıntaş'a da burada teşekkür etmek isterim. Bir de öğrencilikleri sırasında gösterdikleri büyük çabalar sonucu arabesk şarkı sözlerini toparlayarak yazılı hale getirdikleri ödevlerinden yararlandığım G.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu öğrencilerinden Kâmuran Zeren, Şefika Ulun, Işın Yeşilyurt ve İlknur Dalkıran'a teşekkür etmem gerekiyor. Ayrıca kaynak toplamamda özverili bir biçimde bana yardımcı olan G.Ü. İletişim Fakültesi öğrencilerinden Asuman Tezcan'a teşekkür borçluyum. Öte yandan birinci baskının yayına hazırlanmasında emeği geçen Sevgi Özel'e, ikinci baskının hazırlanmasında da eleştiri ve önerileriyle bana destek olan Bilgi Yayınevi Danışmanı Ayla Kutlu'ya teşekkürlerim sonsuzdur.

27 Nisan 1993
ANKARA

Nazife GÜNGÖR

ARABESK VE BİZ

ZÜLFÜ LİVANELİ

Müzikte, siyasette, yaşam biçiminde 'arabeskleşme' eğilimi, Türkiye'nin yirmi yılına damgasını vurdu. Bu konuyla ilgili yayın, inceleme, karikatür, açikoturum ve tartışmaları, herkesin birbirini arabesklikle suçlamasını anmsayalım: Arabesk, kaçınılmaz çekiciliğiyle Türk aydınının gündemindeki konuların başına gelip oturdu.

Bir müzik akımının bunca önemsenmesi ve bir ülkenin entelektüel yaşamının odak noktasını oluşturması doğal bir gelişim değildir. Niye yirmi yıldır bu konuyu tartışıyoruz? Aynı müzik akımı "arab-o-disco" adı altında Yunanistan'da da var, İspanya'da da etkili. Kaldı ki her ülkenin yaşamında, "popüler" müzik akımları, alt kültürler ve hatta yaygın zevksizlikler var. Ama o ülkelerdeki müzik değerlendirmelerinde "çita" en yükseğe konur, en alta değil.

Türk aydınının "arabesk" akım dolayısıyla tartıştığı konu müzik değil, doğu ile batı arasında yer almış, ikisi ile de bütünleşmemiş bir ülkenin "kimlik" sorunu. Arabesk bize sürekli bir biçimde, doğulu kimliğimizi, halkımızın gelenekselden yana koyduğu tavır ve Tanzimattan bu yana batıya yönelmiş aydınımızla arasındaki uçurumu vurguluyordu.

200 yıldır Türkiye'nin gündemindeki yakıcı sorun, doğu-batı sorunu. Sorunu.

Resmi görüş tarafından bölümlenmiş, tüzüklerle, kurullarla yönetilmeye kalkılan müzik yaşamımızda, halkın el yordamıyla gerçekleştirdiği bir doğu bileşimi olan "arabesk" kendi kimliğimizi sorgulama noktasına kadar getirdi bizi. Örneğin İrlanda'da niye tutmuyordu arabesk de, Türkiye'de tutuyordu? Çünkü Türkiye bu kültüre İrlanda'dan daha yakındı. Yunanistan'da hiç önemsenme-

yeni "arab-o-disco" akımının yaratamadığı tartışma, "rebetika" dolayısıyla gündeme gelmişti. 1920'lerde İzmir'den göç eden Rumların yarattığı ve hem Türk, hem Yunan müziğinden izler taşıyan bu müzik dolayısıyla, Yunan aydını da Osmanlıyla birlikte geçen yüzyılların yarattığı kimlik kargaşasını sorgulamıştı.

Bütün bu tartışma yılları boyunca arabesk aynı kalmadı. Kendi içinde yeni biçimler buldu, yenilendi ve en önemli değişiklik arabeskin güneydoğu kökenlilerin eline geçişi oldu. Samsunlularla başlayan bu müzik türü, son yıllarda güneydoğu müziğinin tipik ses ve gırtlak tavırlarını taşıyor. Çünkü günümüz Türkiye'sinde esen rüzgâr güneydoğudan gelmektedir. Bıyıktan mutfağa, şiveden düşünme biçimine, kadın-erkek ilişkilerine kadar Türk halkının her yaşam kesitinde güneydoğu egemenliği görülüyor. Türk toplumunun batıya bakan yüzünü "Eurovizyon", doğuya bakan yüzünü de güneydoğulu arabeskçiler oluşturuyor. Aynı ülkeye, aynı kültüre ait olamayacak bu iki uzlaşmaz biçim arasında gidip geliyoruz. Tam olarak ne biriyiz ne öteki, ama ikisinden de vazgeçemiyoruz. Arabesk ve Eurobesk adını verdiğim bu çatışma Türkiye'nin kültür ikileminde belkemiğini oluşturuyor.

Arabesk, basınıımız için de çekici bir kaynak oluşturdu. Arabeskin etkisinin azalmaya başladığı, arabesk sanatçıların kendilerine yeni çıkış yolları aradıkları bir dönemde, başka oluşumları görmezden geldiler. Çünkü arabeskte bir skandal tadı vardı. Skandal ise, buna yönelik basının vazgeçemeyeceği bir tutkudur.

Bu yıllar içinde çok şey değişti. Arabeskin karşısında, milyonlarca, aydınlık, geleceğe ve yaşama dönük türküler söyleyen bir kitle var. Kültürümüzün nefes borusu ve sağlam damarı olan bu kitle günden güne büyüyor ve güçleniyor.

Nazife Güngör'ün, yoğun emek gerektiren çalışması, bizi bu konular üstünde derinlemesine düşünmeye çağırıyor. Dağınık bilgi ve savlara bir metot getirme çabasını gösteren bu kitap, ancak öv-güyle karşılanabilir.

Ocak 1990

GİRİŞ

Gerçekte özgün bir sanat biçimi anlamında kullanılan *arabesk* sözcüğü bizim toplumumuzda olumsuz bir anlam yüklenerek toplumsal yaşam biçimimizin aksaklıklarını anlatmak için kullanılır olmuştur.

19. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlatılan batılılaşma hareketleri ile birlikte toplumumuzun geleneksel yapısı çözülmüş, yerli ögelere, yabancılar eklenerek uyumsuz bir yapılanma oluşmaya başlamıştır. Üstelik toplumsal yaşam biçimini değiştirme çabaları belirli bir yönde süreklilik kazanmak yerine, kısa dönemler itibarıyla birbirinin reddi biçiminde sürekli yön değiştirerek gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu da toplumsal yaşamın her döneminin, dolayısıyla da kültürel yapının uyumsuz eklentiler yığını durumuna gelmesine yol açmıştır. Bu uyumsuz eklentiler yığınının yakıştırılan ad da *arabesk* olmuştur.

Biz de kültürel ve toplumsal bir olgu olarak yaşamakta olduğumuz arabeskin ne olduğunu, ne olmadığını, nasıl ortaya çıktığını açıklamak için onun, toplumumuzdaki en çarpıcı örneği olan arabesk müzik üzerinde duracağız. Neden müzik örneğinden gittiğimiz yolundaki sorulara yanıtımız ise şudur: Çünkü müzik insanları birbirleriyle, doğayla, dış nesnelerle etkileşimlerinden doğan coşkularının etkinlik kazanarak dışsal bir biçim almalarının en elverişli yoludur.¹

Müzik yapıtları özlerinde toplumsal imgeleri, tipik insan edimlerini ve ilişkilerini içerir.² Bu yönüyle de müzik toplumsal ve coş-

1) Sidney Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır**; Çev. M. Halim Spatar. Kaynak Yay. İstanbul 1986, s. 15.

2) a.g.y., s. 18.

kusal bir özellik taşır. Bu nedenle de bir müzik sistemi ile toplum sistemi arasında yakın bir benzerlik söz konusudur. Müzik sistemlerinin gelişimine baktığımızda şunu görmekteyiz. İnsanların birbirleriyle ve dış dünyalarıyla olan ilişkileri toplumsal ortak yaşam içinde ne denli çeşitlilik kazanıyorsa, insanlar sesin kendine özgü özelliklerini o denli bulgulayıp ortaya çıkarmaktadırlar.³ Sözelimi bir toplumun, müziğini tek sesli ya da çoksesli olarak gerçekleştirmesi büyük ölçüde buna bağlıdır.

Müzik toplumsal yaşamın varlığına, onun doğurduğu toplumsal imgelere dayandığına göre toplumsal yaşamın, daha doğrusu insanlığın gidişine koşut bir gidiş göstermek durumundadır. Dolayısıyla da insanlığın gidişindeki çeşitli dalgalanmalar müzikte de yansımaları göstermektedir. Konfiçyüs'ün dediği gibi, "Bir toplumda müzik bozulmuşsa, o toplumda pek çok şey de bozulmuştur." Ya da onun sözlerini tersinden söylersek, bir toplumda müzik iyiyse, o toplumda pek çok şey de iyidir.

Bugün toplumumuzda arabesk müzik adı verilen, çoğumuzca yoz müzik, bozuk müzik, kötü müzik gibi nitelermelerle olumsuzlanan, ancak oldukça geniş bir dinleyici kitleye sahip bulunan bir müzik türü vardır. Bozuk ve yoz denen bu müzik, geniş bir kitlece dinlendiğine göre, onu topluma yakınlaştıran, sevdiren bir şeyler içeriyor olmalı. Daha doğrusu böylesine yaygınlık kazanan arabesk müzik, niteliği, sanat değeri ne olursa olsun bu toplumun bir ürünüdür. Nasıl ki Amerika'nın bir kesimi caz müziği, savaş sonrası batının gençliği rock müziği, Arjantin'in yoksul semtlerinde ve genelevlerinde yaşayan insanlar tangoyu üretmiş ise, bizim toplumumuz da arabesk müziği üretmiştir. Dolayısıyla da onu toplumsal yaşamımızın öteki alanlarından soyutlayarak ele almamız olanaklı değildir. Çünkü gelenekselden çağdaşa giden bir toplumsal değişme ortamında bulunmaktayız. Bu nedenle de toplumumuzda eski ile yeni, yerli ile yabancı yan yana yaşamaktadır. Dolayısıyla da kapitalizm öncesi geleneksel üretim biçiminde zihinsel karşılığı olan sanat biçimi ile, çarpık da olsa kapitalistçe bir üretim biçimi-

3) Aziz Çalışlar, "Türkiye'de Müzik Sanatının İdeolojik Boyutları" **Gösteri**, 1985, sayı. 58, s. 74-75.

nin getirdiği toplumsal ilişkilerin zihinsel üretimi olan sanat biçimi⁴ karşı karşıya gelmiş ve birbirine karışmış durumdadır. Bu nedenle de toplum olarak ne gelenekselin tam olarak işlevsizleştirdiği, ne de çağdaş olanın tam olarak işlevselleştirdiği bir kültürel ve toplumsal ortama sahibiz. Bu arada kalmışlık, hemen hemen tüm sanat dallarında yaşanmakla birlikte, en çarpıcı biçimde müzik sanatında açıklık kazanmış durumdadır. Bunun somut bir görünümü olarak köyle kent arasında, doğuyla batı arasında gidip gelen, ama hiçbirinin de özelliklerini tam olarak taşımayan arabesk müzik ortaya çıkmıştır. Söz konusu müzik, bugün sırf bir sanat sorunsalı değil, bunun çok ötesinde önemli bir toplumsal ve kültürel sorun olma niteliği de kazanmıştır. Özellikle son birkaç yıldır söz konusu sorunla ilişkin yoğun bir duyarlılığın oluştuğunu ve ciddi tartışmaların başlatıldığını görmekteyiz. Ancak üzerinde onca söz söylenmesine karşın, gerek konuyla ilgilenen toplumbilimciler, gerekse sanat çevreleri sorunun kaynağına ve çözüm yollarına ilişkin olarak henüz bir uzlaşmaya varmış değiller. Bu da kuşkusuz konuyla ilgili çok yönlü ve geniş çaplı çalışmaların hâlâ yapılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yargıdan yola çıkarak biz de konuyu, toplumbilimsel boyutuyla toparlayıcı bir çalışma niteliğinde ele almayı amaçladık. Açıklamalarımızın anlaşılabilirliğini sağlamak amacıyla zaman zaman çizmeyi aşmamak koşuluyla müzik bilgisi gerektiren birtakım genel açıklamalar yapma gereğini de duyduk. Bu yöndeki daha ayrıntılı irdellemeleri ise müzik konusunda uzman olanlara bırakıyoruz. Buradaki asıl amacımız, olayı toplumbilimsel bir yaklaşımla ele almak ve böylece bu yöndeki çalışma zincirinin bir halkasını oluşturmaktır. Bunu az da olsa başarabilmek, övüncümüz olacaktır.

4) a.g.y.

ARABESK MÜZİK NEDİR?

ARABESK OLGUSU

Arabesk kavramının, Türkçe Sözlükteki karşılığı, "Arap tarzında yapılmış süsleme veya bezeme" olarak geçmektedir. Söz konusu kavramın bu kullanım biçimi Fransızcadaki "arabesque" teriminin dilimize girmesiyle yaygınlaşmıştır. Dünyanın çeşitli dillerine de girmiş olan arabesk kavramı genellikle iki temel anlam üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlardan birine göre arabesk, birbiri içine girmiş, çiçek ve yapraklardan oluşan girişik bezeme biçimidir. Eski Yunan sanatında görülen bitki şekilleriyle yapılan bezemeler İslam sanatında daha soyut bir duruma getirilerek bunların doğadaki örneklerine benzetilme çabası, tümüyle bir yana bırakılmıştır. İkinci olarak arabesk, birbiri içine geçerek karışık şekiller alan geometrik bezeme tarzı olarak tanımlanmaktadır. Her iki bezeme biçiminde de Arap yazısından alınmış motifler ya da nesne örnekleri kullanılmaktadır.

Eski Yunan'da, Mısır'da, İran'da, Bizans'ta değişik biçimlerde varolan arabesk, İslam sanatında daha özgün bir senteze dönüştürülmüştür.¹ Daha sonra da bu sentez geliştirilerek İslam dünyasında oldukça önemli bir kullanım alanı oluşturmuştur. Roger Ga-

1) **İnönü Ansiklopedisi**, cilt. 3, Milli Eğitim Bak. Yay. Ankara 1949, s. 197.

raudy de bir kitabında arabesk hakkında şu gözlemlerine yer vermektedir:

"Arabesk, ritimli, hareketler halinde, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak sürmelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam sanatına özgü bitki bezemesi biçimleri olarak tanımlanabilir. Buna göre doğanın müziksel betimlenişi ile geometrik rasyonel anlamı özel olarak arabeskte bütüncül bir düzen içinde verilmektedir." ²

1799'da Friedrich Schlegel, arabesk kavramını şiire aktararak, onu şiir sanatının en yüksek düzeydeki anlatımıyla birleştirir. Schlegel, romantizmin en düzeyli sanat yapısının arabesk biçiminde ortaya çıktığını iddia eder. Hayal gücünün tüm karmaşıklıklarına izin veren "arabesk" kavramını Diderot, Sterm, Jean Paul Sartre gibi yazarlar da temsil ederler. E.T.A Hoffmann ise Schlegel'e dayanan görüşlerini müzik alanında arabeske uygulamıştır. Müziksel arabeskte de yine birbirleriyle sarmaşıklılaşan ses çizgileri, çeşitlilik, zor bileşimli kontrpuan bağlantıları söz konusudur, Hoffmann, sanat yapıtıyla verilmek istenen şeyin, sanatsal gereçlerle örtülebildiği oranda mükemmelliğe vardığını savunur. Bitkilerin dallanıp budaklanmasında olduğu gibi müzik yapıtında da sarmaşıklanmış ve kaosa girmiş cümleler, bir bütünlü birleşebilecek nitelikte düzenlenebilirler. Edward Hanslick de 1854'te müzik estetiğini irdelerken, arabesk'in devinimi sırasında oluşan küçük büyük eğrilerden söz ederek yapıtın ussal ve ruhsal içeriğini vurgular.³

17. yüzyıldan itibaren müzik alanına giren arabesk'in belirgin bir biçimde Schumann'ın müziğinde kullanılmaya başlandığı görülüyor. Arabesk'i biçimde bir yenilik olarak getiren Schu-

2) Roger Garaudy, **Sosyalizm ve İslam**, Çev. N. Şahsuvar, Ankara 1983, s. 37.

3) Leyla Pamir, "Debussy ve Arabesk" **Adam Sanat**, Ocak 1989, sayı: 38, s. 63.

mann'ın birçok yapıtında onu görmek olanaklıdır. Bunların arasından özellikle çok iyi tanınan "Carnaval" da birçok parçaların birbirini izlemesiyle oluşturulan büyük yapı bugün bile birçok bes-teci tarafından uygulanmaktadır.⁴

Schumann'ın, bu yeniliği getirirken ona bu adı verip vermediği bilinmiyor. Ancak getirilen yenilik birçok çevrede arabesk olarak adlandırılmıştır.

Bizde ise arabeskin anlamı yukarıda değindiğimiz anlamlarının oldukça dışında kalmaktadır: Aslında kavramın temel anlamı ya da sözlük anlamında fazla bir farklılaşma söz konusu değil. Arabesk, bizde de girişik olma, iç içe geçmişlik biçimindeki anlamını korumaktadır. Ancak sözcüğün bu temel anlamı bu gerçekliğinden saptırılmış ve söz konusu kavram olumsuzluklara, bozulmalara ad olmuştur. Batıda özgün bir sanat biçimi olan arabesk bizim toplumumuzda, bütünlükten uzak, bir yığma ve karmaşıklık olarak anlamlandırılmıştır. Gülsün Karamustafa'nın da vurguladığı gibi bizdeki arabesk kavramı batıdaki "arabesque" terimi yerine, uyumsuzluğu, kokuşmuşluğu anlatan "kitsch" sözcüğü karşılığı olarak kullanılır olmuştur: Bu anlamıyla arabesk bugün toplumumuzda yaygınlık kazanmış bulunan, değişik müzik türlerinden gerek ezgi gerekse kullanılan çalgılar açısından çeşitli esintiler taşıyan bir müzik türüne de ad olmuştur.⁵

Söz konusu müzikte doğu sazlarıyla batı sazlarının bir arada kullanılması, Türk halk müziği ile Türk Sanat müziği motiflerinin birlikte kullanılmasından ileri gelen karmaşıklık, yığma giriftlik, ayrıca da Türk müziği geleneğinden sapmışlık anlamındaki bozulma, yozlaşma sözü edilen kavrama olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olmuştur. Buradan yola çıkılarak arabesk, daha sonraları toplumsal yaşamdaki her türlü bozulmaya, yozlaşmaya,

4) Encylopedia of Britannica. Usa, 1962, volem 2, s. 188.

5) Gülsün Karamustafa, "Arabeskin Frenkçi Kitsch" *Yeni Gündem*, 1-14 Kasım 1988, sayı 33, s. 32.

karmaşaya verilen bir ad haline gelmiştir. Başka bir deyişle, çağdaşlaşma sürecinin başlamasıyla birlikte doğuya özgü geleneksel yaşam biçimiyle batıya özgü modern yaşam biçiminin ve bunlara bağlı değerlerin karşılaşmasından doğan uyumsuzluğa; kentleşme süreciyle birlikte de köye ve kente özgü değerlerin, yaşam biçimlerinin karşı karşıya gelmesinden doğan karmaşıklığa, kozmopolit yapılanmaya "arabesk" adı yakıştırılmıştır.

Murat Belge'nin deyimiyle arabesk, artık yalnızca bir müzik olayı değil, ev eşyası, çeşitli süsler, resimli halılar, filmler vb. şeylerden oluşan bir dünya, bir yaşam biçimi haline gelmiştir.⁶ Bu yaşam biçimi öylesine yaygınlaşmış, öylesine yaşamın tüm alanlarına egemen olmuştur ki, Timuçin'in deyimiyle onun *boş geçen saatlerimizde*, umutsuzlukla, kırgınlıkla öldürülmüş günlerimizde, anlamsızlıklara armağan edilmiş gecelerimizde, şairlerimizin şiirsizliklerinde, romancılarımızın acemiliklerinde, bilim adamlarımızın dinginliklerinde, siyaset adamlarımızın esenliklerinde, yazarlarımızın okumamışlıklarında yaşandığını sezmek olanaklıdır.⁷ Sezmenin de ötesinde şöyle bir çevremize göz attığımızda bunu açıkça görmek de olanaklı. Sokakta yürüyorsunuz, şöyle bir bakın çevrenize. Bir kahvehane, ama üstündeki yazı olmuş mu size "cafe". Ötede bir dönerci, hemen yanında Amerikan barı, az ötesinde de Maraş dondurmaları. Berber dükkânlarının tabelalarındaki bay ve bayan sözleri kalkmış yerine mösyö ve madam geçmiş. İçerde en ilkel tekniklerle çalışılıyormuş, Anadolu Türkçesinin en bozuk şiveleriyle konuşuluyormuş o kadar önemli değil. Ve son günlerde orada burada sık sık rastlanan dikkat yazıları, "Çevreyi kirletmeyiniz please", "Sigara içmeyiniz please." uyarıları... Ya insanların, insanlarımızın giyim kuşamlarına ne demeli? Kara çarşafı ile mini etekli, türbanlıyla blujinli yan yana, kol kola yü-

6) Murat Belge, **Tarihten Güncelliğe**, Alan Yay. İstanbul, 1983, s. 339.

7) Afşar Timuçin, "Arabesk Sanatının Özellikleri" **Yarın**, Temmuz 1984. sayı. 35, s. 16.

rüyebiliyor sokakta. Aynı aile içinde bile aile bireylerinin kimi sınırsız örtünürken, kimi açılıp saçılabilir. Yani bu toplumda her şey birbirinin yanında olabiliyor. Uyumsuzlukmuş, karışıklıkmış umrumuzda bile değil. Üstelik de arabesk adını verdiğimiz bu yaşam biçimi bizim bir türlü geliştiremediğimiz düşüncelerimize, duygularımıza ve bunların sonucu olan estetik duyarlılığımıza her gün biraz daha egemen olarak, onlarca da beslenerek hızla büyüyor, serpiliyor.

ARABESK MÜZİK OLGUSU

Arabesk Müziğin Tanımı

Arabesk müzik hakkında yapılan tanımlar çok sayıda olmakla birlikte bunlar arasında bir uzlaşmadan söz etmek olanaklı değildir. Her bir tanım onu bir yönüyle ele alıyor. Bunlardan bir kısmı arabeski, yalnızca bir müziksel olgu olarak görürken, bir kısmı da onun toplumsal ve kültürel yönü üzerinde daha çok durmaktadır. Açık olan şudur ki, arabesk müzikteki belirsizlik, esneklik, bir yere tam olarak oturtulamama özellikleri ona ilişkin tanımlarda da aynı ölçüde belirsizliklere, çatışmalara, kararsızlığa yol açmış durumda. Ancak eksik yönlerine karşın biz burada söz konusu tanımlardan birkaçını vermekte yarar görüyoruz.

Arabesk müziğin babası sayılan Orhan Gencebay'a göre arabesk, *"Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve bunlara ek olarak da batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden oluşan bir müziktir."* 8

8) Gülsün Karamustafa, "Orhan Gencebay: Arabesk Türkiye'de en çok dinlenen müzik türü" **Gösteri**, Mart 1982, sayı. 16, s. 76.

Türk müziğinin önemli adlarından Timur Selçuk da arabeski, "Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinden etkilenen, batı tarzı yapay motif ve tavrılar da katarak çağdaş bir müzikal, az gelişmişlik örneği olarak ülkemizin ekonomik ve kültürel tablosunu büyük bir ustalıkla sergileyen ritmik yapısıyla dinamizmden uzak, tekdüze bir müziktir." ⁹ diye tanımlıyor.

Görüldüğü gibi burada Selçuk, söz konusu müziği hem toplumsal-kültürel bir olgu, hem de bir sanatsal etkinlik olarak ele almaktadır. Yalnız bu tanımda geçen "çağdaş bir müzikal" sözünün bize ters geldiğini söyleyelim. Çağdaşlık bunun neresinde? Daha doğrusu Timur Selçuk'un burada sözünü ettiği çağdaşlığın ölçütleri nelerdir sormak gerekiyor.

Bir başka tanıma da araştırmacı Engin Ergönültaş yapmaktadır. Ona göre de arabesk müzik, "kentleşmeyle ortaya çıkan değerler karmaşasının bütün yansımalarını içeren, halk müziğinden, klasik Türk müziğine, doğulu dinsel seslerden batının en gelişmiş elektronik müzik aletleriyle elde edilebilen karmaşık seslerden oluşan ve minibüs müziği olarak adlandırılan müzik"tir. ¹⁰ Burada da söz konusu olgu hem sanatsal, hem de toplumsal-kültürel boyutlarıyla ele alınmış bulunmaktadır. Ancak burada belirtildiği gibi arabeskin kentleşmeyle birlikte ortaya çıktığı savı bizce doğru değil. Çünkü arabesk müziğin kaynağı çok daha eskilere, daha sonraki bölümde de ayrıntılı olarak değinileceği gibi Sadettin Kaynaklara dek gitmektedir. Yoksa kentleşme süreciyle birlikte ortaya çıkmış değil arabesk müzik. Kırdan kente göç olayı Gencebay'la birlikte yaygınlaşmaya başlayan söz konusu müziğin dinleyici tabanının oluşmasına katkıda bulundu yalnızca.

Bir başka tanıma göre de arabesk müzik olgusu, müzik kül-

9) Timur Selçuk, "Dünyanın batık kesiminin müziği" **Bilim ve Sanat**, Şubat 1981, sayı. 2, s. 58.

10) Engin Ergönültaş, "Arabesk olayı" **Milliyet Sanat Dergisi**, 1980, sayı. 16, s. 30.

türü oluşmamış toplumun bilinçaltına itilmiş, işitsel, estetik karşıtı ilkel bir sapması olarak görülmektedir.¹¹ Ancak müzik kültürü oluşmamış bir toplum İtrileri, Dede Efendileri, Sadettin Kaynakları, Refik Fersanları, nasıl yetiştirebilmiştir? Ayrıca estetik karşıtlığı da ne demektir? Her toplumsal-kültürel ortam, gelişme düzeyi ne olursa olsun kendine özgü bir estetik tavır oluşturabilir. Bu gelişmiş toplumların estetik gelişme düzeyinde olmayabilir. Ama önemli olan şudur ki koşullar, gelişme düzeyi ne olursa olsun, estetik yönelişlerin ve bunlara bağlı duyarlılıkların kesinlikle var olmasıdır. Dolayısıyla da gelişme düzeyi ne olursa olsun hiçbir toplum için estetik karşıtı sözü kullanılmaz.

Bu tanımların da ışığında biz de bütün bunların sentezi niteliğinde olan bir tanım yaptık. Bize göre de arabesk müzik: *İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumuza özgü bir türdür.* Dolayısıyla da arabesk müzik ülkemizin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişim sürecinin sanatsal boyuta, daha doğrusu müziğe yansıyan bir görünümü olarak değerlendirilebilir. Şimdi biraz önce yaptığımız tanım doğrultusunda arabesk müziğin başlıca özelliklerini gözden geçirelim.

Arabesk Müziğin Özellikleri

KURAM SORUNU: Gerçekte Türk müziği yerleşik, tutarlı bir kuramsal yapılanma oluşturmuş durumdadır. Gerek Türk sanat

11) Metin Erksan, "Arabesk müzik hakkında" **Sanat Çevresi**, Ocak 1984, sayı. 63, s. 56-57.

müziği olsun, gerekse Türk halk müziği olsun kendilerine özgü kuramsal dayanaklara sahiptirler. Türk sanat müziği yüzyıllardan beri varlığını "makam"lara bağlı bir gelenek içinde sürdürmektedir. Aynı şekilde Türk halk müziği de "ayak" adı verilen belirli kâhplar içinde gelenekselleşmiş bulunmaktadır. Oysa arabesk müzik, tanımında da belirtildiği gibi değişik müzik türlerinden esintiler taşıyan bir türdür. Ezgisel yönden hem Türk halk müziğinden, hem Türk sanat müziğinden, hem de batılı müzik türlerinden değişik ölçülerde etkilenmiştir. Aynı şekilde söz konusu müzikte doğu sazlarıyla batı sazlarını bir arada görmek olanaklıdır. Dolayısıyla da varolan müzik türlerinden yığma bir etki ya da esintiler karmaşası taşıyan bir müziği hangi kuramsal çerçeveye oturtabiliriz? Olsa olsa arabesk müzik için tümüyle yeni bir kuramsal temel oluşturulmasını beklemek gerek, ki bu konuda da henüz umut verici bir çabaya ratlanmamaktadır. Kaldı ki karmaşık, eklektik bir yığma düzen için düzenli, tutarlı kuralların saptanabilmesi de kolay bir iş değil. Üstelik görünen odur ki arabesk müzik sanatçılarının her biri kendince bir yol tutturmuş gidiyor. İleriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi Gencebay, Tayfur, Tatlıses gibi sanatçıların söyledikleri arabesk şarkılar temelde aynı olsa da gün geçtikçe bu alanda bireyselce tavırların ve eğilimlerin belirginlik kazandığı da gözden kaçmıyor. Durum bu olunca, arabesk müzik için tutarlı bir kuramsal dayanağın oluşturulması yolundaki umutların da şimdiden suya düştüğü söylenebilir. Bunun da ötesinde söz konusu müzikte daha bir karmaşılaşmaya doğru gidilmekte olduğu endişesini taşımamak da elde değil.

TÜRK MÜZİĞİ İÇİNDEKİ YERİ: Arabesk müziğin Türk müziği içindeki yeri nedir? Onu nereye oturtabiliriz? Bazı kimseler ona son derece saldırganca tavırlarla karşı çıkmaktadırlar. Bazı çevrelerde söz konusu müzik olumlanmaktadır. Bazıları ise onu, üzerinde düşünölmeye bile değmez bulmaktadırlar. Söz konusu olguya olumlu veya olumsuz yaklaşılanları bir an için bir yana bı-

rakalım. Ama onu, üzerinde düşünölmeye bile değmez bulanlara kesinlikle karşı duruyoruz. Nasıl olur da toplumumuzun böylesine dal budak salmış önemli bir olgusu gözardı edilir, önemsiz bulunur? Toplum sorunlarına, hem de içerisinde yaşıyorken bunca duyarsız kalmak niye? Arabesk müzik sanatçılarının büyük paraya ve üne kavuştukları, üzerinde bunca yoğun ve ciddi tartışmaların yapılmakta olduğu bir olguyu yok saymak, ussal bir vargının sonucu olmasa gerek. Sanat değeri ne olursa olsun arabesk müzik bizim kültürümüzün bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır ve varlığını her gün biraz daha duyurarak sürdürmektedir. Türk sanat müziğini, Türk halk müziğini bu toplum üretmişse, arabesk üreten de aynı toplumdur. Onun için en az onlar kadar arabek müzik de bu toplumda bir yer oluşturmuştur. Hatta onun varlığı ötekilerden çok daha fazla duyulmaktadır. Onu daha çok yaşıyoruz. Gözlemlerimize de dayanarak diyebiliriz ki bugün ne Türk sanat müziğı, ne de Türk halk müziğı Türkiye'de arabeskin sahip olduğu denli geniş bir dinleyici kitlesi edinebilmiştir. Örneğın, bir gazete haberinde aynen şu satırlara rastlıyoruz:

"Müzik otoriteleri istedikleri kadar karşı çıkadursunlar, toplumumuzdaki arabesk tutkusu gün günden güçleniyor, küçük çocukları bile sarıyor. Tatlıseslerin, Ferdi Tayfurların, Emrahların, Burhan Çağanların konserleri on binlerce izleyici buluyor. Bu müziğın hayranları konserler boyunca kendilerinden geçiyorlar."

Ve bu spot metinden sonra aynı haber şu ilginç olayın anlatımıyla sürüyor:

"Küçük Emrah şarkı söylerken Bursalı Serap kendinden geçmişti. Bir anda sahneye fırlayıp Emrah'ı arkasından sardı ve yakışıklı şarkıcıyı tuttuğı gibi havalandırdı." 12

Dolayısıyla da bu denli etkili olabilen, dinleyicide çeşitli taş-

kınlıklara neden olan bir müzik türü nasıl yok sayılabilir ki? Ne olursa olsun ortada bir gerçek var ve biz onu yaşıyoruz. Bu gerçeği bir yere yerleştirmemiz gerekiyorsa eğer, diyebiliriz ki arabesk müzik, Türk sanat müziği, Türk halk müziği gibi yerleşik müzik türlerinin, yabancı müzik türlerinin de karışmasıyla gerçekleştirildikleri etkileşimin bir ürünüdür. Zaman zaman o türün ya da başkasının etkisini daha ağırlıklı olarak taşır. Ama özde onların tümünden birtakım öğeleri içerir. Bu bağlamda denebilir ki, nasıl bu toplum doğu, batı ve geleneksel kültür arasında bir köprü niteliğinde ise, nasıl bazen o yana, bazen bu yana kayıyor, ama hiçbir zaman tam olarak hiçbirisine benzemiyorsa, arabesk müzik de Türk sanat müziği, Türk halk müziği, batı müziği ve Arap müziği gibi çeşitli müzik türleri ve formları arasında gelip gitmektedir. Onların her birinden birtakım özellikler almakta, ama hiçbirisine tam olarak benzememektedir. Ne zaman toplum kendisine belirli bir yol seçebilir, o yolda da tutarlı adımlarla yürümeye yönelebilirse, arabesk müzik de bugünkü elverişli ortamdan yoksun kalacağı için ya tümüyle yok olup gidecek, ya da daha tutarlı bir yola girerek özgün bir yapıya kavuşacaktır.

SANATÇILAR: Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi arabesk, kuralları belli olmayan esnek bir müziktir. Buna bağlı olarak arabesk müzik sanatçıları da gerek Türk halk müziği, gerekse Türk sanat müziği sanatçılarından farklıdır.

Arabesk müzik sanatçılarını iki temel grupta toplamak mümkündür. Bir yanda düzenli bir müzik eğitiminden geçmiş, profesyonel müzik yaşamlarına çoğunlukla radyoda başlamış, ancak daha sonraları çeşitli nedenlerle arabesk müzik dünyasına girmiş sanatçılar yer alırken, bir yanda da herhangi bir müzik eğitiminden geçmemiş, müzik yaşamlarına doğrudan doğruya arabesk müzikle başlamış olanlar yer almaktadır.

Birinci grupta yer alanlar arasında Orhan Gencebay, Neşe Karaböcek, Ferdi Özbeğen, Nilüfer, Yeliz, Semiha Yankı, hatta

Zeki Müren gibi kişileri saymak olanaklıdır. Bunların arabesk müziğe yönelme nedenleri az çok birbirinden farklı olmakla birlikte, hemen hemen tümünün bu yönelimdeki ortak noktası ticari kazanç olmaktadır. Örneğin, Türk sanat müziğimizin sanat güneşi Zeki Müren, arabeskin o denli tutulması, geniş toplum kesimlerince ilgi görmesi üzerine daha fazla dayanamamış ve *"kahır mektubu"* adlı parçasıyla bu alanda da adını duyurmaya başlamıştır. Bunun yoğun ilgi görmesi üzerine de 1987'de *"Helal Ol-sun"* adındaki arabesk kasetiyle arabesk dünyasına da doğan güneş oldu âdeta. Öte yandan Türk hafif müziğinin ünlü adlarından Semiha Yankı'nın son zamanlarda gazinoların arabesk sanatçıları arasına girdiği gözlenmektedir. Neden bu müziğe yöneldiği kendisine sorulduğunda verdiği yanıt da ilginçtir sanatçının: *"Aslında ben arabesk müziği hiç sevmiyorum. Ama yaşayacak ve kı-zıma bakacak parayı kazanabilmek için ona yönelmek zorun-da kaldım."* 13

Bunların yanı sıra Türk hafif (pop) müziğinin ünlülerinden Nilüfer, arabesk müziğin içten, duygu yüklü, hüznü ezgisel yapısından ve sözlerinden hoşlandığı için bu türde şarkılar söylediğini belirtmektedir. Neşe Karaböcek uzun süre Türk sanat müziği dalında radyo sanatçısı olarak çalıştıktan sonra çoksesli müzik (aslında çoksazlıklıklı yapılan) iddiasıyla arabesk müziğe yönelmiştir. Arabeskin ünlülerinden Ferdi Özbeğen uzun süre gazinolarda piyanist şantör olarak çalıştıktan sonra dinleyicinin bu yöndeki istemini de görerek ve bundan etkilenererek zamanla kendisini bu müziğin içinde bulmuştur.

Buraya kadar sözünü ettiğimiz sanatçıları dışarda tutacak olursak diyebiliriz ki arabesk dünyası, Ferdi Tayfur, Hakkı Bulut, Kerem Güney, Ahmet Kaya, Ceylan, Küçük Emrah, Kibariye, Bergen, Tüdaya, İbrahim Tatlıses gibi irili ufaklı Tanrılarla dolu

bir olimpiyadır. Işıklı panolarda yer bulan bu sanatçıların büyük çoğunluğu, müzik kültürü ve formasyonundan yoksun, "*sokaktan gelen kadın*", "*bataktan çıkan gül*", "*kaldırımından yükselen ses*", "*acıların kadını*" gibi geleneksel kültürel geçmişimizin ve ortak fantazyanlarımızda yer alan bir mitin ürettiği, Kibariye örneğinde olduğu gibi ortaya atılması raslantı değil. Arabesk müzik sanatçısı halkın bağrından çıktığını kanıtlama çabasıdır.¹⁴ Bunun için de söz konusu sanatçılar, hayatın dikenli ve sarp yollarından geçerek üne ve yüklüce paraya kavuştuklarını sürekli vurgularlar. "*Hayatın dikenli ve sarp yolları*"yla anlatılmak istenen de Kibariye, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi olanların çoğunun yoksul oluşu, pavyonlarda, aşağı sınıf gazinolarda uzun süre çalışmış olmalarıdır. Bulundukları yere parasız pulsuz, İstanbul'a gelerek ulaşmışlardır. Kendileriyle yapılan röportajlarda halkın öz duygularını dile getirdiğini vurgulamayı ihmal etmezler hiç. Örneğin, İbrahim Tatlıses'in konserleri sırasında sık sık yinelediği, "*Benim ekmeğimsiniz, mesleğim sizsiniz, sizinle varım*" gibi sözleri, dinleyicileri birlikte şarkı söylemeye davet ederek ardından da onlara övgüler yağdırması türünden davranışların hepsi, halkla sahte ve göstermelik bir özdeşleşme isteğinden başka bir şeyi amaçlamamaktadır. "*Halkımız*" klişesi arabesk müzik sanatçılarının dilinden hiç düşmez. Halkın içinden çıktıkları için halkı ve halkın sorunlarını çok iyi bildiklerini ve yansıttıklarını belirtirler. Halkçılık temasının yoksulluk temasıyla birlikte işlenmesi, zenginlik kaynaklarının halkın desteği olduğunun vurgulanması amacından ileri gelmektedir.

Dış görünüş bakımından da arabesk müzik sanatçıları, öteki müzik türlerinin sanatçılarından oldukça farklı özellikler göstermektedirler. Bunlar klasik sanat müziğinin efendi ve hanımefendi sanatçılarına, skandal kadınlarına ve kadınsı erkeklerine, Türk

14) Nuri Bilgin, "Kültürel Tüketim ve Arabesk" **Seminer**, E.Ü. Edebiyat Fak. yay. Haziran 1982, sayı. 1.

halk müziğinin güçlü, yiğit, coşkulu sanatçılarına hiç benzemezler. "Sokaktan, halkın yoksul kesimlerinden çıkmış, hayatın dikenli ve sarp yollarından geçmiş" izlenimini vermek istercesine, güzel olma, yakışıklı olma" gibi kaygılardan büyük ölçüde uzak görünmektedirler: Böylece halkla daha kolay özdeşleşecekleri inancı içindedirler. Ancak arabesk söyleyen tüm sanatçıları böyle değerlendirmek olanaklı değil. Dış görünüş biraz da kimin, hangi biçimde arabesk şarkılar söylediğine, kimlere seslendiğine, ne tür koşullarda çalışmakta olduğuna bağlıdır. Örneğin, arabesk müziğe kendi içinde mantıklı bir yaklaşımla başlayan, belirli bir müzik eğitiminden geçmiş, kendince bir müzik kültürü oluşturmuş olan Orhan Gencebay'da biraz önce değindiğimiz dağınık, yoksulluğun belirtisi, halkla özdeşleşmenin göstergesi biçimindeki giyim, kuşam ve davranış biçimlerine rastlamak mümkün değil. Tam tersi, o, şık giymiyle, beyefendi tavırlarıyla örnek bir tip, bir idol'dür. Beyaz ya da siyah takım elbise, boyna takılmış altın zincir (zenginlik ve statü simgesi) gösterecek şekilde üç düğmesi açık bırakılmış ve yakası ceketin yakasının üzerine çıkarılmış gömlek, dudakları açıkta bırakacak şekilde düzgün kesilmiş bıyıklar.

"Efendi Sanatçı"dır, Orhan Gencebay. Ancak göç hızlanıp da büyük kentlerdeki nüfus kentli orta sınıfın aleyhine değişmeye başlayınca "efendi sanatçı" tipinin de değişmeye başladığı görülür. Artık kentin girdisi çıktısı öğrenilmiş, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde çalışan Türk işçilerin aktardıkları sermaye "arabesk"e de önemli bir ekonomik destek sağlamıştır. Üstelik kentleri dolduran, kentli olmayan ürkek kalabalıklar, kentin köklü ve yerleşik bir kültürel yapıya henüz ulaşamamış olduğunu da kavramışlardı. Özgün Türk mutfağı yerine kentin her yerini acılı kebab kokuları sarmıştı. Türk müziği mi? Yorgun argın insanların dolmayan konser salonlarında dinlediği müzik. Türk zevki mi? Devşirme, zevksiz eşyalarla doldurulmuş kent evleri.

Ve arabeskin bu olgunlaşma dönemine rastlayan sanatçı Ferdi

Tayfur. Efendilik kültürüne aykırı bir idol olarak kendisini gösterir F. Tayfur. Sahnede saçını başını yolarak, bağrını açarak, ağlayarak, inleyerek, şarkı söyler. Yabansısıdır kentliye, kent kültürüne karşı, ama ürkek değil, onu umursamaz bir tavır içindedir.¹⁵

Öte yandan... arabeskin bellibaşlı adlarından sayılan, protest müzik yaptığı iddiasında olan Ahmet Kaya buruşuk, soluk renkli gömleğiyle, rengi solmuş kot pantolonlarıyla, trafiğe ters yönde girerek İstanbul'un tüm trafiğini altüst eden davranışlarıyla, "Ben sınıflarüstü bir insanım... düzene başkaldırıyorum" diyen sözleriyle bunu kanıtlama çabası içerisinde. Arabeskin krallarından (birden çok kral var nedense) İbrahim Tatlıses, yakası açık kravatsız gömleğiyle, kabadayımsı tavırlarıyla amelelik yaptığı eski günlerin anılarını sergiliyor, geleneksel Türk toplumunun otoriter erkeğini temsil ediyor gibidir.

Bu bağlamda arabesk müzik sanatçılarının eskiye dönme isteklerinden de söz etmek gerekir. Aslında onların sık sık yineledikleri geçmişe özlem dolu sözleri de halkla bütünleşme isteğinden başka bir amaca yönelik değildir. Üstelik de bu, göstermelik, içi boş bir özlemdir. Örneğin, İbrahim Tatlıses kendisiyle yapılan bir söyleşide "Geriye dönmek ister miydiniz? biçimindeki bir soruya, ".....*şöhretmiş, paraymış, beni ilgilendirmiyor. Ben geriye dönmek isterim ya, bir yanlışlık, bir keleklik göreyim...*" Evet, tam döneceğim demesini beklerken o, ancak bir yanlışlık olursa dönebileceğini söyleyiverir. Ne tür bir yanlışlık olabilir, diye sorulabilir elbet. Belki bu yanlışlık, mesleğinde başarısızlık, ya da kendisine yapılan bir haksızlıktır. Bu yeni yaşamında mutlu olmadığı belli, şu sözlerinden de bunu anlıyoruz: "*Hayır ben mutlu değilim... halkın huzuruna çıktığım zamanlar her şeyi unutuyorum. Bir anda dağılıp gidiyor. Şu anda dört çocuğum bir de birlikte yaşadığım kadın, başka hiçbir şeyim*

15) Beşir Ayvazoğlu, "Arabesk'in üç dönemi" Türkiye Günlüğü, sayı 5, Ağustos 1989, s. 15.

yok. Bunlarla mutlu oldum oldum, olamadım olamadım." Seyirci ya da dinleyici karşısında her şeyin bir anda unutulup gitmesi... Her şey dediği ne olabilir burada? Çelişki ve uyumsuzluk. Evet çoğu arabesk müzik sanatçısının yaşamı, özellikle de yoksulluktan gelenlerin yaşamları özentisi ve gösterişin ötesine geçmeyen sürekli bir uyumsuzluk ve çelişki içinde bulunmaktadır. Bunun böyle olması da doğal. Çünkü onların çoğu paranın, ünün egemen olduğu bu yaşamlarına birdenbire girmişlerdir. Küçük Emrah, İbrahim Tatlıses örneklerinde olduğu gibi daha önce yoksulken sonra birden, belki kendilerinin de beklemedikleri, tahmin edemedikleri bir çabuklukla zengin bir yaşam içine girmişler, toplumun sosyete kesimi içinde bulmuşlardır kendilerini. Bu ani değişiklik de ister istemez bir uyumsuzluğa yol açacaktır elbet.

*Uzaktan görenler mesut sanıyor.
Bilmezler gözlerim her gün ağlıyor.
İçimde dinmeyen yaram kanıyor,
Bir meçhule döndü benim hayatım.*

*Işıklar altında sönmüş gibiyim,
Dostların içinde yalnız biriyim,
Bilinmez yollara girmiş gibiyim,
Nerede bitecek benim hayatım?*

*Yorgunum, dertliyim, yürek dayanmaz.
Mutsuzum, desem de kimse inanmaz,
Maziye ararım, böyle yaşanmaz,
Çekilmez çiledir benim hayatım.*

söz: Şakir Askan,

Müzik: Burhan Bayar.

Öte yandan magazin ağırlıklı gazete ve dergilerin sayfaları

şöyle bir karıştırıldığında dikkati çeken bir şey de arabesk müzik sanatçılarına yakıştırılmış olan isimlerdir. "*Arabeskin Kralı Orhan Gencebay, Kral İbrahim Tatlıses, Kral Ferdi Tayfur, Prens Emrah, Kraliçe Gülden Karaböcek, Prenses Ceylan*" vs. Çokbaşlı bir imparatorluk sanki arabesk müzik dünyası... Her çıkan kendisini kral ilan ediyor... Bu imparatorluğun bir de son derece alçakgönüllü kesimi var. Bunların krallıkta, tahtta tahta gözü yok. Acılarıyla, dertleriyle yaşamı kabul etmişler ve onu halkla paylaşma çabası içerisindeyler. Tıpkı "*Acıların Kadını Bergen*" gibi. Ya da "*Talihsiz Tüdanya*" gibi.

Kısaca şunu diyebiliriz ki arabesk müzik sanatçısı ister zenginliği ile, ister krallığı ile, isterse dert ve acılarıyla tanınsın, onların bütün bu özellikleri aslında somut dayanaklarından yoksun, simgeci bir gösterimin ötesine geçmemektedir.

ALICI KİTLE: Arabesk müziğin alıcı kitlesiyle anlatılmak istenen, onun tüketicisi durumunda olanlardır. Tansu Şenyapılı'nın bir araştırmasında da ortaya konduğu gibi arabesk müziğin dinleyicisini ya da alıcısını şu özellikler doğrultusunda belirlemek olanaklıdır.

- 1) Arabesk müzik dinleyicileri çoğunlukla taşra kökenlidir.
- 2) Bunlar genellikle gecekondularda yaşamaktadır.
- 3) Büyük bir kısmı kentlerin küçük çaplı çeşitli işlerinde, kamu kuruluşlarının da yardımcı hizmetlerinde çalışır.
- 4) Küçük esnaf, memur, fabrika işçisi gibi düşük gelir düzeylerinde olan kentlilerin de arabesk müzik dinleyici kitlesi arasında yer aldıkları bilinmektedir.

Bu sınıflamadan da anlaşılacağı üzere, söz konusu müziğin dinleyicisi genellikle elverişsiz koşullar altında yaşamlarını güçlele sürdüren, başka bir deyişle, toplumun mutsuz kesimidir. Böyle olmasa feryat figan, hıçkırıkla donatılmış arabesk şarkılara böyle-sine yakınlık gösterilir miydi hiç? Arabesk müzik sanatçılarının

ergiledikleri mutsuzluk tablosuyla bütünleşmek, bir ölçüde kendi acılarını unutmak ya da o esnada döktüğü gözyaşlarıyla çeşitli biçimlerde dışavurduğu davranışlarıyla boşalma çabası içerisinde dir dinleyici. Küçük Emrahların, Tatlıseslerin, Tayfuruların büyük kalabalıklara sahne olan konserleri bunun kanıtı değil midir? Örneğin, Gülhane Parkında verilen arabesk konserlerle ilgili bir gazete haberinde şu satırlara rastlıyoruz:

"İstanbul'da izlediğimiz, izdiham yüzünden yarıda kalan Küçük Emrah'ın ve önceki akşam Gülhane Parkında düzenlenen, İbrahim Tatlıses'in konserlerinin ortak noktası, izleyicilerinin büyük çoğunluğunun kırsal kesimden, büyük kentlere göçen insanlar olmasıydı.

Tatlıses'in önceki gece düzenlenen konserinde izdiham ve kargaşalıkları önlemek için 500 kadar güvenlik görevlisi hazır bulundu. Yine de sahne kenarında hüngür hüngür ağlayan genç kızlar, bağıryanık delikanlılar ona daha yakın olabilmek, onu daha yakından görebilmek, ona dokunabilmek için birbirlerini ezercesine mücadele veriyorlardı.

Sabahın erken saatlerinde ön sıralarda yer alabilmek için ailesiyle birlikte Gülhane Parkına gelen 17 yaşındaki İpek Sürzer sahneye fırlamış, kendisini tutan polise yalvararak 'Ne olur, bir göreyim, bir dokunayım' diyordu." 16

Peki neden bu tür davranışlar, neden bu şiddet? Psikolog Prof. Dr. Aysel Ekşi 1963'lü yıllarda ABD'ye konser vermeye giden Beatles Grubunun karşılanması sırasında meydana gelen olayları da örnek vererek, "Özellikle gençler duygu birikimini kontrol edemedikleri, kendilerine hâkim olamadıkları durumlarda bu tür sakıncalı durumlar ortaya çıkabilmektedir. Büyük bir histerik coşku krizi gözlenebilmektedir. Çabuk uyarılabilen saldırgan yapıdaki insanların kendi iç dürtülerine gö-

re davrandıkları, onları denetleyemedikleri için heyecan ve coşkunun yoğun olduğu yerlerde işte bu arabesk konserlerin de olduğu gibi ölçsüz tepkiler gösterirler. Sahneye şişe, cam, taş, kadın giysilerinin atılması, belki de içlerindeki ka bul edilemez yoğun çatışma yüklü duygu ve isteklerinin de ifadesidir."

Evet, patlamaya hazır insanların taşkınlıkları neden oluyor arabesk konserlerdeki şiddet olaylarına. Özellikle de bu insanlar bir geçiş süreci toplumunun üyeleriye, iki kültür, iki yaşam biçimi (geleneksel ve modern) arasında kalmış, aidiyet duygusunu yitirmişlerse bu patlama çok daha kolay olabilmektedir. Tıpkı bizim kırdan kente göç sonucu kendisine tümüyle yabancı bir ortamda varolma savaşı vermeye çalışan gecekondu gençliğimiz gibi. Ya da elverişsiz toplumsal ve ekonomik koşullar nedeniyle amaçladıkları başarıyı elde edememenin, istedikleri yaşam düzeylerine ulaşamamanın tedirginliği, kızgınlığı, kırgınlığı içerisinde bulunan gençliğimiz gibi.

Bu tür konserler Dr. Yıldırım Aktuna'nın da belirttiği gibi dinleyici kitleyi yaşamdaki sıkıntı ve başarısızlıklardan uzaklaştırmadığı gibi aynı acılar ve başarısızlıklar içinde yaşamasını körüklemekte. Buna bağlı olarak da her insanda belirli bir dozajda bulunması normal olan mazohist ve sadist özelliklerin oranı yükselmektedir. Bunun sonucunda da arabesk müzik konserlerinde sık sık yaşanan şiddete dönük çeşitli olaylar, istenmeyen davranışlar meydana gelmektedir.¹⁷ Bu konserlerde hemen hemen birbirine yakın ve benzer tedirginlikler içerisinde olan insanların bir arada bulunması, bir kitle oluşturmaları da söz konusu davranışların dışavurulmasını daha da kolaylaştırmaktadır. Çünkü sosyal psikolojiden de bilindiği gibi bireyler yalnızken yapamadıkları, dışavurma-ya cesaret edemedikleri birtakım eylem ve davranışlarını ya da tepkilerini kalabalık içerisinde çok daha rahatlıkla dışavurabil-

17) a.g.y.

mektedirler. İşte bu kitle psikolojisinin güdüleyici etkisi dinleyici kitleleri çoğunlukla alt ve alt orta sınıftan oluşan, genelde gençlik kesiminin ilgi gösterdiği arabesk müzik konserlerinde sık sık kendisini göstermektedir.

*Çağırısam feleği gelse karşıma
Dur derim burada dokunma bana
Yıllardır aranan huzuru bulduk
Bir şaka yapıp da eğlenme bizle
(Orhan Gecebay)*

*Gönlümdeki bu yara
Neden hâlâ geçmedi
Neden bilmem Allahım
İzdirabım bitmedi
Yalvarırım Tanrım
Duamı sen kabul et
Bir gün olsun beni de
Herkes gibi mesut et
(Kibariye)*

*Düşe kalka çıktım ben bu yokuşu
Yalvardım benimle gelen olmadı
Kaç kere yıkılıp düştüm yerlere
Yalvardım elimden tutan olmadı
(İbrahim Tatlıses)*

*Bakışların bana biraz cesaret versin
Korkuyorum sana aşktan söz etmeye ben
Bir sevdiğin varsa ne olur söyle
Giderim bu diyardan merak etme sen
(Ferdî Tayfur)*

Ancak yukarıdaki gibi ve bunlara benzer sözleri içeren arabesk müziğin dinleyicisi ille de mutsuzdur, toplumun ezilmiş kesimlerinden oluşur, alt tabaka üyeleridir, taşra kökenlidir diye birtakım genellemeler de yapmak tümüyle doğru olmaz. Günümüzde söz konusu müzik türünün daha üst sınıfların ya da toplum kesimlerinin, aydın sayılabilecek kimselerin eğlence yerlerinde, kibar lokallerinde de yukarıdakine benzer sözlerle örülü müziğin sıkça dinlenilmekte olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla da arabesk müzik toplumun en alt kesimlerinden en üst kesimlerine dek uzanan, oldukça geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmaya başlamıştır. Dr. Metin İncaoğlu'nun 1979'da üniversite öğrencileri üzerinde uygulamış olduğu bir sormacada da araştırma evrenini oluşturan öğrencilerden yüzde seksen ikisinin bu müziği dinledikleri saptanmıştır.¹⁸ Bunun gittikçe artma gösterdiği de gözden kaçmıyor. Dolayısıyla da arabesk müzik dinleme eğilimi, artık çok kimsenin ileri sürdüğü gibi bir çeşni olmaktan çıkmıştır. Belki söz konusu müziğin belirginlik kazandığı ilk günler için bu tür bir sav geçerli olabilir ama bugün bu, kesinlikle geçerli değildir. Şunu da belirtmekte yarar var. Değişik toplum kesimlerinin tüketmekte oldukları arabesk müzikler birbirinin aynı değil. Tamam, bunların tümü de arabesktir, ama ileride de üzerinde ayırtılı olarak durulacağı gibi bunun da kendi içinde değişik alt türleri, daha doğrusu değişik biçimsel özellikler gösteren alt formları var. İşte bu alt formlardan biri bir toplum kesimine, ötekilerden daha yakın olabilmektedir. Yani gecekonduyunun dinlediği arabesk ile daha üst toplumsal kesimden gelen birinin dinlediği arabesk müzik arasında biçimsel anlamda birtakım farklılıklar bulunabilmektedir. Aynı şekilde Urfalının dinlediği arabesk ile Samsunlunun, İstanbullunun dinlemekte olduğu arabesk de aynı değil. Bunların aynı olması da gerekmez. Çünkü günümüzde bu müzik

18) Metin İncaoğlu, "Arabesk Müzik Sorunu" A.Ü. SBF BYYO Yıllığı, SBF yay. 1981, s. 410.

kendi içinde öylesine dallanıp budaklanmıştı ki, onda her nabza göre şerbet bulmak olanaklıdır. Sözelimi İstanbullu için arabeskin iyisi Gencebay'ın *"Her gün seni düşünüp de içmiyorsam/ Kahrolayım"* diye şarkıları olurken, Urfalı için en iyi arabesk müzik elbette ki Tatlıses'in *"Sarıışnsın sarışın güzel/Sen bir selvi dolısın güzel"* ya da Emrah'ın *"Boynu bükükler/ Kimsesiz çare- alız garip yetimler"* diyen şarkılarıdır. İzmirli, arabesk şarkılar dinlemek isterse, hemen yanı başında *"Sabahı olmayan gece gibiyim/Bir sevgi yüzünden deli gibiyim"* diyen Ümit Besen'i bulacaktır elbet.

