

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>

Sibel Öz & İsmail Afacan

Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası
ARABESK YENİDEN

Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası **ARABESK YENİDEN**

Hazırlayan
Sibel Öz - İsmail Afacan

**NOTA
GENE**

**NOTA
GENE**

Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta
2000 Sonrası
ARABESK YENİDEN

Hazırlayan
Sibel Öz & İsmail Afacan



NotaBene Yayınları

Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta

2000 Sonrası

ARABESK YENİDEN

Hazırlayan: Sibel Öz & İsmail Afacan

Kapak Tasarımı: Erkal Tülek

Mizanpaj: Ulaş Akyol

Usta Ofset / Nurten Güven Sertifika No: 47612

Maltepe Mahallesi, Davutpaşa Cad. No:83.2.382 Zeytinburnu / İstanbul

1. Baskı

Aralık 2020

İstanbul

ISBN : 978-605-260-267-6

www.notabene.com.tr ● info@notabene.com.tr

facebook: @NotaBeneYayinlari ● twitter: @NotaBeneY ● instagram: @notabene.yayinlari

© Renas Yayıncılık Matbaacılık Filmcilik Reklam Yazılım Donanım Bilişim San. ve Tic. Ltd. Şti.

Rasimpaşa mah. Duatepe sok. 59/B, Yeldeğirmeni, Kadıköy / İstanbul

Tel: (216) 337 20 26 GSM: 533 680 51 59 Sertifika No: 18074

İçindekiler

“2000 Sonrası” Arabesk Yeniden Neden?	5
<i>Sibel Öz - İsmail Afacan</i>	
Sıradanlaşan Yaşamın Restorasyonu: Arabesk!	11
“Son Bakışta Aşk”	13
<i>Z. Tül Akbal Süalp</i>	
Arabesk	25
<i>Aydın Çubukçu</i>	
Arka Sokaklardan Caddelere: Batsın Bu Dünya!	31
<i>Yasemin Yazıcı</i>	
Kenardan Merkeze:	
Popüler Müziğin Kalbinde Yaşayan Arabesk	47
Batmayan Dünyanın Batan İnsanlarına Ağıt	49
<i>Naim Dilmener</i>	
Postmodern Çağın İki “Masum Suç Ortağı”:	
Nostalji ve Arabesk	57
<i>Uğur Küçükkaplan</i>	
Arabeskin Bitmeyen ‘Babalar’ Resitali	75
<i>Yetgül Karaçelik</i>	
Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk	89
<i>Anıl Sayan</i>	
Arabeskten Rap’e Uzanan Yol	103
<i>İrem Elbir - Onur Serdan Çarboğa</i>	
Sinemanın İç Sıkıntısı ya da Sıkıntının Sinemasından	
Arabeskin İçeriksiz Sularına	117
Eleştiriden Güzellemeye Türkiye Sinemasının Arabeskle Dansı	119
<i>F. Serkan Acar</i>	

Duygu Ekonomisinin Yinelenen Formu Olarak Arabesk ve Sinema <i>Oya Yağcı</i>	131
Dert Bende Derman Sende Dert Bende Derman Bende: Türkiye Sineması Kadın Temsiline ‘Arabesk’ Bir Bakış <i>Pınar Fontini</i>	149
Edebiyatın Popüler Kültürle İmtihanı: Soslu Arabesk	163
Çağdaş Türkiye Edebiyatında Anlatıcı Kurulumu ve Soslu Arabesk <i>Nil Sakman</i>	165
Küskünlükleri, Travmaları ve Ümitsizlikleriyle... ‘Bizim’ Anti-Kahramanlar <i>Sibel Öz</i>	181
Dokunmamanın Dokunaklı Hikayesi: Popüler Kültür Dergiciliği <i>Hakan Güngör-İsmail Afacan</i>	195
Adaletsizlik Karşısında Metafizik İsyan: Behzat Ç. <i>Arzu Eylem</i>	205

“2000 Sonrası” Arabesk Yeniden Neden?

Sibel Öz - İsmail Afacan

Türkiye son yirmi yıldır hızla içe kapanıyor. İslâmî-sağ gerici-liğe kayıtsız şartsız teslim olması istenen toplum akla gelebilecek, gelmeyecek her yöntemle şekillendirilmeye çalışılıyor. “Umutsuzluk” ve “mutsuzluk” gündelik yaşamın âdeta ayrılmaz parçası haline gelmiş durumda. Böyle bir ortamda arabeskin, halet-i ruhiyemizi çok iyi tanımladığını düşünüyoruz. Elinizde tuttuğunuz *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* kitabı süreci ve özellikle mevcut sanatsal üretim ortamını sorgulama, tanımlama ihtiyacından doğdu.

Toplumsal olarak yaşadığımız ruhsal durumun adı arabesk olunca doğal olarak okuduğumuz kitaplarda, dinlediğimiz müzikte, izlediğimiz filmlerde de arayıp buluyoruz arabesk ruhu. Seviyoruz acılarımızı, hep birlikte bizi ‘biz’ eden o ruh haline tutunmaya çalışıyoruz. Ancak konuyla ilgili kimi kitaplara bakıldığında arabeskin 1980 sonrasında kaldığı söyleniyor. 1960’lı yıllarda doğan, özellikle 1970’lerde gelişen ve 1980’li yıllarda önemli bir kitlenin hayatında yer edinen arabeske ilişkin ciddi teorik çalışmalar da haliyle arabeskin popüler kültür alanında zirvede olduğu yıllarda ve sonrası dönemde yapılmış. 2000 sonrasından günümüze uzanan süreçte, ekonomik krizden, yoksullaşmadan, gerici siyasi iklimden beslenerek büyüyen, bu arada form değiştirerek kendini güncelleyen, gündelik yaşamı entelektüel etkinliklere varana dek etkiler hale gelen arabesk gerçeğine ilişkin

güncel teorik çalışmalar ise yetersiz. Bu yetersizlik ya da boşluk da aslında popüler kültürle uzlaşmaya kapı aralıyor.

Son yıllarda arabesk müziğe ilgi gittikçe artıyor. Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ümit Besen ve Cengiz Kurtoğlu gibi şarkıcıların parçaları çeşitli versiyonlarla yeniden yorumlanıyor. Özellikle Seksendört, Gece Yolcuları, Zakkum gibi gruplar; Pamela, Ceylan Ertem gibi şarkıcıların rock tınılarıyla yaptığı yorumlar ağırlıkla gençlerden oluşan geniş kesimler tarafından dinleniyor.

İçinden geçtiğimiz dönemde arabeskin etkilerini sadece müzikte değil, edebiyattan sinemaya kadar birçok sanatsal alanda da görmek mümkün. Çekilen filmlerde ve yayımlanan popüler kültür dergilerinde bireyci ve kadercî üslupla şekillenen arabesk figürler sıklıkla karşımıza çıkıyor. Dönemin popüler sineması Yeşilçam'ın zirve yönetmenlerinden Ertem Eğilmez'in sinema sektörüyle birlikte kendi pratiğini de ti'ye alarak eleştirdiği 1989 tarihli *Arabesk* filminden, 2018 tarihli *Müslüm* filmine uzanan otuz yıla yakın süreçte Türkiye sinemasının da arabeske dair tavrı değişmiş durumda. Edebiyatta ise 'Tutunamayanlar' imaj, karakter ve belirgin bir söylem olarak 90'larla yarışır ölçekte yer buluyor, anti-kahraman romanları ve öyküleri her türlü toplumsal bağlamı dışlayarak günün eğilimini belirliyor, market dergileriyle edebiyat, belki de ilk defa bu kadar keskin bir şekilde popüler kültürün alanına sokulmuş oluyor.

Arabeskin ezilen yoksul kitlelerce üretilip tüketildiği ve burjuva ya da elitist kültür katında küçümsenerek reddedildiği yakın tarih, henüz toplumsal hafızamızda taze. O dönemlerde sadece kültürel seçkinler değil, devlet de arabeske karşı benzer bir tutum takınarak arabeski reddetmiş, kamusal ya da resmi alanlarda yok saymış, hatta yasaklamıştır. Bu yok sayma döneminde, özünde uyuşturan bir kadercilik taşıyan arabesk ezilen yoksulların dünyasında yer yer kadere isyan diline dönüşmüş, ezilenlerin rengine bürünmüştür. Ekonomik, siyasi süreçlerin dinamikleri değiştiğinde ise, söz konusu popüler kültür öğelerinin tüketilerek rafa kaldırılmıştır. Ancak modası geçmiş ya da rüzgarı sönmüş bu unsurların bir dönem sonra bu kez orta

sınıf seçkinleri aracılığıyla yeniden gündeme getirilmesinin önünde bir engel de yoktur. Kitle kültürü boşluk kaldırmaz. Popüler kültürün ihtiyaçları doğrultusunda arabesk de geçmiş olumsuzluklarından azade olarak kıymetli ve “bize ait” nostaljik bir öğeye dönüştürülebilir. Böylelikle sol da, burjuva seçkin kesimler de en safiyane “nostaljik” duygularla arabeskle barışabilir. Bir zamanlar “yoz müzik”, “gecekondu müziği” ya da “minibüs müziği” olarak tanımladıkları arabesk, ‘bize ait’ kıymetli ve korunası değerler arasına kolaylıkla yerleşir. Unutmayalım ki, nostalji, geçmişin olumsuzluklarından arındırılarak yeni anlamlarla yeniden kurgulanmasıdır. Nostalji işin içine girdiğinde gerçekler diye bir şey yoktur; ihtiyaçlar gerçekleri bükerek, biçimlendirir ve yeniden kurar.

Bu noktada akıllarda şöyle bir soru beliriyor: Peki bugün arabeskleşme sürecinin kapısını açan nedir? Arabeskin, özellikle müzik alanında popülerliği yakaladığı dönemde, kırsaldan kentlere büyük göç dalgalarının yaşandığını biliyoruz. Göçle kentlerin kıyısına savrulan insanların hayallerinin çok kısa zamanda yıkılması, işsizlik, yoksulluk gerçeğiyle boğuşurken kentte kaybolması, bu arada geri dönme koşullarının da ortadan kalkması gibi durumlar, bu insanların kendilerini arabesk müzikle ifade etmelerine yol açmıştır. Gelecek yoktur, insan hayalleriyle birlikte yenilmiştir ve zaten yoksullar yenilmeye mahkumdur.

Bugüne gelirsek arabeskin tekrar yaygınlaşmasının nedenlerini, 80’li yıllardakine benzer yoksulluk, anti-demokratik uygulamalar, yenilgi ve yılgınlık atmosferi, çıkışsızlık ve tek başınlık duygusunda aramak gerekiyor. İçinden geçtiğimiz bu dönemin “trendleri” 80 sonrası gibi kaçış, umutsuzluk ve kadercilik. “Zaten bu halktan bir şey olmaz”, “Bu ülkede muhalefet her zaman azınlıkta kalmaya mahkumdur”, “Bu memlekette hiçbir şey değişmez” gibi revaçta olan kalıp cümlelerin, günümüzde ne kadar yaygın kullanıldığını hatırlamakta yarar var. Konformist bir içeriğe sahip bu yakınmalar arabesk ruh halini göstermesi bakımından dikkat çekici. Dolayısıyla arabeskle neden toplumsal mücadelenin yükseldiği dönemde değil de, geri çekildiği bir dönemde barışıldığını sorgulamak da bize kalıyor.

Arabeskin, müzik alanında iktidarını ilan ettiği ve popüler olduğu dönemde bile arabesk müziğe karşı aydınlar tarafından önemli bir direnç gösteriliyordu. Dönemin iktidarıyla bağları dile getiriliyor, halk üzerinde yarattığı siyasal ve kültürel tahribat anlatılıyordu. Arabeske karşı önemli bir eleştiri vardı. Günümüzle söz konusu dönem arasında benzerlikler bulunmasına rağmen bugün gösterilen tepkilerdeki farklılık dikkat çekici. Günümüzde, geçmiş arabesk üretimin nostaljik bir öge olarak yeniden ambalajlanıp “modern” hale getirildiği, ezilenlerin dertlerinden tonlar taşımasından kaynaklı “isyancı” tonlarının törpü-lendiği, eğer doğru tanımsa bu “kadere isyan” tavrının genel bir “looser/kaybeden, tutunamayan” güzellemesine dönüştüğü, bu dip söyleminin de kadercı üslupla toplumun entelektüellerini bile etkilediğine dair tespitler her yönüyle tartışmaya açık. Bir diğer tespit ise, 80’li yıllarda sol ve entelektüel çevrelerin arabeski şiddetle eleştirmesine rağmen bugün bu tavrın geçmişteki kadar net olmaması, hatta arabeskin modernize edilerek yeniden üretilmesinde entelektüel çevrelerin de rol almasına dair.

Arabesk eleştirisi ve savunusunda iki uç değerlendirmeden söz edebiliriz: Birincisi; Fazıl Say’ın “arabesk yavaşlıktır”¹’a varan indirgemeci yaklaşımı, diğeri ise Can Gox’un “Arabesk isyanın dilidir”² ütopyası. Say’ın geleneksel elitist yaklaşımı bugünkü arabesk algısını açıklamak için yeterli bir veri sunmazken Can Gox’un ifade ettiği düşünce, günümüzdeki arabesk eğilimi açıklamada önemli bir kapıyı aralıyor. Can Gox’un arabeskten devrimci bir öz çıkarma ütopyası, günümüzde arabeski üreten, yenilginin merkez üssü konumunda olan sol-entelektüel çevrelerin arabeske yaklaşımını özetliyor. Bu çevreler arabeskteki “sınıfsallığı” keşfetmekle kalmıyor ona devrimci bir misyon da biçiyor. Bunun örneklerini özellikle popüler-kültür dergilerinde sıklıkla görmek mümkün... Bu iki yaklaşımın ötesinde sosyolojik ve tarihsel bir arabesk eleştirisine bugün açısından acil ihtiyaç olduğu açıklıkla görülüyor. 1980 sonrası aydınlar, bir yandan yenilgi ruhuyla mücadele ederken diğeri yandan da arabesk kültürle mücadele

¹ <https://www.ntv.com.tr/turkiye/arabesk-yavsakligindan-utanmiyorum,WLfhQ4LJw0ePkd9WOWRaRg> Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

² <https://www.birgun.net/haber/arabesk-isyanin-dilidir-240377>

etmek zorundaydılar. Bugün arabeskle “barışma” halinin entelektüel çevreleri de içine alan toplumsal yenilgi ruhuyla bağı olmalıdır. Kitlelerin arabeske, toplumsal mücadelenin geri çekildiği ya da yenildiği dönemlerde sarıldığı, entelektüellerin ise arabeskle yine bu yıllarda barıştığı görülüyor.

Arabesk algısındaki dönüşümü gösteren bir başka dikkat çekici örnek de, AKP sözcüsü Mahir Ünal’ın konuyla ilgili ifadesi: “Biz Ferdi Tayfur dinlerdik, Orhan Gencebay dinlerdik. Niye? Çünkü acılarımız vardı. Arabesk niye vardı? Çünkü bizim çok acılarımız vardı. Bir ara hatırlıyor musunuz devlet ‘acısız arabesk’ diye Hakkı Bulut’a bir şey yaptırmaya kalkıştı. Eğer toplumda acı varsa, müziği o acı şekillenir. Bugün niye arabesk yok? Bugün diyoruz ki ‘pop müzik’. Pop müzik var, çünkü artık acıyı karşılık hale getirecek bir müzik türü kalmadı.”³ Görüldüğü gibi, Mahir Ünal arabeski acıyla ilişkilendiriyor. Konunun sosyolojik ve tarihsel boyutunu bir kenara bırakırsak haksız da sayılmaz. “Arabesk yoksa acı da yoktur,” sonucuna varıyor ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta daha var; Mahir Ünal’ın temsil ettiği siyasal anlayış artık acı çeken tarafta değil, iktidar olmanın nimetlerinden bolca yararlandıkları için gelecek kaygısı gütmüyor, kendilerini ifade etme sorunu yaşamıyor ve hayata umutla bakıyorlar. Bu dönemin acı çekenleri ve kaybedenleri ise hâlâ ve yine arabesk bir duygu dünyasının içine hapsolarak varlık yokluk mücadelesi veriyor.

Konuya ilişkin bütün bu tespitleri ve pek çok soruyu tartışmaya açan *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* kitabı, 2019 Ocak ayında Evrensel Gazetesi’nde yayımlanan ve arabeskin bugününü müziğe, sinemaya ve edebiyata yansımalarıyla tartışan İsmail Afacan’ın hazırladığı “Arabesk Dosyası” ile gündeme geldi.⁴ Arabeskin tarihsel ve sosyolojik arka planını da masaya yatıran yazı dizisi Nuray Sancar, Sibel Öz, Oya Yağcı ve Naim Dilmener’in yazılarından oluşuyordu ve o dönem önemli bir tartışmaya kapı araladı. Yazı dizisine okurlardan gelen olumlu karşılık, bu konuda ciddi

³ <https://haber.sol.org.tr/turkiye/akpli-mahir-unal-ferdi-tayfur-dinlerdik-orhan-gencebay-dinlerdik-239530> Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

⁴ <https://www.evrensel.net/haber/371327/metropolun-kestirme-hikayesi-arabesk>

çalışmalara gereksinim olduğunu, 90'larda yapılmış çalışmalar sonrası güncel ve doyurucu yeni çalışmaların eksikliğini hatırlatmış oldu. Arabesk dosyasının temel sorusu şuydu: "Arabesk Yeniden... Neden?" *Arabesk Yeniden* kitabı müzikolog, eleştirmen, akademisyen, yönetmen ve edebiyatçıların bu soruya kendi alanlarından incelemelerle yanıt bulmasını ve konuyla ilgili tartışmayı azıcık kışkırtmayı hedefledi.

Hayatın olduğu kadar entelektüel üretim ve etkinliklerin de bütüncül olduğuna inanıyoruz. Bu nedenle ilk kez konuyla ilgili bir kitapta müzik, sinema ve edebiyat alanları birlikte ele alındı. Girişteki siyasi, sosyolojik yazıların bulunduğu ilk bölümü, müzikte arabeskin güncel formlarını irdeleyen ikinci bölüm, arabeskin sinema ve edebiyattaki izlerini takip eden sinema ve edebiyat bölümleri izledi. Yaklaşık bir seneye yaklaşan yüz yüze tartışma süreciyle kitabın içeriğini oluşturan başlıklar belirlendi, konular derinleştirildi. Bir tartışma kitabı olması hedeflenmişti, en azından yazarları kolektif bir tartışmayı uzun zaman sürdürerek bu kitaptan çok şey öğrendi. Umarız bu kolektif tarz kitaba yansımıştır ve okurlar için de kolektif bir tartışmanın yolunu açar.

Güncel planda arabesk konusuyla ilgili akla gelen soruların ideolojik, siyasi, kültürel yanıtlarını aramak kadar, yeni formlarla yeniden yükselen değer haline getirilen arabeskin müziğe, sinemaya ve edebiyata yansımalarını tartışmak ve özellikle hayatın kılcal damarlarındaki izlerini sürmek de önemli. Arabesk zerine geçmiş yıllarda yapılan çalışmalar, 2000 sonrasını ele alan tarihsel ve sosyolojik arka plan araştırmalarıyla sürmek ve güncellenmek zorunda. O zaman ilk sorumuzu yineleyelim: Arabesk Yeniden... Neden?

**SIRADANLAŞAN YAŞAMIN
RESTORASYONU:
ARABESK!**

“Son Bakışta Aşk”

Z. Tül Akbal Süalp

Aslında bu ülkede insanların hayatı pekâlâ arabesk diye de tanımlanabilir. Başımıza umulmadık bir şekilde -ki buna irrasyonel bir şekilde de diyebiliriz- pek çok şey gelebilir. Hak ihlallerinin, güvencesizliğin, işsizliğin, iş cinayetlerinin, kadın cinayetlerinin, “doğal afetlerin” kol gezdiği bir ülkede hele de yeryüzünde sona yaklaştıkça şiddeti artmış saldırgan kapitalizmin kısı kacında bu kenarda sıkışıp kalmışsanız her şey ziyadesiyle arabesk gelebilir, görünebilir, hissedilebilir. Yani içinde bulunulan durumu analiz edemiyorsak ya da irrasyonellik fırtınasında kavrayamaz hale geldiysek arabeski bir halet-i ruhiye olarak görüp tasvir edebiliriz. Çıkarışsızlık, yol yordamsız kalmak, başa çıkamamak hallerinin bir yekûnu gibi.

Bütün bu başımıza gelenler gerçekten bir tür arabesk midir? Yanan ormanlar, depremde ya da herhangi bir doğal afette kaybedilenlerin akıl dışı sayısı, her gün hunharca en çok da yakınları tarafından katledilen kadınlar, iş cinayetlerinin sıradanlaşması, herhangi bir demokratik tepki verdiğinizde başınıza gelebilecekler, her çeşidinden hak ihlali, geçim sıkıntısının yoğun ve yaygın oluşu, bütün bunları sıradan bir vaka-i adiyeye gibi yaşıyor oluşumuz bir tür arabesk midir? Yekpare bir betonla kaplanmakta oluşumuz, mesela rasyonel aklın tamamen tedavülden kalkması ya da hayalle gerçeği sık sık karıştırıyor olmamız, yalanla doğrunun arasında hiçbir mesafenin kalmamış olması ve nihayetinde içinde bulunduğumuz bu tuhaf durumdan rahatsız olmak

dışında kendimize, bahtımıza hayıflanmaktan öte gitmeyişişimiz... Yani zulüm, haksızlıklar ve adalet karşısında toplumsal bir biliş göstermeyip sadece kendine acıyan bireyler topluluğu olmak arabeskten midir? Ya da sömürüyü görmeyip sadece tahakkümü algılıyor oluşumuz ve bütün bunları kişiselleştirişimiz?

Arabesk tepkisel bir isyandır, köyden kopuşun, kentte var olabilmenin ikinci kuşağıdır. Dayatılana karşı itiraz ederken uyum gösterme ama bunu reddediyormuş gibi yapma durumudur. Bu yüzden Arabesk'in kelime köklerine tarih içinde yaptığı yolculuğa ya da müzikteki sentez özelliğine girmeden daha önce Meral Özbek, Nurdan Gürbilek gibi yazarlar tarafından yapılmış birçok çalışmanın ve okumaların işaret ettiğı gibi arabeski toplumsal tarihin bir döneminin dinamiğı olarak görmekte olduğumuzu söyleyerek başlayabiliriz.

Yukardaki soruların bir yanlış muhataplık sorunu var sanki, yani görünenin arabesk olduğu vaki olsa da ardındakinin ne olduğuna bakmak gerekiyor elbet. Ama şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki arabesk, popüler kültürün mücadeleli alanına ilk günlerde bir kenar kültür pratiğı olarak girmişti. Minibüslerin, kenarın, işçi mahallelerini fabrikalara bağlayan aksların dertlerine derman arayışlarının, dermansız kalışlarının müziğı ve biraz da tavrı olarak popüler kültür arenasında kendine yer açtı, mücadele verdi. Bu mücadelede güçlendiğı anda egemen olan kültür tarafından temellük edilerek baskın kültürün bir parçası oldu. Kaçınılmaz olarak dönüştü, harmanlandı, yaygınlaştı, yayıldı. Artık arabesk kendisinden başka pek çok şey oluverdi. Hatta bu mücadele içinde o kadar merkeze oturdu ki iktidar bile olabildi. Ve biz, kendini mağdur bulup yakınmayı sürdüren şiddeti yüksek bir iktidarla karşı karşıya kaldık.

Merkez ve giderek iktidara yerleşen arabesk, bir şeyleri yapma, eyleme, hissetme, ifade etme biçimi olarak egemen kültürün genel üslubuna dönüştü. Aslında tartıştığımız esas mesele bu olsa gerek. Popüler kültür içinde mücadele sürecindeki bütün muhalif unsurların ele geçirilmesi ve muhafazakârlaşması, sıradanlaştırılması, vasatlaştırılması, popüler kültürün sığlaştırılması ve hatta giderek kuraklaşması böyle bir süreç. Egemen kültüre hâkim olan, hatta iktidarın kendini

ifade biçimine dönmüş bir arabesk acaba görüldüğü yüzünden ötede bizden neleri gizliyor?

Başlangıcından beri eşitsiz, adaletsiz bir tarih olarak vahşi ve hoyrat kapitalizmin içinden geçerken damarlarımıza, tenimize batan fiziksel gerçeklikleri, başımıza gelenleri kavrayabilmemizi, hayatı anlamlandırabilmemizi sağlayacak kanalların birer birer yok olması ve adaletsizliğe, vahşete karşı, ona rağmen ayakta kalmamızı sağlayacak dayanma, direnme olanaklarından da yoksun kalındığı için olup biten her şeyi bir halet-i ruhiye diye içimize sindirmeye çalışmamızın hikayesidir bu arabesk hegemonya. Üstelik örgütlenmenin, dayanışmanın, direnmenin bir ihtimal olarak bile adını anmaz olduğumuz bir zamanda gerçekleştiği için, kültürel ve sanatsal pratiklerde hayatı ve onun temsil alanlarını melodramlaştırarak ağır bir sıvıya dönüştürmüştür. Ama bu da bir eşik ve yeni canlanmaları bağrında taşıyor, bunu hiç unutmadan ve göz ardı etmeden diyebiliriz ki, şimdilik sıradanlık, sıradanlığın yükselişi ve eleştirinin zaafı ve güçsüzlüğü ile karşı karşıyayız. Arabeskin bir arka fon olarak varlığı bütün bunlardan ayrı düşünülemez

Sıkıntı ve zorluklar sokağı, sıradan insanları bastırduğunda, günlük hayatın rejimi toplumsal ilişkileri şiddetle şekillendirir olduğunda yaşamın, deneyimlerin kendisi de arabeskleşir, vasatlaşır ya da melodramlaşır. Ve tabii bu toplumsallığın içinden çıkacak temsil biçimleri de böyle öyküler anlatmaya başlarlar, böyle müzikler yapılır, hatta böyle haberlerle uyandırılır her sabah.

Öte yandan işin daha vahim bir boyutu olarak düşüncenin, bilginin ve eleştirinin büyük bir sarsıntı ile geri çekilmesi, yazarın sorumluluğunu kaybetmesi, zaten sorunlu bir alan olan eleştirinin de sıradanlaşmasına yol açtı. Sanatın, kültürel üretimin, yaratıcılığın toplum-sallaşması ve yaygınlaşması gerçekleşemezken sanat ve yaratıcılık popülist bir çıkarıcılıkla sıradanlaşınca sanatın ve kültürün alanları da demokratikleşemedi. Azalmışlığın öfkesi ve tepkiselliği eleştirinin ve bilgi üretiminin Benjamin’in tabiriyle hoyrat ve polisiye bir kural koyuculukla aşağılanmasına ve yok edilmesine yol açtı. Dayanışma ve direnmenin örgütlenmesi çözülür dağılırken, küçük burjuva aydını da geniş ölçüde aslına rücu ederek lümpenliği kutsar hale geldi. Günlük

siyasetten akademiye, haberlerden popüler kültüre her yanı ağır bir vasatlaşma ve sıradanlık sarıp muhalif eleştirel dilin suskunluğu da eklenince direnme ve mücadele pratikleri seyrelip büyük bir sıradanlık ve buna tapınma pratiği hâkimiyet kazandı. Üstelik bütün dünyada.

2000'li yılların başında, AKP iktidara geldiğinde, neoliberalizm esnek üretim ve taşeronlaşma süreçleriyle hâkimiyetini bütün kara parçalarında hissettirirken Türkiye'de ve dünyada bir yandan da mülksüzleştirme ve işçileştirme süreçleri ivme kazanmaktaydı. Bu, aynı zamanda hem kentlere doğru hareket demekti, hem de kentlerin ve emeğin yeniden düzenlenmesi anlamına geliyordu. Türkiye, dünya ile 1970'lerin ortalarından beri başlayan bir dönüşümün önemli bir fazını tamamlıyordu. Aynı süreç elbette bütün dünyada baskı politikalarıyla toplumsal muhalefetin örgütlenme, dayanışma ve mücadele kazanımlarının şiddetle bastırıldığı bir dönemi ortaya çıkarmıştı. Kentler, yeniden ekonomik ve siyasi zorla yaşadıkları yerlerden ve üretim araçlarından koparılmış insanlarla dolmaktaydı.

Neoliberalizmin muazzam bir başarıyla her gün yeniden kurduğu şaşa dolu bir hayatın pırıltılı sınıf atlama düşleri, artık yapısal olarak da dönüşmüş medya aracılığıyla ustalıkla sunulmaktaydı. Bu süreç burjuvazinin, 1960'ların devrimci, toplumcu dinamikleri ve kazanımlarına karşı muazzam rövanşıydı aynı zamanda. Her şey, gündelik hayat bütün zerreleriyle burjuvazinin zaferiyle taçlanıyor, bu sınıf mücadelesinde her şey burjuvazi lehine bir fırsata dönüşüyordu.

Sermaye yeni ellerde tekrar birikiyor, sınıf saflarına yenileri katılıyordu. AKP tam da bu dönemde iktidar olmaya başladı. Neoliberalizmin muhafazakâr liberal aşamasına uygun ve uyumlu bir iktidar olarak görünüyordu. Yerel, bölgesel yeni burjuvalarla el ele bu toprakların geleneklerine, geleneksel tutuculuğuna uygun, uyumlu beslenip büyüyecek ve birlikte palazlanacak bir iktidar için biçilmiş kaftandı. Süreç sert, tahakküm kurabilen, muhafazakâr bağlarla toplumun sıvasını sarabilen iktidarlara ihtiyaç duymaktaydı. Sayıca da genişleyen emek kesimlerinin giderek artacak sorunları elbette ki öngörülmüş, hatta buna hazırlanılmıştı. Akademik, popüler, aktüel pek çok yerde, işçi sınıfı artık dönüşmüştür, değişmiştir yorumları yapılmaktaydı.

Sınıfa başka türlü bakmalıyız denilmekte, bütün cümleler “orta sınıf” ve “kent yoksulları” üzerine kurulmaktaydı. Oysa tam tersine ve hâlâ devam etmekte olduğu gibi tarihin en yoğun mülksüzleştirme ve işçi-leştirme sürecinden geçilmekteydi. “Kent yoksulları”nın sorun olma potansiyeli beklenir bir şeydi. Sayıları kabarak artan güvencesiz emek kesimine karşı yükselen bir jargon olarak “orta sınıf” ve “kent yoksulları” aslında hiç de masum bir terminoloji tercihi değildi.

Kent sanki kasabalardan, unutulmuş köylerden, viranelerden, değerinin artmasını bir televizyon dizisini bekler gibi bekleyen eski yoksul mahallelerden kurtarılmış, küçük büyük, korumalı, daha ko-rumalı özel sitelerden ve eski gibi duran birkaç eski büyük semtten mürekkep bir büyüklük haline gelmişti. Artık hiç kimsenin olan bu büyüklük içinde, kimse kendi kentinin, köyünün ötesini yaşamaz hale gelmişti çoktan. Hiç kimsenin, hiç mekânlarından biri olarak büyük kentlerde sermayenin, malların, emeğin ve yaşama biçimlerinin küre-sel olarak esnek akışkanlığı sağlanırken, eski ve geleneksel mekânlar özgüllüklerinden, özelliklerinden arınmış bir mekân ve zamanı üretir-ken zamanda ve mekanda değişime uğrayıp durdular. Bunca mahalle nostaljisi taşıyan TV dizisinin hangi özlem ve hasrete karşılık geldiği de belki buradan bakınca anlaşılabilir.

İstanbul hem iç içe geçmeler, sızmalarla hem de sessiz ihlaller-le yaşanan, bilişsel ya da sanal olarak kavranan sınırlarıyla kültürel, ideolojik ve temsili pek çok köprüyü, arka sokakları, kapı ve pencere önlerini küreselleşmenin bütün kentleri gibi sunuyordu. Bu kesişme-ler bakışın ve anlamının çoğulluğuna zemin yaratırken, bir yandan da küreselleşmenin bütün parçalanmış, yoksullaşmış, yoksunlaşmış, kısıtlanmış deneyimleri, işsizlik, güvencesizlik, yersizlik, yurtsuzluk halleri ve mekânları gibi aşılması imkânsız sınırları, keskin ayrımları ile hücreleşen, yalıtılan, köşeye sıkışan bir sessizliği ve bakışsızlığı da çoğaltıyordu. Küresel akışkanlığın akışkan kıldığı sermaye, emek, insan, mekân, imge, sembol küresel olarak yeniden düzenlenen ve emeğin ayrımlarının sarstığı insan hayatları ile havası alınarak üstü örtülmüş, korunmaya bırakılmış bir deneyimsizliği de aynı akışın içinde sürüklüyordu.

Bu bakış açısıyla baktığımızda hem burada hem de küreselleşmenin diğer dünyalarında, 80'lerden beri daha baskın olarak kavganın, mücadelenin, meselenin, dayanışmanın, direnmenin olmadığı *rahat-sız* bir duruşun öyküleri ve anlatımlarıyla karşılaşırız. Hiç mekân ve hiç zamanın sınırsızlığında var olan bütün sınırların ve bu sınırlarla dolmuş yüklerin insanın omuzlarında taşındığı yeni bir dönemdir bu. Bu dönemin puslu havasını zaten bu sınırlarındaki sürekli belirsizlik haliyle tanımlayabiliriz. Bir büyük dünya savaşının ardından gelmese de dünyanın pek çok köşesinde ne vakit başladığı belli değilmiş gibi duran ve bitip bitmediklerinden de emin olamadığımız pek çok farklı savaşın ardından geliyorlar. Aslında bir türlü bitmek bilmedikleri için, sonrası olmayan savaşlar. Bu sonsuz ve sınırsız gibi duran ve herkese bir TV ekranı mesafesindeymiş gibi gözükken; içinde olanları uzaktan birer anlatı kahramanları gibi gördüğümüz bu tuhaf savaşlar, hep bir "savaş sonrası" durumunu korumaktalar; ekonomik olarak, siyasi olarak, gündelik hayat deneyimleri olarak.

Kapitalizmin eşitsiz coğrafyalarında her krizin çözülme aşamasında, kapitalizmin sorunları bir mekândan diğerine aktarışındaki dinamiklerle bir coğrafyanın tarihsel kültürel serüveni ve dinamikleri yeni karşılaşmalar üretebiliyor. Burada da sömürülen ve tahakküme uğrayan kesimler için felakete dönüşen her şey burjuvazi katmanlarında bir fırsata dönüşüyor ve önlerine açılan sınırsız fırsatlardan yararlanabiliyorlardı. Elbette uyumsuzluk ve çatışma da baş göstermeye başlamıştı. Ama esas mesele burjuvazinin yeni katmanları arasındaki çatışma ve uyumsuzluk meselesinde oluştu. Burjuvazinin yeni lideri arkasında yeni yükselen burjuvazi ve ikna ettiği aşikâr olan bir ötekiler manzumesiyle güçlü görünmekle birlikte sınıf içi liderlikte aynı şekilde ikna edici görünmemekteydi. Egemenlik krizinin en beter hali ile karşı karşıya kalındığı bu durum (ki faşizm bonapartizm gibi otoriterleşen ve tehditkâr olan rejimlerin içine doğabildiği koşulları taşır) iktidarın karşısındakiler için çok daha vahim bir sürecin başlaması anlamına geliyordu. Üstelik bu sefer iktidarın karşısında güçsüzleşmiş bir muhalefet, mücadelenin araçlarından da yoksun kalmış bir işçi sınıfı kalmıştı. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Muhalefetin, eleştirinin ve aykırı karşıt üretimlerin alanında kültür sanat ve bilgi üretimini sürdürenler tam da bu süreçte uyumlanarak ya da geri çekilerek günlük hayatın içinde filizlenebilecek veya bir güç bulacak damarın da sessiz ve yavaşça ortadan kalkmasına adeta destek oldular. Muhalefeti, mücadeleyi sürdürenler marjinalleştirildi, suçlu hatta terörist ilan edildi. Tarihin tanıdık yüzü. Belki bir çıkar ittifakı, belki uyumlu olma gayreti, belki korku ve sinme, belki de aslında hiç de üzerinde durulmamış bir tuhaf düşünsel, ideolojik uzak akrabalığın önlenemez kaynaşması ve muhtemelen bunların hepsinin harmanlandığı bir kültürel iklim oluştu. Bu da aleni olarak apolitikleştirmenin politikası olarak okunabilir.