Ayrıca şunu da belirtelim ki değişik toplumsal kesimlerin, arabesk müziğin değişik biçimlerine yönelmeleri tüketim olgusu yönünden herhangi bir farklılığa da neden olmamaktadır. Yani Urfalının Emrah'ı dinlerken aldığı zevki Samsunlu ya da İstanbullu da Gencebay'ı dinlerken alabilmektedir. Her yöre ya da kesim, kendi beğeni düzeyine yönelik arabeski dinlediği ya da tükettiği için bu tüketim sonunda ulaşılan doyumlar da aynı ölçüde olabilmektedir.

Öte yandan arabesk müzik tüketicisi sırf müziği tüketmekle yetinebilen bir alıcı görünümünde değil. Müzik sanatına dayanan estetik bir hazzın doyurulması çabasının ötesinde bir şeyler de var arabesk müzik tüketimi etkinliği içerisinde. Bu da sanatçının da müziğin yanı sıra bir tüketim nesnesine dönüşmesi durumudur. Nasıl ki sanatçı halkla bütünleşmek, onunla özdeşleşmek gereğini duymaktadır, dinleyici de aynı şekilde sanatçıyla bütünleşmek, onunla özdeşleşmek gereksinimi içerisinde. Hatta bazen bu hayranlık öylesine önemli boyutlara vardırılabilir ki dinleyicinin ruh sağlığı tehlikeye düşebilir. Örneğin bir magazin dergisinde bu konuyla ilgili olarak rastladığımız haber oldukça ilginçtir. Söz konusu habere göre 12 ya da 13 yaşlarındaki bir erkek çocuk bütün dünyasını İbrahim Tatlıses ile öylesine doldurur ki zamanla sanatçıya duyduğu bu hayranlık onda bir tutku haline ge-

lir. Kendi içine kapanır, dış dünyayla bütün bağlarını koparır ve korkunç bir bunalım içerisine girer. Doktorun, önerdiği tek çözüm yolu hastanın, İbrahim Tatlıses'le tanıştırılmasıdır. Bu öneriye uyulunca, gerçekten de çocuk bütün sıkıntılarından kurtularak eski neşesine kavuşur.¹⁹

Bütün bu örnekler, konserlerde zaman zaman karşılaşılan müzik dinleme ediminin ötesine varan davranış ve tepkiler de göstermektedir ki, arabesk müzikteki tüketim edimi, öteki müzik türlerinde olmayan ya da o denli belirgin olarak gözlenemeyen bir boyutu da kapsamaktadır. Bu da müziğin yanı sıra sanatçıya dönük olan tüketim eğilimidir. Bunun nedeni de yukarıda belirtildiği gibi arabesk müzik dinleyici kitlesini oluşturan yığınların toplumsal ve kültürel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Onların, içinde bulundukları elverişsiz koşullar, yaşam sıkıntıları, kimlik bunalımı gibi etkenler sırf müzik tüketmekle giderilebilecek rahatsızlıklar değildir. Bütünleşebilecekleri, kendileriyle birtakım şeyleri, daha doğrusu yaşamın yükünü paylaşabilecek (göstermelik de olsa) bir şeylerin arayışı içindedirler. Bu da onları kendilerine çoğunlukla acı, keder, hüznün yüklü iletiler veren arabesk müzik sanatçılarına yöneltmektedir. Bu sanatçıların çoğunun içinden geldikleri yaşam biçimlerinin de genelde kendileriyle (dinleyici) benzer olması, onların söz konusu sanatçılara daha fazla yönelmelerine yol açmaktadır. Bütün bu özdeşleşme isteği ve buna yönelik eylemler sonucunda ortaya çıkan durum ise, gerçek anlamda bir bütünleşme değil, ama birtakım bunalımlara neden olan, içinde bulunulan tedirginliği daha da körükleyici göstermelik, aldatmaca bir bütünleşmenin ötesine geçmemektedir. Yani denebilir ki, dinleyici kitle, arabesk müziği tüketirken aslında sahte bir doyuma ulaşmaktadır.

PİYASASI: Arabesk müziğin özelliklerinin önemli belirleyicilerinden biri de onun piyasasıdır. Aslında Türkiye'deki müzik piyasasını arabesk müzik ve öteki müzikler için ayrı ayrı ele almak

19) **Müzik Magazin**, 23 Mart 1987.

olanaksız. Müziğin türü ve biçimi ne olursa olsun aynı pazarlama sürecinden geçirilerek tüketicilere ulaştırılır. Yalnız arabesk müziğin, müzik piyasası içindeki yeri oldukça önemlidir. Çünkü gerçekten de ülkemizde müzik piyasasını ayakta tutan arabesktir. Yapılan araştırmalarda da ortaya konduğu gibi Türkiye'de yılda piyasaya sürülen yaklaşık 200 milyon kasetten yaklaşık 150 milyon, yani yüzde yetmişten fazlasını arabesk kasetler almaktadır. Bunların yıllık tutarı olan yaklaşık 700 milyarın, 500 milyarının da yine arabesk müzik kasetlerine ait olduğu saptanmıştır.²⁰ Ancak işleyiş yönünden piyasayı müzik türlerine göre ayırmak mümkün olmadığına göre onu bir bütün olarak ele alalım ve bir kasetin üretiminden tüketici eline geçene dek izlediği süreci kabaca irdelemeye çalışalım.

Kasetçilik sektörü, söz yazarları, bestecileri, yapımcılar, icracılar, kayıt stüdyoları, yönetmenler, müzisyenler, dolum tesisleri gibi çok sayıdaki değişik birimlerin eşgüdümünden, daha doğrusu birbirini tamamlayan birimler dizisinden oluşur. Yani değişik birimlerden oluşan bir organizasyondur kaset sektörü. Peki bu organizasyonu oluşturan birimlerin rolleri nedir bu işleyişte? Şimdi bunları kısa kısa ele alalım.

Söz Yazarları: Kaset piyasasında en düşük kazançla çalışan kesim söz yazarlarıdır. Bu alanda ün yapmış birkaçının dışındaki-ler genelde herhangi bir firmaya bağlı olmaksızın, serbest olarak çalışırlar. Yazdıkları parça başına para alırlar. Bu da en fazla 100 bin liraya kadar çıkabilmektedir. Ama tanınmış söz yazarları bunun çok daha üstünde kazanç elde edebilmektedir. Hiç kuşkusuz en iyi durumda olanlar Orhan Gencebay, Hakkı Bulut gibi tanınmış sanatçılar için şarkının hem sözlerini, hem müziğini, hem de icrasını kendileri yapanlardır.

Besteciler : Besteciler de tıpkı söz yazarları gibi parça başı

para alma yöntemiyle çalışırlar. Aslında 5846 sayılı telif hakları yasasıyla bestecinin eserin gerçek sahibi olduğu, her kaset başı yüzde onluk bir kazanç elde etmesi gerektiği yolunda bir düzenleme getirildi, ama yasal olarak tanınan bu hakkın da uygulamada pek de işlediği söylenemez.²¹

Yapımcılar: Piyasanın temel birimi durumundadır yapımcılar. Bunlar sürecin başından sonuna kadar kaseti finanse ederler. Yapılan harcamalar ise, 1) söz yazarları ve besteci ücreti, 2) icracıya ödenen para, 3) yönetmen ve orkestralar, 4) stüdyo masrafları, 5) dolum tesislerine ödenen para, 6) kaset kapakları baskısı, 7) reklam ve ilanlar şeklinde sayılabilir. Bütün bu harcamaları kapsayacak olursa bir kasetin üretiminden tüketici eline geçene dek gerektirdiği harcama miktarı yaklaşık 40-50 milyon kadardır. Bu maliyeti karşılayabilmesi için de bir kasetin, en az 30-40 bin dolayında satış düzeyine ulaşabilmesi gerekir. 40 bin kadar sattıktan sonra kaset ancak kazanç da getirmeye başlamaktadır. Bu kazanç da genellikle 600 lira 700 lira arasında değişmektedir. Yapımcılar arasında kendi deposu, dolum tesisleri, dağıtım birimleri olanlar, ötekilere göre çok daha fazla kazanç elde edebilmektedir.

İcracılar: İcracılar da yapımcı firmalarla ya kaset başına, ya da bütün kasetler için anlaşma yaparak çalışırlar. Bunlardan da star (yıldız) olanların dışındakilerin pek para kazandıkları söylene-
mez. Günümüzde özellikle arabesk müzik piyasasında iş yapan icracılar, diğerlerine göre çok daha iyi durumdadır. Çünkü onların toplumda tutunmaları çok daha kolaydır. Yukarıda verdiğimiz rakamlarda da arabeskin müzik piyasasını ne denli ele geçirmiş olduğunu görüyoruz. Buna koşut olarak arabesk müzik sanatçıları da öteki sanatçılara oranla, toplumda çok daha fazla ilgi görmektedirler. Çok kazandırdıkları için icradan aldıkları para da el-

21) a.g.y., s. 1.

bette ki, öteki müzik türleri sanatçılarına göre daha büyük olmaktadır. Özellikle de Tatlıses, Tayfur, Gencebay, Hakkı Bulut, Emrah, Ceylan, gibi arabeskin krallığını, prensliğini, prensesliğini ele geçirmiş olanların kazançlarının büyüklüğü ise, hiç tartışılmaz.

Kayıt Stüdyoları: Kaset piyasasının en az riskle çalışan birimidir kayıt stüdyoları. Bu stüdyolar genel olarak peşin parayla çalışırlar ve çalışmalarını saat ücretiyle yaparlar. Kaset çalışmalarının saat ücretleri de 40-50 bin dolayındadır. Bir kasetin ortaya çıkması için en az 90 saatin gerekli olduğu düşünülürse, kaset başına elde edilen kazanç yaklaşık 4-5 milyon Türk lirası tutarında olmaktadır.

Yönetmenler: Kasete girecek parçaların seçiminden, düzenlenmesinden, orkestra üyelerinin belirlenmesine dek bir dizi görev üstlenir yönetmenler. Peşin parayla çalışan yönetmenler kaset başı 2,5 milyon lira alırlar ve ayda, dört çalışma yaparlar.

Müzisyenler : Müzisyenler de kasetteki her parça için para alırlar. Bu da yaklaşık 20 bin dolayındadır. Klasik batı müziğinde "birinci keman" olarak geçen kemancıya Unkapanı'nda "pilot keman" deniyor. Özellikle arabesk türde keman ağırlıklı olarak kullanılan bir çalgı olduğu için pilot kemancılar en çok aranan elemanlar durumundadır. Müzisyenler arasında iyi para alan bir kesim de ritimcilerdir.

Dolum Tesisleri: Türkiye'de boş kaset de üreten dolum tesislerinin beş büyüklüğü Raks, Nora, Plaksan, Foneks, ve Uzelli'dir. Her yıl ülkemizde çıkan 200 milyon kasetin 170 milyonunu bu beş firma üretmektedir.

Dolum tesislerinin kazanç sağladıkları asıl iş, boş kaset üretimidir. Bunlar yapımcı firmalardan en çok 45 günlük çek alarak çalışırlar. Bunlardan Raks, dolum işlerini çok düşük bir kârla, prestij gereği sürdürmektedir. Uzelli ise yapımcılığa yönelmiş durumdadır.

Dağıtımıcılar: Dağıtımıcılar kaseti dolum tesisinden alan, depolayan ve dağıtımını yapan kesimdir. Bunlar hem toptan, hem de perakende satış yaparlar. Perakende satış sırasında kaset başına elde edilen kâr ortalaması yaklaşık 200 lira dolayındadır.

İşportacılar: Bu kesimin kaset satış miktarı ve elde ettiği kazanç belli değildir. Ancak resmi onaylı satış yapanlardan çok daha ucuza kaset sattıkları, bu nedenle de sürekli müşteri bulabildikleri bilinmektedir.

Kaset piyasasının bellibaşlı birimlerini bu şekilde gözden geçirdikten sonra, şimdi de bir kasetin söz yazarından tüketiciye gelirken izlediği sürece bakalım kabaca.

Yapımcı firmaların anlaşma yaptıkları sanatçılar önce bir repertuar hazırlarlar. Sonra bu repertuarda yer alan parçalar stüdyolarda sanatçılarca yorumlanır. Bu arada yönetmen devreye girer ve en küçük ayrıntısına kadar kayıt işlerini yönlendirir. Bu kayıt sonucu ortaya çıkan ve "Master Band" denilen orijinal, dolum tesisine gönderilir. Burada hızlı dolum teknikleriyle kasetin çoğaltımı yapılır. Oradan da dağıtımıcılara ve tüketicilere ulaştırılır.

Kaset piyasasında durgunluk:

Son zamanlarda compact disk denen ve dijital teknikle çalışan müzik dinleme aygıtlarının hızla yaygınlaştığı gözlenmekte. Birçok kimse bu yeni tekniğin, kaset piyasası için önemli bir tehdit olduğunu ileri sürüyor. Söz konusu piyasa, kullanılan teknik açısından ele alınırsa bu tür kaygılara hak verilebilir. Ancak müzik piyasasında, kullanılan teknikten çok tüketiciye sunulan müzik (ürün) önemlidir. Bir başka deyişle piyasanın işleyişinde başvurulan yöntem ve teknik elbette gözardı edilemez, ama onun varlığını ortaya koyan ve işlerliğini sağlayan, aslında ortaya çıkarılan üründür. Dolayısıyla da compact diskin kullanımının yaygınlaşması kasetçilik için bir tehdit olabilir. Ancak söz konusu piyasa

ula ortaya konan ürün açısından bu, bir tehdit değil tam tersine getirdiği teknik olanaklar nedeniyle önemli bir gelişme olarak değerlendirilmelidir.

Ama bu piyasayı gerçekten tehdit eden bir başka durumdan söz edilebilir. Refik Durbaş'ın bu konudaki sorularını yanıtlayan kaset piyasasının (İMÇ) önemli kişilerinden Hayri Şahin'in üzerinde durduğu önemli bir nokta, üretimdeki durgunluktur. "Bir kaset yapmak ekip meselesi" diyor Şahin ve sözlerini şöyle sürdürüyor: "Biri çıkıp bir kaset yapıyor. İçinden bir ya da iki şarkı hit oluyor... Ama arkası gelmiyor. Çünkü o şarkıcının arkasında besteci yok, yapımcı yok. Elinde malı yok yani. Bundan sonra neyi söyleyip neyi satacak?" Ve Aşkın Nur Yengi'yi örnek veriyor Hayri Şahin "Bir kaset yaptı. Milyon sattı. Ama yeni kasetini yapacak ne besteci var ne de prodüktörü. Şimdi herkes Nur Yengi'nin peşinde. Ama ikinci kasetini yapacak malı yok elinde."

Şahin son günlerde piyasayı saran "karışık" kasetlerin çoğalmasını da bu olaya bağlıyor. "Yeni söz, yeni beste olmadığı için eskiden hit olmuş parçaları çeşitli sanatçıların söyleyişleriyle bir kasette topluyorlar. Millet artık doyum noktasına geldi. Yeni bir şeyler söylenmeli, yeni şeyler üretilmeli. Piyasa ancak böyle ayakta kalabilir."

Hayri Şahin'e hak vermemek elde değil. Son bir yıl içinde gözlemlediğimiz kadarıyla ne arabesk türde ne de öteki türlerde yeni parçalar yapılmadı. Eurovision nedeniyle hafif müzik alanında birkaç beste yapıldı. Bunun dışında halk arasında istek gören birkaç parçayı herkes kendince yorumlayarak söylüyor. Piyasaya çıkan kasetler de varolanların yenilenmesinden öteye gitmiyor. Ancak bu durgunluktan hareketle kaset piyasasının bittiği ya da arabeskin sonunun geldiği yolunda birtakım önkestirimlerde bulunmak da doğru olmaz.²² Bu son günlerde gerek siyasal, gerek-

22) Refik Durbaş, "Arabesk", Cumhuriyet, 7 Kasım 1990.

se ekonomik yaşamda karşılaşılan durgunluğun bir yansıması da olabilir. Çünkü son bir yıl içerisinde basın alanında olsun yayıncılık alanında olsun gözle görülür bir durgunluk yaşandığına hepimiz tanık olduk. Dolayısıyla da bu geçici bir durum olabilir. Bekleyelim ve görelim.

Piyananın Denetimi: Türkiye'de son bir yıla kadar müzik piyasasının gerektiği gibi denetlendiği söylenemez. Video kasetleri üzerinde yasal denetime olanak veren yasal bir düzenleme uzun süreden beri var, ancak bu, müzik kasetlerini dışarda bırakan bir düzenlemeydi, yalnızca film kasetlerine ve sinema filmlerine yönelikti. 1987'de getirilen, 1989'un başından itibaren de uygulamaya konulan yeni düzenlemeyle 3257 sayılı yasa gereğince müzik kasetleri de bandrole tabi tutulmuştur. Bu tür bir uygulamanın ne denli olumlu bir sonuç vereceğini kestirmek güç, ama hiç değilse, resmi onay almaksızın korsan olarak çalışan firmaların etkinlikleri bir ölçüde engellenebilir. Bu konuda tam bir iyileştirmeye gidilemezse bile, birtakım girişimlerin başlatılması sevindiricidir. En azından korsan firmalar eskisi gibi meydanda serbestçe at koşturamayacaklardır. Bugüne dek gözlemlenen odur ki, müzik piyasasında oldukça etkin olan korsan kaset ve plak firmaları, resmi onaylı firmaların görüntüsü arkasına gizlenerek etkinliklerini sürdürmekteydiler. Yasal firmalar bir yandan çalışmalarını haklı yollardan sürdürürken, bir yandan da ya ortaklaşa, ya da tek olarak korsan kaset çalışmaları yapmakta, kazançlarını da birkaç kez katlayabilmekteydiler. Bir kısım yasal firmalar da korsan firmaları kendi tesislerinde çalıştırarak onların kazançlarından stüdyo, dolum tesisi gibi kiralari almaktaydılar. Özellikle de devlet denetiminden tümüyle uzak olan Anadolu'daki firmalar devlete hiç vergi vermeksizin çalışmalarını şebekeleşmiş korsan etkinlikler halinde sürdürmekteydiler. Bu şekilde çalışan firmalarda kalite denetimi de yapılamadığından, bunlar çalışmalarını en düşük kaliteli araç ve gereçlerle yapmakta, bunun karşılığında da

piyasaya sürdükleri ürünler tüketiciye daha ucuza ulaşabilmekteydi. O nedenle tüketici de daha çok korsan firma ürünlerine yönelmekteydi. Yani sonuçta ortaya çıkan ürün düşük kaliteli de olsa, ucuz olması nedeniyle alıcı bulmaktaydı.

Peki şimdi bu yeni düzenlemeyle korsan satışlar, düşük kaliteli ürünün piyasaya sürümü önlenebilecek mi? Bu soruyu yanıtlamak biraz önce de belirttiğimiz gibi daha uzun bir zamanın geçmesiyle, ancak olanaklıdır. Yalnız bu konuda yapılan küçük boyutlu bazı durum saptayıcı araştırmalara göre, ne korsan etkinliklerin, ne de düşük kalitenin tümüyle engellenemediği gözlenmiştir. Bandrol öncesi müzik kasetleri ile bandrol sonrası müzik kasetleri arasında kalite yönünden hiçbir fark olmadığı görülmektedir. Üstelik müzik kasetlerinde değil ama, video kasetlerinde küçük çaplı bir kalite düşüşü de saptanmıştır.²³

Öte yandan korsan kasetçilerin etkinlikleri de tam olarak engellenmemiştir. Belki ileride bu konuda daha yeterli önlemler alınabilir, ama bugün hâlâ Ankara sokaklarında yer yer üzerinde bandrolü olmayan kaset satmakta olan işportacılara rastlamak olanaklıdır.

23) N. Timisi, N. Ulusay, "Kültür endüstrisinin ürünleri olarak Türkiye'de ses ve görüntü kasetleri". Yüksek lisans seminer çalışması. Ankara Üniversitesi Sosyal Bil. Enstitüsü. 1989.

ARABESK MÜZİĞİN DOĞUŞU, YAYGINLAŞMASI

*Bırakmadın hiç yakamı
Kader bana düşman mısın
Zindan ettin hayatımı
Kader bana düşman mısın
(Yunus Bulbul)*

*Aşkı kim icat etti
Bir bilene soralım
Çekilmiyor çilesi
Artık canıma yetti
(Erkan Ocaklı)*

*Her zaman mahzunum, her zaman üzgün
Öyle bir haldeyim canımdan bezgin
Çıkıyor nefesim kısıldı sesim
Kendimi kimseye anlatamadım
(Müslüm Gürses)*

*Bahtıma düşene şükürler ettim
Başıma geleni sabırla çektim
Vefasız kaderim canıma yetti
Ben artık dertlerimin kadını oldum
(Gülden Karaböcek)*

Ömrümce hep bekledim
Sanırım yetti kader
Güldür beni ne olur
Gözyaşım bitti kader

(Ferdî Tayfur)

Toplumumuzda oldukça yaygın ve etkili bir biçimde yaşanmakta olan, yukarıdaki gibi pek çok örneği bulunan, geniş anlamıyla *arabesk*, dar anlamıyla da *arabesk müzik* olgusuna tutarlı açıklamalar getirebilmenin en iyi yolu, söz konusu olgunun nasıl bir zemin üzerinde oluştuğunun belirlenebilmesidir. Bu amaçla burada konumuz olan arabesk müziğe ortam hazırlayan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşullar üzerinde ana çizgileriyle durmaya çalışacağız. İnsanı bunca kedere, tasaya boğan, kaderciliğe yönlendiren nedenleri araştıracağız.

Bilindiği gibi toplumumuzun geleneksel yapısının kırılması ve batılılaşma yönündeki değişim çabalarının başlangıcı 17. yüzyılın sonlarına dek uzanmaktadır. Daha sonra, yani Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da batılılaşma ve çağdaşlaşma adı altındaki değişim hareketlerine devam edilmiştir. Ancak amaç aynı olmakla birlikte izlenen yollar ve anlayışlar, dönemler itibarıyla oldukça farklı olmuştur. Şöyle ki Cumhuriyet dönemi bir bakıma Osmanlı döneminden kalan kalıtın reddi; Cumhuriyet sonrası çok partili dönem de Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan Atatürkçü politikanın büyük ölçüde saptırılması anlamına alınabilir. Dolayısıyla da toplum, Tanzimat döneminden bu yana birbirine aşağı yukarı karşıt tavırların egemen olduğu dönemlerden oluşan bir değişim süreci geçirmiş ve geçirmektedir. Bu durum da toplumsal ve kültürel gelişmemizde son derece büyük karmaşıklıkların, son derece büyük çıkmazların yaşanmasına neden olmuştur. Şimdi bütün bunların müzik yaşamımızda etkisini nasıl gösterdiklerini ve arabesk müzik olgusuna nasıl geldiğimizi irdelemeye çalışalım.

CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM VE TÜRK MÜZİĞİ

Dönemin Batılılaşma Anlayışı ve Kültürel Çözülme

Kültür kavramını burada yaşam biçimi anlamında kullanmaktayız. Onun bu anlamda ele alınması, toplumsal, ekonomik, siyasal, kısacası toplumsal yaşamın tüm boyutlarıyla yakın ilgisinin anlaşılması nedeniyledir.¹

Geleneksel kültür deyiimi ise Osmanlı yaşam biçimiyle sınırlandırılmıştır. Ancak tartışma ilerledikçe sözü edilen deyim, Osmanlı yaşam biçiminin dışına taşarak toplumumuzun geleneksel değerlerini içeren toplumsal ve kültürel yapı için de kullanılmaktadır.

Bir kültürel yapıda gerçek anlamda bir uyumun olabilmesi için onun üç temel ögesi olan değerler, normlar ve inançlarla onları barındıran gelenek, aktöre (ahlak) ve hukuk gibi alanlar arasında dizgeli (sistem) bir örgütlenme olmalıdır. Bunun için de söz konusu öğelerle onları barındıran alanlar arasında yeterli bir uyum olmak zorundadır.²

Bilindiği gibi Osmanlı İmparatorluğu bütünsel bir kültürel yapıya sahipti. Bunu söylerken elbette ki onun, değişik budunsal (etnik) topluluklardan oluşan toplumsal yapısını unutmuyoruz. Ancak bu budunsal toplulukların her biri kendi içerisinde bütüncül, uyumlu birer kültürel adacık biçimindeydiler. Başka bir deyişle ülke, her biri kendi içinde birer bütün oluşturan, bu nedenle de aralarında herhangi bir çatışmanın söz konusu olmadığı değişik ve çok sayıda alt kültürel birimlerden oluşan bir karma kültürel yapı biçimindeydi.³ Ayrıca merkezin, yani yönetimdeki aydın

1) Raymond Williams, **Culture And Society, 1780 - 1940**, London 1960, s. 17.

2) Ünsal Oskay, "Kültürün özellikleri ve içerikleri" **A.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı**, 1973, s. 279.

3) Murat Belge, "Batılılaşma" **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yay., 1984, cilt. 1, s. 261.

bürokrat kesimin, ülkenin geri kalan kısmı üzerindeki sıkı denetimi de sözü edilen alt kültürel kümeler arasında herhangi bir çatışmanın çıkmasına engel olmaktaydı.

Ancak 18. yüzyılın başlarından itibaren yüzyıllardan beri sürmekte olan bu kültürel yapıda, saray çevresinden başlayarak birtakım çözümler başgösterdi. Bu çözümlerden, toplumun İstanbul dışında kalan kesimleri uzun süre etkilenmeyeceklerdi. Ama İstanbul'un özellikle yönetimdeki kesimleri, yani saray çevresi tam bir kaosa doğru yol almaya başlamıştı bile.

Ülkenin Avrupa ile girdiği savaşların çoğunda yenik düşme, sürekli toprak yitirmesi, batının özellikle askeri alanda daha üstün olduğu kanısının da yerleşmesine yol açtı. Ayrıca Avrupa ile ilişkilerin yoğunlaşmasıyla birlikte söz konusu üstünlüğün yalnızca askeri alanda değil, yaşamın başka alanları için de geçerli olduğu anlaşılmıştı. Bunun üzerine dönemin aydınları öteden beri toplumun egemen ideolojisi olan Osmanlıcılık akımının, sorunlara çözüm getirmediği kanısında birleşerek ona tepki niteliğindeki batıcılık tezini geliştirdiler. Tanzimat dönemine damgasını vuran bu tez doğrultusunda birtakım yenilik çabalarına girildi. Böylece askeri alandan başlanarak yaşamın hemen hemen bütün alanlarında, eğitim, öğretimden, sarayın dekorasyonuna, giyim kuşamdan mutfığa dek vardırılan topluca bir yeniden düzenleme hareketi içerisine girildi.

Ancak amaç ve yöntem konusunda tutarlı ve sağlam bir düşünce oluşturulmuş değildi henüz. Dünyanın nasıl bir yolda olduğu kavranmış, Osmanlı devletinin de bu yönde gitmesi gerektiği üzerinde birleşilmiş, ama söz konusu yolda daha kolay ve tutarlı gidilmesini sağlayacak bir düşünce zemini, bir anlayış oluşturulmamıştı. Böyle bir temelden yoksun olarak batının ulaşmış olduğu noktaya gelinmek isteniyordu. Oysa batı o günkü düzeyine uzun bir süreç içerisinde geçerek ulaşmıştı. Her şeyden önce de orada yapılanlar köklü bir zihinsel ve düşünsel temele oturtul-

muştı. Osmanlı aydınlarının bunu düşünememiş olmaları ise büyük bir yanılgıydı. Böyle bir yanılgı, işe yanlış başlanmasına neden olmuştu. Dolayısıyla da Osmanlı batıcılığı daha başında öykünmeciliğin ve alıntılamanın ötesine geçemeyecek biçimde tassarlanmıştı. Batıdan aktarılan kültürel parçacıklar geleneksel olanlar üzerine eklenmekte, böylece uyumsuz bir eklektik yığın oluşmaktaydı. Bu durumda yerli kültürel birimler önceki geleneksel işlevlerini sürdüremez bir duruma gelmekte, yani işlevsizleşmekte; öte yandan da tümüyle kendilerine yabancı bir ortama getirilen batılı kültürel öğeler de bu yeni ortamda tam anlamıyla işlevini yerine getirememekteydi.⁴ Dolayısıyla da kültürel gelişim sürecinde bir kopma, bir dengesizlik ve çelişki ortaya çıkmıştı. Çünkü bu yeni kültürel birimler de kendinden öncesi olmayan, eskiden kopuk bir ortama getirilince durum büsbütün karışmıştır. Bir uygarlıktan ötekine geçmenin getirdiği bu ikilik önce genel yaşamda başlamış, sonra toplumumuzu düşünsel yönden ikiye ayırmıştır.⁵ Tanpınar, bütün bu yanlış uygulamaların bu kopukluğun ve ikiliğin nedenini Türk toplumunun "aklılaşmaması"na bağlar. Ona göre modernleşmek ve bütünsel bir kültürel yapı gerçekleştirebilmenin tek yolu vardır, o da sanayileşmenin, batılılaşmanın, dolayısıyla da modernleşmenin Türk toplumuna özgü yaşam biçimi içinde akılcı yollarla gerçekleştirilmesidir.⁶

Oysa Osmanlı toplumunun batıcılık anlayışı içinde Tanpınar'ın bu önerilerinden hiçbirisini göremiyoruz. Sonuçta da kültürel yapıda ortaya çıkan dengesizlik ve kopukluk insanların beğeni düzeylerinde, estetik anlayışlarında gittikçe belirginleşen bir düşünüşe yol açmaktadır. Batı özenticiliğinin yaygınlaşması nedeniyle geleneksel kültürel ürünlerde doyum aramaya yönelmişlerdir. Ancak tümüyle farklı beğeni düzeylerine yönelik bu ürünlerden, yer-

4) Metin And, "Bir kültür değişimi evresi olarak batılılaşma" **Özgür İnsan**, 1974, sayı 5, s. 26.

5) Hilmi Yavuz, **Kültür Üzerine**, Bağlam Yay. İstanbul 1987, s. 56,

6) a.g.y., s. 57

lı olanlardan aldıkları tadı almaları olanaksızdı. Dolayısıyla da beğenilerde düşüşün yanı sıra bir de gerçek olandan uzaklaşma ve yapaylaşma başlamıştır. Sonuçta da Marcuse'nin de ileri sürdüğü "gerçek doyumun yerini yapay doyumun alması" sorunu ile karşı karşıya kalınmıştır.

Öte yandan yabancı kültürel ürünler karşısında gelenekselin korunması yarışın sürdürülmesi için de ister istemez geleneksel olanların yeniden düzenlenmeleri gereği ortaya çıkmıştır. Ancak bu durumda geleneksel olanların gerçek özlerini koruyabilmeleri ve geleneksel işlevlerini sürdürebilmeleri bir hayli güçleşmişti. Dolayısıyla da ya bunların, geleneksel değerlerinden kopararak yeniden düzenlenmeleri ya da tümüyle bir yana bırakılmaları gibi bir ikilem içine girilmiştir. Koşullara uyabilenler varlıklarını sürdürebilecekler, uyum sağlayamayanlar ise öleceklerdi. Kısacası yanlış uygulamalar sonucu batılılaşma ve çağdaşlaşma çabaları Osmanlı toplumunu, başlangıçta umulduğu gibi gönence değil, içinden çıkılmaz bir kaosa sürüklemiştir.

Müzikte Değişiklikler

İçine girilen bu kaos yaşamın her alanında olduğu gibi sanat alanında, özellikle de müzikte belirgin bir biçimde yaşanmaya başlanmış, kendi içinde tutarlı ve köklü bir geleneğe sahip geleneksel klasik Türk müziği bu yeni konumdaki insanın beğeni düzeyine, haz gereksinimine yanıt veremez olmuştur. Bu da ister istemez müzikte yeni arayışlara gidilmesini gerektirmiştir. Ancak bu arayışlar toplumsal, siyasal, kültürel vb. koşulların da etkisiyle gidilerek başlangıçtaki amacından saptırılmış ve arabeske gelip dayanmıştır. Peki ama neden böyle oldu? Amaç neydi, sonuç neden bu oldu? Bu soruların yanıtını daha somut dayanaklar bağla-

mında verebilmek için iki yüzyıl kadar geriye giderek müziğimizde bu süre içerisinde nasıl bir tarihsel perspektif oluşturulduğuna bakmak gerek.

Klasik Müziğimizin Gerileme Dönemine Girmesi

Türk müzik tarihine kabaca göz atıldığında özellikle Meragalı Abdülkadir'in öncülüğünde 1430'lardan başlayarak 19. yüzyıla dek aralıksız bir gelişme süreci yaşandığı görülmektedir. Özellikle II. Murat döneminde önemli bir gelişme kaydedildiği söylenebilir. Müziğimizin önemli yapıtları arasında sayılan Hıdır ve Abdülkadir'in "Edvar", Mercimek Ahmet'in "Kabusname"si ve Bedri Düşad'ın "Muratname"si... bu dönemde ortaya konmuştur. Sözü edilen dönem, özellikle saray çevresinde düzenli ve programlı bir müzik eğitiminin başlatılması yönünden önemli sayılır.⁷

Müziğimizde klasik öncesi dönem olarak adlandırılan bu dönem Türk müziğinin büyük adı Itri ile son bulmuştur. Yine aynı kişi klasik dönemin de başlatıcısı olarak müzik tarihimize geçmiştir. Klasik dönem de 1848'e dek sürer.

Itri ile başlayan tırmanış III. Ahmet dönemine rastlayan (1673-1730) Lale Devrinin desteğiyle hız kazanmıştır. Ardından III. Selim'in (1789-1897) müziğe yakın ilgisiyle Türk müziği yeni makamlar ve yeni bir bestecilik furysı içinde yeni ufuklar aramış ve gelişiminde yeni ataklar devam etmiştir.⁸

Müziğimizde 17. yüzyılda başlayan 18. yüzyılda da devam eden gelişme dönemi 19. yüzyılda yerini gerileme dönemine bıraktı. Itri'yle başlayan, Hamamizadeler, Şakir Ağalar, III. Selimler ve başkalarıyla süren dönem Dede Efendi ile son bulmuştur.⁹ Bu

7) Ercüment Berker, "Türk müziğinin dünü, bugünü, yarını" **Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını**; der. Feyzi Halıcı, Sevinç Matb. Ankara 1986, s. 117.

8) Berker, a.g.y., s. 124.

9) Sebahaddin Volkan, "Türk müziğinin dünü, bugünü, yarını" a.g.y., s.

gerilemenin, gelişme sürecindeki kopmanın en önemli nedeni de batılı müzik formlarının saraya girmesiydi. İyi ama, bunu olumsuz bir etken olarak görmeye ne gerek var diyeceksiniz. Yenilikler karşısında katı ve tutucu olmanın bir anlamı yok elbette. Ancak daha önce de söylediğimiz gibi amaçlar olumluydu, ama iş gelip de uygulamaya dayanınca her şey başka türlü oluyordu. Müzikte de böyle oldu. İlk atılım olağanüstüydü. Avrupa tarzı bir bando takımı oluşturuldu, Mızıkayı Humayun kuruldu ve Avrupa'dakiler gibi bir orkestra düzenlendi. Mızıkayı Humayun'un başına İtalyan müzisyen, ünlü orkestra şefi Giusseppe Donizetti (Donizetti Paşa) getirildi. Avrupa'dan çok sayıda öğretim görevlisi ve müzisyen çağrıldı ve görevlendirildi. Kısacası ilk kez İstanbul'da batılı ölçüt- lere uygun, düzenli, planlı, programlı bir müzik eğitimi uygulan- ması başlatıldı.¹⁰

Ama ne var ki bu uzun sürmedi. Donizetti Paşa'nın ölümüyle birlikte bütün çalışmalar askıya alındı. Padişah Abdülaziz'in müzi- ğe ilgisizliği İstanbul'da Donizetti Paşa zamanında toplanan öğre- tilin kadrosunun dağılmasına neden oldu. Kısacası bilinçli çabala- rın ürünü olan bir girişim böylece yanda bırakıldı, geçici bir he- ves olmanın ötesine vardırılamadı. Müziğimizin ünlü adlarından Gazimihal de bu konudaki üzüntüsünü şu sözlerle dile getirmek- ledir:

*"Eğer başlangıçtaki bilinç ve çaba Abdülaziz dönemi ve sonrasında da elden bırakılmasaydı İstanbul Meşrutiyetten çok önceleri Avrupa'nın en ileri müzik merkezlerinden biri durumuna gelebilirdi."*¹¹

Başlangıçtaki bilinçli çabanın sürdürülmemesi güdülen ama- ca ulaşılmasını da güçleştirmiştir. Böylece batı müziğinin iyi ve nitelikli ürünleri yerine basit ve yüzeysel olanlarıyla yetinilmek

10) Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi II. Opera Sanatı ile İlk Temasılarımız*. MEB. İstanbul, 1969, s. 58.

11) Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, İstanbul, 1951, s. 58.

durumunda kalınmış, bu da gerek sarayda, gerekse saray dışında batı müziği yönünde üst düzeyde bir beğenin gelişmesine engel olmuştur.

Yeni Arayışlara Yönelim

Batı müziği yanlısı olarak başlatılan bu girişimler eğer başta tasarlandığı gibi yürütülebilseydi müzik yaşamımızda önemli bir düzeye ulaşılabilirdi kuşkusuz. Ama bu girişimlere beceriksizliğin ve işbilmezliğin darbesi indirildi çok geçmeden.

Öte yandan batı tarzı müziğin –nitelikli formları olmasa da – İstanbul'da, özellikle saray çevresinde yaygınlaşması geleneksel müziğe olan ilginin de giderek azalmasına yol açmıştı. Saray çevresinin aydın bürokrat kesimleri döneminin batılılaşma politikasının da bir gereği olarak Türk müziğini dinlemeyi büyük ölçüde bir yana bırakmışlar ve batı müziğine yönelmişlerdir.¹² Bunun üzerine Türk müziğinin ünlü adlarından kimileri saraydan eski ilgiyi ve desteği göremeyince çalışmalarını saray dışında sürdürmek üzere uzaklaşmaya başlamışlardır.

Ancak saray çevresinde beğenilerek dinlenen klasik Türk

12) Elbette ki batı müziğine yöneltilen bu yoğun ilgi, içselleşmiş bir beğeni anlayışından kaynaklanmıyordu. O dönemlerde siyasal erkin, yürütmekte olduğu batılılaşma politikasının etkisiyle bu tür bir yönelim ortaya çıktı. Başka bir deyişle saray çevresi batı tarzı müziği yalnızca batılılaşmanın bir göstergesi olarak öne sürmekteydi. Yoksa söz konusu müzik batılılarla aynı tüketim kalıpları içinde tüketilmemekteydi. Asıl sevilen, beğenilen, hazlara seslenebilen Türk müziği idi. Batı müziği ise dinlenmesi, öğrenilmesi gerekli oldu. Başka bir deyişle biri duygunun (Türk müziği) öteki ise aklın (batı müziği) bir gereği idi. Örneğin, Türk müziğinin başarılı şarkı bestecilerinden İl. Mahmut, Mızıkayı Humayun'un kurulmasıyla birlikte batı müziği dinliyordu. Onu sevmeye çalışıyordu. Ama bir yandan da sarayda öteden beri süregelen klasik Türk müziğinin hayranıydı. Bülent Aksoy, "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma" **Tanzimat Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt. 5, İletişim Yay. 1985, s. 1215.

müziğinin halk kesimleri arasında da aynı beğeniyle algılanması, özellikle de o günlerin eğitim düzeyinde pek olanaklı değildi. Dolayısıyla da 1838'lerden başlayarak klasik Türk müziğinin ünlü bestecilerinden Dede Efendi ile başlayan saraydan ayrılma geleneği, klasik Türk müziği geleneğinin de yavaş yavaş sona ermesine ve halk kesimlerinin beğeni düzeylerine yönelik yeni form arayışlarının başlamasına yol açmıştır.¹³

Gerek batılı formlarla yarışmak kaygısıyla, gerekse dönemin sanat anlayışına egemen olan romantizmle birlikte gelen bu arayışın, klasik akımın sıkı kuralcılığından ayrılma ve serbesti yönünde olduğu görülmektedir. Ancak katı kuralları yıkma yönündeki bu eğilimler başlangıçta Dede Efendi'de oldukça sınırlı bir düzeyde kaldı. Ama öyle de olsa Türk müziğinin, kapılarını değişikliğe açması yönünde bu, oldukça önemli bir başlangıç olmuştur. Bunun ilk somut örneğini Dede'nin batı müziğine tepki olarak bestelediği vals ritmindeki "*yine bir gûlnihal aldı bu gönlümü*" adındaki rast makamındaki semaisinde görmekteyiz. Aynı şekilde onun, murabba adı verilen eksik zencir usulünü kullandığı "*müslüm ve zemünü zaman görmüştür*" adındaki sultanı yegâh bestesi de klasik Türk müziğinin katı kurallarının dışına çıkılmaya başlandığının önemli bir örneği sayılabilir. Dede Efendi bu eserinde zencir usulünü, daha önceleri uygulanmamış bir biçimde kullanmıştır. Kurallara göre usulün yapısında bulunan sondaki "berefşan" bölümü atılarak usul düzeni eksik bırakılmış, böylece esere özgün ve uyumlu bir bitiş sağlanmıştır.

Ayrıca belirtmek gerekir ki bu yeni arayışlar sırasında ortaya konan eserlerin büyük bir bölümü batı etkisini taşımaya başlamıştır. Örneğin, Şakir Ağanın "*sakıy be nûr-i bâde, her efrûz-i cân-ı mâ*" adındaki eksik kalmış hafif ferahnak kâr bestesi, Emin Ağanın acemaşiran peşrevi, Nikogos Ağanın ferahnak şarkısı "*hoş varqtmış bari ezel*" bunlardan yalnızca birkaçıdır.

13) Berker, a.g.y., s. 125.

Ancak bütün bu çabalar kendini içerden yenilemenin ya da yenileme isteğinin bir ürünü olarak görülebilir. Bütün bu yenileme çabalarının ilk başlarda Dede Efendi'de yoğunlaştığı söylenebilir. Klasik üslubun son ve en büyük temsilcisi olan Dede bir yandan kâr, beste ve semailerıyla klasik fasılları olabildiğince zenginleştirirken, bir yandan da hafif şarkıları, köçekçeleri, türkülerıyla kent halkının daha düşük beğeni düzeyine seslenmeye özen göstermiştir. Klasik üslubun böylesine büyük bir ustasının köklü bir geçmişi olan bir geleneğin dışına çıkarak yeni birtakım arayışlar içine girmesi, ister istemez önemli bir dönüm noktasına geldiğinin ya da gelinmekte olduğunun bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Gerçekten de Dede'nin ardından Türk müzik dünyasında önemli bir yere sahip olan Hacı Arif Bey'in öncülüğünde (1841-1895) yeni bir akım başlatılmıştır. "Şarkı" formunu en önemli, hatta tek form haline getiren bu yeni akım şarkı besteciliği olarak adlandırılabilir.¹⁴

Şarkı besteciliği çığını açan Hacı Arif Bey klasik üslubun ağır anlatımından sıyrılarak halkın daha kolay anlayabileceği, sevebileceği yalın, içtenlik yüklü yapıtlar bestelemiştir. Şarkıya belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereğini de duymuştur besteci. Bu nedenle öncelikle eski şarkılar arasında bu forma örnek olabilecek yapıdaki parçaları göz önünde tutmuştur. Ama bununla da yetinmeyerek dört tümceyi geçmeyen kısacık parçaların sınırlı çerçevesi, içinde kalmamak için nezdemin adını verdiği altı ya da sekiz mısralı usul geçkisi uygulanan değişmeli şarkıları da bestelemiş; böylece klasik üslubun büyük formlarının bazı olanaklarını şarkıya da kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik Türk müziğinde aynı form içindeki evrimin de önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Arif Bey aynı zamanda besteleriyle, geçmişten uzaklaşma yolunu da açmıştır.

14) Aksoy, a.g.y., s. 1231.

Hacı Arif Beyle başlayan, Şevki Bey ve başkalarıyla devam eden bu dönemi, kentli halkın zevkinin, saray zevkini etkisi altına aldığı ya da onunla iç içe geçtiği bir dönem olarak görmek de olanaklıdır. Bu nedenle de yeni müziğe daha doğrusu yeni formdaki müziğe, saray müziği yerine kentli halkın müziği denmesi daha uygun olur. Nitekim şarkı bestecilerinden çoğu saray çevrelerinden uzakta, halka daha yakın olan tekke gibi yerlerde yetişmiş sanatçılardır.¹⁵

Türk müziğinin romantik dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde görülen şarkı formu bir bakıma klasik Türk müziği geleneğine tepki olarak doğmuştur. İşlenen temalar, konular çoğunlukla bireyseldir. Güfteler de klasik müzik geleneğinde olduğu gibi divan şairlerinden değil, genellikle günün şairlerinden seçilmiştir. Serveti Fünun dönemi şairlerindeki romantizmin, duygusallığın aynısını şarkı formundaki bestelerde de görmek olanaklıdır. Başka bir deyişle nasıl ki Tanzimat edebiyatı, divan edebiyatına tepki olarak doğmuşsa şarkı besteciliği de geleneksel klasik Türk müziğine tepki olarak ortaya çıkmıştır.¹⁶

Ancak Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi besteciler her ne kadar ince bir duyarlılığı yansıtan, içli duygulu yapıtlar ortaya koymuşlarsa da bunların klasik üsluptaki ürünlere göre daha hafif birer müzik örneği olduğu kuşkusuzdur. O dönemlerde belirgin bir biçimde duyumsanmamış olmakla birlikte, Türk müziği nitelik açısından bir düşüş evresine girmişti. Bunu daha sonra aynı yolu izleyerek ürün veren bestecilerin yapıtlarında da açıkça görmek olanaklıdır. Özellikle aynı geleneğin devamı olarak 1930'lara doğru verilen örneklerde Türk müziğinin klasik kurallarının büyük ölçüde sapma gösterdiğini bilmeyen yok. Örneğin, Sadettin Kaynak, "*Leylâ*" adlı yapıtıyla klasik müziğin kurallarından uzaklaşmanın en çarpıcı örneğini vermiştir. Aslına bakılırsa ne Hacı

15) Aksoy, a.g.y., s. 1232.

16) a.g.y., s. 1231.

Arif Bey, ne de Şevki Bey Türk müziğindeki Sadettin Kaynaklara dek yardırılan bu düşüşün sorumluları olarak gösterilebilir. Onlar, içinde bulundukları dönemin gerektirdiği ölçüde bir arayışın, bir değişikliğin başlatıcısı olmuşlardır. Ancak daha sonrakiler söz konusu arayışların ve değişim sürecinin tutarlı ve müziğimizin özüne bağlı kalarak götürülmesinde başarılı olamamışlardır. Hacı Arif Bey'in ardından gelenler tarafından gerçek çizgisinden ve gerçek amacından saptırılan ve bu arayışlar ve değişim çabaları Cumhuriyet döneminde ve sonrasında uygulanan müzik politikalarıyla tümüyle içinden çıkılmaz bir karmaşıklığa bürünmüştür.

Kent Kültürünün İlk Örnekleri

Batıyla ilişkilerin pek yoğun olmadığı 18. yüzyıla dek kent halkı da içinde olmak üzere tüm halkın müzik dinleme gereksinimi genellikle tekkeler, mevlevihaneler gibi yerlerce bir ölçüde karşılanmaktaydı. Anadolu'nun zaten yerleşik bir halk müziği geleneği vardı. İstanbul halkı ise saraya yakınlığı ölçüsünde ya klasik Türk müziği ya da halk müziğinin çeşitli biçimlerini dinlemekteydi. Ama ülkenin batı etkisine açılmasıyla birlikte durum değişti. Batının nitelikli müzik formları saraya girerken daha basit beğeni düzeylerine yönelik olan kanto gibi aktarma formlar da kent halkı içinde yaygınlaşıyordu. Kantolar, özellikle güncel konulu içerikleri, kıvrak ve coşkulu, danslara olanak veren hızlı ve akıcı ritimleri, dramatik anlatım biçimleriyle halkın büyük ilgisini çekmekteydiler. Gerçekte bunların alıcı kitlesini daha çok Ermeni, Rum gibi azınlıklar oluşturmaktaydı. Ama ilk zamanlarda kantolarla sırf yabancılar ilgilenirken zamanla bunlar Türkler arasında da yaygınlaşmaya başladı. Hatta bu ilgi yalnızca İstanbul halkıyla da sınırlı kalmadı, Anadolu'nun değişik yerlerinde ilgiyle karşılanmaya başladı kantolar.¹⁷

17) Reşat Nuri Güntekin, **Anadolu Notları**, İnkılap ve Aka Kit. İstanbul, 1980.

İlk zamanlar özellikle İtalya'dan aktarma olan kantolar zamanla Türk müziği motifleriyle donatılarak Türkçe söz giydirilmiş ve böylece yerleştirilmiştir. Örneğin, Sadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy, Refik Fersan gibi bestecilerimiz de kanto besteledikleridir. Nitekim kent kültürünün müzikteki ilk özgün örnekleri de böylece ortaya çıkmış oluyordu.

Toplumsal değişmeye koşut olarak zamanla biçim değiştiren kantolar varlıklarını rumba, çarliston, tango gibi popüler türler içinde sürdürerek günümüze dek gelmişlerdir. Hatta günümüzün yaygın müzik türü olan arabesk için de kantoların çok açık olmalarıyla birlikte bir kaynak oluşturdıkları söylenebilir. Özellikle dramatik motifler açısından ikisi arasında bir benzerlik dikkati çekmektedir.¹⁸

CUMHURİYET DÖNEMİ VE SONRASINDA TÜRK MÜZİĞİ

"Reddedilen Kalıt" ve Kemalist Kültür Anlayışı

Bilindiği gibi Osmanlı devleti şeriat kurallarına göre yönetilen, ulus yerine "ümme", yurttaş yerine "tebaa" kavramlarının geçerli olduğu bir mutlakıyetti... Oysa cumhuriyetle birlikte laik, halkçı, ulusçu temellere dayalı bir demokrasi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu tümüyle saf dışı eden ve her yönüyle Osmanlıdan kalan kalıtı reddeden yeni bir düzen kurulmuştur. Reddedilen bu kalıtı devletin yalnızca durağan varlığı ile ilgili bir tavır olmakla kalmamış aynı zamanda onun devingen varlığını da ilgilendirmiştir.

Yaşamının son dönemlerinde Osmanlı devleti, içine düştüğü çıkmazdan kurtulabilmek için bir dizi yenileştirme hareketlerine girişmiştir. Ancak daha önce de değindiğimiz gibi bunun, çoğun-

18) Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, s. 375.

lukla batıyı aynen öykünme biçiminde yapılması sorunlara çözümü getirmek yerine yeni sorunlarla ve yeni birtakım çıkmazlarla karşı karşıya kalınmıştır. İmparatorluğun yönetsel düzeyde içine düştüğü bu çıkmaz yönetsel ve siyasal düzeyden toplumsal, ekonomik ve dolayısıyla kültürel düzeye de yansımıştır. Böylece Osmanlı devleti günden güne içinden çıkılmaz bir çöküşe ve bunalıma doğru yol almaya başlamıştır. Bu çöküş de imparatorluğun, her geçen gün batıya daha çok bağlanmasına yol açmıştır.

Bu gidiş gerçek anlamıyla bir öykünmecilik, başkasına benzeme çabası olarak betimlenebilir. Bu da Ozankaya'nın ileri sürdüğü gibi¹⁹ çoğunlukla benzetmek istenilenin yararına, benzetmek isteyen de zararına sonuçlanabilmektedir. Kendisine benzetmek istenilen taraf, karşı tarafın bu isteğinden ve çabasından yararlanarak onu, kendi çıkarları yönünde kullanabilir. Benzetmek isteyen ise nesnel ve öznel koşulların farklılığı nedeniyle hiçbir zaman tam bir benzeme ya da özdeşleşme noktasına ulaşamaz. Dahası benzetmek isteyen taraf kendi benliğinden de uzaklaşarak kimliğini yitirebilir. Bunun en kaçınılmaz sonucu da bilindiği üzere "kimliksizlik" ya da "kimlik bunalımı" olarak karşımıza çıkmak tadır.²⁰

Cumhuriyet dönemi devrimleri gerçekleştirilirken de bu durum göz önüne alınmış ve aynı yanılgıya düşülmemesine özen gösterilmiştir. Yurt kurtarma ilkesinden hareket eden bağımsız, gönenç, toplumcu, ulusçu, halkçı bir düzen kurma amacına yönelen Atatürk devrimciliğiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma çabalarında tümüyle farklı bir yol izlenmesi amaçlanmıştır. Öncelikle Osmanlı devletinin başlattığı ve ülkeyi batı karşısında daha çok geriletme çabalarına karşıt bir tavır takınmış ve eski düzen tümüyle olumsuzlanmıştır.²¹ Böyle olunca tüm toplumsal,

19) Prof. Dr. Özer Ozankaya, **Atatürk ve Laiklik**, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara 1981, s. 20.

20) a.g.y., s. 21

21) a.g.y., s. 61.

yasal, ekonomik ve kültürel yaşam yeni baştan ele alınıp yeniden düzenlenmek gereğini hissettirmiştir. Bu tür yeniden yapılanmaya gidilmesi de ister istemez eskiye ait ne varsa tümünün reddedilmesini gerektirmiştir. Çünkü eskisinden tümüyle farklı bir düzende eski kurumların önceki görevlerini sürdürmeleri ya da yapısal bir yeniden düzenlemeden geçmeksizin yeni işlevler yüklenebilmeleri olanaksızdır. Koşullar değişmiştir. Yeni amaçlar doğrultusunda yeni işlevler ve bunlara özgü yeni kurumlar ortaya çıkmıştır. Talcott Parsons'un ileri sürdüğü gibi önceki kurumlar yeni koşullar içinde yaşamlarını sürdürebilmek için bunlara uygun yeni işlevler kazanmak zorundadırlar.²² Oysa Osmanlı toplumsal yapısının yüzyıllardır sahip olduğu durağanlık, kalıplaşmışlık özelliği buna pek olanak vermiyordu.

Oysa Atatürk'ün öncülüğünde Türk devrimi eskiden tümüyle farklı yeni bir anlayış ve bu anlayış çerçevesinde de yeni bir yaşam biçimi oluşturmaya yönelmiştir. Ozankaya'nın deyişiyle bu bir toplumsal yeniden biçimleşme, ulusal bağımsızlığı ve özgür düşünceyi temel aldığı için de bir "Türk aydınlanması"dır.²³ Çünkü Atatürkçülük ideolojisi ışığında gerçekleştirilen devrimlerle Osmanlı'nın batıya özenticiliği, kendinden uzaklaşmacı politikası yerle bir edilmiş böylece Türk toplumu kendi varlığının bilincine varmıştır. Öte yandan geç de olsa farkına vardığı varlığını dünyaya da kanıtlamaya yönelmiştir.

İşte Atatürk devrimlerinin asıl önemli yanı burada yatmaktadır. Bunu Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözlerinde açıkça bulmak olanaklıdır: *"Genellikle incelemelerimizde ve düşüncelerimizde esas olarak kendi memleketimizi, ve gereksinimlerimizi almamızdır. Aydınlarımız belki bütün dünyayı, bütün diğer milletleri tanır, ama öncelikle kendimizi bilmeliyiz. Çünkü her milletin*

22) Dr. Oya Tokgöz, *Türkiye ve Ortadoğu Ülkelerinde Radyo-Televizyon Sistemleri*, Ankara 1972, s. 21.

23) Ozankaya, a.g.y., s. 160.

kendine özgü özellikleri vardır. Hiçbir millet aynen diğer milletin taklitçisi olmamalıdır. Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir ne de kendine özgü olabilir. Bir millet için mutluluk olan bir şey başka bir millet için felaket olabilir. Aynı koşullar birini mutlu, diğerini mutsuz yapabilir. Onun için de dünyanın her türlü halinden, zevkinden, ilminden yararlanalım, ama unutmayalım ki asıl temeli kendi içimizden çıkarmak zorundayız." 24

Atatürk'ün sözlerinden de anlaşıldığı gibi Kemalist kültür anlayışı ısrarla Türk varlığı ve Türk benliği temeline dayandırılmak istenmiştir. Dolayısıyla da kültürel alanda gelişmiş, uygar toplumlar düzeyine erişme yolu önerilirken bunun, geleneksel kültürel değerlerin gelişmeye elverişli yönlerinin korunması, çağdaş değerlerle bunların uyumlu bir bileşim haline getirilmesi amaçlanmaktaydı. Bu, gerçekleştirilebilmiş midir? Gerçekten özümüzü koruyucu nitelikte bir batılılaşma politikası izleyebildik mi? Amaçlar, varılmak istenen noktalar çok iyi saptanmıştır. Ama gelin görün ki bunların birçoğu daha Cumhuriyetin kuruluşunun ilk günlerinde ancak kâğıt üzerinde ya da belleklerde kalmış, bir türlü yaşama aktarılamamıştır Ulusal bağımsızlık savaşının hemen ardından yerden bitercesine savaş zenginleri türemiş, çoğu, savaş sırasında üst yetkilerde görev almış olup, sonradan da ülkenin yönetim kadrolarında görevlerini sürdürenlerle cephe gerisinde çeşitli yollarda zenginleşen bir avuç azınlığın öncülüğünde Tanzimat döneminin özentici, öykünmeci batıcılık anlayışı geri getirilmiştir. Ülke kalkınmasının temelini oluşturan eğitim, ekonomik düzenlemeler, toplumsal yeniden örgütlenme gibi alanlardan başlamak yerine bireysel çıkar ve tutkular ön plana geçmiş, savaş yorgunluğunu üzerlerinden atmakta olmanın verdiği gevşeme ve şımarıklıkla tümüyle batı özenticiliğinin egemen olduğu bir zevk ve sefaya dalınmıştır:

24) Atatürk'ün **Söylev ve Demeçleri**; Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yay. cilt. 11., Ankara 1981, s. 140-141.

Bir avuç azınlık içinde bu tür eğilimler sürerken toplumun asıl çoğunluğunu oluşturan halk kesimi zaten pek iyi olmayan ekonomik gücünü savaşın da etkisiyle büsbütün yitirmiş ve daha da sefil bir yaşam içine sürüklenmiştir. Toplumun küçük bir azınlığı zevk ve eğlence dünyasına gündən güne daha çok dalarken yoksul kesimin bundan payını alamaması, her gün daha da kötüye gitmekte olması toplumun kendi içindeki çelişkisi değildir de nedir? Ayrıca tüm gücüyle batılılaşma sevdasına kapılmış olan kesimin özenmekte olduğu batı aristokrasisinin bir kez uzun ve köklü bir geçmişi vardı. O denli kısa sürede aynı niteliklere bürünmek nasıl mümkün olabilirdi? Nitekim söz konusu kesimdeki batılılaşma çabaları, yüzeyselin ötesine geçemiyordu. Çünkü Atatürkçü düşünce yapısının önerisi olan batılılaşma anlayışından uzaklaşmıştı. Batı zihniyetinin alınarak Türk halkının özünü, ulusal kültür değerleriyle birleştirilerek uygun bir bileşime varma biçimindeki Atatürkçü ideolojinin batıcılık anlayışı gerçek özünden soyutlanarak balo, ruj ve ojeden ibaret kalan yüzeysel, göstermelik ve bayağı bir anlayışa indirgenmiştir.²⁵ Kısacası Kemalist devrimlerin amacı ve ilkeleri yanlış anlaşılmış, herkes onları kendine göre, kendi çıkarları doğrultusunda yorumlamış ve uygulamıştır. Sonuçta da Karaosmanoğlu'nun da söylediği gibi bunun acısını ulusça hepimiz çekmeye başlamışız.²⁶ Peki ama bütün bunlar müzik yaşamımıza nasıl yansımıştır?

25) Ünsal Oskay'a göre de "zamanın koşulları içinde Cumhuriyet'in ilk kuşağı batılılaşmak istemişti. Bunda samimidir. Ancak batılılaşmanın, toplumun üretkenliğini artırmakla, siyasal hayatın her kesime açılmasıyla yaşanabilen bir süreç olduğunu idrak edememiştir. Buna kendi yetişme koşulları ve toplumsal konumu da uygun değildi. Bu yüzden adam olabilmek düzeyinde bir batılılaşmayı olsun yapabilmek için yola çıkmışlardır. Giyimde, yazıda, eğitimde çok önemli şeyler yapılmış, fakat işin temeli unutulduğu için Cumhuriyet'in ilk kuşağı asker ve sivil bürokrasiden gelen ve insanların hiyerarşik ilişkiler içinde mutlu olabileceğine inanan kimseler olduğu için Batılılaşmamız eksik yaşanmıştır." *Türkiye Günlüğü*, 5 Ağustos 1989, sayı: 5 s: 54

26) Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, Birikim Yay. 1981.

Müziğe İlişkin Kararlar

Atatürk devrimleri ışığında yapılan düzenlemeler sırasında önemle değinilen alanlardan biriydi güzel sanatlar, özellikle de müzik: *"Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunun en çabuk ve en önde götürülmesi gerekli olan Türk müzikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musiki değişikliği olabilmesi, kavrayabilmesidir."* 27 şeklindeki sözlerinden Atatürk'ün müziğe ne denli önem verdiği anlaşılmaktadır.

Müzik alanında birtakım atılımların gerçekleştirilmesi gereği üzerinde bir uzlaşma sağlanmıştı. Ancak bunun ne yönde ve nasıl olması gerektiği konusunda Tanzimat döneminden beri ülkede zaman zaman etkili olan çeşitli düşünce akımlarının da etkisiyle değişik savlar ileri sürülmekteydi. Sözelimi batıcılığı savunanlar Türk müziğinin tümüyle bir yana bırakılmasını ve batı müziğinin alınmasını önermekteydiler. Türkçülük ve Turancılık akımlarının etkisinde olanlar Türk müziğinin dünyanın en üstün müziği olduğu kanısını daydılar. Doğu-batı sentezcileri de Türk müziğinin içeriği ile batı müziğinin tekniğinin birleştirilerek uygun bir senteze varılabileceğini öne sürmekteydiler.²⁸ Bu savların hemen hepsi Cumhuriyet dönemi müzik yaşamında değişik biçimlerde etkisini gösterecektir.

Türk Müziğine Getirilen Yasaklar

Daha önce de değinildiği gibi gerçek anlamda bir "Türk Rönesansı" olan Cumhuriyetin kuruluşu sırasında yaşamın tüm alanlarında gerçekleştirilen devrimlerin, toplumun sanat yaşamını da etkilemesi olağandı. Üstelik Atatürk'ün deyişiyle "güzel sanatların en önde götürülmesi gerekli olan müzikte değişikliğin" zorun

27) Atatürk'ün *Söylev ve Demeçleri*, cilt. 1, s. 178.

28) Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, SBF Yay. Ankara 1980, s. 82.

ki bir gereksinim olarak kendisini duyurması da kaçınılmazdı. Nitekim o, her fırsatta müziğe verdiği önemi vurgulamaktan da alamıyordu kendisini. Kasım 1934 günü de Meclisi açış konuşmasında yine konuya değinerek, *"Bugün bize dinletilmeye yeltenilen müzik yüz ağartıcı nitelikte olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Bunun yerine ulusal ince duyguları, düşünceleri yansıtan bir müzik yapılmalı bunda da çağdaş uluslar düzeyine ulaşılmalıdır. Batı bunu dört yüz yıl kadar uzunca bir sürede yaptı. Bizim ise bu kadar beklemeye zamanımız yoktur. O nedenle de biz batı musikiciliğini almalıyız"* 29 diyordu. Ama Atatürk burada bugün bize dinletilmeye yeltenilen musiki derken İtrilerin, Dede Efendilerin müziğinden değil onun saptırılmış, yozlaştırılmış örneklerinden söz ediyordu. Ayrıca o, batı musikiciliğini almalıyız derken de batı müziğini değil, batı müziğinin üslubunu, yöntemini almaktan yana olduğunu belirtiyordu. Yoksa hiçbir zaman batı müziğinin aynen alıntılanmasından yana değildi Atatürk. Ancak sözlerinin yanlış algılanması sonucu dönemin ilgili yönetim kadrolarında görevli olanlar Türk müziğine karşı şiddetli bir tavır takınarak batı müziğini baştaçı etmeye koyuldular. Türk müziğinin okullardaki öğretimine son verildi, radyolardaki yayını durduruldu. Dönemin ünlü müzisyenlerinden Zeki Öngör öğrencilere batı müziği zevki aşılamaya çalışırken onlara *"siz benim mikroplarımınız, Türkiye'de batı müziğini sizler yayacaksınız"* diyordu. Oysa mikropların da yayılıp yaşayabilmesi için uygun bir ortama gerek vardı. Ama Türkiye'de batı müziğinin yaygınlık kazanabilmesi için uygun altyapısal koşullar yoktu. Bunun kısa sürede oluşturulabilmesi de olanaksızdı.

Okullardaki müzik eğitimi, özellikle sırf müzik eğitimi yapan okullarda gelenekselin reddi öylesine önemli boyutlara vardırılmıştı ki, Gazi Eğitim Enstitüsünde özel odalarda çalışan öğrencilerin, ellerindeki batı sazlarıyla kazara da olsa bir Türk müziği ezgiyi çalmaları yönetimce şiddetle tepki görür, bunu yapan öğren-

29) Kocabaşoğlu, a.g.y., s. 91.

ci disiplin cezasına çarptırılırdı. Aynı hareketi konservatuvarda yapan bir öğrenci de okuldan atılma tehdidiyle karşı karşıya kalırdı.

Resmî eğitim ve öğretimin sağlayabileceği olanaklardan yoksun bırakılan bir sanat ya unutulmak ve yok olmak ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir. Gerçi Türk müziği bu durumda tümüyle yok olmamıştır. Ancak devlet desteğinden ve olanaklarından mahrum kaldıkça güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi, gün geçtikçe güçsüzleşerek, verimsizleşerek, hatta yozlaşarak yaşamını sürdürdü geldi.³⁰ Bunun bir sonucu olarak da bugüne dek ulusça bir ağızdan söyleyebileceğimiz bir tek yapıt bile ortaya konamadı.

Öte yandan Atatürk'ün, "Bugün dinletilmeye yeltenilen müzik yüz ağartıcı olmaktan uzaktır" sözü üzerine bazı kimseler telaşa düşerek, acele kararlar birtakım yanlış uygulamalara girişmişlerdir. Bu uygulamalardan biri Türk müziğinin Türkiye Radyolarındaki yayınının durdurulması oldu. 1934'ten başlayarak iki yıl boyunca halk, kendi öz müziğini radyolarından dinleyemedi.³¹

30) Yalçın Tura, **Türk Musikisinin Mes'eleleri**, Pan Yayıncılık, Kasım 1988, s. 40

31) Ancak söz konusu yasağın yalnızca klasik müziğe mi ilişkin olduğu yoksa halk müziğini de mi kapsadığı konusunda değişik görüşler ileri sürülmüştür. Bunlardan dönemin sanat ve kültür dergisi sayılan "Müzik ve Sanat Hareketleri" adlı dergide yer alan bir görüş şöyledir. "Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisinde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamının kaldırılmasını, garp tekniği ile bestelenmiş parçaların garp tekniğini bilen sanatçılar tarafından çalınmasını bildirmiştir." Öte yandan ERCÜMENT BEHZAT LAV da divan müziğinin yayınının yasaklanmasına karşın halk müziğinin yayınının devam ettiğini ileri sürmektedir. Kocabaşoğlu, a.g.y., s. 92.

Ancak yasağın uygulandığı dönemi kapsayan iki yıl boyunca yayımlanan radyodaki müzik programlarının genel dağılımına bakıldığında karşılaşılan tablo şudur. Bu yıllar içerisinde yayımlanan müzik programlarının % 91'ini batı müziği, %89'unu ise Türk müziği oluşturmaktadır. Türk müziğine ilişkin olan bu oran da yalnızca Ankara Radyosu için geçerlidir. İstanbul Radyosunda Türk müziğine hiç yer verilmiyordu. Bundan da anlaşılıyor ki yasak süresince Türk halk müziğine ancak birkaç kez yer verilmiştir; a.g.y., s. 82.

Bu yasak alıcı³² sayısının o sıralardaki azlığı nedeniyle her ne kadar fazla önemsenmemekteyse de yine de arabeske gelen yolda bir etken olarak değerlendirilebilir. Nitekim kendi beğeni düzeylerine uygun müziği radyolardan dinleyemeyen halk kendisine batıdakinden daha yakın olan Arap Müziğini dinlemek üzere antenlerini Arap radyolarına çevirmişti. Müslümanlığı kabul ettikten bu yana Türkler Kuran'dan dolayı Arap Müziğinin ezgileriyle tanışıyorlardı zaten. Üstelik günde beş kez duydukları ezan sesi sayesinde Arap müziğinde oldukça önemli bir yeri olan hicaz makamıyla da haşır neşir sayılırlardı. Bu etkenlere bir de radyodan dinlemeye başladıkları Arap müziğinin eklenmesi Türk insanının o yönde bir kulak dolgunluğunun, bir beğeni düzeyinin oluşmasını kaçınılmaz kılmaktaydı. Bunun biraz sonra üzerinde duracağımız Arap yapımı filmlerle de desteklenmesi Türk insanının Arap müziği yönündeki eğilimini büsbütün kamçılıdı.

Bütün bu yasaklar ve engeller sonucu, gerek Türk halk müziği, gerekse klasik Türk müziği bir uçuruma doğru hızla yol almaya başladı. Ancak buna geçmeden önce küçük bir ayrıç açarak Türk müzik yaşamında oldukça büyük etkiler yapacak ve arabeske gelen yolu hayli kısaltacak olan Arap filmlerinden biraz söz edelim.

Arap Filmlerinin Etkisi

Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak Türk müzik yaşamında etkisini gösteren önemli bir olaydır Arap sineması. Özellikle de Mısır yapımı filmler. 1930'lardan başlayarak sözü edilen bu filmler birbiri ardına ve büyük bir hızla Anadolu'nun en küçük kasabalarına dek girmiştir. Örneğin yoğun bir film furçasının ya-

32) Yasağın en sert biçimiyle uygulanmakta olduğu 1935'teki alıcı sayısına bakıldığında karşımıza çıkan tablo şudur. Söz konusu dönemde resmi kayıtlarda yer alan alıcı sayısı 8082'dir. Bunlardan 3244 tanesi İstanbul'da, 2838 tanesi de taşrada yer almaktadır. Bunların da toplam % 15'i yabancı uyruklar ve azınlıkların elindedir. Geri kalanlar da yoğunluk İstanbul'da olmak üzere bütün Anadolu'daki Türkler arasında dağılmış durumdadır; a.g.y., s.55.

şandığı 1930-1950'ler arasında gösterilen Arap filmlerinin özelikle de Mısır kaynaklı olanların sayısının yüzle yüz elli arasında olduğu söylenmektedir.³³ Öyleki Anadolu insanının, sinemayı Arap filmleriyle birlikte tanımaya ve sevmeye başladığı bir gerçektir.³⁴

Arap filmlerinin en belirgin özelliği dramatik öğelerin yanı sıra müziğin de oldukça yoğun bir biçimde işlenmiş olmasıydı. Söz konusu filmlerdeki göz yaşartıcı öykülerin acı ve keder yüklü şarkılarla birleşmiş seyirci üzerinde büyük bir etki yaratmalarına neden olmaktaydı. Bu filmlere "Leyla ve Mecnun", "Şark Yıldızı", "Aşkın Gözyaşları" ve Hint yapımı olan "Avare" örnek gösterilebilir.

Türk izleyicisinin bu filmlere ve özellikle de bunların müziklerine gösterdikleri ilgi karşısında Türk bestecilerinden bazıları da yapıtlarını Arap filmlerindeki bu müziklerden etkilenerek yapmaya başlamışlardır. Bunlardan özellikle Sadettin Kaynak daha önce de sözü edilen "*Leylâ*" adlı fantezisi ile bu yöndeki çıkışın başlatıcısı olmuştur. Kaynak'ın eserlerinin yanı sıra birçok yapıtında da aynı etkiyi görmek olanaklıdır. Elbette ki olay Sadettin Kaynak'ta durmaz. Onu başkaları izler. Böylece Türkçe sözler giydirmiş bir Arap müziği furyası sarar her yanı. Örneğin, Hafız Burhaneddin'in "Aşkın Gözyaşları" filminin müziğine yüklediği Türkçe sözlerle yaptığı plak büyük satış rekorları kırmaya başlar.³⁵ Bunun üzerine Türk sanat müziğinin ünlü bestecilerinden Zeki Müren, Mısırlı sanatçı Ferit Atrâş'ın "Zennube" adlı parçasını Türkçe sözlerle donatarak plak yapar ve bu plak da büyük satış rekorlarına ulaşır.³⁶ Böylece Türk müzik piyasasında kendisini

33) Giovanni Scognamiglio, **Türk Sineması Tarihi**, 1. cilt. 1986, Metis Yay. s. 103.

34) Yalçın Tura. Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. **Cumh. Dön. Türkiye Ans.** cilt. 5, İletişim Yay. 1984, s. 1515.

35) Öztuna, a.g.y, s. 341.

36) 90) Mahir Nakip, "Arabesk Musikie Dair" **Töre** aylık fikir ve sanat dergisi, sayı. 159, Ankara 1984, s. 45.

güçlererek daha çok hissettiren bir -film müziği- sanayii oluşmaya başlar.

Öte yandan ülkede büyük ilgi ile karşılanan bu Arap filmleri henüz kıpırdanma aşamasında olan Türk sinemasını da önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle de Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde bu etkiyi görmek mümkündür.³⁷ Örneğin Ertuğrul'un Münir Nurettin Selçuk'un şarkılarıyla donatılmış 1939 yapımı filmi "Allah'ın Cenneti" Abdülvehap'ın "Aşkın Gözyaşları" adlı filminin tam bir kopyası niteliğindedir. Yine Muhsin Ertuğrul'un, Cahide Sonku'nun başrolde oynadığı, Münir Nurettin Selçuk'un da müziğini yapmış olduğu 1941 yapımı "Kahveci Güzeli" adlı filminde Arap etkisi çok açıktır. Yine aynı kişinin "Halıcı Kız" adlı 1957 yapımı filmi ötekilerle aynı özelliklere sahip tipik bir melodram örneğidir.³⁸

Mısır filmlerinin bu etkileri elbette ki yalnızca Ertuğrul'un filmleriyle sınırlı kalmamıştır. Örneğin, Türk sinemacılarından Adolf Körner'in "Kerem ile Aslı" adlı filmi de Müzeyyen Senar ile Malatyalı Fahri'nin karşılıklı söyledikleri Arap ezgili şarkı ve türkülerle Arap yapımı melodramların tipik bir örneğidir. Bunların yanı sıra Muharrem Gürses'in "Yetimlerin Malı, Gülmeyen Yüzler, Talihsiz Yetim, Vicdan Azabı" gibi filmleri de aynı etkiyi taşımaktadır. Nitekim bu etki daha sonra sürerek günümüze dek gelmiştir. Dolayısıyla da denebilir ki Arap filmleri bir yandan sinemamızı etkilerken bir yandan da içerdikleri müziklerle Türk müziğinin gidişinde önemli ölçüde etkili olmuşlardır. Gerek dramatik öge, gerekse müzikleri yönünden Türk sineması üzerinde yaptıkları etki, ayrıca 1960'lardan sonra ortaya çıkan arabesk müziğin yaygınlaşmasında büyük rol oynayacaktır. İleride de değineceğimiz gibi arabesk şarkıların birçoğu halk arasında beğenilerek seyredilen bu melodramlar aracılığıyla tutunacaktır.

37) Giovanni Scognamillo. a.g.y., s. 63.

38) a.g.y., s. 77.

Klasik Türk Müziğinde Yozlaşma Sürüyor:

Sadettin Kaynak'la Başlayan Serüven

Geleneksel klasik Türk müziğinde Dede Efendi ile birlikte katı kurallardan sıyrılmanın ve esnekleşmenin başladığını söylemiştik. Dede'nin ardından Hacı Arif Bey'in getirdiği "şarkı" formuyla açıklık kazanan bu esneklik Şevki Bey ve başkalarıyla daha bir hız kazanarak sürdürülür. Nitekim Sadettin Kaynak bu yolda yeni bir dönüm noktası olur, yeni bir çığır açar. Ona gelene dek, her ne kadar birtakım değişiklikler yapılmış ise de, bunda geleneksel kuralların dışına pek çıkılmamıştır. Kabuğun çatlamasına neden olan aslında Sadettin Kaynak olmuştur. Bu yönüyle de Kaynak'ı daha sonra o kabuğu darmadağın edercesine kıracak olan Gençbayların, Tayfurların bir ölçüde öncüsü olarak görmek pek yanlış olmaz. Peki nasıl olmuş da Sadettin Kaynak alışlagelmiş o geleneksel katı kuralların dışına o denli taşabilmiştir? Amacı neydi, ne yapmak istemişti ünlü besteci? Bu sorulara yanıt bulabilmek için onun yaşamına, müzik birikiminin kaynaklarına kısaca göz atmakta yarar var. Nedenler ve nasıllar da orada gizli kuşkusuz. Gerilere gittiğimiz zaman Kaynak'ın küçük yaşlarda müzik derslerine başladığını görüyoruz. Henüz on yaşlarındayken Hafız Melek'ten din ağırlıklı müzik dersleri alır, ilahi okumayı öğrenir. Bu şekilde dini müzikle tanışan Sadettin Kaynak kendi döneminin en ünlü hafızları arasına girer giderek. Daha sonra 1. Dünya Savaşı sırasında Doğu Cephesine asker olarak gönderilir. Orada kaldığı dört yıl boyunca halk müziği üzerinde incelemeler yapan Kaynak ayrıca Arap müziği ile de tanışır. İstanbul'a döndükten sonra da kısa aralıklarla tam dört kez Avrupa'ya giderek orada batı müziği üzerinde çalışır. Bütün bunların sonucunda da karşımıza, geleneksel klasik Türk müziğini çok iyi bilen, dini müzikle haşır neşir, halk müziğinden anlayan, Arap müziği ve batı müziği ile tanışıklığı olan bir Sadettin Kaynak çıkar.

Böylece sorularımızın yanıtları da kendiliğinden çıkmış oluyor ortaya. Bir kez varolan kuralların dışına çıkabilmek, her şeyden önce onlara seçenek olabilecek başka birtakım kurallarla tanışmış olmayı gerektirir. Sadettin Kaynak'ta da bu seçenekler fazlasıyla oluşmuştur zaten. Nitekim Kaynak, sahip olduğu bu birikimin de etkisiyle klasik Türk müziğini zemin olarak kullanıp kendince bir bileşime varmaya çalışır. Bu tür bir yönelim sırasında da toplumdaki değişimleri, halkın beğeni düzeyini hiç aklından çıkarmadığı anlaşılmaktadır. Sanat yaşamının elli dördüncü yıldönümü nedeniyle kendisiyle yapılan bir söyleşide "Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum"³⁹ demektedir. Gerçekten de bestelerine egemen olan değişik etkiler (doğu, batı, geleneksel, dini, halk müziği) klasik müziğe oranla oldukça esneklik, serbesti kazanmış olan yorum ve sunum biçimi, sözlerdeki içtenlik, duygusallık hemen hemen her kesimden insanın onları beğeniyle dinlemesine ve anlaşılmasına olanak vermekteydi. Örneğin, her fırsatta batı müziğinin üstünlüğünden söz eden Atatürk bile Sadettin Kaynak'ın bestelerini çok beğenir, özellikle de onun "*çık ar yüc eler den ha ber so rar ım*" şarkısını büyük bir zevkle dinlerdi.⁴⁰

Sadettin Kaynak değişik etkiler altındaki beste çalışmalarını 1930'lardan itibaren de yurda giren Arap filmlerindeki müziklerin yoğun etkisi altında kalarak sürdürür. Özellikle de bestecinin "*Leylâ ve Mecnun*" adlı bir Mısır filmindeki şarkılardan esinlenerek yapmış olduğu "*Leylâ*" adlı fantezi şarkı, onun başlattığı çığırın simgesi olur. Bunun yanı sıra "Harun'ı Reşid'in Gözdesi" filminin müziğinden etkilene rek yaptığı "*çi çek ler im gül ü yor*" adlı şarkı, "Şark Yıldızı"ndan esinlen me olarak yaptığı "*ni de yim bil mem el in den se nin*" ve "*gö n lü mü aş ka dü şür dü n*" gibi şarkılar-

39) Metin Ergin, "Sanatının 54. yılında Sadettin Kaynak", *Cumhuriyet*, 8 Ağustos 1954.

40) a.g.y., s. 5.

da yoğun Arap etkisinin sürdüğü görülür.⁴¹ Öyleki Sadettin Kaynak'ın bazı şarkılarının gerçekten kendisine mi, yoksa Mısırlı sanatçı Abdülvehap'a mı ait olduğu üzerinde zaman zaman tartışmalar bile olmuştur.

Nitekim Kaynak'la başlayan bu çıkış yine onun izleyicileri olan Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi sanatçılar tarafından sürdürülmüştür.

Aynı Yolun Yolcusu Zeki Müren

1950'lere gelindiğinde siyasal düzendeki değişikliklerle birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda da birtakım değişiklikler başlamış. Demokrat Partinin oy kazanma amacıyla gütmekte olduğu siyasal katılımı özendirici yöndeki politikası sonucu Anadolu eşrafından bazı kimseler nasıl olduğu bilinmeyen yollardan zenginleşerek kasaba ve kentlerin siyasal iktidarı temsil eden önderleri konumuna yükselmişlerdi. Türedi zenginler de diyebileceğimiz bu insanlar çok paralı olan bu yeni yaşam biçimine birdenbire geçtikleri için Anadolu'ya özgü geleneksel beğeni düzeylerini ve sanat anlayışlarını henüz üzerlerinden atamamışlardı. Dolayısıyla da ekonomik güç, beğeni düzeylerinde herhangi bir yükselmeye yol açmamış. Oysa bu yeni kesim de kendisini sosyeteden sayıyordu artık. Onlar gibi giyiniyor, onlar gibi tatile çıkıyor, onların yediklerini yiyebiliyordu. Peki neden onlar gibi eğlenmesin? Gazinolara gitmek, içmek, dans etmek, dans etmese de şarkı söyleyenleri, dans edenleri yakından görmek ekonomik güçlerinden dolayı sosyeteden de çok kendi hakları değil miydi? Nitekim bu tür arayışlar yeni zenginleri gaziinolar, üstelik de içkili, dans-

41) Öztuna, a.g.y., s. 334.

Burada geçen "Leylâ" adlı şarkının sanatçının segâh makamındaki "Leylâ Bir Özgecandır" şarkısıyla karıştırılmamasına dikkat çekiyoruz.

lı, müzikli gazinolara çekmeye başladı. Ama bu elbette ki ileri düzeyde eğitim görmüş, dolayısıyla da ileri düzeyde bir beğeni düzeyi oluşturmuş olan sosyetenin eğlence yerleri olan gazinolar olamazdı. Bunun üzerine de bu yeni kesimin zevklerine seslenebilen, onların eğlence anlayışını yansıtabilen aşağı sınıf gazinolar açıldı. Buralara dönemin en iyi dansçıları, çiftetelli oynayan, göbek atabilen cilveli kadınlar, şarkıları en etkileyici biçimde söyleyebilen edalı, cilveli sanatçılar getirilebilecekti elbette ki. Gazinocular kralı olarak bilinen Fahrettin Aslan'ın deyişiyle gazino denen bu dükkânlara, müşteriye hitap etmesini bilen satıcılar gerekliydi. "Müşteriye hitap etmesini, eğilmesini kalkmasını görerek alıyorum" diyor Fahrettin Aslan. *"Yoksa kürdili Hicazkâr makamında çok güzel dimdik ayakta duran bir insan benim dükkânımda başarılı olmaz. Ben sahnelere yaraşan artist alırım. Benim için yüzde 60 artistik yanı, yüzde 40 sanat yanı önemlidir. Saray Sineması'nda bir konser verecek olsaydım o zaman yüzde yüz sanat yanını seçerdim. Gazino konser salonu değildir. Sanatçının eğlendirme koşulu vardır. Sadece müziği iyi yorumlamak yetmiyor. Artistik daha önde geliyor. Kostüm de artistik özellikleri tamamlayıcı bir unsur olarak önem kazanmaktadır."*⁴² Aslan, aradığı özelliklerin hemen hemen tümünü ilk olarak Zeki Müren'de bulduğunu söylüyor. *"Zeki Müren sahnelere yeni bir düzen getirdi"* diyor. Gerçekten de sahneye getirdiği (T) şeklindeki düzenlemeyle, eline alarak seyircinin ve dinleyicinin arasına karışabildiği, masalarına dek giderek onlarla söyleşebildiği gezen mikrofonuyla kısa zamanda gazinoların kralı olur Zeki Müren. O şiirlerle, ahlarla vahlarla, kahkahalarla, hıçkırıklarla süslediği şarkılarıyla, giyim kuşamındaki, jestlerindeki albenisiyle dinleyicinin ve seyircinin gönlüne taht kurmayı başarır kısa zamanda.

Bu ilginç kişiliğinin yanı sıra Zeki Müren yaptığı müzikle de

42) Güneş, 13 Ocak 1988

dönemine damgasını vurmuş bir sanatçıdır. Öyleki gerek besteyle gerekse icrasıyla şarkılarındaki alabildiğine uzanan esneklik ve serbestiyle âdeta Sadettin Kaynak'ın mirasçısı gibidir. Örneğin, onun "*kahır mektubu*" şarkısındaki etki çeşitliliği ve esneklik Sadettin Kaynak'ın "*Leylâ*"sının çok çok ötesine gitmektedir.

Zeki Müren'in çoğu bestelerinde Türk müziğinden değişik motifleri bir arada bulmak olanaklıdır. Çeşitli formlara ve türlere özgü motifler, onun müziğinde kristalleşmiş gibidir. Bu yönüyle de daima toplumun hemen hemen tüm kesimlerinden dinleyici bulabilmiştir. Ekonomik durumu, kültürel düzeyi ne olursa olsun herkes onda kendisinden bir şeyler bulabilmiştir, ya da o, hemen herkesin özlemlerinden birini ya da birkaçını dile getirebilmiş, sergileyebilmiştir. Bu bağlamda da Zeki Müren'i değişik toplumsal kesimleri kendi müziğinde bir araya getirmeyi başarmış bir sanatçı olarak görebiliriz.

Onun ardından Müzeyyen Senar, Behiye Aksoy, Emel Sayın, Bülent Ersoy, gazino dünyasının yaşamına canlılık vermeye devam ettiler. Ve bu gidiş gün geçtikçe müziğimizin, klasik kurallarından daha çok ödün verilerek süregeldi.

Toplumsal koşullar, siyasal düzen, kültürel ortam hızla değişmektedir. Bu durumda müzik de eski yerinde kalamazdı kuşkusuz. Ama bu daha dikkatli bir biçimde, asıl özünden uzaklaştırılmadan yapılamaz mıydı? Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Şevki Beşirî gibi sanatçılar bunu yapabilmişlerdi. Başta da anlattığımız gibi değişme onlarla başlamıştı, onlar bir arayışın içine girdiler ama, bu bilinçlice bir arayıştı. O yolda devam edilseydi belki bugünkünden çok daha farklı bir noktaya gelinebilirdi.

Türk Halk Müziğinin Yozlaşma Sürecine Girmesi

Müziğe radyo yasağı sürerken bir yandan batı müziği üzerindeki

çalışmalar yapılıyor, radyoda geniş yer verilerek onun halka sevdirilmesine çalışılıyor, bir yandan da Türk halk müziği üzerinde devletçe birtakım çalışmalar başlatılmış bulunuyordu. İşte, ilk zamanlar bilinçlice ve titizce başlandığı söylenebilir. Halk müziği dalında uzman olanlar, bu konudaki yabancı uzmanlar bu işle görevlendirilmiş, dolayısıyla da tutarlı sayılabilecek bir çalışma düzeni başlatılmıştır. Örneğin, ünlü Macar besteci, halk müziğinde de uzman olan Bela Bartok Türkiye'ye çağırılmış ve Türk halk müziği ile ilgili çalışmalarda kendisinden yardım istenmişti. Ankara Halkevlerinin davetlisi olarak 1934'te Türkiye'ye gelen Bela Bartok konservatuvar arşivinde uzun ve kapsamlı çalışmalar yapar. Buradaki müzik koleksiyonunu çok ilginç bulan Bartok bu arşivlerde etkili bir çalışmanın yapılabilmesi için bilimsel yöntemlerden yararlanılması gerektiğini de belirtir. Ünlü besteci daha sonra Ahmet Adnan Saygun'la birlikte İstanbul'a geçer ve orada halk ezgilerinin taranması, toplanması ve biriktirilmesi yöntemleri üzerine bir dizi konferans verir. Ardından yine Saygun'la birlikte Güney ve Güneydoğu Anadolu yörelerinde köylülerin, özellikle de göçebelerin müziklerini dinleyerek onların bir kısmını plaklara kaydeder.

Bütün bu çalışmalardan sonra Bartok, Anadolu'nun değişik yörelerinde yaptığı incelemeleri ve bunlardan çıkardığı sonuçları, bunlara ek olarak da Türkiye'de bir halk müziği çalışmaları enstitüsünün kurulması yolundaki önerilerinden oluşan bir raporu Kültür Bakanlığına sunar. Ünlü müzisyen bu yolda başlatılacak çalışmaların sırf Türk müziği için değil, dünya müziği için de önemli bir hizmet olacağını vurgular.⁴³

Ama ne yazık ki bizi bizden bile iyi tanıyabilen böyle bir müzisyenin değeri, basit kıskançlıklar, çekememezlikler yüzünden bilinemez ve belki de⁴⁴ müzik yaşamımızın dönüm noktası sayıla-

43) Filiz Ali, **Müzik ve Müziğimizin Sorunları**, Cem Yay. İstanbul, 1987, s. 88.

44) Mustafa Erol, "Türkiye'deki Bartok" **1. Müzik Kongresi**, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara, 1988, s. 934.

bilecek olan değerli bir bilim adamı elden kaçırlır. Üstelik onca çaba harcayarak hazırladığı raporda yer alan önerileri de bir da ha hiç anımsanmamacasına Kültür Bakanlığının kütüphanesinde tozlanmaya bırakılır.

Kaçırılan ikinci bir fırsat da Poal Hindemith olmuştur. 1935 - 1937 yılları arasında Türkiye'ye tam dört kez gelen Hindemith, ülkemizde sanatçı, öğretmen, müzisyen olarak çeşitli görevlerde bulunmuştur. O da Bartok gibi Türk müziğinin ilerletilmesine ilişkin olarak bir dizi öneriler ve raporlar sunmuştur. Ancak Hindemith'in sonu da Bartok'unki gibi olur.⁴⁵

Elden kaçırılan bu fırsatlardan sonra Türk müziği çalışmaları (Türk halk müziği) denebilir ki yine değişik ideolojilerin etkisinde, birbiriyle çelişen görüşlerle olaya çözüm aramaya çalışan, çoğunluğu da bilinçsiz olan kimselerin eline düşer.

Türk halk müziği üzerinde çalışmakta olan bir grup asıl çözümün Türk müziği ile batı müziği arasında bir birleşme sağlamak olduğu kanısındadır. Buna göre batı müziği çalgıları Türk müziğinin ezgisel yapısıyla birleştirilecek ve bundan da çağdaş ve çoksesli bir müzik doğacaktır. Bu görüşte olanların savları, asıl kaynağını Ziya Gökalp'ın görüşlerinden almaktaydı.

Gökalp'a göre uygarlık uluslar arasındaki biçim birliğinden başka bir şey değildir. Ulusal kültür ise bu biçim birliğindeki içerik ayrılığıdır. Buna göre ulusal kültürün bir ögesi olan müzik, tekniğini (biçimi) uygarlıktan, içeriğini ise kendi halkının motiflerinden alarak ancak ulusallaşabilir.⁴⁶ Geleneksel klasik Türk müziği Arap, Acem, Bizans kökenlidir. Gerçek Türk müziği ise, Türk halk müziğidir. Bu nedenle de bunun geliştirilmesi gerekir.⁴⁷

45) Tura, a.g.y., 1521.

46) Yavuz, a.g.y., s. 18.

47) **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri** (açıkoturum) Boğaziçi Üniversitesi Yay., s. 3, yıl 1980.

Ziya Gökalp'in bu savlarından yola çıkanlar Rus modelini de örnek alarak bunu 'gerçekleştirmeye' yönelmişlerdir. Ancak sonuç başarısızlık ve tedirginlik olmuştur. Çünkü aynı yöntemi Rusya'da uygulayan ünlü Rus beşlisi Balakires, Borodin, Cora Cul, Korsakov ve Moussoky uzun süre Avrupa'da öğrenim gördükten sonra ancak ülkelerine dönerek besteledikleri eserlerle dünyaya Rus müziğini tanıtabilmişlerdir. Gelgelelim Rus müziği ile Avrupa müziği arasında ses düzeni açısından da yakın bir benzerlik söz konusudur. Üstelik Rusların o zamana dek köklü bir geçmişe dayanan yerleşik bir halk müzikleri de henüz olmadığı için bunu gerçekleştirmek pek zor olmamıştır.⁴⁸ Oysa bizim müziğimizde kullanılan sesler bir kere batıdakinden tümüyle farklıdır. Bizim müziğimiz modaldır ve makamlara dayanmaktadır. Dolayısıyla da batılı ses düzenine göre yapılmış çalgıların bizde de aynı başarıyla kullanılması zaten mümkün değildir. Üstelik bizim halk müziğimiz tek sesli de dense, çağın gerisinde de dense, kendi koşulları içinde yerleşik bir geçmişe sahiptir. Onu özünden, kendi üretim dayanacağından koparıp almak bir gelişme değil olsa olsa bir yozlaşma, soysuzlaşma olabilir. Kaldı ki batı müziği ile Türk halk müziği arasında bir sentez oluşturmaya çalışanlar, gerçekte ne halk müziğini, ne de batı müziğini tam olarak bilmekteydiler. Başka bir deyişle, Serveti Fünun edebiyatçılarını her iki cepheye ilişkin yabancılıklarının tıpkısı bunlarda da vardı. Bu durumda yabancı olunan iki alan nasıl bir araya getirilebilir? Dahası bundan özgün bir senteze varmak nasıl beklenebilir?

Öte yandan Ankara Radyosunun başlattığı bir çalışmadan da söz etmek gerekir. Radyo tarafından görevlendirilen bir grup araştırmacı Anadolu'nun tüm yörelerinde halk müziği taramaları yaparak çok çeşitli yörelere ait halk ezgilerini bir araya toplarlar. Bunlardan bir kısmı üzerinde yapılan düzenlemeler sonucu söz

48) Ercüment Berker, "Türk musikisi", **Gösteri**, Mart 1982, sayı. 16, s. 40; ayrıca bkz. Sidney Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır**, s. 120.

konusu ürünler asıl özlerinden koparılır, tüm otantik özelliklerinden arındırılırlar. Diğer bir kısmı radyonun bir odasında atılacak eşya yığını haline getirilir ve oradan oraya atılarak dağıtılır. Böylece oldukça değerli bir hazine elden çıkarılmış olur.⁴⁹

Başarısızlıklar yanlış uygulamaları durdurmadi. Sonuçta halk müziğini çoksesli hale getirmek amacıyla birtakım yeni girişimler başlatıldı. Bunlardan bir örnek de Muzaffer Sarısözen'in gerçekleştirmiş olduğu "Yurttan Sesler" uygulamasıdır. Öyleki Sarısözen'le birlikte hareketli, coşku verici halk ezgileri birdenbire bütün coşkusunu yitirmiş, otantikliklerinden sıyrılmış, ne olduğu belirsiz birer parça haline gelmişlerdir.⁵⁰ Dolayısıyla da Türk halkının kendi öz müziği kendisine bile seslenemez olmuştur. İnsanlar artık eski tadı bulamaz olmuşlar ondan.

Bütün bunlar yetmiyormuş gibi bir de radyo ve televizyonun müzik programlarının açılışında bir zamanlar sinyal müziği olarak kullanılan ve insanı ürperten, Kandıralı'nın zurnayla yaptığı Mozart uyarlamasıyla karşı karşıya kalınan günler olur: "...Bizim bazı alaturka şarkıları dinlemek için kulakların çok nasırlaşmış olması lazımdır" diyen bir zamanların Dahiliye Vekili Şükrü Kaya, Mustafa Kandıralı'yı dinlemek zorunda kalsaydı ne yapardı acaba sorusu da akla gelebilir.

"Her ortam kendi estetiğini kendisi yaratır." Türk halk müziğimiz de dışa kapalı feodal bir ortamın, bir ekonomik yapının ürünüdür. Bu nedenle de halk türkülerimizin her biri kendi yöresel, dolayısıyla da otantik özelliklerine sahiptir. Böyle bir müziği kendisini üreten yapıdan tümüyle farklı kapitalist bir toplumsal düzene uyarlamak kolay mıdır? Her şeyden önce Türk halk müziğini üreten kaynaklar büyük ölçüde kurumaya yüz tutmuştur. Bunun için de eskiye özleme dayalı birtakım düşlerle onu bu yeni

49) Zülfü Livaneli, "Yunus Emre'den Ferdi Tayfur'a", **Cumhuriyet**, 15 Şubat 1980, s. 13.

50) Berker, a.g.y., s. 60.

koşullarda da yeniden üretmeye çalışmaktan vazgeçmek en doğrusudur. Peki öyleyse halk müziği tümüyle bir yana bırakılmalı mı? Halk müziği, köklü geçmişi olan kültürel bir değerdir. Onu değiştirerek bozmak yerine ondan ders almak, yeniyi eskinin eleştirisi üzerine kurmak gerekir. Eğer çoksesliliğe geçmekse sorunun çözümü, bunun da yönünü ve niteliğini çok iyi belirlemek gerekir.⁵¹ "Esasen müzikteki gelişme eski müziklerin revizyondan geçirilip çokseslendirilmesiyle gerçekleşmez. Gelişme kendi müziğimiz temelinde, halktan kopmadan, halkın dertlerini, isteklerini, duygu ve düşüncelerini, özlemlerini yansıtan çoksesli ve gelişkin yeni müziklerin yaratılmasıyla gerçekleşebilir."⁵² Özsan'ın bu görüşleri bize Bartok'un şu görüşlerini anımsatmaktadır:

*"Türkiye batıya pek yakın olduğu için batı müziğine ilgisiz kalamaz. Bununla birlikte çağdaştır diye batı müziğini, izlenmesi gereken tek yol olarak bellek de çıkar yol değildir. Batı müziğini ve Türk müziğini çok iyi bilen birkaç sanatçı, halk müziğine dayanarak yeni bir müzik biçimi yaratma yoluna gitmelidirler. Kesinlikle Türk müziği geleneklerinin ve halk havalarının araştırılması ve kayıt edilmesi savsaklanamaz bir görevdir. Bıkıp usanmadan olabildiğince uzak köşeler aranmalı, olabildiğince çok halk ezgisi toplanmalıdır."*⁵³

Ancak yukarıda da gördüğümüz gibi, bütün bu görüşlerin tam tersinden hareket edilmiştir. Dolayısıyla da getirilen her çözüm yolu sorunu çözmek yerine, ona yenilerini eklemiştir.

Oluşan Sentez Piyasa Müziği

Çokpartili yaşama da geçilmiş olmasıyla birlikte toplumsal

51) Erkan Dorken, "Halk Müziğimizin Olası Geleceği", **Yeni Olgular**, Kasım 1984, sayı, 11., s. 36-37

52) Sarper Özsan, **Folklora Doğru**, sayı 52, yıl 1982, s. 20.

53) Mustafa Erol. a.g.y., s. 955.

yaşam daha bir dinamikleşmişti. Bunun da etkisiyle toplumda sürekli değişmekte olan gereksinimlere yanıt vermek amacıyla klasik Türk müziğimiz gittikçe özünden uzaklaştırılmış, Sadettin Kaynak'ın fantezilerine, oradan Zeki Müren'in kuralları hiçe sayan müziğine dek getirilmişti. Üstelik bununla da yetinilmemiş, bu yolda yürümeye devam edilmiştir. Öte yandan kendi döneminin özgün bir ürünü olan köklü bir geçmişe sahip halk müziği, tümüyle kendisini üreten koşullardan farklı bir ortama uyarlanmaya çalışılmıştır. Bu da onun gittikçe soysuzlaşmasına yol açmıştır. Ve bütün bunlar olurken, Demokrat Partinin batı yanlısı politikasının da etkisiyle ülkeye Tanzimat döneminden beri zaten girmekte olan batılı müzik formlarının girişi daha bir hız kazanmıştır. Üstelik bu kez batının belli bir kesime yönelik ciddi sayılabilecek nitelikte müziği değil, toplumun düşük beğeni düzeylerine seslenen popüler müzik ürünleri de girmektedir. Arap ve Hint modasından sonra şimdi de Avrupa modası egemendir. Dolayısıyla da batının çoğu da sıradan hafif müzik parçaları ülkede hızla yaygınlaştırılmaya başlanmıştır. Ancak bu tür yaygınlık kazanmakla birlikte, gösterilen ilgi pek sürekli olmamıştır. Çünkü müzikte söz ögesine çok önem veren Türk insanı için bu parçalar-daki yabancı sözler bir şey ifade etmiyordu. Bunun üzerine batı kaynaklı müzik parçalarının benimsenebilmesi için başka bir yol denendi. Söz konusu müziklerdeki sözler Türkçeleştirildi. Ancak sözlerin anlaşılması da fazla bir şey ifade etmedi. Çünkü bu parçalar halkın duygularına, düşüncelerine tam olarak seslenemiyordu. Nitekim bu da bir an ilgi görüp sonra da hemen sönen bir moda olarak kaldı. Bu denemenin ardından yabancı sanatçılara Türkçe söz yüklü parçalar söyletilmesi yoluna gidildi. Sonuç yine olumlu değildi. Çünkü toplum, her şeyden önce kendinden bir şeyler bekliyordu. Nitekim bazı sanatçılar bu amaçla olsa gerek batı örneğini taklit etmekle birlikte, bir Türk hafif müzik akımı başlattılar. Fecri Ebcioğlu, Yaşar Güvenir gibi sanatçılar piyano

için besteler yaptılar. Bunların ilgi görmediği söylenemez elbette. Ancak ne var ki bu da üst sınıf gazinoların, kibar lokallerinin pek dışına taşamadı. Bunlara yönelik belli bir alıcı kitle oluştu. Ama bunlar toplumun çok küçük bir azınlığı olarak kaldı.

Bu son deneme de istenilen sonucu vermeyince, Sinan Subaşı, Adnan Varveren, Ahmet Sezgin, Orhan Gencebay uzun süredir de olanları gözlüyor olmalı ki, kolları sıvayarak işe giriştiler. Türk halk müziğinden, klasik Türk müziğinden, Arap müziğinden, batı müziğinden motifler taşıyan, sözleri içten, basit, anlaşılması kolay, müziği esnek, rahat, kısacası batıdan da doğudan da esintiler taşıyan ve piyasa müziği adı verilen bir müzik kondu ortaya. Sözü edilen müziğin büyük bir ilgiyle karşılanması üzerine bir anda Kerem Güney, Sevim Şengül, Şükran Ay, Abdullah-Yüce, Nail Bayşu gibi birçok sanatçının bu yöne kaydığı gözlemlendi.

Özellikle Sinan Subaşı, Ahmet Sezgin, Adnan Varveren, Orhan Gencebay gibi sanatçıların bu alanda usta-çırak ilişkisi içinde yaptıkları çalışmalar ilginçtir, bu müziğin tutulmasını sağlayan da bir bakıma onlardır.

Piyasa müziğinin içeriğindeki ve biçimindeki basitlik, yalınlık onun kısa sürede büyük ilgi görmesine neden oldu. Özellikle düşük eğitilmiş, dolayısıyla da düşük beğeni düzeyine sahip toplum kesimleri arasında çok çabuk yaygınlaştı. Öyleki yaşam düzeyi düşük, bir sokakta yürüyen bir kişi, evlerin pencerelerinden dışarıya taşan "*veremli kız*", "*kahrolası çöpçüler aşkı mı süpürmüşler*", "*talihsiz Meryem*", "*ağla gitar*" gibi şarkıların çeşitli gırtlak oyunlarıyla seslendirilen sözlerini rahatlıkla duyabilir oldu. Bu tür plaklar da büyük satış rekorları kırıyordu.

TRT denetiminden geçmeyen bu müzik için kimi gazinolar, büyük kentlerin kenar mahalleleri ve henüz boy gösteren gecekondu semtleri oldukça elverişli birer barınak oluşturmıştı.

Bu müziğin çok ilgi görmesi karşısında Suat Sayın, Ahmet

Sezgin, Sinan Subaşı, Orhan Gencebay bu yönde daha yoğun bir çalışma içine girdiler. Özellikle o sıralarda müzik yaşamının sönük bir dönemini yaşamakta olan Ahmet Sezgin, söz ve müziğini Orhan Gencebay'ın yaptığı, "*deryada bir salım yok*" adlı şarkıyla yeniden eskisinden de büyük bir üne kavuşunca, yıllardan beridir bir arayış içinde olan Gencebay için de yol açılmış oldu. Halkın nabzına verilmesi gereken şerbetin tadı anlaşılmıştı sonunda. Üslup belliydi, formül oluşmuştu. Geriye yalnızca onu bestelemek ve büyütmek kalmaktaydı. Nitekim Gencebay da öyle yaptı. Kolları sıvadı, işe girişti. Yıl 1968, "*deryada bir salım yok*"un kopardığı gürültünün ardından "*bir teselli ver*" ile Gencebay, kendisinin bile düşleyemediği ölçüde büyük bir ilgiyle karşılaştı. Ardından "*sevenler mesut olmaz*" derken "*başa gelen çekilir*" gibi parçalar geldi. Bu arada bu türün adı da konmuştu; "*arabesk*." Sonradan "dolmuş müziği", "minibüs müziği" gibi adlar da takılmıştır ama, en çok oy alan "arabesk"ti. Arabesk adı verilen bu müzik gecekondu ile karşılaştı önce, onu bağrına basan gecekondu insanının sevgisiyle bir çocuk gibi büyüdü, serpilirdi ve bir bakıma toplumun tüm kesimlerinden de sempati kazandı.

Kırsal Kesimden Kente Göç ve Gecekondulaşma

Kırdan kente göç olayına genel olarak bakıldığında bunun, biri ekonomik öteki toplumsal olmak üzere iki temel boyutunun olduğu görülür. Bunlardan ekonomik boyut, fiziksel çevrenin, bir başka deyişle özdeksel tabanın değişmesini, toplumsal boyut da toplumsal ve kültürel çevrenin, yani tinsel (manevi) tabanın değişmesini ifade etmektedir.⁵⁴

Toplumumuzda kırsal kesimden kopma, köyden uzakaşma

54) Birsan Gökçe, **Gecekondu Gençliği**, Hacettepe Üniversitesi Yay., Ankara 1971, s. 1.

eğilimlerinin 18. yüzyılda Osmanlı vergi sisteminin ağır yükünün etkisiyle başladığı ileri sürülmekteyse de, bizce, gerçek anlamda kente göç olayı 1950'lerden sonra başlamıştır.

Demokrat Partinin, oy toplama kaygısından kaynaklanan hoşgörü tavrı toplumsal dinamizmi güçlendirici yönde etkili olmuş, insanlar köylerinden kentlere hızla akın etmeye başlamışlardır.⁵⁵

Öyleki 1950-1960 arasında dört büyük kentin nüfusu yüzde 75 arttı. Böylece kent nüfusunun (nüfusu 10.000'in üzerinde olan yerler) toplam içindeki oranı yüzde 19'dan yüzde 26'ya çıktı. Bu, 1,5 milyon göçmenin kentsel alanlara, 600.000 göçmenin ise en büyük dört kente gelmiş olması demektir. Yani 1950'lerde her on köylüden biri kente göç etmişti. Bu mekânsal hareketlilik, fiziki mesafeleri ortadan kaldıran ve merkez ile çevrenin kültürünü karşı karşıya getiren ülke için bütünleşmenin gerçek anlamda bir başlangıcıydı.

Bu büyük nüfus hareketi, köyün dışarıya açılmasını yansıtan gecekonduları da beraberinde getirdi. Sonuçta toplumsal dengeler altüst oldu. Eski köylülerin, önceleri eziklik içerisinde bir çekimserlikle sonraları daha bir cesaretle kentlere yerleşmekte oldukları gözleniyordu. İlk gecekondu mahalleleri köy yaşam biçimine göre kuruldu. Aynı köyden gelenler yan yana yerleşip genellikle devlet arazisi üzerine derme çatma kulübeler kurdular. Ama kısa sürede evlerin kalitesi düzeldi. İlk göçmen dalgasıyla gelenler kentte kazandıklarını yeni evler yapmakta harcadılar, yeni gelenler ise aynı amaçla tarım gelirlerinden biriktirdiklerini beraberlerinde getirdiler. Ayrıca her seçim öncesinde politikacılar yeni yeni büyümekte olan bu semtlere kentin bazı konforlarını ve belediye hizmetlerini getirmeyi vaat ettiler. Zaman zaman kıs-

55) Ahmet Yücekök, "Türkiye'de geleneksel köylülüğün çöküşü" *Özgür İnsan*. Mart 1973, sayı. 10, s. 17.

men gerçekleştirilen bu vaatler kırdan kente göçü ve gecekondu-
laşmayı hızlandırıcı yönde etki yaptı.⁵⁶

Kırdan kente göçen insanlar genellikle kıra özgü geleneksel değerlerini de birlikte getirirler. Ancak bunların, kırdan tümüyle farklı olan kentteki yaşam biçimine uydurulması pek olanaklı değildir. Kente özgü değerlerin ve normların benimsenebilmesi, kente özgü yaşam biçiminin özümmlenebilmesi de ilk zamanlar oldukça güç olur. Ancak ne olursa olsun kente göçmüşlerdir, köylü olmaktan da çıkmışlardır artık. Ama kent yaşamını da benimseyememişlerdir henüz. Dolayısıyla da kente yeni gelenler, ne kentlidirler ne de köylü. Birbirinden ayrı iki kültür, iki yaşam biçimi karşı karşıya gelmiştir. Bu durum tam bir kültürel ikilem yaratmıştır. Bu çelişki ortamının ürünü olan, hem kente özgü, hem de kırsal kesime ilişkin kültürel özellikler taşıyan, ama tam olarak hiçbirisine de benzemeyen farklı eklektik bir yaşam biçiminin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. Öyleki bu durum beslenmeden giyim-kuşama, eğlenmeden sanat anlayışına dek yaşamın her alanında kendisini göstermiştir. Örneğin, Yörükân'ın bir araştırmasında gecekondu insanının beslenme alışkanlıkları gözlenmiş, bunun kırla kent arasında gidip gelmekte olduğu saptanmıştır. Sözgelimi gecekondu bir yandan kente özgü hazır yiyecekleri tüketirken, bir yandan da kırsal yaşama özgü olan erişte, makarna, salça gibi yiyecekleri kendisi evde hazırlamaktadır. Ayrıca onların büyük bir kısmı yer sofrasında, tek kaptta yemek yerken bir kısmı da yavaş yavaş masa kullanma alışkanlığı kazanmaya başlamıştır.⁵⁷

Yasa'nın gözlemlerine göre de gecekondu erkeklerin büyük bir kısmı kente özgü bir giysi olan ve yatakta giyilen pijamayı gündüzleri evde, sokakta gezerken de giymektedirler.⁵⁸ Ayrıca

56) Çağlar Keyder, **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**, İletişim Yayınları, 1990, s. 11-12.

57) Turhan Yörükân, **Gecekondu ve Gecekondu Bölgelerinin Sosyo-Kültürel Gelişmeleri**, İLB Yay. Ankara 1969, s. 11.

58) İbrahim Yasa, Ankara'da **Gecekondu Aileleri**, Alan Matbaacılık. Ankara 1968, s. 188.