90 sonlarından başlayarak yaygınlaşan ve giderek etkin hale gelen kadına düşman, sınıf meselesine kör ve sağır, topluma ve kente öfkeli bir bakışın hâkim olduğu, lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üretildiği bir kültürle bu konjonktürde karşılaştık. Bilgiye ve bilgi üretimine, düşünceye karşı geliştirilen cehalet yüceltmeleri, apolitik ve milliyetçi (hatta bütün ötekileri dışlayan ve onlara karşı hayli saldırgan) söylemlerle beslenen ve güçlenen, günlük, günü kurtaran ideolojinin bizatihi resmî ideoloji tarafından yeniden ve yeniden üretimi ile karşılaştık. Oysa iktidarın çağırıcı söylemi demokratikleşme sürecinin taşıyıcısı gibi görünmekte ve gösterilmekteydi. Yine uzun sürmüş bir apolitikleştirme sürecinde kimsenin görünenin ardındakini sorgulamadığı bir ortamda, görünenin ihtişamının ardında biraz tesadüfî ama çokça çıkarları örtüşmüş çok cepheli bir siyasi ittifakın politikaları hayat buluyordu.

Kente ve kadına öfkeli, lümpen ve şoven bir dili benimseyerek ve hatta yücelterek üreten bir dünya kavrayışına paralel olarak, örtük ve/veya açık şiddeti “cazip” bir anlatı biçimi olarak stilize eden ve meşrulaşmasına katılan pek çok kültürel ve sanatsal çalışmayla karşılaşmak böylelikle normalleşmeye başladı; özellikle sinemada, televizyon dizilerinde, popüler müzikte ve bu müziğin yan ürünlerinde sıklıkla karşımıza çıktılar.

Bütün bu hızlı dönüşüm kırık dökük bir toplumsal deneyim üretmişti, bu deneyimden sağlam çıkılabilmek pek mümkün değildi;

kaçınılmaz olarak öfkeli, tepkisel erkek duyarlılıkları yarattı. Tepkide, öfkede şiddetli, gösterişli ve atak; çözümde, mücadelede tevekküllü bir siyasal kültürel ortam ortaya çıktı. Bu, AKP'nin gündelik hayatı saran ve kültür politikalarını tanımlayan ana damarı olacaktı.

AKP'nin kendi hegemonyasını güçlendirmek için farklı sınıfları aynı anda ikna edebileceği ve hatta kendi saflarından bu iktidarın sözcülerine dönüştüğü geleneksel miraslara dönmesi tabi ki şaşırtıcı değildi. Bu milli muhafazakâr damar bu coğrafyada her zaman çalışan ve hatta birleştiren, merkeze çeken en büyük kaynaklardan biri olagelmemiş midir? Üstelik karşı mücadele için milli muhafazakâr ufku aşmak her zaman çok zor olmuştur. Bu, konjonktürel olarak dünyada da karşılığını bulmuş, her zaman krizlerin geçirtilmesinde tecrübeyle sabit bir yöntem olmuştur.

Dünyadaki genel konjonktür AKP'nin bu pratiklerine ayrıca yardımcı olmaktadır. "Postların" kayıtsız kalmayı tercih eden öznesiz ve kaygısız muhalefet aklı, mistik ve muhafazakâr bir varoluşçuluğun ve nihilizmin yaygın bir üslup haline gelmesi, entelektüel, yarı entelektüel ve kültür üretimine katılanlar tarafından, aynı zamanda onun eleştirisini üretecekler tarafından da içselleşmiş bir tarza dönüştü.

AKP iktidarı ilk günlerinden itibaren ezilmiş, dışlanmış kitlelerin sesi olduğunu, şimdi bu iktidarın aslında onların iktidarı olduğunu söyleyerek iktidarını aşına olduğumuz popülist bir zeminde inşa ederken, bizim burada tartıştığımız arabesk üslubu ana söyleme ve eyleme biçimi olarak yaygınlaştı. İktidarın savunma ve icraatlarını meşrulaştırmasının genel tarzı olarak geliştirildi. Bazı toplumbilimciler bu söylemi çevrenin merkezi ele geçirmesi olarak değerlendirdiler. Ama hiç kimse hangi çevrenin hangi merkezi ele geçirdiğini sorgulamadı. Bu süreçte güçlenen bazı Anadolu kentlerinde AKP iktidarının özellikle desteklerini yönlendirdiği birtakım küçük ölçekli imalat sektörü hızla büyürken, Türkiye burjuvazisi içinde hızla güçlü ya da güçlendirilmiş konumlar alırken, çevrenin merkezi ele geçirmiş olduğu yorumunu da yapabilirsiniz. Ama aynı süreçte bölgede hızlı bir başka dönüşümü görmezden geliyor oluş, toplumsal bilimler için garip bir zaaf oluşturmaz mı? Yoksa böyle bir analizin kendisi de

politik değil midir? Bu kentler hızla büyür, bir sanayi kenti olurken, kimlerin bizatihi emeği ile bu hızlı yükseliş olabilmıştır diye sormak gerekmez mi? Bölgedeki hızlı işçileşme, mülksüzleştirme politikaları ile 1700'lere benzer koşulların oluşmasının sorgulanmıyor oluşu da politik değil midir? Eğer bu terminolojiyle konuşacak olursak, merkezi fetheden çevre, yeni sermaye birikiminin yeni burjuvazisidir. Emekçiler, çalışanlar için ise merkezin dışına doğru hızlı bir itilme söz konusudur. Ama akademisyeninden TV programlarında her daim dizili konuşmacılara kadar bu yorum sıklıkla teyit edilince hep beraber buna iman getirmek kaçınılmaz oldu.

İktidarın söylemini yaygınlaştırdığı bu yeni hegemonya yine post-modern bir akıl için aynı zamanda güçlü modernist iktidarın parçalanması, ezilmiş ve ötekileşmiş kesimlerin toplumsal görünürlükleri ve seslerinin duyulabilmesi açısından bir kazanım olarak görüldüğü için bir sorun teşkil etmedi. Çünkü postmodern düşüncenin hâkim olduğu bakışlar içinde sol yönelimlerde alttakilerin, ezilmişlerin çok sesliliği ve bu çok sesliliğin taşınabilmesi, duyulabilir olması özlemi vardı. Sivil toplum tartışmalarından kimlik meselelerine, mazlum ve madunun toplumsal alana, kamusal alana ya da kültürel ve sanatsal alana taşınması bu özlemin kendine bir alan yaratabileceği umudunu yaratmıştı. Oysa umut edilenle yaşanmakta olan arasında yine derin farklar oluşmaktaydı. Temsil eden, temsil ettiğinin durumuyla özdeşleştiğini zannederek demokrasi ve eşitlikten yana bir dünya kurmakta olduğunu düşünerek sınıfsız ve liberal bir cennette yaşadığımıza hem kendilerini hem de hepimizi inandırmaya çalışmış olmaktan öteye gidemediler. İnandırmakta ve ikna etmekte başarılı olduklarını söyleyebilirsek de temsil sorunu bütün sorunlu ilişkileriyle mevcudiyetini korudu. Üstelik bu çabalarla temsil edenle edilen, zalimle mazlum tek bir bedendeymiş gibi bir algıya da yol açtığı için taraflar da netliklerini kaybettiler.

Sıradan insan ise işini, konumunu, toplumsal bağlarını, dayanışma pratiklerini, düşünsel yeti ve dayanaklarını çok hızla kaybediyor, yalnız, beceriksiz, işsiz kalıyordu. Bu tuhaf apolitik, tepkisel ve lümpen kültürün muazzam yaygınlaşması ve neredeyse bir ortak karaktere,

yani üsluba ya da fitrata dönüşmesi, olağan ve sıradan olarak da görünmesine yol açtı. Bu yeni durumun kültür ve sanattaki temsili de eleştirilemez oldu. Eleştiri, muhalif bakış, hatta akademi de sürecin diğer dinamikleriyle dönüşmekteydi. Hem hızla apolitikleşiyor hem de hızla sözü edilen durumun eleştirisinin elitist ve modernist olacağı kaygısıyla bu yeni durum, alt kültürlerin ya da ezilmişlerin hâkimiyeti olarak değerlendiriyordu. Oysa kültürel üretimin hâkim kesimlerinde sınıfsal bir dönüşüm söz konusu olmamıştı.

Hızlı ve sıkıntılı yaşanmış dönüşümün diğerlerine oranla biliş ve bilinç düzeyinde algıları daha açık olduğu görünen bir yeri terk ederek, bu travmadan kendini ne pahasına olursa olsun çıkarıp kurtarmaya çalışan, bunu gerçekleştirmek için de bilişinden vazgeçerek uzaklaşan, topluma, toplumsal olana mümkün olduğunca uzaktan bakacak bir içe dönüklük içinde, bir yerçekimsizlik hali ile ruhu askıda, şiddeti içinde büyüyen, öfkesi daha rafine gibi duran, kendini kurtuluşunun ve anlatısının merkezine alan, hatta bu halini nihilist, varoluşçu felsefelerle anlamlandıran bir üslup ve pek çok ürün ortaya çıkıverdi. Gündelik hayatla bilimsel, kültürel ve sanatsal üretim birbirini aynalamaya başladı. Eleştirel ve analitik bakış zahmetli, çağdışı ve gündelik pratiği yavaşlatacak gereksiz bir aktivite olarak değerlendirilirken bu öfkeli üsluptan payını da aldı. Tepkiselliğin, hızlı refleks vermenin politik bir tarz olarak güç kazanması muhtemelen böyle gerçekleşti.

Bu politikaların kültür sanat ve popüler kültürdeki temsilleri her zamankinden daha çok erkek egemen, öfkeli oldu. Üstelik şiddetlerinin muhatabı olmayan anlatılar üretmeye başladılar. Zapt-u rapt altındaki kamusalın zayıflayıp dağıldığı yerde kavruk ve kurak bir mahrem dünya kendi üstüne kapandı. Sınıflar, karşıtlıklar, çelişkiler de tuhaf bir indirgemecilikle ele alındılar. Kadına şiddet sarmalı inanılmaz bir hızla büyürken, kente ve kentli olan her şeye karşı da bir öfke ve söylenme üslubu hâkim oluyor, politik bir rövanş gibi görülen bastırılmışın geri dönüşü kutsanırken taşra güzellemeleri yaygınlaşıyor, ezilenlerin ve ötekilerin bütün cephelerde ağırlaştırılmış koşulları ise perçinleniyordu. AKP iktidarı yarattığı apolitikleştirme politikalarının ez cümlesi, dinamikleri ve ürünleriyle böyle bir

manzara oluşturmuştur. Son dönemde karşılaştığı muhalefete sert tepkisi, kent hakkı, kadın ve işçi sınıfı odaklı başkaldırmalara yönelik tahammülsüz ve çok şiddetli karşı koyuşu sarsılan egemenliğini koruma refleksidir. Ve belli ki gözünü karartmıştır. Ama dönüşümün de rüzgârı çoktan başlamış gibi.¹

Kaynakça:

- “Sıradanın Selameti” Milliyet Sanat, Ağustos 2007: 64- 65.
- “Kent, İmge Özne ve “dışarlıklı” ZAMANMEKANLAR” zaman, mekan, İstanbul: YEM, 2008.
- “Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları”, Karaelmas 2009 Medya ve Kültür, Der: Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu, İstanbul Urban 2009: 227- 239.
- “Muhafazakar, Mağdur ve Malum Israr” Marka Takva Tuğra Ed: K. İnal, N. Sancar & U. B. Gezin, İstanbul: Evrensel, 2015: 154- 158.

Arabesk

Aydın Çubukçu

Bu başlık altında neredeyse söylenmedik söz kalmadı. Konuyla ilgilenen herkes, 70’li yıllardan başlayarak kimin ne söylediğini biliyor. Müzik eleştirmenleri, sosyologlar, psikologlar, eğitim bilimciler, politikacılar konuştu. Neredeyse yarım asırdır kültür hayatının en önemli meselesi halinde gündemdeki yerini korudu. Onun doğum yeri ve koşulları, büyüüp gelişmesi ve nihayet ölümü¹ her yönüyle incelendi, tezler yazıldı.

Adı geçen müzik bunlardan etkilenmeden kendi hayatını yaşadı. Özal’ın müdahalesi ile “acısız arabesk” yapmaya girişen kişi² hariç, kimse bu kadar tartışma ve eleştiri içinden kendisine pay çıkarıp, “isyanın sesi” olmak ya da “kitleleri daha da uyuşturmak” niyetiyle özel bir beste yapmadı. Anlaşıyor ki “arabesk”, doğduğu atmosfere bağlı kendi özel doğası olan sosyal vakıalardan biridir ve dışarıdan niteliği değiştirilemeyecek bir nesnelliktir.

Öyleyse onun doğasını, varlık koşullarını anlamak ve elbette benzeri bütün toplumsal-kültürel olgular karşısında olduğu gibi eleştirisini yapmak ama bundan çok da büyük sonuçlar beklememek gerekiyor.

¹ Bu yalnızca bir iddia. Müslüm Gürses’le birlikte arabeskin de öldüğünü ileri sürenler oldu. Ancak arabesk ölümsüzdür ve kişilerin hayatına ya da etkinliğine indirgenemez!

² Hakkı Bulut’un, “Kıskanıyorum” adlı şarkısına resmen görev verildi.

Zamanın Ruhı Olarak Arabesk

Arabesk sözcüğünü Hegel, tek kaynaktan gelen ve dallanıp budaklanan nedensellik düşüncesini eleştirirken kullanmıştı.³

Doğu süsleme sanatının ince işçiliği içinden doğan bu sanat, görünüşte oldukça karmaşık, izlenmesi güç bir düğümler yumağıdır, ama sonuçta kendi dallarından başka bir şeye bağlanmadan başladığı yere döner. Hegel sistemine göre düşüncede böyleyse de, toplumun maddesinin hareketinde, başladığı yere dönen hiçbir şey yoktur. Her şey gibi, bizim arabeskimiz de spiral çizerek hareket etmekte, bir geçtiği yerden geçer gibi görünse de, tekrarlanıyor gibi algılansa da bir evrimi ve değişimi yaşamaktadır.

Mistik Romantizm Modası

Mistisizmin belirleyici özelliği, bütün dinlerin ortak ve temel kabul edilen değerleri üzerinde hareket etmesi ve böylece dinlerin dışında ama hepsinden daha kapsayıcı olmasıdır. Bir Hıristiyan kökenli mistikle, Müslüman ya da Budist kökenli mistik arasında hemen hemen fark yoktur. Mistik kişi, dinler, peygamberler, kitaplar dâhil, tanrıyla kendisi arasındaki bütün araçları kaldırdığı bir inanç dünyasında yaşar. Mistisizmde, maddi dünya gerçek dışıdır, kabul edilemez bir yanılsamadır. Mistik, zamanın ve mekânın ötesinde yaşamaya çalışır. Uzak geçmişte, kurumlaşmış dinlerin baskısını reddeden önemli bir “derviş” kitlesi Anadolu’da etkindi. Yalnızca Anadolu’da değil, Hindistan, Çin, İspanya, Balkanlar, Ortadoğu, özetle dinlerin savaşlar, iktidarlar yoluyla halkları kırıp geçirdiği bütün çağlar boyunca mistisizm “arayan insan” için bir sığınak olmuştur. Her türden iktidara karşı değillerse bile uzak oluşlarıyla, kanaatkâr yaşamlarıyla her toplumda hoşgörüyle karşılanmışlardır.

Günümüzde deizme karşılık düşen bu özel yaşam biçimi, kendisine özgü eğilimleriyle bir tür romantizm de üretir. Yalnızca müzikte değil, edebiyatta, tiyatrodan, resimde ve sinemada da “arabesk” denilen sesler, renkler, biçimler kendini hissettirir.

İslamcı-dinci gericiliğin her türlü görünümüne şiddetle ve nefretle karşı çıkanlar, örneğin bir zamanlar çok moda olan Paulo Coelho adlı Brezilyalı yazarın *Simyacı* ve *Piedra Irmağının Kıyısına Oturdum Ağladım* adlı romanlarına övgüler düzmekten geri durmamışlardı. Aynı çevreleri, “arabesk” müziğin “gerici, yoz, uyuşturucu” özelliklerinin amansız karşıtları, eleştirmenleri olarak da görebilirdiniz. Bu tutarsızlığın nedenlerini ancak daha genel bir çerçevede bulabiliriz. Söz konusu romanlar ve benzerleri, mistik romantizm olarak adlandırılabileceğimiz bir duyarlılığı kolayca sarıp sarmalıyor ve arabesk müzikle aynı atmosferin ürünü olarak okuyanları etkileyebiliyorlardı.

Mistik romantizm, R.T. Erdoğan’ın, Müslüm Gürses’in ölümü ardından söylediklerinde beşeri karşılığını buluyordu. Erdoğan, Gürses’i sevenleri “boyunları bükük, kalpleri kırık” gençler olarak tanımladıktan sonra, onların “baskıya, zulme, tektipçiliğe, toplum mühendisliğine” direndiğini ileri sürüyordu.⁴ Bununla da kalmayıp Gürses’i de, toplumsal muhalefet ve “sivil itiraz” çerçevesine yerleştiriyordu. Eklemek gerekir ki, tıpatıp aynı özellikleri taşıyanlar yalnızca göğsünü jiletleyerek yaran gençler değil, başı dumanlı solcu aydınlar da. Aynı duygusal tepki nedenleri, arabesk baygınlıklara olduğu kadar mistik romanları iştahla okuyup önerenlerin romantizminde de görülebiliyordu.

Erdoğan, arabeskin temel temalarının ve özelliklerinin hangi koşullarda, milyonlarca insan tarafından nasıl algılanıp yorumlanabileceğini sezdiği içindir ki, bunu siyasal etki için bir araç olarak kullanmak istemiştir.

Zamanın Ruhı

Ekonomik, toplumsal ve siyasal bunalım yılları ya uzun sürüyor, ya da hiç eksilmiyor. İçinden geçmekte olduğumuz süreçte, ya çılgınca cinayetler, cinsel saldırı olayları, anlamsız sokak kavgaları ya da içine kapalılık, dine yönelim, dinden bıkanlar için tuhaf inanç biçimleri, fala büyüye yönelme yaygınlaşıyor. Arabeskin her türü ve biçimi için verimli bir ortam... Gerçi bunlar zamandan bağımsız olarak bu ülkenin her köşesinde eksik olmayan şeyler ama kitlesel hal alması,

eğitimcileri, din adamlarını, politikacıları bu kadar meşgul etmesi pek sık görülmeyen sayıda ve yaygınlıkta. Eğer bunu ağır baskı koşullarına, kişinin kendisini hangi biçimde içinden geçiyorsa öyle ifade etmesinin önünün tümüyle tıkanmış olmasına bağlarsak, sığınacak, teselli bulacak, kendisi için kendisiyle birlikte ağlayacak bir genellik bulmak için arabeskin çeşitli biçimlerini tercih etmesini daha kolay anlayabiliriz. Marx'ın din için söylediği gibi "kalpsiz bir dünyanın kalbi, ezilmiş yaratığın iniltisi"dir. Aynı biçimde, arabesk de din gibi, bir müzik akımı olmaktan öte bir düşünce ve davranma biçimi halinde de kendisini gösterebilmektedir. Bu bakımdan, dinler ve inançlar gibi, zaman ötesi bir özellik de gösterebilmektedir. Etkisi ve kapsamı dönem özelliklerine göre değişse de varlığı bu koşullara bağlı değildir. Müzik, onun görünümlerinden yalnızca biridir.

Mistik romantizmin "arabesk" halini alması, elbette bir yozlaşmadır ve işte bu, müziğin de aralarında olduğu bir dizi başka biçimlerin kendi içlerinde tutarlı birliğinden oluşmaktadır. Hepsini aynı ilkelerle tanımlayabileceğimiz, aynı toplumsal kökle açıklayabileceğimiz bu genel yozlaşmanın bazı temel özelliklerini şöyle özetleyebiliriz:

- Sınıflar üstüdür. Herhangi bir sınıfın, zümrenin özelliği değil, bir bütün olarak belirli bir kitlenin duyusu, düşünüş ve davranış biçimidir.
- Bir kimlik özelliği halinde kendisini gösterir. Ezik, hor görülmüş, çok alçakgönüllü ama ötekileştirilmiş olduğu görüntüsüne sığınmış kibirdir, zorbalıktır, aşağılık duygusudur.
- Cehaletin yüceltilmesi ve buna bağlı olarak aydın düşmanlığıdır.
- Süsleme ve süslenme merakıdır. Gösteriş düşkünlüğüdür.
- Alt sınıflarda sınıf atlamış, üst sınıflarda ise "aşağıdan biriymiş" gibi görünme çabasıdır.

Bütün bunlar ve çoğaltabileceğimiz özellikler, yalnız müzikte ve güftede değil, mimaride, edebiyatta, kent düzenlemesinde, giyim kuşamda, konuşma biçiminde, hayallerde-özlemlerde vs. görülebilir.

Arabesk müzik, daha önce de söylendiği gibi bir hayat biçiminin parçasıdır. Onun bu bağıntılı niteliği görülmeden, kendi başına bir olgu gibi değerlendirilerek işlev yüklemek, örneğin kimi solcu aydınların yaptığı gibi isyancı potansiyeli temsil ettiği düşüncesiyle, en eski dertlerden biri olan “halkla bütünleşme” için de imkânlar sunduğunu ve bu yüzden onu bir araç olarak kullanabileceğini düşünmek yöntem olarak da mantık olarak da yanlıştır. Gerçi bugüne kadar “arabesk renkler taşıyan devrimci propaganda” örneği göremedik, bunun nasıl yapılabileceğine dair bir model de konmadı önümüze. Bu da, tıpkı “dinle ilişki”, “stadyumları meydanlara indirmek” gibi boş hayaller bohçasında duruyor hâlâ.

Sonuç

Kapatmadan söylemem gerekiyor: Burada söylenenleri, “halka tepeden bakan modernist aydın” kalıbıyla eleştirmenin hiçbir anlamı yoktur. Din eleştirisi, dinsel inanç sahiplerine yöneltilmiş bir eleştiri değildir. Rakısını içerken efkârlanıp “koy bi Müslüm Baba” diyene lafım yok. Bugün tepeden tırnağa topluma hâkim kılınan hayat tarzına, düşünme ve davranma biçimleri toplamına, evet, “itirazım var!” Evet, “batsın bu dünya!”

Bütününden koparılıp “isyan çılgılığı” diye onurlandırılan bu sözlerin içinde geçtikleri güftelerin önünü arkasını da okuduğumuzda, zavallılıktan, yalvarmayla bulaşık bir inlemeden başka bir şey göremeyiz. Anlamanın ve anlamlandırmanın anahtarı orada, bütünü kendisinde... Arabesk, bir bütün olarak yozlaşmış, çürümüş mistik romantizmdir. Çoktan toprağa karışmış kökleri eşeleyip özdeşlemeye kalkışmak ayrı bir yozluktur.

Arka Sokaklardan Caddelere: Batsın Bu Dünya!

Yasemin Yazıcı

*Yazıklar olsun, yazıklar olsun
Kaderin böylesine, yazıklar olsun
Her şey karanlık, nerde insanlık
Kula kulluk edene yazıklar olsun*

Yetmişli yıllara denk gelen arka sokak gençliğinin zihninde Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un fotoğrafları hâlâ sararmamış olmalı. Büyüdükçe yaralanan kalplerini arabesk babalarının acıklı şarkılarıyla, uyuşturan müziğiyle iyileştirirken, öte yandan başkaldırılarını törpülemeyi de öğrendiler farkında olmadan. Büyük kentlerin kıyısına iştirilmiş mahallelerinde, zorlu geçen hayatlarına böyle dayandı pek çoğu. Aynı yıllarda siyasi gençlik hareketleri hep işkence ve kanla bastırılmaktaydı üniversitelerde, sokaklarda, dağlarda...

12 Mart ve 12 Eylül darbelerinin öncesinde ya da az sonrasında, o günün aydınları, köy kandilleri, gaz lâmbaları, el işi örtüler, el emeği objelerle... yer kilimleri ve divan örtüleriyle, bakır sinilerle süslerdi evlerini. Değerli kitapların bulunduğu kitaplıklarının yanı sıra, duvarlarında çoğu kez armağan edilmiş ya da bütçelerini sarsarak aldıkları Turgut Zaim, Nuri İyem, İbrahim Çallı, Agop Arad, İbrahim Balaban, Avni Arbaş... resimleri, gururla sergilenirdi. Aydınlara orta hallice bir yaşam sürerken az sayıda burjuva aydını gösterişten uzak hayatlarıyla onların yanında yer alırdı. Cumhuriyet'i kuran kuşaklarla, sonra gelen kuşaklar ortak bir sorumluluk ruhuyla halktan yana dururlardı. Timur

Selçuk konserlerinde “güneşin sofrasındaız...” diyerek müziğin coşkusunu hep birlikte paylaşılr. Ruhi Su, ev toplantılarında müthiş sesiyle gürleyen Anadolu türküleri söyler... Uğur Mumcu’nun *Sakıncalı Pi-yade* oyununu sahneye koyan Ankara Sanat Tiyatrosu, ‘sağcıyla sağcı, solcuyla solcu’ diye sonranın umursamazlarını ta o zamandan mimlerdi. Aynı oyunda Güneydoğulu Kürt köylü “Anayasa babayasa bilmeğiz ağam. Biz kaçakçızı” diye açıklardı hakime durumunu. Üniversiteli gençlerin, dünyanın tüm 68 kuşağına ait gençler gibi isyanla doluydu kalpleri. Yeni bir dünya isterler, adalet, özgürlük, çoğunluğun eşit olduğı bir ülke isterlerdi... Bir rüyaları vardı.

Demokrasi, hep açgözlü liberallerin göz boyama oyuncağı olarak kullanılagelirken, günün gençliği iktidara karşı diklenirdi. Öte yandan, eleştiri ve özeleştirilerle kendi aralarındaki ayrılıklar şiddetlenir, böylece gizli örgütlenmeler hızla parçalanıp yeniden farklı bütünleşmelere gider, keskin fraksiyonlar oluşurdu aralarında. Herhalde bu, özünde derin devletin böl yönet politikasıydı; ajan provokatörler yargısız infazların temsilcisiydi. Sonuçta gençliğin deneyimsizliğiyle, kaos yıllarında yaşanan tuzaklı ve kirli siyasetin yaptırımlarını çözmek kolay değildi.

*Batsın bu dünya, bitsin bu rüya
Ağlatıp da gülene, yazıklar olsun
Dolmamış çileler, yaşanmamış dertler*

Bu şarkıyı özellikle seçtim. Arabesk’in kült şarkısında gezinerek düşünmek daha mümkün gibi geldi. Batsın bu dünya, artık dibe vurmaının biçare öfkesini seslendiriyor. Sanki kalabalık ailelerde sesini duyuramayan çocukların ansızın nedensiz ağlamalarını ansıtıyor. Yıkamayacaklarını hissettikleri duvara çaresizce kafasını vurup kendine zarar verenler gibi. Bir teröristin, isyanının son kertesinde canlı bomba olması gibi biraz. Dünya batsın! Benim bu dünyada yerim yok nalsılsa. Siz de yaşamayın! Ne ki, bu acıklı hezeyanın kontrolü gerçekte siyasi yetkenin birincil göreviydi.

Aydınlar halkın yanında cesaretle konumlanırken, halk günlük hayatın acıtan baskısıyla çoğunlukla içe dönük ve ürkekti, isyanını

yalnızca kalbinde bastırabiliyordu. “Düzen bozulmuşsa, ben mi yarattım” diye avutuyordu kendini. Kendinden, sorulardan, sorumluluktan kaçıyordu. Varlığını gidişatın rüzgârına bırakıyordu çoğu kez. İktidarın isteği de buydu. Böylece birbirleriyle dengeleniyorlardı. Aydın avcılığıysa hep bir sürekle avıydı; tek ve baskıcı iktidarların. Zaten çoğulculuk bilinmemekteydi o günlerde. Hep bir güç çatışması. Halk için en iyisini biçmek aydınların görevidir. Biçtirmemek de iş adamlarının arka çıktığı iktidarların.

Soğuk Savaş yıllarında gençlik isyanlarıyla yalnız bizim değil, dünya devletlerinin de başı dertteydi. İktidarlar, silahlı kuvvetlerle bekalarını korumak için her türlü şiddete başvuruyordu. Yetke sahipleri, aslında kapalı kapılar ardında örgütlenen, özünde devletin türettiği iş adamları birliğiydi. O sıra, henüz etnik ayrılıklar baskınlaşmamıştı. Halklar da yok tabii. Türk, Kürt, Laz, azınlıkta kalan Ermeni, Rum, Yahudi... Hepsi farklı sınıfların farklı siyasi söylemlerinde yer alıyordu. Öte yandan Anadolu’da dinsel ayrılıkları tetikleyen derin devletse titizlikle iş başındaydı (Kahramanmaraş olaylarından Sivas katliamına dek...). Sonrasında da etnik iç savaşta hassas görevlerini yerine getirmeye başladılar. Böylece ortalık karışınca, mücadeleci güçler -hep olduğu gibi- bir türlü kendi aralarında ortak bir dil bulup çözemediler ayrılıklarını. Geçmişte, “Dünyanın tüm işçi ve köylüleri el ele” sloganları atılırken, doğaldır ki işverenler de ulusal bağlamda onlara karşı el eleydiler. Sosyal demokrat lider Bülent Ecevit bile gözlerini korkutmuştu. Yetmişli yıllarda ona karşı gazetelerde bildiriler yayınlatıyordu TÜSİAD. Demokratik sola kıtlık çıkararak direnmişlerdi. O kadar karşıydılar işte!

Gecekondular çoğalırken, yeni türeyen insanlar evlerine gitmek için çamur balçıkta yokuş yukarı çıkar, vardıkları tek göz odalarında, dudaklarına yapışan tütünü temizleyip uçsuz sigaralarını yabancı kokan havaya savurarak, farklı aksanlarla arabesk şarkılara eşlik edip efkâr dağıtıyorlardı.

Aşksız geçen ömrüme, yazıklar olsun

Dolmamış çileler, yaşanmamış dertler

Hasret çeken gönül, benim mi olsun?

Ayrıca, büyük kentlerde altmışların müstakil ya da az katlı evlerini, apartmanlaştırarak yeni zenginler türemekteydi hızla. Müteahhirlilik, kurnaz girişimcinin kısa yoldan para kazanma yoluydu her zaman. Apartmanlarla birlikte köyden kente göç edenler, bir yandan buldukları işlerde çalışırken, öte yandan da kentlerin çevrelerine görünmez bir hızla gecekondualarını dizmeye başlamıştı. Zaman içinde artan bir ivmeyle, her belediye seçiminde yasallaşarak, kapıcılık, inşaat işçiliği gibi işlerde çalışırken, gözden uzak arazilere bir gecede konuveriyorlardı kentlerin silüetlerine günden güne damgalarını vururcasına. Ellili, altmışlı yıllardaki fakir ama şehirli kenar mahalleler doğudan göçlere teslim olurken, kentleşmenin ilk erozyonu da başlamıştı artık. Seksenlerdeyse, göç ve varoş sarmallanarak büyürken, ne kente, ne köye, ne kasabaya benzeyen daha çok gettoları andıran bitişik nizam yerleşkelerle kentin yabancıları çoğaldı. Artık ne Suat Derviş'in, Orhan Kemal'in, Nezihe Meriç'in, Füzûzan'ın anlattığı kentin fakir mahallelerinin, ne de köy romanlarının insanlarıydılar. Daha girift bir sosyal oluşumdu ortaya çıkan. Onlar artık Latife Tekin'in roman kahramanlarıydılar. Seksenlerde yazarıyla birlikte ansızın belirivermişlerdi kentin gündeminde. Parayı arayan yoksullar...

*Ben ne yaptım, kader sana
Mahkûm etti, beni bana
Her nefeste, bin sitem var
Şikâyetim yaradana, şikâyetim yaradana.*

Onlar ki; tüm kentli semtler için ötekileşirler, kendilerine kapınırlar. Acıklı filmlerden derbeder ruhlara doğru sürüklenirler birbirinin rüzgârında çoğalarak. Hızla nüfusları artar, arttıkça siyasilerin oy hedefi olurlar. Seçim öncesi yolları yapılır, tapuları verilir, mafyaları oluşur... Böylece devlet için sakıncalı, uyutulması gereken bir sınıf haline gelirler. Zaten yorgun çocuklukları hepsini görünmez zincirlerle birbirine bağlamıştır. Kendilerine öteki bir dünya kurarlar dışlandıkça. Kentin gerçek dünyasıyla çarpışan kişiler haline gelirken, kentliler onlarla yüzleşmek istemez. İşlerine yarıyorsa görürler onları. Kapıcı, bekçi, amele, bahçıvan. Onlarsa önce müzikleriyle doğudan batıya kuşatırlar kenti. Dolmuşlarda, taksilerde, inşaatlarda... Kentin

gittikçe sıkışan deviniminde, o ağlak, kendini acıya koyuvermiş, görünmez bir hapishaneye benzer mahalleler kurarlar; yalnızca kendilerinin gördükleri parmaklıklar ardındadırlar. Bulaşık kimyasal bileşikler gibi birbirini bulup çoğalırlar... çoğalırlar.

Şaşırın sen mi yoksa ben miyim bilemedim...

Eski bir bilmecedir Arabesk. Cumhuriyet gazetesinde 1981/82 yıllarında Arabesk üzerine yaptığım bir dizi söyleşi, doğaldır ki o günlerin genci olarak beni de ilgilendiriyordu. Arabesk, toplumsal girdaplarda köklenip vahşi bir sarmaşık gibi kentlerin içine doğru salgınlaşırken, söz gelimi İdil Biret'le bu konuyu konuştuğumuzda çok şaşırmıştım. Suna Kan'la birlikte 1948 yılında, Harika Çocuklar yasasıyla, devlet desteği alarak yurtdışında Batılı müzisyenler olarak eğitilip yetiştirilmişlerdi. Arkalarından nice yetenekli çocuğa yol açılmıştı. Avrupalı aristokratlar gibi davranan yeni Cumhuriyet, Batılı değerlerle kalkınma çabaları içindeydi. İdil Biret, kırık Türkçesiyle kaldığı otelin lobisinde neşeli, iyimser haliyle bana tüm içtenliğiyle Anadolu'da konser vermek istediğini anlatıyor, böyle bir turneyi gerçekten önemsiyordu. Öte yandan arabesk müziğin tümünden yabancı-sıydı. Buna şaşırmıştım, ısrar ediyordum... Hani Orhan Gencebay var falan diye geveleyip duruyordum karşında. O ise tatlı gülümsemesiyle "Evet, ancak söz ettiğiniz müzik türü hakkında bir bilgim yok. Size bu konu ile ilintili olarak bir bilgi getirebilmem için söz konusu müziği dinlemem gerek." diye diyor, "Hayır kendilerini hiç tanıımıyorum." diyordu. Haklıydı belki. Kendisi, artık uluslararası bir dünyanın parçasıydı (Cumhuriyet Gazetesi, 27 Ocak 1981).

Daha sonra konuştuğum Suna Kan ise, devlet ve sanat ilişkisine yönelik düşüncelerini sorduğumda, "Efendim, engel olarak genellikle ekonomik sorunlarımız söz konusu, ancak Atatürk döneminde de biz zengin devlet değildik. Fakat sanat, söz konusu dönemde büyük bir önem kazanmıştı. Şimdi de ciddiye alınıp etkin eylemlerin girişiminde bulunulabilir," demişti (5 Şubat 1981 agg.).

Timur Selçuk ise, yaptığımız söyleşide batılılaşmaya ilişkin sorum üzerine düşüncelerini açıklarken, Cumhuriyet döneminin müzik politikasına yönelik eleştirisini de gündeme getiriyordu.

Batılulaşma, müzikte doğru çözülmüş bir mesele değil. Atatürk'ün müzik eğitiminin olmaması ve çevresinden gelen batılulaşma çok elitist (seçkin) bir mantıkla ele alındı. Bugünkü geniş kitlelerce arabesk müziğin çok fazla tüketilmesi de bu yanlışlığın getirdiği müzik kutuplaşmasından kaynaklanmaktadır. Oysa halkın müziğe yabancılaşması karşısında, kendi gereksinmelerine uygun bir müzik biçemi oluşmuştur. Doğal olarak bu, köyden göçen insanın kente olan yabancılığıyla koşut olarak gelişmiştir. Halkın günlük müzik gereksinimleri, uzun vadeli kültür zincirlerini sağlamlaştıracak yapıtlar olması gerekir. Bunu dikkate almadan salt başyapıtlar üretilmesi sağlıklı ve seviyesiz kaynaklara yeşil ışık yakmaktır. Arabesk, Cumhuriyet döneminin saçığı üzerine kurulmuş, kültür ve sanat politikasının hastalıklarından biridir. Bunun tedavisi ise halkı suçlayarak yapılmaz (20 Ağustos 1982 agg).

Böylece arabesk ve üstenci batılulaşma birbirini besleyen sosyal bir ikilik olarak ortaya çıkıyordu. Ve ağız birliği edilense, “halkın bir suçu yok” cümlesi oluyordu. Çünkü halk, kitlesel bir tüketiciydi aynı zamanda. Kimse onların beğenisine dokunmak istemiyordu sanıyorum.

Arabesk ise, bir yaşam tarzı olarak kenti kaplama alanına çekerek, sonradan piyasanın her parametresiyle başa çıkan bir fenomen olacak, az zamanda çok büyüyecekti. Her yükselen popülist üretim, zaman geçince kendi modasında un ufak olurken, arabesk tüm zamanların içinden geçip salgınlaşarak galip çıkacaktı. O sıra yeterince farkında değildik ama sorun büsbütün müzik estetiği değildi. Yaşama bakış tarzıyla da, toplumsal bir dönüştürücü olarak, gelecekteki hayatımızda git gide etkinleşecekti. Ne ki, bu büyüyen toplumsal katmanlaşma o günlerde pek öngörülelememişti.

Söyleşilerde odaklandığımız, müzik ve dinleyici kitlesi ilişkisiydi. Türk Sanat Müziği'nin değerli bestecisi Avni Anıl, Arap nağmeli müzik aslında Türk musikisinin özünün bozulmuş haliydi diyerek bunu “çok eski bir belgeye” dayandırarak açıklasa da, kimse ya farkında değildi ya da fark etmek istemiyordu.

Bakınız, Kahire'deki Arap Musikisi Konservatuvarı'nın neşir vasıtası olan Al-Musika mecmuasının 1 Haziran 1935 tarihli ve 4 numaralı nüshasında 17-18. sayfalarında neler yazıyor: Yakın tarih bize anlatıyor ki, merhum Abduh-ul-Hamuli, Mısır'da kendi susuzluğunu giderecek ve ruhunu tatmin edecek bir musiki bulamadığı için onu tamamen İstanbul'dan getirmeye mecbur oldu. Makamları ve musiki parçalarını nakletti... Biz kalktık o musiki parçalarını çalarken telif ve lahin bakımından mahiyetlerini bozduk. Bu bozuşun ve çirkinleştirilişin derecesini anlamak isteyen, dinlemek için Osman Bey'in Saba Peşrevi'nin Türk notalarındaki aslıyla en büyük müzikçilerimizin çaldıkları şeklini karşılaştırmaktan daha kolay bir şey yoktur. Bununla kalmadık, makamları da çirkinleştirdik. Bazı nağmeleri kuru ve iniltisiz bulduk. Diğer bazılarını da geçmişteki toyluğumuz ve ilmi dikkatten mahrumiyetimiz sebebiyle sıkılmadan değiştirdik. Bazı sesleri -diktir, sesimizin tabiatına uymuyor diyerek- pestleştirdik. Hâlbuki bütün dünyada sesin tabiatı birdir. Bizim yaptıklarımız halis Türk makamları olmalarına rağmen, bunları tıpkı Türkler gibi teganni ettik. Biçare makamlar aslında Türklerindir ve hepsi Türk dizininde toplanmıştır. Evet, bunları bir Arap musikişinası olan Abdülaziz Tevfik yazıyor adı geçen mecmuada (21 Ekim 1981 agg).

Bu tarihsel belgeye göre, Türk müziğini Araplar alıp nağmeleriyle, makamlarıyla kendilerine uydurmuşlardı. Daha sonra bu haliyle Türklerle geri verip, kendi müziklerine alıştırmışlardı onları. Altmışlı, yetmişli yıllarda ülkemizin batı yüzündeysen, Zeki Müren içli ahlarla bezenmiş, hatta zaman zaman ağlak okuyuşlarıyla, filmleriyle birlikte halkın gönlüne taht kurmuştu. Kentli gençlerse, Batı müziği aranjmanları dinliyor, Erol Büyükburç, Ajda Pekkan, Nilüfer, Sezen Aksu gibi şarkıcıların, daha çok Avrupa Akdeniz'inden esinlenen müzikleriyle coşkulanıp duyulanıyordu. Ayrıca Taverna şarkıları seksenli yıllarda çoğalmaya başlamış, İzmir, İstanbul, Ankara gibi kentleri etkisi altına almıştı.

Yetmişlerin sonunda ünlenen İzmirli müzisyenlerden Ferdi Özbeken, buluştuğumuz otel lobisinde, arkadaşlarının yanından kalkıp “Artık siyah/beyaz basına da çıkıyorum” nidalarıyla yanıma gelmişti. Konuşmamızda Türk müziğinin Batı’ya açılmasının Atatürk’ün çabalarıyla olduğunun, konservatuarların kurulmasının önemini altını çiziyor, bununla birlikte 1965’e kadar daha çok yabancı şarkıcıların -Avrupa, Amerika ve Güney Amerika’nın- etkisinin fazla olduğunu ifade ediyordu.

O günlerde halka iletebileceğimiz ne yeterli şarkıcı ne de yeterli besteci vardı. Necip Celal, Fehmi Ege, Celal İnce gibi müzikçiler bizim motiflerimizden çok yabancı motiflerini kullanıyordu. İlk kez kendi müziğimi 1978 yılında oluşturdum. Türk halk müziğinin ve Türk hafif müziğinin uyarlamalarını genellikle eski piyano ve ufak bir orkestra eşliğinde yorumlamaya başladım (23 Eylül 1981 agg).

Eski günleri ve taverna müziği ortamını anlatırken, ilk uzunçalarının acemi ve müzikalitesinin fazlasıyla düşük olmasına karşın çok sattığını ve başarıyı yakaladığını ekliyor. “Ya arabesk?” sorumu da, “Arabesk üstüne konuşmaya kendimi yetkili görmüyorum. Yalnız şunu söyleyeyim. Arabesk müziğe karşı çıkanlar, atıp tutanlar, başarısızlığa uğradıklarında ona sığınıyor. (...) Yalnız benim açtığım müzik halkı arabeskten kurtarabilir.” diye bir iddia sürüyordu ortaya.

Halkı arabeskten kurtarmak, o günlerde sanırım halkı kurtarmak adına yapılacak öz görevler arasındaydı. Kendi yaptığı müziği açıklarken de “Çaldığım müzik arabesk değildir. Yalnızca kimi arabesk parçaların yorumunu yapıyorum. (...) Eğer bir ülke insanının büyük çoğunluğu birtakım olanaklardan yoksunsa, cinsel ve duygusal sorunlarını çözememişse, elbette ki bunları hatırlatacak, tatmin edecek müzik türünü arayacak, onu beğenecektir.” (23 Eylül 1981 agg) diyerek kendi yaptığı müziği bir ilaç gibi görüyordu. Ne ki, bir zaman sonra onun da modası geçecek, kitlelerden geriye çok az sadık dinleyicisi kalacaktı. Tüm popüler müzik akımlarında olduğu gibi. Üstelik o sıralar sol tandanslı müzisyenler de sazlarını alıp, kitlelerden uzaklaşarak kendi kıyılarına çekilmeye başlamıştı bile.

Zamanın ruhu doksanlara gelince arabesk müziğin tınlarına, nağmelerine, gırtlakta sözcük yuvarlamalarına sahip çıkarak yeni metro aydın tipinin portföyüne bile girecekti. Ama tüm bunların öncesinde Timur Selçuk'la konuşmamızı şimdi okuduğumda, aslında müzikle birlikte değişen değerlerin çok başındaydık diye düşünüyorum. Hâlbuki o zamanlar öyle gelmemiştir. Sanki daha gelip geçici bir şeyi konuşup, tartışıp, üzerinde düşünür gibiydik. Timur Selçuk'la Bodrum'da yaptığımız söyleşi biraz daha kapsamlı geliyor, daha çok müzik ve toplum ilişkisi üzerinden konuşuyorduk:

Elbette müzik toplumların yaşam biçiminden soyutlanamaz. Çünkü müziği oluşturan öğeler her zaman toplumun iç dinamiklerinden güç alırlar. Arabesk müzik de böyle bir toplumsal olgudur. Ancak konser alışkanlığının geliştirilmesi üzerine de etkileri vardır. Beğenideki geriliğe gelince, bu tüm sanat dallarına özgülenebilir. Genel kültürü, toplumsal yapısı, ekonomisi yer yer çatlaklar alan bir ülkenin öteki sanat dallarında başarılı olacağını düşünmek bence yapay bir yaklaşımdır” (20 Ağustos 1982 agg).

Toplumcu bakış açısıyla böyle açıklıyordu düşüncelerini. O zamanlar zaten her şeyi toplumsal bakımdan açıklamak daha mümkündü. Sınıfsal davranışlar bugünkü kadar birbirine karışarak bulanıklaşmamıştı. Alternatif müzikler, sözgelimi mümkün müydü?

Tabii bir olumsuzluğu yererken öte yanda yaptığımızın onun yerine konulabilir iyilikte olması gerekmektedir. Ancak şu da bir gerçek ki, bugün teorik olarak katılmasak da, pratikte yıpratılarak, toplumsal yaralar açarak da olsa, bu tür müzik yaygınlaşmaktadır. Bence bu yaygınlaşmayı engelleyebilmenin olanağı bulunmamaktadır (20 Ağustos 1982 agg).

Ve Timur Selçuk öngörüsünde haklı çıktı. Peki daha geniş açıdan görülen neydi? Divan Müziği'nden gelip nereye doğru gidiyorduk... Müzisyen bir ailede yetişmiş, Münir Nurettin Selçuk'un oğlu olduğu için de, uzun bir geçmişten günümüze gidip gelebiliyorduk konuşurken. Sözgelimi Divan Müziği Türk müziğine etkisi...

Efendim, Divan müziği denince, hemen usumuza Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi bestecilerimiz geliyor. Bu bestecilerimizin soylu üslup ve tavırlarını yirminci yüzyılın başında Refik Ferman, Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk ve şimdi birden anımsayamadığım besteciler izliyor ve bu besteciler, klasik Türk müziğinin soylu tavırlarını bozmadan, üst seviyede üslup ve duygu birikimiyle eserlerini üretiyorlar. Oysa bugünkü Türk Sanat Müziği bestecileri çok harcıâlem, basit anlamlarla parçalar üretiyorlar. (...) Türk Müziği Osmanlı İmparatorluğu döneminde, orta çağdan köklerini almış bir müzik türüdür. Saray içinde seçkinler için yapılan müzik daha sonra Cumhuriyet'in gelişimiyle geniş halk kitlelerine dağılmıştır. Tekniğin gelişmesi, özellikle radyo ve gramofonun ortaya çıkışıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemiyle Cumhuriyet'in ilk günlerinde Divan Müziği iyice yaygınlaşmıştır. Çünkü halk kesiminde öğretmen, memur gibi aydın sınıfların beğenisi de değişmiştir. Ancak Divan müziğinin yaşadığı ekonomik ve tarihsel gerçekler değiştikçe de insanların müzik anlayışında da yeni bir beğeni gereksinimi doğmuştur (20 Ağustos 1982 agg).

Çok uzun zamandır ise, Türk sanat müziği, meraklısı için ölmesin diye, devlet desteğiyle yaşıyor... Hani devlet kanalı olmasa hiç çalınmayacak. Radyo günlerinin evlerden evlere dağılan şarkıları meraklısı için artık.

Dönemin müzisyenleriyle yaptığım bu tartışmalı söyleşiler zaman içinde evrilip devrildi tabii. Atatürk'ün batılılaşma reformunda, Batı müziğine verdiği desteğe rağmen, Arabesk sonradan gelen siyasi, toplumsal ve ekonomik olgularla bütünleşerek bir açmaza dönüşecekti. Müzikte geçici bir hastalık gibi ele alınırken, zamanla geçmeyen ve toplumla dönüşen sürgit bir sendrom haline gelecekti.

Seksen darbesi sonrasında gettolu zihinlere nakşedilmiş "arabesk babalarının" ardılları çoğaldı, çoğaldıkça yeni genç kuşakların nicel seçimine dönüştü Arabesk. İnşaat işçisi olarak keşfedilen Türkcü İbrahim Tatlıses, tatlı arabesk müziğe taşınarak, daha hızlı yükselip,

taşra gençliğinin mit'i oldu. Sokaklarda artan arabesk müziğin yankıları Gülden Karaböcek'le, Müslüm Baba'yla, Bergen'le, Kibariye ve nicesiyle ortaklaşa bir 'Halk istiyor' söylemiyle ana akım haline geldi. Yeni çıkan kasetçalar, arabesk şarkıların sokakta satışını kolaylaştırıyordu. Batı şehirlerinin varoşlarından yeni kuşak aydın sofralarına dek arabesk gitgide güçlenip salgınlasmaktaydı. Üstüne çocuk şarkıcılar nemli sesleriyle, ıslak bakışlarıyla ve 'küçük' sıfatıyla ünlenen adlarıyla İstiklal Caddesi'nin yan sokaklarındaki pavyonlarda sahne alıyordu. Ama henüz kimse çocuk haklarından ya da istismarından söz etmeyecekti.

Kent soylu gençlerin halk adına taşıdığı yükler ağır, bedeli çoktu, üstelik halk da onları anlamamıştı bir türlü. Aydınların yenik ve örselenmiş bireysel dünyası kendi iç yolculuklarına çıkarken, sosyalist blokların duvarları bir bir yıkılıp, Gorbacov eliyle Batı'ya -yeni kapitalizme- açılıyordu. Solcu aydınlar özellikle keskin devrimciler bir anda iktidar mücadelesinde ortada kalmıştı. Taşıdıkları misyonun örtüleri ansızın çekilmiş, örgütsel diktalar, yeni zamanın ruhunda afallamışlardı. Solda yer alan cici çocuklar artık kendi sınıflarına dönmek istiyordu, hatta daha alt sınıftan olanlar da bir uzun atlamayla onların peşine takılmıştı. Halkın, aydınları pek umursadığı yoktu zaten. 'Entel' diye makaraya bile alınmaya başladılar sonunda. Turgut Özal döneminde yeniden cilalanan liberalizm, Tansu Çiller'le, Mesut Yılmaz'la yolsuzlukla şıklaşıp, derin devletle taçlanıyordu. Ve düş kırğını aydınlara kapılar açılıyordu artık; kent soylusundan taşra aydınlara değin bu yeni âlemde şenlikler başlamıştı. Artık her telden ünlü olan aydınlar, Orhan Gencebay, Müslim Gürses, İbrahim Tatlıses'le... yakınlaşmaya başladı. Doksanlı yıllarda hızla siyah-beyaz televizyondan, usulsüzce açılan çok kanallı renkli televizyonların stüdyolarında konuklarını ve birbirlerini ağırladıkları Show Business günlerine geçilmişti. Edebiyat yazarlarıysa, renkli çoksatar dergilerde yazma ve görünme telaşında, televizyona çıkma yarışına girişmişti. Çoksatar için konu arayan yazarlarla, çoksatan yazar avlayan yayınevleri birbirlerine hizmette kusur etmemeyi öğreniyorlardı. Gazeteciler haber yapmak yerine haber oluyordu, artık kendilerini yazmak, mağazınlaşmak başarıydı. Bu

arada kimi eski solcular, ayak diretip solgun renkli dergilerde var olmaya çalışsa da, alan çok daralmıştı.

Edebiyatta, sinemada, üst üste gelen darbelerin şiddeti daha tam anlatılamamışken, yorgun aydınlar çoktandır bireyci dışavurumlara yönelmişti. Kimi eski solcularda pişmanlıklar baskınlaşmış, doksanlarda usulca liberal bir dünyaya evrilir olmuştu pek çoğu. Böylece siyah-beyazdan renkli ama çok acılı bir hayata geçivermiştik. Şiddet evde, sokakta, köyde, kasabada, tarlada, dağda... Her mekânı acı kahkahalar atarak çınlatıyordu artık. Şiddetin esiri olacağımız yıllar iç ve dış savaşlar bir nefes kadar yakınıımızdaydı. Devletin beka çıkarları durmaksızın derin devleti büyütürken, şehirde yargısız infazlar, güneydoğudaki iç savaşta, köylülere bok yedirtmekten, köyleri boşaltmaya dek varan hoş görülen yaptırımlar, baskılar, işkenceler...

Dünyanın dengeleri tümünden değişirken, imajı yeni güncellenen Bodrum, İstanbullu ruhu sıkılmış aydınların, marjinallerin gönüllü sürgün yerine dönüşüvermişti. Bireyin örtbas ettiği cinsel baskılar buraya taşınmıştı. Bir baş dönmesine uğruyordu hayat, özellikle cinsel baskı altındaki kadınlar, eşcinseller... Cinsel varoluşun farkındalığı üstün geliyordu toplumcu duyarlıklara. Zenginlerin terk ettiği Cihangir'in yokuş ve merdivenli yollarından, yaz gelince Bodrum'un Halikarnas sokaklarına, barlarına, diskolarına gitmek kaçınılmaz olmuştu. Kendi iç kaoslarının sarmalına yakalanmış bir sinek gibi çırpınıyordu insanlar. Elbette bu, Halikarnas Balıkçısı'nın bize anlattıklarına benzemeyen bir başkalaşımdı. Toplumsal duyarlılığı azalan aydınlar, umut veren güçlerini çoktandır kaybetmişti. Son direnişleri Kenan Evren'e yazdıkları aydınlar dilekçesiydi. Üstelik sonrasında pek çok aydın 'Ben kooperatif falan sanmıştım' diyerek imzalarını geri çekecekti.

Özal dönemiyle pervasız bir sınıf atlama, eski ahlak değerlerinin bozgunuyla birbirine karışan tutumlar, kişisel başarı hikâyelerine "her yol mubahtır" serbestisi getirince, özgürlükten çok, serbest sınıf atma telaşıyla Life Style arayışları orta sınıfı avutuyordu. Hayat renkli ve güzeldi Batıda. Bar üstüne bar ve gece kulüpleri açılıyordu. Güneydoğuda eş zamanda korkunç bir iç savaş sürüyordu. Liberal

aydınlar kendi aralarındaki eski neşeli günlerine dönmüş, birbirlerinden başkasını görmemekteydi. Aç gazeteyi, “Aaa yine ben!” Aç televizyonu, “Aaa yine ben!” Ünlü olmak ve ünlü kalmak arasında birbirlerini desteklerlerken, şehit/terörist aynı toprağın gençleri, yaşlıları, çocukları... türlü insanlık utancını paylaşıyordu o sıra. Demokrasi adı altında Batı’da tatlı bir hayat vardı. Edebiyatın ve sanatın merkezi olan İstanbul’da artık yeni ruhlar edinmek mümkündü. Caz ve arabesk dinlemek modaydı. Ya da Daniel Steel ile Kafka’yı birlikte okumak. Çoksatan listelere göre okunur, çoksatar listelere göre müzik dinlenir, çok gidilen yerlere geziye çıkılırdı; topluca sınıfsal bir ayındı yaşamak... hafif, uçar, tatlı... yalnızca giysilerde pişti olmaktan kaçınılıyordu. Sosyete sınıfı da, ünlülerle barlarda birbirine karışmıştı zaten.

Yetmişli yıllardaki “Batsın bu Dünya” ruhu, doksanlardan sonra, hâlihazırda Batılı aydınlar doğru evirilerek ortamı rahatlatmış. Ben yoksam batsın bu dünya açılımı küskün-ezik bir duruşsa, devlet/iş adamı gücü karşısında “sizin için her şeyi yaparım” hali artık asıl olundu. Tüm dünyanın işverenleri ortaklıklarla hızla birleşirken, gençlik ve kadınlar yeni kapitalizmin uygulayıcı yeni hedef kitlesiydi. Geride kalanlar, dinozordu. Tüm özel kurumlar bir an önce bu dinolardan kurtulmaya çabalıyordu. Onları gülünç bulup sonsuz gençlik rüyaları görüyorlardı. Bir yandan baş döndüren yeni teknolojiyi yakalamaya çalışırken, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Müslüm Baba gibi asal arabeskçilerle uzlaşa talimlerini gerçekleştiriyorlardı. Birbirini alkışlayarak her alanda çoğaldılar. Varsa sol geçmişleri inkâr edildi. Yoksa, zaten istenen özellikti bu zamanın ruhunda.

Bir zamanlar Zeki Müren’in eşcinselliğini kabullenmek istemeyen hayranları, onu “paşa” olarak kabul ederdi ya! Her şey günden güne değişirken Pandora’nın kutusu yeniden açıldı ve apaçık kendi cinsel tercihini teşhir eden Bülent Ersoy’un konserleri tıka basa halkla doldu. Onun cinsel trans yolculuğu milletin kaderi gibi izleniyordu. Terk edilmiş şehrin eski semtleri hızla eşcinseller tarafından doldurulurken, öte yanda ahlak polisinin baskınları televizyondan naklen veriliyordu. Özel televizyonlarla hayat artık hep naklendi. Her kötülük gösteriliyor

ama sosyal takibi yapılmıyordu, hızla gösterilip kaçırılıyordu gözlerden. Narsist ruhlar, stüdyolarda kendilerine bir kamera, bir program kapma telaşındaydı. Kendilerinden ötesi zaten, batsın bu dünya.

*Ben ne yaptım, kader sana
Mahkûm etti, beni bana
Her nefeste, bin sitem var
Şikâyetim yaradana, şikâyetim yaradana.*

Dünyalılar olarak milenyuma girerken, özellikle batı coğrafyamızda, siyasi özeleştirileştirme yerini hayatı hafifletiren birtakım şıklıklara bıraktı. Haberlerde bile artık siyasetçinin bir dediğini ötekisi “Hiç şık olmadı” diye değerlendiriyordu. Tüketim açlığı hayatı ele geçirmişti. Ekonomi tüketime endeksliydi. Üretim küresel patronların elindeydi. Öte yandan büyük kentlere göç artarak sürüyordu. Boşaltılan, yakılan köylerin insanları Beyoğlu’nun arka sokaklarına taşınıp, köhnemiş, terk edilmiş binalarda yaşayan hayaletlere dönüşmüştü. Yoksul köylerden, yıkık dökük palas odalarına zorunlu taşınmışlardı. Sokak çocukları trajedisi katlanıyor fakat göz önündeysen bile görülmüyordu. Sokaklarda kışın çıplak dolaşıp bali içen küçücük çocuklar, yalnızca belediyelerin kılık kıyafet kanununa aykırı gibi duruyordu. Görülmeyenlerdi onlar. Çocuk doğup çocuk ölecek yaratıklardı sanki! Büyük kentlerde hayat çökmeye başlarken, din eksenli marjinal siyasetin etrafında bir bütünleşme fırsatı aranıyor. Arka mahalle fısıltılarıyla birbirine eklenip, kadınlarla çoğalarak, kendi simgeleri olan giyimleriyle ayrılıyorlardı diğerlerinden. Kendilerini destekleyen aydınlara bıraktıkları alansa kullanışlı aptallıktı. Bu şık hal ve gidiş, Cumhuriyet’in hiç olmadığı kadar körleştiği bir döneme kapı açıyordu.

Güneydoğu’da süren iç savaş ve batıya göç büyük kentlerin dokusunu değiştiriyorken, ılımlı İslam fısıltılarına kapılan eski solcular Cumhuriyet’i bir açmaz olarak görmeye başlamıştı. Toplum barışının yararı için böyle düşünüyorlardı. İki binli yıllar gelip geçinceye dek, apaçık tek adam gücüne çok su taşındı. Arabesk yaşam, tatlı bir duygusallıkla baş tacı edildi sonunda.

Aslında değişen neydi? Tıpkı liberallerin egemen olduğu zamanlardaki gibi din referanslı Ak Parti de reklam şirketleriyle, imaj makerlarla tanışıyordu. Zaten, çoktandır sendikalar teatral giysilerle grev yapıyor, aydınlar magazinleşiyor, *her şey bir milyon* mağazalarında, halk tüketim alışkanlığı kazanıyordu. Eğitim, medya ve sağlık özerkliğini kaybederek özelleşmekteydi. Bu neşeli günlerin ardında yalnızca küresel sömürü güçleniyordu. Düñün gerici gençleri siyasi İşlam’la ‘bizim çocuklar’ olarak yeniden ortaya ıkıvermişti. Laiklik karşıtlığında yeni cumhuriyet hayalleri kuruluyordu. Olmayacak denklemler olurmuş gibi kabul görüyordu. Ne ki, bu gidişata yandaş olanlar yalnızca sözde ılımlı siyasal İşlam’ın diktasına hizmet ediyorlardı. Onu güçlendirme yarışındaydılar. Zamanın egemeni, orta sınıfın hayatını AVM’lerle güncelleyerek, yoksul sınıfı da ona eklemleyerek iktidarı ele geçirdi. Bir yanda yeni Osmanlıcılık hareketi güçlenirken, öte yanda medyalaşmak, güncelde kalmak isteyen türetilmiş aydınlar show alanlarına, sosyal medyaya etiketlendi. şimdilik kuzu postunun altındaki kurt kazandı.

Özel televizyonların ilk yayınlarından başlayıp bugüne dek incelendiğinde yaşanılan belleksiz ve vurdumduymaz bir ortamla, birey-aile-toplum şiddetinin eş zamanları paylaşması ne kadar düşündürücü derslerle dolu. şimdilerdeyse arabesk bir yaşam tarzının birbirine bu-laşık nesneleriyiz hepimiz.

Arabesk artık “herkesin” arabeskidir...

**KENARDAN MERKEZE:
POPÜLER MÜZİĞİN
KALBİNDE YAŞAYAN ARABESK**

Batmayan Dünyanın Batan İnsanlarına Ağıt

Naim Dilmener

Olumsuz, hatta ‘kötü’ bir niteleme olarak kullanılır ‘arabesk’. Hemen hemen her şey için ve her alanda öyle kullanılır ama daha çok müzik için, müzik alanında. Halbuki öyle olmamalı. Müziğin hiçbir türünü tamamıyla, boydan boya ‘kötü’ diye nitelemek akıllı/mantıklı bir yol değildir. Müziğin her türünde iyi de vardır, kötü de. Bugüne kadar hiçbir tür tepeden tırnağa karalanmamışken, arabeske bu yapılmıştır.

Sebepleri bu ülkenin toplumsal yapısı ile ilgilidir. Klasik müzik tutkunları, bu müzik dışında kalan her türlü müziği ‘aşağı kat’ta görürler. Caz sevenler pop dahil her kategoriye, pop dinleyicileri şarkı ve türkülerini ve hepsi/topu birden de ‘arabesk’i yanına yaklaşılmayacak kategoriler olarak kabul ederler. Bu ayrışma büyük oranda kişinin kendisini ait gördüğü sınıf/zümre, semt/mahalle ile ilgilidir. Genel kategorilerin dışına çıkılmaktan ölesiye korkulur, bu da kişinin kendisine ait bir fikri/görüşü olmasını engeller ve etrafta yaygın bakış açısı neyse, bireyler de tek tek bu eğilime kapılır, öyle davranırlar.

Arabesk elbette ki olağanüstü güzellikte şarkılar yaratmıştır. Ama bir o kadar da kötü ve yanına yaklaşılmaması gereken şarkılar. Bu sebeple işte, belki de farklı bir sığata, daha doğrusu farklılaştırılmış bir sığata ihtiyaç var. İyisine ‘arabesk’, kötüsüne -dilin dönmeyişi sebebiyle yanlış telaffuz edilen halini kullanarak- ‘arabeks’ demek gerekir. Bu yerleşebilirse, diller buna alışırse çok rahatlanacak. İçinde sayısız

iyi müzisyen, şarkıcı, şarkı barındıran bir müzikal tür, bir 'küfür' şeklinde kullanılmaktan kurtulacak.

Üzerinde yaşadığımız toprakların doğası gereği, 'oryantal' ses ve ritimleri her zaman kendimize uygun bulmuşuzdur. Dünyanın Doğu tarafına aitiz ve bizi buralardan koparıp Batı'ya yamamak isteyenlerin mücadelesi -tamamen olmasa da- çoğunlukla başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu tür seslere/ritimlere, biçimlere/şekillere tutkumuz, bunlarda kendimize ait bir parça görmemiz, tamamıyla genetikdir. Mirasımız budur. Dünyanın dört bir yanında, genetik konusunda yüzlerce çalışma/araştırma yapılıyor ve bildiklerimize her gün yüzlerce yeni şey eklenmekte. 'Kişniş' sevmenin, 'acı' yemenin dahi genleri ya da (bu genlerin emriyle salgılanan) hormonları varmış. En gündelik ayrıntılar böyleyse eğer, bazı ses ve ritimlere karşı özel bir duyarlık geliştirmiş olmamızın genetik sebeplerinin bulunmaması mümkün mü? Belki de bizi Doğu'dan kesip Batı'ya yapıştırmaya çalışanların -bilmeden de olsa- kafalarını çarptıkları 'bariyer' budur. Genetik özellikler elli/yüz yılda değişebilen şeyler değildir. Elbette ki değişebilirler ama bunun için en az birkaç bin yıl gerekebilir, en az. O da istenir ve bize sunulan yeni denizlerde yüzülürse eğer.

Mısır Filmleri

Türkülerimizin tarihi çok eskilere dayanır. Geçmişin en ücra köşe ve bucakları dahil, her yerden türkü taşar. Şarkı formu ise -türküye göre- daha yenidir. Doğuşu orada olmamakla birlikte, yaygınlaşması Osmanlı saraylarının desteği ile olmuştur. Bu iki tür 1900'lü yılların başına kadar yan yana aktılar. Genel akış da şuydu: Büyük şehirlerde şarkı, taşra ve köylerde türkü dinlendi; tamamıyla değil ama ağırlıklı olarak durum böyleydi.

Yepyeni bir form olan arabeskin bunların arasından kafa çıkarma belirtilerini ise 1930 ve 40'lı yıllara kadar götürmek mümkün. O yıllarda yaygın bir moda haline gelmiş Mısır filmleri doldurmuştu sinemalarımızı ve bu filmlerin büyük bir kısmı müzikal ya da müzik ağırlıklıydı. İlk zamanlar filmlere Türkçe dublaj yapılmakta ama şarkılar orijinal dillerinde -yani Arapça- bırakılmaktaydı. Sonraları

-ama gişeyi yükseltme istekleri, ama yüksek yerlerden gelen emirler neticesinde- şarkılara da Türkçe söz yazılmaya başlandı. Hatta, kimi-lerini bu da kesmemiş ve filmlere yeni besteler yapılmıştı. Tarihi olan suydı: Yeni yapılan şarkıların hemen hemen hepsi filmlerin orijinal şarkılarına paralel gidiyordu; hem melodi, hem de ruh olarak.

Bu satırların yazarının, müzik geçmişimizin en parlak firması Odeon'da -TRT'den Ümit Tuncer'in bir televizyon programı için-Müzeyyen Senar ve Leon Grünberg ile yaptığı röportajda bu konu da gündeme gelmiş ve arabeskin temelini atan hadiselerin en önemlisine açıklık getirilmişti.

Bu röportajın kısaltılmış bir versiyonu da Radikal İki'de yayınlanmıştı¹ ve bu yazıya Mısır filmleri konusu da dahil edilmişti: "Sohbetin en ilginç bölümlerinden biri, o zamanlar (30 ve 40'lı yıllarda) sinemalarımızda sıklıkla gösterilmiş olan Mısır filmlerine yapılan 'müzik dublajı' oldu" diyordu bu satırların yazarı ve devam ediyordu: "Meğer o aralar gösterime girmiş bu filmlerin büyük bir kısmında yalnızca diyaloglar değil, şarkılar da Türkçeye çevrilmiş ya da yeniden bestelenmişti. Sadettin Kaynak ile Yesari Asım Arsoy başta olmak üzere epeyce önemli bestekarımızın katkılarıyla 'Türkçeye kazandırılan' bu şarkıların bir bölümünü de Müzeyyen Senar seslendirmişti ve bu şarkıların bizim buralara 'kazandırılma' biçimleri, Senar ve Grünberg'in fikir birliğine varamadıkları tek konu oldu. Senar, (*Harun Reşid'in Gözdesi*, *Leyla ile Mecnun* ve benzeri) filmlerdeki orijinal şarkıların olduğu gibi alındığını, hatta bununla kalınmayarak Türkçe sözlerin bile orijinaline sadık kalınarak yazıldığını söylüyordu. Leon Grünberg ise, belki ilk zamanlar böyle yapıldığını ama sonra bundan vazgeçilerek bu filmler için tamamen özgün besteler hazırlandığını belirtiyordu.² Muh-temelen her iki metot da devreye girmişti, başka türlü nasıl olabilirdi ki zaten; *Ararım sorarım seni her yerde*, Arap dünyasında da çok popüler bir şarkıydı mesela ve oralarda, bu şarkının altında o toprakların müzisyenlerinin imzası vardı. Bizde ise bizim bestekarların..."³

¹ <http://www.radikal.com.tr/radikal2/uc-30luk-gencler-873555/>

² <http://www.radikal.com.tr/radikal2/uc-30luk-gencler-873555/>

³ <http://www.radikal.com.tr/radikal2/uc-30luk-gencler-873555/>

Maya güçlü olduğu için hamur tutmuştu tabii. İşin gerisini de köyden kente göç tamamladı ve türkü ile şarkıların ruhunu tatmin edemediği, acısını kesemediği yeni şehirli çoğunluk, ne şarkı ne de türkü olan bir müzik türüne yöneldi. Kitlenin bu talebine karşılık vermekte gecikilmedi. Öncü Suat Sayın oldu. Şükran Ay ve Yıldız Tezcan da işin vokal kısmını değiştirmekte tereddüt etmediler. Arkalarından Ahmet Sezgin ve Nuri Sesigüzel gibi popüler türküçüler geldi. Bu iki isim ve takipçileri, kırk yıllık türkü söyleme biçimlerini bir kenara bırakarak, daha farklı bir vokal tarzını tercih ettiler. Ağlamak üzere olan, boğazı tıkanan bir dokunaklılık aşamasını geçmiş, artık kana/kana ağlayan bir vokal tarzıydı bu.

Sonraları adını 'Arabeskin Babası'na çıkartacak Orhan Gencebay da o sıralarda sahnede idi aslında ama biraz daha arkadaydı; bağlama-sıyla bazen Yıldız Tezcan'a, bazen de Ahmet Sezgin'e eşlik etmekteydi. 60'lar bitmek üzereyken de onun devri başladı. Yanına Ferdi Tayfur ve Esengül de yerleşti(rildi). Birkaç yıl sonra da Gülden Karaböcek. 70'ler bitene kadar böyle devam etti. Durumu bozan, hatta içinden çıkılmaz hale getiren 12 Eylül'dü. Marmarisli Ressam'ın zili çal(dır)masıyla birlikte boğucu hava memleketin dört bir yanını sardı ve nefes alamaz duruma gelen herkesi teselli etmek için, piyanist şantörler, taverna solistleri sahneleri doldurdu. Arabeskin adını kötüye çıkaran da bu oldu zaten. O dönemde yapılanların büyük bir kısmı arabeSk değil, arabeKs'tir.