Belge'nin, "eteğinin altına erkek pijamasının pantolonunu giyen kadın" örneği de gecekondulunun giyinme biçimindeki kendine özgülüğü ya da kente de köye de uyamayan çelişkiyi anlatmaktadır.⁵⁹

Gecekondulunun tüketim alışkanlıklarına bakıldığında da yine aynı arada kalmışlık göze çarpmaktadır. Kırdan kente gelen, kentlinin yaşam biçimini gören, ona özenen yeni kentli, kent yerlisinin toplumsal konumuna erişebilmenin ve onlarca benimsenebilmenin tek yolu olarak onlar gibi tüketmeyi görmektedir. Ancak ekonomik yönden kentlilerin tüketmekte oldukları ürünleri satın alma olanağına sahip değildirler. Bu da gecekonduluyu, nitelik açısından düşük, ucuz, asıllarının taklidi olan ürünleri tüketmeye yöneltir.⁶⁰ Dolayısıyla da bir yandan kentlinin sahip olduğu her şeye sahip olmanın verdiği doyum, bir yandan da bunların asıllarının taklidi olduğunun bilinmesinden kaynaklanan doyumsuzluk gecekonduluyu tam bir çelişki içinde bırakır.

Gecekondulunun eğlence biçimi de kendine özgüdür. Çeşitli araştırmaların da gösterdiğine göre, gecekondulu insanı eğlence zamanı ile iş zamanı arasında pek ayırım yapmamaktadır. Yani modern yaşamın iş dışı serbest zamanı gecekondulu için fazla şey ifade etmez. İş dışı serbest zamanda da o, ya başka bir iş yapar ya da eş dost ziyaretlerine gider. Kentlinin dinlenme anlayışı yoktur onda. Ama bunun biraz da ekonomik güçsüzlükten kaynaklandığını belirtelim. Çünkü yapılan araştırmaların üzerinden hayli zaman geçmiştir. Günümüzde gecekonduda yaşayanlar da artık kente özgü birtakım değerleri öğrenmişlerdir. Ancak öğrenmekte oldukları kentli değerleri yaşamlarına uygulamak için ekonomik engellerin de ortadan kalkmış olması gerekir. Bu olmadığı için gecekondulular kentte gelişen yaşam biçimlerini sürdürmek zorundadırlar.

59) Belge, a.g.y., s. 401

60) Önder Şenyapılı, **Kentlileşen Köylüler**, Milliyet Yay. birinci baskı, Haziran 1978, s. 85.

Özetlersek kırdan kente göçen insanlar Kongar'ın deyimiyle, "kentlileşmiş köylü olmaktan çok köylüleşmiş kentte yaşayan "köylü" olmuşlardır.⁶¹

Gecekondu, Yabancılaşma ve Kimlik Bunalımı

Yabancılaşma, özellikle de günümüzde içinde yaşadığımız endüstrileşme ve modernleşme süreciyle koşutluk içerisinde tüm kurum ve insan ilişkilerini etkileyen bir kavram durumuna gelmiştir. Bizim gibi geleneksel toplumsal yapıdan modern toplumsal yapıya geçmek çabası içerisinde bulunan toplumlarda sözü edilen kavram, çok daha önem kazanmıştır. Öyleki gerek toplumsal gerekse bireysel düzeyde karşılaşılan her soruna vurulan bir damga haline geldi yabancılaşma.

Kavram olarak yabancılaşma bireysel boyutuyla ele alındığında psikolojik bir durumdur. Bireyin, üyesi olduğu toplumundan uzaklaştırılması, onu reddetmesi anlamında ele alınmasıyla da toplumsal bir boyut kazanmaktadır.

İçinde yaşadığı topluma yabancılaşan kişiler üzerinde araştırma yapan Amerikalı toplumbilimci Melvin Seeman, yabancılaşma kavramının değişik boyutlarına ilişkin olarak şu belirlemelerde bulunuyor.

İçinde yaşadığı toplumu etkilemede kendisini yetersiz hissedilen, toplumsal çevresiyle yeteri kadar etkileşime giremeyen, toplumuyla gereği gibi iletişim kuramayan kişi kaçınılmaz olarak kendisini toplumdan soyutlar, ona yabancılaşır.

İkinci olarak toplumsal çevresiyle etkileşim kursa bile, birey bu etkinliğine anlam veremeyebilir. Bu da bireyin, değerlerinin ve inançlarının yeterli düzeyde biçimlenmemiş olmasından kay-

61) Emre Kongar, **12 Eylül ve Sonrası**, Say Yay., İstanbul 1987, s. 275.

naklanır. Özellikle de toplumsal ve kültürel değişme durumlarında bu tür anlamlandıramama, değer ve inanç eksikliği durumları görülür.

Üçüncü olarak kuralsızlık durumu söz konusu olabilir. Toplumsal çevresiyle mevcut değerler, normlar ve kurallar aracılığıyla yeterli bir iletişim kuramayan, amaçlarına ulaşamayan kişi bu kurallardan saparak, hatta onlara aykırı nitelikteki tavır ve davranışlarla amaçlarını gerçekleştirme yoluna gidebilir, ki bu da onu, toplumsal çevresine daha çok yabancılaştırır.

Bunların yanı sıra toplumsal çevresiyle yeterli etkileşime girmeyi başaramayan kişi toplumdan soyutlanarak kendisiyle başbaşa kalma yoluna gidebilir.

Öte yandan toplumdan soyutlanan kişi kendi kendisiyle de yetinmez. Kendi kendisini tatmin edemeyebilir. Bu durumda kendisine de yabancılaşabilir.⁶²

Seeman'ın bu saptamalarından da anlaşılacağı üzere günümüzde yabancılaşma, insanın toplumuyla, çevresiyle, dünya ile ilişkilerinin olumsuzluğunu anlatmakta kullanılmaktadır. Daha doğrusu ilişkisizliği, eksik etkileşimi ifade etmektedir. Biz de bu noktadan yola çıkarak burada, kırdan kente gelen ve gecekondu-larda yaşayan insanın toplumuna ve kendisine yabancılaşarak nasıl bunalıma girdiği üzerinde duracağız.

Ara yerde kalan, hiçbir yerde dayanağı olmayan yeni kentli ya da kentleşememiş köylü, içinde bulunduğu, ama tutunamadığı, sindiremediği toplumuna, hatta kendisine bile yabancılaşmıştır. Şöyle ki kıra özgü geleneksel yaşam biçiminden çıkarak tümüyle yabancı olduğu kent ortamına gelen yeni kentli bu yeni yaşam biçimi, yeni ortam karşısında ilk anda çaresiz bir şaşkınlık içerisinde hisseder kendisini. Ancak bir kez gelmiştir oraya ve ne olursa olsun alışmak zorunda olduğunun da bilincindedir.

62) Mahmut Tezcan, **Gençlik Sosyolojisi Yazıları**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991, s. 223 - 224.

Birtakım umutlarla gelmiştir kente. Kırdan ulaşamadığı mutluluğa kentte ulaşmayı umut etmektedir. Ancak çok geçmeden kentin, kentlinin yaşam biçimine alışamayacağını anlar. Ona alışabilmek, kente uyum sağlayabilmek için ne yeterli deneyimi, ne de maddi gücü vardır. Geldiği yere dönmesi de olanaksızdır. Çünkü varını yoğunu elden çıkararak gelmiştir kente. Bu durumda yapabileceği tek şey kalıyor, kentlinin yaşam biçimini paylaşmak hevesinden vazgeçerek bulabildiği sınırlı olanaklarla da olsa yaşamını sürdürmeye çalışmaktır. Eziklik, yoksulluk, dışlanmışlık içerisinde sürdürülecek bir yaşam.

Öte yandan köyün geleneksel değerleri ve inançlarıyla kente gelen birey, kırdan tümüyle farklı olan kente özgü değerlerle, inançlarla, normlarla karşı karşıya kalır ve ikisi arasında çelişkiye düşer. İnsanlar fizik çevrelerindeki değişikliklere daha çabuk ve kolay uyum sağlayabilirler. Oysa tüm yaşamları boyunca kazandıkları birikimin sonucu olan değerlerden vazgeçerek onların yerine yenilerini benimsemek o denli çabuk ve kolay olmaz. Dolaşısıyla da bir yandan kendi kentli değerleri kazanma isteği ancak bir yandan da sahip olduğu geleneksel değerlerden kurtulmama durumu kişide bir anlamsızlık, anlam verememe sorununa yol açar. Neye inanacağına, hangi yönde gideceğine karar veremeyen kişi bir kararsızlık ve çelişki durumuna düşer.

Kuralsızlık da köyden kente gelen kişilerde sık rastlanan bir durumdur. Kente göçen köylünün kent yaşamına ayak uydurabilmesi, kentlinin kurallarını, normlarını, değerlerini benimseyip uygulamasıyla olanaklıdır. Bunları yeterince kavrayabilecek deneyim ve bilgi düzeyine sahip olamayan yeni kentli söz konusu değerlerden ve kurallardan sapma eğilimi gösterir. Bu kurallara aykırılık, giyinmeden beslenmeye dek yaşamın her alanında gözlemlenebilir. Bu da giderek toplum kurallarına uymayan kişinin toplumdan dışlanmasına neden olur. Toplumdan dışlanan, soyutlanan kişi kent yaşamına uyum sağlayamamanın, kentli olama

manın ezikliğini yaşarken köylülükten çıktığının da farkındadır. Köylü olmaktan çıkmıştır, ancak kentli de olamamıştır. Nedir öyleyse? Hangi tarafa aittir? Hiçbir tarafa ait olmadığını, hiçbir grubun, hiçbir kesimin kimliğini taşımadığını hisseden yeni kentli giderek bu kimliksizlik duygusunun getirdiği bir kimlik bunalımı içine girer.

*Bu da geçer, bu da geçer,
Alışmalısın, alışmalısın, alışmalısın,
Hemen karar verme, sabret, bu da geçer,
Dayanmalısın, dayanmalısın, dayanmalısın,
Böyle kalmaz, zamanla düzelir elbet.*

söz : Hamza Dekeli,

müz: Burhan Bayar

*Kapılmışken böyle umutsuzluğa,
Uzaklardan baktım hep mutluluğa,
Ben böyle hasrete, böyle yokluğa,
Nasıl isyan etmem nasıl kahretmem.*

*Bir vefasız yarın düştüm eline,
Ben sevdim, o mahkûm etti kendine,
Onun gibi böyle zalim birine,
Nasıl isyan etmem, nasıl kahretmem.*

söz: Yılmaz Tatlıses

müz: Mustafa Sayan

*Ortak Bir Alt Kültür Oluşturma Çabası ve Arabesk İçin
Uygun Zemin*

Bilindiği gibi alt kültürler, genel kültür içinde yer alan, gereksinimlerin, isteklerin, estetik beğeni düzeylerinin yaş, toplum-

sal sınıf, eğitim düzeyi, cinsiyet gibi ölçütler çerçevesinde insanların bir araya gelerek kümeleşmelerinden oluşan kültür adacıklarıdır.⁶³ Sözgelimi Anadolu'nun değişik yörelerine bakıldığında bunların, birbirinden oldukça farklı kültürel özelliklere sahip oldukları açıkça görülmektedir. Hatta sınır komşusu olan köyler arasında bile gelenek, görenek, değer ve normların farklılığı dikkati çeker.

Aynı şekilde kente yeni gelen köylüler de Anadolu'nun çeşitli yörelerinden, farklı folklorik özellikler taşıyan kültürlerinden, dolayısıyla da birbirlerinden ayrı değerler ve normlar içeren geleneksel yaşam biçimleriyle gelmişlerdir. Ama artık kentte yeni bir toplum oluşturmuşlardır. Yöresel kültürel değerlerini bir süre götürseler de bunları mutlaka aşmak zorundadırlar. Çünkü bu farklı değerler onları birleştirmek, birbirleriyle kaynaştırmak yerine ayırmaktadır, birbirinden. Karadenizlinin, Urfalının, Kayserilinin aynı kahvehanelerde birlikte otururken, eğlenirken paylaşabilecekleri yeni birtakım değerlere, davranışlara, kurallara, kısacası yeni bir ortak kültürel yapılanmaya gereksinme vardır.

Her şeyin, bu yeni ortama uygun olmasının arandığı bir durumda müziğin de ortaya çıkan yeni gereksinimlere yanıt verebilecek bir türü gerekiyordu. Bu, öyle bir müzik olmalıydı ki, köyün geleneksel kültür değerlerinden kopmak üzere olan, ancak kent yaşamına da henüz uyum sağlayamamış bulunan bu insanların yaşam ve üretim biçimini yansıtabilmeliydi. Bu öyle bir müzik olmalıydı ki Anadolu'nun değişik alt kültürel ortamlarından kentin kozmopolit kültür ortamına gelmiş olan bu insanların ortak beğeni düzeylerine seslenebilmeliydi, onları ortak bir beğeni düzeyinde bir araya getirmeliydi.⁶⁴ Onlara, hepsinin anlayabileceği bir

63) Herbert J. Gans. **Popular Culture And High Culture**, New York. 1974, s. 96.

64) Onat Kutlar. "Arabesk olayı", **MSD**. sayı 19, Ekim 1980, s. 18. Ayrıca bkz. Dr. Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, birinci basım İzmir 1987, s. 25.

dille, ortak simgelerle ve hepsinin anlayabileceği ortak birtakım özelliklerle seslenebilmeliydi.

Gececonduda böyle bir arayış sürerken Orhan Gencebay, "bir teselli ver" adlı plağıyla ortaya çıktı ve kendisinin bile düşümediği büyük bir ilgiyle karşılandı. Ardından "sevenler mesut olmaz", sonra "başa gelen çekilirmiş" gibi plaklarıyla hızla yayılan bir ilgi topladı. Böylece gececondu insanı kendi sesini yansıtan bir müzik bulurken Gencebay da seslenebilecek bir dinleyici kitle bulmuş oluyordu.

"Başa gelen çekilirmiş" diyerek onların içinde bulundukları bunalımı, çıkmazı dile getiren Gencebay, bir yandan da kimsenin suçu olmadığını, tek suçlunun "kader" olduğunu vurgulayarak onlar için bir teselli kaynağı, bir dert ortağı gibidir. Öyleki gececondulu gençler arasında müzik dendi mi, akla Orhan Gencebay gelir. Dert, çile, işsizlik dendi mi akla ilk gelen yine Orhan Ağabeyleridir. "Koy Orhan'ın kasetini, aç bir bira, boşver gerisini" ya da "koy kardeşim Orhan'dan bir şeyler de efkârlanalım biraz" gibi sözler gececondulu gençler arasında sık sık duyulmaya başlar. Ve gittikçe yerleşen, alışkanlığa dönüşen bu Gencebay sempatisi, çok geçmeden onu gececondunun gözünde bir ikon haline dönüştürür.⁶⁵ "İkon"un en belirgin özelliği katılmamıza el vermesidir. İkonlar aracılığıyla bir yere ait olduğumuzu açığa vururuz. İkon aracılığıyla katıldığımızı ya da katılmadığımızı belli ederiz.⁶⁶

*Neden Tanrım, neden, nedir
Bu zulüm nedir, nedir Tanrım
Bu zulüm doğmamış dertlerin
Sevilmemiş kalbin gülmemiş
Gözlerin sahibi benim*

65) Aydın Uğur, "Cumhuriyetin ilk özgün popüler kültürü: arabesk", **Argos**, sayı, 4, Aralık 1988, s. 130.

66) Ahmet Oktay, **Kültür ve İdeoloji**, İstanbul, Gür Yay. 1987. s. 20.

Gencebay böyle bir yandan onların, içinde bulundukları bu yaşama karşı duydukları tedirginliğe ortak olurken, bir yandan da gelecekte, yarınların güzel dünyasından söz ederek onların özelemlerine, geleceğe ilişkin düşlerine katılabilmektedir. Bu yönüyle gecekondulu insanı için hem bir dert ortağı, hem de geleceğin muştucusu olan Gencebay tam bir "ikon"dur. Böylece gecekondulu – Orhan Gencebay ve arabesk müzik üçlüsü birbirini tamamlayan bir bütün halinde çıkar karşımıza.

Böylece müziğimizdeki değişme sürecinin bir aşaması olan "arabesk müzik" olgusu ile toplumumuzdaki değişme sürecinin bir aşaması olan "gecekondulaşma" olgusu gerçek anlamda bir örtüşme oluşturur. Dolayısıyla da kendisine uygun zemini; başka bir deyişle, dinleyici tabanını gecekonduda bulan arabesk daha sonraları da kent kültürünün kozmopoliten bir duruma gelmesiyle birlikte toplumun öteki kesimlerine de yayılarak toplum genelinde tüketilen bir müzik haline gelir.

Dış Göç Olayı ve Arabesk Müzik

*Almanya treni kalkıyor gardan
Gönül ayrılmak ister mi hiç yardan
Söylenecek sözüm yok böyle yaratmış yaradan
Belki bir gün dönerim sen gelme ardımdan
(Ferdî Tayfur)*

Toplumumuzda yaşanan önemli ve etkili bir toplumsal ve kültürel olgu da "dış göç" olmuştur. II. Dünya Savaşının ardından Avrupa'nın birçok ülkesi birer enkaz yığını haline dönüşünce bunların dışardan işçi talep etmeleri gerekmiş. Bu işgücü talebinden, Türkiye de kendisine düşen payı fazlasıyla almıştır. Ülke

ğinde hayli kabarık bir sayıya ulaşmış olan işsizlerin büyük bir kısmı çok geçmeden kendilerini tümüyle yabancı olan bir toplumsal ve kültürel ortam içinde bulmuşlardır.

Yurtdışına göçen bu yığınların dramı, kırdan kente göçenle-
rinin de acı olmuştur. Hiç değilse kırdan kente göçen köylü-
lerle kentliler arasında bir yurt ortaklığı durumu vardır. Oysa, bu
dış göçerlerle yabancı ülkenin insanı arasında aynı gezegende ya-
şamanın ötesinde hiçbir ortak yan yoktur. Dolayısıyla da bu in-
sanlar iç göçerin yaşamakta olduğu yabancılaşma ve kimlik buna-
lımının çok daha fazlasını yaşamaya başlamışlardır. Hem yeni ül-
kenin dilini de hiç bilmedikleri için onların sanat ve kültür ürün-
lerini algılamaları ise hiç mümkün değildir. Ama kendi geleneksel
kültür ürünleri de onlara ancak eski yaşam ortamlarında bir şey-
ler söyleyebilmekteydi. O güzelim, coşkulu, hareketli, hayat dolu
türkülerden bu kötünün de kötüsü yaşam ortamında nasıl eski ta-
lı alabilsinler? Olsa olsa bu yeni yaşamlarında onları Ferdi Tay-
fur'un

*Gurbet eller bana
Bir mesken oldu,
Gelemem sevdiğim
Kader bağlıyor.*

*Huzurum kalmadı
Fani dünyada
Yapıştı canıma
Bir kara seveda*

gibi gurbetin verdiği huzursuzluğu dile getiren sözleri, ya da

*Ağlatma beni sızlatma beni
Almanya çok uzak terk etme beni*

*Almanya'dan mektupsuz bırakma beni,
Almanya treninde gözlerim doldu.*

gibi yurdundan ayrılmanın verdiği acıyı, ayrılık tablosunu tüm acı yönleriyle çizen şarkı sözleri oyalayabiliirdi. Çünkü ancak bunlar bu yeni yaşam biçimine seslenebiliyordu, onların duygularının, sezgilerinin dile getirilmesini sağlayabiliyordu. Dolayısıyla da denebilir ki nasıl ki kırdan kente göçen insanlarımızın dert ortağı Orhan Gencebay olmuştur, yurtdışına göçen gurbetçilerimizin de dert ortağı Ferdi Tayfur'dur. Gurbet teması yüklü şarkılarıyla gurbetçinin gönlünü fetheden Tayfur aynı zamanda arabesk müziğin ülke dışında da tutunmasına ve yaygınlaşmasına büyük katkıda bulunmuştur. Onun ardından öteki arabesk müzik sanatçıları da ülke dışında yaşamakta olan gurbetçileri ihmal etmemişler, zaman zaman yurtdışına düzenledikleri turnelerle arabesk müziğin onlar arasında daha çok sevilmesine, yaygınlaşmasına çalışmışlardır. İbrahim Tatlıses'in, Küçük Emrah'ın, hatta Ceylan'ın yurtdışı turneleri sırasında gördükleri ilgi de bunun en somut kanıtıdır.

Böylece kırdan kente göç olayının arabesk müziğin yaygınlaşmasına büyük katkısından sonra dış göç olayı da söz konusu müziğin ülke dışında yaygınlaşmasına büyük katkıda bulunmuştur denebilir.

*Kitleleşen Toplum, Kozmopolitleşen Kültürel Yapı ve
Arabesk Müzik*

Kitleleşme olayı batıda siyasal anlamda bir devrim olan Fransız Devrimi ve ekonomik-toplumsal anlamda bir devrim olan sanayileşme sürecinin hız kazanmasıyla birlikte başlayan bir toplumsal değişme sürecidir.

Bu iki devrimle, özellikle sanayi devriminin büyük etkisiyle insanlar toprağa bağı geleneksel kapalı ekonomik yaşam biçimlerinden koparak kentlere akın etmişlerdir. Böylece toplumların geleneksel yapıları çözülmeye başlamış, feodal geleneksel yapının yerini kapitalist modern yapı, almaya başlamıştır.

Bu değişme süreciyle birlikte geleneksel feodal toplumsal yapının bir türevi, daha doğrusu türevleri olan alt kültürler arasındaki büyük farklılıklar da yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamış. Çünkü değişik alt kültürel grupların üyeleri durumunda olan insanlar kent ortamına geldiklerinde üyesi bulundukları alt kültürün değerleri de ister istemez kentin kozmopoliten kültür ortamı içinde eriyip yok olmaya mahkûm edilmiştir. Başka bir deyişle, değişik alt kültürlerin kentlerdeki karşılaşması ve etkileşmesi bir bakıma onların sonunu da hazırlayan bir etken olmuştur. Buna bağı olarak kent ortamındaki kültürel etkinlikler kentteki insanların birlikte katılımı sonucu ortaya çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla da ortak katılım sonucu üretilen kültürel ürünler aynı zamanda ortak tüketime de yönelik olmuştur. Bu tür ortak katılım sonucu gerçekleşen üretim ve tüketim olgusu sonucu ortaya çıkan kültürel etkinliklere de zamanla "kitle kültürü" denilmeye başlanmıştır.

Sahte aldatmaca bir ortak katılım görünümü sergileyen bu kültürel olgu, aslında kapitalist düzenin, gelişimi sırasında birlikte getirdiği bir çelişkiden başka bir şey değildir. Genelde bakıldığında uygarlığın bütün gelişim tarihinin çelişkilerle dolu bir süreç halinde süregeldiği görülür. Çünkü üretimdeki her ilerleme aynı zamanda bu üretimin zenginliklerinden yararlanamayan kesimlerin, yani büyük çoğunluğun durumunda bir gerileme olmasına yol açmıştır. Kapitalist toplum maddi üretimde ilerleme gösterdikçe kitlelerin bu üretimin ürünlerinden yararlanamaması sonucu kültürel düzeylerinde bir gerileme olmuştur. Maddi kültür ürünleri yönündeki gereksinimleri karşılanmadan kalan emekçi kitleler, böylece tinsel kültürel yönden de gelişme olanağı bula-

mamışlardır. Bundan dolayı da kitle kültürü aslında toplumsal maddi teknik ilerlemenin değil, ama kapitalist üretim biçiminin kendi çelişkisinin sonuçlarından biridir.

Öte yandan kapitalizmin, emperyalizm aşamasına girmesiyle birlikte, kitle kültürü de uluslararası bir anlam kazanmıştır. Başka bir deyişle ulusal burjuva kültürlerin emperyalist kültürlerle dönüşmesi sonucu uluslararası ölçekte maddi üretime egemen olan gelişmiş ülkeler aynı ölçekte tinsel kültüre de egemen olmuşlar, başka ulusların kültürlerini baskı altında tuttukları gibi gelişmelerini de önleyecek ve çarpıtacak biçimde kitle kültürünü uygulamaya geçmişlerdir. Kendi maddi sömürülerini sürdürebilmek için de maddi üretim biçimlerini kendilerine bağımlı kıldıkları ülkelere kültürlerini, dayattıkları kitle kültürü içinde tutmaya çalışmışlardır. Böylece kitle kültürü tekelci kapitalizmin uluslararası niteliğinden ötürü hem belli bir ülke içinde, hem de bağımlı kılınan öbür ülkeler üzerinde uygulanabilme alanı bulmuştur.⁶⁷

Aynı süreç ülkemiz için de söz konusudur. Sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte gelen feodalizmden kapitalizme geçiş süreci sırasında ülkemiz de tekelci kapitalizmin etkisi altına girmekten kaçınamayarak, öteki azgelişmişlerle aynı ortak paydada birleşmiştir.

Geriye dönüp de 1950'ler Türkiye'sine göz atıldığında değişik görünümsergileyen, ama sonuçta aynı noktada buluşan değişik oluşumlarla karşılaşılacaktır.

Bu değişik görünümserden birincisi Cumhuriyetin ilk yıllarında başlatılan, ama 1950'lerde ancak canlılık kazanabilen sanayileşmedir. Çokpartili döneme geçilmesiyle birlikte başlanan dışa açılma ve yabancı sermaye yanlısı politikanın da etkisiyle sanayi sektörü tarım sektörünün önüne geçmek üzeredir. Çoğu yabancı sermayenin mülkiyetinde ya da yarı mülkiyetinde olmakla birlikte

67) Aziz Çalışır, "Kitle kültürüne bakış", **Bilim ve Sanat**, Kasım, 1982, sayı 23, s. 36.

fabrikalar, demiryolları gibi endüstriyel donanımlar hızla ülkenin her yanını sarmaya başlamıştır.

Sanayi sektöründeki canlanmaya koşut olarak kent çevrelerinde gecekonduluların yerleşim alanlarının doğduğunu belirtmiştik. Zamanla oralarda kent kültüründen de, köy kültüründen de farklı olan bir gecekondulular kültürü oluşmaya başlamıştır. Ancak ilk zamanlarda gecekondulularla kentliler arasında tam bir kutuplaşma olduğu için kent kültürü ile gecekonduluların kültürü de bir süre ayrı cephelerde yer almışlardır. Ama giderek kente yeni gelen bu yığınların kent merkezindeki çeşitli işyerlerinde çalışmaya başlamalarıyla birlikte asıl kentlilerle bunlar arasındaki etkileşim de artmıştır. Dolayısıyla da bu etkileşim iki kesimin kültürel etkinliklerine yansımıştır. Bunun sonucunda da önceleri yalnızca gecekondulular arasında dinlenilmekte olan arabesk müzik, alıcı kitlesini genişleterek kentin başka toplum kesimleri içine de sızmaya başlamıştır. Takside, minibüste, berberde, lokantada, pastanede söz konusu müziği dinlemeye mecbur bırakılan kentin asıl yerlileri ya da daha üst düzeydeki toplum kesimleri zamanla bu müziğe karşı bir yakınlık duymaya başlamışlar, arabeske alışan kulaklar zamanla onu özellikle aramaya başlamıştır. Ve arabesk müzik, alt toplum kesimlerinden, aşağı sınıf gazinolardan, minibüslerden üst sınıf eğlence yerlerine, kibar lokallerine dek girmeyi başarmıştır:

*Sen bedenimde canımsın
Sen damarında kanımsın
Sen Tanrıdan sonra inan
Tapılacak kadınsın
(Selami Şahin)*

*Her gece birkaç arkadaşı
Gezelim sarmaş dolaş*

*İçelim, sarhoş olalım, eğlenelim biraz
İçelim yavaş yavaş, hep adımız çıktı ayyaş.
(Ümit Besen)*

Bunun yanı sıra sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte gelen bir başka olay da türedi zenginler adı verilen bir kesimin ortaya çıkmasıdır. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi bu kesim, Demokrat Partinin oy kazanmak amacıyla başvurduğu bir yoldur. Birtakım kimseler çok kısa zamanda yoksul bir yaşamdan daha zengin bir yaşamın içerisinde bulmuşlardı kendilerini. Ancak çoğu, Anadolu eşrafından olan bu kimselerin bu geçişleri, bir başka deyişle sınıf atlamaları çok ani olduğu için yeni yaşamlarına hemen uyum göstermeleri de güç olmuştur elbette. Daha doğrusu maddi anlamdaki burjuvalaşma, manevi anlamdaki burjuvalaşmayı çabuklaştıramayacaktır. Dolayısıyla da söz konusu kesim, kültürel anlamda daha bir süre eski değerlerine, eski alışkanlıklarına bağlı kalmak zorundadır. Ama mademki onlar da zenginleşmiş, mademki toplumun sosyete kesimi arasına katılmışlardır, öyleyse onlara benzemek zorundadırlar. Özde bir benzeme olamazsa bile, görünüşte bunun kesinlikle sağlanması gereklidir. Sosyetenin eğlence alışkanlığı, yemek yeme biçimi, içki içme biçimi gibi yaşam kalıpları öğrenilmelidir. Ortam değiştirilebilir, davranış biçimlerine daha değişik görüntüler verilebilir. Ama beğenileri o denli çabuk değiştirmek ya da bunları yeni ortama uyarlamak o denli kolay değildir. Yeni beğenilerin oluşumu ise, uzun zaman gerektirir. Oysa sosyeteye yeni girmiş olan bu yeni zenginlerin (ya da türedi zenginlerin), o kadar beklemeye tahammülleri yoktur. Dolayısıyla da bunlar sosyetenin başat eğlence yerlerinden biri olan gazino ortamına girdiklerinde öncelikle kendi beğeni düzeylerine uygun bir şeylerin arayışı da başlamış olur:

*Beni senden daha fazla
Sevecek kimsem yok artık
İkimiz bir fidanın
Güller açan dalıyız
(Tülay)*

Öte yandan bu yeni müşteriler bol para harcamakla kendilerini kanıtlama eğiliminde oldukları için, gazinoculara da çekici gelirler. Bu nedenle de onların istek ve beğenileri çok iyi saptanmalı ve ona göre de bir şeyler sunulmalıdır onlara. Nitekim bu yeni ortamda eskiden olduğu gibi klasik Türk müziği, halk müziği dinlemek isteyenler yoktur. Sosyeteye yeni girmiş olan bu insanlar bir geçiş dönemindedirler. Geçiş dönemlerinin müziği ise, çoktan üretilmiştir: Arabesk.

*Gülmeyecek bu yüzü
Neden verdin bana Yarab
Ya birazcık neşe ver
Ya beni baştan yarat
Baştan yarat ellerimi
Baştan yarat gözlerimi
Tanrım beni baştan yarat
(Gönül Akkor)*

Böylece gazinolara giren arabesk, orada yeni zenginlerin yanı sıra, sosyeteyle de tanışacaktır. Ötekilerin yanı sıra asıl sosyete de bu müziği dinleme yönünde bir alışkanlık oluşmaya başlayacaktır. Bu yönüyle de denebilir ki arabesk müzik, alt ve üst toplumsal kesimlerin beğeni düzeylerinin, estetik anlayışlarının karşı karşıya geldiği, etkileşme olanağı bulabildiği, dolayısıyla da birbirine karışarak kozmopoliten bir yapılanma oluşturmaya başladığı gazinolar sayesinde daha bir yaygınlaşmıştır.

Ülke içinde bu tür çelişkiler, çarpıklıklar yaşanırken bir yandan da dışa açılma politikasının da etkisiyle ülke, tekelci kapitalizmin etkisi altına girmektedir. Bir yandan ülkeye aktarılan batı teknolojisiyle birlikte gelen batı etkisi, bir yandan toplumun üst kesimini oluşturanların özenti yoluyla topluma aktardıkları batılı kültür ürünleri, bir yandan da yurtdışına, çalışmak amacıyla giden dış göçerlerin yurda dönüşleri sırasında ülkeye taşıdıkları batılı alışkanlık ve değerler, bunlara ek olarak da batılı ülkelerin aşılamaaya çalıştıkları değerlerle, ülke, tam anlamıyla kültürel emperyalizmin bir uygulama alanı haline gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla da ülke içindeki alt kültürler arası etkileşime bir de batı aktarması kültürel ürünler eklenmiştir. Ancak hemen belirtelim ki, batıdan aktarılan söz konusu ürünler, batının üstün nitelikli, seçkin kültürel ürün örnekleri sanılmasın. Bunlar batının alt ve orta kesim toplum düzeylerinde yaygın olan, aşağı ve orta halli beğeni düzeylerine ancak seslenebilen basit, nitelik yönünden düşük ürünleridir. Nitekim bütün bu farklı kültürel etkileşimler kültürümüzün gittikçe kozmopolitleşmesine yol açmıştır.

Bu kozmopolitleşme sürecinden arabesk müzik de kendisine düşen payı almıştır Ülke içindeki alt kültürlerin etkileşmesinden ötürü onların hepsinden çeşitli ağırlıklarda esinlenen arabesk müzik, batı etkisiyle birlikte batının popüler müzik ürünleri olan cazdan, rock müziğinden de etkilenmeye başlamıştır. Örneğin, bağlamanın yanında piyano da ağırlıklı olarak kullanılan bir çalgı olmuştur. Hafif müzik adı altında batının pop müziğini, popüler şarkılarını andıran örnekler ortaya çıkarılmıştır. Böylece arabesk müzik, giderek kozmopoliten kültür yapımızın bu karmaşık yapısının estetik duyarlılığının bir ürünü haline gelmiştir.

Kitle İletişim Araçlarının Etkisi

Teknolojik gelişmenin, öncelikle de iletişim teknolojisinin,

arabesk müziğin yaygınlaşmasında oldukça önemli bir yeri olmuştur. Küçük araba teyplerinin, transistörlü radyoların ve kaset tekniğinin gelişmesi, söz konusu müziğin her yerde ve her tür koşullarda dinlenebilmesine olanak vermiştir. Ayrıca teleks adı verilen ve bir anda üç yüz kaset doldurabilen makinelerin Türkiye'ye de girmesi bu yayılmaya akıl almaz bir hız kazandırmıştır. Özellikle korsan plak ve kaset şirketleri bu makinelerle Anadolu'nun her yanına arabesk müzik kasetlerini ulaştırabilme olanağına kavuşmuşlardır.

Öte yandan çağımızın önemli kitle iletişim araçlarından radyo ve televizyonun da bunda büyük katkısı olduğu bir gerçektir. Gerçi Türkiye Radyo Televizyon Kurumu resmi yayın politikası içinde son günlere kadar arabesk müzik yayınlarının yapılmasına izin vermemektedir. Ancak TRT dışında yayın yapmakta olan Polis Radyosu sürekli arabesk müzik yayınları yapmaktadır. Bu da oldukça geniş bir dinleyici kitlesine seslenmek demektir.

Öte yandan son zamanlara kadar resmi yayın politikası içerisinde arabesk müzik yayınına yer vermeyen TRT televizyonunun günümüzde bu tutumundan büyük ölçüde vazgeçtiği görülmektedir. Aslında arabesk müziğin yayın yasağı kapsamında olduğu dönemlerde de bu yasağın tam anlamıyla işlemediğine tanık oluyorduk. Bir yandan arabesk müziğe karşı tavır içerisinde olan, onu sürekli kınayan tartışma programlarına yer veren TRT bir yandan da yılbaşı özel eğlence ve bayram programlarında en tanınmış arabesk müzik sanatçılarını gecenin sürpriz konukları olarak ekrana getirmekteydi. Ayrıca çeşitli güldürü ve eğlendirici programlarda yer verilen komedi türü gösterimlerde espri ve şaka amaçlı olarak arabesk müzik parçalarına sıkça yer verilmesi dikkat çekiyordu. Bu tür bir yaklaşımla TRT televizyonu, resmi yayın politikasının kapsamı dışında tutsa bile arabesk müziği etkili bir biçimde halka sunmaktaydı. Seyircinin en yoğun ve en ilgili olduğu özel eğlence programları ve güldürü programlarından

daha etkileyici bir sunum düşünülebilir mi? Bu tutumuyla TRT kendi kendisiyle çelişen bir tavır sergilemekteydi. Ancak son zamanlarda TRT'nin bu çelişkiden kurtulduğu gözleniyor. Bugün artık televizyondan sunulan müzik ve eğlence programlarının hemen hemen tümünde arabesk müziğin ağırlıklı olarak yer aldığına tanık oluyoruz. Gerçi hâlâ sunduğu müziğe arabesk deme cesaretini gösterebilmiş değil TRT televizyonu. En ünlü arabesk sanatçılarını ve arabesk parçaları "popüler müzik" başlığı altında vermeyi tercih ediyor. Ancak ekranda İbrahim Tatlıses, Emrah, Sibel Can, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay gibi isimleri görmek eskisi gibi şaşırtıcı gelmiyor artık.

TRT'nin böyle bir tutum içerisine girmesinin en büyük nedenlerinden biri Star 1 adıyla yayına başlayan özel televizyon olsa gerek. Yayın politikasını resmi politikanın dışında oluşturma serbestisine sahip olan söz konusu televizyon (Magic Box) "halkın en çok beğendiği, en çok istediği müzik", varsayımından yola çıkmış olmalı ki müzik yayınlarında arabesk müziğe ağırlıklı yer vermektedir. Magic Box'ın bu tavrı TRT'yi etkilemiş olmalı. Öyle sanıyoruz ki rekabet duyguları kabaran TRT televizyonu da Magic Box'ın hemen ardından daha önceleri hiç değilse resmi anlamda karşı olduğu bu müzik türüne programlarında oldukça sık yer vermeye başladı. Günümüzde sayıları artan özel kanalların hemen hepsi arabeske, üstelik de birbirleriyle yarışarcasına yer vermektedirler.

Dolayısıyla da oldukça etkili bir kitle iletişim aracı olan televizyon da arabesk müziğin yaygınlaşmasında ve bu yöndeki zevklerin pekişmesinde üzerine düşen görevi yerine getirme yolunda hızla ilerliyor.

Öte yandan günümüzde tam bir kargaşaya dönüşen özel radyolar da arabeskin yerleşmesinde önemli bir etkiye sahiptirler. örneğin, Süper FM, Show Radyo, Metro FM vb. özel radyo istasyonları arabesk müzik yayınında polis radyosunun çok ötesi-

ne geçtiler. Bu arada TRT radyosu da kapılarını arabeske açmaktan alamadı kendisini. Radyo 4 bunun öncülüğünü üstlendi. TRT Radyosunun öteki kanallarında da aynı eğilimin gözlenmesini dileriz.

Bir başka kitle iletişim aracından da söz etmeden geçemeyeceğiz: Sinema. Daha önce arabesk müziğin doğması sırasındaki etkisinden bir hayli söz ettiğimiz sinemanın, aynı müziğin yaygınlaşmasındaki yeri de aynı şekilde önem taşımaktadır. Çoğunlukla Arap filmlerinin büyük etkisi altında kalarak gerçekleştirilen yerli filmler 1960'lar sonrasında da aynı şekilde gerçekleştirilmiştir. Özellikle de arabesk müziğin kesin olarak varlığını kanıtlamaya başladığı 1968'ler sonrasında itibaren yapılan filmlerde çoğunlukla arabesk şarkıcıların baş rolde oynatıldığı ve arabesk şarkıların filmde çok yoğun bir biçimde işlenmeye başladığı görülmektedir. Hatta denebilir ki nasıl bir "Aşkın Gözyaşları", bir "Avare", bir "Leylâ ve Mecnun" arabesk müziğin ilk tohumlarının atılmasında öncülük etmişlerse bir "Çilekeş", bir "Batsın Bu Dünya", "Beklenen Şarkı", bir "Boynu Bükükler" de atılan o tohumların filizlenip dal budak salmasında hemen hemen aynı görevi üstlenmişlerdir. Bu görev 80 sonrasında da sinemamızın tek alternatifi olarak görülen Orhan Gencebay'ın baş rolde oynadığı, Osman Seden'in filmi "Ben Topraktan Bir Canım", Şerif Gören tarafından yapılan "Kır Gönülümün Zincirini", Temel Gürsu'nun yapıtı "Yarabbim", bir başka arabesk müzik sanatçısı Ferdi Tayfur'un başrolde oynatıldığı Temel Gürsu'nun yapıtı "Boynu Bükük", Osman Seden tarafından yapılan "Durdurun Dünyayı", Natuk Baytan tarafından yapılan "Huzurum Kalmadı"; aynı şekilde Müslüm Gürses'in başrolde oynatıldığı Yücel Uçanoğlu tarafından yapılan "Bağrıyanık", Melih Gülgen tarafından yapılan "Kul Sevdası", vb. filmlerle de sürdürülmektedir.⁶⁸ Üstelik de sinemanın etkisi öte-

68) Giovanni Scognamiglio, **Türk Sinema Tarihi**, ikinci cilt, 1960-1986 Metis Yayını, birinci basım, 1988, s : 34.

ki kitle iletişim araçlarının etkisinin çok ötesine geçmiştir. Çünkü televizyon yayınları henüz başlamamışken sinema vardı. En küçük kasabalarda, yurdun en ücra köşelerinde bile insanlar üstü açık altı toprak ya da çakıl döşemeli kırık dökük sandalyelerle doldurulmuş sinema salonlarında en acılı, en kederli arabesk şarkılarla yüklü fimleri, üstelik de büyük bir hayranlıkla ve ilgiyle izlemekteydiler. Bugün bile büyük kent merkezlerinin dışındaki yerlerde hâlâ açık hava sinemalarında, hâlâ aynı nitelikteki filmler seyredilmektedir. Televizyon yayınlarının başlamasıyla birlikte sinemanın bu etkisi, televizyonda gösterilmeye başlanan aynı türdeki arabesk şarkılı filmlerle daha bir pekişmiştir Böylece sinema arabesk müziğin yaygınlaşmasında ve yerleşmesinde belki de öteki etkenlerin çok daha ötesinde bir etki yapmıştır. Ve nitelikli sinema ürünleri yurt çapında yaygınlaştırılmadıkça da bu etkinin gelecekte de aynı biçimde süreceğinden hiç kuşumuz yoktur.

GENCEBAY ARABESKİNDEN DEVLET ARABESKİNE

Gencebay'la Kesinleşen Arabesk Müzik

Daha önce de söz ettiğimiz gibi Türk halk müziği ve Türk sanat müziği karması olan piyasa müziğinin toplumun özellikle ezilen kesimlerinde,

*Yarabbim sen büyüksün
Yarabbim sen gönülsün
Durdur geçen zamanı
Kulların gülsün*

gibi şarkıların oldukça yoğun bir biçimde tutunduğunu gören Orhan Gencebay, söz konusu müziğe sahip çıkarak, ona kendince bir yorum ve düzenleme getirdi. Doğu ezgileriyle (Arap müziği ezgileri) batı sazlarını, Türk sanat müziği ile Türk halk müziği motiflerini karma bir biçimde kullanan Gencebay böylece bugünkü bilinen biçimiyle arabesk müziği ortaya çıkardı. Elbete ki bu, arabesk müziğin onun bir yaratısı' olduğu anlamına gelmez. Gencebay yalnızca varolan öğeleri, bu tür bir ürünü verebilecek şekilde bir araya getirmiştir. Yani o arabesk müziği icat etmemiş, keşfetmiştir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide de bununla ilgili olarak şunları söylemektedir Gencebay:

"Aslında ARABESK adını basın yaygınlaştırdı. Müziğin kendisi bu adla tanınmadan önceleri de vardı. Örneğin, Abdullah Yüce ve gazel geleneğinin bazı örnekleri bugün arabesk dediğimiz müziğin öncüleri arasındadır. Ve tabii Sadettin Kaynak bilerek bu tür bir müzik yapmış ilk bestecilerimizdendir. Ama TRT onu kabullendi. Ben ve bazıları zaten varolan, yıllar öncesinden ortaya çıkmış olan günümüzde de başta olmak üzere çoğunluğun arabesk dediği bu müziğe yeni bir şeyler, bazı değişiklikler, belli kurallar ve bir zenginlik getirmiş olabiliriz yalnızca. Belli bir sisteme oturtmaya çalıştık. Türk müziğinde bir süreden beridir bir zenginlik özlemi vardır." ¹

Nasıl bir gereksinime yanıt vermek amacıyla bu müzik üzerinde çalışıldığı konusunda da Gencebay şunları söylemektedir:

"Türk kökenli müzik olarak iki çeşit müzik Türk sanat müziği ve Türk halk müziği denilen müziklerin klasik Türk müziğinin özelliklerini ne kadar taşıdığı tartışılacak bir konudur. Onun çağdaş bir şekli olup olmadığı da ayrıca tartışılacak bir konu. Öte yandan resmi kurumlarda Türk sanat müziği üstünde yapılan çalışma da Türkiye'de yeni yetişen kuşakları tatmin etmiyordu. Kalıplaşmış bir anlayış vardı. Değişiklik isteğine cevap vermiyordu. Zenginleşme özlemi de denebilir bu değişme isteğine. Yaşanan hayatta, çağdaş hayata uyan, onun ihtiyaçlarına cevap veren bir müzik ortaya çıkmalıydı. İşte böyle bir ortamda biz de bestelerimizi yaptık ve bilinen adıyla ARABESK duyuldu."²

İlk göz ağrım son aşkımsın

Sen Tanrım ver ver diye yalvarmışsın

1) Murat Belge, Orhan Gencebay: İyi müzik yaptığımızda iddialıyız", **Yeni Gündem**, sayı 14, Ocak 1985, s. 52.

2) a.g.y., s. 31.

ya da

*Hangi söze sığarsan sen anlatamam ki
Seni bende bir daha yaratamam ki*

ya da

*Her günün ardında senden bir ümit var
Hep gelecekmiş gibisin içimde*

Böylesi sözlerle oluşan bu müzik, gerçekten Gencebay'ın de-yimiyle müzikte "zenginleşme" özlemini giderebilecek miydi? Ya da toplumun, öteden beri istediği müzik bu muydu? İster istemez akla gelen bu sorunların yanıtını burada aramak konu dışına taş-mak ve konuyu dağıtmak olur. Ama şu kadarını söyleyebiliriz ki, bu müzik, daha önce de değindiğimiz gibi birtakım gereksinimle-re yanıt vermekteydi. Eğer öyle olmasaydı Gencebay'ın 1968'de çıkan ilk plağı "*bir teselli ver*" büyük yankılar uyandırmaz; ardın-dan da "*sevenler mesut olmaz*" ve "*başa gelen çekilir*" gibi plakları o güne dek görülmemiş bir satış düzeyine ulaşamazdı.

Gencebay'a bakılırsa toplumun ortak zevk ve beğeni noktası keşfedilmişti. Bu müzik gelenekleri, görenekleri, değerleri farklı olan, her yöreden gelen insanlara seslenebiliyordu. Oysa Türk sanat müziği yalnızca belli bir eğitim düzeyindekilere yönelikti. Türk halk müziği de Orta Anadolu'da bile birbirinden farklı, çe-şitli yöresel üslupları içermekteydi. Bu nedenle de özellikle ken-tin gecekondü yerleşim alanlarında yaşamakta olan insanların hep birlikte oturup dinleyebilecekleri bir halk müziği parçası bul-mak da aslında oldukça güçtü. Oysa arabesk müzik bu insanlara aynı zevki verebilmekteydi, onların ortak sorunlarını dile getire-bilmekteydi. Üstelik de söz konusu müziği hepsi de aynı ölçüde anlayabiliyor, algılayabiliyorlardı. Arabesk müzik plaklarının ulaş-tığı yüksek satış düzeyleri de bunun belirgin kanıtı.³ Öyleyse bu

3) a.g.y., s. 34.

müziği horgörmek, küçümsemek, olumsuzlamak yerine, onda olumlu bir şeyler de aramak gerekmez miydi? Ve Gencebay bir başka dergideki bir konuşmasında da arabesk müziğe bu aşamada bu kadar saldırmaya, onu bu denli küçümsemeye, aşağılamaya gerek olmadığını, hatta bunun yanlış olduğunu, çünkü sözü edilen müziğin henüz gelişimini tamamlamadığını, başka bir deyişle arabeskin henüz doğmuş bir çocuk olduğunu belirterek doğru bir yargıya varabilmek için çocuğun büyümesini beklemek gerektiğini ileri sürmektedir.⁴ Ancak Gencebay'ın bunları söylemesinden bu yana da hayli zaman geçmiştir, ama bu alanda hiçbir umut verici, iyimserliğe götürücü gelişme göze çarpmıyor. Üstelik işler daha da karışmış görünüyor. Olumlu sayılabilecek tek gelişme ise bu konu üzerindeki tartışmaların yoğunlaştırılmasıdır.

Ne Özgün Ne Protest; Yüzde Yüz Arabesk!

Başlangıçta arabesk müzikte farklı biçimlere yönelme doğrultusunda bir eğilim söz konusu değildi. Gencebay tarafından halk müziği, sanat müziği, hafif müzik gibi türler, Arap ezgilerinden de esinlenerek bir karışım haline getirilmişti. Dolayısıyla da diğer müzik türlerinden birtakım öğeler içermekle birlikte onların hiçbirisine benzemeyen ya da bir bakıma hepsine benzeyen bir müzik çıkmıştı ortaya. Ancak daha sonraları müziğin öteki türlerinden söz konusu müziğe kayanların da etkisiyle arabesk müzikte yeni birtakım biçimsel ayrılıklar belirmeye başlar. Arabeske diğer müzik türlerinden gelen her sanatçı ona, daha önce ilgilendiği türün ağırlıklı etkisiyle karşı karşıya bırakarak bu ağırlığı kendi yorumunda belirginleştirmeye başladı. Örneğin arabeske, piyasa müziğinden gelen Kerem Güney, onu daha çok piyasa müziğinin et-

4) Gökhan Güney, "Müzikte durgunluk yoktur", **Varlık** dergisi Ağustos 1982, s. 25.

kisinde kalarak yorumlamaya çalıştı. Hem Orhan Gencebay da piyasa müziği ile tanıştıktan sonra ancak arabesk müziği keşfetmişti. Öte yandan Türk halk müziğinden gelen İbrahim Tatlıses arabesk müziğe daha çok Türk halk müziğinin motiflerini ege-men kılmaya yöneldi. Söz konusu müziğe Türk sanat müziğinden gelen Neşe Karaböcek, Zeki Müren, Bülent Ersoy gibi sanatçılar ona daha çok Türk sanat müziğinin motiflerini getirdiler. Aynı şekilde çocukluğu ve gençliği Güney Anadolu'da geçen ve Arap müziği yönünde bir kulak dolgunluğu olan Ferdi Tayfur söz ko-nusu müziğe daha çok Arap ezgilerini egemen kıldı.

Bu şekilde çok yönlü etkiler de zamanla arabesk müzikte bi-reysel farklılaşmanın, kendi içinde biçimsel çeşitlenmenin başla-masına yol açmıştır. İşte bunlardan günümüzde en belirgin ola-rak yaşanmakta olan "*özgün müzik*" adı verilen çalışmalardır. Ayrıca sol arabesk, protest müzik gibi adlandırmalar da bu kendi içinde çok biçimselleşmenin örneklerindendir. Ayrıca bir de ta-verna müziğinden söz etmek gerekir. Ancak onu bir sonraki baş-lık altında daha ayrıntılı ele alacağız.

Peki neden bu tür biçimsel çeşitlenmeye gerek duyuldu? Ya-pılmak istenen, ulaşılmak istenen nokta neydi? Geriye bakıldığın-da görünen odur ki 1960'lardan bu yana bilinen arabesk müzik kendi dinleyici kitlesini oluşturmuştu. Elbette ki bu, sabit bir kitle değildi. Toplumsal ortama göre, parçanın niteliğine göre vb. et-kenlerle bazen genişlemekte, bazen de daralmaktaydı. Ama ara-besk sanatçılar dolayısıyla da arabesk kaset ve plaklar birbiri ar-dısına piyasaya çıktıkça sanatçı ya da kaset başına düşen alıcı kit-lede de görece bir azalma olmaktaydı. Örneğin Orhan Gencebay 1968'de ilk plağını çıkardığı zaman 600.000 kadar satmıştı. Bu gerçek anlamda bir satış rekoruydu o günler için. Çünkü o za-manlar Gencebay, arabeskin piyasasını elinde tutan tek sanatçıy-dı. Zaten bu piyasayı da o açmıştı. Ama zamanla Ferdi Tayfur, Neşe Karaböcek, Gülden Karaböcek gibi sanatçılar da arabesk

müzik alanında adlarını duyurmaya başlayınca arabesk piyasası da ister istemez Gencebay'ın tekelinden çıktı. Özellikle de İbrahim Tatlıses, Emrah, Kibariye, Ceylan gibi halk arasında çok tutulan arabesk sanatçıların bu piyasaya girmesi, her birinin kendi hayranlarını, kendi dinleyici kitlesini oluşturması, bu bölünmeyi daha da artırdı. Aslında bunların hepsinin yaptığı da çalgısal ve dilsel düzeyde ufak çaplı bazı farklılaşmaların ötesine geçmeyen aynı biçimdeki arabeskti: Kurallarını ya da temelini Gencebay'ın atmış olduğu arabesk. Yıllardan beri de Gencebay türü arabesk, kendisini yinelemenin ötesine geçmemenin verdiği bir tekdüzelik ve dinginlik içerisinde. Ancak bu dinginliğin bir an önce giderilmesi, bu piyasaya bir canlılık getirilmesi gerekiyordu. Bir 12 Eylül dönemi yaşanmıştı. 1980 öncesinin bunalımlı ortamının yorgunluğunu üzerinden hâlâ atamamış insanlar, bu yorgunluğun verdiği bir sessizlik, hüznün ve ardından gelen 12 Eylül döneminin getirdiği bir gevşeme içerisinde bulunmaktaydılar. Bu dinginlik ortamında küçük bir kıpırdanma bile bu sessizliği bozmaya yetecekti. İşte tam da bu sırada Ahmet Kaya'nın meydan okurcasına yükselen sesi çınlattı ortalığı. Her şeyin yoluna girdiği, herkesin hoşnut olduğu sanılırken isyan eden, "*başkaldırıyorum*" diye haykıran, çok uzaklardaki mutlu dünyalardan haber veren bu ses, neyin nesiydi? Bir anda her şey altüst olmuştu. Kasetleri kapışılıyordu Ahmet Kaya'nın. Her yeni kasetin satış düzeyi bir öncekini gerilerde bırakıyordu. Mahkemelerde komünizm propagandası yaptığı iddiasıyla Ahmet Kaya'nın kasetleri dava konusu ediliyordu. Bilirkişilere kasetlerdeki mesajlar dinletiliyor, bunların anlamları ortaya konmaya çalışılıyordu. Ama bu konuda hiçbir kesin yargıya varılamıyor, kanıtların yetersizliği nedeniyle Kaya beraat ediyordu. Ama öte yandan da sanatçı, her fırsatta sınıflar ötesi bir insan olduğunu, düzene başkaldırdığını, hem sözleriyle, hem de davranışlarıyla (İstanbul'da İstiklal Caddesine tersten girmek gibi), açıklama çabası içerisinde görünüyor. Ayrıca onca baskıya,

sıkıdenetime karşılık, halk arasında Ahmet Kaya'ya yoğun bir ilgi de yöneltmişti. Yurdun çeşitli yerlerinde verdiği konserler tıklım tıklım doluyordu. Peki ama ne yapmıştı da bunca ilgiye hedef olmuştu Kaya?

Kendisine bakılırsa özgün müzik yapıyordu, adına da "protest" diyordu. Basın onu "*sol arabesk*" olarak adlandırmıştı. Resmi makamlar da her ne kadar onun sol propaganda müziği yaptığını kanıtlama çabası içerisine girmişlerse de bunu başaramamışlardı ve söz konusu müziği adlandıramamışlardı.

Sorunun ya da olayın üzerine gidildikçe onun karmaşıklığı da büsbütün artmıştı. Oysa olayı bu denli de karmaşık boyutlara sürüklemeye hiç gerek yok bizce. Yapılan şey çok basit. Ahmet Kaya ve onunla birlikte çalışanlar (kaset firmaları) ortamı çok iyi araştırmışlar, neyin satacağını, insanların neye gereksinim duyduklarını, kısacası toplumun ilgisine hedef olabilecek noktayı çok iyi belirlemişlerdi.