Çizme Sesleri ve Gözyaşları

70'lerin ikinci yarısında Selami Şahin'in Gülistan Okan, Meral Zeren ve benzerleri üzerinden popu arabesk kıyılarına çekme çabası vardı ama bu tek başına bir akım olmaya yetmemiş ve bir kenarda, bir 'heves' olarak kalmıştı. Asıl darbeyi piyanist şantörler ve taverna solistleri vuracaktı. İlkine Ümit Besen, Arif Susam en iyi örneklerdir. İkincisine de Ercan Turgut. Bu şarkıcılar popu, yağmur gibi gözyaşları akıtılan bir noktaya, ziftli/kanlı acılar çekilen ruh hallerine getirip bıraktı. Hemen hemen her evden birileri içerdeydi o dönemler, bu sebeple sunulan müzik, herkesin dardına derman olmasa da, gözyaşlarının kanlı/kanlı akıtılmasına sebep oldu.

O yılların asıl kalıcı etkisi ise ‘Firuze’ sonrası geldi. Attila Özdemiroğlu, bu şarkı ile -ama bilerek ama bilmeyerek- arabeski popa dahil etmiş ve bu formül daha sonra -etrafındaki kadroların da desteği ile- Sezen Aksu ve Kayahan tarafından çoğaltıla çoğaltıla devam ettirilmişti.

Turgut Özal sonrası ise durum değişti. Öyle değildik ama halimiz/vaktimiz yerindeymiş gibi yaşamaya başlamıştık. Memleket bir ithalat patlaması yaşıyordu ve 12 Eylül’ün acılarını ardında bırakmak isteyen herkes, rahatı ve keyfi yerindeymiş gibi yaşamaya başlamıştı. Bu da bir süre için arabeskten uzaklaşılmasına ve popa meyledilmesine yol açmıştı. Başta Emrah, Ebru Gündeş ve Seda Sayan gibi arabeskin namılı yıldızları dahi, söz ve atmosfer anlamında arabeskte ayak diremelerine rağmen, şarkılarının yapıları dans/disko tellerinden çıkmaktaydı.

Bütün 90’ları böyle geçirdik, hatta 2000’lerin başlarını da. Ne oluyorsa sonra oldu. AKP’nin iktidar oluşuyla birlikte ‘Siyasal İslam’ ile tanıştı toplum ve bugüne kadar alışılmış gündelik hayat standartlarının/ritüellerinin -başlangıçta yavaş yavaş, ardından hızlıca- değişmesiyle birlikte ‘belirsizlik’ başını aldı gitti. Arabeskin en sevdiği toplum hali olan bu hal sebebiyle, önce hafif, ardından mesafeli, sonunda da ağır bir biçimde kendini gösterdi. Tuhaf (ya da alışılmadık) olan, bu sefer rock’un da bu gömleğe talip oluşuydu. Bu talebin altında yatan sebep ise daha çok ticariydi. Alınan/satılan buydu ve rock da kendini uydurmayı başarmıştı.

Rakı Masasında Rock

2000’lerin başındaki AKP öncesi ekonomik krizin de bunda payı vardı elbette. Kriz sonrası yapılan pop albümlerin büyük bir kısmı, beklenen ya da amaçlanan ilgiyi görmedi. Kriz herkesin cebini boşaltmış, dahası türlü yere borçlandırmıştı. Hem bu, hem de AKP’nin iktidara gelişi (ya da gelişine sebep olan şartlar, yeni umut arayışları ya da hiç çalınmamış kapıları çalma arzusu) arabeskin fitilini ateşledi.

Bu konuda ilk işaret rock’tan geldi. Duman’ın yükselişi, sonra çıkacak olan bütün gruplara örnek olacaktı. Solistleri Kaan Tangöze’nin -detone olmayı da marifet sayan- arabesk gırtlığı memleketi hop

oturtup hop kaldırmaya başlayınca, eski grupların da bir kısmı ama daha çok (Seksendört, Gripin gibi) yeni gruplar onun izinden gitmeye başladı ve olanlar oldu.

Henüz ağırlık arabeskte değil poptaydı ama pop giderek ruhunu, parça parça arabeske teslim etmeye başlamıştı. Müslüm Gürses'in *Olmadı Yar* ile kitleleri peşine takması, eski hayranlarının yanına yenilerini ve yeni kuşakları eklemesi, arabesk denen türün, pekâlâ da dinlenebilir bir form olduğunu düşündürdü herkese. Gürses; Teoman ve Kenan Doğulu şarkıları ile işin devamını getirdi ve hatta pop ile arabeskin olabilecek en iyi karması olan *Aşk Tesadüfleri Sever* albümüyle işi tamamına erdirdi.

Herkes 'Müslüm gibi' olmanın peşindeydi artık. Sezen Aksu *Tanrı İstemezse*'yi yapmıştı zaten; sonra herkes kuyruğa girdi. Ya Gürses'ten, ya Ferdi Tayfur'dan ya da bir benzerinden şarkı alma peşine düştü. Kendi şarkısını söylemeyi tercih edenler dahi, Gürses gibi söyleme peşindeydi artık; bol gırtlak nağmeli ve iç çeke çeke.

2010 yılında, memleketin kaderini boydan boya değiştirecek referandum sonrası her şey olacağına vardı. Kendimizi tuzağa düşürülmüş gibi hissediyorduk ve bir çıkış yolunun yokluğu bizi bunaltmış, bunallılara sürüklemişti. Aslına bakarsanız pop filan istemiyorduk artık; ruh halimize uygun daha acıklı/acılı şeyler istiyorduk. Ama bir yandan da hızlanan gündelik hayatın ritmi bizi esir almıştı; elde telefon, gözler ekranlarda, koşturup duruyorduk. Bu sebeple arabeski eskisi gibi 'sek almak' istemiyorduk. Alamazdık da; sarhoş ederdi. Pop ya da rock ritimleri üzerinde yükselsin istiyorduk. Şarkı alttan bizi diskoya götürürken, üstten sövsün/dövsün istiyorduk. Ya da altta cayır/cayır rock olsun ama solist, ateşlere atılmışçasına -bizim yerimize- feryat etsin istiyorduk. Biz istedik, onlar yaptı. Ceplerini doldurmanın tek yolu bizdik, istediklerimizi vermeyip de ne yapacaklardı.

Bu eğilim günümüze kadar geldi. İçinde bulunduğumuz (aslında debelendiğimiz) günlerin en büyük özelliği, niteliksizliğin en tepeye oturtmuş olması. Bu durum müziği de çekebildiği kadar aşağıya çekti. (U)mutsuysak, beş parasıysak, dahası işsizsek, üstüne de borçluysak

başka ne olabilirdi? Biz popu mutlu/keyifli günlerimizde dinlerdik, şimdi olmazdı.

Günümüzde pop ve rock'un büyük bir kısmı arabeskin etkisi altında. Başta Zakkum, Gripin, Seksendört, Kolpa, Hayko Cepkin ve çok sayıda benzerleri sayesinde, rock'un büyük kısmı ağlama/inleme krizleri içerisinde. Pop ise zaten, her gün biraz daha yerleşerek, bu çekici alanda ilk mesken tutanlardandı. Muhafif ve eleştirel yönünün önde olmasıyla maruf rap ve hip-hop da öyle. Bu konuda Eypio ve Norm Ender'in yaptıklarına bakmak dahi yeterlidir. Bu müziğin merkezinde yer alması gereken isyan, yumruk şeklini alan ellerle göğüsleri döver hale gelmiş. Melodi ve alt-yapılar giderek arabeskleşiyor, sözler ise tamamıyla 'Kader, sen ne yaptın bana böyle?' sorusunu neşterleyip duruyor.

Postmodern Çağın İki “Masum Suç Ortağı”: Nostalji ve Arabesk

Uğur Küçük Kaplan

Etimolojik kökeni eski Yunancaya dayanan ve asıl olarak “bir tür hastalık hâlini almış sıla hasreti” anlamına gelen *nostalji* sözcüğü, zaman içinde nasıl oldu da «geçmişe duyulan özlem» duygusunu ifade etmek için kullanılır oldu bilinmez. Bunun yanında Batı dillerinden Türkçeye giren ve halk tarafından biçimlendirilip yeni kılığıyla yoluna devam eden birçok kelime olduğu herkesçe malûm. Fakat bunların arasında nostalji sözcüğünün galat-ı meşru olmanın da ötesine geçerek, özellikle son yıllarda toplumu anlama noktasında bize ışık tutan derinlikli bir kavrayışı temsil etmeye başladığını kabul etmek gerekiyor. Hemen her yerde ve ansızın beliren bu duygu durumu öyle çok büyük vesilelere de ihtiyaç duymuyor; bazen eski bir filmi izlerken veya yıllar öncesine ait bir fotoğrafa bakarken, bazen de çocukken oynadığımız oyunlardan, gözümüz gibi baktığımız bir oyuncağımızdan bahsederken içine düşüverdiğimiz bu ruh hâli, aslında hepimiz için ziyadesiyle tanıdık. Yine de yaşadığımız fakat üzerine yeterince düşünmediğimiz bir olgu nostalji. Her ne kadar akademik açıdan farklı disiplinlerce masaya yatırılıp tartışılrsa da, bunun şimdilik gündelik hayata dişe dokunur bir etkisinin olduğunu söylemek güç.

Nadiren de olsa yabancı sözcüklere uygun karşılıklar bulan Türk Dil Kurumu’nun, nostalji için kullanıma sunduğu *gündedün* kelimesi doğrusu duyduğumda pek hoşuma gitmişti. Hatta bir kelime açıklanmaya ihtiyaç duymadan derinliğine dair ancak bu kadar ipucu

verebilir diye düşünmüştüm. Peki sahiden de nostalji insanın bugün-
de dünü yaşaması, başka bir deyişle dünü bugüne taşıması mı de-
mek? Eğer böyle bir durum varsa bunun sınırları, zamanlar arasında
gidip gelen öğelerin niteliği ve bu öğeleri metalaştırarak nostalji baş-
lığıyla etiketleyen irade nedir? Dahası, bunu hangi amaçla yapmakta
ve en çok kimler üzerinde etkili olmakta? Her biri nostalji olgusu-
nun anlaşılması bakımından son derece önemli olan bu sorular sosyal
bilimcilerce hâlen irdelenmekte. Fakat yukarıdakiler dışında, onlar
kadar ayrıntılı ele alınmayan ve bu yazının da gövdesini oluşturan bir
sorunun peşinden gitmek niyetindeyim; peki ama nostaljiyi yöneten
erk, etkisini artırmak ve onu daha “masum” bir görünüme kavuştur-
mak için yardımcı unsur olarak neyi seçmiştir?

Nostaljiyi tüm bağlamlarından uzak, çıplak bir olgu olarak ele alan
ve onu geçmişî anmaktan öteye geçmeyen doğal bir eğilim olarak gö-
renler, kavramı deşme çabamı anlamsız bulabilirler. Durumun zan-
nedildiği kadar basit olmadığını peşinen söylemek zorundayım. Zira
günümüzde, toplumsal anlamda büyük bir etki alanı oluşturma po-
tansiyeline sahip hiçbir olgunun manipüle edilmeksizin kendi başına
bırakılma gibi bir “lüksü” yoktur. Nitekim sisteme entegre edildikten
sonra ne ölçüde kullanışlı oldukları, sistemce meşruluklarının onay-
lanması açısından en temel koşuldur. Bu tarz bir oluşum, kavramların
ustaca belirlenmiş yardımcı öğelerle içe içe geçerek daha karmaşık
bir yapıya kavuşmasına ve çeşitli yan anlamlar edinmesine neden
olurken, artık gündelik hayatın içerisindeki “masum” kimliklerinin de
değişime uğramasını kaçınılmaz kılar. Yaşadığımız postmodern dö-
nemi nesneler çağı olarak tanımlayan Baudrillard’ın, ihtiyaçlarımız
dışındaki her şeyi kapsayan üstgerçek şeklinde ifade ettiği sanal alan,
nostaljinin de aralarında bulunduğu bir dizi olgunun dolaylı olarak
tüketim nesnesi hâline getirilerek kültür endüstrisinin çarkları arasın-
da işlenmek üzere dönüştürüldüğü, bir ön hazırlık aşamasını temsil
eder gibidir. Geçmişe ait ne varsa fetişize ederek buradan devşirilen-
lerle insanların dört bir yandan kuşatılıp içine çekildikleri, ihtiyaçtan
bağımsız bir tüketim alanı yaratılmakta ve bu durum en çok sanatla
meşrulaştırılmaktadır. Nitekim nostaljinin “masum” suç ortağı olarak
müzik de tam bu aşamada devreye girmektedir.

İnsanın bugünü yaşarken zaman zaman geçmişle ilişki kurması her kültürde görülebilen bir davranış. Bu şekliyle doğal bir eğilim olan geçmişi yad etmek ediminin, nereden itibaren doğallık sınırını aşarak kişinin denetimi dışında seyrettiğini net olarak kestirebilmek oldukça zor. Çünkü sayısız uyaranın olduğu bir çağda, beynin bunlar arasında ne tür bağlantılar kurduğunu eksiksiz bir biçimde saptayıp takip edebilme imkânına sahip değiliz. Yine de geçmişi olumlu/olumsuz yanlarıyla edilgen bir perspektif içinde hatırlamak ile onu, bugünü algılayışımıza/yaşayışımıza tesir edecek düzeyde bir değerlendirmeye giderek; özlem duyma, tercih etme, yargılama vb. bir dizi dinamiği harekete geçirmek üzere hazırda bekleyen bir nostalji bulutu içerisinde ele almak arasındaki temel farkları irdeleyebiliriz.

Yaşadığı çağa ve çevreye yabancılaşan, bugünün karmaşası içinde kopuşlar ve kaybolmalar yaşayan bireyin geçmişle bugün arasında bağlantı kurduğu; sadece zamansal olarak değil, kendi hayatı ve kişisel deneyimleri açısından da süreklilik duygusunu canlı tutabilen bir şey nostalji. O yüzden geçmişle bugün arasındaki farklılıklardan hareketle, artık var olmayan fakat geçmişte kişiyi mutlu etmiş şeylerin yad edildiği; bugünün geçmişe ait bazı öğelerle değerlendirildiği, yargılandığı ve bu yargılama neticesinde içten içe kişiyi mutsuz eden bir tür memnuniyetsizlik duygusunun peyda olmasıyla, geçmişin bugüne tercih edildiği bir noktaya varılabiliyor. Dahası bu eğilim bir yaklaşıma dönüşüp süreklilik hâlini aldığı anda, zamanla kişinin zihnini ele geçirip patolojik boyutlara dahi ulaşabiliyor. Bu aşamada nispeten takip edilebilir ve uygulanabilir olan temel bir filtreden bahsetmek gerekir; nostaljisi yapılan şeylerin doğrudan kendi hayatımızdan doğup gelişmiş, karakterimizin, tercihlerimizin belirlediği öğeler mi, yoksa kültür endüstrisinin içinde işlenip şekillenen ve daha sonra türlü biçimlerde pazarlanarak hayatımıza sokulan şeyler mi olduğu son derece önemli. Ayrıca bu filtre kişisel geçmişimiz, başka bir deyişle mahremiyet alanımızla dışarıdan, ihtiyaçlarımızdan bağımsız olarak medya tarafından bize dayatılan şeyler arasındaki çoğu zaman çizmekte zorlandığımız sınırları belirlememize de yardımcı olabilir.

Yaşadığımız çağın gerçeklik algısının görüntü üzerine kurulu olduğunu düşündüğümüzde, nostalji olgusunun sinema ve fotoğraf alanlarını yoğun olarak etkilemiş olması pek de şaşılası bir durum gibi görünmüyor. Eski filmlerin yeniden çekildiği, bir kesim için vazgeçilmez olan *retro* akım; yine *retro* ve *sepia* gibi isimlerle cep telefonlarıyla çekilen fotoğraflar üzerinde bile uygulanabilen görüntü filtreleri; kentin muhtelif semtlerinde konuşlanan eskici dükkânları için “eskici” ifadesini kullanmanın artık ayıp sayıldığı şu günlerde gündelik hayatımıza giren *vintic* (*vintage*) ürünler, sürmekte olan nostalji rüzgârının akla ilk gelen örnekleri arasında sayılabilir. Bununla birlikte genel olarak her cephede etkisini artıran ve kültür endüstrisinin parçası olarak farklı alanlarda çeşitli modalar yaratarak estetik açıdan etkili olan nostalji olgusunun, kendine yardımcı olarak seçtiği en güçlü unsur hiç şüphesiz ki müziktir. Burada yardımcı sözcüğünü özellikle kullandığımı belirtmeliyim. Çünkü nostalji, teorik açıdan zihinsel anlamda derinlikli bir arka plana sahip olmakla birlikte onu besleyen, biçimlendiren ve yaygınlaşmasını sağlayan dinamiklerin görünür olmaya, başka bir deyişle olabildiğince somut düzlemlere ihtiyacı vardır. Nitekim en çok sinema ve fotoğraf üzerinde hakimiyet kurarak bunları etkili birer araç olarak kullanması da bunun bir göstergesidir. Buna karşılık her ne kadar müziğin kayıt altına alındıktan sonra metalaşmasının önü açıldıysa da, her şeye rağmen soyut bir sanat olma özelliğini büyük ölçüde koruduğu söylenebilir. Dolayısıyla nostaljinin ihtiyaç duyduğu görünürlüğü sağlayacak olan, çağın gerçeklik algısını biçimlendirip yöneten görüntüdür. Müzik ise görüntü ve hareketle olan kadim ilişkisinin mahiyetini korurcasına, bu denklemde etkiyi güçlendiren yardımcı unsur olarak yerini almaktadır. Müziğin bu konumunu popüler müzik üzerinden vereceğimiz bir örnek ile somutlaştırabiliriz.

Yaşadığımız toplumda özellikle son birkaç yıldır görülen 1980’li ve 1990’lı yıllara yönelik yoğun ilgi, genellikle insanların çocukluk veya ilk gençlik yıllarını yaşadıkları bu dönemlere ait ne varsa fetişize ettikleri bir nostalji duygusu içinde tüm hızıyla sürmektedir. Söz konusu dönemlerin popüler müziğini de kapsayan nostalji rüzgârı, her ne kadar metalaşmış bir müziğin milyonlarca kez tıklanan videolar, tematik partiler ve yeni yorumlarla (örneğin *cover*’lar) adeta

"kutsandığı" bir süreç doğursa da burada amaç bizzat müzik değildir. Nitekim bu dönemlere ait bir şarkıdan söz ederken akla ilk gelen şeylerden biri sözleri olsa da (ki zaten çoğunlukla müzik sözün yanında ikincil düzeydedir) çok geçmeden parçanın klibi, şarkıcının o yıllarda moda olan geniş vatkalı ceketi, günümüz gençlerinin komik buldukları, artık modası geçmiş saç modeli vs. gibi görsel öğeler peşi sıra zihinde canlanır ve müzik geçmişe yapılan bu kısa yolculukta yalnızca görüntünün netleşmesini sağlayan bir fon olarak arkadaki yerini alır. Aynı zamanda bu, popüler müziği tanımlarken sıkça karşılaşılan, ürünlerinin günü yansıttığı, kolayca ve hızla tüketilerek kısa sürece unutulduğu yönündeki hakim görüşün kısmen de olsa devre dışı kaldığı bir durumdur. Çünkü üretildikleri çağın görsel kültürüyle içe içe geçen bu müzikler, ilerleyen yıllarda nostaljik bir pencereden geçmişe bakmak isteyenler için ait oldukları dönemi görünür kılar ve farklı bir bağlamda da olsa geçerliliğini korur. Bunu sağlarken ne kadar etkili oldukları ise yeşerdikleri dönemin izlerini ne oranda taşıdıklarına ve muhataplarının gözünde ne ölçüde cisimleştirilebildiklerine bağlıdır. Popüler müziğin bir diğer özelliği, geçmişe yalnızca olumlu yanlarıyla hatırlamayı seçen çoğu insan için maziye "temize çekme" noktasında bir çeşit filtre işlevi görebilmesidir. Özellikle Türkiye gibi kültürel çalışmaların yetersiz olduğu, genel olarak müziğin, özelde ise popüler müziğin yazılmadığı bir toplumda, bu tarz bir eğilim uzun vadede toplumsal bellek açısından olumsuz sonuçlar doğurabilecek bir potansiyel taşır.

Her şeyin karmaşık bir düzende oradan oraya savrulduğu ve anlık tansiyon değişimleriyle günün nabzını tutmanın giderek zorlaştığı bir çağda, müzik de kaçınılmaz olarak gelişmelerden derinlemesine etkileniyor. Büyük kopuşların yaşandığı 2000'li yıllarda özellikle Türkiye'deki popüler müzik, ekonomik koşullara bağlı olan sektörel daralmanın ötesinde, her ne kadar hâlen müzik çevrelerinde yüksek sesle dillendirilmese de kuramsal açıdan da ciddi bir tıkanmışlığın pençesinde. 1960'lı ve 70'li yıllardaki taklit temelli arayışlar, 1980'li yıllardaki yerel öğelerden beslenerek ortaya koyulan özgül çalışmalar ve yerellikten uzaklaşılarak görece ağırlığın daha Batıya doğru kaydığı 1990'ların pop müziği açısından bakıldığında, kendi

içindeki değişimlere rağmen dönemler arasında büyük bir kopuşun yaşandığını söyleyemeyiz. Buna karşın 2000’li yıllarda yalnızca müzikte değil, sanatın ve gündelik hayatın her alanında üretimi besleyen iç dinamikler kısırlaşırken, geçmişle bağlantıları koparılmadan revize edilip işlenebilecek yerel öğeler ve onları şekillendirecek kimlikler büyük ölçüde silikleşmiş durumda. Arada kalmışlığın bir sonucu olarak tüm zaaflarına ve çoğu zaman sakil bulunup eleştirilen *amorf* yapısına rağmen bugüne dek varlığını hissettirmiş olan popüler kültür, artık ne müziğe ne de görüntüye herhangi bir katkı sunamayacak kadar pasif ve güçsüz bir hâlde. Sadece popüler müziğe değil, onun içkin olduğu üretim sistemine ve nostaljiye de ev sahipliği yapan popüler kültürdeki büyük dönüşüm, kuşkusuz ki geleceğin müziğiyle birlikte onu kendine yardımcı seçen nostaljinin niteliğini de derinden etkileyecektir.

Buraya kadar olabildiğince yalın biçimde çizmeye çalıştığım kavramsal çerçeveyi arabeskle ilişkilendirmeden önce, nostalji olgusu ile popüler bir müzik tarzı arasında niçin doğrudan ilişki kurduğumu kısaca açıklayayım. Bunun iki nedeni var: İlki, işlevsel anlamda üretimi ve tüketimi açısından arabeskin etkin olduğu dönemlerin, günümüz nostaljik yaklaşımının ağırlıklı olarak göndermeler yaptığı 1970’lerden 1990’ların sonuna kadarki yaklaşık otuz yıllık süreci kapsıyor olması. Çok keskin çizgiler içermese de bu tarz bir sınırlama kimilerini tatmin etmeyebilir. Bu noktada kavramı sadece arabesk müzikle ilişkilendirmek için böylesi zorlama bir sınırlandırma yapmadığımı, sağlam ve tutarlı bir gerekçeye sahip olduğumu samimiyetle belirtmek isterim. Yazının ilk bölümünde de önemle vurguladığım üzere, nostalji kavramının görünür olmak gibi çok temel ve karakteristik bir özelliği var. Dahası olgunun tümüyle bunun üstüne kurulu olduğu bile söylenebilir. İlişkiyi kuran okurların da fark edecekleri gibi, sürecin başlangıcı tam da ülkeye televizyonun geldiği döneme denk düşüyor; başka bir deyişle hemen her şeyin daha bir görünür hâle geldiği, başlarda siyah beyaz olsa da sonradan renklendiği, bir kurgu dahilinde izlenebilir kıvama getirildiği ve toplumsal bellek açısından daha kolay arşivlenebilecek bir malzeme hâlini aldığı büyük bir kırılma noktası. Üstelik tüm bunlar yalnızca popüler kültür veya popüler müzik için

değil, söz gelimi 1980'li yılların popüler siyaset anlayışı başta olmak üzere hemen her şey için geçerli. Bilhassa eleştirel bir gözle okuyanlar, bu defa da arabeskin uzun yıllar televizyonda yasaklı olduğunu hatırlatarak gerekçeme karşı çıkabilirler. Haklılık payları olmakla beraber bu noktada göz ardı ettikleri önemli bir ayrıntıya işaret etmek isterim. Zira televizyon Türkiye'de çok uzun bir süre gerek siyasi gerek kültürel anlamda bir onaylanma aracı olarak görülmüştür. Dolayısıyla televizyonda olmanın sağladığı "itibarın" yanında, olmamak da farklı bir "cazibe", hatta günümüz gençlerinin jargonuyla "cool" bir duruş sağlayabiliyordu. Arabesk şarkıcılarının da halkın hatırı sayılır bir kısmının gözünde böyle bir yerlerinin olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Televizyona çıkmalarının yasak olduğu yıllarda kasetlerinin çok yüksek tirajlara ulaşması veya halk konserlerinde gördükleri yoğun ilgi bunun en büyük ispatı. Tabii ki burada sinemanın da rolünü es geçmemek gerekiyor. O günkü koşullarda arabesk müzik şarkıcılarının dinleyicilerine ulaşabilmeleri açısından büyük fırsat sunan filmler, ayrıca maddi yönden de önemli bir kazanç kapısı olmuştur. Burada bizi ilgilendiren taraf, televizyona alternatif olabilecek kanalın da yine görsellik üzerine kurulmuş bir sanat olması. Dolayısıyla arabesk, televizyonda yasaklı olduğu yıllarda bu yasağın ona sağladığı "cazibe" nedeniyle prim yaparken, bir anlamda oyunun ikinci perdesi diyebileceğimiz yasağın kalkmasıyla bu primi ikiye katlayıp, her iki dönemden de (hem kısa hem de uzun vadede) kârlı çıkmıştır. Elbette ki ikinci aşamadaki kârı daha büyüktür. Yıllar geçmesine rağmen yasak konusu gündeme geldiğinde, herkesin ağız birliği etmişçesine Orhan Gencebay ve diğer bazı arabesk şarkıcılarının ilk defa TRT'ye çıkışlarını büyük bir heyecanla anlatması bunun açık bir göstergesidir.

İkinci neden ise müzikal kısım ile ilgili, yani daha teknik bir gerekçeye dayanıyor. Özet olarak söyleyecek olursak, hiç şüphesiz ki arabesk, popüler Türk müziğinin en eklektik ve girift yanını temsil etmektedir. Özellikle arabesk müziğe yakınlık duyan okurlar, burada özgün sözcüğünün geçmemesini yadırgayabilirler. Onlar için küçük bir parantez açacak olursak; arabesk müziğin Türkiye'deki çıkış noktası, yani fikir düzeyinde ilk ortaya koyuluşu açısından özgün bir müzik olduğunu söyleyemeyiz. Bununla birlikte arabesk, Türk müziğindeki

iki arteri oluşturan klasik ve halk müziği geleneklerinden beslenme, çoksesli Batı müziğinin teknik imkânlarından doku kaybına mahâl vermeyecek biçimde faydalanma ve bu bağlamda icra yönünden yeniliklere açık olma noktasında, Türk müziğine 20. yüzyılda açınım sağlayan başlıca müzik tarzı ve üslûbudur. Nitekim popüler müzikteki bu hakim konumu, pop müziğin yerel bir niteliğe bürünmesinde de müzikal ve kültürel açılardan etkili olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla arabesk için popüler Türk müziğinin karakterini tayin eden en temel üslûptur diyebiliriz. İşte onun bu müzikal ağırlığı ve kültürel bir fon oluşturma konusundaki çeşitliliği, nostalji gibi hayatın her alanında iz süren çok katmanlı bir kavramla ilişkilendirilmesini kaçınılmaz hâle getirmektedir.

Arabesk müziğin toplumsal boyutu üzerine yapılan çalışmalar, 1980'li yılların ilk yarısında başlayıp 1990'ların sonuna kadar peyderpey devam etti. Bu çalışmalar arasında yalnızca Martin Stokes'in kitabı müzikoloji disiplini içerisinde yapılmış bir çalışma olup, 2000'li yıllara kadar bu yönüyle ilk ve tek olma özelliğini korudu. 1960'ların sonlarında doğan, 1970'lerde zirveye çıkan, 1980'lerde olgunlaşarak pop müziği derinden etkileyen ve 1990'larda artık her biri türün kendisiyle özdeşleşmiş olan temsilcilerinin son yetkin ürünlerini vermesiyle ciddi bir durgunluk dönemine giren arabesk, müzik türleri arasındaki sınırların giderek silikleştiği 2000'li yıllarda, pop başta olmak üzere popüler müziğe tümüyle sinmiş biçimde, bir tür öz veya çekirdek olarak varlığını sürdürüyor. Bu noktada sıklıkla sorulan bir sorunun, arabeskin yaşıyıp yaşamadığının cevabını da kısaca vermeye çalışalım. Bir müzik türünün işlevsel anlamda yaşayabilmesi için her şeyden önce onu besleyip büyüten toplumsal koşulların var olmaya devam etmesi gerekir. Bunun ardından, yaşayan bu toplumsal koşulların içinden gelen, onun iç dinamiklerini tanıyan kişiler tarafından müzikal bir tasavvur çerçevesinde somut ürünlere dönüşmesi kısmı gelir. Son aşamada ise bu ürünleri gerek estetik açıdan müzikal yönleriyle, gerek kültürel olarak toplumsal boyutuyla alımlayabilecek bir dinleyici kitlesine ihtiyaç duyulur. Bu üç aşama işin bilimsel ve sanatsal kısmıyla ilgilidir. Olayın bir de ticari boyutu vardır ki, bu da mevcut üretimi muhatabı olan tüketiciyle buluşturacak olan müzik sektörü dediğimiz mekanizmadır. İşte bu dört ayaktan oluşan müziğin

var olma sürecinde ayaklardan biri veya birden fazlası aksıyorsa ya da işlevini yitirmişse, o müzik türünün kendini bütünleyip tepe noktasına ulaştığı, başka bir deyişle bilinen şekliyle yaşamadığına kanaat getiririz. Bu ölçütlere göre değerlendirdiğimizde, arabesk müzik son yirmi yıldır onu tanıyıp bildiğimiz şekliyle varlığını sürdür(e)memekle birlikte, hemen tüm popüler müzik türlerinde bir biçimiyle yaşamaya devam ediyor. Bu bazen müzikal öğelerde, bazen de icra, düzenleme veya şarkı sözlerinde kendini gösteriyor; fakat popüler şarkıların çok büyük bir kısmının yolu mutlaka bir yerde arabesk müzikle kesişiyor. Kaldı ki bu durum, siyasi ve toplumsal koşulların değişimine ya da müzik teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak, hemen her yerde ve her müzik için geçerli olan doğal bir sürecin sonucu. Dolayısıyla ortada herhangi bir tuhafılık yok.

Toplumun belki de yarısından fazlasının dinlediği, en azından birkaç şarkıyı ezbere bildiği (ki birçok insan bu şarkıları ezbere bildiğinin bile farkında değildir) bir ülkede, arabesk müziğin kültürel arka planını merak edip anlamaya çalışanların sayısı herhâlde birkaç bini geçmez. Hele ki müzikal boyutu üzerine kafa yorup araştıran, önyargısız yaklaşan yüz kişi bile çıkmaz. Tabii bu sadece arabeske özel bir durum değil; Türkiye’de müziğin her türüne karşı giderek yükselen bir ilgisizlik var. Müziğin bu ülkede ne ölçüde sanat olarak görüldüğü ayrı bir konu olsa da, asıl mesele sanata ne kadar değer verildiği. Dolayısıyla mevzunun bu yanı hayli derin. Temas etmek istediğim esas nokta ise arabesk üzerine yapılan çalışmaların daha sonra uzun bir süre sessizliğe gömülmesinin aslında tesadüf olmadığı. Demin sözünü ettiğim Stokes’ın kitabının 1990’ların sonunda, yani arabeskin derin bir sessizlik içine girmeye başladığı sırada gelmesi ve sonrasında yaklaşık on beş yıl kayda değer bir çalışmaya rastlanmaması, bu müziğin 2000’lerdeki seyriyle örtüşüyor. Günümüzde arabesk üzerine nadiren de olsa bir tartışma yapıldığında, bunun mazide kalmış ve tabir-i caizse küllenmiş bir mevzu olduğu yönünde tuhaf bir kanı olduğunu, doğrusu biraz da müstehzî bir biçimde gözlemliyorum. Nedeni çok basit. Yarım asırdır var olup kitleleri peşinden sürükleyen, gerek müzikal gerek siyasi ve toplumsal anlamda önemli veriler sunan bir müzik türünü müzikoloji disiplini içinde inceleyen, biri yabancı bir uzman tarafından

yazılmış çeviri bir eser olmak üzere, elimizde toplamda iki kitap var. Evet, sadece iki kitap. Buna karşılık konunun sosyolojik boyutunu ele alan kitapların sayısı ise üç. Her ne kadar elli yıllık süreci beş kitap üzerinden anladıklarını iddia ederek bununla yetinen ileri görüşlü araştırmacıların varlığı sosyal bilimlerin Türkiye'deki durumu açısından sevindirici bir gelişme olarak görülebilirse de ben aynı fikirde değilim. Öncelikle popüler bir olguyu revaçta olduğu dönemde incelemekle, ona sönümlendiği bir dönemde zamansal olarak daha uzaktan bakmak arasında çok önemli bir fark vardır. İllâ ki her ikisinde de araştırmacının durduğu noktaya göre kişisel bir kurgu devreye girerek tümüyle nesnel bir değerlendirme yapmasını imkânsız kılacaktır; fakat yine de konuya uzaktan, geniş açıdan bakmanın bize vereceği fikirlerin ne kadar ufuk açıcı olduğunu anlatmaya gerek yoktur. İşte ilerleyen yıllarda geriye dönüp tekrar arabeske bakmanın bize sağlayacağı en büyük artı, değişime uğramaya başladığı andan itibaren yeni ilişkiler kurduğu kavramlarla nasıl bir etkileşim içine girdiğini ve hangi yeni anlamları edindiğini keşfetmek olacaktır. Nitekim bu yazıda ele aldığım nostalji de bunlardan biri, hatta belki de en önemlisi.

Türkiye'nin siyasal ve ekonomik açıdan en önemli kırılma noktalarından biri olarak 1950'li yıllarda baş gösteren göçle ilişkilendirmek suretiyle; arabeskin varoluşunu kentin kırsal kökenli yeni sakinleriyle özdeşleştirerek, onun aynı zamanda müzikal bir tarz ve üslûp olduğu gerçeğini ısrarla görmezden gelip tümüyle toplumsal bir olgu mesabesine indirenlerin, arabeske atfedilen anlam haritasının başlıca müsebbipleri olduğu açıktır. Önce kavramı politize ederek toplumsal tahlil adı altında siyasi kutuplaşmanın eleştiri nesnesi hâline getiren; daha sonra bununla ilişkili olarak toplumsal alandaki her türlü aksaklığın sebebi olarak gösterip, kültürel sınır ve kalıplar içerisinde tanımlanamayan hemen her şeyi arabesk başlığı altına süpürerek, kavramı eleştiriler karşısında edilgen bir pozisyona sıkıştıran bu gayr-ı bilimsel bakış açısı, uzun bir süre arabeskin nesnel bir şekilde değerlendirilmesinin önündeki en büyük engel oldu. Fakat onu türlü kalıplara, önyargılara esir eden anlayış arabeski anlama ve anlamlandırma sürecini baltalamakla beraber, ilerleyen yıllarda çeşitli kavramlarla ilişki kurarak farklı bakış açıları üzerinden yeni anlamlar edinmesini

engelleyemedi. Ya da başka bir deyişle arabesk, ona farklı biçimlerde yaklaşarak yeni anlamlar üretecek olanlar için "bakir" yanını korumayı başardı. Nitekim arabeske nostaljik bir pencereden bakarak popüler bir olgunun nesnesi hâline getirenler, adeta kavramın üzerine yapışan ve daha çok olumsuz çağrışımlar barındıran arabesk tanımını değil, bir kurgu dahilinde yeni anlamlar yükleyebilecekleri bu "bakir" tarafını muhatap aldılar. Böylece 2000'li yıllarda nostaljinin konusu olan arabeski belirli bir alan içinde de olsa sırtındaki ağır yüklerden önemli ölçüde kurtardılar.

Elbette ki nostaljik bakış açısı da arabeski yorumlarken görünüşte aynı malzemeyi kullandı; sahnede yine aynı kişiler ve şarkılar, yine arabesk kültürle ilişkilendirilen çeşitli nesneler vardı. Bir farkla; siyasal/sınıfsal bağlamlarından olabildiğince arındırılmış ve oldukça derinlere inen anlam dünyası sığlaştırılmış şekilde. Bu sayede hem olumsuz etiketlemelerden kurtulmuş, hem de mümkün merteye "zararsız" hâle gelerek farklı kesimleri ortak bir paydada buluşturabilecek "sempatik" bir forma kavuşmuş oluyordu. İşin içerik kısmı kabaca bu şekilde tarif edilebilirse de kullanılan yöntemin de en az içerik kadar önemli olduğunun altını çizmek lazım. Son derece etkili olan bu yöntemde, tüm görsel öğeleriyle karikatürize edilen arabesk bir taraftan fotografik yönü güçlendirilerek nostalji için gereken "doyurucuğa" ulaştırılmış, diğer yandan internetin sağladığı imkânlarla geniş bir alana yayılıp nostaljinin içkin olduğu popüler kültürde dolaşıma sokularak, yeni kılığıyla bilhassa gençler arasında kabul görebilecek ortalama bir estetiği temsil etmeye başlamıştır. Öyle ki bu hâliyle arabesk artık "herkesin" arabeskidir; zengin müteahhidin herhangi bir apartman üniversitesinden mezun oğlunun spor kıyafetleri ve son model arabasıyla gittiği "ciks" mekânlardan, meslek lisesi çıkışlı gencin izin gününde arkadaşlarıyla nargile içtiği cafe'lere, kentin beyaz yakalılarının hafta sonları sosyalleşmek ve stres atmak için doluştukları yeni nesil meyhanelerden, uzun bakışmalarla süreleri şişirilmiş bol entrikalı aşk dizilerine dek, arabesk nostaljik bir fon olarak arkadaki yerini aldı. Bu, sadece kavramın sığlaştırılmasını değil, sözleri de dahil olmak üzere müzikal yanının geçmişe kıyasla daha da silikleştirilmesini sağladı. Çünkü onu kendine yardımcı

seçen nostaljinin birincil ihtiyacı müzik değil; kendi görüntüsünü oluşturarak bunu belirlediği kurgu çerçevesinde en “masum” şekilde sunmaktı. Dolayısıyla son yıllarda gençlerin yoğun ilgi gösterdikleri birtakım dergilerin kapaklarından, TV dizilerindeki karakterlerin repliklerinden ve sosyal medyadaki iletilerden taşıp fişkıran bu “sevimli arabesk”e nüfuz etmek gerekmiyor. Yüzeyde, hemen üstte görüntülerin yanına iliştilmiş mesaj, ne kadar çok kişiyi ortak beğeniler etrafında toplayıp aynı ruh hâli içinde eritebiliyorsa o ölçüde amaca ulaşılmış sayılıyor. Kısacası malzemesini hepimizin bildiği ve tanıdığı arabeskten alan nostalji, ona kendi rengini verirken sözünü ettiğim “bakır” alanı bir zemin olarak kullanıyor. Dahası var; yazının ilk kısmında da bahsettiğim gibi, çoğunlukla geçmişi olumlu/iyi taraflarıyla “kutsayan” bu yaklaşım, yeniden inşa ettiği anlam dünyasında sadece maziye değil, ona içkin olan arabeski de kendince “temize çekmiş” oluyor. Bundan yirmi ya da otuz yıl önce ağır biçimde eleştirilen şeylerin; örneğin şarkıcıların başrolünde oynadıkları arabesk filmlerin sinematografik değerinin veya arabeskin eril bir karaktere sahip olmasından hareketle ataerkil düzeni, hatta cinsiyetçiliği beslediği yönündeki tartışmaların bugün aynı hararetle yapılmıyor olması elbette ki bir tesadüf değil. Fakat bunun nedeninin, günümüz toplumunun artık bu konulara sıcak bakmaya başlaması veya eleştiri yeteneğini yitirmesi olduğunu herhâlde kimse söyleyemez. Bütün mesele, bugünkü popüler kültürün başat öğelerinden biri olarak olabildiğince cisimleştirilerek yaşadığımız çağın gerçeklik algısına ve estetiğine yaklaştırılan arabeskin, bu tür tartışmaların zemini olamayacak kadar “evcilleştirilmiş” olması.

Buraya kadarki yazdıklarımın, iki kavram arasındaki ilişkinin mahiyetini yargılar biçimde eleştirdiğim yönünde bir algı oluşmaması. Zira bir konuya eleştirel yaklaşmakla, yargıarcasına sürekli olumsuz eleştirilerde bulunmak arasında önemli bir nüans vardır. Kaldı ki bu ilişkinin, sürecin tarihsel gelişimi bakımından tümüyle doğal veya yapay olduğunu iddia etmek anlamsız olduğu gibi, arabeske sadece fayda veya zarar getirdiğini söylemek de mümkün değildir. Çünkü arabeski yüklerinden kurtarıp onun için bir hareket alanı açan ve farklı biçimde de olsa varlığını devam ettirebilmesine fırsat

tanıyan bu ilişki, öte yandan adeta bir “bedel” olarak ona kimliğini veren öğeleri dışarıda bırakarak, aslında yeni bir çehre altında yeni bir kimlik de sunmuştur. Arabeskin bu kurgu içerisindeki yerini sevip benimseyenler olduğu gibi tersini düşünler de var. Özellikle 2000’lerin başında çok daha fazla yadırganan ve tepki toplayan bu durum, son yıllarda biraz daha kanıksanmış görünüyor. Yine de kendilerini arabeskin “gerçek” dinleyicileri olarak görenler için alttan alta süren bir rahatsızlık olduğunu biliyoruz. İşte tam da bu noktada konuyu daha iyi kavranması için çokça tartışılmış bir örnek üzerinden giderek somutlaştırmak yerinde olacaktır.

Arabeskle özdeşleştirilmiş bir figür olarak hem bu müziğin önde gelen vokal icracılarından, hem de 2000’lerin popüler kültürü içinde arabeskin nasıl bir değişim geçirdiğini en iyi yansıtan kişi olması bakımından, zannediyorum ki herkesin aklına aynı isim gelecektir: Müslüm Gürses. Her yanı “milenyum çağı” adı altında tuhaf bir heyecanın kapladığı dönemde, 2000’li yılların başında yayınlanan bir albümünde birkaç yıl sonraki yönelimin ilk sinyali verirdesine tarzının dışında bir parça okuyan Gürses’in, albüm kapaklarındaki fotoğraflardan da rahatça okunabilen asıl değişiminin 2006 yılında çıkan *Aşk Tesadüfleri Sever* albümüyle başladığını söyleyebiliriz. Murathan Mungan’ın danışmanlığındaki albümün kapak fotoğrafında Gürses, gözleri kapalı, siyah takım elbisesiyle bir masada oturur. Önünde bir kadeh de rakı duran şarkıcının sağ eliyle yaptığı hareket ve duruşu, o an kendisini etkileyen bir müzik dinlediği izlenimini uyandırır. Bu fotoğrafı betimleme ihtiyacı duymamın nedeni, sadece şarkıcıya atfedilen değişimin fotoğrafına da yansıtılmış olduğunu göstermek değil; asıl niyetim bu değişimin yukarıda sözünü ettiğim ve Gürses’le de somutlamaya çalışacağım niteliğine işaret etmek. Tekrar müziğe dönersek; adına değişim dediğimiz bu süreç albüm bazında *Sandık* ve *Yalan Dünya* ile devam etti, konserleri de katarsak vefatına, yani 2013 yılına kadar sürdü diyebiliriz. Özetle bir dönem çokça tartışılan bu yönelimin somut ürünler üzerinden gözlemlenebildiği hepi topu altı-yedi yıllık bir süreç.

Müslüm Gürses’teki bu değişimi 2000’lerin popüler kültürünü şekillendiren başat öğelerden nostaljiyle ilişkilendirmeden önce akla

gelebilecek ilk soruyu sormuş olalım: Peki ama Müslüm Gürses'te niçin bu tarz bir değişim olmuştur? Ya da başka bir ifadeyle arabesk müzikte "baba" vb. şekillerde adlandırılan başka isimler de varken, kültür endüstrisi niçin yeni bir popüler figür oluştururken Gürses'i seçmiştir? Bu soru elbette ki tek bir gerekçeye bağlanarak açıklanamaz. Bununla birlikte aslında son derece net olan başlıca nedenleri kısaca irdeleyebiliriz. Her şeyden önce konuya, kavramın kendini var etmek için nelere ihtiyaç duyduğunu doğru biçimde analiz ederek yaklaşmak gerekiyor. Yukarıda da bahsettim üzere, nostaljinin görünür olmak ve kendi kurgusu dahilinde bu görüntülere çeşitli anlamlar yüklemek gibi bir ihtiyacı var. Bunu yaparken bilhassa arabesk müziğin karakteristik yanlarını törpülediğini, onu yeni bir kalıba dökerek yeni bir kimlikle sunduğunu da belirtmiştim. Dolayısıyla nostaljik bakış açısının bu noktada ihtiyaç duyduğu en önemli şey, bağlı olduğu kavramla güçlü bir etkileşimi olan, bu etkileşimden baskın bir karakter olarak çıkıp bir tür ikon hâline gelen ve kitleler üzerinde tesir bırakabilen kişiler. Üstelik sadece müzik için değil, aynı beklenti sinema ve edebiyat için de geçerli. Gürses'in de gerek icracı yönüyle, gerek sahneden görebildiğimiz kadarıyla kişiliği ve tarzıyla bu beklentiye fazlasıyla karşıladığını teslim etmemiz gerekiyor. En az bunun kadar önemli rolü olan bir diğer etmen, Gürses'in, arabeskin başından beri sorunlu bir ilişki içinde olduğu siyasete olan mesafeli tavrı; bilindiği gibi şarkıcı kariyeri boyunca siyasi görüşünü açıkça ortaya koymayarak apolitik denebilecek bir duruş sergilemiştir. Konserlerinde ve katıldığı programlarda fazla konuşmayan, konuştuğunda da çoğu zaman farklı kesimleri ortak noktada toplayan birtakım insani değerlere vurgu yapan Gürses, bilhassa bu yönüyle tabir-i caizse biçilmiş kaftan olarak görülmüştür. Tüm bunlar onu nostaljik yaklaşım için eşsiz bir kaynak hâline getirirken, onun nezdinde arabeskin de daha "masum" ve "sempatik" bir görünüm almasının önünü açmıştır. Bu etki öyle güçlüdür ki, Gürses'in hayatında da vuku bulmuş bazı olaylar, 2000'lerde bu konulara ilişkin toplumsal hassasiyetin nispeten artmış olmasına rağmen dinleyicilerinin gözündeki imajını sarsamamıştır. Böylece öne çıkan "babacan" tavrıyla toplumun her kesimini kucaklayan şarkıcıyı halk da hep bu

yanıyla değerlendirmiş; başka bir deyişle kariyeri boyunca eleştirel ve yargılayıcı olmaktan uzak bir tutum izleyen Gürses'e toplum da aynı şekilde mukabele etmiştir.

Gürses'e atfedilen değişimin içeriği ve niteliği de arabesk ile nostalji arasındaki sıkı ilişkinin mahiyetini kavramak için son derece önemli. Burada sorulması gereken ilk soru şu: Bahsedilen değişim hangi unsurlar üzerinde olmuştur? Bir öncekine göre cevabı çok daha basit ve açık olan bu soru, aynı zamanda bir dönem yoğun olarak tartışılmış bir meseleyi aydınlığa kavuşturacak kapıyı da aralayacaktır. Çünkü Müslüm Gürses'teki değişimi olumlu veya olumsuz şekilde dile getiren hemen herkes, şarkıcının giyim kuşamından sahneye çıktığı mekânlara dek, çoğunlukla olayın görsel tarafına odaklanıp bunun üzerinden değerlendirme yapmıştır. Peki ama bunların dışında, Gürses'in müzikal yönüne dair herhangi bir değişim söz konusu muydu? Bunun cevabı kesin bir dille hayır. Zira şarkıcı, halk konserlerinden bir anda jilet gibi takım elbiseler içinde gençlerin rağbet gösterdiği yeni nesil mekânlara transfer olurken tıpkı repertuarı gibi kendisini dinleyen kitle de çeşitlendi çeşitlenmesine; fakat görünüş ve sunum üzerine kurulmuş olan bu değişim onun müzisyen kimliğini etkileyemedi. Ne okursa okusun, şarkıları kendine has üslûbu içinde, kendi nağmeleriyle seslendiren, sahnede ki hâl ve tavrını bulunduğu ortama veya oradaki kitleye göre değil, meşrebine göre belirleyen Gürses, kendisi için dikilen yeni elbiseyi giymeyi kabul etmişse de içindeki karaktere nüfuz etmesine hiçbir zaman izin vermedi. Zaten değişimi kurgulayanların da böyle bir amacı yoktu. Onların tek istediği onun gibi şarkı söyleyip davranan "yeni" bir Müslüm Gürses'ti. Bunu sağlamanın bir tek yolu vardı, onu yaptılar; gücünü yitiren popüler kültürü/müziği tekrar canlandırmak isteyenler, nostaljik bir çerçeveye yerleştirdikleri şarkıcıyı yeni bir çehreyle halkın karşısına çıkardılar. Artık sahnede Müslüm Gürses değil, onun nostaljik bakış açısıyla hemhâl olmuş bir tür "simülasyonu" vardı.

Değişimi şaşkınlık ve kızgınlıkla karşılayan arabeskin "has" dinleyicisi olan "Müslümcüler", yeniden inşa edilmiş bu gerçekliği ve

arka planındaki kavramsal denklemi çözümleyemedikleri için durumu uzunca bir süre hazmedemediler. Onları anlayan, sevip sayan ve daima dertlerine ortak olan “babalarını” veya “ağabeylerini” kaybettikleri hissiyatına kapılmaları büyük bir öfke duymalarına neden oldu. Çok sevdikleri Müslüm Gürses’e kıyamadıkları için içlerini kemiren bu öfkeyi yapımcılara, medya patronlarına ve nihayetinde kendilerine bir çeşit rakip gördükleri yeni dinleyici kitlesine yönelttiler. Onlara “Değişmedim, hâlâ aynı kişiyim” diyerek durumu en özet ve yalın şekilde ifade eden ise yine çok sevdikleri “Müslüm baba”ları oldu. Aslında sözünü ettiğim bu süreci bizzat kurgulamamakla birlikte ona hür iradesiyle dahil olan Müslüm Gürses, kendisi için çizilen bu yola vakur bir farkındalık içinde cevaz verdi. İçinde bulunduğu sektörün yapısını bilen biri olarak popüler kültürün sınırları içinde gördüğü bu şekli değişimin, ne kişiliği ne de müziği üzerinde olumsuz bir etki bırakamayacağından emindi muhtemelen. Nitekim öyle de oldu; sahne- de, dinleyicilerin önünde olduğu son ana kadar hangi kıyafetler içinde ve nerede olursa olsun duruşunu korudu. Vaktiyle onu ve müziğini hakir gören kesimlere müziğini kabul ettirmek için kendini değiştirmede. Bilâkis onlara hitap eden şarkıları kendi rengine boyayarak, içinde doğup geliştiği arabeskin penceresinden diğer müziklerin nasıl görüldüğünü resmetti. Bu nedenle Gürses sadece arabesk müziğin ikonlaşmış bir icracısı değil, Türkiye’deki popüler müziğin karakterini bütünleyebilmiş nadir figürlerinden biriydi.

Nostaljinin mucidi değilse de en önemli içerik sağlayıcısı ve yönlendiricisi olan erkin kültür endüstrisi olduğunu söylemeye gerek yok herhâlde. Burada ele aldığımız arabesk bu ilginç renk paletindeki en yoğun ve keskin renk olarak öne çıksa da, nostalji için türlerden bağımsız olarak bizzat müziğin kendisinin yardımcı unsur olarak seçildiğini bir kez daha hatırlatmak gerekiyor. Türlerin, tarzların ve üslûpların giderek silikleştiği bir çağda müzikteki yekpareleşmenin izini sürmek, şüphesiz ki bizi daha derinlere çekerek müzikle farklı kavramlar arasındaki bağlantıları keşfetmemizi sağlayacaktır.

Kaynakça

- Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Eğribel, Ertan, *Niçin Arabesk Değil*, Süreç Yayıncılık, İstanbul, 1984.
- Güngör, Nazife, *Arabesk; Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.
- Küçükkaplan, Uğur, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.
- Küçükkaplan, U., *Türkiye'nin Pop Müziği*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
- Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Stokes, Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

Arabeskin Bitmeyen 'Babalar' Resitali

Yetgöl Karaçelik

*Kaç kadeh kırıldı sarhoş gönlümde
Bir türlü kendimi avutamadım
Kaç gece ağladım böyle gizlice
Ne yaptıysam seni unutamadım...*

Arabeskin babaları denince akla gelen ilk isimlerden biri olan Müslüm Gürses'ten dinlemeye aşına olduğumuz bu şarkıları, "gizlisi saklısı" kalmadan bugün herkesten dinleyebiliyoruz. Pop, rock, Türk halk müziği icra eden müzisyenler tarafından arabesk şarkılar fazlasıyla yorumlandı. Sınıfsal olarak arabesk dinleyicisi olarak tanımlanan kesimlerin dışında kalanlar da artık arabeskle anılmakta beis görmüyorlar. Hatta arabesk şarkılar dinlemek yer yer marjinal olmak anlamına dahi gelebiliyor. "Arabesk isyanın dilidir" veya "Arabesk başkaldırı müziğidir" çıkışları, geçmişte minibüs müziği olarak adlandırılan bu türün son yıllarda yeni bir soluk ve itibar kazandığını gösteriyor.

Pop müziğin revaçta olduğu 90'lı yıllarda, pop türünde söyleyen şarkıcıların yanı sıra yeni arabeskçiler de vardır; Ebru Gündeş, Azer Bülbül, İbrahim Erkal, Mahsun Kırmızıgül, Alişan, Metin Şentürk, Kibariye gibi pek çok isimden bahsedebileceğimiz gibi, eski küçükler -Küçük Ceylan ve Küçük Emrah- büyüdüğü için onların yerine yeni küçükler de ortaya çıkar. Ancak sıraladığımız bu isimlerin kimisi 2000'li yıllara geldiğimizde kendilerini arabeskçi olarak tanımlamaktan uzaklaşırlar ve arabeskle aralarına koydukları mesafe de giderek

artar. Arabeski ilk terk edenler ise televizyon ekranlarında kendilerine yer bulanlar olur. Ebru Gündeş ilk albümüyle yakaladığı başarının hemen ardından *Tatlı Bela* adında bir albüm çıkartır, bu albümde yer alan şarkılar yer yer popa da yaklaşır ve hemen akabinde *Tanrı Misafiri* dizisinde rol alır. Ne tesadüftür ki, Ebru Gündeş bu dizinin ilk bölümlerinde tekstil işçisi genç bir kadını canlandırır. Çünkü bu yeni arabeskçiler de ezilen sınıfsın, işçi sınıfının içinden kopup gelen simalardır. Alişan ise *Aynalı Tahir* dizisinde mahallesini, ailesini koruyan kollayan bir “delikanlı” olarak rol alır. Tıpkı eskilerde olduğu gibi yeni nesil de önce şarkılarıyla beğenilir, sonra da sinema filmleri yerine televizyon dizileri ve video kliplerle kamusal alanda görünmeye başlarlar. Mahsun Kırmızıgül, Özcan Deniz, İbrahim Erkal, Küçük İbo da bu furyanın içindedir. Ancak arabesk müziğin yeniden çıkış yapacağı beklentisi kısa sürede suya düşer. Ekran kültürü bu isimlerin hepsini kendi içinde eritir. Diğer bir ifadeyle eğlenmek için ekran karşısına geçen kitleler acılarla yoğrulmuş kadın ve erkekleri görmek istemez, en azından şova dönüşen programlar için bundan bahsedebiliriz. Ekranda yer alan bu isimler ise ne Bergen’e ne de Esengül’e benzemektedir, arabeskin babalarıyla da hiç ilgileri yoktur, kaldı ki yeni arabeskçiler de onlar gibi olmak istemez ve yeni kültüre kısa süre içinde uyum sağlarlar. Bu durumu “arabeske ihanet” olarak görenler de olur. Bütün bunlar naklen yaşanırken dışarda arabesk müziğe ve kültüre sıkı sıkıya bağlı kitleler mevcuttur ve bütün olup bitenlere tanık olurlar. Olan ise şudur; yeni arabeskçiler arabeskle popüler oldukları halde arabeske sırt çevirir ve arabeski “minibüs müziği”, “varoş müziği” olarak adlandıran tarafta olmayı seçerler. Belki de arabesk müziği, arabesk ruhu yeniden yaratacak toplumsal atmosferden henüz haberdar değildir, çünkü küllerinden doğmak, öze geri dönmeyi gerektirecektir ve 2000’li yılların ilk yarısını geride bırakmaya başladığımızda artık her şey değişmiştir.

Geleceğin İktidarı Nerede?

2000’li yıllarda iktidarı devralacak olan kesim ise tam olarak olması gereken yerdedir. Rock, pop ya da Türk sanat müziği dinleyen kitlelerle aynı arenada değil, arabesk müzik dinleyicilerinin arasındadır.

Çünkü arabesk kent çıkışlı bir müzik türü olsa da, arabesk müzik dinleyicileri kent kökenli değil, kentlere göç eden ve geleneksel bağları daha güçlü olan kesimlerdir. Sınıfsal olarak arabesk müzik dinleyicileri henüz atölyelerde, fabrikalarda çalışan, elit semtlerde yaşamayan kesimlerdir. Kitlelerle kucaklaşmak isteyen muhafazakar sağ partiler için arabesk kitlesi, kurulacak iktidarın kucaklaşmak istediği kalabalıklardır. Sınıfsal anlamda bulundukları konumdan rahatsız olsalar da arabesk müzik dinleyicilerinin, siyasal olarak edilgen konumda olduğundan söz edebiliriz. Arabesk şarkılarla ifade ettikleri dünyaları söylendiği gibi isyan değil, tevekkül, rıza ve kanaat üzerine kuruludur. Çekilen acıya, yoksulluğa, karşılıksız aşka razı olmak, aşk acısıyla sınınanmak, kadere katlanmak arabesk şarkıların temalarını oluşturur. Acı biriciktir, tek başına çekilen, katlanılandır ve birey bu acıyla toplum içinde var olur. Birey, kendisini var eden acısına tutunarak diğerleriyle arasındaki bağı güçlendirir, her defasında acıyla tekrar tekrar sınanır. Günümüzün gelip geçici aşk hikayelerine benzemez arabesk şarkılarda yer alan aşk hikayeleri ve bu şarkıların uyarlandığı sinema filmleri; kavuşmak, mutlu olmak kadar unutmak da imkansızdır, çünkü bireyi yaşadığı toplum içinde var eden, her ne sebepten olursa olsun, acılarla dolu hikayesidir. Bu nedenle arabesk somut bir değişiklik, iyileşme istemez, talep etmez ve böylelikle başka bir mecraya yönelir. İsyen edilen ya da yardım istenen asıl makam tanrıdır. Çünkü *"Tanrı istemezse yaprak düşmezmiş/Tanrı istemezse insan ölmezmiş/Sen Tanrı mısın beni öldürdün..."* sözlerinde olduğu gibi dünyevi olan değildir asıl sorgulama konusu. Bu bağlamda sağ muhafazakar iktidarlara arabesk kültür arasındaki yakın ilişki kaçınılmazdır. Kadere razı olmak, şükretmek, çareyi Tanrı'dan beklemek, sabretmek, katlanmak, öbür dünyadaki adalete inanmak gibi dinsel argümanlarla arabesk kültüre içkin temalar örtüşmektedir. Bu dünyada erkek ve baba figürü olduğu kadar Tanrı ve dolayısıyla ilahi adalet olgusu da hakimdir. Arabesk kitlesinin kadere, Allah'a teslimiyetiyle, dinsel iktidarın öte taraftan devşirdiği çare/deva olma iddiası bütünleşmekte, sorgulamayan, tevekküle, kanaate, şükre dayanan kitle kültürü ilk kez bu kadar güçlü olarak siyasal temsilini İslami sağ iktidarda bulmaktadır. 2000 sonrası arabeskin hedef kitlesi kültürel ve siyasal anlamda İslami sağ iktidarın politika ve

söylemleri doğrultusunda dönüşüm geçirmiş, arabeskin ezilenlerden oluşan kitlesi, sağ iktidarın çekirdek kitlesini oluşturmuştur.

Spesifik bir örnek olarak Recep Tayyip Erdoğan ve Kral FM arasında 90'lı yıllarda başlayıp 2000 sonrasına kadar uzanan ilişkiye değinebiliriz. Star TV'nin bünyesinde kurulan Kral FM "damardan arabesk" yayın yapan bir radyodur ve radyoda uzun yıllar kadın programcılar yer almaz. Her program "babalar resitali"yle başlar. Babalar resitali; Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay ile başlayan programın yine aynı sıralamayla kapanması anlamına gelir. Diğer arabesk müzik yayını yapan radyo kanallarında da bu gelenekle sıklıkla karşılaşılır. Sıralama değişebilir ancak genel yapı bozuma uğramaz. Babalar bütünü, kendi içinde parçalıdır; Müslümcü, Ferdici ya da Orhancı taraftarlar yaratılır. Çünkü Kral FM diğer kanalları da belirleyen bir nokta durur; bu radyo kanalı en çok dinlenen kanallar arasındadır ve dinleyici kitlesiyle arasındaki bağ da oldukça sıkıdır. Kral FM'in kitlesiyle ilişkisi kadar, Erdoğan'la ilişkisi de dikkat çekicidir, Erdoğan'ın Kral FM özelinde kitle iletişim araçları karşısındaki bu tutumu Turgut Özal'ın 2000'lerdeki versiyonunu çağrıştırır. Erdoğan'ın, Kral FM ve daha sonra da Star bünyesinde yer alan diğer müzik kanallarının genel direktörü olan Gezegen Mehmet lakabıyla tanınan Mehmet Akbay'la yakınlığı da bilinir. Recep Tayyip Erdoğan'ın tutukluluğu (1999) sırasında Kral FM'de mektup kampanyası başlatılır. Bu kampanya doğrultusunda her gün yüzlerce mektup gönderilir Erdoğan'a. "Radyoda, 'O gönüllere taht kurdu. Muhtar olamayabilir ama o gönüllerin başkanı' dedim. Böylece gönüllerin başkanı sloganı doğdu" (Akbay, 2005).

2000'li yıllarda da Erdoğan'ın Kral FM üzerinden arabesk camisiyle ilişkisi devam eder. Atölyelerde çalışan işçiler ya da diğer dinleyiciler gibi Cumhurbaşkanı da (o sıralar Başbakan) şoförleri aracılığıyla radyoya şarkı isteğinde bulunur. "Koruma ve şoförleri ararlar. 'Şu an başkan arabada, şarkısını gönder' diye. Muazzez Abacı ile Zeki Müren'in *Biz Ayrılamayız*, Müzeyyen Senar'la Tarkan'ın *Benzerim Kimse Sana* düetlerini çok sever" (Akbay, 2005). Recep Tayyip Erdoğan'ın "Reis" sıfatı da yine bu radyo istekleriyle ilgilidir. İbrahim Sadri'nin *Aldırma Reis* şiiri Erdoğan tarafından dinlenmek istenir.

Bütün dinleyiciler bu şiirin radyoda neden seslendirildiğini bilirler. Ancak Erdoğan'ın müzik tercihlerine bakıldığında arabesk müzik dinleyicisi olmadığı da söylenebilir. Daha doğrusu Turgut Özal kadar sahici bir tutum sergilemez, çünkü Özal'ın arabesk dinleyicisi olduğu bilinir, ancak Erdoğan'ın arabesk bir radyo kanalıyla ve arabeskle ilişkisi kitleyle yürüttüğü iletişim stratejisiyle doğrudan ilintilidir. 90'lı yıllarda başlayan Kral FM ve Recep Tayyip Erdoğan birlikteliği 16 Nisan 2017'de yapılan referandum programıyla tekrar taçlandırılır. Program sadece Kral FM'de değil diğer kanallarda da canlı olarak yayınlanır.

Bu birliktelik, müziğin sadece müzik olmadığını da göstermiş olur. Çünkü Erdoğan ile Akbay arasındaki bu dayanışma TMSF'nin Star grubuna el koymasının ardından Akbay'ı piyasanın belirleyici şahsı haline getirir. Diğer kültür sanat alanlarında olduğu gibi müzik ürünlerinin yapım, üretim ve dağıtımı (yayınlanması) sürecinde söz sahibi olan tüm aktörler, aralarındaki ilişkiler ve oluşturdıkları normların tümü, kitlelerin bir müzikal ürünü anlamlandırmasındaki eğilimleri etkiler. Müzik beğenisi dolayısıyla bir araya gelen topluluklar ortak müzik beğenileriyle aynı zeminde birliktelikler oluştursalar da sanat dalı olarak "müziğin toplumsal bileşenleri; siyaset, din, ekonomi, kimlik, cinsiyet ve gündelik hayat pratikleri gibi alanları içerir" (Güven, Ergur, 2014, s.2). Gündelik hayatın tek belirleyeni yoktur; siyaset, tüketim, cinsiyet, dünyada ve Türkiye'de değişen toplumsal atmosfer gibi pek çok etkenden bahsedebiliriz. Türkiye'nin değişen siyasi iklimi, diğer bütün alanlarda olduğu gibi müziğin toplumdaki rolünü de yeniden şekillendirmiştir.

İktidarın arabeskle yakından ilişkisi doğal olarak TRT'nin kapılarını arabeske sonuna kadar açmasına neden olan etkenlerden biridir. Bu durum yeni arabeskçilerin de siyasal olarak nerede duracaklarını yönelik işaret fişeği gibidir. Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Sibel Can, Ebru Gündeş gibi pek çok arabeskçi yeni iktidarın yanında boy gösterir. Bu görüntü belli bir kesim için arabeski itibarlı ve meşru bir konuma getirir. Bir zamanlar modernizme karşı direnişin göstergesi olarak arabeske tutunanlar artık iktidarın bir parçasıdır, bu nedenle geriye tek bir soru kalır; "Şimdi kim, kiminle direnecek?"

Arabesk, sınıfsal ve sosyal statüsü düşük kitlelerin dinlemeyi tercih ettiği bir müzik türüdür algısı ya da varsayımı, popüler kültür ve siyasi otoritenin uzlaşmasıyla tersine döner. Gecelikonda yaşayan bireylerin yanı sıra ülkenin başbakanı/cumhurbaşkanı dahi arabesk dinleyicisi olabilir. Geleneksel değerlerini kaybetmekten korktukları için arabeske sıkı sıkı tutunan ve kentleşmeyi reddeden kitleler kentlerle barışmıştır, ancak değişen siyasi konjonktürün yeni kaybedenleri vardır. Çünkü 2000’li yıllarla birlikte iktidar değişmiş, günümüzün sağ muhafazakar iktidarı toplumdaki laik değerleri hedef almaya başlamıştır. Geçmişte “sınıfsal sistem tarafından güçsüzleştirilen ve bu güçsüzlüklerini siyasi bir arenada direniş olarak ifade etmeyen kitleler merkezle eklemlendikçe ve toplumun hemen her kesiminde arabesk renkler göze çarptıkça, yönetim tarzlarında izlenen değerler de “arabeskleşmiştir” (Işık, 2017, s.99).

Arabesk dünyada “babalar/reisler” hakim konumdadır. Öte yandan geçmişte azımsanmayacak sayıda kadın arabeskçi söz konusuysa, gerçekte bu kadınların durumu nedir? Son on yıldır arabeskin babalarının yeniden popüler olmasını nasıl izah etmek gerekir? Bu yeniden popülerliğin “erkek” olmakla mutlak ilgisi kaçınılmaz. Allah’ın, devletin baba kimliğini içeren kavramlar olması gibi arabesk de aslında babadır. Yaratmak ya da yaratılmak babaya atfedilir, babanın kutsal otoritesine sığınılır. Arabeskin yeniden var olması için “öze” dönüşmesi gerekir.

Ölümün Bahşettiği Kraliçelik

*Ben böyle değildim inan eskiden
Ürpermezdim böyle ayak sesinden
Belki gelip bana beni yeniden
Seveceksin diye ödüm kopuyor.*

Kasımpaşalı Güllü’nün 90’lı yıllarda söylediği Ödüm Kopuyor şarkısının bir dördlüğü. Dışarda yağmur vardır, ancak içerde elinde kadehi, kulağı kapıda, saklanan ürkek bir kadın. Beklenen bir erkek var, kadının bu erkeği sevip sevmediği ise belirsiz. Bir gerçek var o da kadının erkeğin sevmesinden de sevmemesinden de korkuyor olması.

Hayat karşısında çıkışsızlık, edilgenlik, razı olmak, kabullenmek kadın arabeskçilerin de şarkı sözlerinin ana temasını oluşturur ancak kadının şarkıcılar şarkılarında seslendirdikleri şekilde yaşar ya da ölürler.

Arabesk müziğin zirvede olduğu yıllarda Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay'la aynı dönemlerde çıkış yapmalarına ve aynı kulvarda yol almalarına rağmen, günümüzde pek de hatırlanmayan isimler vardır. Bergen, Esengül ve Gülden Karaböcek bunlardan ilk akla gelenler. Bu kadınların hiçbiri ne geçmişte ne de günümüzde arabeskin “anneleri” olarak anılmazlar, çünkü arabeskin babaları olur. Bu nedenle arabesk yorumcusu kadınlar “arabeskin kraliçesi” olma iddiasıyla ortaya çıkarlar. Oysa kadının toplumdaki yeri, müzik endüstrisinin kadınlarla olan ezici ilişkisi ve mesafesi onları kraliçe olmaktan çok uzağa savurur. Bergen ‘acıların kadını’ olarak toplumsal hafızada derin bir iz bırakır. Esengül ise faili meçhul bir trafik kazasında ölen gencecik bir kadındır. Gülden Karaböcek, ablasının kocasını elinden alan “kötü kadın” olarak yaftalanır. Böylece arabesk dünyada, kadın yorumcular sesleriyle ya da yetenekleriyle değil, arabeskin hammaddesini oluşturan acı hayat hikayeleriyle konumlandırılarak kitleler önünde hiçleştirilir. Ancak diğer taraftan, yeni arabesk yorumcusu kadınlar da bu kadınlara benzemedikleri için kabullenilmezler. Hiçbir zaman diğerleri gibi olmaz/olamazlar.

Bu hikayede Kraliçe kurbandır aslında; arabesk dünyada yer alan bir kadına, yeteri kadar acı ve kurbanın ölümü pahasına kraliçelik bahşedilir. Müzik endüstrisinin ve arabeskin eril yapısı, toplumun kadına, kadın şarkıcılara bakışının da bir uzamıdır. Oysaki babalar her şeye rağmen hayatta kalanlardır. Ferdi Tayfur en çaresiz anlarda bile hayata karşı meydan okur; *Aydınlık dünyamı karanlık edenin/Bir tek kelime etmeden gidenin/Böyle bir aşkın, böyle bir sevginin/Canına okuyacağım, canına okuyacağım...* Cinsiyetler arasındaki eşitsizlik ve toplumun kadınlara yaklaşımı müzik alanında “en iyi” olanın erkek olduğunu salık verir. 2000’li yılların başından günümüze değin uzanan “arabeskin babaları” imajı da aynı kulvarda yol alıp, zamanla görmezden gelinen, unutulan kadınlar üzerinden yükselir. Diğer bir deyişle, kadın müzisyenler beğenilerek dinlenir, ancak hayran olunan,

otoritesine sığınılan kişi bir erkek olur. Yeni arabeskçiler yetişmesine rağmen, arabeskin tekrar fenomen haline gelmesinde yine babaların; Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay'ın merkezde olması hiç de tesadüf değildir. Çünkü baba otoritesiyle, sadece müzik alanında karşılaşmıyoruz; dizilerde, sinema filmlerinde, siyasetçilere yakıştırılan sıfatlarda, yani her yerde “babalar” ve “adam gibi adam”larla kuşatılmış durumdayız.