Uzun süredir solda bir arabesk müzik boşluğu vardı. Sol kendi arabeskinin arıyordu. Durum bu olunca Ahmet Kaya'nın sola dönük (pek belirgin de değil ama) izlenimi veren mesajlarla yüklü parçalarla müzik piyasasına girmesi elbette ki yoğun ilgiye hedef olacaktı. Parçalarında kullandığı hızlı, marşa yakın ritim ve insanı hareketlendiren çarpıcı sözlerin verdiği yoğun coşku da ilginin yönelmesini kolaylaştırdı. Böylece Ahmet Kaya, adına ne denirse densin toplumda yıllardır dinlenilmekte olan arabesk müziğin tek-düze, içedönük, dinamizmden uzak havasına bir canlılık getirmiş oldu.

Ahmet Kaya'nın yanı sıra yine özgün müzik adı altında Canan Sabah, Coşkun Sabah, Hakkı Bulut gibi adlar da arabesk müziğe, kendilerince getirdikleri ufak çaplı değişikliklerle ona daha bireysel bir hava verme çabası içine girdiler.

Bütün bunların sonucunda arabesk müzik kendi içinde çok çeşitli biçimsel farklılıklar gösteren, daha bireysel bir müzik olma

yoluna girmiştir. Bu gidişin söz konusu müziğe nasıl bir yön vereceğini tam olarak kestirmek için zaman erken henüz. Ama bu konuda iki olasılıktan söz edebiliriz. Bunlardan biri bu tür bireysel gidişlerin sonuçta bütünüyle içinden çıkılmaz boyutlara vardırılmasıdır. Bir başka olasılık da söz konusu bireysel farklılaşmaların zamanla daha bilinçli arayışlara dönüşerek daha tutarlı, daha olumlu birtakım sonuçlara varılmasıdır.⁵

Arabesk Müziğin İdeolojik Sorumluluğu Var mıdır?

Genel olarak bakıldığında öteki sanat dallarına oranla müziğin ideolojik duyarlılığı daha fazladır. Çünkü müzik, dışavurumsal bir sanat olayı olup ideal olanı, genel olanı imgelelendirerek gerçekliği yansılamaya çalışır. Bu anlamda müzik "soyut - kolektif"tir. Bu yönüyle de müzik bireysel ve düşünsel olan üstünde değil, daha çok toplumsal ve coşkusal olan üstünde etkide bulunur. Dolayısıyla da sözle de birleşince kitleler içinde ve üstünde

5) Bu açıdan son bir yıl içerisindeki gidişe bakıldığında durumun hiç de iç açıcı olmadığı gözleniyor. Özgün müzik adıyla yapılan çoğu parçanın düzey olarak öteki arabesk parçalardan farklı olmadığı gibi gerçekte belli bir düzey tutturamayan parçalar da kısa sürede değişik kişilerin sunumlarıyla asıl kaynaklarını unutturacak ölçüde özgünlüklerini yitirmektedirler. Örneğin, Zülfü Livaneli'nin, Sezen Aksu için yaptığı "Belalım" adlı parça Sezen Aksu'nun yanı sıra Bülent Ersoy, Kâmuran Akkor, Yaşar Yağmur gibi başka sanatçılarca da okunmakta. Bu arada her sanatçı parçaya, kendince bir yorum getirmekte ve parça giderek özgünlüğünü yitirmekte. Aynı şekilde ilk kez Yeni Türkü'nün özgün yorumuyla sunulan "Telli Telli" adlı parça da çok geçmeden birçok sanatçının repertuarında yerini alarak özgünlüğünü yitirmekte, üstelik de bu türdeki yapıtlara arabesk parçalar arasında yer verilmekte. Tıpkı "Belalım" a "Yılın en güzel arabesk eserleri" adlı kasette ve "Sevenler Tavernası"nda yer verilmesi gibi. (Refik Durbaş, "Arabesk", *Cumhuriyet*, 5 Kasım 1990). Bu konuda bir yargıya varmak için zaman henüz erken olmakla birlikte görünen odur ki bu da kalıcılığı olmayan bir moda olarak geldi ve bir süre sonra da yerini yeni bir moda bırakıp gidecektir.

öteki sanat dallarından, özellikle de edebiyattan çok geniş bir varlık ve etki alanı vardır. Bu nedenle de müzik sistemleri ile toplum sistemleri arasında oldukça geniş bir benzerlik söz konusudur.⁶ Bu tür bir benzerlik toplumumuzdaki arabesk müzik için geçerlidir. Örneğin, Orhan Gencebay'ın "*neden Tanrım, neden nedir*" ya da "*çağırsam feleği gelse karşıma*" diye başlayan birçok şarkısında açık bir başkaldırı, eleştiri havası sezilmektedir. Gerçi bu, belki içedönük bir başkaldırıdır, belki somut dayanaklardan yoksun bir başkaldırıdır ama, olsun. Önemli olan topluma karşı duyarlılık göstermesidir. Bu değerlendirmeyi yaparken özellikle Gencebay arabeskinin ortaya çıktığı 1968'lerin genel havasını anlamak gerekiyor. Dünyada öğrenci olayları başlamıştır. Türkiye'de başlamak üzeredir, ilk kıvılcımlar belirmiştir bile. Ekonomik yönden birtakım sarsıntılar söz konusudur. Bunların etkisiyle siyasal yaşamda da gerginlikler başlamıştır. Kırdan kente göçen yığınlar kent çevrelerindeki sefalet yuvası gecekondu-larda işsiz, güçsüz, yoksulluk içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışırken Gencebay'ın tam da bu sırada "*bir teselli ver*" ya da "*başagelen çekilirmiş*" gibi plaklarının piyasaya çıkarak büyük satış rekorları kırması bir rastlantı olamaz.

Daha sonra da gerek Ferdi Tayfur'un gerekse Orhan Gencebay'ın şarkılarıyla bir bakıma iki siyasal görüşün, sağcılığın ve solculuğun temsilciliğini yaptıkları gözlenmektedir. Gerçekte adı geçen sanatçılar bilerek ve isteyerek mi böyle bir karşıtlık içerisine girmişlerdir, yoksa toplum mu onları öyle algılamıştır bu tam olarak belli değil. Ama sonuçta bu tür bir ayırmaştırma söz konusu olmuştur. Orhan Gencebay'ın siyasal şiddet olaylarının hız kazanmasıyla birlikte daha bir dışadönük, daha bir ilerici içerikli parçalar yaptığı görülmektedir. Örneğin,

6) Aziz Çalışlar, "Türkiye'de müzik sanatının iolojik boyutları", **Gösteri**, 1985, sayı 38, s. 50.

*Böyle gelmiş böyle gitmez.
Böyle derde sabır yetmez.*

*Mevsim bahar olunca
Aşk gönüle dolunca
Sevenler kavuşunca
Yaşamak ne güzel.*

*Yarınlar bak ufukta, aşkımıza gel diyor,
Kucak açmış hep ümîter, bizi bekliyor.
Bitti artık ızdırabım, gönlüm buldu mutluluğu.*

parçalarında olduğu gibi. Buna karşılık Ferdi Tayfur'un parçaları son derece karamsarca mesajlarla yüklüdür. Şu örneklerde olduğu gibi:

*Garibim derdim bitmez.
Derdime derman yetmez.
Ağlamak fayda etmez.
Böyle gelmiş böyle gider,
Bu dünyada neden beri.*

*Ayrılık vakti gelip geçiyor
Acıyla kederle doldu gönül.
Görmeden dünyanın bir vefasını.
Fırtınalar gibi geçti ömür.*

Nitekim 12 Eylülün ardından toplumda bir durgunlaşma, de-politizasyonun da verdiği bir sessizlik başlar. İşte tam bu sırada güçlü haykırışlarla, coşkulu, hareketli bir ritimle, isyankâr bir içe-

rikle Ahmet Kaya'nın sesi duyulur. İlgi çekmenin de tam sırasıdır. Sonuçta beklenenin de üstünde bir ilgi görür Kaya. Basın, savcılık, siyasal iktidar da halkın oluşturduğu ilgililer ordusuna katılmakta gecikmez. Bu yoğun ilgi karşısında Ahmet Kaya da bir dergiye verdiği demeçte şunları söyler:

"Benim sınıfsal ilişkilerimin, sınıfsal yapımın, ideolojik anlamda geçmiş dönemde yaşadıklarımın beslenmesiyle öğrendiklerim ve yaşadıklarım müziğim için anahtar oldu. Her şeyden önce bir devrimciyim ben. Bugün Türkiye'de özgürlük ve demokrasi mücadelesi anlamında sanat alanında mücadele veren insanlardan biriyim."

Ayrıca bu sözlerine bir başka dergide de şunları ekliyordu: *"Ne yönde talep varsa ben de onu söylerim."*

Sonunda çoğunluğun üzerinde birleştiği nokta, Kaya'nın sol arabesk yaptığıdır. Böylece sol kültürel yapılanma müzikteki estetiğini, Türkiye koşullarında arabesk olarak gerçekleştirmişti. Bu bir gereksinim olarak ortaya çıkmıştı. Eğer talep olmasaydı Ahmet Kaya da yapmazdı bu müziği bir başkası da. Solda çoktandır bir boşluk vardı, bunun doldurulması gerekiyordu ve bu boşluk çok çarpıcı bir biçimde "başkaldırıyorum" denerek doldurulmuştu.⁷ Derken hızlı bir değişim içerisine girmişti dünya. Doğu-batı ayrımı önemini yitiriyordu. Buna koşut olarak sağa ve sola özgü ideolojiler de birbirine yaklaşıyordu giderek. Dünyada beliren bu yeni dönüşümler çok geçmeden Türk siyasal yaşamında da etkisini gösterdi. 12 Eylül sonrasında arenaya çıkan siyasal partilerin ideolojik zeminlerinde bir boşluk dikkati çekmekteydi. Özellikle söz konusu dönemin bir ürünü olan ve dönemin iktidar partisi konumunda bulunan Anavatan Partisi'nde bu durum her şeyin ötesinde tam bir karmaşıklık olarak göze çarpıyordu. Sağdan sol-

7) Ahmet Kaya, "Arabesk mi protest mi", **Nokta**, sayı 28, s. 86-87; Cemel Süreya, "Ahmet Kaya: Ben buyum işte", **2000'e Doğru**, 15 Ocak 1989, s. 60; Emre Aköz, "Arabesk solu da etkiliyor" **Tempo**, sayı 40, 1988, s. 61.

dan, gelenekselden çağdaştan her tür tema yansıtmaktaydı ANAP'ın siyasal tavrında. Bu arada toplumsal düzlemde de solculuk, sağcılık, ilericilik, gericilik birbirine karışmıştı. Siyasal partilerdeki bu belirsizlik ve kararsızlık halkta da yansımaları bulmuştu. Solcular da sağcılar da aynı partiye oy verebiliyorlardı. Kararlı seçmen, yerini kararsız ve sürekli yön değiştiren bir kitleye bırakmıştı. Ve böyle bir kitleyi Ahmet Kaya'nın müziği de tatmin etmeye yetmiyordu artık. Yeni bir ses gerekliydi. "Sağa sola göz kırpan" yeni bir ses. Geleneksele övgüler yağdıran, ama ileriye işaret etmekten de çekinmeyen yeni bir ses: Fatih Kısaparmak. "Duvarların yıkıldığı, rejimlerin sarsıldığı bir dünyada ideolojik ya da dogmatik saplantılarla sanat eseri üretmenin artık gerçekçi olmadığı görüşündeyim" diyen Kısaparmak "Kilim" adlı parçasıyla sağa göz kırparken "Yarınlar" adlı parçasıyla da sola sesleniyor.⁸ Bu tavrıyla da uzlaşmacı bir yaklaşım içerisinde görünüyor sanatçı. Böylece bu yeni siyasal ortam da kendi arabesk müziğini üretmiş oluyor.

Öte yandan son günlerde ülkemizde yaşanmakta olan bir durum da müziğin bir siyasal reklam aracı olarak kullanılması yönündeki eğilimlerdir.⁹ Bu yöndeki eğilimlere öteki müzik türleri de hedef olmaktadır kuşkusuz. Ama arabeskin bu alandaki kullanımını çok daha çarpıcı, çok daha ilgi çekicidir. Asıl ilginç olan da Anavatan'ın buna öncülük etmesidir. Bir yandan bu müzik yozdur, kötüdür iddialarıyla devletin denetiminden geçmeyen, devletin radyo ve televizyonundan yayımlanmayan ama öte yandan da

8) Ayça Atikoğlu, **Milliyet**, 11 Ağustos 1991 .

9) Müziğin propaganda aracı olarak kullanımı ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'nde başlamıştır. 1730'lardan itibaren seçim kampanyalarında kullanılmak üzere özel şarkılar bestelenirdi. Günümüzde ise bu gelenek batının popüler müzik türleri olan punk, rock, protest parçalarıyla sürdürülmektedir. David King Dunaway, "Music as political communication in the United States" in **Popular Music and Communication**, edited by James Lull, Sage Publications, Beverly Hills, London, 1987, p: 51.

iş gelip de çıkara dayanınca sokaklarda arabesk parçaların en çarpıcı örneklerinin bangır bangır çalınmasına dayandıracak bir mantığı anlamak kolay değil. Ülkenin çeşitli yerlerinde düzenlenen propaganda gezileri ve mitinglerinde arabeskin kralları, prensleri ANAP'ın ayrılmaz birer parçası gibi. Parti Genel Başkanı Turgut Özal'ın çeşitli eğlence yerlerinde İbrahim Tatlıseslerle, Emrahlarla yan yana şarkı söylerken, yiyip içerken çekilen fotoğrafları gazete sayfalarını boş bırakmıyordu hiç. ANAP'la başlatılan bu gelenek çok geçmeden öteki siyasal partilerce de benimsenerek yaygınlık ve süreklilik kazandı. Peki ama neden bu yakınlık? Nedeni basit. Siyasal partilerin propaganda etkinliklerini düzenlemekle görevli reklam firmaları, halkın, arabesk müziğe ve onun sanatçılarına ilgisinden, hayranlığından yararlanmak çabasındalar. Bilindiği gibi aynı yöntem ticari reklamlarda da uygulanıyor. Türk sanat müziğinin, Türk sinemasının ünlüleri ya da dünyada popüler olmuş ünlüler reklam filmlerinde üstelik de büyük paralar karşılığında oynatılarak reklama konu olan ürünün satışının artırılması amaçlanıyor. Aynı yöntem siyasal propaganda da denenmektedir. Çünkü insanlar herhangi bir konuda karar verirken öncelikle sevdikleri, beğendikleri kişilerin etkisinde kalırlar. Onlarla özdeşleşme, bütünleşme isteği bu etkinin başlıca nedenidir. İşte arabesk müzik ve onun sanatçılarının propaganda etkinliklerinde kullanılmasında da bu noktadan hareket edilmektedir. Sonuçta ideolojik mesajlar içermese bile, arabesk müziğe ideolojik bir sorumluluk yüklenmiş olmaktadır.

Bir de akla özellikle ANAP'ın, arabesk müziği neden seçtiği sorusu gelebilir. Buna da şu şekilde yanıt verebiliriz. Başka neyi seçecekti ki... Bu çalışmada sürekli vurguladığımız gibi arabesk müzik bir geçiş döneminin ürünüdür. Birtakım koşullar onu ortaya çıkardı ve onların ortadan kalkmasına koşut olarak söz konusu müzik de sona erecektir. Her tür müzikten, her yöreden, her ülkeden gerek ezgisel olarak, gerekse çalgısal olarak bir şeyler al-

miş ve karma bir müzik olarak çıkmıştır ortaya arabesk. Bir parça Türk sanat müziğine yaklaşıırken, bir başkası hafif müziğe, bir başkası Arap müziğine, Hint müziğine benzetilebilmektedir. İçerik yönünden de aynı karma durum söz konusudur.

Öte yandan Anavatan Partisine bir göz atalım. O da geçiş sürecinin bir ürünü olarak doğmadı mı? Onda da verilen mesajlar karma bir özellik taşıyor mu? Bir bakıyorsunuz "toplumsal eşitlik" kavramı vurgulanıyor, bir bakıyorsunuz tam rekabetçi anlayışın çığırkanlığı yapılıyor. Bir başka gün de Türkçülük, İslamcılık sloganları atılıyor. Tam anlamıyla arabesk bir siyaset yürütülüyor denebilir. Parti arabesk olunca, partinin yürütmekte olduğu siyaset arabesk olunca söz konusu partinin siyasal reklam amacıyla kullanabileceği, kendisine yakıştırılabileceği müzik de arabesk olacaktır elbet. Neden öteki partiler bu müziği kullanmıyorlar ya da daha az kullanıyorlar da onun yerine Türk halk müziği, Türk sanat müziği, hatta mehter müziği kullanıyorlar? Çünkü onların Anavatan'a göre daha yerleşik bir ideolojik tabanları daha köklü bir geçmişleri var, bir geçiş döneminin ürünü de değiller. O nedenle de arabesk müziği kullanmaları gerekmiyor. Oysa Anavatan ile arabesk müzik tam anlamıyla örtüşen, tutarlı bir ikili, uyumlu bir çift. Biri arabesk müzik, öteki arabesk siyaset. Ve böylece arabesk müziğin ideolojik sorumluluğu da yerine gelmiş oluyor.¹⁰

Devlet İsmarlaması "Tatlı" Bu Kadar Olur

Bizim toplumumuzda tarihten ders almak ya hiç akla getirilmiyor, ya da buna gerek duymuyor olmalıyız ki aynı yanlışlar sü

10) Türkiye'de arabesk ve siyasal iktidar ilişkisinin ayrıntılı bir değerlendirilmesi için bkz. Ali Akay, **Konu-m-lar**, Bağlam Yayınları, Nisan 1991, ss: 28 - 42.

rekli yineleniyor. Nitekim 1988'de dönemin Kültür Bakanlığınca müzik alanında, özellikle arabesk müzik alanında yapılan bir çalışma da kültür ve sanat yaşamımızın yıllardır yapılagelen yanlışlarına bir yenisinin eklenmesinden başka bir şey olmadı. Öyleki sosyo-kültürel koşulların bir ürünü olarak oluştuğu unutulurak Bakanlık ısmarlaması bir arabesk parçanın, yıllardır dinlenegelen arabesk müziğe seçenek olarak sunulabileceği sanıldı.

Halk yıllardır kendisini kuşatan yaşam biçiminin de bir gereği olarak bu müziği dinlemeye, tüketmeye alışmıştır. İşin altyapısını hiç dikkate almaksızın, böyle bir müziği ortaya çıkaran etkenler, onun yaşamasına olanak veren koşullar üzerinde durmaya gerek bile duyulmadan topluma damdan düşercesine bir seçenek gösteriliyor, artık bunca yıldır dinlemekte olduğunuz şu arabeski bırakın, bizim yaptığımız bu arabeski dinleyin, deniyor. Üstelik de bu daha güzel size hiç acı da vermeyecek, acılarınızı anımsamayacaksınız onu dinlerken yaklaşımıyla... Çünkü biz onun acısını aldık denebilir mi hiç? Hadi bunu dediniz, peki ama insanların beğenilerine, devlet tekeli uygulamak nereden geliyor akla?

Estetik duyarlılıkların ve yönelişlerin oluşumunu hazırlayan toplumsal ekonomik kültürel koşullar aynı bırakılarak sırf insanların sanatsal tüketim alışkanlıklarını değiştirmek olanaklı mıdır? Oysa insanlar, üzerinde filizlendikleri altyapısal koşullar değiştirilirse, ancak ona koşut bir değişim süreci içerisine girebilirler. Bunun dışındaki çabalar, kesinlikle yapaylığın ve yüzeyselliğin ötesine geçemez.

Dönemin Kültür Bakanlığı da böyle bir yanılgı içerisinde bulunmaktaydı. Bir hafif müzik sanatçısıyla (Esin Engin), müzik eğitiminden tümüyle yoksun bir arabesk sanatçısının (Hakkı Bulut) çabaları sonucu gerçekleştirilen "seven kıskanır" adlı yine arabesk türü bir şarkıyla, toplumu alışıl gelmiş arabesk müzik dinleme alışkanlığının önüne geçilmek istendi. Bu yapılırken de şarkı-

nın türü yine arabesk, ama bu kez "acısı alınmış" bir arabesk. Ve bir yanılgı da burada yapılıyordu, Çünkü bir kere arabesk şarkıların acı ve keder içermek gibi bir zorunlulukları yok. Çalışmamızın içerik çözümlemesi kısmında da değineceğimiz gibi acı ve keder içerikli arabesk şarkıların yanı sıra sevinç, mutluluk, umut içerikli arabesk parçalar da az değil. Üstelik de "seven kıskanır" adlı parça acıya, kedere, üzüntüye yönelik mesajlara tümüyle kapalı da değil. Parçanın ana teması nedir? Kıskançlık... Sevmek, ama kıskanmak. Peki ama, kıskançlığın özünde de acı yok mu? Ayrıca da söz konusu parçada kıskançlık öylesine aşırı boyutlara vardırılmış ki âdeta hastalık boyutuna gelmiş. Ne diyor şarkımızın kahramanı sevgiliye?

*Güneşten gölgeden, esen yellerden.
Bastığın toprağın her zerresinden,
Elinde tuttuğun gonca gülünden,
Boynuna taktığın beyaz inciden,
Sana selam verip geçen birinden,
Nebileyim işte kıskanıyorum.*

*Kıskanmak aşkın kanununda var,
Gerçek seven kalbi bu duygu sarar,
Henüz üç yaşında bir kardeşim var,
Seni ondan bile kıskanıyorum.*

*Güller arasında gülden güzelsin,
Tanrı kullarının incisi sensin,
Görünme gözlere nazar değmesin,
Seni kem gözlerden kıskanıyorum.*

Sevgiliye duyulan aşk ne denli karşılıklı olursa olsun, ne den-

li mutluluk verirse versin böylesine aşırı boyutlara varan bir kıskançlık da karışmışsa işin içine, buna ne denir?.. Sürekli kıskanan, her an sevgiliyi yitirme korkusuyla yaşayan biri için bundan daha rahatsız edici, bundan daha acı verici ne olabilir?... Bir bakıma sevinç, mutluluk verici sağlıklı bir sevgi değil, çarpık bir duygunun ifadesidir bu. Kısacası denebilir ki Hakkı Bulut'un arabesk müziğe seçenek olarak gösterilen "seven kıskanır" adlı şarkısı sözde bir sevinç, acıdan arınmış bir hava vermekteyse de özünde yine acıyı barındırmaktadır:

Öte yandan bu parçayı yıllardır Hakkı Bulut'tan dinliyor halk. Şimdiye dek kimsenin aklına gelmedi de şimdi neden kendisi de arabesk olan bu parça, arabesk müziğin seçeneği olarak gösteriliyor, anlamak zor. Arabeske seçenek yine arabesk gösteriliyor, böylece de sanki arabeskin kendinden başka bir seçeneği olamaz deniyor. Peki bu konuda konuyla daha yakından ilgili olanlar ne diyor acaba? Örneğin, arabeskin kralı Gencebay'a kulak verelim:

"Acısız arabesk bir kere bana çok komik geliyor. Müzikte hep olay olur. Sevinç de dramatik de. Hüzün halk ve sanat müziğimizde de var. Dinlemedik ama, devlet arabeskinin de farklı bir şey olacağını sanmıyoruz. Sözleri, bilinen şeyler, müziği ise Esin Engin tarzında." 11

Arabesk müziğin kraliçelerinden Neşe Karaböcek de bu konudaki tepkisini şöyle dile getiriyor:

"Acılı acısız tartışması ile müziği adanakebabına döndürdüler. Ben devletin müziğe müdahale etmeye kalkışmasını yanlış buluyorum. Hem de ülkemizde resmi organların uğraşması gereken o kadar çok problem varken. Bıraksınlar müzikle müzisyenler uğraşsınlar." 12

Ve besteci Burhan Bayar da bu konuda şunları söylüyor:

11) *Sabah Gazetesi*, 15 Mart 1989.

12) a.g.y.

"Toplumlar üzerinde ülkenin ekonomisi etkilidir. Ülkenin ekonomik yönden kalkınması halkı karamsar müziği dinlemekten de alıkoyabilir." 13

Ya devlet arabeskçisi Hakkı Bulut nasıl yanıt veriyor bunca olumsuz tepkilere:

"Dinlettiğimiz ve yaptığımız müzik arabesk değildir. Bu benim kullandığım bir türdür. Folklor ve halk müziği ezgilerini bünyesinde barındıran bu müziğe ille de bir isim vermek gerekirse diyebilirim ki bu müzik çağdaş Türk müziğidir." 14

Evet, toplum sonunda çağdaş müziğe böylece ulaşmış oluyor. Hem de arabeski ortadan kaldırmak adına yapılan bir arabesk parçayla. Ne diyelim?... Ancak bu son gelişmeleri bu konuda atılan olumlu bir adım olarak görebiliriz. Öyle ya devlet, kendi yanlış politikası sonucu geline bir durumu düzeltmeye kalktı, arabeske savaş açtı. Gerçi nasıl kalktıysa öyle de oturdu ama, olsun bu da bir cesaret örneği. Bir düşer, iki düşer üçüncüsünde de ayakta kalır bakarsınız. Evet, atılan adım cesur olmasına cesur da, işe, her zaman olduğu gibi yine yanlış başlandı. Atilla Özdemiroğlu'nun da söylediği gibi alternatif arabesk beste yaptırmak yerine Unkapanı'nda neler olup bitiyor, bakanlığın ona bakması gerekirdi. Bu ülkede en kolay yapılan şey yasaklamalardır, denetimdir. İstendikten sonra Unkapanı da denetlenebilir. Alternatif beste çözüm değil kesinlikle... Öncelikle insanların arabesk düşünce yapısından arınmaları gerekir. Bu işe ormandan başlamak en doğrusu. Orman ise, Unkapanı'dır. Özdemir Erdoğan da Kültür Bakanlığının yanlış uygulamasıyla ilgili olarak şunları söylemektedir.

"Taşıma suyla değirmen döndürülmeye kalkışılıyor. Eğer Türkiye'nin müziğine sahip çıkmak istiyorlarsa yapılacak ilk iş TRT denetim kurulunun ortadan kaldırılmasıdır. Denetim

13) a.g.y.

14) **Sabah**, a.g.y.

ler ve sansürler sanatçının başında bir Demokles'in kılıcı gibi durdukça hiçbir şey düzeltilemez." 15

Evet, bu toplum ne çektiyse hep tepeden inme yeniliklerden, tepeden inme düzeltmelerden çekmiştir. Arabesk müziğin 'de ortaya çıkmasına zemin hazırlayan altyapısal koşullar değişmedikçe, içinde bulunduğumuz karmaşık yaşam biçimi düzeltilemedikçe istenildiği kadar kötülensin, karşı tavır takınılsın, seçenek çözümler önerilsin, arabesk denen bu müzik ortadan kaldırılamaz. Ama insanların yaşam düzeyleri yükseltirirse, onlara eğitim olanağı sağlanırsa, keder, acı, hüznü içerikli şarkılara gereksinimleri kalmazsa bunca tartışmalara konu olan bu müzik de kendi yaşam ortamını bulamayacağı için zamanla belki yok olup gider. Yoksa devlet istediği kadar acısı olmayan şarkılar yaptırırsın, istediği kadar bizlere tatlılar ısmarlasın onların tatlıları bizlerin yaşamındaki acılarla yögrularak yine acılı adanakebabına dönüşecektir.

Acısı Tatlısı Olanın Salatısı Neden Olmasın?

Arabesk müzik alanında yapılan denemelerden biri de son yıllarda yaygınlaşan tavernadır. Nasıl ki Ahmet Kaya'nın müziği arabeske yeni bir soluk, arabeskin dingin, tekdüze gidişine biraz olsun bir dinamiklik getirdi, taverna da arabesk müziğin, eğlence yaşamımızdaki yerine daha canlı daha güncel bir hava vermiş bulunuyor. Taverna türü kasetler çoğunlukla çeşitli sanatçılara vokal yapan, adı duyulmamış amatörlerin "rithym boks" eşliğinde yaptığı müziklerden oluşuyor. Bu tür kaset çalışmalarıyla arabesk müziğin alışılmış tekdüzeliği, hüznü ezgileri bir ölçüde olsa çöküye dönüştürülmektedir. Eşliğinde oynanan, dans edilebilen taverna parçalarla arabesk müzik yaşam pratiğine geçirilmiş ol-

15) Cumhuriyet, a.g.y.

maktadır. Gazinolarda taverna ortamında yapılan kasetler, kullanılan yardımcı efektlerin de yardımıyla gazino ortamının canlılığını gazino dışındaki ortamlara da taşımaktadır. Böylece gerçek bir gazinoda eğlenme olanağı bulamayan insanların bu gereksinimleri yapay yollardan da olsa bir ölçüde karşılanmış olmaktadır.

Taverna kasetlerin ilgi çekici bir özelliği de kaseti yapan firmanın ya da şarkıyı söyleyen kişinin eş, dost ve arkadaşlarının adlarının şarkı aralarında anons edilmesidir. Örneğin,

"Plak şirketi sahibi sevgili patronum Erdal Bey ve eşi hanımefendi hoş geldiniz. Şimdi sizin için söylüyorum" ya da

"Ooo Serpil Hanım siz buralarda mıydınız, buyrun bir şarkı da siz söyleyiniz efendim."

biçimindeki bir çağrı ve bu çağrıya Serpil Hanımın yanıtı,

"Beni burada da mı buldun yahu! Kendi kafamıza göre eğlenelim dedik... Şimdi sizlere Baki Çallıoğlu'nun çok sevilen fıkır fıkır bir şarkısını okuyacağım efendim."

Bir başka taverna kasette de şu şekilde bir girişe rastlanmaktadır:

"Ankara'nın tanınmış müteahhitlerinden Sayın Mete Buryrgan ve eşini dansa bekliyorum efendim. Meteciğim, sağ ol, çiçek için de ayrıca teşekkürler. Bir gurur/bir hiç uğruna".

Karşılıklı sohbet şeklindeki bu tür geçişlerde de kasetteki taverna ortamının canlılığı daha bir arttırılmaktadır. Arada bir yer verilen ah, eyvah, hey gibi seslerle de bu canlılık daha bir güçlendirilmekte ve dinleyicinin duygusal duyarlılığına yönelinmektedir.

Taverna kasetlerdeki ilginçlikler adlarıyla da kendisini göstermektedir. *"Gel bir yuva kuralım", "gel yapıştır yapıştır", "pı şık", "dalgana bak", "abur cubur adam", "bence mahsuru yok", "ciuciv yarım", "anası kılıkli kız", "çadırıma damlıyor" ve "ner de trak orda bırak"...*

Bu tür argo deyimler kaset içindeki şarkılarda geçtiği gibi, kaset adı da olabilmektedir.

Taverna kaset satışları da rekor düzeyde. Özellikle de tavernanın ünlüleri olan Cengiz Kurtoğlu, Atilla Kaya, Arif Susam, Metin Kaya gibi kişilerin yaptıkları taverna kasetlerin satış oranları günden güne yükselmektedir. Örneğin, Arif Susam'ın *"kararsız gönlüm"* adlı kasetinin 500 bin kadar satması, Cengiz Kurtoğlu'nun *"geceler"*, Atilla Kaya'nın *"haydi sen de git işine"* gibi kasetlerinin de buna yakın satış oranlarına ulaşması izleyicinin ilgisinin tavernaya ne denli yöneldiğinin kanıtıdır. Piyasada çok aranan ilginç, söylediklerimizi kanıtlayan bir başka taverna kaset de *"grup sevdalılar"* adını taşıyan, içinde *"tamba tamba"*, *"öpmek geldi içimden"*, *"avare taksı"*, *"ya habibi"*, *"happy birthday for you"* gibi parçalar bulunan çalışmadır. *"Taverna Arabic"* adlı kasetteki *"benim gibi sevgili bulamazsın"*, *"Bilalim"*, *"abur cubur adam"*, *"civciv yarım"* gibi şarkı parçaları da bu türün ilginç örnekleridir.

Prof. Bozkurt Güvenç, taverna kasetlerdeki parça adlarını, toplumdaki karşıtlıkların müzik eşliğinde gündeme getirilmesi olarak niteleyerek bunun bilinçli çabaların ürünü olduğundan kuşku duyduğunu belirtiyor. Parçaların yapısında bir esprinin varolduğunu da belirten Güvenç, bu konuda şunları söylüyor: *"Arabesk dinleyicileri arabeskteki ümitsiz bakışın değişimi ile daha canlı ve neşeli taverna müziğine yöneliyor. Ancak taverna müziğindeki ifade şekli ve estetik boyut da yine arabeskteki gibi güdük kalıyor."* 16

İster güdük bir anlatım biçimi olsun, ister toplumdaki karşıtlıkların müzik eşliğinde anlatılan mizahi bir yansıması olsun şurası bir gerçektir ki taverna türü arabesk müzikle toplumun çok daha geniş bir kesimine seslenmek olanağı sağlanmış olmaktadır.

Ya da dinleyici kitlenin çeşitli gereksinimlerine (müziğe ilişkin) aynı anda yanıt verebilmektedir. Örneğin, bir özel araba sürücüsü, "İçeceksen içiyorsun, coşacaksan coşuyorsun, istediğin her şeyi buluyorsun yani" diye dile getiriyor tavernaya ilişkin görüşlerini. Bir muhasebeci de taverna için aileye uygun bir eğlence müziği diyor. Ve devam ediyor, "Zaten tavernaya gitme alışkanlığımız yok. Ama akşamları evde dinlemek eğlenceli oluyor."¹⁷ Evet böylece arabeskin yalnızca ağlatan değil, coşturan, eğlendiren, güldüren bir müzik de olabileceği, anlaşılmış oluyor. Ayrıca da taverna türü çalışmalarla arabeske daha karma bir nitelik de getirilmiştir.¹⁸ Böylece arabesk tüketicileri de ortak bir paydada birleştirilmiş olmaktadır. Başka bir deyişle, nasıl ki arabesk müzik ilk ortaya çıktığı zaman çeşitli alt kültürlerin kentteki ortak paydası oldu, taverna da arabesk alıcılarının ortak paydası olmaktadır.

Acının Takviyesi: Çocuk Arabeskçiler

Arabeskin kralları, kraliçeleri olur da prensleri, prensesleri olmaz mı? Son günlerde arabesk dünyasında alışılmış seslerin yanı sıra hıçkırık, inilti, ağlama serpintilerinin daha bir yoğunluk kazandığı çocuk sesleri de sık sık duyulmaya başlamış bulunuyor. Ferdi Tayfur'ların, Orhan Gencebay'ların, Bülent Ersoy'ların feryat figanları yetmemiş, bunların çocuk sesleriyle de takviye edilmesi gerekmiş anlaşılan. Bunu arabesk müzikte bir çığır olarak değerlendirenler bu tür bir yönelime "neo arabesk" demekten de kendilerini alamıyorlar.¹⁸ Ancak hiçbir müzik eğitimi görmemiş,

17) Can Kozanoğlu, "Hayatımız Taverna", **Yeni Gündem**, sayı 66, Mayıs 1987, s. 34.

18) Hakan Türkkuş, "Küçükler söylüyor büyükler kazanıyor", **Nokta**, 21 Temmuz 1983, s. 56.

yaşları da 12 ila 16 arasında değişen çok genç bir yaş ortalamasıyla, üstelik de müzik gibi önemli ve ciddi bir sanat dalında nasıl olur da bir akım gerçekleştirilebilir? Bu, olsa olsa bazı kimselerin, çocukları kullanarak para kazanmak yolunda oynamakta oldukları bir oyundur. Nitekim görülenlerden anlaşılan da budur. Çocuk arabeskçilerin kasetlerine bakıldığında görülen tek önemli değişiklik arabesk şarkılar arasına birkaç halk müziği parçasının da serpiştirilmiş olmasıdır. Bunun yanı sıra feryatlar daha bir keskinleştirilmiştir. Acı biraz daha artırılmıştır. Emrah'ın "*boynu bükükler*" şarkısında olduğu gibi.

*Boynu bükükler,
Kimsesiz çaresiz garip yetimler,
Mutluluk nedir bilmezler,
Hep ağlarlar, hiç gülmezler,
Nedense hiç sevilmezler
Boynu bükükler, garip yetimler,
Kimsesizler, çaresizler.*

Böylesine acı dolu sözlerin bir çocuğun temiz yüzündeki acıklı anlatım, gözlerindeki yaşlar ve boğazına düğümlenen hıçkırıklar eşliğinde söylenmesi, elbette ki aynı şarkıyı seslendiren bir büyükten çok daha etkili olacaktır dinleyici üzerinde.

Kurban Oruç adlı bir başka çocuk arabeskçinin "*hamal çocuk*" adlı şarkısında da şu sözlere rastlanmaktadır:

*Yok mu bunun bir ana babası,
Kimin yavrusu bu, bu hamal çocuk.
Acı acı baktı benim yüzüme,
Kimin yavrusu bu, bu hamal çocuk
Oy yavrum oyy oyyyyyy!...*

Şarkıyı söyleyen bir çocuk ve şarkıda dile gelen de yine bir çocuğun acıları, dertleri, kederleri. Bir duyguyu ancak ona en yakın olan, onu yaşayan anlatabilir. Bir çocuksa duyguları, yaşamı konu edilen, bunu da ancak yine bir çocuk en iyi anlatabilir. Dolayısıyla da arabeskin küçük, sanatçıları yalnızca birer ses sanatçısı değil, aynı zamanda da rol yapan birer oyuncudur. Şarkının etkili olmasını sağlamak için de zaman zaman feryatlarıyla, hıçkırıklarıyla, gözyaşlarıyla süslerler sunumlarını. Böylece şarkıda işlenen duyguyu canlandırmak isterler dinleyicide, onlara da aynı duyguları yaşatmak isterler.

Öte yandan bir olayın gerçek anlamda bir çığır olması için özgün olması, önceki örneklerden farklı olması gerekir. Yeni bir şeylerin ortaya konması gerekir. Oysa çocuk arabeskçilerin yaptıkları, şimdiye dek olanlardan pek de farklı, varolanın öykünmesinden başka bir şey değil yapılan. Bunun böyle olması da doğal Çünkü çocuk denilince kişiliğini henüz oluşturmakta olan insanlar gelir aklı. Bu kişilik edinme süreci sırasında da o yakınlarının ya da beğendiği kimselerin davranışlarını, tavırlarını, yaptıkları şeyleri örnek alır kendisine. Küçük arabeskçiler de bunu yapıyorlar işte. Nasıl olmuşsa girivermişler arabesk dünyasına. Bu dünya içindeki varlıklarını sürdürmek, amaçladıkları yerlere ulaşabilmek için de söz konusu dünyanın önderliğini yapanları örnek alacaklardır elbet. Kimdir bu önderler? İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur vs... Durum bu olunca nasıl olur da ortaya farklı bir şeylerin çıkması beklenebilir? Ya da ortaya çıkanların farklı olduğu kanısına varılabilir? Hem farklı bir şeyler yapabilmek için her şeyden önce bunun eğitimi almak gerekmez mi? Bu çocuklar gerekli eğitimi almamışlar ki özgünü, değişik olanı çıkarabilsinler.

Şöyle kabaca bir bakıldığında arabeskin küçüklerinin serüvenleri gerçekten ilginçtir. Bu çocukların büyük bir kısmı müziğin dışındaki birtakım yaşamsal özlemlerini (ün, para, rahat yaşam),

düşlerini gerçekleştirmek için girmişlerdir bu piyasaya. Sonra başkaları da, yani bu işten para kazanmak isteyen plak şirketleri, aileler, yakınlar, arkadaşlar da devreye girmiş ve küçük kahramanlarımız kapılıp sürüklenmeye başlamışlar, bu ırmağın coşkun sularında. Örneğin Manifaturacılar Çarşısında "*Hamal Çocuk*" adıyla tanınan Kurban Oruç'un serüveni şöyle: Kurban aile ve arkadaşları arasında sesinin güzelliğiyle tanınıyormuş. Bir gün arkadaşlarından biri ona "*Piyasadakiler senden daha mı iyi? Gel bir şaınsını deneyelim*", demiş. Çarşıya gelmişler, sesi beğenilmiş ve Sarı Zeki diye tanınan kişinin yönetiminde ilk kasetini (Hamal Çocuk) yapmaya başlamış. Kaset oldukça da çok satıyormuş. Ve giderek Kurban Oruç da kasetin adını almış ve "Hamal Çocuk" adıyla tanınmaya başlamış arabesk dünyasında.

İstanbul'a Kars'tan göçen dokuz çocuklu bir ailenin altıncı çocuğudur Kurban. Amacı konservatuvara girerek iyi bir sanatçı olmakmış. Ama piyasadaki sanatçıların çoğundan daha iyi olduğu kanısında. Şimdiye dek pek bir şey kazanmamış müzikten, ama sabırlı olmak gerektiğine inanıyor. Film teklifleri de alıyormuş Kurban ama, film yapmaya pek de niyetli olmadığını söylüyor gazetelerde. Ancak hemen arkasından da bu yaz bir film çevireceğini ekliyor.

Evet çelişkilerle dolu bir karar verme süreci içerisinde olduğu anlaşılıyor Kurban'ın. Ne yapmakta olduğunu, ne istediğini, nereye gelmek istediğini tam olarak kavramış değil henüz. Bir yandan ünlü olduğunu, iyi bir sanatçı olduğunu söylerken, hemen ardından da iyi bir ses sanatçısı olmak için konservatuvara gitmek istediğini belirtiyor. Bir yandan henüz film yapmak niyetinde olmadığını belirtiyor, daha bunu söylemeye kalmadan o yaz yapacağı bir film den söz ediyor. Bütün bunlardan ancak şunu çıkarabiliriz. Kurban Oruç örneğinde somutlaştırmaya çalıştığımız arabeskin küçükleri için haklı olarak birçok şey henüz açık değil. Öyle anlaşılıyor ki onlara başkalarının yönlendirmesiyle, kendi istekle-

rinin de dışında bir şeyler yaptırılıyor. Ne yaptıklarının belki de bilincinde değil küçük arabeskçiler. Sözgelimi belki de film yapmak istemiyor Kurban, ama kendi isteğinin dışında bu ona yaptırılıyor. Aynı şekilde kendi isteğinin dışında ona Hamal Çocuk adı verilmiş. İlgı çeksin ve kaset satsın diye böyle bir yola gidilmiş. Kasetin satması daha çok kimin işine yarayacak? Yapımcı firmanın. Öyleyse o adı da onlar düşünmüş olmalı. Zaten olan bitenin tam farkında değil Kurban. "*Öylesi ilgi çekici oluyormuş*" diyor. Ve kendisine yakıştırılan bu adı kabulleniyor sessizce. Oysa bir çocuk için hiç de sevimli bir ad değil Hamal Çocuk.

Bir başka örnek de Uğur Altınses. Yıllar önce taksi sürücülüğü yapan Altınses'in babası, oğlunun "altın ses" yarışmasında birinci olmasından sonra bütün işini gücünü bırakmış, kendisini oğluna gelen teklifleri değerlendirmeye, onun adına iş görüşmeleri yapmaya adanmıştır.

Ya Küçük Emrah adıyla bilinen Emrah İpek'in durumu daha mı farklı? Onun da bütün işleriyle ağabeyi ilgileniyor. Güneş Plakçılık Şirketinin sahibi Mustafa Güneş, Emrah'ı Diyarbakır'dan alarak İstanbul'a getiriyor. İş ciddileşince de ağabey, kollarını sıvıyarak işe koyuluyor. Küçük Emrah'ı stüdyoya götürüp getirmek, kardeşi adına iş görüşmeleri yapmak tek uğraşı haline geliyor ağabeyinin.

Öyle anlaşıyor ki pastadan asıl payı alan çocuklar değil. Birileri (anne, baba, plak şirketi sahibi vs.) onları çalıştırıyor ve işin kaymağını yiyor. Çocuklar ne yapıyor? Sabır diyorlar. Bir gün birer büyük yıldız olmanın düşleriyle avunuyorlar. Çocukluklarını yaşayamıyorlar gereği gibi. Gülerek, eğlenerek, coşarak şarkı söylemeleri gereken çocuklar Resul Atalay örneğinde de olduğu gibi acıklı, dertli söylüyorlar, kadere isyan ediyorlar, daha doğrusu inliyorlar kaderin cilvesi, feleğin sillesi karşısında,

*Gariplerin kimsesi yok
Ulan kader bu ne ayak,*

*Bu garibin bir derdi var,
Zalim fşlek bu ne ayak*

diyerek haykırıyolar. Orhan Gencebay "*ben doğarken ölmüşüm*" derken ondan hiç de geri kalmayan arabeskin prensesi Ceylan "*ben doğarken ağlamışım*" diye haykırıyor.

Çok şey söylüyorlar söylemesine de prensler, prensesler, bu nereye dek, ne zamana dek böyle sürecek? Kim güvence verebilir ki bunun böylece sürüp gideceğine? Arabesk müziğe yıllarını vermiş, bu piyasayı çok yakından tanıyan Gencebay, pek de iyimser görünmüyor bu konuda. "*Büyüyünce başarılı olurlar diye bir kural yok*" diyor sanatçı. Haksız da değil hani. Şimdiye dek birçok çocuk çıkıp arabesk şarkılar okudular, kaset yaptılar, ama hani neredeler? Bir Emrah, bir Ceylan... Onların da sonu belli değil henüz. Hatta son zamanlarda basında Ceylan'ın da sestellerinin hızla yıpranmakta olduğuna ilişkin söylentiler de almış gidiyor. Dolayısıyla onların geleceklerinden de emin olmak gerek.

Öte yandan yalnızca ses mi yok olan? Hayır. Bu çocuklar eğitimlerini sürdürecektir yaşayken okulu bırakıp Unkapanı'na atıyorlar kendilerini, ya da başkalarının atılıyorlar oraya. Bir ara parlıyorlar ama, sonra yenileriyle yer değiştiriyorlar. Sonuçta da ne oluyor? Hem eğitimleri yarım kalıyor, hem Unkapanı'ndan bir şey elde edemiyorlar. Dolayısıyla da her yıl çok sayıda çocuk bu şekilde yok olup gidiyor.

Özetle şunu söyleyebiliriz burada: Eğer bir toplumda çocuklar dans etmek, coşarak şarkı söylemek yerine inilti, hıçkırıklı bir sesle, hüznün dolu, acı dolu şarkıları söyleyebiliyorlarsa burada durup düşünmek gerek biraz. Ancak can çekişme halinde olan bir toplumda çocuklar ağlayabilir. Çocukların dünyası öylesine aydınlık, öylesine tozpembedir ki, eğer çok önemli bir sorun yoksa hissetmezler bile onu. Demek ki bizim toplumumuzdaki sorun-

lar çocukların pempe dünyalarını bile karartabilecek, renkli düşlerini bile karabasana çevirebilecek ölçülere varmış durumda. Ancak kendisine, kendi varlığına, kendi değerlerine sahip olmayan bir toplumda çocuklar da kimsesiz kalırlar. Ancak böyle bir toplumda onlar boynu büküklüğün, garipliğin, kimsesizliğin sözcülüğünü yapabilirler.

80'Lİ YILLARIN MODA MÜZİĞİ: POP-ARABESK

1960'larda belirginleşen, 1970'lere damgasını vuran arabesk müziğin 1980'lerde de varlığını sürdürmekte olduğunu görmekteyiz.¹ Ancak 80'lerin değişen toplumsal ve kültürel ortamına uyum sağlayabilmek için onun da bir değişme ve yeniden biçimlenme sürecine girmesi kaçınılmazdı. Öyle de oldu. 1980'lerde bir yandan bilinen biçimiyle arabesk şarkılar gerek üretimsel gerekse tüketimsel alanda etkinliğini sürdürürken bir yandan da alışılmışın dışında birtakım biçimsel özelliklerle çok sayıda arabesk parçayla dolup taşmaya başladı arabesk müzik piyasası. Batı'nın pop müziğini andıran, ancak gerek biçimsel gerekse üretim ortamı açısından onunla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmayan bu müziği arabesk müzikte pop etkisi olarak değerlendirmek hiç de yanlış olmaz sanıyorum. Ayrıca buna bir ad koymak gerekirse eğer 80'li yıllara damgasını vuran bu müziğe "pop-arabesk", ona kaynaklık eden döneme de "pop-arabeskleşme" süreci denebilir. Evet, 80'li yıllarda yaşamın her alanında arabeskleşmenin yanı sıra poplaşmanın da yaşandığı bir dönem oldu. Yani, karmaşık, eklemlenmiş, kozmopolit yaşam biçimine (arabesk) bir de sığlık, yüzeysellik, öncesi ve sonrası olmayan kalıcılıktan uzaklık ve hafiflik anlamındaki poplaşma eklendi. 80'li yılların toplumsal ve kültürel ortamını oluşturan bu sürecin dinamiklerini çeşitli boyut-

1) 1980'li yıllarda arabesk müziğin durumu hakkında daha geniş bilgi için bkz. Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, 1991, ss: 122 - 139.

larda ele almak olanaklı. Burada bu boyutlar üzerinde ana hatlarıyla durduktan sonra bunun özellikle de bu bölümün asıl konusu olan pop-arabesk'in ortaya çıkışına nasıl kaynaklık ettiklerini sorgulayacağız.

Ekonomik Alandaki Dönüşümler

80'li yılların uluslararası düzeyde özellikle ekonomik alanda yeni birtakım gelişmelere, dönüşümlere sahne olduğu görülmektedir. "Küreselleşme", "evrenselleşme", "tek boyutluluk" vb. gibi söz konusu değişimleri vurgulayan kavramlar daha önceki yıllarda bu kadar sık kullanılmamıştı. Peki ne idi değişen ya da değişmekte olan?

Bir kere iki kutuplu bir dünyadan tek sisteme dayalı bir dünyaya geçiş söz konusuydu. Güç merkezlerinin sayısı artmakla birlikte bunların türü ve niteliği tekilleşmekteydi. Farklı sistemlerin yaşama ve genişleme savaşmalarının sürdürüldüğü bir ortam, yerini aynı sisteme bağlı çeşitli güç merkezlerine bırakıyordu. Sovyetlerin önderliğindeki sosyalist blok ile ABD önderliğindeki kapitalist bloktan oluşan uluslararası egemen karar ve güç odakları, Sovyetlerin dağılması ile ABD önderliğindeki kapitalist blok biçimine dönüşmüş bulunmaktadır. Bu tek blok içinde de üç ana güç merkezi ortaya çıktı. Bunlardan birincisi ABD çevresinde, ikincisi Avrupa Topluluğu, üçüncüsü de Japonya ve Uzak Doğu'nun öteki gelişmiş ülkeleri çevresinde yaygınlaşan güç merkezleridir.

Bu tekil sistemde amaç sistemi korumak olduğu için kaynak aktarımı daha çok merkeze yönelik olacaktır.²

Bu gidiş içerisinde Türkiye'ye bakıldığında durumun pek de

2) Sabahattin Şen, **Yeni Dünya Düzeni ve Türkiye**, Bağlam Yay., 1992, s: 225.

iaçıcı olmadığı gözlenmektedir. Bir kere Türkiye'nin 19. yüzyıldan beri batıya yanaşma çabası içerisinde olduğu bilinen bir gerçek. Bu çaba 80'li yıllarda çok daha belirginleşerek hız kazanmış bulunuyor. Ancak ileri teknoloji düzeyine ulaşmış bir Batı'ya, teknolojik gelişimini henüz tamamlayamamış bir ülkenin yakınlaşması ister istemez birtakım çelişkiler ve olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir.

Batıya benzeme çabası içerisinde olan, ancak üretimsel anlamda yeterli bir gelişmişlik düzeyine ulaşamamış olan Türkiye bu yakınlaşma ve benzeşmeyi üretimsel düzeyde gerçekleştiremeyince bunu tüketim ağırlıklı olarak yapmaya yönelmiştir. Böylece 80'li yıllarda giderek yoğunlaşan ve ülke ekonomisine egemen duruma gelen enflasyonist sürecin de etkisiyle üretimsel tabanda yoksun yollarla elde edilen (rant, faiz, şans oyunları vb.) gelir tüketim amacına yönelik olarak kapitalist merkezlere aktarılmaktadır.³ Bunun karşılığında batılı kapitalist ülkelerden tüketime dönük ürün ve hizmetler satın alınmaktadır. Bu ürün ve hizmetler kültürel ürün ve değerleri de içermektedir. Dolayısıyla da batıya benzeme süreci tüketim kalıplarından, zevk ve beğenilere dek uzanan kapsamda yaşamın tüm kesitlerine etki etmektedir.

Bu arada müzik yaşamımızın da bu gidişten fazlasıyla payını aldığını görüyoruz. Batının düşük beğenilere yönelik, kolay tüketilebilen pop müzik parçalarından yapılan alıntılar yerli öğelere eklenilerek alıcıya sunulmaktadır. Türk pop müziği olarak bilinen bu müzik aslında bu adı hak etmiyor. Çünkü bir kere onun içerdiği pop müzik öğeleri büyük ölçüde batı kaynaklı. Yani üretimsel tabanı toplumumuza tümüyle yabancı bir ortama dayanmakta. Öte yandan ondaki pop müzik öğeleri, içinde üretildikleri ortamdan yabancı bir ortama getirilerek başka yapılara yamandıkları için yapısal değışime uğramış ve özgünlüklerini yitirmişler-

3) Prof. Dr. Mustafa Altıntaş, "Hükümet Enflasyonu Bilerek Düşürmüyor," **Yorum**, 4 Mart 1993.

dir. Ancak üretim kaynakları yabancı olduğu için hiçbir zaman Türk toplumuna özgü de olamazlar. Sonuçta da ne tüm olarak yabancı ne de tüm olarak yerli olan birbirinden kötü, basit, düzensiz bir yığın parça ve onları seslendiren çok sayıda grup ve kişiler mantar gibi türeyerek müzik piyasasını doldurdular. Piyasaya çıktıkları anda hızla yaygınlaşan bu parçaların ömrü de çok kısa oluyor. Hatta çoğunun doğmasıyla ölmesi bir oluyor. Batıya özentinin göstermelik benzeşmesinin müzik yaşamındaki yansıması olan bu parçalar toplumun zevk ve beğenilerine, estetik duyarlılığına seslenmedikleri içindir ki kısa ömürlü olmaktadır. Yaşamın öteki kesitlerinde olduğu gibi özentinin, gösterişin, sığlığın birer ürünü olmanın ötesine gidememektedirler. Her şeyin, birbirinin yanında olabildiği, kalıcılığın, derinliğin, kalitenin aranmadığı sığ bir özenti: Sertab Erener'in

*Arabesk, pop, caz, alaturka,
Sırtımda yamalı bir hırka,
Yırtık pırtık bluejine,
Haydi gidelim parka.*

parçasında da anlatıldığı gibi.

Bireyin Ön Plana Çıkışı

80'li yıllarda ekonomik alanda başlatılan serbest piyasa uygulaması bireyin ön plana çıkmasına yol açan temel etmenlerden biri. Bunun yanı sıra sivil toplum, insan hakları, özel alan-kamusal alan ayrımı vb. kavram ve savların sıkça gündeme gelmesi bireycilik üzerine yapılan vurguları güçlendirdi. Batıyla bütünleşme süreci de bireyciliği gerektirmekteydi. Ancak bizde bu da göstermelik bir özentinin ötesine geçemedi. Ekonomideki tü-

ketim tabanlı serbesti, bireyselleşme sürecini de etkiledi. 80'li yılların yarışmacı ortamında toplumumuzdaki birey, bireyliğini, üretime katkıda bulunarak kanıtlamak yoluna gitmek yerine tüketim alanında olabildiğince etkili olmak biçiminde gerçekleştirmeye çalışıyor. Dolayısıyla da birey olmanın temel özelliği olan "özgürleşme"nin sağlanması olanaksızlaşmakta, bunun yerine 80'li yılların Türkiye'sinde sınır tanımaz tüketim yarışı insanları tutsak bireyler durumuna getirmiş bulunmakta. Maddi değerlere tutsak olarak özgürleşme şanslarını tümüyle yitirmiş bireyler yığınının oluşan bir toplum. Böyle bir toplumda genel kabul gören belli tüketim kalıplarına göre tüketmek eğiliminde olan bu bireyler gidecek birbirlerine daha çok benzemekte, böylece tekboyutluluğa giderek daha bir hızlanmaktadır.

Batıda birey olma sürecine girilebilmesi için yüzyılların geçmesi gerekmişti. Batının bireyi hem düşünsel hem de üretimsel anlamda yüzyıllar süren bir gelişmenin, olgunlaşmanın ürünüdür. Bugünkü özgürleşmişlik düzeyine ulaşabilmesi çeşitli aşamalarda verdiği savaşım ve gösterdiği çabaların bir sonucudur.

Oysa biz batının yüzyıllarca süren bu olgunlaşmışlık düzeyini dışardan seyrederek, hiçbir çaba harcamadan aynen alıntılamağa yöneldik. Sonuçta vardığımız nokta kaçınılmaz olarak çarpık, sığ, göstermelik bir bireysellik olacaktı elbet.