En Çok Babalar Satar

Yeni bir şey söylememelerine rağmen, her dönemde yeniden sunulan ve parlatılan arabeskin babaları imgesi geçmişte olduğu gibi günümüzde de tüketimle ilişkilidir. Yaratılan baba imgesine tüketim endüstrisi bağlamında bakılacak olursa, karşımıza şöhret ya da yıldız imgesinin tüketim piyasasıyla doğrudan ilişkisi çıkar. Üstelik yaratılan imgenin erkek, hatta baba oluşu, geleneksel ön kabul kodları çözümlenmiş toplumun söz konusu imgeyi benimsemesini kolaylaştırır. Aydın'a göre yıldız, filmi satmanın bir aracıdır. Aynı şekilde dergi, giysi, parfüm gibi metaların tüketiminde de yaratılan şöhret imajı etkilidir ve daha da önemlisi pazar her daim tüketimi artırmak için yeni imajların yaratılmasına ihtiyaç duyar. Şöhret, modern toplumda çeşitli kimliklerin inşasında etkin rol oynar. Çünkü alıcı salt sunulan ürünü almaz, ürünle birlikte kültürü de alımlar. Nihayetinde arabesk en çok kültürel alana sirayet eder. “İnsanın içi dünyasını, etrafında yaşanan olaylara yaklaşımını hayattaki duruşunu ve dünyaya bakışını şekillendirerek insan ilişkilerinin damgasını vurduğu her alanı etkiler (Öz, 2019). Bu kültürün oluşumu ise iki aşamalı bir süreci kapsar; şöhretin (babanın) ve izleyici/dinleyici kitlenin yaratılması. Müziğin ya da bu kültürün yaratılması salt bir şarkının yorumlanması ve bu şarkının kitlelerce beğenilmesi değildir. Anlam dünyasının da reorganize edilmesi gerekir. Kimisi Gezi ayaklanmasının hemen ardından ortaya çıkan Kafa, Ot, Kafkaokur, Bavul gibi dergilerin hepsi, arabeskin babalarına kapaklarında ya da sayfalarında yer vermeye başlarlar. Bu süreç, muhalif kesimlerin iktidarın artık değişmeyeceğine inanmaya başladığı dönemi de kapsar. Diğer taraftan özellikle televizyon dizileri, sinema filmleri, internet ve sosyal medya ağlarında arabesk kültür yeniden

üretilir ve özellikle yeni medyayla birlikte bu türün ve arabeskin babalarının hitap ettiği kitleler artık tanımsız değildir. Youtube, siteye yüklenen bir şarkının kaç kez dinlendiği verisini paylaşır; kitlelere ulaşmaya çalışan taraflar için bu paylaşımlar artık tanımlı birer veri halini alır. Sıradan bir insanın Müslüm Gürses gibi şarkı söylemesi onu bir an için fenomen haline bile getirebilir.

Kamusal alanın değişmesiyle birlikte, dinleyici ya da izleyici de yaratılmış bir kurgu-şahsiyet olarak kamusal alanda varlığını sürdürür. Çünkü izleyici haline getirilen bireyler kendi yaşamlarında karşılaştıkları düş kırıklıkları nedeniyle şöhretlerle yakınlaşırlar. Bu, kamusal alanda tanınmış bir şöhretin kişisel yaşamına yönelik ilgiyi de açıklar. Sennett'a göre bu kişiler "kamusal aktörler"dir. Kamusal aktörleri sessiz bir izleyici yığına hükmedebilen insanlar olarak tanımlamak tam olarak doğru değildir (2016, s.251-252). Tersine günümüzün izleyicileri aktif birer kişiliktir. Yeni iletişim ortamları kullanıcılara var olma, varlığını gösterme, üretme, etkin olma olanağını sunmuştur. Günümüzün kamusal kişiliğiyle sessiz yığınlar arasında kaba bir hükmetme ilişkisi yoktur. Sessiz izleyiciler kamusal aktörde, onlara sahip olsun ya da olmasın belirli özellikleri görmek ve gerçekte onda bulunmayanları da hayalinde ona atfetmek eğilimindedirler. Diğer bir ifadeyle kamusal aktöre yansıtılan ihtiyaçlar zaman zaman değişime uğrayabilir. Bu durum izleyicinin/dinleyicinin değişimi ya da yenilenmesiyle de ilgili olabilir.

Tüketim Endüstrisinin İktidara Yaşam Öpücüğü: Karıştır Barıştır Yaşa

Değişen profil, yeni bir imajla bu türü tüketmek isterken, diğer taraftan türün sunumu da bu bağlamda değişim geçirmiştir. Müslüm Gürses'in kendi tarzının dışında şarkıları seslendirmesi, pop ya da diğer tür müzik yapanların da arabesk şarkıları yeniden yorumlayarak seslendirmeleri, arabeskin yeniden tüketiminin önünü açmıştır. Bu değişim yeni dönemin imaj yelpazeşiyle de uyumludur. Müslüm Gürses'in 2006 yılında Murathan Mungan'ın süpervizörlüğünde hazırladığı *Aşk Tesadüfleri Sever* albümünde, Gürses yeni bir tarzla

seslendirdiği şarkıların yanı sıra, imaj olarak da o güne kadar tanıdığımız Müslüm Gürses'e benzemez. "Baba", elinde dumanı tüten bir sigara eşliğinde, maço bir edayla çekilmiş fotoğraflarının aksine takım elbisesi içinde gözleri kapalı, dimdik duran başka bir Müslüm Gürses'e dönüşmüştür. Arabesk camiası için bu durum babanın evlatlarına ihaneti şeklinde yorumlansa da, bir süre sonra entellere de arabeski sevdiren bir kahramana dönüşür Gürses. Bu yeni imaj, arabeskin hiç de "öteki"lere ait bir müzik olmadığını tekrar ispatı haline gelmiştir. Arabesk müzik sayesinde ayrımlar ortadan kalkmış, arabeskin birleştirici gücü kitleleri aynı düzlemde bir araya getirmiştir. Tam da bu noktada arabeskin zirvede olduğu 1980'li yıllarda devletin bir yönetim stratejisi olarak güttüğü karıştır-barıştır politikası akla gelmektedir. Çelişkilerin silikleştiği, muhatapların yitirildiği, umudun, mücadelenin geri çekildiği yıllardan akılda kalan bu politika, egemen iktidarların sınıfsal çelişkileri eşitlemesinde etkili bir yöntem olmuştur.

Yeni şöhret imajının oluşu sürecine, arabeskin babalarının farklı müzikal icraları yanında yaşam öyküleri de eşlik eder. Müslüm Gürses'in çocuk yaşta kaybettiği annesi, kardeşinin acısı, yoksulluğu, geçirdiği trafik kazası... Bütün bunlara rağmen ayakta kalmış bir "adam" profili çizilir. Yalnız, geçmişten farklı olarak günümüzde bir o kadar da "cool" bir imaj yaratılır. Gürses'in hayatını konu alan *Müslüm* filminde acılarıyla yoğrulan, maddi dünyayla bağlarını kesmiş, affedici bir "derviş"tir o. Baba kadar dinleyicileri de affedicidir. Öyle ki Muhterem Nur'a uyguladığı şiddet görmezden gelinir, bu şiddet ne geçmişte ne de günümüzde onun "Baba"lığına zeval getirmemiştir. Kaldı ki, "Baba'dır o, hem döver hem de sever." Müslüm Gürses'in şarkılarını söylemek, onunla düet yapmak, Baba'ya saygı göstermek görev halini alır. Ancak Gürses yeterince tüketilmiştir ve en az onun kadar diğer babalar da önemlidir. Müslüm Gürses'ten çok Ferdi Tayfur'un şarkıları pop ve rock müzik üretenler tarafından seslendirilmiştir. Ancak kederli sözlerin döküldüğü bu performanslara hareketli müzikler eşlik eder. Ne de olsa eğlence sektörü ve tüketim açısından arabesk sözler eşliğinde bile dans etmek mümkündür. Daha doğrusu, arabeskle her şey mümkündür.

Ferdi Tayfur'u en çok sevdiren ve ona tekrar hayat katan yapımlardan biridir *Leyla ile Mecnun* dizisi. Senaryosunu Burak Aksak'ın yazdığı, yönetmeliğini Onur Ünlü'nün yaptığı *Leyla ile Mecnun* (2011-2014), TRT'de yayınladığı dönem beğeniyle izlenen bir dizi olur. Absürt komedi türündeki bu dizide Ferdi Tayfur'un şarkıları oyuncular tarafından sıkça seslendirilir. Ferdi Tayfur, deyim yerindeyse bu dizinin Baba'sıdır ve diziyle birlikte Tayfur'un şarkıları yeniden gündeme gelir. *Leyla ile Mecnun* dizisi, ekibin Gezi eylemlerine destek vermesiyle TRT ekranına veda eder. Ancak dizi yayında kaldığı süre boyunca, yayımlandığı kanalı eleştiren bir yapım olarak da hafızalarda kalır. Üstelik üniversite öğrencileri ve absürt dizi/sinema severler açısından da önemli bir yapımdır. Yani dizi ve dizinin bütün öğeleri muhalif kesimlerce benimsenen bir yerde durur.

Diğer taraftan Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses'in tersine Ferdi Tayfur kendisinin de dahil olduğu yeni bir imaj çalışmasının içinde yer almamıştır. Ancak o da en az Müslüm Gürses kadar "yoktan var olmuş" bir babadır. Çocuk yaşta babasının öldürülmesi, eğitimi ni yarıda kesmesine rağmen müzik kariyerini sürdürmesi onu zirveye taşır. 50'yi aşkın kaset çıkartan Tayfur, ODEBS Plakçılığı (Orta Doğu'nun En Büyük Sesleri) kurmuş, 1985 yılında firmanın adını Ferdifon Plakçılık olarak değiştirmiş ve pek çok şarkıcının plak ve kasetlerinin çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca Tayfur, seslendirdiği şarkıların isimlerini taşıyan 36 filmde rol almıştır (Meydan, 2018, s.83-84). Tayfur, müzik piyasası içinde salt yorumcu olarak kalmamıştır, arabesk müziğin üretim sürecinde de söz sahibi olması onun popüler kalmasını sağlayan etkenlerden olmuştur. Ancak Müslüm Gürses'in yeniden popülerliği yakalaması 2006 yılına denk düşerken, Ferdi Tayfur şarkılarının yoğun olarak yeniden yorumlanması 2010'lu yıllarla birlikte olmuştur.

Uzun yıllar boyunca arabeske kapılarını kapatan TRT günümüzde, özel kanallarda olmadığı kadar arabeske kapılarını açmıştır ya da Orhan Gencebay'ın deymiyle "*Hatasız kul olmaz hatamla sev beni*"dir TRT. Arabeskçilerden özrü borç bilen TRT, muhafazakar iktidarın uzamı olarak arabesk kültürün yeniden üretilmesinde işe koşulmuştur.

Tabii ki bu noktada da seçici olduğunu vurgulamakta fayda var. Örneğin TRT’de üç sezon yayında kalan *Beni Böyle Sev* dizisi (2013-2015) Orhan Gencebay’ın *Beni Böyle Sev Seveceksen* şarkısından yola çıkarak ekrana uyarlanmıştır. Şarkı aynı zamanda filmin jenerik müziğidir. Sınıf çatışmasının nahif bir şekilde işlendiği dizide, zengin olmanın dayanılmaz ağırlığı altında ezilen Ömer’in, Ayşem’e olan aşkı sayesinde her şeyi elinin tersiyle silip atması konu edilir. Bu hikaye çevresinde sınıfsal çatışma arabesk ruha uygun bir biçimde ele alınır; üst tabaka bütün maddi imkanlarına rağmen mutsuz ve sevgisizdir. Diğerleri içinse olduğu yerde kalmak en doğru olanıdır. Dizi, bir zamanlar Gencebay’ın şarkılarının adını taşıyan ve kendisinin oynadığı sinema filmlerini hatırlatır. O filmlerin esas oğlu Orhan Gencebay da yoksul ve gururludur, parada, malda mülkte gözü olmayan asi bir adamdır. Dış yapım olan *Beni Böyle Sev* dizisi kimi farklılıklar taşısa da, pek çok yönden Gencebay ve onun arabesk yorumunu çağrıştırır. Halihazırda dizinin tanıtımı Orhan Gencebay üzerinden yapılır.

Günümüzde arabeskin yeniden popüler bir tür halini aldığını belirtmek tam olarak doğu olmaz; çünkü hâlihazırda diğer türlerde de arabesk nüveler söz konudur. Ve yine popüler hale gelen arabesk şarkılar ilk çıkışlarındaki orijinalliklerini taşımıyorlar. Ancak gerçek şu ki, günümüzde popüler olan arabesk müziğin babaları olarak tanınan Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur ve Orhan Gencebay üzerinden, arabesk ve baba olgusu başka bir noktaya taşınmıştır. Otoriter bir kurtarıcı olarak babadan beklenen misyon sinema filmleri, TV dizileri ve çoksatar kitaplarla yeniden örülmeye başlanmıştır. Diğer babalar ve arabeskin babalarının dilinden acı sözler dökülse de iktidar ilişkisinde belirleyici cinsiyet erkek ve erkek egemen sistemdir. Acı, erkeğin güçlenerek çıktığı bir başarı hikayesine dönüşebilmektedir. “Tek başına başarmış, kendini yoktan var etmiş, sıfırdan zirveye çıkmış başarılı erkek miti” (Sancar, 2013, s.57) diğer alanlarda olduğu gibi müzikte de erkeğin otoritesini meşru hale getirir. Baba imgesinin yeniden üretimi, devletin en küçük yapı taşı olan ailenin dışına çıkmış kesimlerin, dışarda olan kişilerin yeni bir baba otoritesiyle karşılaştıkları alandır. Biyolojik değilse bile her yerde “baba gibi adam” aranır. Böylelikle içerinin dışarıya taşıdığı gibi dışarı da

içeriyle benzeşir. Arabeskin yeniden tüketilmesi ve bununla birlikte arabesk kültürün kabul edilerek yaygınlaşması, yaratılan erkek imgesiyle çok daha kolay ve hızlı olmuştur. Bu nedenle öze/baba'ya dönülür. Arabesk söyleyen kadın sanatçılar da vardır, onlar da beğenilir ancak onlar takip edilecek ya da ölesiye hayran olunacak idoller olamazlar. Bu kadınlar acıları, tutkuları ya da müzik kariyerleriyle erkeklere rağmen ve onların gölgesinde varlık gösterebilmiştir.

Arabesk müzik, sosyal eşitsizliklerin yaşandığı bir ortamda eşit olarak yapılabilecek eylem üzerine yoğunlaşır. Farklı sınıflar aynı kültürel durum içinde yer aldığı anda arabesk kültür sayesinde eşitlenmiş olurlar, acı çekmek, aşık olmak, özlemek sınıfsal, sosyal farklılıkları ortadan kaldırır (Işık, 2017, s.97). Ancak arabesk müzikte/kültürde cinsiyetler arası eşitlik söz konusu değildir. Bu durum toplumun cinsiyetlere yüklediği rollerle ilgilidir. Hakim normlara bağlı olarak toplumsal cinsiyeti kuran, bu kurguları ören ve bireyleri bu ortamda şekillendiren çeşitli mekanizmalar vardır. Toplumu şekillendiren bu mekanizmalar, kadın kimliğini edilgen temelde inşa ederken, toplumsal açıdan erkeği özerk ve bütüncül bir varlık olarak kurar. Çünkü söylemde herhangi bir cinsiyete vurgu yapmamasına karşın, modernitenin referansı olarak kutsanan rasyonel aklın toplumsal yaşamdaki karşılığı, erkeğin merkezde olduğu bir yaşamı işaret eder.

Kaynakça

- Aydın, O. Ş. (2018). *Arenadan Ekrana Şöhret Kültürü*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akbay, M. (2005). Röp. Eyüboğlu, A. *Tayyip Erdoğan'ın Gezegen sevgisi!* <http://www.haber7.com/siyaset/haber/91342-tayyip-erdoganin-gezegen-sevgisi>
- Güven, U. Z. ve Ergur, A. (2014). *Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi*, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, Sayı 29. (2), s.1-19
- Işık, N. E. (2017). *Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü*, Sosyoloji Dergisi 38(1) s.91-106
- Öz, S. (2019). *Arabeskle mi barışıyoruz yoksa popüler kültürle mi?* <https://www.evrensel.net/haber/371242/arabeskle-mi-barisiyoruz-yoksa-populer-kulturle-mi>,
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2016). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, S. Durak, A. Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk

Anıl Sayan

Türkiye modernizasyonunu yerel-küresel, Doğu-Batı ya da çevre ve merkez ikilikleri üzerinden okumak mümkündür. Bu ikilikler toplumsal hayat içerisinde birçok sosyal gerilimin kaynağı olduğu gibi aynı zamanda kültürel üretimlerin de önemli bir belirleyenisidir. Bu bağlamda arabesk müzik; yakın Türkiye tarihinde kırsalın kent içerisindeki değer yargılarını taşıyan, bazen merkezi kültüre yakınlaştırılan bazense merkezi kültürden uzaklaştırılan bir müzik türü olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle arabesk merkezi kültür için bazen yoz, bazense ehlileştirilecek bir müzik türüdür.

1980’li yıllara kadar arabesk müziğin, merkezi kültür içerisinde yerinin oldukça kısıtlı olduğunu görmek mümkündür. Bu yıllara kadar arabesk, merkezi kültür için bir tür veba gibiydi ve toplumun hücrelerinden bu tümör atılmalıydı çünkü arabesk, yüzü Batı’ya dönük Türkiye modernizasyonunda, Doğu’yu imleyen bir alan içerisinde yer alıyordu. Ancak 1980’li yıllarla birlikte hayata geçirilen neoliberal politikalar ve bunun sonucunda memleketin serbest piyasa koşullarına uyum sağlamasıyla arabeskin merkezle olan ilişkisi de değişmeye başladı.

Türkiye’de arabesk müziğin soylulaştırılması ilk olarak Orhan Tekelioğlu tarafından- her ne kadar bu kullanımın ilk sinyalleri yine Tekelioğlu tarafından *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”* adlı kitapta ele alınmışsa da- 2010 yılında yayınlanan

bir köşe yazısında ele alınmıştı (Tekelioğlu, 2010). Tekelioğlu bu yazısında arabesk müziğin 2000’li yıllarla birlikte toplumsal anlamda 1960’lı yıllardan sonra tekrardan merkeze doğru ilerlediğini ancak arabeskin merkeze doğru bu seferki yol alışında, merkezde yer alan elit aktörlerin ya da fenomenlerin arabeski reddedişinden ziyade, kendi kültürel kapitalleriyle ilişkilendirerek soylulaştırdığını belirtmektedir. Bu çalışmadaysa arabeskin merkezle olan ilişkisi tarihsel bir perspektifte değerlendirilmiştir. Arabeskin, merkezi kültürden hangi yollarla uzaklaştırıldığı ve hangi uygulamalarla yakınlaştırıldığı bir kent sosyolojisi terimi olan “soylulaştırma” kavramı ile ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Dolayısıyla çalışma öncelikle soylulaştırma kavramına yoğunlaşacak, daha sonraki bölümlerdeyse arabeskin tarihsel süreç içerisinde merkez ve çevre ikiliği içerisinde nasıl pozisyonlar edindiğini, hangi sosyal ve kültürel çatlaklar içerisinde kendine yol bulabildiğini ve günümüzde nasıl bir forma büründüğünü anlamaya çalışacaktır.

Soylulaşma Teorisi Neyi Anlatır?

Bir kent sosyolojisi terimi olan soylulaştırma; genellikle orta ya da üst sınıftan bireylerin ya da toplulukların, kent merkezlerinde tarihi niteliklere sahip ancak fiziki özelliğini ya da işlevini yitirmiş alt sınıf ya da işçi sınıfı alanlarında elde ettiği mülklerle bu alanlarda mekânsal anlamda yaşanan kültürel, iktisadi ya sosyal pratiklerin değişimini ifade eder. Teori ilk olarak Ruth Glass (1964) tarafından Londra’nın merkezindeki işçi sınıfı konutlarının orta ve üst sınıfa mensup gruplar tarafından ele geçirilmesi için kullanılmıştır. Soylulaştırma pratikleri özellikle 1970’li yıllardaki neoliberal kentleşme politikalarının da bir sonucu olarak, yüksek gelire sahip olmaya başlayan ve kabuk değiştiren orta sınıfın farklı düzeylerdeki soylulaştırıcı rollerini imleyen mekânsal konuları kapsar.

Özellikle 1980’li yıllarla birlikte orta sınıf içerisinde yükselen bir alt sınıf olan “yaratıcı sınıf”, sadece ekonomik anlamda sahip olduğu sermayeyle değil, aynı zamanda kültürel anlamda farklılaşan sermayeleriyle de soylulaşma pratiklerinde önemli etkilere sahip olmuştur

(Bourdieu, 2013). Özellikle yeni orta sınıf ve bu sınıfın bir alt grubu olarak yaratıcı sınıf, soylulaşma pratiklerinin farklı aşamalarında soylulaştırıcı aktörler olarak yer almaktadır (Bader ve Bialluch, 2009). Örneğin yaratıcı sınıftan farklı aktörlerin kent merkezlerindeki eskiyen ya da işlevini yitirmiş alanlarda hayata geçirdikleri kültür-sanat faaliyetleri, niteliğin kaybedildiği alanlarda 'soylulaşma' sürecinin 'yaygın' kullanılan taktiklerinden biridir. İstanbul'un Asmalımescit ya da Cihangir gibi semtlerinde yaşanan soylulaştırma süreçlerinde, kültür-sanat faaliyetleri kent merkezindeki alanların yeniden işlevlendirilmesinde veya orta sınıfın ekonomik ve sosyal ilgisinin bu alanlara kaymasında önemli etkilere sahip olmuştur (2004, Ergun).

Soylulaştırma kavramı, yeni orta sınıf ve yaratıcı sınıftan bir takım aktörlerin ekonomik ve kültürel sermayeleriyle mekânsal anlamda yaşanan dönüştürücü bir güce işaret etmektedir. Bu pratiklerde orta ya da üst sınıf kültürel pratiklerinin soylu, yani etken; alt sınıfın ise yerinden edilen yani edilgen bir nitelik sergilediği görülebilir. Dolayısıyla soylulaştırma pratikleri etken ve edilgen olmak üzere dikotomik bir çerçeve içerisinde değerlendirilebilir. Fakat soylulaştırma kökeni kent sosyolojisine dayanan bir kavram olsa da, ilerleyen yıllarda farklı disiplinler tarafından da araçsallaştırılmaya başlanmıştır (Fawbert, 2011; Gotham, 2005). Soylulaştırma kavramı, süreç içerisinde kent çalışmaları bağlamı üzerine kurulu teorik çerçevesi ve pratiklerinin yanı sıra müziğin kültürel ve sosyolojik çalışma alanlarıyla da ilişkilendirilmiştir. Dynhdal vd. (2014)'e göre, müzik gelenekleri ya da kültürleri, baskın sosyal gruplar tarafından ve baskın grubun söylem ya da pratikleriyle değiştirilebilir, melezleştirilebilir ya da soylulaştırılabilir. Bu yaklaşımlardan yola çıkıldığında, kültürel açılım ve soylulaştırma terimleri arasında kavramsal olarak paralellikler kurulması mümkündür. Örneğin; popüler bir müzik türü sanatçılar, eğitimciler, edebiyatçılar ya da araştırmacılar tarafından kurumsallaştırılabilir, baskın grubun estetiği ile bağdaştırılabilir ya da kurumsal bir zemine çekilebilir. Bu sürecin bir parçası olarak, müzik gelenekleri ya da kültürleri hasar görebilir ya da bağlı bulunduğu sosyal alanla ilişkileri zayıflayabilir. Dolayısıyla bu tartışmalar ışığında müzikal soylulaştırma kavramı, alt

sınıfa dair müzikal kültürler ve pratiklerin, yüksek ya da hegemonik bir güce sahip üst sınıf unsurlarının kapsayıcı ya da dışlayıcı edinim nesnelere dönüşmesine işaret eder.

Bu çalışmada, yakın Türkiye tarihinde farklı kültürel politikalarla yer yer yasaklanan, yer yerse popüler kültürün bir parçası olan arabesk müziğinin, 2000'li yıllarla birlikte orta ve üst sınıf tarafından keşfedilmesi ve türün 'soylulaştırılması' ele alınacaktır. Dolayısıyla müzikal soylulaştırma bu çalışmanın teorik çerçevesinin temelini oluşturacağı gibi, Türkiye modernizasyonunun kritik bir parçası olan merkez ve çevre ikiliğini de arabeskin tarihsel süreç içerisindeki dönüşümü anlamlandırmak için çalışmanın bir diğer dayanak noktası olacaktır.

Türkiye Modernizasyonu: Merkez ve Çevre İkiliği

Türkiye modernizasyonun yüzü Batı'ya dönük olsa da, tam anlamıyla inşa edilememiş bir modernizasyon projesidir. Mardin'e göre(1990), Türkiye'nin modernizasyonu merkez ve çevre zıtlığı üzerine kuruludur. Bu zıtlık hem patrimonial bir devlet yapısı üretmiş hem de sivil bir toplumun ortaya çıkmasını engellemiştir. Türkiye modernizasyonundaki bu zıtlık; metropollerini merkezi, baskın ya da hegemonik bir kültürel tanım aralığına çekerken, çevreninse alt sınıfın kültürel pratiklerinin yaşandığı alanlar olarak ele alınmasına yol açmıştır. Dolayısıyla modernizasyon sürecindeki çevre ve merkez zıtlığı, bu zıtlıklar içerisinde şekillenen kültürel ve ekonomik sermayenin dönüşümünde de önemli bir rol almıştır. Bu bağlamda Türkiye'de arabesk müzik uzun yıllar boyunca kentli elitler tarafından yok sayıldı ya da 'yoz' bir müzik kültürü olarak değerlendirildi. Ancak 1980'li yıllarla birlikte arabesk yine merkezi kültür tarafından ve geçmişin aksine merkezi kültüre yakınlştırılmış, 2000'li yıllardaysa soylulaştırılarak ehlileştirilmiştir. Bu nedenle arabeskin Türkiye'deki serüvenini; merkez ve çevre tartışmaları içerisinde öncelikle merkezden uzak tutulduğu, sonrasında merkeze yakınlştırıldığı/ yakınlştırıldığı, son olaraksoylulaştırıldığı bir çerçevede değerlendirmek mümkündür.

Merkezden Uzak Tutulan Bir Müzik Türü

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında hayata geçirilen Batı odaklı kültür politikaları, arabesk müziğin kamusal alan içerisinde yasaklanmasına kadar uzanan bir takım uygulamalara neden olmuştu. Arabesk, kurucu ideoloji tarafından Doğu'yu imgeleyen bir müzik türü olduğu için toplumun hücrelerinden atılmalıydı (Özbek, 1991:143). Fakat baskı ne düzeyde olursa olsun, arabesk tınılar Kahire ya da Mısır Radyosu gibi Doğu tandanslı karasal radyolar veya Hint ya da Mısır sinemasının film müzikleri ile topluma nüfuz edebilmekteydi (Tekelioğlu, 1996:203). 1950'li yılları, Demokrat Parti iktidarıyla Türkiye'de şehirleşme hızının oldukça yükseldiği ve buna bağlı olarak kırsaldan şehre göçün yoğun olarak yaşandığı, kent mekânında ise kentli ve taşralı arasındaki gerilimlerin ayyuka çıktığı bir dönem olarak hatırlamak mümkündür. Bu dönemde, modernleşen kentlerin temel konularından biri de taşradan göçenlerle kentin yerlileri arasındaki sosyal gerilimlerdir. Kuruluş yıllarından bu yana bir sosyal 'veba' olarak ele alınan arabesk, bu dönemde taşranın çözülmesiyle yeniden kamusal alanda yankılanmaya başlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllarda arabesk müzik icrasında bulunan birçok müzisyen ortaya çıkmış ve üretimleri özellikle taşrada ve metropolde yaşayan taşralı insanlar tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Arabesk müzik bu dönemde metropollerde histerik krizler yaşayan taşralıların, kente adaptasyon sürecinde kritik bir işleve sahipti (Stokes, 1992:217). Dolayısıyla kitleselleşen arabesk kırsaldan şehre göç eden kesimlerin toplumsal adaptasyon sürecinde oluşan kültürel histerilerini konu edinirken, aynı zamanda kırsalın kendini kente kabul ettirme ya da seslerini duyurma endişesini taşımıştır. Bu süreçte kentli elitlerse çoğu zaman arabeski reddetme, küçümseme ve aşağılama reflekslerine girmiştir.

Türkiye'de arabesk müzik, 1980'li yıllara kadar merkezden uzak tutulan bir fenomen olarak değerlendirilebilir (Küçükkaplan, 2013:150). Ancak merkezi kültürün arabesk müziği reddedişi, türün toplumun damarlarından yok olmasını sağlamadı. Aksine çoğu zaman çevre içerisinde daha da kök salmasına neden oldu çünkü arabesk kırsalın ya da taşranın dehlizlerinde yer alan, bu kültürün değer

yargılarını taşıyan bir fenomendi. Özellikle kırsalın çözülüşüyle, arabesk müzik metropollerde de yankılanmaya başladı ve merkezi kültürün ‘elit’ alanlarına dahi sirayet edebildi. Ne de olsa arabesk kültür; kökeni Helenistik döneme kadar uzanan, toplumsal çatlaklardan sızarak süreklilik elde edebilen bir fenomendir. Sonuç olarak arabesk müzik merkezden uzaklaştırıldığında merkezi kültürün bir parçası olamasa da, kırsalda ya da şehirde yaşayan taşralının gündelik hayat pratiğinin tam da merkezinde yer alıyordu.

Arabesk Merkeze Yönelirken

1980’li yıllar Türkiye siyasi tarihi açısından oldukça kritik bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu yıllarda Türkiye 24 Ocak kararlarıyla neoliberal politikalara geçerek, küresel ekonomiye eklemlenmeye başlamıştı. Tarihler 12 Eylül’ü gösterdiğinde askeri bir darbe gerçekleşmiş, darbeciler 1960’lı ve 1980’li yıllar arasında yaşanan politize kamusal alanı bir tür sosyal veba olarak değerlendirerek, politizasyonu toplumun şah damarından atmıştı. 12 Eylül sonrasında apolitik ve tüketimle var olan bir kamusal alan üretilmişti. Bu dönemde medya liberalleşmiş, TRT’nin toplum içerisindeki monopolistik hükümdarlığıysa sona ermişti. Bu çerçevede birçok sosyal pratik dönüşüme uğradığı gibi, müziğin yapısal unsurları da dönüşüme uğramıştır. Örneğin bu dönemde küresel müzik türleri, liberalleşen medya politikalarıyla kamusal alanda daha fazla yankılanmaya başlamıştır. Müzikte telif hakları gibi konular tartışılmaya başlanmış, MÜYAP ya da MESAM gibi meslek örgütleri bu dönemde kurulmuştur. Dolayısıyla 1980’li yıllarla birlikte müzik piyasası ortaya çıkarken, müzik de bir meta olarak tüketilmeye başlanmıştır.

Bu sosyal dönüşümden, kuşku yok ki, arabesk de nasibini almıştır. 1980’li yıllara kadar devlet eliyle yok sayılan arabesk müzik, bu kez devlet eliyle merkezileştirilmeye başlamıştır. Uğur Küçükkanlı (2018) arabeskin bu dönemdeki merkezileşmesini, devlet ve merkez arasındaki mesafenin kısılması olarak değerlendirmektedir. Örneğin Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi yıllarca TRT’de yasaklanan müzisyenler, TRT’nin farklı programlarında bu dönemde ilk defa görülmeye

başlıyordu. Yine bu yıllar içerisinde Turgut Özal bir seçim kampanyasında arabesk bir şarkıyı politik iletişimin bir parçası olarak seçecek, 1989 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen 1. Müzik Kongresi'nde alınan ortak kararda acısız, kahırsız ve dertsiz bir arabesk üretilmesi kararlaştırılacaktı. İlk parça ise Hakkı Bulut'un "Seven Kıskanır" adlı bestesiydi. 1990'lı yıllara gelindiğindeyse arabesk, merkezi kültürün bir parçası haline geliyordu ancak halen merkez tarafından dinlenen bir müzik türü değildi (Küçükkaplan, 2013:210). Arabesk müzik, bu dönemde genellikle popüler kültür pratiklerine eklenilerek hayat buluyordu. Örnek vermek gerekirse özel medya kuruluşlarının açılması, arabesk müziğin toplumun geneline yayılmasında kritik bir rol üstlendi. Birçok arabeskçinin klibi ya da parçaları bu medya kuruluşlarında yayınlanmaya başladı. İbrahim Tatlıses'in sunuculuğunu üstlendiği "İbo Show" adlı *talk-show* yıllarca farklı özel televizyon kanallarında yayınlandı, ve bu gibi "showlar" toplumun büyük kesiminin takip ettiği televizyon programları haline geldi.

Arabesk 1980'li yıllarla birlikte topluma daha rahat sirayet edebilse de, 1950'li yıllarla Anadolu'dan şehirlere göçen ailelerin ikinci jenerasyonu olarak da değerlendirebilecek gençler tarafından daha çok tüketilen bir müzik türü olmuştur. 1990'lı yıllarda bu gençlerin kent ve taşra ikilemi arasındaki sıkışmışlığını yansıtan arabesk müzik, alt sınıfın şehirlerdeki gündelik hayata tutunma çabalarını gösteren bir alana da işaret ediyordu. Örneğin, arabeskçilerin konserleri kendilerini jiletleyen gençlere sahne olmaya başlamıştı. Bu konserler gençlerin kendilerinden geçtiği, gündelik hayatlarındaki sıkışmışlıklarını giderdikleri birer ayine dönüşüyordu. Müslüm Gürses konserlerinde kendini jiletleyen gençler hakkında şu cümleleri kurmuştur:

"Benim dinleyicilerim müziği seven, bilen, tanıyan insanlardır ama böyle fanatik olanlar da var. Ben doğru bulmuyorum ama ne yapsın yani, yapmayın diyorum olmuyor, dinlemiyorlar." (Gülaçar, 2019)

1960'lı yıllarda şehre adaptasyon sürecinde histeri krizleri yaşayan bu kitlelerin çocukları, 1990'lı yıllarda yine arabesk müzikle acılarını, kahırlarını ya da hayatla olan dertlerini yaşamaya devam ediyordu.

Sokakta modern olmaya çalışan, hanede ise geleneklerini yaşayan alt sınıfın gençleri için arabesk müzik halen önemli bir sosyal işlevi yerine getirmeye devam ediyordu

Arabesk müziğin merkeze yolculuğu, kuşku yok ki, neoliberal politikaların bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Türkiye'nin küresel ekonomiye eklenmesi ve müzik piyasasının ortaya çıkması, arabesk müziğin merkeze yolculuğunun önemli unsurları oldu. Merkez tarafından inşa edilen duvarlar ortadan kalktığına, arabesk kolaylıkla bu alana girebildi. Ne de olsa serbest piyasa ekonomisi gelmişti memlekete! *Bırakınız yapsınlar, bırakınız etsinler*. Arabesk müziğin görünürlüğü artmıştı, hatta artık daha da çok kişiye ulaşıyordu ancak üreten ve "gerçekten" tüketen kitle geçmişten pek de farklı değildi. Dolayısıyla arabesk bu dönemde alt sınıfın gençleri için halen geçmişteki sosyal işlevini koruyordu.

Arabeskin Soylulaştırılması ya da Merkezileşmesi

Türkiye'de 2000'li yılları, AKP iktidarının İslami kimliğin söylemini, retorik ve semiyotik olarak yönünü değiştirerek neoliberal otoriter bir devlet mekânizması ortaya çıkarttığı bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Bu yıllar aynı zamanda 1950'li yıllardan sonra çevrenin merkezileşmeye ya da tekrardan çözölmeye başladığı dönemdir. Dolayısıyla bu siyasi atmosfer içerisinde arabesk müziğin merkeze yolculuğunda da patikalar kuşkusuz değişecekti. 1980'li yıllardan itibaren merkeze yönelen arabesk, bu dönemde merkezdekilerin arabeske gönüllü olarak yöneldiği bir süreçle karşı karşıyaydı. Arabesk müzik, merkez için artık ne yoz ne de yok sayılan bir kültürdü. Aksine keşfedilecek, merkezin kültürel ve ekonomik sermayesi ile hem ehlileştirilecek hem soylulaştırılacak hem de metalaştırılacak bir toplumsal fenomendi. Arabesk müzik bu dönemde, sadece geleneksel aktörlerinin eforlarıyla değil, aynı zamanda merkezi kültürün 'soylu' aktörlerinin arabesk müziği keşfettiği, dönüştürdüğü ve de 'soylu' bir zemine çektiği pratiklerle hayat bulmuştur. Arabesk müzik yeni orta ya da yaratıcı sınıfın onu 'keşfedişi' ile merkez kültüre dâhil olmaya başlamıştır.

Soylulaşma sürecinde yaşanan en belirgin değişiklik, arabesk müziği üreten ve tüketen aktörlerin dönüşümüyle ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm kuşku yok ki, arabeskin merkezde edindiği yer ve merkezi aktörlerin arabeskle ilişkilenebilmesi ile meydana gelmiştir. 1990'lı yıllara kadar genellikle çevrenin aktörleriyle üretilen arabesk müzik, 2000'li yıllarda merkezi kültürün yaratıcı aktörlerinin de dâhil olduğu bir çerçevede üretilmeye başlamıştır. Fakat bu durum sadece üretici tarafla kısıtlı kalmamış aksine arabesk müziğin merkeze yerleşmesiyle, hem merkez hem de çevre tarafından tüketilmeye başlamıştır. Arabesk 2000'li yıllara kadar genellikle çevre ve çevrenin kültürel sermayesiyle şekillenirken, 2000'li yıllarla birlikte merkez tarafından da üretilen, tüketilen ve dönüştürülen bir meta haline gelmeye başladı. Arabesk müziğin kültürel aktörleri toplumsal anlamda daha homojen bir kitle halini alırken, bu durum aynı zamanda arabesk müziğin isyankâr tavrından uzaklaşmasına neden olmuştur. Örneğin, Müslüm Gürses Türk pop müziği ya da rock müzik eserlerini bu dönemde yorumlamaya başlamıştır. Gürses'in bu albümlerde geleneksel arabesk beste formundan ya da altyapısından uzaklaştığı, daha modern bir yaklaşım içerisine girdiği görülebilir (Gülaçar, 2019). Arabesk müziğinin soylulaşma sürecinin en çok ete kemiğe büründüğü projeyse, 2006'da yazar Murathan Mungan prodüktörlüğünde yayınlanan Müslüm Gürses'in "Aşk Tesadüfleri Sever" adlı albümü olarak değerlendirilebilir. Bu albümde Müslüm Gürses; Bob Dylan, David Bowie ya da Leonard Cohen gibi Batı popüler müziğinin ikonik isimlerinin bestelerini geleneksel arabesk müzik formundan hayli uzak düzenlemelerle seslendirmişti. Bu parçalara Türkçe sözleri ise farklı şair, yönetmen ya da yazarlar kaleme almıştı. Örnek vermek gerekirse, Bob Dylan'ın "Mr. Tambourine Man" adlı parçasının sözleri şair Ahmet Güntan tarafından yazılırken, David Bowie'nin "I'm Deranged" adlı parçasının sözleri ise şair Birhan Keskin tarafından kaleme alınmıştır. Benzer bir yaklaşımla, 2012 yılında yayınlanan "Orhan Gencebay ile Bir Ömür" adlı albümse yine aynı pencere içerisinde değerlendirebilecek bir diğer çalışmadır. İçlerinde Tarkan, Candan Erçetin, Athena, Emre Aydın, Hande Yener ya da Demet Akalın gibi popüler müzisyen ve müzik gruplarının yer aldığı bu albümde, Orhan Gencebay besteleri

pop, elektronik ya da rock gibi farklı müzik türlerinde icra edilerek, arabeskin geleneksel formundan kopararak merkezi kültürün unsurları ile yeniden üretilmiştir. Bu örneklerde de görüldüğü gibi merkezi kültürün aktörleri 2000'ler sonrasında arabeski 'keşfetmiş', arabeski kendi kültürel ve ekonomik sermayeleri ile dönüştürmeye başlamıştır. Bu dönüşümde, arabesk müzik merkezi kültür içerisinde edindiği yerle geleneksel unsurlarından kopuş göstererek hem ehlileşmiş hem de merkez kültür içerisindeki etkileşimlerle melezleşmiştir.

Arabesk müzik geleneksel anlamda alt sınıfın acılı, kahırlı ya da dertli gündelik hayat problemlerini konu edinen, üretici aktörlerinse dinleyici kitlesi tarafından *Baba* ya da *Kral* gibi farklı metaforlarla anıldığı isyankâr bir müzik türü olmuştur. Ancak özellikle 2000'li yıllarla birlikte merkezi kültürün arabeskle yaşadığı ilişkileneyle, arabesk müzik artık ehlileşmeye de başlamıştır. Bu konuda aktörler bazında yaşanan dönüşümü Orhan Tekelioğlu (2010) şu şekilde dile getiriyor;

“Arabeskin “kralları” merkeze gelince, hele bir de orada tutunmaya çalışınca, “kraldan çok kralcı” olmaya, merkezin sözde “politikadan bana ne” söylemi içinden muhafazakâr ve tabii ki politik bir dille konuşmaya başladılar. Baba, artık “muhalif” olamadığından öyle konuşuyor anlayacağınız, zaten arabeske de “serbest çalışmalar” diyerek onu da “soylulaştırmaya”, merkezileştirmeye çalışıyor.”

Peki arabeskçiler merkeze nasıl tutunmaya çalıştı? Müslüm Gürses küresel bir meşrubat üreticisi olan Coca Cola'nın “Brrr” adlı reklam kampanyasının ve çay üreticisi Çaykur'un reklamlarının “aranan” yüzü oldu. Arabesk müziğin bir diğer kült ismi Orhan Gencebay ise geçtiğimiz yıllardan bu yana Rexona adlı deodorant markasının aktif reklam yüzüdür. Orhan Gencebay aynı zamanda 2018'den bu yana Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın danışmanlığını üstleniyor. Bu örneklerde de görüldüğü gibi, arabeskçiler bazen merkezi kültürün aktörleriyle ortak projelere giderken, bazen reklam dünyasının “yıldızları” haline geldiler, bazen politik figürlerin yanında yer alırken bazen de arabesk müziğinin isyankâr temasından uzaklaştılar. Sonuç olarak arabesk müzik tüketilecek bir meta haline geldi.

Arabeskin ehlileşmesi merkezi kültürün belki de en başından bu yana gerçekleştirmek istediği şeydi. Özellikle 1980 sonrası hayata geçirilen neoliberal politikalar; arabeskin isyankâr tavrından uzaklaşmasına neden olduğu gibi, aynı zamanda arabeskin Doğu kültürüyle olan derin ilişkisine Batı'nın kültürel unsurlarının dâhil olmasıyla sonuçlandı. Bu dönüşümde arabesk müzik, popüler kültürle etkileşim halinde olarak bir meta haline geldi. Arabesk müzik geleneksel kimliğinin nitelik ve niceliklerini halen taşısa da, artık arabesk müzik farklı sosyalliklerin birer parçası haline gelerek paket bir ürün olmuştur.

Günümüze gelindiğindeyse arabesk müzik merkezi kültürün bir parçası haline gelerek, farklı müzik türlerini etkileyen bir forma bürünmüştür. Bugün arabesk müzik kendi geleneksel formlarıyla icra edildiği gibi, farklı müzik türleri ile etkileşime girerek melez müzik türlerinin doğmasına neden olmaktadır. Özellikle küreselleşme, neoliberal politikalar ve müzikte dijitalleşme gibi süreçlerle arabesk; bugün pop, rap ya da rock gibi müzik türleri ile etkileşime kolaylıkla girebilmekte; arabesk rap, arabesk rock ya da arabesk pop gibi hibrit türlerin ortaya çıkışında etken bir faktör olarak yer almaktadır.

Merkezin Arabeski

Arabesk müziğin merkez ve çevre ikiliği arasında yolculuğu, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına dayanıyor. Bu uzun serüvende arabesk müzik genellikle merkez tarafından ya yok sayıldı ya da olumsuz yargılarla nitelendirildi. Bu ikilik içerisinde arabesk kimi zaman kitleselleşerek merkezi kültüre yakınlaştı, kimi zamansa bir veba olarak uzaklaştırıldı. 2000'li yıllara gelindiğindeyse merkezi kültüre dâhil olabildi. Bu ilişkiyi bir tür aşk ve nefret ilişkisi olarak değerlendirmek pek mümkün. *Ne arabeskle, ne de arabesksiz oluyor!*

Bugün arabesk müzik genel hatlarıyla hâlâ alt sınıfın kültürel tüketimlerinde kritik bir noktada yer alan bir toplumsal fenomen olsa da, özellikle 2000'li yıllarla birlikte metropoldeki yeni orta ya da yarı-orta sınıfın eforlarıyla kabuk değiştirmiştir. Başka bir deyişle arabesk bu dönemde poplaşmış, geleneksel nitelik ve niceliğinden uzaklaşmıştır. Bu dönemde her ne kadar arabeski üreten ve tüketen kitle

homojenleşse de, merkezileşmiş arabesk müzik kırsalın konularından uzaklaşarak isyankâr olarak görülen tutumunu da yitirmiş oldu. Yani arabesk müzik ehlileştirildi, ehlileştirilirken de soylulaştırıldı. Soylulaştırıldığındaysa artık piyasa için bir metaydı. Arabesk müzik, merkezde kendinden ödün vererek bir yer edinebilmiştir.

Arabeskin soylulaştırılması kuşkusuz çok daha kapsamlı bir çalışmanın konusudur ve sadece müzik bağlamında değil, arabeske dair farklı kültürel unsurların da yer aldığı bütünsel bir temelde ele alınmalıdır. Bu çalışmada arabesk müziğinin 2000’li yıllarla birlikte yaşadığı soylulaştırma süreci ‘embroyonik’ bir düzeyde ele alınmış, arabesk müziğinin mevcut soylulaştırma literatürü hem toparlamak, hem de bu tartışmalara teorik bir yaklaşım sunma amacı güdülmüştür.

Kaynakça

- Bader, I., & Bialluch, M. (2009). Gentrification and the creative class in Berlin-Kreuzberg. In *Whose urban renaissance?* (pp. 109-118). Routledge.
- Bourdieu, P. (2013). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Routledge.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O., & Nielsen, S. G. (2014). Cultural omnivorousness and musical gentrification. An outline of a sociological framework and its applications for music education research.
- Ergun, N. (2004). Gentrification in Istanbul. *Cities*, 21(5), 391-405.
- Fawbert, J. (2011). Social inclusion and social exclusion: ‘gentrification’ of football fandom?. *Delivering equality in sport and leisure*, 35-48.
- Glass, R. L. (1964). *London: aspects of change* (Vol. 3). MacGibbon & Kee.
- Gotham, K. F. (2005). Tourism gentrification: The case of new Orleans’ vieux carre (French Quarter). *Urban studies*, 42(7), 1099-1121.
- Gülaçar, Y. U. (2019, Mayıs 02). 1980’DEN SONRA TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİĞİN TEKNİK OLUŞUMU VE SOSYOLOJİK BAĞLAMDA MÜSLÜM GÜRSER ÖRNEĞİ. Erişim Tarihi Ekim 22, 2020, <https://www.ilimvemedeniyyet.com/1980den-sonra-turkiyede-arabesk-muzigin-teknik-olusumu-ve-sosyolojik-baglamda-muslim-gurses-ornegi.html>
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk-toplumsal ve müzikal analiz*. Ayrintı Yayınları.

- Küçükkaplan, U. (2018, Ocak 28). Arabesk müzik bugün ne durumda? *Habertürk Kültür*. Erişim Tarihi: Ekim 22, 2020, <https://www.haberturk.com/arabesk-muzik-bugun-ne-durumda-1813590>
- Mardin, Ş. (1990). Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri. *Türkiye 'de Toplum ve Siyaset*, 30-66.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski* (12. Baskı). İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (1992). Islam, the Turkish state and arabesk. *Popular Music*, 11(2), 213-227.
- Tekelioğlu, O. (1996). The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, 32(2), 194-215.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: varoşlardan merkeze yürüten" Halk zevki"*. Telos Yayınları.
- Tekelioğlu, Orhan (2010) "Arabesk Dönmüyor, "Soylulaşıyor"" http://www.radikal.com.tr/radikal2/arabesk_donmuyor_soylulasiyor-1007342 (30.8.2015)

Arabeskten Rap'e Uzanan Yol

İrem Elbir - Onur Serdan Çarboğa

Arabesk Kültür

Tarihsel boyutuyla incelendiğinde arabeskin, bir yaşam tarzını ifade ettiği kadar bir kimlik çatışması alanı olduğu ve politik anlamlar barındırdığı görülür. Bir müzik türü olarak, Doğu kültürünün geleneksel bir parçası gibi değerlendirilen arabesk müziğin rap müzikle yan yana gelerek etkisini yeni bir türde göstermesini anlamak, arabeskin ortaya çıktığı tarihsel süreci ve üzerine yüklenen anlamları anlamakla mümkündür.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren müzikte de batılılaşma yanlısı ve milliyetçi bir politika izlenmekteydi. Yeni cumhuriyetin Batılı değerlerinin sürdürülebilmesi için Batılı tarzda kültürel ifade biçimleri kullanılmalı, müzikte de “yabancı etkilerden” arınmış Türk halk müziği desteklenmeliydi. 1948 yılında kurulan Yurttan Sesler Korosu, folk enstrümanların yanında büyük bir koro olarak kurgulanmasıyla bahsedilen reformist müzik tarzına başarılı bir örnekti¹. Cumhuriyetin geçirdiği kültürel reform döneminde Batılı zevkler toplumun şehirli ve üst tabakasına hitap ederken Doğulu zevkler kırsal toplum tabanında karşılık buluyordu. Merkezi kültürel politikalarından daha doğrudan etkilenen şehirli kesime göre yeni kültürel kodlara uyum sağlamakta

¹ Stokes, M. (2010). *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. University of Chicago Press.

zorlanan kesimlerin müzikal bir alternatif kültür alanında buluşması doğal bir süreçti².

Doğu ile özdeşleştirilen müzikal tarzlar devletin kontrolündeki iletişim araçlarında kendine yer bulamaması da özellikle 1948 yılında yasaklanana kadar Mısır sineması, Türkiye’de büyük ilgi ile karşılanıyor, filmlerde yer alan oyuncular ve müzikler popüler oluyordu. Her ne kadar Mısır müziği Türk radyolarında kendine yer bulamasa da kırsal alanlarda radyoların Mısır kanallarına çevrilmesine engel olunamıyordu³. Mısır müziğinin yaşadığı popülerliğin bir sonucu olarak Mısır müziğinden alınan melodilerin üzerine Türkçe sözler yazılmaya başlandı. Bu durumun güçlü bir örneği olarak arabesk müziğin mi-henk taşlarından sayılabilecek Suat Sayın, bazısını neredeyse doğrudan aldığı Mısır melodileri üzerine söz yazıyordu. Orhan Gencebay’ın besteleri ile birlikte tarzı daha da belirginleşmiş olan arabesk müzik, Türk klasik müziği ile Doğu ve Batı müziklerinin folk elementlerinin bir araya gelmesiyle oluşmuş; 1960’ların sonlarına gelindiğinde ise kırsal kesimden kente göç edenler arasında yaygınlık kazanarak gece-kondu kültürü ile özdeşleştirilmeye başlanmıştı⁴.

Arabeskin bir kimlik ifadesine dönüşmesinde gecekondulaşma ve göç önemli bir yer tutmaktaydı. Demokrat Parti iktidarı sonrası tarımda makineleşme gibi değişen ekonomik faktörlerin bir sonucu olarak kırsal kesimden kentlere doğru yapılan göç büyük oranda hızlanmış, 1950 ile 1960 yılları arası 4 büyük şehrin nüfusu %75 oranında artmıştı⁵. Şehirlerin yaşadığı bu hızlı nüfus artışı yeni gelen göçmenlerin kenar mahallelerde toplanması ve gecekonduardan oluşan mahallelerde yaşamaya başlamasına yol açmıştı. Tanıdıkları sosyal ve coğrafi çevreden kopan göçmenler memleket grupları halinde bir araya gelmiş ve arabesk bu göçmen kültürünü kapsayan bir çatı haline gelmişti⁶.

² Özgür, İ. (2006). Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and Identity. *Turkish Studies*, 7(2), 175-190.

³ Stokes, M. (1992). Islam, the Turkish State and Arabesk. *Popular Music*, 11(2), 213-227.

⁴ Özbek, M. (1997). Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity. *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, 211-232.

⁵ Özgür, İ. (2006), age.

⁶ Özbek, M. (1997), age.

Arabesk müziklerin kullanımı Türk sinemasına da yansımış, popüler olan arabesk şarkılar üzerine filmler yapılmıştı. Bu müziğin ve bu müzik üzerine yapılan filmlerin kahramanlarının kültürel ve ekonomik bir dönüşümün içinde kültürel bütünlüğünü ve değer yargılarını korumaya çalışan işçi göçmenler olması, arabesk müziğin kimlik temsilini de ortaya koymaktaydı⁷.

Arabesk sözleri itibarı ile baskın bir aşk teması etrafında dönse de kadere isyan ve çaresizlik temaları söz konusu kimlik temsiliinde etkili oluyordu. Bu açıdan sözlerde pasif bir ötekileşmenin etkileri olduğu iddia edilebilir. Fakirlik, göç, yoksunluk ya da sosyal adaletsizlik konuları sözlerde doğrudan yer almasalar dahi memnuniyetsizlik ve şikayet müzikte hissedilir ve bağlamdan çıkarılabilir. Şarkıların söyleniş biçimleri de manayı iletmekte etkilidir. Arabesk şarkı sözleri genellikle hüznü ya da isyankar bir tonda okunur. Arabesk müzik bireylerin yaşadığı sorunlara karşı doğrudan o sorunları yaratan sistemi sorumlu tutan sistematik bir isyan sergilemiyor ve kaderi olanların suçlusu olarak isimlendiriyor gibi görünse de gecekondularda yaşayan göçmenlerin duygu durumu ile ilişki kurabilen bir yapısı vardır.

Arabesk müziğin popüler isimleri önemli ölçüde Anadolu şehirlerinden gelen göçmenlerdi ve bu sayede gecekondularda yaşayan diğer göçmenler nezdinde idol olarak kabul görmeleri ve onlarla yakınlık kurmaları daha kolay oluyordu. Müziğin yayılımına imkan veren teknolojilerin gelişimi de TRT'de yasaklı olan arabesk müziğin popülerleşmesinde ve pazarda yüksek ekonomik getiri sağlamasında etkili olmuştu. Kaset üretiminin gelişimi ve yaygınlaşması 70'ler ve 80'ler boyunca arabeskin yayılımına zemin hazırlamıştı⁸. Arabesk müziğin popülerleşmesi ile birlikte para kazandırması aynı zamanda sınıflar arası bir geçişin sembolü olarak da görülmesine yol açmıştı. Unkapanı Plakçılar Çarşısı, keşfedilerek sınıf atlama hayali kuranların bulunduğu bir fenomen mekan haline gelmiş, sınıf atlamanın sembollerinden olmuştu.

⁷ Stokes, M. (1992), age.

⁸ Özbek, M. (1997), age.

Sözleri ve müzikal yapısı ile doğu kültürüne ait öğeler üzerine kurulu arabeskin gecekondü kültürünün kimlik öğelerinden biri haline gelmesi, müzikte kültürel batılılaşma hedefi güden politikaların işe yaramadığının işareti gibiydi. Arap kültürünün etkisini hatırlatan ismiyle, büyük şehirlere sonradan gelen ve kültürel olarak entegre olmakta zorlanan kimliğin parçası olan arabeskin o dönemde Türk elit ve aydın kesimi tarafından olumlu tepkiler ile karşılanmadığını kestirmek güç değildir.

Her ne kadar kuruluş idealleri açısından laiklik ön planda ve din-den ayrılmış bir milliyetçilik hedeflense de Cumhuriyetin kuruluşu itibarıyla yapılan nüfus mübadeleleri ve sonrasında devam eden göçler ile Yunanca ya da Kürtçe konuşan Müslümanların varlığı milletin İslami bir temelde kendini tanımlamasına yol açmıştı⁹. Kendini doğu kültürüne daha yakın hisseden muhafazakar kesim farklı özelliklere sahip olsa da arabesk müziğin çatısı altında birleşmişti. Bu durumu değerlendiren Anavatan Partisi'nin seçimlerde arabesk müziği kullanarak reklam yapması ve müzisyenleri mitinglerine davet etmesi, arabesk müziğin ana akımdaki yerini güçlendirirken politik bir anlam ifade etmeye başlamasına da neden olmuş ve arabesk, sağ-muhafazakar eğilimle birlikte algılanmaya başlamıştı¹⁰.

1950'lerden 70'lere değin, temel alıcısını şehre göç edenlerin oluşturduğu arabesk 70'lerden itibaren muhafazakar hegemonya altına girmişti. 80'lerden sonra alt kültür olmaktan çıkıp ana akıma katılan arabeskin otantik özellikleri de farklılık göstermeye, isyan teması azalmaya başlamış, içinden fantezi, protest gibi farklı alt janralar çıkartmıştı. 90'lı yıllar ile birlikte Türk pop şarkılarına da benzerlik göstermeye başlayan arabesk daha geniş kitleler tarafından benimsenmişti¹¹. Müzikal olarak değişim gösterse de şarkı sözleri ve söyleniş biçimi olarak toplumsal bir beğeniyi gösteren arabesk, 2000'li yıllara gelindiğinde rap müziğin müzikal özellikleri ile kendi geleneksel temalarını buluşturmuş ve arabesk rap isimli yeni bir türe dönüşmüştür.

⁹ Armstrong, W. (2012). Turkish Nationalism and Turkish Islam: A New Balance. *Turkish Policy Quarterly*, 10 (4), 133-138.

¹⁰ Stokes, M. (2010), age.

¹¹ Özgür, İ. (2006), age; Özbek, M. (1997), age.

Arabesk Rap

Milenyumun etkisini bir hayli gösterdiği, iletişim teknolojilerinin baş döndüren bir hızla hayatımıza girdiği 2010 yılını takip eden dönemde temelleri oluşan bir alt kültür arabesk rap. 60'lı yıllarda köyden kente göç etmiş ve genellikle gecekonduya yaşayan insanların gündelik hayatta karşılaştıkları sıkıntılarını dile getirdikleri bir alan olarak ortaya çıkan arabesk kültür, 2010 yılı başında arabesk rap ile kendini farklı bir müzikal forma dönüştürmüştü.

Arabesk rap'i arabesk müziğin yıllar içinde geçirdiği dönüşüme paralel olarak düşünmek mümkün. Orhan Gencebay'ın *Bir Teselli Ver* parçasından Asi Stayla ve Arsız Bela çalışması olan *Yüzüğü Takmış Evleniyor*'a uzanan yolda bu iki şarkı arasındaki "akrabalığı" göz ardı etmemek gerekiyor. Kent ile gecekondu arasında sıkışmış insanların kendilerini ifade etme biçimi olarak beliren arabesk müziğin ilerleyen yıllarda rap ile harmanlanması ile "apaçi müziği" diye de bilinen arabesk rap ortaya çıktı. Bu alt kültürün nasıl ve neden ortaya çıktığını incelemekten önce rap müziğe değinmekte fayda var.

İsyanın Kafiye Sesi: Rap

1970'li yıllarda, sivil haklar hareketinin yavaş yavaş düşüşe geçmesinden sonra, New York'un Bronx bölgesinde siyahilere karşı gerçekleştirilen ırkçı saldırılara bir tepki olarak yükselen hip hop kültürünün müzikal ayağı olan rap, Amerika'dan dünyaya yayılarak küresel bir müzik türü haline geldi. Bronx'taki ev partilerindeki DJ performanslarından doğan bu müzik daha sonra sokağa yansıdı ve gettolardaki çete kavgalarını farklı bir boyuta taşıdı. Artık çeteler mücadelelerini sahnede, pistte ya da duvarlarda veriyordu. Rap müziğin ilk kıvılcımları da çetelerin genişlemesiyle ve yaptıkları bu kayıt dışı müzikle ortaya çıktı. Çeteler arasındaki mücadelenin şeklinin değişmesi, hip hop kültürünün de temelini oluşturdu. Bu yüzden hip hop kültürünün dayandığı nokta mekansal bir iddiaya, sokakta var olma mücadelesine dayanır¹². Bu durum özellikle New York gangster

¹² Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.

kültürü içinden çıkan ve bölgesel kontrol mücadelesine odaklanan ilk hip hop çalışmalarında görülür. Bu anlamda Morant'ın funk için söylediğini hip hop için de söylemek mümkün; hip hop direniş hareketlerine olanak tanımıştır¹³. Sivil haklar hareketinin ardından hip hop, sosyal eleştiriyi ve gündelik hayat deneyimini temel alan bir iletişim aracı olarak belirmiştir.

Temelinde isyan barındıran bu kültürün içinde rap müziğin üretim süreci bile bu direnişçi özelliğe işaret eder. Brooklyn ve Bronx'un ev partilerinden gettolarına yayılan bu müzik, eski kayıtlardan kesilen parçaların yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkan "sample" denilen parçalara dayanır. Rap müziğin en önemli inovasyonlarından biri olan sample kullanımı artık tek bir sanatçıdan ve yorumdan bahsedilemeyeceğinin kanıtı olmuştur¹⁴. Bundan sonrası, farklı dönemlere ve tür- lere ait sanatçıların çeşitliliğinden bahsetme zamanıdır artık. Üretim- deki bu değişik yöntem aslında ekonomik olarak da bazı sıkıntıların göstergesidir¹⁵. Müzik endüstrisinde yüksek maliyetli araçları edine- meyen siyahi müzisyenler çareyi daha ucuz ve ulaşılabilir gereçleri kullanarak sample üretimine dayalı rap müzikte buldu. Amerika'daki siyahiler, ırkçı saldırılara karşı hip hop'u bir alternatif mücadele alanı olarak gördüler ama bu alternatif alan sadece hakların ve özgürlükle- rin korunmasından ibaret değildi; aynı zamanda özel ve kamusal alan- daki şeref ve haysiyet meselesiydi¹⁶.

Sugarhill Gang'in *Rappers Delight* kaydı, 1979 yılında ana akım radyolarda çalan ilk hip hop parçası oldu. O zamana kadar elden ele dolaştırılan kasetlerle ve sokaktaki atışmalarla (diss) ilerleyen rap mü- zik için bu parça dönüm noktası oldu; hip hop, diğer unsurlarıyla be- raber günden güne ticarileşmeye başladı. Bu ticarileşmenin müziğin direnişçi özelliğine nasıl bir etkisi olduğu ayrı bir tartışma konusu ol- makla birlikte rap parçalarının ana akım medyada yer alması ve müzik

¹³ Morant, K.M. (2010). Language In Action: Funk as the Critical Voice of a Post-Civil Right Movement Counterculture. *Journal of Black Studies* 42(1), 71-82.

¹⁴ Shusterman, R. (1991). The Fine Art of Rap. *New Literary History* 22(3), 613-32.

¹⁵ Üçler, M.B. (2013). Müzikte Anlamanın Yeniden Üretimi: Hip-Hop Kültürünün Türkiye'deki Görünümleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme. *Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi*. Bursa.

¹⁶ West, C. (2001). *Race Matters*. Vintage Books. Boston, MA.

endüstrisine eklemlenmesi hip hop kültürünün küreselleşmesi adına oldukça önemli. Globalleşmenin etkisiyle tüm dünyaya yayılan rap, Türkiye'ye ise Almanya'daki gurbetçiler üzerinden gelecekti.

Cehennemden Çıkan Çılgın Türk'ten Rapstar'a

Türkiye'deki hip hop kültürünün ve dolayısıyla rap müziğin temeli aslında 31 Ekim 1961'de Almanya ile Türkiye arasında yapılan Türk İşgücü Anlaşması ile atıldı. İkinci Dünya Savaşı'nın ülkede yarattığı yıkımı toparlayabilmek için yeteri kadar işgücüne sahip olmayan Almanya'nın işçi çağrısında bulunduğu ülkelerden biri olmuştur Türkiye. Hiç bilmedikleri bambaşka bir dünyaya doğru yola çıkan -o dönem için misafir işçi (gastarbeiter) olarak görülen- ilk nesil "gurbetçiler" Almanya'da bir süre çalışarak para kazanıp ülkelerine dönmeyi düşünüyordu. Bir grup işçi Türkiye'ye dönmüş olsa da özellikle 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan sıkıntılı süreç Türkiye'den göç etmiş birçok kişiyi Almanya'da kalma fikrine itti. Oysa yaklaşık 10 yıl sonra göçmenler için Almanya'da yaşam beklenmedik şekilde zor olacaktı.

1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla Almanya'daki doğu-batı ayrımının kalkması sonucu, eskiden Batı Berlin tarafında kalan bölgenin Kreuzberg semtinde yoğunlaşan göçmen nüfus, Doğu Almanya'da varlığını koruyan Nazi destekçileriyle karşı karşıya kaldı. Irkçı saldırıların arttığı 1990'lı yıllarda sesini duyurmak isteyen göçmenler hip hop kültürünün ifade biçimlerine sarıldı. İkinci ve üçüncü nesil gurbetçi gençlerin rap müzik ve hip hop ile tanışması ise Amerikan askerlerinin vakit geçirdiği diskoları keşfetmeye başlamasıyla oldu. Almanların olduğu mekanlara giremeyen Türkler, Afro-Amerikan askerlerinin eğlendiği barlarla diskolarla tanıştı ve bu dışlanma Türkçe rap müzik için bir dönüm noktası oldu. Böyle bir tanışma olsa da hip hop kültürünün Türk gençleri arasında yaygınlaşmasında Almanya'nın uyguladığı kültürel politikaların da büyük etkisi var. Gençlik merkezlerinde düzenlenen hip hop organizasyonları, grafiti, break dans ve rap içerikli atölyeler bu gençleri "kontrol" altında tutmanın bir yolu olarak görüldü¹⁷. Schiffauer, bu düzenlemeyi

¹⁷ Çağlar, A. (1998). Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation: German Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin. *Cultural Dynamics*, 10(3). 243-261.

birey ve toplum arasındaki ilişkiyi belirleyen bir Alman modeli olarak yorumluyor¹⁸. Kurumların hip hop kültürünün yaygınlaşmasında etkisi olsa da, bu durum rap müziğin göçmen Türk gençleri arasında ifade biçimi olarak ne kadar önemli bir yere sahip olduğunun göz ardı edilmesi anlamına gelmiyor. Amerika’da siyahi gençlerin toplumdaki statüsüne benzer bir konumda olan göçmen Türkler için rap müzik, özellikle ırkçılığa ve göçmen düşmanlığına bir direniş biçimi olarak ortaya çıktı. Bu direnişte en çok ön plana çıkan isimlerden biri ise Cartel oldu ve Türkiye’nin rap müzikle tanışmasında önemli rol oynadı^{19 20}. 1995’te Cartel’in Türkiye’de zirve yapmasıyla başlayan Türkçe rap sürecinin başlarında rap müzik, aşağı yukarı 2001 yılına kadar “yeraltına” aitti; ancak daha sonra rap ve hip hop kültürünün diğer ifade biçimleri popüler kültürde daha görünür bir hal aldı Türkiye’de. Bu yükselişte hip hop’un reklamlarda kullanılmaya başlanmasının da etkisi oldu²¹. Ana akım medyada yer bulan rap müzik artık yeraltından çıkmış ve bandrollü albümlerle dinleyiciye ulaşmaya başlamıştı. Yine de bandrollü albüm çıkarabilen kişi sayısının, o dönem çok az olduğunu not düşmek gerek. Rap hâlâ yeraltı müziği idi, kimi zaman hayata isyanı kimi zaman da aşk acısını ifade etmenin bir yoluydu. Ancak, herhalde kimse birkaç yıl sonra rap müzikle arabeskin bir araya gelebileceğini tahmin etmemiştir.

Acıyı Sevmek Olur mu?

Bu bölümün ortalarında bahsedilen “milenyum etkisi” arabesk rap’in temelini oluşturan etkenlerden biri. Daha önce Bronx’ta rap müziğin, ekonomik imkansızlıkların etkisiyle hangi koşullarda

¹⁸ Schiffauer, W. (1997). *Islam as a Civil Religion: Political Culture and the Organisation of Diversity in Germany*. Modood, T, Werbner, P, (Ed). *The Politics of Multiculturalism in the New Europe* içinde. London and New York: Zed Books, 147-166.

¹⁹ Cartel ile ilgili detaylı çalışmalar için bkz.

Çınar, A. (1999). Cartel: Travels of German Turkish Rap Music. *Middle East Report* 29. 43-4. Kaya, A. (2001). *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld. Transaction Publishers.

²⁰ Ticari başarı yakalayan ilk rap grubu Cartel olsa da Türkçe sözlü rap yapan ilk grup Boe-B ve Maxim tarafından kurulan Islamic Force’tur. Grubun, ilk kayıtları ise İngilizce’dir.

²¹ Solomon, T. (2009). Berlin-Frankfurt-Istanbul: Turkish Hip-Hop in Motion. *European Journal of Cultural Studies*, 12(3). 305-327.

üretildiğine değinmiştik. Arabesk rap de teknik olanaksızlıklarla teknolojik gelişmelerin birleşiminde yer alıyor. 2000'ler sonrasında daha da hızlanan teknolojik gelişmelerin rap müziğin üretimini teknik açıdan kolaylaştırdığı bir gerçek. Artık herkes bir video çekip ya da şarkı kaydedip istediği platforma koyabilir hale geldi. Arabesk rap'in filizlendiği yıllarda dijital müzik platformları ise günümüzdeki kadar yaygın değildi. Dijital olarak görünürlüğü yüksek bir alt kültür olan arabesk rap mekansal anlamda aynı görünürlüğe sahip değildi. Arabesk rap ürünlerini, Youtube ve Alkışlarla Yaşıyorum gibi video platformlarında bulmak mümkün olsa da günümüzde rap müziğin geldiği noktada bir görünürlük söz konusu değildi. Arabesk rap kliplerin hatırı sayılır tıklanmaya ulaşarak yakaladıkları popülerliğe rağmen, bu türün piyasalaştığını söylemek güç. Dijital platformlara video yüklenmesi dışında, arabesk rap'in müzik endüstrisine doğrudan eklemelenmediği açık. İzlenme sayısının bir beğeni belirtisi olmadığının farkındalığıyla birlikte, arabesk rap kliplerine dönük alaycı ve aşağılayıcı yorumlar yapılması, bu alt kültürün sembolik linçin nesnesi olarak kurulduğuna işaret ediyor²².