Bu sığ ve özgürleşimci içeriğinden yoksun bireyciliğin müziğimize yansması da ilginç oldu. Özellikle de arabesk müzikte bunu açıkça görmek olanaklı. Son yıllarda arabesk parçalarla arabesk sanatçılar arasında açık bir sahiplenme ilişkisi görülmekte. Gerçek anlamda bir çeşitlenme olmasa da her arabesk sanatçısı kendi parçalarını, getirdiği ufak tefek biçim farklarıyla öteki sanatçıların parçalarından ayırmaya yöneldi. Orhan Gencebay arabeski, Ferdi Tayfur arabeski, İbrahim Tatlıses arabeski, Ahmet Kaya arabeski vb.

Arabesk müzikteki bu kişiselleştirmenin "pop-arabesk" adını verdiğimiz 80'li yılların yaygın olarak tüketilen arabesk şarkıları

için çok daha belirgin olduğunu görüyoruz. Belli gruplar belli kişiler özgünlük adına belli giysilerle sahneye ya da televizyon ekranına çıkarak "pop-arabesk" parçaları, üzerlerindeki giysilere uygun dans gösterileri eşliğinde seyrettirmektedirler. Yani burada söz konusu edilen müzik kulaktan çok göze seslenici niteliktedir.

Ancak bu kişiselleştirme temelde bir farklılık getirmiyor. Söz konusu şarkı sözlerinin söylenişine etki eden bazı şive farkları ya da ritmin hızı dışında biçimsel anlamda önemli bir ayrım gerçekleştirememekte. Kaldı ki arabesk müzikte, öteki müzik türlerinde olduğu gibi belli kalıplar ya da ölçülerin varlığı söz konusu olmadığı için aynı parçayı bile farklı kimseler zaten farklı biçimlerde sunmaktadırlar. Dolayısıyla da arabesk müzikte gerçek anlamda farklılaşmaya ve çeşitliliğe yol açacak bir kişileştirmeden söz etmek de doğru olmaz. Sözün kısası bu da hiçbir tutarlı dayanağı olmayan desteksiz olarak ortaya atılmış, içi boş bir savdan öte bir şey değil.

İç Boşalan İdeolojiler, Yıkılan Değerler

80 öncesinin katı kalıpları içerisinde sunulan kutuplaşmış ideolojilerin 80 sonrasında hızla esnekleşme ve çözülme sürecine girmesinin yanı sıra sosyal demokrasi, liberal sosyalizm, radikal islamcılık gibi birtakım ideolojik akımlar da gündemdeki yerlerini aldılar. Çeşitlilik gösteren bir tartışma ortamı oluştu böylece. Sözün bol olduğu ama aynı zamanda da hiçbir şeyin söylenmediği bir dönem. Bir yandan 12 Eylül'ün getirdiği kısıtlamalar nedeniyle söz baskı altına alınırken bir yandan da bu yeni döneme egemen olduğu ileri sürülen özgürlük ve çoğulculuğun getirdiği serbest ortamında tam anlamıyla bir söz patlaması dönemi yaşanmaya başlandı.⁴ Ancak tartışılan konuların içeriksizliğine ve sığı-

4) Nurdan Gürbilek: **Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yay., 1992, s. 16.

ğına bakılırsa, bunun, bir sözde serbesti dönemi olduğunu anlamak hiç de zor olmaz.

Söz alanında yaşanan bu bolluk ve çeşitlilik gerçek anlamda bir özgürleşmenin anlatımı değildir. Kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı, kültürün eskiye oranla daha çok piyasaya yönelik olmaya başlaması, iletilerin çok daha geniş kitlelere daha çabuk dağılımının sağlanması vb. etkenlerin de etkisiyle 80'li yıllar çok konuşulan, çok tartışılan bir ortam oldu. Ancak bu, gerçek anlamda bir çoğulculuğun ve çeşitliliğin yaşanmakta olduğu anlamına gelemmez. Çünkü konuşma ve tartışma gündemini oluşturan konuların, görüşlerin büyük bir kısmı içeriksiz, tezsiz ve yalnızca sözde kalan şeylerdi. Belki de yalnızca çeşit olsun diye nostaljik bir hevesle geçmişten yapılan alıntılar tarihsel içeriğinden soyutlanarak bugüne eklemelenmeye çalışıldı. 68 kuşağının abartılı övünmeleri, Demokrat Parti ve Menderes'in bazı çevrelerce ikonlaştırılması, köy enstitüleri döneminin üzerinde, gerçek anlamını unutturacak ölçüde çok konuşulması gibi nostaljik heveslerin yanısıra feminizm, cinsellik, çevrecilik, insan hakları gibi batıdan alıntılanan bazı yaklaşım ve ideolojilere de bizde içi boşaltılmış bir sloganlaştırmanın ötesinde bir anlam kazandırılmadı.

Günümüz pop-arabesk şarkıların sözlerinde de bu içeriksizliği ve sloganlaşmayı açıkça görmek olanaklı. Fikret Kızılok'un şu parçasında olduğu gibi.

*Transforme, deforme,
Bu dünyadan bana ne,
Paranoid şizofren,
Tren oldum bu akşam,
Assimile numune,
Marjinal ve enterne,
Derdime deva buldum,
Hipokrat oldum bu akşam.*

İdeolojilerdeki içeriksizlik ve yaşam biçimindeki bu birbirine eklemelenmişliğin oluşturduğu uyumsuzluk ve sağlık Nejat Yavaşoğullarının şu sözlerinde de çarpıcı bir biçimde vurgulanmakta:

*Olağanüstü haller,
Geçiş dönemleri,
Sıkıyönetimler,
Şimdi sırası değiller
Fikir suçları,
İdam cezası,
141 - 142
Adalet mülkün temeli,
Çelişkiler keskinleşsin diye,
Böyle geçsin ömrüm,
Acil demokrasi,
Acil acil.
Radyasyon meselesi,
Ateistler Yeşiller,
Hor görülen cinsler,
Nesli tükenen kaplumbağalar,
84. madde,
Beni ilgilendirmez,
Varlığım varlığına
Armağan olmuş bir kere,
Çelişkiler keskinleşsin diye,
Böyle mi geçsin ömrüm,
Acil demokrasi acil acil.*

Maddi Değerlerin Ön Plana Çıkması

80'li yıllarda uygulamaya konulan ekonomide serbest reka-

betin de etkisiyle maddi değerlerin, manevi değerlerin önüne geçtiği gözleniyor. "Köşe dönmece"liği yaşam felsefesinin odak noktasına yerleştiren 80'li yılların bireyi için Doğu kültürünün manevi yönü giderek önemini yitirmekte, batının maddi yönü ağır basan kültürel değerleri onun yerini almaktadır. Ancak bu batı özenticiliğinin bir kesiti olan bu maddeciliğin oluşturunca öğeleri bizim kültürümüzde yer almamakta. Dolayısıyla da böyle bir yaklaşıma dayanan yaşam felsefesi oldukça sığ ve basit düzeyli kalmaktaydı. Yaşama bakıştaki bu sıklık ve yüzeysellik sevgi, aşk gibi insan yaşamına anlam veren duygulara maddi ve ruhsal içeriğinden soyutlanmış yüzeysel bir bakış getirdi. Cinsellik, sevgi içeriğinden arındırılarak metalaştırıldı ve maddi bir edim olarak sunulmaya başlandı. Para ve servet cinsel çekiciliğin temel ögesi durumuna geldi. Ya da cinsel çekiciliğin asıl ögesi olan sevgi, ün ve para gibi maddi değerlerin arkasına itildi. Aşk, sevgi gibi temaları işleyen arabesk şarkılarının yerini de sarayları, köşkleri, serveti konu alan pop-arabesk şarkıları almaya başladı. Örneğin, Yonca Evcimik'in

*Daha bir güzelleştim,
Bu aşk yaradı bana,
Herkes dalga geçse de,
Darısı başımıza,
Aboneyim, abone,
Biletleri cebimde,
Ballı lokma tatlısı,
Aman hadi hayırlısı*

şarkısı ya da

Hey George versene borç

biçimindeki şarkı sözlerinde olduğu gibi.

Arabesk şarkılardaki o derin, metafizik öğelerle yüklü, ilahlaştırılan aşkların yerini pop-arabesk şarkılarda sığ, gündelik ya-

şamın anlık heveslerine yönelik gelip geçici, herkesin herkesle olabildiği yüzeysel aşkların, daha doğrusu aşk gösterilerinin aldığı görüyoruz.

*Seni öptüm diye benim mi oldun,
Gelinlik giydin diye gelin mi oldun,*

ya da

*Haydi yine iyisin iyisin,
Sen neşeli birisin birisin,*

gibi parçalarda olduğu gibi.

Gençlik Alt Kültürleri ve Müzik

80'li yıllarda müzik yaşamımızı etkileyen, özellikle de pop-arabesk akımının yaygınlaşmasında büyük rol oynayan bir olgu da özellikle son birkaç yıldır sayıları hayli artan gençlik gruplarıdır. Son on yılın "özenti" damgalı yaşam biçiminin önemli bir kesitini oluşturan gençlik gruplarının esin kaynağı da yine batıda 1950'li yıllardan itibaren ortaya çıkan gençlik alt kültür gruplarıdır.

Batıda görülen punklar, hippiler, dazlaklar, rock'cılar, metalciler vb. alt kültür grupları, içinde bulundukları egemen düzenin ürünü olan kitle kültürünün tekbiçimleştirici ve edilgenleştirici etkisine tepki göstermek amacıyla bu tür gruplaşmalara yönelmişlerdir. Bizdeki gençlik grupları ise batıdaki grupların benzerlerini oluşturmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi davranmak, onlar gibi şarkı söylemek için bir araya geldiler. Dolayısıyla da bu toplumdaki birtakım olumsuzluklara karşı olmak, tepki göstermek amacı olsa bile, bu, arka planda kalmakta. Asıl amaç batılı gençlere benzeme çabası olmaktadır. Bu öykünmecilik nedeniyle de bu gruplar gerçekte bizim kültürümüzün alt kültür grupları olarak gö-

rülemesler. Çünkü üretim tabanları yönünden onun içinden çıkmış değiller. Söz konusu grupların oluşturuu öğeleri tümüyle batıdan alıntılanmıştır. Dolayısıyla da bunlar olsa olsa batı kaynaklı gençlik alt kültür alanlarından bazı kesitlerin bizim kültürümüze yamanması biçimindeki eklenti kültür parçacıkları olabilirler. Onun için bunlara bizim kültürümüzün alt kültürleri denilemez.

Müziğe etkileri açısından bakıldığında da batı öykünmeciliği biçiminde bir araya gelen bu gençlik gruplarının her birinin öykündükleri batılı alt kültür gruplarının müziklerini yapma çabası içerisinde oldukları görülür. Rocker'lar rock müzik, metalciler heavy metal, arabeskler (kültürümüzün alt kültür gruplarına en özgün örnek belki de bunlar) arabesk müzik vb. yapar veya dinlerler. Ancak bunların müzik eğitimi görmüş küçük bir azınlığı ancak başarılı sayılabilecek ürünler ortaya koyabilmekte, geri kalan çoğunluk ise öykünmeciliğin eğitimsizlikle birleşmesi sonucu toplumu en azından kendi alıcı kitlelelerini düşük düzeyli ve kalitesiz bir müziğe tutsak etmektedirler.

Asıllarının kalitesiz kopyaları olan bu müziklerin de piyasayı doldurmaları zaten düzeysizliğin, kalitesizliğin, karmaşanın tam bir kaosa dönüştürdüğü müzik yaşamımızın daha bir içinden çıkılmaz duruma gelmesine neden olmuştur.

Arabesk de Yaşamını Sürdürüyor

80'li yıllarda müzik yaşamımızda genel olarak pop-arabesk adını verdiğimiz kaos ortamı egemenliğini güçlendirerek sürdürürken öte yandan bilinen biçimiyle arabesk de babalarıyla, kral ve kraliçeleriyle yaşamda kalma savaşımı vermeye devam ediyor.

Pop-arabesk'deki maddeciliğin güçlenmesine, tinselliğin sığlaşmasına, duygusal yoğunluğun azalmasına meydan okurcasına

arabeskte sevgi, aşk gibi duygular yine alabildiğine içli, kader, talih gibi metafizik öğeler yine olabildiğince yoğun işleniyor. Orhan Gencebay halâ sevgiliye

*Bırakıp da gidemezsin,
Bana veda edemezsin,
Uzlaşmanın var bir yolu,
Başkasını sevemezsin
İster geçmişten ister bugünden
Sor beni,
Şunu bil ki sensizliğe mahkûm etmek
Zor beni,
Git desen de gidemem ki,
Başbelanım dönemem ki
diye seslenebilmekte.*

Ya da 80 öncesinde

*Böyle gelmiş böyle gitmez,
Bu gidişe sabır yetmez*

diyerek düzene karşı eleştirel bir tavır sergileyen Gencebay 80 sonrasında da aynı eleştirel tavrı sergileyerek bir şeylerin değişmesi gerektiğini dile getirmekte şarkısında:

*Değiş sevgilim değiş,
İyi değil bu gidiş
Değiştir bu düşünceyi,
Aynı yerde kalma değiş
Eller gidiyor aya
Biz yine kaldık yaya,
Sen hep aynı yerdesin
Nedir arzun senin nedir,*

Zaman zaman da 80'li yılların uzlaşmacı ortamına seslenen Gencebey aslında bunun da gerçek anlamından uzak, göstermelik, edilginleştirmeye, susturmaya dönük bir uzlaşmacılık tavrı olduğunun farkında.

*Haklısın haklı
Bence sen de haklısın,
Hak aranır eğer varsa
Aranır da bulunursa
Eğer lazım olunursa
Bence sen de haklısın
Herkes, ben haklıyım diyor,
Haksız olan kimdir,
Herkes haklı ise,
Bu nasıl hak arama.*

Derken yılların Ferdi Tayfur'un müziğine de fazla bir değişiklik getirmediğini görüyoruz. Öteden beri söyleyegeldiği sözleri bugün de her fırsatta yinelemekte Tayfur. "Benim şarkılarım acı yüklüyse eğer bu, Türk halkının acıyı sevmesindendir" diyen Ferdi Tayfur sözlerine şöyle devam ediyor kendisiyle yapılan bir söyleşide: "Ben tesadüfi bir insan değilim, eğer bu bir acıysa ben de bu ülkenin acı gerçeğiyim. Ben bu ülkenin gerçeğiyim abi, elle tutulur, gözle görülür gerçeğiyim. Beni kabullenmek zorundalar."⁵ Emnoğlu adlı parçanın tutulmasını da Tayfur, toplumdaki bu acısever özelliğe bağlıyor.

Evet, bilinen biçimiyle arabesk müzik otuz yıllık bir süre boyunca yaşamda kalmayı başardı. Bundan sonra ne olacağını tam olarak kestirmek kolay olmamakla birlikte görünen o ki söz konusu müzik daha bir süre varlığını koruyacak. Ancak yapı ve içe-

5) Hürriyet, 29 Mart 1993.

rik olarak bugünkü durumundan farklılaşıp farklılaşmayacağı, farklılaşırsa bunun ne yönde olacağı konusunda da kestirimde bulunmak zor. Belki aynı biçimiyle kalır, belki biraz daha değiştilerilek yaşatılmasına çalışılır. Ne olacağını zaman gösterecek.

Öte yandan pop-arabesk diye nitelediğimiz 80'li yılların moda müziğinin bir süre sonra yerini başka modalara bırakacağı kesin. Bir moda olarak yaygınlaştı, yerini bir başka moda alınca da bugün görmekte olduğu ilgiyi göremez olur ve kendiliğinden etkisini yitirerek ortadan kaybolur. Oysa arabesk müzik, onu yaratan toplumsal ve kültürel koşullar tümüyle değişirse ancak işlevini tamamlar ve yerini bir başka müzik türüne bırakabilir. Sosyokültürel ortamın değişmesi ise zaman gerektiren uzunca bir süredir. O nedenle de arabesk müziğin, daha uzun süre yaşamını sürdüreceği ileri sürülebilir.

DÜNYADAN BAZI POPÜLER MÜZİK ÖRNEKLERİ

Bizim toplumumuz nasıl ki kendi altyapısal koşullarının bir ürünü olarak arabesk müziği üretmiştir, başka toplumlar da kendi altyapısal koşulları altında kendi müziklerini üretmişlerdir. Bu şekilde üretilen müzikler de kendilerini üreten toplumların popüler müzikleri haline gelmişlerdir giderek. Yani arabesk müzik nasıl ki bizim toplumumuzun en yaygın tüketilen müziği olmuşsa, caz da Amerika'nın en yaygın tüketilen müziği olmuştur. Aynı şekilde rock da Avrupa'nın en çok tüketilen müziğidir. Çünkü söz konusu müzikler kendilerini üreten ortamın birtakım gereksinimlerine de yanıt vermektedirler. Dolayısıyla da her biri kendi toplumunun popüler müzik türlerindendirler. Arabeskin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etkenleri gördük. Şimdi de hem söz konusu etkenlerin daha iyi değerlendirilmesi, hem de aralarında bir karşılaştırma olanağı sağlanabilmesi için öteki ülkelerin popüler müziklerinin ortaya çıkış koşullarına da kısaca örnekler vermeye çalışacağız. Ancak bunlara geçmeden önce popüler müziğin ortaya çıkmasına neden olan genel koşullar üzerinde durmayı yararlı buluyoruz.

Saray Müziğinden Popüler Müziğe

Bilindiği gibi 18.yüzyıla kadar batının saraylarında aristokra-

sinin yaşamında önemli bir yeri olan saray müziği egemendi. Bu müzik söz içermemekte, üst kültürel değerleri paylaşanlara, dolayısıyla da ileri düzeyde bir beğeniye sahip olan saray çevresine ya da soylu kesime yönelikti. Sanatçılar yaşamlarını, sarayın koruyuculuğunda, bir bakıma sarayın hizmetinde olan kimseler biçiminde sürdürmekteydiler. Bu nedenle ortaya koydukları yapıtlar da çoğunlukla sarayın istekleri doğrultusunda, ısmarlama ürünlerdi. Dolayısıyla da söz konusu müzik yapıtları yüzyıllardan beri fazla bir değişiklik geçirmeden gelen kalıplaşmışlık özellikleri taşı-maktaydılar.

Ancak 17. yüzyılın sonlarına doğru bu, değişmeye başladı. Sanayi devriminin ardından toplumsal ve ekonomik koşullar hızlı bir değişim süreci içerisine girdi. Derebeylik döneminin katı hiyerarşik toplumsal yapısı hızla çözülerek aristokrat ya da soylu olarak adlandırılan sınıfın yanında burjuvazi ya da kenstsoylu adı verilen yeni bir toplumsal sınıf belirlemeye başladı. Ekonomik yönden güçlü bir sınıf olarak beliren burjuvazi, buna koşut olarak siyasal gücü de eline geçirmeye yöneldi. Bu bir bakıma aristokrasi-nin hem ekonomik, hem de siyasal gücünü yitirmekte olması anlamına geliyordu. Yalnızca kültürel üstünlük hâlâ aristokrat kesimin elinde bulunmaktaydı. Kültürel oluşum ve kültürel güçlenme zaman isteyen bir şeydi. Oysa ekonomik ve siyasal alanda hızla güçlenen burjuvazinin uzun süre beklemeye niyeti yoktu. Bu nedenle de söz konusu soruna kestirme yoldan çözüm getirilmesi çabaları içerisine girildi. Bu amaçla da aristokratlara özgü kültürel değerleri taklit ederek, ama daha düşük kalitede, yani kendi düzeyine uygun ürünler ortaya koymaya başladı. Böylece kent yaşamına uygun, eğitim düzeyi ne olursa olsun kentlerdeki kalabalıkların kolayca ulaşabilecekleri, paylaşabilecekleri, ortalama beğenilere seslenen bir popüler kültür olgusu belirdi. Daha doğrusu eski dönemlerden beri varlığı kabul edilen popüler kültür kendisini belirgin bir biçimde gösterebilecek ortama uygun koşullara kavuştu böylece.

Bu gelişmeler müzikte de çok belirgin bir biçimde yansımaları göstermişti. Şöyle ki 17. yüzyıla kadar saray müziğinde söz yoktu. Bu müziği daha düşük beğeni düzeylerine yanıt verebilecek bir düzeye getirmek amacıyla ona söz eklendi. Bu, aynı zamanda operanın da doğuşu oluyordu. Yani günümüzün klasik bir sanat türü olan opera bir zamanların popüler müzik örneklerinden biriydi. Ancak müziği daha da popülerleştirmek gerekiyordu. Bu eğilim sonucunda operet çıktı ortaya. Ve müzikteki bu popülerleştirme Strauss'un valslerine kadar getirildi.¹

Söz ettiğimiz bu durum Avrupa müzik geleneğinin, ortamsal koşulların etkisiyle geçirdiği değişikliklerdir. Ancak bir de başlıbaşına kendi döneminin ürünleri olan popüler müzik türleri vardır. Burada asıl üzerinde durmak istediğimiz de onlardır. Söz konusu müzik türlerinden burada değinmek istediklerimiz ise caz, rock, tango gibi belli başlı popüler türler olacaktır.

Tango

Tango 1950'lerden sonra ülkemizde de büyük ilgi gören hareketli, hızlı ritimli bir dans müziğidir. Asıl kaynağı Afrika olan bu müzik Afrikalı kölelerce Latin Amerika'ya taşınmıştır. Burada karşılaşılan yeni yaşam biçiminin ve ortamsal koşulların etkisiyle sözü edilen müziğe söz eklenmiştir. Böylece danslı ve sözlü bir müzik ortaya çıkmıştır.²

Gerek sözlerinde gerekse dansa cinselliğin yoğun bir şekilde işlenmesi, tangonun daha çok kenar mahallelerde, yoksul semtlerde ve genellikle de genelevlerin bulunduğu yerlerde ilgi görme-

1) Önder Şenyapılı, "Pop müzik", **Sanat Olayı**, Haziran 1981, sayı 10, s. 50.

2) Vural Sözer, **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, İstanbul 1964, s. 215.

sine yol açmıştır. Özellikle Arjantin'in başkenti Buenos Aires, taşıdığı uygun özellikler nedeniyle tangonun barınağı olmuştur. Nasıl ki arabesk müzik acı, dert, keder yüklü kaderci içeriğiyle gecekondu halkının yakınlığını, ilgisini kazanmış ve gecekondu ortamı arabesk için uygun bir tutunma ve yayılma zemini oluşturmuşsa, tango da cinsellik yüklü içeriğiyle, kıvrak dans ritmiyle kentin yoksulluk, cinsellik kokan slum'larında (gecekondu) tutunmak ve yayılmak için kendisine uygun ortamı bulmuştur. Orada hızla gelişen tango, oradan da Amerika'nın öteki kentlerine, sonra da Avrupa'ya, oradan da bize kadar gelmiştir. Ancak kendisine uygun olan yerlerde tutunabilmiştir. Sözelimi İtalya'da tutunmuştur, ama Türkiye'de pek de uzun süre yaşayamamıştır. Gerçi Fehmi Ege, Necdet Koyutürk gibi sanatçıların oldukça ciddi ve güzel tangolar bestelediklerini biliyoruz., ama bu çok kısa bir zaman dilimi içinde başlamış ve bitmiştir. Çünkü tangodaki ritmin, dolayısıyla da dinamizmin bizim toplumumuzun dinamizmine uygunluğu söz konusu değil. Çünkü o, tümüyle başka koşulların, başka bir yaşam biçiminin ürünüdür. Bu açıdan bakınca, arabesk müziği de tutup Avrupa'ya dinletmek olanaklı değildir. Diyebilirsiniz ki o halde İbrahim Tatlıses'in Yunanistan'da topladığı onca alkış neyin nesi? Yunanistan'ın, Tatlıses'i bağrına bastığını bir an için kabul edelim. Ama bu arada hemen orada yaşayan, yüz binleri bulan ve bizim arabeske benzeyen bir de müzikleri olan Çingeneleri anımsayalım. O halde hiç kuşku yok ki Tatlıses'i orada alkışlayanların büyük bir kısmını Çingeneler, önemli bir kısmını da orada yaşayan ve Türkçeyi de iyi bilen Türkler oluşturmaktaydı. Kaldı ki genelde de Yunanistan ile Türkiye kültürel yönden etkileşimi oldukça yoğun iki komşu ülkedir. Yoksa herhangi bir arabesk sanatçısının İngiltere'de, Fransa'da, Amerika'da alkış toplaması pek kolay değildir. Çünkü herkes ancak kendisine seslenen kültürel ürünlerin alıcısıdır. Tangonun da alıcı kitlesi önce Arjantin'de oluşmuştur. Oradan da yine kendisine uygun olan yerlere yayılmış ve tutunmuştur.

Caz Müziği

Batı dünyasının popüler müzikleri arasında sayılan caz, Afro - Amerikan müzik geleneğiyle olan ilintisi, Amerikan müzik geleneğinin etkilediği alet kullanımı ve Afrika, Avrupa Amerikan geleneklerinin kaynaşması olarak tanımlanmaktadır.³

Bu konuda toplumbilimsel bir çözümleme yapan Walde Frank'a göre de caz "toplumun, içinde bulunduğu kaostan yansıması ve özü, kısmen de ondan kaynaklanan bir başkaldırıdır."⁴ Tıpkı arabesk müziğin, bizim toplumumuzun içinde bulunduğu bir kaostan yansıması olması gibi.

Caz başlıbaşına bir türdür. Nasıl ki arabesk müziğe, Türk müziği içinde belli bir kuramsal dayanak bulmak olanaklı değildir, cazı da batı müziği içinde bir kurama dayandırmak pek mümkün değildir. Bu müzik de arabesk müzik gibi bir ölçüde esnektir. Ayrıca cazda temel ne majör, ne de minördür. Caz müzisyenleri için önemli olan, onun hangi noktadan çalındığı değil, nasıl çalındığıdır. Arabeskte de aynı durum söz konusudur. Noktaya bağlılık pek önemli olmadığı için her arabesk sanatçısı aynı şarkıyı kendi özgür yorumu içinde sunar. Makam, hemen hemen hiç önemli değildir. Önemli olan onun nasıl söylendiğidir. Cazcılar, konserleri sırasında dinleyicileriyle mistik, ilahi bir bütünleşmeye ulaşırlar.

Arabeskte de böyle değil mi? İbrahim Tatlıses'in, Küçük Emrah'ın konserlerinde dinleyicilerin şarkıdan çok şarkıyı söyleyen sanatçılarla ilgilenmeleri, onlara dokunma, onları hissetme istekleri, hep aynı bütünleşme isteğinin belirtileri değil midir? Öte yandan cazda müzik dinleyicilerin katkılarıyla oluşuyor gibidir. Bunu da arabesk müzikte görmek olanaklıdır. Bir arabesk müzik konserinde bulunmuş olanlar bilir, sanatçı, şarkısını okurken şar-

3) Erdal Göksoy, **Dünden Bugüne Caz**, İstanbul, 1988, s. 25.

4) a.g.y., s. 26.

kıdaki ses ayarlaması, belli sözler üzerine yapılan vurgu, sunum sırasında şarkıyı süsleyen birtakım yüz hareketleri genellikle sanatçının, seyirci karşısında takındığı tavırlardır.

Nasıl ki arabesk müzik ne kent kültürünün, ne köy kültürünün, ne doğunun, ne batının bir ürünüdür, caz da ne Afrika, ne de Avrupa geleneğine indirgenebilir. Özellikle ritim açısından caz, Avrupa ve Afrika ritimlerinin biraz değişmiş değil, aksine sıçrama yapmış, her ikisinden de çok farklı ve daha esnek olan başka bir ritimdir. Özellikle plantasyonlarda, terementi kamplarında, nehir gezilerinde ve ilk kez New Orleans'ta, sonra da Str.Louis, Chicago, Memphis ve Detroit gibi büyük zenci getholarının bulunduğu yerlerde ortaya çıkmıştır.⁵ Arabesk müzik de Türk sanat müziğinden, Türk halk müziğinden, Arap müziğinden, batı müziğinden birtakım motifler almış olmakla birlikte, sonuçta onların tümünden de farklı ve daha esnek bir ritim oluştuğunu anımsayalım.

Nasıl ki değişik müzik türleri uygun toplumsal ve kültürel koşullar içinde bir araya gelerek arabesk müziği oluşturmuşlarsa, caz da gerek toplumsal, gerekse sanatsal anlamda değişik koşulların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış bir müziktir. Sözü edilen müziğin temel dayanakları, blues, ragtime, Afrika kökenli halk müziği, Amerikan halk müziği, Avrupa'nın dinsel ağırlıklı müziği vs.olarak gösterilebilir. Peki bu müziğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan, daha doğrusu onu oluşturan gereksinimler nelerdi?

Cazın kaynaklarının blues, ragtime, Amerikan ve Afrika kökenli folk müzikleri ve Avrupa'nın dinsel müzikleri olduğunu belirtmiştik. Ancak bunların arasında caza asıl kaynaklık eden ve ona son şeklini veren "blues" ve "ragtime" olmuştur. Bu nedenle cazdan da önce bu iki türün nasıl doğduğuna kısaca bakmak yerinde olur. Çünkü bu iki tür ortaya çıktıktan sonra caza giden yolda alınacak fazla bir mesafe kalmamıştır.

5) a.gy., s. 27.

Bundan iki yüzyıl kadar önce Afrika'dan Güney Amerika'ya kabileler halinde zenci köleler getirilmiştir. Bunların büyük bir kısmını Latin Amerika'nın yoksul kent yörelerinde, özellikle New Orleans'da toplanmıştır. Bu yeni ve yabancı ortamda birbirleriyle ilişkilerini sürdürebilmek için ve iş dışı zamanlarını değerlendirebilmek amacıyla tatil günlerinde New Orleans'ın Kongo Alanında toplanarak dans edip şarkı söylemekteydiler. Genelde Afrika kökenli olan ve sözleri unutulmuş bu müziklere o an yeni sözler uydurulurdu. Bunlar da doğal olarak içinde bulunulan yaşam biçimini yansıtıcı nitelikteki acı, keder, hüznün, kısacası yaşamı olumsuzlaştıran içerikteki sözler olmaktadır.⁶ Böylece vokal yönü ağır basan Afrika halk müziğinin etkisiyle New Orleans'ta ortaya çıkan ve "blues" adı verilen bu müzikte de vokal özellik ağırlık taşır. Ayrıca burada yaşamakta, çok düşük ücretlerle çok kötü koşullarda çalışmakta olan ve oldukça yoksul bir yaşam sürdüren bu zencilerin enstrüman alacak paraları da yoktur. Bu nedenle de müziklerinde zorunlu olarak beden ve ses yetilerini kullanmaktadırlar.

Öte yandan zenci kölelerin, özgürlüklerini elde etmeleriyle birlikte bazı değişiklikler, yeni gelişmeler baş gösterdi. Bir kere zencinin iş dışı zamanı arttı ve böylece müzikle uğraşmak için daha fazla zaman ayırmaya başladı. İkincisi bando artığı müzik aletleri, yeni siyah Amerikan folk müziğinin yapıcı parçaları olmuştur. Artık sözün yanında çalgı da kullanılmaktadır. Bunun sonucunda da İngilizcede sözlük anlamı yalnızlık, hüznün, çaresizlik olan "blues" sözcüğü çıkar ve yeni müziğe ad olur. Ancak arabesk müzik gibi "blues" da tümüyle hüznün içeren bir müzik olmaz. Onda neşe, sevinç, gülmece, cinsellik gibi unsurları bulmak da olanaklıdır. Ana kaynağı iş şarkıları olsa da genelde tüm zenci şarkı deneyimlerinin ortak bir potada kaynaşması olarak tanımlanabilir, "blues."⁷

6) Robert Palmer, "Folk, Popular, Jazz and Classical Elements In New Orleans" (edt) William Perris and Mary L. Hart. **Folk Music and Modern Society**. University Press of Mississippi, 1980, s. 136.

7) Göksoy. a.g.y., s. 20.

1912'ye dek "blues"un derlenmemiş ve düzensiz bir folk müziği biçiminde varlığını sürdürmesi, onu bir güney ekolü olarak sınırlandırmıştır. En yoğun yaşadığı merkez de ünlü New Orleans'tır. New Orleans o dönemlerin tam bir ahlaksızlık merkezi; kumarbazlar, fahişeler, hırsızlar, katiller, alkolikler, esrarkeşler yan yana, kardeş kardeş barınmaktadırlar burada. Ve elbette ki bunlara bir de cazcılar eklemek gerekir. Ama zenci müzisyenlerin yeri, yine en aşağılardadır. Gerçi beyazlardan da aynı müziği yapanlar vardır, ama bunların da yaşam standartları zencilerinkinden pek farklı değildir.

Bu yönüyle "blues" ve sonra da cazı sınıfsal bir yapıya dayandırmak da olası. Ancak bunda kesin bir belirginlik yok. Özellikle de gelişim evresi içinde cazı herhangi bir sınıfa özgü görmek, ya da onu bir sınıfa dayandırmaya çalışmak boşuna bir çaba olur. Ancak ortak bir dayanak aramak gerekirse denebilir ki, arabesk müzik gibi kent kültürünün kozmopolitik kültür yapılanmasının bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır, caz da Amerikalılık olgusunun bir yan ürünü olarak doğmuştur.

1912'lerden sonra "blues"ın bir vokal müziği olmanın dışına çıkması cazın doğmasında en büyük etken olur. Söz konusu durum, piyano tuşları üzerindeki yeni bir stilin yaygınca kullanılmaya başlanmasıyla ortaya çıkar. "Ragtime" adı verilen bu yeni stil sayesinde caza giden yol da açılmış olur. Böylece yeni müziğin tekniği de belirlenmiş olmaktadır. Temel dayanağı "blues" olan ve tekniği de ragtime olan bu yeni müzik cazdır.⁸

Böylece caz, içinde bulunulan koşulların da bir gereği olarak dinleyicinin gereksinimlerine verilen bir yanıt olur. Bu nedenle de yerleşmesi ve tutunması hiç de zor olmaz. Üstelik de son derece kolay olur. Savaş sonrasının insanı zaten yoğun bir moral bozukluğu içindedir, yaşamın güçlükleri karşısında ezilmektedir.

8) Burak Eldem-Izzet Eti, **Rock Tarihi**, Imge Yayınları, İstanbul, 1985, s. 27-28.

İçeriği ister hüznün verici, ister neşelendirici temalarla yüklü olsun, önemli değil, yeter ki yaşamsal gerçeklerin içinde ezilmekte olan insanları bu yaşamlarından biraz da olsun uzaklaştırabilsin, onlara paylaşılabilecekleri bir dünya sunsun. İşte caz, bunu başarmıştır. Köken olarak ne tam Afrika'ya, ne Avrupa'ya ne de tam olarak Amerika'ya özgü olan bu müzik nereden gelirse gelsin, o an kendisini saran olumsuz koşullar altında bitkin düşen insana seslenmekteydi. Nasıl ki Gencebay'ın müziğini gecekonduda yaşayan halk sahiplenmişti, cazı da savaş sonrasının yıkık, ezik insanı sahiplendi.

Caz müziğinin daha sonraki gelişimine bakıldığında bunun da yine arabesk müzikte olduğu gibi gereksinimlere ve ortamla ilgili koşullara koşut bir gelişme gösterdiği görülmektedir. Şöyle ki caz, 1929'lara kadar sürekli ilerleyen, gelişen bir değişme süreci, daha doğrusu bir gelişme dönemi yaşamıştır. Ama 1929 ekonomik bunalımıyla birlikte bir duraklama devresine girmiştir. Bunalımın etkisiyle tüm dünyada işsizlik, yoksulluk yoğun bir biçimde yaşanmaktadır. Üretim fazlası ve tüketim eksikliği dünya ekonomisini tam anlamıyla felce uğratmıştır. Başka bir deyişle kapitalizm kendi başına bela olmuştur. Ekonominin tüm sektörlerinde bir duraklama yaşanmaktadır. Ve bu durum, kültür ve sanat etkinliklerinde de doğal olarak etkisini göstermiştir. Sözgeli mi müzisyenler ellerindeki enstrümanları satmak zorunda kalmışlardır. Müziğin niteliği anlamını yitirmiştir. Sanatçılar aç kalmamak için çoğunluğun istediği müziği yapmaya yönelmişlerdir. Yani nitelik kaygısının yerini, satabilmek kaygısı almıştır. Bu arada küçük gruplar yaşamlarını sürdüremez durumdadırlar. Bu nedenle özellikle caz alanında bir tekelleşmeye gidildiği görülmüştür. Ancak amaç tüketicinin istemine yanıt vermek olduğu için, küçük grup da olsa büyük grup da olsa, müziğin niteliğinde hemen hemen hiçbir ilerleme söz konusu olmamaktadır. Dolayısıyla da lecimsel amaçla ortaya konan düşük nitelikli bir caz çıkar ortaya.

Ancak bunalımın etkilerinin azalmaya başladığı 1935'lere doğru cazda yeniden yükselme başlar. Artık tecimsel amaç büyük ölçüde gözardı edilmekte, niteliğe önem verilmektedir. Ayrıca caz artık yılanmaya başlamış ve bu konuda deneyimler de hayli artmıştır. Bu nedenle müzisyenler daha bilinçli çalışmaktadırlar. Bu da cazda "swing" adı verilen dönemi başlatır. Benney Goodman'ın başta geldiği bu dönemde teknik ve sanatsal kaygı çok yoğun olarak hissedilir. Böylece söz konusu müzik en parlak dönemini yaşamaya başlar.

Daha sonra II. Dünya Savaşının ardından kısa bir duraklama dönemi yaşayan caz, 1950'lerden sonra yine gelişme devresine girer. Daha sonraki yıllarda da hızlanan ritmiyle, hareketliliğiyle günümüzün bir başka popüler türü olan "rock'ınn roll" ve sonra da "rock" için önemli bir kaynak olur.

Rock Dönemi

Savaşın ardından bütün Avrupalı tutarlı bir silkinme hareketi içerisine girer. Altı yıl boyunca yaralanan yirminci yüzyıl insanı, en küçük bir baskı ya da koşullanmaya dayanabilecek durumda değildir artık. İkinci paylaşım savaşının faşizmi sergilemek ve nükleer silahlanmayı başlatmaktan başka, tüm bunlara sıkı sıkıya bağlı oluş, bizi daha çok ilgilendiren başka sonuçları da vardı. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına girerken yeni bir insan tipi ve bu insan tipine uygun yeni dünya görüşlerinin yaratılması, ilk büyük savaşın sonunda kendini göstermeye başlayan gelecekte umutsuz ve kaygılı insan, ikinci savaşla birlikte daha da büyük bir karamsarlığa sürüklenmiştir. Ölü sayısının dev boyutlara ulaştığı, toplama kamplarının belleklerde derin izler bıraktığı bir dönemde insanlar bu denli karamsar olmakta haksız değildi kuşkusuz. Üstelik daha savaşın yaraları sarılmadan dünyanın kutuplaşması,

NATO ve Varşova Paktı gibi örgütlenmelere giderek soğuk savaş döneminin başlatılması insanları büsbütün endişelendirmekteydi. Buna bir de insanları yaşamlarının her anında tedirgin eden nükleer savaş korkusu da eklenince yirminci yüzyıl insanının yaşamı iyice güçleşiyordu..

Ancak ikinci büyük savaş sonrası insanında, birinci büyük savaş insanından farklı olarak bir başkaldırı ruhu egemendi. Ellili yılların kuşağı geleneksel değerleri hiçe sayan, her şeye karşı bir boşvermişlik içinde bulunan saldırgan bir tavır içindedir. 1.savaş, askerlik, aile bağları gibi kavramlar anlamlarını büyük ölçüde yitirmişlerdir. Bunun etkisiyle gerek sanatçı kesimde, gerekse gençlik içinde olaylara bakış açısı yeni boyutlar kazanmaya başlamıştır. Bir kurumlar örgüsü biçiminde bireyleri kuşatan sistem, egemen kesimin dayattığı yaşam biçimi olarak değerlendirilmekte, buna seçenek oluşturabilecek karşıt bir yaşam biçimi de edebiyat ve müzik dünyasının öncü sanatçılarının oluşturduğu bir çekirdek biçiminde ortaya çıkmaktadır. Söz konusu çekirdeğin bileşiminde, biri tepeden inme, diğeri de tabandan yükselen iki yapılanma bulunmaktadır. Bu bileşenlerden biri savaş sonrasında yeniden örgütlenmelerini sağlam temellere oturtmuş, tüketim toplumu potansiyellerini serpilme noktasına getirmiş büyük kapitalist devletlerin asi ya da başkaldıran gençliğidir. Karşıt yaşam biçiminin tabanı oluşturan durumundaki bu bileşen, bir yanda yığınsal ölümler karabasanının kaynağı olan büyük savaşları, öte yandan bireyleri karmaşık bir aygıtın çok önemsiz birer vidası durumuna düşüren tekelleri ile çağdaş kapitalizmin bir yan ürünüdür yalnızca. ABD'de ilk filizlerini veren oradan da Avrupa'ya sıçrayan eski gençlik ekolü, en genel çizgileriyle nihilist bir görünüm sunar. Briyantimli saçlar, deri ceketler, daracık blujinleri içinde dünyayı umursamaz izlenimi veren genç erkeklerin yanında dağınık saçları, naylon çorapları, aşırı makyajlarıyla yirmisinde gösteren on altılık kızlar vardır. Bunlar hep birlikte dansa gider, içki içer, eve

gece yarıları dönerler. Gürültücü, saygısız, geleneksel değerler den uzak bir kuşağın yetişmekte olması, egemen çevreleri önceleri kuşkuyla ve tedirginliğe düşürürse de bunların çekici bir tüketici topluluğu oluşturmaları, düzen için de çok fazla zararlı olmaları, üstelik de gittikçe depolitize olma eğilimleri sözü edilen asi gençliğin durdurulması yönündeki düşünceleri engeller. Dolaşısıyla da bu asi gençlik gittikçe büyüyen, ama aynı zamanda da düzenin uzlaşmacı bir parçası olma yoluna giren bir topluluk olarak yaşamını sürdürür.

Öte yandan bu yeni topluluğu doyuma ulaştırabilecek bir müziğe gerek vardır artık. Çünkü caz bunların gereksinimlerine yanıt vermekten uzaktır. Hatta söz konusu müzik gençlerden çok orta yaşlılar arasında dinleyicisi olan bir müzik durumuna gelmeye başlamıştır. Ve cazın kaynaklık ettiği, "blues"ın temel girdi, "country" ve "western" gibi batılı ilkel müziklerin de yan girdilerini oluşturdukları yeni bir müzik Bill Haley öncülüğünde yeni genç toplumun karşısında perdelerini açar. Hareketli, hızlı, sert ritimli bu yeni müzik "rock'ın roll"dur. Daha sonra Beatles Topluluğunun çabalarıyla geliştirilen bu müzik "rock" adı altında yeni bir dönemin başlatıcısı olur. Ve bu yeni müzik yeni gençliğin de yaşam tarzının simgesi haline gelir.

*Söyle doğruyu söyle bana
Niçin çarmıha gerildi İsa?
Bunun için miydi ölümü babamın?
Senin için miydi?
Ben miydim yoksa?
Bu kadar çok mu TV seyrettin?
Bir suçlama iması mıydı gözlerinin içi?
Eğer kalsaydı lafta
Gemi yapımında başarılı olunduğu*

*Tersaneler hâlâ açık olurdu.
Ve zevk verici olmaz onlar için
Yükselen güneşin altında.
Tüm intihar eden çocuklarıyla
Biz ne yaptık Maggie? Biz ne yaptık?
Ne yaptık İngiltere'ye?
Bağırabildik mi? Haykırabildik mi?
Ne oldu o savaş sonrasının rüyasına?
Maggie Maggie biz ne yaptık? 9*

(Pink Floyd'un "The Final Cut" adlı uzunçalarından)

Ancak 70'li yıllara gelindiğinde rock değişen koşullara koşut olarak etkisini yitirmeye başlar. 60'lı yılların o özgürlükçü, başkaldırıya dönük rock parçaların yerini bu yıllarda düşkünlüğüne uğramış bir çocuğun durgunluğunu andıran parçalar almaya başlar. İyimserliğin, yerini karamsarlığa bıraktığı, işsizliğin yaygınlaştığı bu yeni dönemin gereksinimlerine 60'lı yılların coşkulu rock'ı değil 70'lerin Punk'ı yanıt verebilir ancak.

Kendi gazetesini, kendi plağını, kendi toplumu, kendi alt kültürünü yaratan punk, 60'lı yıllardaki benzerleri gibi olmasa da, hatta onları reddetse bile aynı akıbete uğratmaktan da kurtaramaz kendisini. 80'li yıllara gelirken plak şirketleri rock ve punk müziklerini yeniden önceki parlak dönemlerine döndürmeye çalışırlarsa da tüm çabalar boşa çıkacak. Çünkü onlar kendi ortamlarının koşullarında ortaya çıktılar. Üretildikleri ortamın gereksinimlerini karşıladılar. Kendilerini üreten toplumsal ve kültürel ko-

9) Parçada adı geçen Maggie, İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher'dir.

şullar ortadan kalkınca onlar da sorumluluklarını tamamladı ve bitiş çizgisine doğru yol almaya başladılar.¹⁰

80'li yıllar da bu arada kendi koşullarının müziği olarak heavy metall'e kucak açmak durumunda kaldı. Şimdi Amerika ve Avrupa'da hem bir yaşam biçimi hem de bir müzik akımı olarak hızla yaygınlaşıyor heavy metall.

10) Batıda gelişme çizgisini tamamlayan ve gerileme dönemine giren rock, bizde son günlerde arabesk müziğin alternatifi olarak gösterilmekte. Oysa üretim ortamından tutunuz da estetik değerine, müzikal tekniklerine dek tüm yönleriyle bu müzik bize yabancıdır. Bu soruna Türkiye'nin yerli rock topluluklarından Egzotik Band'ın getirdiği yanıt, "Türk motiflerini kullanacak ve Türkçe söyleyecek düzeye henüz gelinmediği" biçimindedir. Oysa hedeflenen düzeye gelinse bile üretim kaynağı bakımından tümüyle yabancı olan bir müziğin gerçek anlamda yerleştirilmesi sanıldığı kadar kolay olmasa gerek. Mustafa Öztürk **Müzik Ailesinin Nefreti**, Ayko Yayınları, (yayın yılı belirtilmemiş) 60-64.

ARABESK MÜZİKTE BİÇİM VE İÇERİK

Türü ve niteliği ne olursa olsun bütün sanat dallarında yapının bir bütün olarak ortaya konmasına olanak veren, birbirinden ayrılmaz iki öge biçim ve içeriktir. Biçim, yapının yapısal öğelerini, bu öğeler arası ilişkiler düzenini, dolayısıyla onun genel kurgusunu ifade eder. İçerik ise yapının içerdiği iletilerin işlenişini, niteliğini ve anlamını anlatır.

Burada arabesk müziği biçim ve içerik açısından irdelemeye çalışacağız. Biçim yönündeki incelememiz Amerikalı toplumbilimci Root'un, batı tarzı popüler müzik için oluşturduğu model çerçevesinde olacaktır. İçerik konusundaki incelememiz ise mesajların kodlanması, niteliği ve anlamı üzerinde yoğunlaşacaktır.

ARABESK MÜZİKTE BİÇİM

Bir Model Önerisi

Bugüne dek arabesk müziğe, biçim açısından tutarlı ve yeterli açıklamalar getirebilen bir model ortaya konmadığını söyleyebiliriz. Burada söz konusu müziğin biçimsel özelliklerini, Jr.Robert L.Root'un oluşturduğu popüler müziğin dinamiğiyle ilgili modelden yola çıkarak irdelemeye çalışacağız. Bu amaçla önce Root'un modelinden kısaca söz etmemiz yararlı olur kanısındayız.

Root, modelini üçlü kümeleştirmeler biçiminde oluşturmuştur. Popüler müzik için daha genel nitelikte olan üçlüler daha özel nitelikli ya da daha küçük boyutlu olanları kapsayıcı biçimdedir. Buna göre söz konusu dinamiğin temel nitelikteki üç ögesi, beste (composition), sunum (performance) ve tepki (responce) dir. Bu öğelerden her biri, öteki ikisinin etkisi altındadır. Sözgelimi beste, sunum ve tepkinin etkisi altında bulunmaktadır. Aynı şekilde sunum, beste ve tepkinin etkisi altındadır. Tepki de beste ve sunum tarafından etki altında tutulmaktadır. Ancak müziğin, bütünsel bir iletişim edimi olduğu dikkate alınırsa, bu öğelerin birbirinden ayırt edilmeksizin –her biri her zaman eşit öneme sahip olması– düzenlenmesi gerekir.

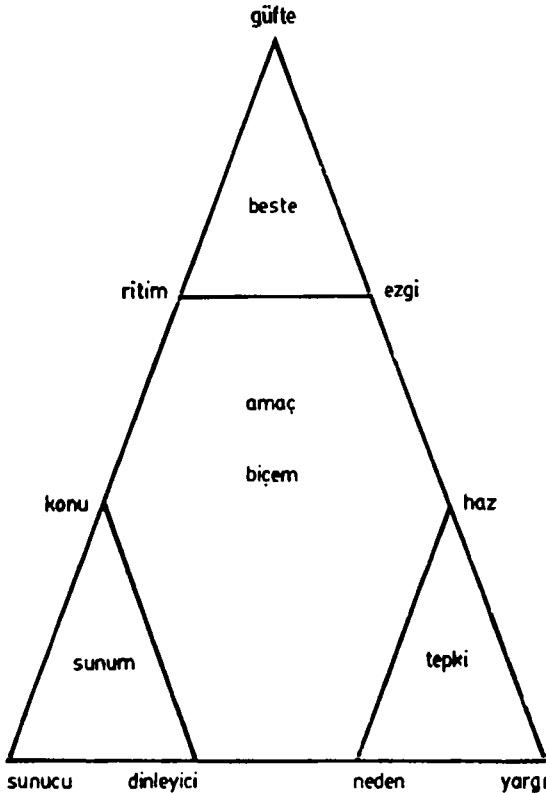
Sözü edilen temel öğeler de kendi içlerinde başka alt öğelere ayrılır. Bunlardan beste söz (lirik), ezgi (melodi) ve ritmi (arancement) kapsamaktadır. Bunlar da birbirlerini etkilerler. Şöyle ki söz, ezginin uygun bir biçim almasında etkili olur. Ezgi sözleri içerir. Ritim de söz ve müziğin düzenini belirler.

Sözü edilen modelde yer alan temel öğelerden sunum da konu, sunucu ve dinleyici gibi alt öğeleri içermektedir. Bunlar da birbirlerini ve dolayısıyla da sunumu etkilerler. Sözgelimi dinleyici ve sunucu arasında sürekli olarak karşılıklı bir iletişim mevcuttur. Aynı şekilde konu da hem dinleyicinin hem de sunucunun tavrını belirleyebilir.

Popüler müziğin bir başka ögesi olan tepki de haz (taste), neden (occusion) ve yargı (judce) gibi alt öğeleri içermektedir. Bunlar da ötekiler gibi birbirleriyle sürekli bir etkileşim içinde bulunurlar. Bunların ilişki düzeni de tepkide yansımaktadır.

Beste, sunum ve tepki gibi temel öğelerle bunların alt öğelerinden oluşan ilişkiler düzenine ayrıca amaç (purpose) ve biçim (mode) de eklenmektedir. Daha doğrusu sözü edilen öğeler arasındaki örgütlenme, sonuçta amaç ve biçimde bir bütün olarak yansımaktadır. Root'a göre popüler şarkılar, söz konusu modelde

yer alan dinamiklerin, birbirleriyle ölçüsüz, yani esnek kurgulanmasıyla oluşturulur. Bunlardan biri diğerlerine daha baskın olabilir. Söz konusu öğelerden hangisinin daha belirgin bir biçimde vurgulanacağını ya da hangilerinin daha az belirgin olacağını genellikle amaç ve biçim ya da tarz belirlemektedir.¹



Popüler Müziğin Dinamiği (Robert L. Root)

1) Robert L. Root, Jr. "A Listener's Guide To The Rhetoric Of Popular Music" in **Journal of Popular Culture**, volume : 20, no: 1, Summer 1986, s 15-26.

Modelin Arabesk Müziğe Uyarlanması

Popüler müzik için oluşturulan söz konusu modelin, toplumumuzun popüler müziği sayılan arabeskte de uygulanmaması için hiçbir neden yok. Ancak burada asıl amaç, örnekler üzerinde ayrıntılı irdelemelere gitmek değil, batılların, kendi popüler müzikleri için bu tür modeller çerçevesinde gerçekleştirdikleri çalışmaların bizim popüler müziğimiz için de yapılması gereğine dikkati çekmektir. Ayrıca çizmeyi aşmamak için bu yöndeki daha ayrıntılı ve kapsamlı çalışmaları müzik konusunda uzman kişilere bırakmayı uygun gördük. Bizim burada yapacağımız şey arabesk müzik hakkında, onu dinlerken edindiğimiz izlenimler ölçüsünde söz konusu modelde yer alan öğeleri de dikkate alarak genel bir değerlendirme yapmaktır.

Modelde yer alan öğelerin hemen hemen hepsinin arabesk müzik için de geçerli olması, aralarındaki ilişkileri yönünden de yakın bir benzerlik göstermesi nedeniyle bu modele özellikle dikkati çekmek istedik. Şimdi modelde yer alan öğeleri arabesk müzik açısından irdelemeye çalışalım.

Beste

Beste, bir müzik yapıtında söz, ezgi, ritim gibi öğelerin ör gütlenmesinden oluşan düzene verilen addır. Tüm müzik türleri için vazgeçilmez temel öğelerden olan beste, arabesk müzik için de aynı öneme sahiptir. Müziği müzik yapan, onu asıl dinleten de bestedir. Türü, niteliği, seslendiği dinleyici kitlenin özellikleri ne olursa olsun, beste olmadan hiçbir müzik yapıtı ortaya konamaz. Bestenin varlığı bütün müzik türleri için ortak kuraldır. Farklı olan ise bestenin niteliği, daha doğrusu kurgusudur.

Arabesk müzik; beste yönünden incelendiğinde dikkati çe

ken ilk özellik, yoğun bir duygusallıkla yüklü doğu ezgilerine batı çalgılarıyla eşlik edilen karma bir düzendir.

Arabesk müzikte bestenin en önemli öğesi güftedir. Bestenin düzeni sözlerin içeriğiyle belirlenmiştir. Sözgelimi duygusallığın yoğunlaştığı yerlerde solistin çeşitli gırtlak hareketleriyle sesini yükseltip alçalttığı, ritmi hızlandırdığı, yavaşlattığı, sesleri uzatıp kısalttığı dikkati çeker. Örneğin, Zeki Müren'in "kahır mektubu" adlı arabesk şarkısına bakalım. Şarkı bütünüyle aşk, ayrılık, içki, kahır üstüne kurulmuştur. Şarkıda bu duyguları anlatan sözlerin vurgusu ön planda gelir. Çalgılar ve ezgi tümüyle sözlerdeki duyguların vurgusunu güçlendirir. Zeki Müren yaylıların eşliğinde şiirle girer şarkıya:

*Ne zaman iki satır yazmaya kalksam,
Hep sana, hep seni, hep bizi yazıyorum.
Ne zaman bir kadeh alsam elime,
Hep sana, hep seni, hep bizi içiyorum.*

Şiirin bitimiyle nefesli çalgılar devreye girerek sözlerdeki bu duygu yükünün daha bir güçlendirildiği görülür. Ardından şarkıya geçilir. Şarkı boyunca ilgimizi çeken nokta ayrılık, keder, elveda, kader, içki, kahır gibi aşırı duygu yüklü sözlerin üzerine bastırılarak "ayrılıuuup" ya da "kadeeeeer" biçiminde uzatmalar yapılarak sözlerin duygusal içeriğindeki vurgunun güçlendirilişidir. Öyleki okunan şiirlerle, çekilen ahlarla şarkıyı tümüyle sözler yönlendirmiş gibidir.

Aslında bizim müziğimiz (doğu müziği) genelde de söze dayandığı için bunu doğal karşılamak gerekir. Ama arabesk müzikle söz, örnekten de görüldüğü gibi zaman zaman müziğin geri plana itilmesi pahasına da olsa öne geçebiliyor. İnsanlar şarkıyı sırf sözleri için dinleyebilmektedirler. Örneğin, arabesk müzikle

ilgili bir çalışma için Ankara'da dolmuş sürücülerini ile yapılan görüşmelerde de bu müziğin çoğunlukla sözleri için dinlendiği saptanmıştır.² Ayrıca belli siyasal ve toplumsal konjonktürde belli sözlerle yüklü arabesk şarkıların daha çok ilgi görmesi de bu savımızı doğrulayıcı bir kanıt olmaktadır. Örneğin, ilk zamanlarda aşırı bir karamsarlıkla yüklü Gencebay'ın şarkılarının daha sonra ülkede siyasal şiddet olaylarının hız kazanmasına koşut olarak başkaldırıya, umuda özendirici bir içeriğe bürünmesi de bunun başka bir kanıtıdır. Dış göçün hız kazanması ve gurbetçilerin çoğalmasıyla birlikte Ferdi Tayfur'un "gurbet" temasıyla yüklü parçaları da bu açıdan ilginçtir.

Arabesk müzikte güfte kadar olmasa bile ezgi de oldukça önemlidir. Ancak hemen belirtelim ki güftenin, ezgiyi yönlendirebilme ölçüsü şarkıda işlenen duygunun türüyle yakından ilgilidir. Eğer sözler karamsar, duygusal içerikle yüklüyse bu karamsarlığı ezgide de hissetmek olanaklıdır. Eğer sözler sevinç, mutlulukla yüklü ise egemen duygu, şarkının ezgisi de daha coşkulu, ritmi daha hızlı olur.

Ritim de bir başka önemli öğedir. Ancak o da genellikle sözler ya da diğer adıyla güfte tarafından yönlendirilir. Tabii bir de çalgılar egemendir ritmin akışına. İçerik karamsarsa eğer ritim de daha yavaş, daha tekdüze olur. Sevinç, mutluluk yüklü bir içerik egemense parçada ritim hareketli, dalgalı ve sürükleyicidir. Orhan Gencebay'a göre arabesk müzikte kullanılan "arabesk ritim" düyek ritmin hızlandırılmış biçimidir. Örneğin, bir iki üç dört biçimindeki dört zamanlı bir ritmin düyekle ifadesi düm düm tek düm tek. Bunun arabesk ritimdeki vuruşu da düm düm tek düm, düm düm tek düm, olmaktadır. Yani arabesk ritimde düyek için gerekli olan zaman ikiye bölünmektedir. Yani 4/4'lük düyek ara-

2) Nazlı Güvenç, "Dolmuş müziğinden tüketim toplumuna" (rapor) OD-TÜ, 1978.

beskte 2/4 gibi çalınmaktadır.³ Son taverna tipi arabesk müziğin yaygınlaşmasıyla birlikte bu ritmin daha da hızlandırıldığı gözlenmektedir.

Arabesk müzikte ritmin hızı bir de parçanın hangi müzik türüne yakın olduğuyula da yakından ilgilidir. Örneğin, daha önce de üzerinde durduğumuz gibi arabesk parçalar kimi zaman Türk sanat müziğine, kimi zaman Türk halk müziğine, kimi zaman oryantale (oyun havaları), bazen de batı müziğine daha yakın tarzlarda söylenmektedir. İşte ritim de parçalardaki bu etki ağırlığına göre değişebilmektedir. Son zamanlarda arabesk müzikte ritmin daha da hızlanması onun oryantale daha çok yaklaşmasından, yani taverna tipi söylenmesinden kaynaklanmaktadır. Bir de yine 1980 sonrası karşılaşılan bir durum arabesk parçaların, Ahmet Kaya örneğinde olduğu gibi, marş ritmine yakın biçimde söylenmesidir ki, bu da ritme önemli ölçüde hız getirmektedir.

Sunum

Sunum, bilindiği gibi müzik yapıtını seslendirme edimine verilen addır. Arabesk müzikte sunumun ilgi çeken yönü, onun öteki müzik türlerinde olduğundan çok daha özgür ya da daha esnek olmasıdır.

Sunum, konu, sunucu ve dinleyici olmak üzere üç temel öğeyi içermektedir. Burada sunucu derken elbette ki bu, sesiyle, çalgılarıyla, yani orkestrasıyla birlikte bir bütün olarak görülmelidir.

Şarkının konusu özellikle, sunumunda önemli bir belirleyici öğedir. Sunucuyu yönlendirmek çoğunlukla ona düşen bir görevdir. Sözgelimi üzüntü, keder, acı, dert ise şarkının konusu, bunu

3) Meral Özbek. **Popüler Kültür: Modernleşme ve Orhan Gencebay Arabeski**, (Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1989, s. 243.

neşeli, şakrak bir sesle, hızlı, coşkulu ritimli vurma çalgılarla sunmak olanaksızdır. Olsa olsa ritim sazda kemanın hüznünlü, ağır yaylanmaları, kaval, ney, flüt gibi nefeslilerin hüznünlü çalınışlarına yer verilebilir. Bunların yanı sıra şarkıcının hüznünlü sesi, arabeskte sık sık görüldüğü gibi solistin sesine zaman zaman karışan inlemeler, hıçkırıklar, ahlar vahlarla şarkının konusu belirginleştirilir. "Ben doğarken ölmüşüm", "feryadımı duysana", "hor görme garibi" parçalarında olduğu gibi.

Sevinç ve mutluluksa şarkının konusu o zaman da yukarıda saydıklarımızın tam tersi şeyler olur. Ritim sazların vuruşları hızlandırılır, solistin sesi daha hareketli, daha dalgalı ve şakrak çıkar. Parça genelde oryantale yaklaşan bir dinamiklik kazanır. İbrahim Tatlıses'in "mavi mavi"sinde ya da taverna tipi parçalarda olduğu gibi.

Sunucu da önemli bir öğesidir sunumun, müziği sevdiren çoğu kez sunucudur. Örneğin gerek radyoda, gerekse televizyonda zaman zaman yer verilen dinleyici istekleri programlarında da gözlemlediğimiz gibi (dinleyici bir parçayı isterken genelde onu, sunucunun adını belirterek istemektedir, hatta bazen falanca kişinin herhangi bir şarkısı biçiminde de istekte bulunulabilmektedir. Bu durum arabesk müzikte çok daha belirgindir. Çünkü daha önce de üzerinde durduğumuz gibi söz konusu müzikte dinleyici genellikle müziği değil sanatçıyı tüketmek gibi bir eğilim içerisindedir. Tüketim eğilimi sanatçıya dönük olunca da ister istemez arabesk müzikte sunucu diğer müzik türlerinde olduğundan çok daha fazla ön plana geçiyor. Buna bir de arabeskin, kurallara sıkı sıkıya bağlı olmayan, esnek bir müzik olduğu da eklenirse sunucunun durumu daha da önem kazanır. Parçaya istediği gibi bir yorum getirmek şarkıcının elindedir. İsterse kahkahalarıyla ya da gözyaşlarıyla da onu süsleyebilir, istediği yerde sesleri uzatabilir, istediği yerlerde kısaltabilir. Örneğin, Gencebay'ın "gönül" şarkısını yıllardır kendisinden dinliyor insanlar. Ama söz konusu şarkı

Zerrin Özer'le birlikte toplumda daha popüler bir hale geldi. Hatta Zerrin Özer'i ünlü yapan da aynı şarkıdır. Çünkü Zerrin Özer şarkıyı Gencebay'dan daha farklı yorumlamaktadır. Gerçi bu yorum farkı onun ses tonundan kaynaklanan bir durumdur, ama ne olursa olsun bu fark, dinleyici üzerinde de etkisini göstermiştir.

Ayrıca dinleyici de sunumda önemli bir öğedir. Çünkü o da sunucu ile karşılıklı bir etkileşim içerisinde. Sunucu, dinleyicinin istekleri doğrultusunda şarkılarını seçer ve seslendirir. Özellikle sahnede dinleyici ve sunucu etkileşimi çok açıktır. Sunucu dinleyicinin o anki tavırlarına, davranışlarına göre parçayı sunar. Dinleyici de sunucu ile kurduğu özdeşlik oranında dinleme edimini gerçekleştirir. Bu yakınlık Türkiye'de Zeki Müren'in öncülüğünde (T) tipi sahne düzeninin getirilmesi ve gezici mikrofonun kullanıma girmesiyle birlikte daha da belirginleşmiştir.

Tepki

Tepki, müziğin dinleyiciler üzerinde yarattığı etki ve bundan kaynaklanan tepki biçiminde açıklanabilir. Batılı popüler müzik için olduğu gibi arabesk müzik için de tepki oldukça önemli bir temel öğedir. Hatta onun arabesk müzik için ne denli önemli olduğunu, arabesk müzik sanatçılarının dillerinden bir an olsun düşürmedikleri "halk için", "halk böyle istiyor" gibi kalıp sözlerinden de kolayca anlamak mümkündür.

Müzik ister ticari bir meta, isterse bir sanat yapıtı olarak ortaya konsun, daima dinleyici kitleye gerek vardır. Özellikle de ticari yanının ağır bastığı kesinleşmiş bir müzik türü olan arabesk için alıcı kitle son derece önem taşımaktadır. Eğer dinleyicinin tepkisi yeterince anlaşılmazsa, onun istekleri doğrultusunda bir müzik ortaya konamaz. Bu da söz konusu müziğin alıcı bulmasını

güçleştirir. Böylece ticari bir meta olan arabesk, kendi üreticisi için kazançlı bir yol olmaktan çıkabilir. Bu da onun sonu demektir.

Tepkinin üç ana ögesi vardır. Bunlar haz, neden ve yargıdır. Haz, müziğin alıcıda uyandırdığı zevk duygusudur. Bu duygu, bireyin kişilik yapısına, içinde bulunduğu çevresel koşullara ve yaşam denemelerine göre oluşur. Dolayısıyla da her birey ayrı ayrı müzik türlerinden haz alır. Buna göre arabesk müziğin de haz verdiği belirli bir alıcı kitle vardır. Bu kitle toplumumuzun oldukça da geniş bir kesimini oluşturmaktadır. Toplumumuzun toplumsal ve kültürel koşulları arabesk müzik yönünde bir estetik anlayışının, dolayısıyla da arabesk müzikten haz alan bir kitlenin doğmasına yol açmıştır. Dolayısıyla da "arabesk müzik haz veremez" gibi düşünceler bizce yanlıştır. Nasıl ki klasik müzik kendi alıcı kitlesine belli bir haz vermektedir, onu doyuma ulaştırmaktadır, arabesk müzik de kendi alıcısına aynı oranda haz vermektedir.

Tepkinin bir başka ögesinin de "neden" olduğunu söylemiştir. Neden de dinleyiciyi şu ya da bu müziği dinlemeye özendirici etkenleri içermektedir. Bu da alıcının tepkisi sırasında açıklık kazanır. Sözgelimi kimisi yalnızca şarkının sözleri için, kimisi sunucunun kendi taşıdığı önemden dolayı, kimisi de müziğin ezgisi için falanca şarkıyı dinler. Örneğin, aynı sanatçının konserine gelmiş iki kişiden biri müzik dinlemeye, diğeri de diyelim ki Zeki Müren'i ya da Orhan Gencebay'ı görmeye gelmiş olabilir. Müziğe yöneltilen tepki de dinleyicinin ya da alıcının dinleme nedenine göre oluşacaktır. Kimisi oturduğu yerden müziğin akışına tempo tutar, kimisi müziği duymaz bile, çünkü sanatçıyı seyretmekle meşguldür, kimisi tümüyle müziğe kaptırmıştır kendisini.

Tepki ögesinin bir başka alt ögesi de "yargı"dır. Müziğin dinleyici tarafından algılanması sonucunda dinleyicide o müzik hakkında oluşan kanıların tümüne birden yargı denir. Yargı, müziğin, dinleyici üzerindeki etkisini de ifade edebilir. Ve elbette din-

leme ediminin sonucunda oluşacak tepki sırf yargıdan kaynaklanmaz; yargı, tepkinin başka iki ögesi olan neden ve hazla karşılıklı ilişkisinin bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Özetle söylemek gerekirse batı tarzı popüler müziğin dinamiği modelinden hareketle incelendiğinde, söz konusu modelin sahibi Root'un, popüler müzik için ileri sürdüğü esnek ve ölçüsüz dizaynın arabesk müzik için de büyük ölçüde geçerli olduğu söylenebilir. Söz konusu müziğin sunumuna, alıcı kitlesine, içinden çıktığı ortamın koşullarına göre güftesinde, bestesinde, sunumunda ve tepkisel özelliklerinde değişiklikler olabilmektedir. Bunlardan biri diğerlerine egemendir. Başka bir deyişle arabesk müzik için saptanmış belirli kesin kurallar söz konusu değildir.

Diğer Biçimsel Özellikler:

Anlatım Biçim

*Kalbim yaralı benim, bahtım karalı benim
Nasıl oldu bilmedim, görmez oldu gözüm benim
(Ferdî Tayfur)*

*Yıllardır bir özlemdi
Yanıp durdu bağrımda
Tam ümidi kesmişken
Onu gördüm karşımda
(İbrahim Tatlıses)*

*Töve isyanıma
Töve günahıma
Bin kez töbeler olsun
Aşka olan inancıma
(Hakkı Bulut)*

Arabesk müzik, kullanılan dilin özellikleri yönünden incelenildiğinde, örneklerde de görüldüğü gibi, anlatımda genellikle birinci tekil şahıs egemendir. Şarkı sözlerinde anlatılan bütün öykü, arabesk şarkının kahramanına yöneliktir. Acılar, dertler, sevinçler... tüm duygular onun çevresinde yer alıyor gibidir.

Anlatım sloganlarla donatılmıştır. Bunların sık sık yinelenmesi şarkıya hem söz, hem de ritim olarak oldukça tekdüze bir havanın egemen olmasına yol açmaktadır. Ama buna karşın asıl amaçlanan şey arabesk müzikte güftenin ön plana çıkarılmasıdır. Slogan yüklü bir anlatımla da bu amaç kolayca gerçekleşmektedir. Çünkü sloganların en belirgin özelliği bildiğimiz gibi akılda kalıcılığı kolay olan kısa, ama anlamca yoğun olan tümcelerdir. Bunların arabesk şarkılardaki sıklığı da verilmek istenen mesajların akılda kalıcılığını sağlamaktadır. Dolmuş sürücülerıyla yapılan bir araştırmada bunun doğruluğu da kanıtlanmıştır. Nazlı Güvenç'in yaptığı röportajlar sırasında dolmuş sürücülerinin büyük bir çoğunluğunun arabesk şarkılarda yer alan sloganımsı nitelikteki tümceleri ezberlemiş oldukları, bunları kolayca yineleyebildikleri görülmüştür.⁴ Söz konusu sloganlardan bazıları şunlardır:

- 1) *Batsın bu dünya, / Bitsin bu rüya.*
- 2) *Ben doğarken ölmüşüm*
- 3) *Seni sevmeyen ölsün*
- 4) *Kula kulluk edene yazıklar olsun*
- 5) *Hor görme garibi*
- 6) *Bir teselli ver*
- 7) *Sevenler mesut olmaz*
- 8) *Böyle gelmiş böyle gider*

Öte yandan arabesk şarkılarda sözler, felek, keder, aşk, Tanrı, ölüm, kader, sevgili, cennet gibi anlamları belirgin olmayan, soyut kavramlarla yüklüdür. Bu da şarkılara soyut bir anlam özelliği vermektedir. Buna koşut olarak anlam da belirginlik-

4) Güvenç, a.g.y.

ten uzak ve soyut bir nitelik kazanmaktadır. Ama zaman zaman bu soyut ve belirsiz anlatım, yapılan kimi benzetmelerle bir ölçüde somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Şöyle başlayan örneklerde olduğu gibi:

*Aşk bir kumar gibi
Ben cefanın kederin, bazen kışı bazen yazıyım
Aşkın da kalbin de taşın
Bitmeyen çilenin, derdin sarhoşuyum
Sevmek her gün ölmektir
Aşk pınarı değil dert pınarı
Kader tuzağı
Ben, alınına dert yazılan kader mahkûmuyum
Sen hayatsın ben ömür
Korkulu rüyam giden bahtımsın
Bu gönül sahibi dert meyhanesi.*

Kullanılan Çalgılar Açısından

Arabesk müzikte kullanılan çalgıların çok çeşitli olduğunu biliyoruz.. Bunların bir kısmı doğu bir kısmı da batı kaynaklıdır. Arabesk müziğe, batı kaynaklı çalgıların girmesi 1968'lerde Orhan Gencebay'la birlikte başlamıştır. Daha sonra Ferdi Tayfur ve öteki arabesk sanatçılarıyla da bu gelenek yaygınlaştırılmıştır. Özellikle Ümit Besen, Ferdi Özbeğen gibi arabesk müzik sanatçıları pop müziğe yaklaşan bir arabesk tipine daha yakın oldukları için onların, batılı kaynaklı çalgıların yaygınlaşmasındaki payları çok çok önemlidir. Piyanonun söz konusu müzikte ağırlıklı çalgı olarak kullanılması daha çok bu sanatçıların öncülüğünde gerçekleşmiştir denebilir.

Son zamanlarda ise piyanonun yerini org almaya başladı. Piyanonun hem çok pahalı olması, hem de beceri gerektirmesi bir-

çok kimseyi ondan uzaklaştırmakta. Tavernalarda, gazinolarda arabesk müzik sunumu yapılan mekânlarda piyanonun içine gizlenen org eşliğinde şarkı söylenirken, dinleyici bu aldatmacanın farkına varmaksızın dinliyor sunulan müziği.⁵

Öte yandan, arabesk müzikte kullanılan çalgılar arabesk müziğin taşıdığı biçimsel özelliklere göre değişik öneme sahiptir. Sözelimi arabesk müziği daha çok halk müziğine yaklaştıran Tatlıses, Ferdi Tayfur gibi sanatçılar daha çok halk müziği çalgısı olan bağlamayı ağırlıklı olarak kullanırken Ferdi Özbeğen, Ümit Besen gibi sanatçılar piyanoyu kullanmaktalar. Yalnız arabesk müzikte çalgıların kullanım biçiminde değişmeyen ortak nokta, kullanım ağırlıkları ne olursa olsun birbiriyle uyumlu, uyumsuz birçok çalgının hep birlikte devreye sokulmasıdır. Bu da arabesk parçalara oldukça karma bir çalgı düzeninin egemen olmasına yol açmaktadır. Bu karmaşıklığı örneklerde somutlaştırsak daha kolay anlaşılabilir.

Örneğin, Orhan Gencebay'ın "bir teselli ver" adlı şarkısını bu açıdan değerlendirelim.: Parçanın başında halk müziği çalgısı olan bağlama kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra elektrogitar da çalıyor. Batı tekniğiyle çalınan keman, üst oktavdan aynı melodiyi çalan kaval, aniden giren ve tınıyı değiştiren akordiyon. Davul, darbuka vb.vurmalı çalgılarla egemen kılınan Türk ritmi. Bunlara ek olarak tınıyı teğıştiren zilli çalgılar ve tef. Oysa bunlar Türk ritminde pek kullanılmaz.

İkinci olarak Zeki Müren'in "kahır mektubu" adlı şarkısına bu açıdan kısaca göz atalım: Tıpkı önceki parçada olduğu gibi her türlü doğulu, batılı saz var. Şarkının girişi yaylılarla yapılıyor, keman ritim saz elbette. Derken gitar katılıyor yaylılar karmasına. Ve bir süre sonra nefesli çalgılarla birlikte Akdeniz havası esiyor şarkının ritminde. Özellikle flütle yapılan çıkışlar ritme inanılmaz

5) R. Durbaş, a.g.y.

bir kıvraklık veriyor. Bütün bunlara vurmalı sazlarla da eşlik ediliyor elbette.

Örneklerden de görüldüğü gibi arabesk şarkılarda kullanılan çalgıların çokluğu, birbirinden farklı müziklere ait olmaları, farklı görevlere sahip bulunmaları çoğunun dediği gibi arabesk müziğe bir zenginlik getirmiyor. Tam tersine bunca birbiriyle uyumsuz çalgılar müzik estetiğiyle de ters düşen bir karmaşıklığa, uyumsuzluğa, çelişkiye yol açıyor. Ama böyle olmasaydı zaten arabesk müzikten, yani bizim toplumumuzun arabesk müziğinden de söz edilemezdi öyle değil mi?

ARABESK MÜZİKTE İÇERİK

Mesajların İşlenişi

Arabesk müzikte verilmekte olan mesajlar işleniş yönünden evrensel düzeyde onay gören müzik türlerinde olduğundan çok daha farklıdır.

Müzik mesajlarını, enformasyon (bilgilenme) kuramı çerçevesinde inceleyen A.A.Moles'e göre müzik mesajları da tüm mesajlar gibi iki tür enformasyon içermektedirler. Bunlardan biri anlamla ilgili enformasyondur. Bu, mesajın kullanılış, ifade edilebilir bir partiyon ya da dille anlatılabilir olan yanıdır. İkincisi ise estetik enformasyondur. Bu da mesajın bir başka dille ya da gösterge dizgesiyle (sistem) anlatılamayan yanıdır. Evrensel bir repertuara değil, alıcı ile vericinin ortak repertuarlarına gönderme yapar. Burada alıcı konumdaki dinleyici, zaman birimi başına belirli bir ortalama enformasyon miktarını kavrayabilir. Bu düzey aşılsa mesaj dinleyici tarafından kavranamaz. Başka bir deyişle anlamla ilgili boyutu özgün olan, sözgelisi çok karmaşık ezgiler ya da dinleyicinin müzik kültürünü aşan akortların yer aldığı ezgiler ve es-

tetik boyutta daha da özgün olan, yani çok hızlı değişen veya çok zengin tınılı müzik mesajları dinleyiciyi boğabilir. Dinleyicinin mesajı alabilmesi, kullanılan göstergelerin öğrenilme ölçüsüne, alıcının yaşam deneyimlerinde almış olduğu yere bağlıdır. Genellikle tüm bireyler göstergeler dağarcığını, tanımadıkları göstergelerle yüklü mesajlara karşı kapalı tutarlar. Dinleyicinin alıştığı müziğe kulak vermesi ve dolayısıyla da kitle iletişim araçlarının, kitlenin hoşuna gideni vermesini ilke edinen demagojik gücü ya da kitlenin müziksel kültür düzeyini yükseltmek isteyen anlayışın karşılaştığı güçlük buradan kaynaklanmaktadır.

Bu açıdan incelendiğinde arabesk müzikte estetik enformasyon yönünün ağırlık kazandığı görülmektedir. Mesajın kodlanması, alıcı kitlenin simgeler dağarcığına uygundur. Örneğin, kader, fellek, dünya, çile, Allah, Tanrı, ölüm, aşk gibi kavramlar gerek dinde, gerekse günlük yaşamda toplumumuzca çok sık kullanılan, kolay anlaşılabilen anahtar kavramlardır. Bu tür anahtar kavramlara sık sık başvurulması, alıcı kitlenin entelektüel düzeyinin dikkate alındığını göstermektedir. Mesajlar, örneklerdeki gibi bu sözcükler çevresinde kristalleşmektedir.⁶

*Ne sevenim var, ne soranım var
Öyle yalnızım ki, çilesiz günüm yok
Dert ararsan çok, öyle dertliyim ki
Bana kaderimin bir oyunu mu bu
Aldı sevgilimi verdi zulümü
(Orhan Gencebay)*

*Bir duamız vardı Tanrıdan bizim
Ayrılmasın diye birleşen ellerimiz
Hayaller kurardık gelecek için
Hani ümitsizdi, yüce idi sevgimiz
(Ferdî Tayfur)*

6) Bilgin, a.g.y., s. 121.

*Efkârım birikti sığmaz içime
Bin sitem etsem de azdır kadere
Gülmeyi unutan yaşlı gözlere
Mutluluktan bir habër ver dilek taşı
(Gülden Karaböcek)*

Mesajların Anlamı

KENTLEŞME SÜRECİ, KÜLTÜREL YABANCILAŞMA VE KİMLİK BUNALIMI: Kültürel yabancılaşmanın ilk ve en önemli görünümü görece olarak kapalı bir ekonomiden kapitalist türde bir pazar veya meta ekonomisine geçişte ortaya çıkmaktadır. Pazar ekonomisinin gerekleri, çoğu zaman geleneksel yapının öğeleri ile zıtlaşmakta, bu savaşımdan da çoğunlukla değişim değeri ve meta fetişizminin galip çıktığı görülmektedir: Geleneksel sistemin köylüsü, esnaf ve zenaatkârı değişim ekonomisinin getirdiği kuralları, emek, zaman ve mekânın yeni algılanma ve kullanım biçimlerine ayak uyduramamaktadır. Zamanla toplum içerisinde ekonomik, toplumsal ve kültürel yönden hem geleneksel, hem batının, yani kapitalist düzenin istediği doğrultuda modernleşmiş ve nihayet ikisi arasında bir geçiş dönemi yaşayan kesimler ortaya çıkmaktadır. Bu toplumsal kesimler sanki farklı toplumların parçaları imişçesine birbirlerinden bağımsız ve çok sınırlı ölçüde bir ilişki düzeyi içerisinde varlıklarını sürdürmektedirler.⁷ Bunun en tipik örneğini kırdan kente göç ve bunun bir yansıması olan gecekondulaşma oluşturmaktadır.

Böylece geleneksel kırsal yaşama özgü değerler sistemi, büyük ölçüde gücünü yitirmiş, hatta yıkılmıştır. Ancak bunun yerine modern anlamda kentsel yaşamın değerleri ve kuralları da tam

7) Barlas Tolan, **Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma**, AITIA Yay., Ankara, 1980, s. 243.

olarak geçirilememiştir. Çoğu alanda hem geleneksel toplumun, hem de modern toplumun kural ve değerleri aynı anda geçerli olduğundan bireyler hangi norm ve değerleri davranışlarına yansıtacaklarını bilemez bir duruma gelmişlerdir.

Dolayısıyla da kırdan kopan kitleler için emeğin yabancılaşması, özel mülkiyetin yaygınlaşması, değişim değerinin kullanım değeri üzerinde egemenlik kurması, mekân ve zaman kullanımının başkalarınca denetlenmesinin bireylere, herhangi bir uyum olanağı ve zaman bırakmayacak kadar hızlı bir biçimde oluşması yabancılaşma olgusunun bütün açıklığıyla yaşanmasına neden olmuştur.

Ayrıca böylesine hızlı ve köklü bir dönüşüm sürecinin yaşanması bireylere birkaç yüzyıllık bir ekonomik, toplumsal ve kültürel mesafeyi bir kuşaklık dönem içinde almak ve sindirmek zorunda bırakmıştır. Bu da onları büyük bir uyumsuzluk ve kargaşa içine sürüklemiştir. Böylece ne geleneksel, ne de modern toplumsal yapılanmanın gerektirdiği yaşam biçimini sindiremeyen, dolayısıyla da ikisi arasında kalan bireyler yoğun bir kimliksizlik sorunu ve bunun getirdiği kimlik bunalımıyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu da beraberinde aşağıda ele alacağımız gibi sahiplenme duygusunun yitirilmesi, toplumdan soyutlanma ve ölüm arzusu gibi psikolojik sorunları getirmiştir.

*Yollarında ağladım
Gözümde yaş kalmadı,
Başımı vurmadığım toprak, ne taş kalmadı,
Bana sabret diyorsun
Ben sabır taşı mıyım
Döndürüp duruyorsun
Değirmen taşı mıyım.
(Orhan Gencebay)*

Ve bütün bu çileler Ferdi Tayfur'un şu dizelerinde Tanrıya yakarışlara, sitemlere dönüşüyor:

*İnsanlar birer yol tutmuş gidiyor
Hiç kimse kimseyi anlamıyor
Allahım ne olur duy feryadımı
Bu ateş dünyama azap veriyor.*

Bu dışlanmışlık duygusunun verdiği boşluk karşısında Ferdi Özbeğen de şunları söylüyor:

*Benim dünyam daha dünden karardı,
Bir boşluk içindeyim kayboluyorum.
Kendime, çıkacak bir yol arıyorum,
Dört yanım ıssız dört yanım yalnız,
Ne yapsam çaresizim bilemiyorum.
Kurtar Allahım beni yalvarıyorum.*

Ama bu nasıl bir kurtuluş olacak anlamak zor. Acaba ölmek mi, yoksa istenen bir yaşam biçimine mi kavuşmak? Arabesk şarkı sözlerinde bu tür soyut anlatımlar çok sık yer aldığı için böyle belirsizliklere de sık sık rastlanmaktadır. Ancak kurtuluş noktası ne denli belirsiz olursa olsun kesin bir şey var ki, o da içinde bulunulan ortamın rahatsızlık verdiği, huzursuz ettiği, kısacası istenmediğidir. Çünkü itildiği, dışlandığı, benimsenmediği bir ortamda,

*Nerde boynu bükük bir garip görsen,
Hor görme garibi ne derdi vardır.
O garip halinde ne sırlar gizli,
Onu bu hallere bir koyan vardır.*

evet, onu bu hallere yaşamın koşulları koymuştur. Köyünden, alıştığı yaşam biçiminden kopmuş, kalkıp kendisine tümüyle ya-

bancı olan bir ortama, kente gelmiştir. Yeniden dönmek istese dönemez, varını yoğunu satıp gelmiştir kente. Kentli olmak istese olamaz, kent yaşamının gereği olan değerlere, kurallara, alışkanlıklara yabancıdır. Oysa ne umutlarla gelmiştir kente, ne düşler kurmuştur alırken kentin yolunu. Tüm sıkıntılar bitecek, o da artık insan gibi yaşayacaktır. Ama gelin görün ki geldiği nokta yine yolun bir başı, her şeyin başlangıcıdır. İşte bu yeni başlangıç, bu yeni yaşam kavgası bir başka arabesk şarkıda şöyle dile geliyor:

*Bir gün buradayım bir gün sılada.
Gönlümü göçebe kuşa döndürdün,
Çok şükür gurbeti bitirdim derken,
Yolumu yeniden başa döndürdün.
(Halit Soyuer)*

Kente, yeni bir yaşam ortamına gelmenin, ama buna uyum sağlayamamanın, dışarda kalmanın verdiği rahatsızlık duygusu Orhan Gencebay'ın bir başka şarkısında da şu şekilde dışavurulmaktadır:

*Bu türkümle bu feryadım,
Senden geldi bana Tanrım
Madem beni sen yarattın,
Bir yol göster bana Tanrım,
Senden başka kimim var ki.*

Dışlanmanın, itilmenin verdiği bu ezilmişlik duygusu, bu yalnızlık duygusu şu dizelerde de şöyle dışa vuruluyor:

*Hep yoksul perişan olabilirim
Acılar içinde kalabilirim
Sürüne sürüne ölebilirim
Allah'ın yarattığı bir kulum işte*

*Ben ne divaneyim ne de deliyim
Ben ne bir sarhoşum ne serseriyim
Yüce Tanrımızın bir eseriyim
Allah'ın yarattığı bir kulum işte.*

Söz:: Tahir Paker

Müz:: Şükrü Uğurluel

*Nerde sevdiklerim hani sevenler,
Ağlatıyor beni acı gerçekler
Bitmiyor isyanlar bitmiyor suçlar
İnliyor başımı vurduğum taşlar
Görüp de bilmeyen deli sanıyor
Bilmezler dermansız yaram kanıyor
Ben mazimi, mazim beni arıyor
Ölmeden mezara giresim gelir*

Mustafa Sayan

*Anlatsam ben halimi
Sevgimi ümidimi
Kaybolan hayallerimi
Anlamazsın ne çıkar
Boşuna kazma mezarıcı
Aşkımızı gömemezsin*

(Gülden Karaböcek)

AIT OLMA DUYGUSUNUN YİTİRİLMESİ: Ruhsal bilimciler, insanların bütün davranışlarının ardında birtakım güdüleyici nedenlerin ve gereksinimlerin bulunduğunu ileri sürmektedirler. Amerikalı toplumbilimci Abraham Maslow'un tezine göre de insanlar yaşamın devamı için gerekli olan açlık, susuzluk gibi biyolojik gereksinimleriyle güvenlik gereksinimlerini karşıladıktan sonra bir yere bağlanma, bir gruba, bir topluma, bir kişiye ait olma gereksinimi duyarlar. Bunun karşılanmaması durumunda ise,

yalnızlık duygusu ve grup dışı edilme korkusuna kapılarak tedirgin ve huzursuz olurlar.⁸

Geçiş aşamasında olmamız nedeniyle bizim toplumumuzda da bu gereksinimin doyumsuzluğunun zaman zaman yaşanmakta olduğu söylenebilir. Bir yandan kırdan kente göçen ve gecekondu-larda yaşamak zorunda kalan yığınlar, ekonomik ilişkilerin öte-sinde sosyokültürel boyutta kentli kitle tarafından horgörölmekte, itilmekte, küçüm-senmektedir. Öte yandan da bu kitle köylü ol-maktan da çıkmış olduğu için köyle, yani önceki toplumsal ilişki-lerinden de kopmuştur. Bir boşluk içerisindedir gecekondulu. Kentliye yaklaşmak çabası içindedir, ama kentli tarafından isten-mediğini de bilir. Bu horgörme ve küçümseme Ferdi Tayfur'un bir parçasına şöyle yansımaktadır.

*Zalimin gür sesi var
Ümidi neşesi var,
Gariplerin nesi var
Horgörölür mecburen.*

Horgörölen insanın birliktelik, bağlanma gereksinimi karşı-lanmamıştır. Orhan Gencebay da paylaşmaktadır bu sıkıntıyı ye-ni kentliyle ve sitem etmektedir kent yerlisine:

*Hatasız kul olmaz, hatamla sev beni,
Dermansız dert olmaz, dermana sal beni,
Kaybettim kendimi ne olur bul beni,
Yorulдум halim yok sen gel de gör beni.*

Ayrıca da sormaktadır Gencebay.

Hepimiz Tanrıdan bir parça değil miyiz?

8) Abraham H. Maslow, **Motivation And Personality**, Harper and Brot-hers New York, 1954, s. 80-106.

diye toplumun baskın olan, ezici durumda bulunan kesimine. Sormakta ve isyan etmektedir bu eşitsiz konuma.

Kısacası arabesk müzik, ait olma gereksiniminin yeteri kadar karşılanmamasından kaynaklanan doyumsuzluğun, huzursuzluğun dışavurulmasına (bunu belirsiz ve soyut kavramlarla da yapsa) olanak vermektedir. Böylece söz konusu sorunu resmi yollardan ya da öteki sanat dalları aracılığıyla dile getirilemeyen ezilen kesimler için arabesk müzik önemli bir anlatım aracı ve aynı zamanda da önemli bir sığınma yolu olmaktadır.

*Sanki terkedilmiş bir viraneyim
Her yanımdağılmış, yıkılmışım ben
Üstüne basılan taşlar misali
Paramparça olmuş dağılmışım ben*

*Çaresiz kalmışım gözlerim şaşkın
Çile rüzgârında savrulmuşum ben
Dertler derya olmuş ben de bir sandal
Devrilip batmışım boğulmuşum ben*

*Tutunacak hiçbir dalım kalmadı
Bir ağaç misali kurumuşum ben
Sanki bir köleyim, sanki bir esir
Yerlerden yerlere atılmışım ben*

Söz:: Tahir Parker

Müz:: Burhan Bayar

TOPLUMDAN SOYUTLANMA VE İÇE KAPANMA: Toplum tarafından itilmişlik ve dışlanmışlık duygusunun egemen olduğu bu durum bireyde giderek aşırı kuşku ve güvensizlik duygu-

larının yerleşmesine yol açar. Sonunda birey toplumdan, varolan düzenden nefret eder, kendisine döner.⁹

Toplumdan kopan, yalnızlık duygusu içinde kendi dünyasına kapanan kişi toplumdan kaynaklansa da karşı karşıya kaldığı sorunları toplumsal düzeyden bireysel düzeye, yani kendisine indirger ve bunların varoluş nedenini de bireysel düzeyde, kendine özgü olarak düşünür. Kadercilik, yalnızlık ve umutsuzluk, içe kapanma biçimindeki savunma mekanizmasına yönelen bu tür insanların yaşam felsefelerinin ana temaları durumuna gelir. Arabesk müzikte de bu temaların yoğun bir biçimde işlenmesi dikkati çekmektedir. Örneğin,

*Öyle yalnızım ki çilesiz günüm yok,
Dert ararsan çok,
Öyle dertliyim ki
Bana kaderimin bir oyunu mu bu.*

(Orhan Gencebay)

sözlerinde tek suçlu kaderdir. Ve bütün bu dertlerin, acıların tek çözüm yolu, tek umut ise, kaderin simgesi durumunda olan dilek taşıdır. Şu örnekte olduğu gibi:

*Bin sitem etsem azdır kadere,
Gülmeyi unutan yaşlı gözlere,
Mutluluktan bir haber ver dilek taşı*

(Gülden Karaböcek)

Başka bir şarkısında da Gencebay acıların, dertlerin sonradan gelmediğini, bunların doğuştan, kişinin kaderiyle birlikte var olduğunu dile getirmektedir:

9) Macver, Robert, **The Remports We Guard**. The MacMillian Company, New York, 1950, s. 84, akt. Barlas Tolan, **Çağdaş Toplumun Bunaltımı**, s. 108.

*Ne sevgide ne aşkta,
Ne hayatta gülmüşüm,
İzdirabım doğuştan
Ben doğarken ölmüşüm.*

Ve her şeyin tek sorumlusunun kader olduğu, kadere karşı gelmenin de fayda etmeyeceğini, dolayısıyla da işi olurlarına bırakmayı öneren bir başka arabeskçi Ferdi Tayfur,

*Garibim derdim bitmez,
Derdime derman yetmez,
Ağlamak fayda etmez,
Böyle gelmiş böyle gider,
Bu dünyada neden beri.*

Kaderi suçlayan bir başka sanatçı da Zeki Müren. Sanatçı "Kahır Mektubu" adlı parçasında bu kadere sitemini şöyle dile getiriyor:

*Sevincim kederimsen,
Gözlerim ellerimsen,
Benim ne suçum var,
Sen benim kederimsen,
Karıştırmış kaderim şu gönlümde harcını,
Yaş döküp ödüyorum ben bahtımın borcunu,
Düşman çıktı sevenlerim,
Sığınacak dost kalmadı,
Sarılacak dost kalmadı.*

Kişinin kaderiyse tek suçlu yapacak bir şey de yok demektir sorunların üstesinden gelmek için. Öyleyse ne yapmalı? Vazgeçmeli, küsmelidir, üzüntü veren her şeye, sırt çevirmelidir dert do-

lu bu dünyaya. Baş başa kalmalıdır kaderiyle insanoğlu. İşte arabesk müziğin kraliçesi Gülden Karaböcek'in önerisi de bu, şu parçada olduğu gibi:

*Bahtıma doğacak günü bekledim,
Sabrıma her gün bir sabır ekledim,
Hayatın elinden neler çekmedim,
Küstüm sana dünya barışmam artık.*

Ve dertse, acıysa kaderin verdiği bunu da kabul etmeli kişi. Çekmeli onu itiraz etmeden:

*Yüzümün güldüğü günü görmeden,
Dünyada huzurlu hayat sürmeden
Süründüm, ağladım, her gün inledim.
Ben artık dertlerin kadını oldum.*

(Güliden Karaböcek)

Verilen şarkı sözlerinden de anlaşılacağı üzere asıl kaynağı toplumsal olan sorunlar bireysel düzeye indirgenerek "kadercilik" teması çerçevesinde yoğunlaştırılmıştır. Böylece onların varlık nedenleri somut dayanaklarından yoksunlaştırılmış, gerçek nedenlerinden uzaklaştırılmış, bunun da ötesinde varlıklarının kaçınılmazlığı öne sürülerek söz konusu sorunların ortaya çıkması belki de haklılaştırılmıştır.

TEK ÇÖZÜM YOLU ÖLÜM İSTEĞİ YA DA "ÖLÜMSE-VERLİK": İnsan yaşamı Freud'un da ileri sürdüğü gibi yaşam (eros) ve yıkım (anamke) içgüdülerinin karşıtlıklarına, savaşımına dayanmaktadır. Genel olarak yaşamı sürdürme içgüdüğü ölüm içgüdüğüne baskın olduğu için insanlar biyolojik, fizyolojik ve sosyolojik gereksinimlerinin karşılandığı ölçüde yaşamlarını sür-

dürmektedirler. Ancak yaşamak için koşullar elverişli değilse, ölüm içgüdüğü yaşam içgüdüğüne baskın çıkabilir. Bu da insanlarda ölüm isteğini canlandırabilir.¹⁰ Erich Fromm da bir toplumda adaletin, geleceğe güvenin, özgürlük gibi koşulların yitirilmesi- nin, ayrıca da sürekli yaşam savaşının insanlarda ölümseverlik eğilimini artırdığını savunmaktadır.¹¹ Bu da toplumun kültür kurumlarının, kültürel ürünlerinin durmadan "yaşasın ölüm" sloganını üretmelerine neden olabilir.

Bu açıdan incelendiğinde arabesk müzikteki parçaların çoğunda sunulan mesajlarda da ölüm temasının sıkça işlendiği görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi çevresiyle, içinde bulunduğu toplumsal - kültürel koşullarla uyum sağlayamayan kişi ister istemez toplumdan kopar kendi iç dünyasına, kendi yalnızlığına çekilir. Yaşamda karşılaştığı sorunların çözümünün verili toplumsal ve kültürel koşullar içinde olanaksız olduğu anlaşılmış ya da bireyde bu yönde bir inancın doğması giderek bireyin, tek çözüm yolunu bu yaşamdan kurtulmakta aramasına neden olmaktadır. Dolayısıyla da birey için tek kurtuluş yolu "ölüm" olacaktır. Bu duygu da kişide, kaçınılmaz olarak ölüm arzusunun doğmasına yol açacaktır. Örneğin, sorunlara hiçbir çözüm yolunun bulunmamasının söz konusu olduğu yaşam kişi için anlamsızlaşmıştır. Belki de "batsın bu dünya" diyerek kendi çözümünü, bu bağlamda da kendisinin yok olmasında arayacaktır. Ya da

*Bu dünyada rahat yok,
Ölüm belki kurtuluş,
Al canımı Yarabbim,
Bitsin artık kahroluş.*

(Orhan Gencebay)

10) Herbert Marcuse, **Aşk ve Uygarlık**, Çev. Seçkin Çağan, May Yay., İstanbul 1968, s. 27.

11) Erich Fromm, **Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**, Çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten, İstanbul, Payel Yay., s. 39-47.

diyerek ölüm arzusuyla Tanrıya yalvaracaktır. Yaşam, uzunca bir yol sayılır. Ve bu yol acıdan ve kederden ibaretse neden yürümek gereksin. Çekmekle bitmeyecekse bu dertler neden çekilsin boşuna. Ve arabesk sanatçısı neden dur demesin dertlere, neden gel demesin ölüme şu dizelerde olduğu gibi?

*Her umut ufkunda ağılıyor gözler,
Bitmeyen çilenin derdin sarhoşuyum
Kahredip geçiyor en güzel günler,
Bıktım artık yaşamaktan,
Çekmekle biter mi bu hayat yolu
Bu yalnızlık bu dertler*

(Orhan Gencebay)

*Artık bu dünyada yaşamam hata
Kavuşsa bedenim erse rahata
Ben böyle sefalete, böyle hayata
Nasıl isyan etmem nasıl kahretmem*

Söz: Yılmaz Tatlıses
Müz: Mustafa Sayan

Böylesine olumsuz koşullar içine doğmuş olan bir insan zaten yaşamıyor ki. Dünyada bir gün bile olsun mutlu olmamışsa, aradığını bulamamışsa, amaçları gerçekleşmemişse yaşamdan da hiç tat alamamıştır o kişi. Tadına varamadığı bir şeyi de varsaymak olur mu hiç. Yaşamı yok saymak da ölümü varsaymak olacaktır kuşkusuz. Kişi eğer doğmuş ama yaşamıyorsa, yaşadığının ayırdına varamıyorsa bir ölüdür. Ve bu duygu şarkılarda da dile gelecekti elbette ki. Arabeskin babası Orhan Gencebay buna da sessiz kalmayacaktı ve diyecekti ki,

*Ne sevgide ne aşkta,
Ne hayatta gülmüşüm,
İzdirabım doğuştan,
Ben doğarken ölmüşüm.*

Bazı şarkılarda da asıl gerçek olanın ölüm olduğu, onun kaçınılmaz bir son olduğu, bu yaşamda ne yapılırsa yapılsın, nerelelere varılırsa varılsın bunların hepsinin boş olduğu dile getirilmektedir. Böylece kişinin gerçek yaşam karşısında duyarsızlaşması, daha doğrusu yaşamı fazla da önemsememesi önerilmektedir. Ya da gerçek yaşamın verdiği acıların daha az duyumsanması için kişiye böyle bir öneri yapılmakta, bu yönde güdülenmektedir. Böylece yaşam daha dayanılır kılınmaya çalışılmaktadır. Şu örnekte olduğu gibi:

*Geri dönülmez bir yoldayım,
Bir avuç toprak son nasibim,
Dün güneş olsam ben neyleyim,
Gönlümde akşam oldu benim.*

(Neşe Karaböcek)

Evet, mademki sonunda sahip olunacak şey bir avuç toprak, mademki geri dönülmez bir yolun yolcusuyuz, öyleyse dünyanın bunca sorunuyla, derdiyle, tasasıyla uğraşmak niye? Her şeyi oluruна bırakmak, olduğu gibi kabul etmek en doğrusu. Bu yargı, vurgulanıyor.

Yaşamın anlamsızlığı ölümün kaçınılmazlığı ve gerçekliği bir başka şarkıda da şu şekilde dile getirilmektedir:

*Şöhretin olsa, şanın olsa,
Süleyman gibi adın olsa,
Sonsuz saltanatın olsa,
Bir gün sende öleceksin*

(Müslüm Gürses)

Yaşamın anlamsızlığını, boşluğunu bunca haykıran arabesk-çiler karşısında Zeki Müren sessiz kalamaz elbet,

*Bir yalanmış tüm gerçekler,
O ümitler, o dâlekler.*

diyerek bu yaşam karşıtları ordusuna katılmakta gecikmez.

Gerçek yaşamda birçok gereksinimleri karşılanmayan ve doyumsuz kalan kişi için, doğal olarak yaşam anlamsızdır. Bu da yaşamın karşıt ögesi olan ölüm isteğinin güçlenmesine neden olmaktadır. Böylece arabesk müzikte de bu savdan hareket edilerek yaşamın anlamsızlığı, boşluğu, gerçekdışılığı sürekli vurgulanarak asıl gerçekliğin ölüm olduğu, dolayısıyla da yaşam karşısında acı çekmenin de sevinç duymanın da anlamlı olmadığı iletisi vurgulanarak her şeyin olduğu gibi kabul edilmesi ve o kaçınılmaz gerçeğe doğru sessiz sedasız gidilmesi önerilmektedir. Bu yönüyle de arabesk müzik varolan düzenin bir koruyucusu görünümündedir. Çünkü verilen iletiler insanların, düzene karşı çıkmaması, her şeyi oluruna bırakması, kabul etmesi, edilgenleşmesi biçimindeki önerilerle yüklüdür. Düzen böyle kurulmuştur. Başka türlü kurulsaydı da değişen bir şey olmayacaktı, çünkü o kaçınılmaz son, sizi yine bulacaktı. En iyisi herkes kendisi için oluşturulmuş dünyasında hiçbir şeyden de yakınmadan yaşasın ve ölüme beklesin. Başka bir deyişle,

*Ağlamak ne kâr eder,
Böyle gelmiş böyle gider
(Ferdî Tayfur)*

DÜZENİ ELEŞTİRME VE BAŞKALDIRI: Daha önce de belirtildiği gibi toplumun, özellikle kırdan kente gelen ve gecekondu-
larda yaşayan kesimi bir yandan kırdan kopmuşluğun, öte yan-

dan kentli de olamamanın verdiği bir tedirginlik içindedir. Ancak gecekondularda oturan ve toplumun gecekondulu kesimini oluşturan bu insanların kente yeni gelen birinci kuşaaından sonrakilere arasında toplumun daha üst kesimlerine üye olabilmek ve kentli olma çabası daha açık bir biçimde sezilmektedir. Bu da kendisini kurulu düzeni eleştirme ve öz savunma, dolayısıyla da başkaldırı biçiminde göstermektedir. Bunu arabesk müzikte verilen mesajlar açısından inceleyelim.

Konunun tartışıldığı çevrelerde genellikle ileri sürüldüğü gibi arabesk şarkı sözlerinde yalnızca karamsarlık, umutsuzluk, kadercilik, ölüm gibi insanı toplumdan soyutlayan ve topluma hatta kendisine bile yabancılaştıran temalar işlenmemektedir. Bunların yanı sıra düzeni eleştirmeye, protestoya, insanlara umut önerileri getirmeye, iyimserlik aşılama dönlük temalar da yer almaktadır. Özellikle ölkemizde öğrenci olaylarının yoğunluk kazandığı, siyasal şiddetin, ekonomik bunalımların, toplumsal ve kültürel çıkmazların dev boyutlara ulaştığı 1973'ler sonrasında bu yana arabesk şarkı sözlerinin de bunlara koşut olarak eleştiri, başkaldırı ve protesto ağırlıklı iletilerle yüklendiğı dikkati çekmektedir. Siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel boyutlarda sorunlar çoğaldıkça toplumun bu sorunlar altında en çok ezilen kesimlerinin de işçi, küçük esnaf, memur gibi küçük ve az gelirli işlerde çalışan, özellikle de gecekondulu halkını oluşturanlar olduğı bilinmektedir. Sürekli ezilen bu insanların ezilmelerine karşın hızla artan beklentileri ve ilerici nitelikleri karşısında örneğin, Gencebay'ın şarkılarında da bu doğrultuda bir ileriye dönlüklük ve başkaldırı havası sezilmektedir. Şu örneklerde olduğı gibi:

*Elimde bir kandil dolaşıyorum,
Bu bozuk yollarda dertler içinde,
Sağımda solumda can verenler var
Her dostun kavgası ayrı biçimde,*

*Nedir bu kin ne bu nefret
Hiç kalmamış cana kıymet,*

(Orhan Gencebay)

Ya da

*Ben mi yarattım, ben mi yarattım,
Derdi ızdırabı ben mi yarattım
Günah zevk olmuşsa,
Vefa yorulmuşsa,
Düzen bozulmuşsa,
Ben mi yarattım.*

*Yazıklar olsun, kaderin böylesine,
Her şey karanlık nerde insanlık,
Kula kulluk edene yazıklar olsun,
Batsın bu dünya, bitsin bu rüya,
Ağlatıp da gülene yazıklar olsun.*

(Orhan Gencebay)

Bunca acı, bunca dert karşısında güçlü olmak gerekiyor. Bir gün nasıl olsa bitecek bu dertler, aydınlığa kavuşacak insanlar, yeter ki daha dayanıklı olsunlar, yeter ki aldırmasınlar haksızlıklara. Evet Kerem Güney'in önerisi de bu:

*Başın öne eğilmesin, aldırma gönül aldırma,
Ağladığın duyulmasın, aldırma gönül aldırma,
Dertlerin kalkarsa şaha, bir sitem yolla Allaha,
Görececek günler var daha, aldırma gönül aldırma.*

Acılara, dertlere boyun eğmektense onların üstüne üstüne

gitmeli, onlar bizi yok etmeden biz onları yok etmeliyiz. Orhan Gencebay'ın bu önerisi şu dizelerde dile geliyor:

*Ben bu aşkı öldürmezsem,
Bu aşk bir gün beni öldürecek,
Düşe kalka varacağım,
Yanıp sönen ümidime,
Gayret et ey deli gönlüm,
Derman gelsin dizlerime.*

Arabesk şarkıların bazılarında da karamsarlığın yerini iyimserliğin, umudun, korkunun yerini cesaretin, içedönüklüğün yerini geleceğe yönelişin aldığı görülmektedir. Şu örnekte olduğu gibi:

*Alan aldı giden gitti ah ile
Ölen öldü kalan kaldı vah ile .
Yaşanır mı bu zulümler kahır ile,
Asırlara sığmaz bizim derdimiz,
Yetmez olduk kendimize kendimiz.
Yılların günahı kaderde mi kalacak,
Elbet bir gün insanlık sizden hesap soracak,
Bin dertle bin gamla yaşadık çok yılları,
Sardıkça bendimizi yoksulluğun gamları,
Bir gün mutlaka göreceğiz biz de o güzel yarınları,
Biz görmesek de görecekler var o mutlu yarınları,
Haklıysak vur bize boyun kıldan incedir,
Eğer insanlık yaşıyorsa bu acılar dert nedir,
İnsanız insanca yaşamaktır gayemiz,
Ne şiddet ne de isyan, haktan yana derdimiz.*

Olanlardan hep kaderi suçlamak, öylece oturup her şeye seyirci kalmak olur mu? Belki kötü başlamıştır ama, onu düzeltmek de olanaklı. Kadere başkaldırmalı, kötüyü iyileştirmeli, böyle gelmiş böyle gider diyenleri susturmalı artık. Şu şarkıda da bu, kadere isyan dile gelmektedir:

*Uyan artık karabahtım,
Uyan da bak geçenlere,
Kader diye diye geldik,
Şu karanlık günlere,
Böyle gelmiş böyle gitmez,
Böyle derde sabır yetmez,
Gözlerim hep, yaşlı yaşlı,
Ağlamak buna kâr eğlemez.*

(Orhan Gencebay)

Artık çıkılmalı içine sığınılan kabuktan. Bugün içinde yaşanılan bu dünya güzel değil, ama ileride, gelecek günlerde, uzak dünyalarda yaşanacak öyle güzel günler, öyle güzel bir yaşam var ki. Evet uzaklardaki güzellikleri şu şarkıyla müjdeliyor Ahmet Kaya:

*Bu suskunluk, bu durgunluk, kızgınlık niye,
Çok uzakta öyle bir yer var,
O yerlerde mutluluk var.*

Özellikle son yıllarda protesto nitelikli arabesk şarkılarda bir hayli artış olduğu gözlenmektedir. Arabesk şarkılardaki ağlamaklı, inlemekli seslerin, hıçkırıkların, donuk ve hüznün verici ezgilerin yerini bugün artık çoğunlukla iddialı bir biçimde haykıran, cesaret uyandırmaya dönük, kurulu düzene başkaldırmayı öneren sesler ve sözler almaktadır:

*Ben bir namlu ağzıyım,
Bel vermişim halkıma,
Başkaldırıyorum işte,
Herkes varsın farkına,
(Ahmet Kaya)*

Elbette ki arabesk şarkılarda rastlanan başkaldırı örnekleri her zaman topluma, kurulu düzene karşı olmamaktadır. Bazı şarkılarda da sorunlar yine bireysel düzeyde düşünülmekte, bütün sorunların tek suçlusu olarak kader gösterilmekte ve kadere itiraz edilmektedir. Gerçi bunun tam bir başkaldırı olup olmadığı tartışılabilir. Çünkü eğer kader varsa, işin içinde büyük bir olasılıkla bir içedönüklük, bir olanı kabullenme de vardır. Başka bir deyişle, kadere başkaldırı aslında soyut bir başkaldırının, dolayısıyla da başkaldırı kavramı arkasında bir içedönüklüğün, soyutlanmanın anlatımından başka bir şey de değildir. Ama hiç değilse görünüşte bir karşı gelme söz konusudur:

*İtirazım var şu zalim kadere,
İtirazım var şu sonsuz kedere,
Kaderin cilvesine,
Feleğin sillesine,
Dertlerin cümlesine,
İtirazım var.*

(Bülent Ersoy)

Ya da

*Senden istediğim bir lokma ekmek,
Seninki ekmek değil dert yedirmek,
Genç yaşta mezara diri gömdürmek,
Şu gençlik gitmeden dokunma bize.*

(Orhan Gencebay)

Dolayısıyla da denebilir ki arabesk müzik denince akla yalnızca içedönüklük, umutsuzluk, edilgenlik gelmemelidir. Başkaldırı, eleştiri, umut da özellikle son zamanlarda bir hayli işlenmektedir.

NEŞE VE SEVİNÇ: Arabesk müzikte yalnızca acı, keder, dert dile gelmez, sevinç, mutluluk, neşe de yer alabilir. Somut dayanaklarından yoksun da olsa karamsarca duyguların yanı sıra iyimser duygular da arabesk şarkılarda işlenmektedir. Özellikle son günlerde arabeskin, eşliğinde dans edilen bir müzik haline getirilmesiyle birlikte söz konusu müzikte iyimserliğin, gittikçe karamsarlığın yerini aldığı görülmektedir. Örneğin,

*Yıllardır bir özlemdi
Yanıp durdu bağrımda
Tam ümidi kesmişken
Onu gördüm karşımda.*

*Hayat denen bu yolda
Yürürken adım adım
Mutluluğu ararken
Birden ona rastladım
(İbrahim Tatlıses)*

Neşe ve sevinç içerikli bir başka şarkıda da şu sözler geçmektedir.

*Dünya dursun kalbim dursun,
Sevincimi herkes duysun,
Canım benim canım olsun
Sevdalandım, sevdalandım.
(İbrahim Tatlıses)*

Her zaman karamsar olunamaz, bazen de her şey güzeldir, yaşam tatlıdır, mevsim bahardır, dünya günlük güneşliktir. Sevgili de acı vermiyordur. Belki uzun süre acı çekilmiştir, ayrılıklar girmiştir araya ama, işte artık hepsi bitmiş, güzel günler gelmiştir.

*Şimdi aşk zamanıdır,
Aşk ömrün baharıdır.
Bırak sarhoş olalım,
İçtiğim aşk şarabıdır.
Mevsim bahar olunca
Aşk gönüle dolunca
Sevenler kavuşunca
Yaşamak ne güzel.*

(Orhan Gencebay)

Ya da

*Dünyaya yeniden gelmiş gibiyim,
Dünyamı aşkına vermiş biriyim,
Sevince bir başka oluyor insan.
Bir ömrü bir anda tatmış gibiyim.*

diyerek mutluluğunu, sevincini dile getirir arabesk müzik sanatçısı.

Örneklerde de görüldüğü üzere arabesk müzik, her zaman acıyı, kederi dile getirmez. Yani sözler değil onu arabesk yapan, tekniktir, müziksel özelliklerdir, kullanılan çalgılardır, ses düzenidir. Neyin anlatıldığı değildir önemli olan, nasıl anlatıldığıdır. Bu kural yalnız müzik için de değil, tüm sanat dalları için geçerlidir. Aynı konuda bir bilim adamı ile bir edebiyatçı aynı şeyleri söyleyebilir, ama kullandıkları anlatım biçimleri nedeniyle sonunda bi-

lim adamının yazdığı bilimsel bir makale, edebiyatçının yazdığı ise bir yazınsal ürün olur. Dolayısıyla arabesk müzik de içeriğinden dolayı değil, kullanılan teknikten dolayı arabesk olmuştur. Yani içerik değildir arabesk olan, biçimdir.

SORUNLARIN AŞK OLGUSUNA İNDİRGENMESİ: Arabesk şarkı sözlerinde aşk temasının yoğun bir biçimde işlendiğini biliyoruz. Ancak bu, gerçek yaşamda yaşanması mümkün olabilen bir aşk anlayışından ayrı, tasavvuf edebiyatında ve divan edebiyatında işlenen biçimiyle yüceltilmiş, kutsallaştırılmış ve gerçek yaşamdaki cinselliğinden arındırılmış bir aşktır. Arabesk şarkı mesajlarındaki "sevgili" sözcüğü hem sevgiliyi, yani dünyevi sevgiliyi hem de Tanrıyı çağrıştırmaktadır.

Arabesk müziğin kahramanı için yaşamın bütün anlamı, varolmanın tek nedeni söz konusu olan aşktır. Bütün sorunların, bütün acıların, dertlerin tek suçlusu olan aşk, varolmanın da tek nedeni olduğu için aynı zamanda da mutluluğun ta kendisidir. Tek amaç sevgiliye kavuşmaktır. Ama bunun ne tür bir kavuşma olduğu belli değildir. Yani onu elde etmek mi, yoksa sevgilinin katına yükselmek, yani Tanrıya erişmek midir, belli değil. Ancak açıkça anlaşılan bir şey vardır ki, o da tek mutluluğun, yaşamın daha doğrusu varolmanın tek amacı sevgiliye ulaşmaktır:

*Gerçek olan bir Tanrım,
Gerisinin hepsi yalan.*

(Müslüm Gürses)

Ya da

*Sana kaderimsin dedim,
Alay edip bana güldün,
Seni canım gibi sevdim.*

(Ferdî Tayfur)

dizelerinde görüldüğü gibi sevgili alay da etse, acı da çektirse, yine o en büyüktür ve sevlmeye değerdir. O yaşamın anlamıdır, yaşamın ta kendisidir.

Zaman zaman da arabesk kahramanı sevgilinin çektiği acılardan yakınır, ona yalvarır. Örneğin,

*Yüreğimde yare var, durmadan kanar.
İnsan olan sevdiğine böyle mi yapar,
Çektirdin, çok çektirdin aşkın yolunda,
Alsın rabbim canımı senin kollarında.*
(Orhan Gencebay)

*Sevmek acı dolu, sevmek çile dolu.
Çektirecekmiş gibisin,
Aklımı başımdan beni şu canımdan,
Sanki edecekmiş gibisin.*
(Orhan Gencebay)

*Acı gözyaşlarımı silecek sevgilim yok,
Benim bu dertlerimi bilecek sevgilim yok,
Ömür boyu çekerim yar uğruna cefayı,
Bu çektiğim cefayı bilecek sevgilim yok.*
(Orhan Gencebay)

Evet, her şey sevgilinin yüzünden.. Sevlmek olmasa, sevgilinin acımasızlıkları olmasa, biraz daha anlayışlı, biraz daha hoşgörülü olsa bütün sorunlar çözülecektir:

*Şikâyetim var kaderden yana,
Bir avuç kül oldum ben yana yana,
Allahım ya onu kavuştur bana
Ya da bir an önce al kollarına,*

*Tanrım gönlümdeki muradı versin,
Sen yanımda ol da dert üstüste gelsin
Sesini duymadan, senin olmadan,
Yaşamanın sanki ne anlamı var.*

(Ümit Besen)

Sevince, sevgiliyle birlikte olunca çözülmeyecek sorun, bitmeyecek dert yoktur. Ya olmazsa, ya terk edip giderse, işte o zaman çekilmez olur yaşam, işte o zaman avaredir seven, anlam-sızdır yaşam, şu dizelerde ifade edildiği gibi:

*Aşkın yüzünden meylere daldım,
Kadehler elimde, her gece yandım,
Meyhanelerde bir yuva kurdum,
Sevdiğim gidince avare oldum.*

(Ümit Besen)

Aşk karşısında çile çekmek, sevgilinin her türlü insafsızlığına, zulmüne, cefasına katlanmak bir bakıma sorunlar karşısında çözümsüz kalan bireyin kaderciliğe sığınmasıdır. Çile, bireyin maddi dünyadan kaçmasının bir yolu olarak onun arınmasını sağlayan bir ilgisizlik alanı olmaktadır. Böylece gerçek dünyaya ve yaşama ilgisiz kalan kişi sevgi, daha doğrusu aşk aracılığıyla oluşturduğu düşsel dünyasında varlığını kanıtlamaya yönelmektedir. Örneğin,

*Aşkın zehir olsa yine içerim,
Yolun ecel olsa korkmaz geçerim,
Yeter ki sevdim de ben bu aşk ile,
Dünyanın kahrını takmam geçerim,*

*Ben zaten her acının tiryakisi olmuşum
Ömür boyu bitmeyen dertlerle yoğrulmuşum,
Gülemem sevgilim,
Ben sensiz aaah yaşayamam, yaşayamam.*

(Orhan Gencebay)

Bir başka örnekte de sevgiliye şöyle sesleniyor seven:

*Ben şimdi sensiz kaldım,
Bağrıma taş basacağım,
Benim sevgim gerçek sevgi,
Ölsem de seveceğim.*

(Ferdî Tayfur)

Ölümün bile yok edemediği bir sevgi... Buna verilen ad da "gerçek sevgi". Ölümünden sonra da devam eden bir sevgi. Tıpkı gerçek dünyada kavuşmayan sevgililerin mahşerde buluşması gibi bir şey. Bilindiği gibi İşlam felsefesinde sık sık geçen kavramlardandır öteki dünya ya da "ahiret." İşte buradan yola çıkılmış olsa gerek, arabesk müzikte de büyük aşkların ölümünden sonra devam ettiği inancı sık sık vurgulanmaktadır. Başka bir deyişle arabesk şarkılarda işlenen aşk dünyeviliğin ötesinde, dünyevi olmayan soyut bir anlama bürünerek yaşamsal işlevselliğinden arındırılmıştır. Bu noktada da ilahi bir aşk da tasavvuf edebiyatında da anımsayacağımız gibi çile çekmeyi gerektirir. Çekilen acıların, çilelerin, dertlerin sonucunda ya da onlara karşılık verilen bir ödöldür kavuşmak. Sonuçta âşık, sevgiliye kavuşarak, istediği aşka erişerek, yani Tanrı katına vararak alır hak ettiği ödölünü.

Arabesk müzikte çile çekmenin tamamlayıcısı olarak efkâr teması işlenmektedir.

*Doldur, doldur kardeş içelim,
İçelim de kendimizden geçelim,
Böyle gelmiş böyle gider,
İçelim de kendimizden geçelim.*

(İbrahim Tatlıses)

Ya da

*İçelim bu akşam dostlar beraber,
Yine yardan bana geldi acı bir haber,
Şerefine kederlerin, şerefine dertlerin,
Şerefine olsun tüm sevenlerin,
Her kadehte efkârımız dağılıp gitsin,
Unutalım kendimizi, acılar bitsin.*

(Mustafa Alpagut)

Evet, çekilen acıların, dertlerin, kederlerin tek çaresidir içmek. İçki acıları, dertleri, kederleri uyuşturarak unutturur. Elbette ki bu, köklü bir çözüm değil. Yalnızca acıları daha dayanılır kılmaktır. Bu da aslında çözümden daha da uzaklaşmak demektir. Hem zaten arabesk kahramanı da çözüm falan aramıyor ki... O dertleriyle, acılarıyla yaşamak istiyor. Çünkü onun yaşamının tek anlamı, tek nedenidir bu. Onların devamının en büyük yardımcısı ise içkidir. Âşıkların, çile çekenlerin toplandığı, bir araya geldiği yer ise meyhanedir,

*Kadehler elimde her gece yandım,
Meyhanede ben bir yuva kurdum.*

(Ümit Besen)

örneğinde olduğu gibi.

İçeriği dışardan belirlenen, ama kendine dönük ve kendine yeterli bireyin efkârı gerçeklikten kopmanın verdiği güçsüzlüğün, boşluğun, açıklanmayan acılar üzerinde düğümlenmesidir. Duy-

guların ve eylemin bireysel düzeyde denetlenmesi ve yaşama karşıt bir yöne kanalize edilmesi efkârı ile gerçekleşmektedir. Efkârlanan kişi sınırsız ve süresiz olarak dondurulmuş bir eylem ve düşünce alanı içinde yaşar. Kader, felek, içki, sevgili gibi temalar da kısıtlanan eylemlerin pekiştirilmesini sağlar.

Arabesk Müzik İçeriksel Bir Yeniden Yorumlamadır

Buraya dek yapılan açıklamalardan da anlaşıldığı gibi arabesk müzik özgün bir tür değil. O, bir yeniden yorumlamadır, bir yenilemedir. Bu yargı, biçim yönünden olduğu kadar içerik yönünden de geçerlidir. Nasıl ki bu müzik Türk sanat müziğinden, Türk halk müziğinden, Arap müziğinden vs. türlerden değişik oranlarda alınan öğelerin birbirine eklenmesiyle biçimlenmiştir, aynı şekilde onun içeriği de yine çeşitli müzikal içeriklerin etkisinde oluşmuştur. Hatta arabesk müzik, içerik yönünden çok daha eskilere giden bir geleneğin, tasavvuf felsefesinin ve divan edebiyatının da etkilerini taşımaktadır.

Bilindiği gibi tasavvufun özünü yaratılış düşüncesi oluşturmaktadır. Buna göre "tek vücut" olan Tanrı, aynı zamanda olgunluğun ve güzelliğin de tek simgesidir. Tanrının, "aşk-ı zâtî" nedeniyle kendini göstermek ve göstermek istemesi evrenin yaratılmasına neden olmuştur. İnsan nasıl kendini görmek için aynaya bakarsa Tanrı da kendisini görebilmek, güzelliğinin gizemlerini sergilemek için evreni ve onun en değerli varlığı olan insanı yaratmıştır. Tanrı önce bir nur (güneş) yarattı. Bu nur, Tanrının güzelliği karşısında terledi, onun terinden denizler ve köpüğünden de gökler, sonra sırayla toprak, su, ateş, hava oluştu. Bunların ardından da bitkiler, hayvanlar ve en sonunda da insanlar yaratıldı. İşte tasavvuf, insanın Tanrıya ulaşmada bütün bu evrelerden geçmesini temel alır. Madem ki tek vücut ve tek güzel Tanrı-

dır, öyleyse insanın amacı da yalnızca o olmalıdır. Ona ulaşmak, tek amaç olunca da tasavvuf yolu ve tarikatlar kendisini gösterir. İnsan dünyada "cehdederek" olgun insan olabilir. Bunun için bir mürşide gerek vardır, yani bir yol gösterici gereklidir.

Tasavvufun özünü ilahî aşk oluşturduğuna göre bu yolda yapılacak ilk şey nefsi yok etmektir. Bir kişi ancak tasavvuf yolunda nefsinin yok edebilir. Çileli bir yoldan sabırla yürüdükten sonra da amaç gerçekleşir.

Tasavvufun özünde "Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi istedim ve evreni yarattım" kudsî hadisi yer alır. Bu hadisin içeriğinde "aşk" gizlidir. "Vahdeti vücüt" felsefesi de Tanrıyı bilmeyi ve tanımayı aşk yoluyla gerçekleştirmek ister.

Tasavvufta aşk ikiye ayrılır. Mecazi aşk, gerçek aşk. Mecazi aşk (insani), gerçek (ilahî) aşka giden yolda bir deneyiş, belki de bir duraktır. Gerçek aşka erişmek için mecazi aşk şart değildir. Çünkü sufiye (âşık) Tanrı ile bir olma zevkini tattıran şey gerçek aşktır.

İnsan, yaratılıştaki güzellik ile varlığının temelini oluşturur. Yani Tanrı, insanı kendisine ayna olsun diye yaratmıştır. Öyleyse aşkın temelinde güzellik vardır. Güzelliğin kaynağı ise, Tanrının güzelliğidir. Dolayısıyla da ondan başkası sevilmez. Ona karşı duyulan aşk maddeden anlama, cisimden ruha yönelir. Bu yönelişte heyecan, coşku, ıstırap, acı gibi duygular ikizleşir. Bu dönemde âşık, parçadan bütüne, kendinden "tek ve mutlak hâkime" (Tanrı) doğru bir ilerleyiş ile artan yakınlaşmanın coşkusu içindedir. Bu yolun sonunda âşık, maşuka dönüşür, yani seven sevilene kavuşur, onunla bütünleşir, varlığı onun varlığında eriyip yok olur. Artık aşk görevini yapmış, gerçeğin oluşumunda gerçek olmayan varlık silinmiştir.¹²

Tasavvuf felsefesindeki bu aşkın kırıntılarını arabesk müzikte de görmek olanaklıdır. Daha önce üzerinde durduğumuz gibi ara-

12) Dr. İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Kaynak Eserler Dizisi, cilt 1, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1989, s. 83.

beskte de aşk bütün yaşamın, varolmanın tek nedeni, gerçek anlamıdır. Seven, sevilene kavuşamama acısı, ıstırabı içindedir. Tek dileği vardır arabesk müzikteki âşkın, sevgiliye kavuşmak. Bu, tıpkı tasavvufta olduğu gibi kutsal bir aşktır. Sevgili de pek belirgin olmamakla birlikte Tanrıdır. Bu dünyada ne rahat, ne de huzur vardır. Gerçek olmayan bu yaşamının bitmesi ve âşkın "maşuka" kavuşması tek amaçtır. Arabesk müzikteki bu tasavvuf esintilerini örneklerle somutlaştıralım. Tasavvufun tanınmış şairi Yunus Emre'nin şu dizelerine bakalım.

*Aşkın aldı benden beni,
Bana seni gerek seni,
Ne varlığa sevinirim,
Ne yokluğa yerinirim,
Aşkın ile avunurum,
Bana seni gerek seni.*

Ve bunun karşılığını arabesk müziğin şu şarkı sözlerinde buluyoruz.

*Şikâyetim var kaderden yana
Bir avuç kül oldum ben yana yana,
Allahım ya onu kavuştur bana,
Ya da bir an önce al kollarına,
Sesini duymadan senin olmadan,
Yaşamamın, sanki ne anlamı var.*

Bir başka şiirde de Yunus Emre şöyle sesleniyor sevgiliye, aşk acısıyla yanaraktan.

*Sensin bu gözümde gören,
Sensin dilimde söyleyen,
Sensin beni vareyleyen.*

Buna karşılık arabesk sanatçısı Orhan Gencebay da

*Ben zaten her acının tiryakisi olmuşum,
Ömür boyu bitmeyen dertlerle yoğrulmuşum,
Gülemem sevgilim,
Ben sensiz aaah yaşayamam.*

diye sesleniyor sevgiliye.

Gerek tasavvuf şiirinde gerekse arabesk şarkı sözlerinde seven her zaman acı çeker, kıvranıp durur dertten. Şu örneklerde de görüldüğü gibi.

*Ben yürürüm yane yane,
Aşk boyadı beni kane,
Ne akılem ne divane,
Gel gör beni aşk neyledi.*

*Aşkın beni mesteyledi,
Aldı gönlüm hasteyledi,
Öldürmeye kasteyledi,
Gel gör beni aşk neyledi.*

(Yunus Emre)

*Yüreğimde yare var durmadan kanar,
İnsan olan sevdiğine böyle mi yapar,
Çektirdin, çok çektirdin aşkın yolunda.
Alsın rabbim canımı senin kollarında.
Sevmek acı dolu, sevmek çile dolu,
Çektirecekmiş gibisin,
Aklımı başımdan, beni şu canımdan,
Sanki edecekmiş gibisin.*

(Orhan Gencebay)

Pek belirgin olmamakla birlikte arabesk müziğin esintilerini

günümüze dek taşıdığı bir başka geleneksel kültür ürünümüz de Mevlevilik'tir. 16. ve 17. yüzyıllarda Anadolu'daki Müslümanlar arasında daha çok da aydınlar arasında yaygınlık kazanan Mevlevilik ve Mevlevi eğitiminden dolayı Fars dili Türkçe içinde hayli etkili olmuştur. Mevlevilikte ilk basamak bin bir gün çile çekmektir. Çileden sonra kendilerine tekke hırkası giydirilerek hücre verilir. Sonra da "devran, tefekkür, murakabe, müzik" gibi yollarla olgunlaşırlar Mevlevi Tarikatına girenler.

Mevlevilik Türk İslam müziğine, edebiyatına, şiirine büyük etkiler yapmıştır. Bu arada arabesk müzik de kendisinden öncekinin köklü bir geleneği olarak Mevlevilikten doğrudan olması da divan şiirinin ve divan müziğinin etkisiyle dolaylı olarak esinlenmiştir. Sözgelimi arabesk müzikteki ilahi aşk, aşk yolunda çekilen çile, çileden geçen kavuşma, Mevlevilikteki olgunlaşma dönemi olan bin bir gün çile çekmeye koşut gibi görünmektedir. Her ikisinde de bu çile sırasında dünyanın nimetlerinden arınma, onları küçümseme çabaları söz konusu olmaktadır. Örneğin, bir Mevlevi şiirinde dünyadan el etek çekme, arınma düşüncesi şu dizelerde dile gelmektedir.

*Bu yolda her kim virir ise varı,
Keşfettirir Allah ona esrarı.*

Evet Tanrıya ulaşabilmenin tek yolu dünya nimetlerinden vazgeçmektir. Maddeden arınmak ve ruha sığınmak gerekir. Ancak böylece Tanrıya ulaşmak olanaklıdır. Zaten Tanrının dışındaki her şey de tümüyle anlamsız ve saçmadır. Dünyada insanın neyi olursa olsun sonunda gidilecek yer yine Tanrının yanıdır. Şu arabesk şarkı sözlerinde de bu düşünce

*Gerçek olan bir Tanrım var,
Gerisinin hepsi yalan.*

şeklinde dile getirilmektedir.

Arabesk müziğin belirgin bir biçimde etkilerini taşıdığı bir başka geleneksel kültür ürünü de divan edebiyatı ve divan şiiridir. Türklerin Müslümanlığı kabul etmelerinden sonra İslam uygarlığının bilim, inanç ve kuralları etkisinde ortaya koydukları edebiyat türü, İslam edebiyatı, yüksek zümre edebiyatı, saray edebiyatı, klasik edebiyat gibi adlarla da anılan bu edebiyat en yaygın adıyla divan edebiyatı adıyla yaygınlaşmıştır.

Divan edebiyatını besleyen başlıca kaynaklar Kuran ayetleri, dini bilgilerin yoğunlaştığı bilim dalları, İslam tarihi, tasavvuf felsefesi, İran mitolojisi, peygamber ve evliya öyküleridir.

Bütün bu kaynaklarla beslenen divan edebiyatında bazı ortak kalıplar vardır. Bu kalıpların dışına pek de çıkılmaz. Bunların başında âşık, maşuk, aşk üçgeni gelir. Bu şiirde aşk esastır. Gerek ilahi gerekse beşeri aşkı andıran platonik aşk, hemen birçok beyitin ana temasını oluşturur. Yani divan şairi de tıpkı arabesk sanatçısı gibi daima âşıktır, daima sevendir. Sevilen ise yine arabesk müzikte olduğu gibi acımasız ve cefakârdır: Örneğin divan şiirinin şu dizeleri,

*Nâlemi zemzeme-i müng-i seherden sorasın,
Derd-i mend olduğunu hasta ciğerden sorasın.*

arabesk müziğin şu dizeleriyle ne kadar da benzeşen bir anlam yüklü.

*Karardı dünyam benim,
Feryadımı duysana,
Kayboldum bir meçhulde,
Ellerimden tutsana.*

Aşkın verdiği acı, ıstırap divan şiirinin bir başka örneğinde de şu şekilde dile geliyor.

*Ah kim hâli değil gördüm bir lâhza ahkan,
Neylesin biçâre dil kurtulmadı eyvâhtan.*

Ve buna karşılık veren bir arabesk şarkıdan bir bölüm:

*Reva mıdır harab olmak,
Aşkın ile her an yanmak,
İstiraptan başka nedir,
Seni sevip sensiz olmak,*

Arabesk müzikte de sevgili en az divan şiirindeki kadar acımasızdır:

*Ey gönül lutfeylegel feryâd-u vâden vaz gel.
Sen deki ey serv-i kad cev-ü cefâdan vaz gel.*

Ve bunu bir arabesk parçanın şu dizeleriyle karşılaştıralım:

*Ne bilirdim ki, nereden bilirdim ki,
Kaderim sana yanmakmış,
Seni sevmek ölüm demekmiş,
Senin gönlün aşktan anlamazmış.*

Anlamları hemen hemen aynı değil mi? Her ikisinde de sevenin, sevgilinin acımasızlığı, aldırılmazlığı karşısında çektiği acı, yakınma dile getiriliyor. Şu dizelerde de yine sevenin yakınması dile getiriliyor:

*Gerçi bir hâk-ı rehem kimse meni almaz göze.
Çok hakârette nazar kılma gubârundan sakın.*

Ve buna karşılık gelen bir arabesk parça.

*Hor görme garibi, ne derdi vardır,
O garip halinde ne sırlar gizlidir.
Onu bu hallere bir koyan vardır.*

Divan şiirinde de arabeskte de varlığı ortak olan bir başka nokta da sevgilinin tek, ama sevenlerin birden fazla olmasıdır. Yani bir yarış söz konusudur sevenler arasında. Seven sürekli bir kıskançlık içerisinde. Bu kıskançlık da ona acı vermektedir. Örneğin, sevgilinin boyuna benziyor diye serviyi bile kıskandığını anlatan divan şairinin şu dizelerine bakalım.

*Kaddüm kanıtta turmağa yaraşmadı diye,
Servin alup elini yabanlara attılar.*

Sevgilisini dünyadaki her şeyden kıskanan Hakkı Bulut da divan şairinden pek geri kalmıyor bu konuda,

*Güneşten, gölgeden, esen yellerden,
Bastığın toprağın her zerresinden,
Elinde tuttuğun gonca gülünden,
Boynuna taktığın beyaz inciden,
Sana selam verip geçen birinden,
Nebileyim işte kıskanıyorum, kıskanıyorum...*

parçasında olduğu gibi.

Arabesk müzik yalnızca geçmişte kalan geleneksel kültür ürünlerinin mirasçısı da değil kuşkusuz. Günümüzde varlığını sürdüren, ama temelde yine yukarıda üzerinde durduğumuz geleneksel ürünlerden kaynağını alan Türk sanat müziği, Türk halk müziği gibi türlerden de büyük ölçüde etkilenmektedir. Biçimsel yönden olduğu gibi içeriksel yönden de söz konusu müzik diğer türlerle büyük benzerlikler göstermektedir.

Son günlerde arabesk müzik üzerine yoğunlaşan tartışmaların en belirgin hedefi söz konusu müziğin içeriğidir. Çoğu arabesk şarkıda acı, keder, üzüntü gibi karamsar temaların sıkça işlenmesi giderek insanları acının, arabeskin belirleyici bir özelliği olduğu yanılgısına götürmüştür. Dolayısıyla da arabesk üzerindeki tartışmalar acılı - acısız sorununa gelip dayanmıştır. Oysa acı ya da tatlı değil önemli olan. Eğer acı yüklü temalar arabesk için belirleyici olsaydı, o zaman toplumumuzda yaygın olan öteki müzik türlerinin içeriklerinde bunun işlenmemesi gerekirdi. Oysa Türk sanat müziği, Türk halk müziği gibi toplumumuza özgü türlerde de içerik genellikle acı, keder üzüntüdür. Dinin de gereği olarak biz kadercı bir toplumuz. Şiirlerimizde, romanlarımızda, öykülerimizde de hüznün var. Dolayısıyla halk müziğimizde de ve bunların bir karması olan arabesk müziğimizde de hüznün olması kaçınılmazdı elbet. Örneğin, Türk sanat müziğinin hüzzam makamındaki bir şarkısında,

*Gecenin matemini aşkına örtüp sarayım,
Gittin artık seni ben nerede bulup yalvarayım,
Şimdi ben tıpkı şifasız bir yarayım,
Gittin artık seni ben nerede bulup yalvarayım.*

Bir başka hüzzam şarkıda da,

*Şu gönlümü yırtıp baksan,
Dikenler hep aynı güldendir,
Şikâyet bilmeyen kalbim
Kanar hep aynı eldendir.*

Ve sevgilinin yakınmasını, sitemini, kederini dile getiren bir sanat müziği parçası daha,

*Gönlünde sevgiye yer vermedin de,
Yaban güllerini hep derledin de,
Ellerin ismini ezberledin de
Bir benim adımlı öğretmedim.*

Arabesk müziğin şu örneğiyle ne kadar anlamdaş öyle değil mi?

*Ruhumu yakmazdı böyle şarkılar,
Sevseydin beni seni sevdiğim kadar.
Gönlümü sarmazdı binbir acılar
Sevseydin beni seni sevdiğim kadar.*

Yalnızca sanat müziğinde de değil, coşkulu, hareketli olarak bilinen Türk halk müziğinde de acı, keder, dert baş sırayı almaktadır. Örneğin:

*Gayri dayanmam ben bu hasrete,
Ya beni de götür ya sen de gitme.
Ateşin aşkından canım yakma çıranı,
Ya beni de götür ya sen de gitme.*

Ya ölüm teması yok mu Türk halk müziğimizde?

*İpek mendil dane dane,
Yudular serdiler güle,
Ana, Celal'i yudular,
Başucunda döne döne.*

Örneklerden de görüldüğü gibi içeriği acı yüklü olan yalnızca arabesk müziğimiz değil. Öteki müzik türlerimizde de benzer temalara rastlıyoruz. Zaman zaman söz konusu temalar arabeskte

biraz daha belirgince dışavuruluyor. Ama bu o kadar da önemli değil. Hatta Türk halk müziğimizin ayrılık, ölüm gibi temaları işleyen parçaları yanında hiç önemli değil.

Kısacası denebilir ki arabesk müziği diğerlerinden ayıran içerik değil, biçim ve tekniktir. Neyin söylendiği değil önemli olan, nasıl söylendiğidir. İşte arabeski de arabesk yapan budur. Eğer bu müzik üzerinde çalışmak gerekecekse, eğer toplumumuzda giderek büyüyen bir sorun haline gelen bu müziğe bir çözüm getirilecekse bu yöndeki asıl hareket noktası onun, biçimsel olarak ele alınıp tartışılmasıdır. Yok eğer içeriği sorgulanacaksa her şeyden önce bu toplumun neden bu içeriğe, neden acı yüklü iletilere ilgi duyduğunu sorgulamak gerekir. Yani Türkiye'deki müzikal gidişle toplumsal gidiş birlikte ele alınmalı ve değerlendirilmelidir. Aksi takdirde bir çıkış yoluna ulaşılamaz.

SONUÇ

Genel havasıyla Türk halk müziği ve Türk sanat müziği motifleriyle, Arap ve batı müziği motiflerinden oluşan arabesk müziğin, Türk müziğindeki arayışların, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşulların etkisine maruz kalması sonucunda ortaya çıkan bir tür olduğunu gördük. Ancak sonuçta ortaya çıkan müzik gerçek anlamda bir bileşim niteliği taşımaktan uzak, uyumsuz bir eklentiler yığını olmanın ötesine geçememiştir. Söz yönü ağır basan, ciddi beste ve sunumla ilgili özellikler de taşımayan arabesk, bu özelliklerinden dolayı gerçek bir müzik sanatı niteliğine de ulaşamamıştır.

Ancak arabesk gibi bir müziksel etkinlik karşı karşıya kalmanın asıl nedeni, içinde bulunduğumuz toplumsal koşullar olmuştur. Toplum olarak bir geçiş aşamasında bulunmaktayız. Geleneksel yaşam biçiminden modern yaşam biçimine doğru bir gidiş içindeyiz. Başka bir deyişle tüm kurumları, örgütleri, bu kurum ve örgütlere özgü işlevlerin tam olarak yerleşmemiş olduğu toplumsal bir yapı içinde yaşamaktayız. Bu da doğal olarak birçok toplumsal ve kültürel sorunu da birlikte getirmiştir. Bu sorunların, toplumun sanat etkinliklerinde yansımaması ise zaten olanaksızdır. Dolayısıyla bizim sorunlarımızın da özellikle müzik alanında yansması "arabesk" olarak kendisini göstermiştir. Aslına bakılırsa uyumsuz eklentiler yığını anlamında kullanmakta olduğumuz "arabesk" olgusunu toplumsal yaşamımızın bütün boyut-

larında görmek, duyumsamak da olanaklıdır. Ancak müzik, bunun en canlı biçimde yaşandığı ya da en erken farkına varılan bir alan olmuştur. Bu durumda "niçin arabesk müzik?" sorusuna bizim yanıtımız şudur:

Bir toplumda her şey arabesk ise, müzik neden arabesk olmasın. Kaldı ki toplumsal ve insansal sorunlar karşısında en fazla duyarlılığa sahip olan bir sanat dalıdır müzik. Özellikle de kesin ve yeterli bir kuramsal çerçeveye henüz oturtulmamış olan, tutarlı bir politik düzenlemeye de henüz kavuşturulamamış olan müziğimizin, toplumsal dalgalanmalar karşısındaki duyarlılığı çok daha fazla olacaktır ya da toplumsal olaylardan etkilenmesi çok daha kolay olacaktır.

Eğer arabesk müzik olgusunu toplumca geride bırakmak, onu aşmak istiyorsak uzun vadede yapılması gerekenlerle kısa vadede yapılması gereken şeyler vardır. Uzun vadede yapılacak olanlar, öncelikle düzenli, uyumlu bir toplumsal yaşam biçimine ulaşmak, bir an önce toplumsal gelişme sürecinin tamamlanması, daha uyumlu bir toplumsal yapılanmanın sağlanmasıdır. Böylece yaşam koşulları iyileştirilmiş bir gönenç toplumu haline gelebiliriz. Bu bağlamda insanlarımızın eğitim düzeyi yükseltilebilir, dolayısıyla da toplumumuzun, ileri düzeyde beğeni alışkanlıklarına sahip bir halk kitlesine ulaşılabilir. Bu da sanatsal yaratılarda olumlu yönde birtakım gelişmelerin ve iyileşmelerin sağlanmasına yol açabilir. Söz konusu iyileştirmeler ve düzeltimler müzik alanına da doğal olarak yansıtacaktır. Böylece bugün karşı karşıya bulunduğumuz arabesk olgusu da kendiliğinden ortadan kalkacaktır.

Kısa vadede yapılması gerekenler de Cavidan Selanik'in şu sözlerinde özetlenmektedir. "Gelişmiş bir müzik yaşamı ancak tabanın zenginleştirilmesi ve güçlendirilmesiyle gerçekleşebilir. Bütün olanaklarla, bütün yaş grupları için en küçük bölgeye kadar planlanmış bir yaygın eğitim, amatörlüğün canlandırılması, mü-

zikli ilkokullar, müzik derslerini çağdaş anlayışla yeniden düzenlemiş ortaöğretim, Atatürk ilkeleri doğrultusunda ve normal liselerle aynı haklara sahip müzik liseleri, akılcı ve engellerden arınmış yüksek müzik öğrenim kurumları... kısaca etkili bir müzik seferberliği, 'Her duvar bir kapıdır' sözü, hayalciliği değil, gerçekçiliği, akı, cesareti ve gücü savunur. Albert Camus, 'karşısında yaşadığımız duvardan başka yerde ne kapı ne çıkış yolu arayalım' diyordu. Gerçekten de bütün çareler tıkanma noktalarında gizlidir. İşte bu noktaları sarsmak zorundayız. Sanat namusu da bunu gerektirmiyor mu?

Hiçbir sanat bize kendisini müzik gibi empoze etmez ve benliğimizi sarmaz. İşte bunun için modern insan yaşamında müziğin düzenlenmesi üstün bir bilgi, çağdaş kriterler ve sübjektif duyarlıklardan arınmış büyük sorumluluklarla gerçekleşebilir."¹³

Sonuç olarak denebilir ki ister kısa vadede, ister uzun vadede olsun, ne gerekiyorsa yapılmalıdır. Ancak bu şekilde bir çıkış noktasına gelinebilir. Yoksa üzerinde konuşmakla bu iş olmaz. Bir an önce söylenmekte olanlar işlerliğe geçirilmelidir. Lafla peynir gemisi yürütmekten vazgeçelim artık.

13) Cavidan Selanik, "Müzik ve İşlevi" 1. Müzik Kongresine sunulan bildirisi, Haziran 1988.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Akay, Ali *Konu-m-lar*, Bağlam Yayınları, Nisan. 1991.
- Alangu, Tahir; *Ömer Seyfettin*, İstanbul 1968.
- Alemdar, Korkmaz- Kaya, Raşit. *Kitle İletişimde Temel Yaklaşımlar*. Savaş Yayınları, 1982.
- Alemdar, Korkmaz - Erdoğan, İrfan. *İletişim Ve Toplum*. Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990
- Ali, Filiz; *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*; Cem Yay. İstanbul 1987.
- And Metin; *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara 1974.
- Atatürk'ün *Söylev ve Demeçleri*; cilt. 1,2. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara 1981.
- Atatürk *Devrimleri İdeolojisinin Türk Müziğine Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, Boğaziçi Üniv. İstanbul 1980.
- Barkan, Ömer Lütfi; *İktisadi Kalkınmamızın Sosyal meseleleri*, İstanbul 1969.
- Belge, Murat; *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yay. İstanbul 1983.
- Boratav, Korkut; *Türkiye İktisat Tarihi*, Gerçek Yay. İstanbul 1988.
- Castells, Manuel; *The City And The Groossroots*; London 1983.
- Duverger, Maurice; *Metodoloji Açısından Sosyal Bilimlere Giriş*, Çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yay. Ankara 1980.
- Eğribel Ertan; *Niçin Arabesk Değil*, Süreç Yay. İstanbul 1984.
- Eldem, Burak; Eti İzzet; *Rock Tarihi*, İmge Yay. İstanbul 1985.
- Eroğul, Cem; *Demokrat Parti (Tarihi ve ideolojisi)*, Ankara 1970.
- Finkelstein, Sidney; *Müzik Neyi Anlatır*, Çev. Halim Spatar, İstanbul 1986.
- Fonton, Charles, *18. Yüzyıldan Türk Müziği*, Çev. Cem Behar Pan Yayıncılık, 1987.

- Fromm, Erich; *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, Çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten Payel Yay. İstanbul, 1979.
- Gans, J. Herbert; *Popular Culture And High Culture*, New York 1974.
- Graudy, Roger; *Sosyalizm ve İslam*, Çev. N. Şahsuvar, Ankara 1983.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp; *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, İstanbul 1951.
- Gökçe Birsan; *Gecekondu Gençliği*, H.Ü. Ankara 1971.
- Göksoy, Erdal; *Dünden Bugüne Caz*, Ahtapot Müzik Kitapları, İstanbul 1988.
- Göze, Ayferi; *Siyasal Düşünceler Tarihi*, İstanbul 1982.
- Güntekin, Reşat Nuri; *Anadolu Notları*, İnkılap ve Aka. İstanbul 1980.
- Gürbilek, Nurdan; *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yay. 1992.
- Hauser, Arnold; *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Hauser, Philip; *Handbook For Social Research, in Urban Areas*, UNESCO, 1964.
- Inceoğlu, Metin. *Güdüleme Yöntemleri*, A.Ü. SBF Basın Yayın Yüksek Okulu Yayını, Ankara 1986.
- Keleş, Ruşen; *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*, Gerçek Yay. genişletilmiş 3. baskı. İstanbul 1983.
- Keyder, Çağlar. *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İletişim Yayınları, 1990.
- Kıray, Mübeccel; *Toplumbilim Yazıları*, Ankara 1982.
- Kili, Suna; *Atatürk Devrimi, Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara 1981.
- Kocabaş Uygur; *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, A.Ü. SBF Yay. Ankara 1980.
- Kongar, Emre; *12 Eylül ve Sonrası*, Say Yay. İstanbul 1987.
- *Toplumsal Değişme*, Bilgi Yay. Ankara 1979.
- Macver, Robert; *The Remports We Guard*, The MacMillan Company. New York 1958.
- Makal, Oğuz; *Sinemada Yedinci Adam*, birinci baskı. İzmir 1987.
- Marcuse, Herbert; *Aşk ve Uygarlık*; Çev. Seçkin Çağan, May Yay. İstanbul 1968.
- Maslow, H. Abraham; *Motivation And Personality*, Harper and Brothers. New York 1954.
- Mimaroglu, İlhan; *Müzik Tarihi*, Varlık Yay. İstanbul 1987.

- Oktay, Ahmet; *Kültür ve İdeoloji*, Gür Yay. İstanbul 1987.
- Oskay, Ünşal; *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, Ankara 1982.
- Ozankaya, Özer; *Atatürk ve Laiklik*, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara 1981.
- Özbek, Meral. *Popüler Kültür, Modernleşme ve Orhan Gencebay Arabeski*. (basılmamış doktora tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1989.
- Özbek, Meral; *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yay. 1991.
- Öztürk, Mustafa. *Müzik Ailesinin Neireti*, Ayko, Yayınları, (yayın yılı belirtilmemiş).
- Rauf, Mehmet; *Eylül*, Hilmi Kitabevi. İstanbul 1946.
- *Genç Kız Kalbi*, İnk. ve Aka Kitabevi. İstanbul 1946.
- Scognamillo, Giovanni; *Türk Sinema Tarihi*, 1. cilt. Metis Yay. 1986.
- Sevengil, Ahmet Refik; *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız, Türk Tiyatro Tarihi 11*, MEB. Yay. İstanbul 1969.
- *Saray Tiyatrosu; Türk Tiyatro Tarihi IV*, MEB. Yay. İstanbul 1962.
- Sun, Muammer; *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*. Ajans Türk Matbaası 1969.
- Şen, Sabahattin; *Yeni Dünya Düzeni ve Türkiye*, Bağlam Yay. 1992.
- Şenyapılı, Önder; *Kentleşen Köylüler*, Milliyet Yay. 1. baskı. Haziran 1978.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *19. Asır Türk Edebiyatı*, Çağlayan Kitabevi, 5. baskı. İstanbul 1982.
- Tezcan, Mahmut. *Gençlik Sosyolojisi Yazıları* Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991.
- Timurtaş, Faruk; *Yunus Emre*, Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ankara 1986.
- Tokgöz, Oya; *Türkiye ve Ortadoğu Ülkelerinde Radyo ve Televizyon Sistemleri*, Ankara 1972.
- Tolan, Barlas; *Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma*, AİTİA Yay. Ankara 1980.
- *Büyük Kent Sorunlarına Toplu Bir Bakış*, AİTİA Yay. Ankara 1977.
- Tura, Yalçın. *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, Kasım 1988.
- Turan Şerafettin. *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1990.
- Uşaklıgil, Halid Ziya; *Mai ve Siyah* İnk. ve Aka Kitabevi, İstanbul 1976.
- Williams, Raymond; *Culture And Society, 1780 - 1940*. London 1960.

- Yasa, İbrahim; *Ankara'da Gecekondu Aileleri*, Alan Matbaası, Ankara 1968.
- Yaşar, Selâhaddin; *Yunus Emre*, Yeni Asya Yay. İstanbul 1984.
- Yörükân, Turhan; *Gecekondu ve Gecekondu Bölgelerinin Sosyo-Kültürel Özellikleri*, İmar-İskan Bak. Yay. Ankara 1969.

MAKALELER

- Akay, Ali; "Arabeske Sosyolojik Bir Yaklaşım" *Yeni Gündem*, sayı. 37, 1985, s. 38.
- Aksoy, Bülent; "Tanzimat'tan Cumhuriyete musiki ve batılaşma" *Tanzimat Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt. 5, 1985, İletişim Yayınları.
- Aköz, Emre; "Arabesk solu da etkiliyor" *Tempo*, sayı. 40, Eylül 1988.
- Akyıldız, Erhan; "Arabeskin önde gelen temsilcileri konuşuyor" *Milliyet Sanat Dergisi*, Ekim 1980, sayı. 19.s. 21.
- Alaca, M. Mustafa; "Günümüzde müzik arayışları" *Gösteri*, sayı. 65, s. 58-59
- Altıntaş, Mustafa; "Hükümet Enflasyonu Bilerek Düşürmüyor" *Yorum*, 4 Mart 1993
- "Arabeski anlıyorum" *Tempo* 25-31 Mart 1990-Sayı: 13
- And, Metin; "Bir kültür değişimi evresi olarak batılaşma" *Özgür İnsan*. Temmuz 1974 sayı. 2. s. 32-34
- Atikoğlu, Ayça - "Arabesk" 8-12 Ağustos 1991, Milliyet.
- "Aydınların Günah Keçisi" *Tercüman* 25 Mart 1990
- Ayvazoğlu Beşir. "Arabesk'in Üç Dönemi" *Türkiye Günlüğü*, sayı: 5, Ağustos 1989.
- Barlas, Canan "Gazino Dünyasına Damgasını Vuranlar" *Güneş* 9-16 Ocak 1988.
- Behar, Cem. Ben Müzikteki demokrasiden yanayım" *Türkiye Günlüğü*. 5 Ağustos 1989 Sayı: 5
- Behar, Cem. "Arabesk Müzikte Mesajlar ve Temalar" *Cumhuriyet Kitap* sayı: 10
- Belge, Murat. "Batılılaşma" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yay. 1983
- Belge, Murat; "Orhan Gencebay; iyi müzik yaptığımızda iddialıyız" *Yeni Gündem*, Ocak 1985, sayı. 14, s. 32.

- "Kahır Mektubu üstüne Metin incelemesi" *Milliyet Sanat Dergisi*, Nisan 1982, sayı. 46, s. 14-17.
- Berker, Encüment; "Türk müziğinin dünü, bugünü, yarını" *Müziğimizin Dünü, Bugünü, Yarını* (sempozyum), yayına hazırlayan Feyzi Halıcı. Sevinç Matbaası. Ankara 1986.
- Bilgin, Nuri; "Kültürel tüketim ve arabesk üstüne" *Seminer* Ege Üniversitesi Edebiyat Fak. Yay. Haziran 1982, sayı. 1, s. 189-207.
- Birkan, Üner; "Acısız arabeskin acısı" *Cumhuriyet*, 7 Mart 189. s. 5.
- "Arabeskten Hüseyin Sermet'e" *Cumhuriyet*, 10 Mart 1989, s. 5.
- Cumalı, Necati; "Arabesk Üstüne" *İkibine Doğru*, 5-11 Haziran 1988.
- Çalışlar, Aziz; "Kitle kültürüne bakış" *Bilim ve Sanat*, Kasım 1982 sayı. 23, s. 36-42.
- Çalışlar, Aziz; "Türkiye'de müzik sanatının ideolojik boyutları. *Gösteri*, 1985, sayı. 58, s. 73-74.
- Çevik, Ayda - Övür Mahmut; "Allah allah bu nasıl vaka" *Nokta*, 14 Ağustos 1988, s. 53-60.
- Çevik Ayda; "Bilinmeyen yönleriyle Zeki Müren" *Nokta*, 5 Haziran 1988. s. 53-59.
- Dunaway, David King. "Music as political communication in the United States" in *Popular Music and Communication*. ed. by James Lull, Sage Publication, Beverly Hills, London, 1987.
- Dorken, Erkan; "Halk müziğimizin olası geleceği" *Yeni Olgı*, sayı. 23. Kasım 1984, s. 36-37.
- Durbaş, Refik. "Arabesk" *Cumhuriyet*, 7 Kasım 1990.
- Ergil, Doğu; "Emperyalizmin yapısal kuramı" *A.Ü. SBF Dergisi*, 1977, no. 1-4, s. 189-207.
- Ergin, Metin; "Saadettin Kaynak'la söyleşi" *Cumhuriyet*, 9 Temmuz 1954.
- Ergönültaş, Ergin; "Arabesk olayı" *Milliyet Sanat Dergisi*, Ekim 1980.
- Erksan, Metin; "Arabesk müzik hakkında" *Sanat Çevresi*, Ocak 1984, sayı. 83, s. 56-57.
- Erol, Mustafa; "Türkiye'deki Bartok" 1. Müzik Kongresinde sunulan bildiri. Kültür ve Turizm Bak. Yay. Haziran 1988. s. 992.
- Güney, Gökhan; "Müzikte durgunluk yoktur" *Varlık Dergisi*, Ağustos 1982, s. 25.

- Gürsel, Nedim; "Yazın akımlarının oluşunda toplumsal-ideolojik yapının yeri" *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, TDK Yay. Ocak 1981, s. 3-7.
- Güvenç, Nazlı; "Dolmuş müziğinden tüketim toplumuna" (rapor) ODTÜ 1978.
- İnceoğlu, Metin; "Arabesk müzik sorunu" *A.Ü. SBF BYYO 1981 Yıllık*, s. 401-418.
- Karamustafa, Gülsün, "Arabeskin frenkçesi kitsch" *Yeni Gündem*, 14 Kasım 1985, s. 33.
- "Orhan Gencebay: Arabesk Türkiye'de en çok dinlenen müzik" *Gösteri*, Mart 1982. sayı. 16, s. 76-77.
- Kaya Ahmet; "Arabesk mi protest mi" *Nokta*, 8 Şubat 1987, sayı. 5. s. 66.
- Kongar, Emre; "Kentleşen gecekondu ya da gecekondulaşan kentler" *Kent-sel Bütünleşme*, TSBV ve TGAV ortak yayını (der) Türköz, Erdem.
- Kutlar, Onat; "Arabesk olayı" *Milliyet Sanat Dergisi*, Ekim 1980, sayı. 19, s. 19-20.
- Müzik Magazin Haftalık Magazin Dergisi*, Haziran 1988, sayı. 25, s. 15. Livaneli, Zülfü; "Yunus Emre'den Ferdi Tayfur'a" *Cumhuriyet* 15 Şubat 1980, s. 13.
- Mardin, Şerif; "Türkiye'de Kitle Toplumu" *Özgür İnsan*, Nisan 1974. sayı. 15, s. 57-60.
- Nakip, Mahir; "Arabesk musikiye dair" *Töre*, sayı. 159, s. 44-45
- Onan, Sacit; "Orhan Gencebay'la söyleşi" *Türkiye Yazıları*, sayı. 54.
- Onur, Sina; "Türk hafif müziği nereden nereye" *Yarın*, sayı. 34, Haziran 1984.
- Oskay, Ünsal; "Kültürün özellikleri ve içerikleri" *A.Ü. BYYO Yıllık* 1973, s. 279-289.
- "Gerçekçiliğin algılanması ve çoksesseliliğe geçiş" *Gösteri*, 1985, sayı. 58, s. 70-73.
- Osbay, Ünsal; "Müzikteki Arabeskleşme..." *Türkiye Günlüğü*, 5 Ağustos 1989-sayı.5
- Özkök, Ertuğrul; "Düşünce iklimleri ve Pop müzik" *Gösteri*, sayı. 65, s. 62-63.
- Özön, Nijat; "Türk sinemasına eleştirel bir bakış" *Yeni Sinema*, sayı. 3, Ekim 1966.
- Palmer Robert; "Rock, Popular, jazz, and clasic elements in New Orleans" in William Perris and Mary L. Hart. *Folk Music and Modern Society*. University Press of Missisipy, 1980.
- Pamir, Leylâ. "Dabussy ve Arabesk" *Adam Sanat*, Ocak 1989, sayı: 38,

- Peterson, Barbara; "The Emergence of The Modern Women" in Greald B. Baydo. *The Evolution of Mass Culture In America 1977 to the present*. Forum Press. 1982, s. 23-24.
- Jr. Robert Root; "A Listener's guide to the rhetoric of popular music" *Journal of Popular Culture*. volume 20, no. 1. Summer 1986.
- Saygun, Adnan; "Atatürk'ün sanat ve müzik anlayışı ve günümüzdeki tesiri" *Erdem*. Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, Eylül 1985, cilt. 1, sayı. 3, s. 590-610.
- Selanik, Cavidan; "Müzik İşlevi" 1. Müzik Kongresinde sunulan bildiri. Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ankara 1988, s. 608.
- Selçuk, Timur; "Küçümsenmeyecek Tablo" *Gösteri*, Mart 1982, sayı. 16.
- "Dünyanın batık kısmından su seviyesi kısmına çıkmak isteyen kesimlerin müziği" *Bilim ve Sanat*, Şubat 1981. sayı. 2, s. 58.
- Süreya, Cemal; "Ahmet Kaya: Ben buyum işte" *ikibine Doğru*, 15 Ocak 1989.
- Şenyapılı, Önder; "Pop müzik olayı" *Sanat Olayı*, Haziran 1981, sayı. 6, 1981, s. 9-12. -
- "Çok ses bunun neresinde", *Türkiye Yazıları*, sayı. 54.
- Şenyapılı, Tansu; "Ankara gecekondularında ekonomik yapı" *Kentsel Bütünleşme*, TSBD ve TAGV ortak semineri.
- "Gecekondu yaşamı ve arabesk" *Türkiye Yazıları*, Eylül 1980, sayı. 42, s. 14.
- Timuçin, Afşar; "Arabesk sanatının özellikleri" *Yarın*, Temmuz 1984, sayı. 35, s. 16-17.
- Tura, Yalçın; "Cumhuriyet döneminde Türk musikisi" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yay. cilt. 5, 1985, s. 1512-1530.
- Türkkuşu, Hakan; "Küçükler söylüyor büyükler kazanıyor" *Nokta*, Temmuz 1983, s. 50-52.
- Uğur, Aydın; "Cumhuriyetin ilk özgün popüler kültürü: arabesk" *Argos*, no 4. Aralık 1988.
- Ulusay, Nejat ve Timisi, Nilüfer. "Kültür Endüstrisinin ürünleri olarak Türkiye'de ses ve görüntü kasetleri" *Yüksek Lisans Seminer Çalışması*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. (basılı değil) 1989.
- Volkan, Sebahattin; "Türk müziğinin dünü, bugünü, yarını" *Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını*, (sempozyum) yayna hazırlayan Feyzi Halıcı. Ankara 1986.
- Yaran Azer; "Aktarma şarkılardan arabesk müziğe" *Türkiye Yazıları*, Eylül 1982, sayı. 54, s. 11-12.

Yücekök Ahmet; "Türkiye'de geleneksel köylülüğün çöküşü" *Özgür İnsan*, Mart 1973, sayı. 10, s. 26.

ÖTEKİ KAYNAKLAR

- Altınmeşe, İzzet; *Şarkı Türkü ve Aranjmanlar*, Akpınar Matb. İstanbul 1987.
- Besen Ümit; *1981 yılının Şarkı, Türkü ve Aranjmanları*, Şenyılmaz Mat. İstanbul 1981.
- Ceylan, *Şarkılar*, yayın yeri ve yılı belirtilmemiş.
- Emrah, *Türküler*, yayın yeri ve yılı belirtilmemiş.
- Encyclopedia of Britannica*, USA, 1968, volume. 3.
- Gürses, Müslüm; *Şarkı Türkü ve Aranjmanlar*, Şenyıldız Matb. İstanbul 1985.
- İBO'dan *Şarkılar, Türküler*. Hürriyet Yayını. Ağustos 1988.
- İnönü Ansiklopedisi*, cilt. 3, MEB. Yay. Ankara 1943.
- Makaleler Bibliyografyası*, 1968-1987.
- Öztürk, Kazım; *Türkiye Cumhuriyetleri Hükümetleri ve Programları*, İstanbul 1968.
- Öztuna, Yılmaz; *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, MEB. Yay. İstanbul 1974.
- Sözeri, Vural; *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul 1984.
- Tan, Nesrin; *Arabesk Şarkılı Filmlerin İncelenmesi*, (yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fak. 1987.
- Türkçe Sözlük*; (genişletilmiş 7. baskı) Türk Dil Kurumu Yayını. Ankara 1983.
- Türkiye Bibliyografyası*; 1970-1986.



fotoğraf: ibrahim demirel

Nazife GÜNGÖR, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulundan 1986 yılında mezun oldu. Daha sonra A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde İletişim dalında master yaptı. Şu anda yine aynı kurumda doktora çalışmalara devam etmekte olan **GÜNGÖR**, aynı zamanda da Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. **Nazife GÜNGÖR** iletişim ve popüler kültür konuları üzerinde çalışıyor.

ARABESK– sosyokültürel Açından Arabesk Müzik...

"Bir teselli ver.. Tanrım beni baştan yarat... Boynu bükük garip yetimler... Yarabbim sen büyüksün... Derdi ıstırabı ben mi yarattım?... " benzeri sözleri içeren arabesk müzikle yıllardır krallar, kraliçeler, prensler doğuyor, yükseliyor. Acıların kadınları, hamal çocuklar, küçük falanlar küçük filanlar... sağımızda solumuzda, işyerimizde, evimizde...

Nazife GÜNGÖR, kitabının genişletilmiş ikinci basımında arabesk müzik olgusunu bütün boyutlarıyla inceledi. *Acılisi, acısızıyla* arabesk müzik, neden toplumun büyük kesimini sarıp sarmalıyor?.. Arabeskin önlenemeyen yükselişine kim katkıda bulunuyor?...

"Arabesk müzik kentleşme ile ortaya çıkan değerler karmaşasının tüm yansımalarını içeriyor. Halk müziğinden klasik Türk müziğine, Arap müziğinden batının en ileri elektronik müzik teknolojisinin karmaşık seslerine kadar çok çeşitli bileşimlerden oluşan bir yapısı var."
(METİN İNCEOĞLU)

"Müzikte, siyasette, yaşam biçiminde arabeskleşme eğilimi Türkiye'nin yirmi yılına damgasını vurdu... Arabesk kaçınılmaz çekiciliğiyle Türk aydınının gündemindeki konuların başına gelip oturdu."
(ZÜLFÜ LİVANELİ)

"Arabesk, bir tür olarak sadece ezilen sınıf insanının yenilmişliğini, umutsuzluğunu ve beklentilerini içermiyor. Yöneten sınıfın üyeleri de bu türün küçümsenmeyecek bir tüketicisi durumundadırlar."
(AHMET OKTAY)

"Arabesk, yukarıdan aşağıya empoze edilen bir kitle kültürü değil, halka ait direnme ve kabullenmelerin, isyan ve boyun eğmelerin ideolojik ifadesini bulduğu, hâkim sınıfların hegemonik projesine eklenilebileceği gibi alternatif bir hegemonik projeye de eklenilebilecek çelişkili popüler çağırımlar taşıyan bir popüler kültürdür."
(MERAL ÖZBEK)



9 789754 941531



ISBN 975 - 494 - 153 - X
93 . 06 . Y . 0105 _ 613

KDV dahil