1970'li yıllarda "köyden indim şehre" göçünü yaşayan kesimin kent yaşamına uyum sağlama sürecinde arabeskin edindiği konuma benzer şekilde, birkaç nesil sonra arabesk rap bir ifade aracı olarak ortaya çıktı. Kırsaldan kente göç sonrasında gecekondularla büyüyen dayanışma ağı, arabesk rap'te sanal komüniteler içinde gelişti. Alt sınıf gençlerini kapsayan bu alt kültür kent deneyimine dair de bir şeyler söylüyor. Özellikle sanal ortamda peyda olan bu kolektiflik, mekansal dışlanmanın da bir göstergesi. Şehrin genellikle yoksul kesimlerinde yaşayan bu gençler, kendi mahallelerinde zaman geçiriyor, fakat dik dik yapılmış saçları ve dikkat çekici kıyafetleriyle kent merkezlerine de geliyorlardı. Kentin içinde karşılaşılması tehlikeli bulunan ve özellikle orta-üst sınıfın görmek istemediği bu gençler, dijital alanda gündelik hayatta yaşadıkları sıkıntıları dile getirebileceklerinin farkına vardı. Kankalık/kardeşlik, aşk acısı, kadere isyan gibi konulara değinen arabesk rap, şehrin varoşlarında beliren bir alt kültür olarak

²² Erdoğan, N. (2012). Beyaz Adamlar ve Apaçiler. <https://muhaletet.org/yazi-%E2%80%98beyaz-adamlar-ve-%E2%80%98apaciler-necmi-erdogan-0-3229.aspx> İrişim tarihi: 29.08.2019.

yayıldı ve kısa sürede “ben buradayım” demenin bir yoluna dönüştü. Şehrin belli mekanlarında bu alt kültürün ortaya çıkmasının sebebi ise eşitsizliğe dayanıyor. Alt sınıftan gençliğin, ekonomik, kültürel ve sosyal eşitsizlikleri ifade etme aracı olarak yöneldiği, arabeskin kaderciliğini ve rap’in öfkesini bir potada erittiği bir müzik türü arabesk rap²³. Bu yüzden de daha çok yoksul mahallele gençlerinin kendine özgü bir dert anlatma aracı olarak beliriyor.

Arabeskin pasif ve kadere isyancı karakterine öfke katan arabesk rap, her ne kadar neye isyan ettiği belirsiz olan parçalar barındırsa da varoş mahallelerinde yaşayan, eğitimine belli süre devam edebilmiş, güvencesiz ve dışlanan çocukların, bir anlamda “kişisel olan politiktir” belirlemesini hatırlatırcasına bireysel ifade biçimlerine dönüşüyor²⁴. Genel olarak aşağılayıcı maksatla “apaçi müziği” olarak da tanımlanan arabesk rap, aslında sadece aşk acısından bahseden parçalardan ibaret değil. Arabesk rap parçaların yeri geldiğinde aşk acısından, yeri geldiğinde ise yoksulluğun getirdiği sıkıntılardan dem vurduğunu görüyoruz. Arabesk rap şarkılarında en çok öne çıkan tema ise alt sınıf gençlerinin toplumda nasıl dışlandıkları ve ötekileştirildikleri meselesidir. Arabeskin pasif ve kaderci yapısına öfke ve kızgınlık dahil edilmiş olsa da arabesk rap’in doğrudan kapitalist sisteme isyan ettiğini söylemek güç. Yine de dile getirdiği toplumsal sorunların görünürlüğü açısından bu şarkıların önemli olduğunu unutmamak gerek. Köy ile kent arasındaki sıkışmışlığın dışavurumu olan arabeskin mirasına sahip çıkmış olsa da arabesk rap’te ele alınan gerilim kimlik politikasından dışlanmaya kadar uzanıyor. Bu durumda rap müziğin temel taşlarından biri olan “diss atma”, dışlanan gençler için önemli bir hal alıyor. Bu sözel düellolar, bir yandan ifade aracı olarak belirirken diğer yandan bir topluluğun parçası olma hissinin destekliyor. Toplumda kendine yer bulamayan bu gençler, birbirlerine diss atarak bu eksikliği gidermeye çalışıyor. Kamusal alanda sesleri duyulmadığı için diss atarak, varlık mücadelelerini kelimelerle ve tabi ki müzikle veriyorlar.

²³ Biçer, S. & Ertan, T. (2017). Arafta Kalan Gençlik: Arsız Bela Hayranları Üzerine Etnografik Bir Çalışma. *Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25(3). 96-119.

²⁴ Dilben, F. (2016). Varoşların Sözlü Arabesk Rap: Arabesk Bağlamla Rap Müzik. Ankara.

Arabesk rap, alt kültürü içerik açısından zaman zaman arada kalsa da, basitçe modern/geleneksel ya da Batılı/Doğulu ikiliğiyle açıklanamaz. Demet Lüküslü çalışmasında hip-hop kültürünün gençlerin saygı talebi olduğunu belirtirken, arabesk rap'in de görünür olma isteğine işaret ettiğini ifade eder²⁵ Bir alt kültür olarak arabesk rap'in, müzikal olarak ne kadar iyi olup olmadığı başka bir tartışma konusu olmakla beraber, kıyafetlerden şarkılara kadar kesinlikle dikkat çekici olduğu inkar edilemez. Pahalı markaların çakma ürünlerini kullanmaları -her ne kadar üst sınıfların taklidi olsa da- orta-üst sınıfa "gönlü güzel yoksul" olmayı kabullenmediklerini ve dış görüntüleriyle gayet ilgili olduklarını da gösterir²⁶. Acıdan ve isyandan beslenen arabesk rap, dışarıda kalanın içeriye dahil olma mücadelesidir. Burada anlatılmak istenen çevrenin merkeze dahil olmaya çalışması da değildir. Aykırılıklarını giyimden, harflerin farklı kullanımına, saç stillerinden kliplerine kadar değişik yollarla gösteren bu gençlerin, kültürel alanda dışlanması sınıfsal bir temele dayanır. Bu sınıfsal temel, arabesk rap'in üretim şeklinden onu kimlerin neden ve nasıl dinlediğine kadar, bütün süreçlerde kendini gösterir.

Sonuç Yerine

Arabesk rap, kimi zaman bir eğlence aracı kimi zaman da neredeyse iğrenilen bir alt kültür olarak görüldü. Müzikal açıdan yapılabilecek değerlendirmeleri bir kenara koyarsak, bu alt kültür için odaklanması gereken temel nokta sınıfsal çelişkilerden bahsediyor olması. Arabesk kültürden devraldığı kadercilik, gurur ve aşk gibi temaları içinde barındırıyor olsa da belki de TRT'de yer almak gibi bir yola şimdilik girmediğinden arabesk rap'in isyanı daha kuvvetli. Bu isyanın hangi söylemlerle ve nasıl kurulduğu arabesk rap şarkılarındaki sınıfsal çatışmayı anlayabilmek için önemli. Gençlerin seslerini duyurabilmek için neden arabesken ya da rap'ten devam etmeyip arabesk rap'i tercih ettikleri tartışmayı ilerletici bir soru olarak not edilebilir. Bu soruyu aklımızda tutarak bu iki tür arasındaki bağlantıları gözden geçirelim.

²⁵ Lüküslü, D. (2011). *Ulusşın Bir Gençlik Kültürü ve Toplumdan Saygı Talebi Olarak Hip-Hop*. Toplum ve Bilim.

²⁶ Erdoğan, N. (2012), age.

Arabesk rap şarkılarda sıklıkla karşımıza çıkan sample kullanımı ve 4x4 vuruş yapısı müzikal olarak sitar ve makamların kullanıldığı arabesktен çok rap müziğe yakın özellikler taşır. Yine de arabesk rap'te de Türk halk müziği kültüründen saz gibi enstrüman seslerinin kullanıldığına şahit olmak mümkün. Şarkı sözleri açısından bakıldığında ise temalarda bir benzerlikten söz edilebilir. Arabesk rap'te de arabesk gibi kadere isyan eden bir ton vardır. Arabesk rap'teki isyan yine sisteme karşı değil, doğrudan hedefi belli olmayan bir isyan olarak tanımlanabilir. Arabesk temaların yanında arabesk rap'te, rap kültüründen gelen ve 'diss atmak' olarak da bilinen, diğer arabesk rap yapanları eleştirmek yaygın bir gelenek olarak karşımıza çıkar. Bu durumda arabesk, Doğu müzik kültüründen etkilenecek bir sentez sonucu ortaya çıkmışken; arabesk rap, arabesk zevklerin batı kültüründe var olan müzikal tarzlarla birleşmesinin bir sonucudur. Fakat yine de doğu batı ikiliği ile açıklamaya çalışmanın sağlıklı olmayacağı kural-sız bir birleşmedir bu.

Arabesk rap'i şehre yeni göç eden kesimlerin dinlediği bir müzik olarak tanımlamak doğru olmasa da arabesk rap kitlesinin arabesk dinleyicisinde olduğu gibi kente uyum sorunu yaşayan gençler oldukları söylenebilir. Bu müzik türleri alt kültür-üst kültür yaklaşımıyla incelenebileceği gibi, mekan ve mekanın yaşadığı değişim de müziğin kültüre dönüşmesinde önemli bir yer tutar. Arabesk rap ile arabeskin birbirlerine en çok yakınlaştığı nokta bu nedenle müziğin yaşam bulduğu mekanlar olmaktadır. Arabesk rap de arabesk gibi kentlerin merkeze uzak bölgelerinde yaygınlaşmaktadır. Arabesk, yükselen göç dalgası sonucu ortaya çıkan gecekondulaşma sonucu dönüşüm yaşayan şehirlerde mekanını bulmuşken, arabesk rap ise kentsel dönüşüm ile değişen ve ruhunu apartmanlara teslim eden kenar mahallelerde doğmuştur. Gelişen iletişim teknolojileri ise mahalli mekanları dijital topluluklar ile genişletmiştir. Burada Almanya'ya yerleşen Türkiyeli işçilerin Alman mekanlarına girememesi sonucu rap'e sarılan Türkiyeli gençlerle de benzerlik kurulabilir. Sınıfsal ve ekonomik ayrımlar nedeniyle arabesk rap hayranlarının da bilinen mekanlara aidiyet hissetmekte zorlandığı ve böylece kendi alt kültürlerini yaratma ihtiyacı duydukları iddia edilebilir.

Arabesk müziğin göçmenlerle ve gecekonduyla birlikte anılması müziğin grup kimliğinin oluşumundaki rolünü gösterir. Arabesk kültürün göçmen kimliğinin inşasında üstlendiği görevden ise halihazırda bahsetmiştik. Benzer ama farklı bir şekilde arabesk rap de özellikle 2010 öncesinde bireysel isyan özelliğinin yanı sıra sıklıkla arkadaş gruplarını birbirine bağlama, onları tanımlama ve ortak bir kimlik inşa etme işlevi görüyordu. Erken dönem arabesk rap örnekleri diyebileceğimiz bu örneklerde "Hatay Crew", "Ceyhan Crew" gibi arkadaş gruplarının ve kolektif söylenen parçaların ön planda olduğu görülür. Arabesk rap müzik, popülerlik kazanmasıyla birlikte arkadaşları birbirine bağlama işlevini aşarak belli bir toplumsal grubun temsili haline gelmeye başlamıştır. Popülerleşme ile birlikte tekil olarak isimlerin öne çıkması sürecine ise daha sık rastlanacaktır.

Müziğin geniş kitlelerle paylaşımına imkan veren teknolojilerin gelişimi her iki müzik türünün de dinleyicileri ile buluşmasında önemli bir etkidir. Bir zamanlar ana akımda yer bulamayan arabeskin dinleyicileri ile serbest piyasada buluşmasını mümkün kılan kaset teknolojisinin yaygınlaşması, çok kanallı televizyon ve radyo olmuştur. Arabesk rap ise Youtube gibi video portal sitelerinin gelişimi ile takipçilerine ulaşmakta, arabesk rap yapanlar bu siteler sayesinde kendi küçük camialarını yaratmaktadırlar.

Arabesken arabesk rap'e giden yol, yıllar içinde Türkiye'nin geçirdiği siyasi, ekonomik ve sosyal değişimin taşlarıyla döşelidir. Arabeskin bir alt kültür olarak ortaya çıkıp zamanla popüler kültürün parçası olması gibi, arabesk rap'in de zamanla dönüşüme uğraması ve popüler kültürün parçası haline gelmesi ihtimali vardır. Neyin arabesk rap olduğu, arabesk rap'in nerede başlayıp nerede bittiğinin tanımlanması oldukça zor olsa da Yener gibi isimlerin söylediği şarkıların, yüksek dinlenme ve paylaşılma oranları ile belirli bir piyasa değerinin yakalanmış olduğu belirtilebilir. Böylelikle popülerleşmiş şarkılarla arabesk rap'in ana akıma karışmaya hazır bir potansiyeli olduğu not edilmelidir.

Melodram, artık bir doz meselesidir!

SİNEMANIN İÇ SIKINTISI
ya da
SIKINTININ SİNEMASINDAN
ARABESKİN İÇERİKSİZ SULARINA

Eleştiriden Güzellemeye Türkiye Sinemasının Arabeskle Dansı

F. Serkan Acar

Müslüm Gürses'in 1960'lı yılların sonunda Adana'da yazlık çay bahçelerinde başlayan şarkıcılık kariyeri, yıllar içinde bir arabesk ikonuna dönüşmesiyle sürdü. Ölümünden kısa bir zaman sonra çekilen ve 2018 yılında vizyona giren Müslüm Gürses'in trajik hayatını anlatan *Müslüm* filmi o yılın en çok gişe yapan filmi unvanını aldığı gibi yazılı ve görsel medyada da yılın sinema olayı olarak lanse edildi. *Müslüm* filmi üzerinden aslında Türkiye'nin kültürel ve entelektüel merkezlerinin nasıl bir dönüşüme uğradığını görebiliriz.

Bir dönem sadece minibüs şoförlerinin dinlediği, küçümsenen bir müzik akımı olarak doğup sonra kültürel bir aidiyete dönüşen ve "arabesk kültür" adı altında akademik çalışmalara konu olan arabeskin sinema ile ilişkisi nasıldı peki? Türkiye sinema tarihinin önemli absürt komedi filmlerinden olan Ertem Eğilmez'in yazıp yönettiği *Arabesk*'ten 30 yıl sonra bir arabesk şarkıcısının arabesk gibi yaşamının anlatıldığı ve övgülere boğulan *Müslüm* filmine nasıl geldik?

Türkiye Sinemasında Arabesk Furyası

Ertem Eğilmez *Arabesk* filminin gişe başarısından sonra ölmeden önce verdiği son röportajda (1989) Türkiye toplumunun kolay ağlatıldığını fakat kolay güldürülemediğini söyleyip ekliyor: "Benim marifetim oradan kaynaklanıyor. Ben toplumun o an hangi zeka seviyesinde olduğunu çok doğru teşhis etmeye çalışarak götürdüm bugüne kadar

filmlerimi. 70'lerdeki gülmecemle, 75'deki, 80'deki çok farklıdır. *Arabesk* filminde en zor türü denedim. 'Parodili absürd' gülmecenin en rafine türüdür. 10 sene evvel ben *Arabesk* gibi bir film yapsaydım taşlanırdım, gelir beni linç ederlerdi."¹ Ertem Eğilmez, son söylediğinde çok haklı. Kendisi sinemaya, melodram çekerek başlıyor. Sinemada arabesk film dediğimiz tür ise dramaturjik yapısından oyuncu yönetimine kadar bütün melodram kalıplarını taşımakta. Zengin kız fakir oğlan, ezik ve kavruk Anadolu delikanlısının yükselişi gibi kalıp hikayeler. Sinemaya melodram filmler çekerek başlayan Eğilmez'in meslek yaşamının son filmini kendisini zirveye taşıyan melodram filmlerinin parodisini yaparak noktalaması da oldukça ironik.

1970'lerin başında Orhan Gencebay'ın popüler bir arabesk şarkıcısı olarak ortaya çıkışı ve kendisine yapılan filmlerin ticari başarısı diğer arabesk şarkıcılarına da bu yolu açtı. 1979 yılında çekilen 195 filmin 19'u arabesk şarkıcıların filmleri iken bu sayı iki sene sonra 72 filmde 33'ü buldu. Özel televizyon kanallarının yayın hayatına başlaması ile birlikte bu arabesk şarkıcılar televizyon dizileri ile artık her eve girmeye başladı. Televizyon yayıncılığının çeşitlenmesiyle arabesk kültürün üretici ve icracıları birer magazinел figüre dönüşürken 12 Eylül'ün yarattığı kültürel iklimle de arabesk, kültür hayatının ana akım damarı haline geldi. Daha doğrusu bütün kültürel iklimi etkisi altına almaya başladı. Benim arabesk ile tanışmam da sinemayla oldu. 12 Eylül'ün en karanlık günlerinde, toplumsal muhalefetin susturulup, aydınların ve devrimcilerin işkenceden geçirildiği bir dönemde küçük bir kasaba olan Artvin'in Ardanoç ilçesinden İstanbul'a göç ettik. Eğlenceli vakit geçirmek için babamın aldığı video oynatıcısının içinden çıkan bir Gökhan Güney filmini belki 50 kez izlemiştir. Eve gelen her misafire izletirken ben de severek izliyordum. Sonra Ferdi Tayfur hayranı teyzemin bizde kaldığı bir sene boyunca izlemek için kiraladığı arabesk filmler benim arabesk külliyyatımın oluşumunda önemli bir rol oynadı.

Arabesk filmler en saf haliyle hem kişisel yaşamlarımıza hem de sinemamızın bir dönemine damgasını vurdu. Bazılarımızın anne

¹ Pekman, C. (2010). *Filim Gibi Bir Adam Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.60.

babaları o filmleri izlerken ıslak gözleriyle birbirlerine bakarak tanıştılar. Bu, duygularını ifade etmenin yanında bir anlamda tutunma, başa çıkma pratiği idi de. Seyircinin bu filmlere gösterdiği yoğun ilginin önemli kültürel ve ekonomik nedenleri olmalı. Burada metropollere o yıllarda göç etmiş olan bizlerin ortak hikayesi karşımıza çıkıyor. Köyden kente göç eden kitlenin büyük kentlerde yaşadıkları sıkıntılar, yoksunluk, ezilmişlik, kentte –kapıcılık, inşaat işçiliği, minibüsçülük- gibi en tortu işlere koşulmaları filmlerin başrol oyuncularıyla kolayca özdeşleşmelerine yol açmış olmalı. Yani yaşadıkları göç şokuyla o zamanlar dilsiz bir kitlenin duygularına tercüman olması yanı sıra arabesk müzik ve filmler çok ‘bizden’di. Arabesk filmlerde bolca yer alan acı, hüznün, kara sevdâ, kötü baht, hastalık, yoksulluk, dışlanma gibi temalar seyircide katharsis etkisi yaratırken, film kahramanları ün/şöhret sahibi ya da zengin olmak suretiyle sınıf atladıklarında, seyirciye de bunca karamsarlığın ardından bir ihtimal olarak umut aktarılmış oluyor. Böylelikle düzene itiraz, isyan ya da öfkeleri törpülenerek sınıf atlama hayaline bağlanıyordu.

Öte yandan 70’li yılların başında yaşadığı krizden çıkış yolu arayan belli başlı işletmeciler ve yönetmenlerin de arabesk furyanın gelişiminde önemli bir etken olduğu açık. Her yıl 200’e yakın film çekerken bunun gişeye yansımaması bu tikanıklığın işaretiydi. Seyirci 70’lerin sıkıntılı siyasi atmosferinin de etkisiyle hızla salonlardan kaçıyor. 1969 yılında Orhan Gencebay’ın müzik piyasasında *Bir Teselli Ver* isimli şarkısının büyük ilgi toplaması yapımcı ve yönetmenleri için cankurtaran simidi oldu. Asıl ilginç olansa furyayı ilk başlatanın Ömer Lütfi Akad olmasıydı. 1971 yapımı *Bir Teselli Ver* filmi, sinemamızın usta yönetmeni için hayal kırıklığı olsa da bu film, krizdeki sektör için işaret fişeği olmuş, arabesk film furysı başlamıştı. Aslında Türkiye sinemasında ‘arabesk’ damarın tarihi çok daha eskilere götürülebilir. Cem Pekman, sinemanın müziğe yaklaşımı ve onu değerlendirmesi, melodramın ve starların kullanımı, ticari zihniyet bakımlarından arabeskin tarihinin Türk sinemasının tarihîyle yaşatıldığını belirtir: ²

² Pekman, C. (2013). *Türk Sineması’nda Arabesk*, Hayal Perdesi, Mart-Nisan, s.37-38.

İstanbul Sokaklarında'yı da, 1940'lı yılların Münir Nuredin Selçuk filmlerini de, 1950'ler ve sonrasının Zeki Müren filmlerini de, keza Türk filmi olmayıp ama Türkçeleştirilmiş müzikleriyle sinema salonlarını kasıp kavurmuş Mısır filmleri furyasını da, yahut daha sonraki yıllarda Avare filmiyle simgeleşen Hint filmleri furyasını da, Burçak Evren'in (1990: 36) "mezarbaşı filmleri" yakıştırmasını yaptığı koyu melodramları da, Muharrem Gürses ekolünü de, Nuri Sesigüzel'li, Yıldırım Çınar'lı "türkücü" filmlerini de pekâlâ arabeske eklemleyebiliriz. Bu zincirin bir halkası olan arabesk furyası 1980'lerin sonları itibariyle sinemadan çekilmiş gibi dursa da, 1990'lar boyunca televizyon ekranlarından görünürlüğünü, 2000'ler başından bu yana da televizyon dizileri üzerinden etkisini sürdürmektedir.

Özetle Pekman'a göre sinemamızda arabesk, bir yaklaşımın veya bir tarzın adı olarak başlangıçtan bu yana vardır. Arabesk furyası olarak ismi konmuş filmler bütünüyse onun belli bir sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik iklimde, 1970'ler ve 1980'ler Türkiye'sinde cisimleşmiş halidir.

Orhan Gencebay'ın, senede bir çekip o senenin şarkılarıyla harmanladığı *Bir Teselli Ver* (1971), *Sev Dedi Gözlerim* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Dertler Benim Olsun* (1974), *Batsın Bu Dünya* (1975), *Bir Araya Gelemeyiz* (1975) filmlerinin seyircide yarattığı hayranlığın ardından, Ferdi Tayfur 1976'da *Çeşme*, İbrahim Tatlıses 1978'de *Ayağında Kundura*, *Sabuha*, *Toprağın Oğlu* ve Müslüm Gürses 1979'da *İsyankâr* filmleriyle bu furyanın yolunu açarlar. Bu dönem, arabesk şarkılar söyleyen onlarca isim sinema filmlerinde rol alır. 80'li yıllar boyunca arabesk müziğin olduğu kadar arabesk filmlerin de kitlesi oturur, hatta doyum noktasına ulaşmaya başlar. Sinema, en büyük rakibi televizyonla mücadelesinden, o sıralar TRT'de yasaklı olan arabesk filmler sayesinde güçlü çıkmayı başarır, 1980'lerde ise aynı temalar üzerinden artık seri olarak ürettiği filmleri video kasetlerle televizyon ekranları üzerinden seyirciye ulaştırma imkanı bulur.

1980'lerin sonlarına gelindiğinde, arabesk furyası sona erer. Bu dönemde birbiri ardına açılan özel televizyon kanallarının arabeske alabildiğine yer vermesi, seyirci kitlesini sinema salonları yerine televizyona yöneltir. Oysa arabesk furyası, sadece görünürde sona ermiştir; yeni form ve biçimlerde ve tabi ki yeni mecralarda arabeskin varlığını ve etkilerini sürdürdüğü sonradan anlaşılacaktır. Arabesk, yasaklarından kurtulup özgürleşerek mahkum olduğu sinemanın çeperinden kurtulmakla kalmayacak, zaman içinde sinema ve müzik alanında kendini -ülkenin ruh haline bağlı olarak- güncellemeyi başacaktır. Sözünü ettiğimiz dönem açısından sinemada arabesk filmler furyasının sona ermesi yine bir sinema filmiyle, Ertem Eğilmez'in 1988 yılında çektiği *Arabesk* filmiyle ilan edilir. Arabesk filmi, bir anlamda arabeskin sinemamızdaki jübilesi olur.

Arabesk Filmi:

Bir Dönemin Hicvi ya da İronik Özeleştirisi

Arabesk filmler, değişen, devinen hayatı artık karşılayamamaları, sürekli tekrar eden temaları ve eskiden duygu seli yaratan bu temaların klişeye dönüşmüş olmaları nedeniyle bir süre sonra gözden düşmeye başlar. Sinemamızın yeni çıkış yolları arayışına girdiği bu dönemde, Ertem Eğilmez her zamanki keskin zekası ve öngörülerıyla beklenmedik bir şekilde, arabesk içerikli filmleri tiye alan *Arabesk* filmiyle seyircinin karşısına çıkar. *Arabesk*, Eğilmez'in adeta vasiyet filmidir. O güne dek çekilen klişe filmlerin hicvedildiği, sinema sektörünü, sektörün üzerinde yükseldiği bozuk yapıyı ve hatta seyirciyi de eleştiren bir filmdir *Arabesk*. Ertem Eğilmez'in hasta yatağında çektiği, bitirmeye ömrünün yetmediği son filmi, geniş rekoru kırarak seyirciden tam not alır ve sinemamız açısından artık bir dönemin kapandığını ilan ederir.

Arabesk filmi, arabesk müziğin çok popüler olduğu ve sinemanın da krizden çıkış yolu olarak şarkıcı filmlere ve nihayetinde arabeske yöneldiği dönemde ortaya çıkan ama aslında bütün Yeşilçam sürecinde üretilen filmlerin toplam eleştirisi gibidir. O filmlerde rastladığımız zengin kız/fakir oğlan, ağa/maraba, kavuşamayan aşıklar,

yanlış anlaşılmalara, ihanetlere, kötü adam ve kadınlar, gazinolar kralı, kötü yola düşen genç kadın, büyüdü İstanbul'a kaçış, bir gecede saçları beyazlayan, kör olan ya da cezaevine düşen kahramanlar gibi sıralanabilecek bütün unsurlar *Arabesk* filminde kullanılmıştır. Sadece tema olarak değil, yapı olarak da film, Yeşilçam melodramlarının klasik kurgusunu izler. Müzikler dramatik etkiyi artırmak üzere düzenlemiştir, öyle ki bazı sekanslarda görüntü müziği destekler durumdadır, şarkı sözleri de adeta hikayenin kendisidir. *Arabesk* filminin müzikal yapısını oluşturan "Olsun, hâlâ umudum var", "Haksızın öfkesine isyankârım / İsyan ettim affet Tanrım" gibi şarkı sözleri Eğilmez tarafından bilinçli olarak seçilmiş, melodram filmlerinin müzikleri üzerinden de ayrı bir parodi yapılmıştır. Oysa kısmen karikatürize edilmelerine karşın, film örgüsünü oluşturan olaylardan tutalım da, şarkı sözlerine ve kahramanlara kadar aslında tüm bunlar sadece yirmi yıl önce seyircilerin ağlayarak izlediği, kendini bulduğu yapımlardır. Bir zamanlar gerçek hayatlardan süzülerek ortaya çıkmış olsalar da zaman geçtikçe seri olarak merdiven altı üretilen melodram kalıpları o kadar çok kullanılmıştır ki bir dönem sonra seyircinin özdeşleşemeyeceği klişelere dönüşmüştür. Klişeler de bir zamanların gerçeği değil midir? Tedavülde kalkmaları, artık hayatta karşılıklarının olmamasıyla alakalıdır. Eğilmez'in aslında burada yaptığı şey, çok değil, birkaç on yıl önce 'Halk bunu istiyor' gerekçesiyle üretilen ve iyi film olarak sunulan yapımların miadını doldurduğu anı iyi yakalamak ve eleştirme cüretini göstermiş olmaktır. Bir yönetmen olarak kendisini de işin dışında tutmaksızın *Sürtük* filmiyle başlayan kişisel sinema macerasını da kapsayan böyle bir eleştirinin dışardan değil de içeriden, bu sürecin aktörlerinden biri tarafından yapılmış olması değerlidir esas olarak. *Arabesk* filmini değerlendirirken, seyircinin on yıl önce ağladığı hikayelere bu filmle neden güldüğünü izah etmeye çalışmak gerekir. Kaldı ki benzer bir durum bugün de geçerlidir. 1989 yılında arabeskin ipliğini pazara çıkaran sinemamızın, 2018 yılında *Müslüm* filmine uzanan macerasının, değişen Türkiye ile bir ilgili olmalıdır.

Arabesk Bir Hayat, Arabesk Bir Film: Müslüm

“...Gözler hafifçe ıslanıyor. Sigaralar yakılıyor. Şiddetle, pislikle, rezillikle, en bayağı olanlarla her gün koyun koyuna yaşayan bu insanlar aşkı ve ayrılığı anlatan bu şarkıda adeta bambaşka bir kimliğe bürünüyorlar. O hoyrat, o kaba avuçlarını açarak yavaş yavaş el sallıyorlar Müslüm’e.”

Bu satırlar Cezmi Ersöz’ün, *Ancak Bir Benzerim Öldürebilir Beni*³ isimli kitabındaki ‘Alem Buysa İsyanlardayız’ isimli Müslüm Gürses’in meşhur Gülhane konseri izlenimlerini anlatan denemesinden. Ersöz, konser çıkışında gözlemlerine devam ediyor.

Müslüm’ün isyankâr çocuklarıyla beraber terk ediyorum Gülhane’yi. Yollarda bile ‘Müslüm Baba’ diye bağırmayı sürdürüyorlar. Öfkeleri dinmemiş hâlâ. Kendilerini arabaların, otomobillerin önüne atıyorlar. Kaosu ve şiddet gösterisini seviyorlar. Yarın hepsi atölyelerinde zemin katlardaki iş odalarında yapayalnız ve çaresiz kalacaklar, bunu çok iyi biliyorlar. Elleri geçen bu fırsatın tadını çıkarmak istiyorlar.

2018 yılının gişe rekortmeni *Müslüm* filmi izlemeye, “Ersöz’ün gözlemleri filmde ne kadar vardı? Baba’nın çocukları ile ilişkisi filmde nasıl anlatılıyordu?” sorularını aklımda tutarak gitmişim. Sonuçta Müslüm Gürses’e “Müslüm Baba” payesi veren Ersöz’ün yukarıda tarif ettiği, isyanlarını onun şarkıları ile dile getiren çocuklardı. O çocuklardan birisinin sosyal medyadaki şu paylaşımı filmi izledikten sonra benim hislerime de tercüman oldu.

Bizim gibi eski Müslüm Gürses hayranlarının filme gidip gitmemek noktasında muallakta kaldıklarını düşünüyorum. En büyük korkum Müslüm Gürses’in popüler kültür malzemesi yapılmasıydı. Hatta filmin de buna alet edilmesinden korkuyordum. Müslüm Gürses’i film özelinde değil de genel anlamda popüler kültür malzemesi yapan kitleyi eleştirsek de bir şeyi kabul etmek gerekiyor: Müslüm Gürses bu yolu kendisi seçti. Duman ile diyet yapması ve Teoman’ın şarkısını

³ Ersöz, C. (2006). *Ancak Bir Benzerim Öldürebilir Beni*. İstanbul: Tekin Yayınevi.

yorumlaması bunun en güzel örneği. Alt kültürün sesi olan ve kitleleri peşinden sürükleyen Müslüm Gürses'in bu yolu seçmesinin altındaki neden, zamana uyum sağlamak mıdır bilinmez ama biz yine de 'Baba'ya laf söyletmeyiz.

Müslüm filmi, Gürses'in doğduğu Urfa'da bir köyün görüntüleriyle başlayıp Adana'yla devam ediyor. Köyde yoksulluktan ölen kardeşi toprağa verip göç yoluna düşen aile, Adana'da da yoksulluğun pençesinden kurtulamıyor. Baba alkole sarılıp eşine ve çocuklarına karşı saldırganlaştıkça yoksulluğun kapanı daha da daralıyor. Adana Halkevi'nde bir bağlama hocası çocuk Müslüm'ün elinden tutarak ona bir anlamda el veriyor. Bir yandan kunduracıda çalışan, arada pamuğa giden Müslüm, diğer yandan da 'kendi yolunu' bulmak üzere bağlama öğreniyor. Çukurova güneşi, yoksulluğun kol gezdiği sokaklar, halkevi, Aşık Veysel, Kaygusuz Abdal, kocasından dayak yiyen çaresiz anne, yazlık sinema, Yılmaz Güney, hayaller, baba şiddeti, kol kanat gerilmesi gereken küçük kardeş, Müslüm Akbaş'ı Müslüm Gürses haline getiren sürecin taşlarını döşüyor. 1967 yılında Adana'da yapılan Altın Mikrofon yarışmasını kazanan Müslüm, ödül olarak ilk plağını çıkarıyor. Bu yıllar, Müslüm'ün babasının elini annesinin kanına buluşturduğu ve hapse girdiği yıllar. Müslüm, "Kimse yok mu?" diye haykırıyor söylediği türkülerle. Kimse yoktur, iki kardeş öksüz kalmıştır, türkülerdeki acı tonu giderek artarken, sonra yerlerini arabesk şarkılara bırakmıştır. Film, Müslüm'ün 'baba' oluşuna, Muhterem Nur'la tanışmalarının ardından büyük aşklarına uzanırken, bu aşkın Müslüm Gürses'in hayatındaki neredeyse tek iyi şey olduğunun altı çiziliyor. Hayattaki tek yakını, kardeşi Ahmet'i de kaybeden Müslüm'ün kimsesizliği koyulaşırken, her şeyi oluyor Muhterem Nur.

Yönetmenliğini Kettle ve Can Ulkay'ın yaptığı 2018 tarihli *Müslüm* filmi arabeskin en popüler olduğu yıllara damgasını vuran üç önemli isimden birini Müslüm Gürses'in hayatını beyaz perdeye taşıırken, aslında bir dönem filmi olma özelliklerini de taşıyor. Gürses'in hayat hikayesi, pekâlâ arabesk müziğin popüler döneminin kısa tarihi olarak da okunabilir. Ancak tam da burada sorunlar baş gösteriyor. Müslüm Gürses'i olduğu kişi yapan yoksulluk, anne ve kardeşlerini

kaybetmesi ve kimsesiz kalması, babanın alkolik, sonralarıysa katil oluşu gibi olaylar neden-sonuç ilişkilerinden bağımsız olarak anlatılıyor. Sanki tüm bunların sebebi sınıfsal değilmiş gibi, yoksulluk ve ezilmişlik arka planda bir fon olarak kullanılıyor. Hal böyle olunca da seyirci şanssız, talihsiz bir Müslüm Gürses'le karşılaşılıyor. Film, Eğilmez'in Yeşilçam filmlerini tiye aldığı *Arabesk* filminde harmanlanan klişeleri tekrar edercesine, ne kadar şanssız, bahtsız, kara yazgılı olsa da Müslüm Gürses'in, sonunda şanı şöhreti, zenginliği ve aşkı yakaladığı mutlu son finaliyle bitiyor. Böylece arabesk ikonu Müslüm Gürses'in hayatı, arabeskin bütün kültürel kodları kullanılarak ve sorgulanmaksızın anlatılmış oluyor. Filmde ne yoksulluğun, ne göçün, ne de erkek şiddetinin nedenlerine dair bir bağlam görülüyor.

Gürses'in dramatik hayat hikayesinin sinematografik olarak da melodramatik etkiyi güçlendirecek müzik, çekim ve kurgu teknikleriyle işlenmiş olması, yönetmenin tercihini, insan hikayesini koşullarından bağımsız ele alan özneci yaklaşımdan yana kullandığını düşündürüyor. Özneci yaklaşımda yıldız olgusunu doğuran sistemin, bu sistemi ortaya çıkaran ekonomik, politik ve tarihsel koşulların göz ardı edilerek, mevcut durumun tamamen kişisel özelliklere bağlı olarak tanımlandığını hatırlayalım. Özneci yaklaşıma göre; yıldızın kişisel özellikleri onu zirveye taşır ve bu özellikler olağanüstü, tek ve biriciktir. Yıldız, doğuştan gelen yetenekleri nedeniyle yıldızdır.⁴ Özneci yaklaşım da, tıpkı arabesk gibi metafizik bir dünya yaratır. Oysa yıldızın, endüstriyel sektörle olan müzik ve sinema alanında bir imaj olarak kurgulanması ve seyirciye sunulması süreci de kişisel yeteneklerin ötesinde ele alınmayı gerektirir. Bu açıdan Müslüm'ün 'baba' kimliği bir imajdır ve bu imaj kitle tüketiminin ihtiyaçlarını gözetken kolektif bir yaratımdır. Öte yandan rastlantılar da, Eğilmez'in *Arabesk* filminde bolca kullandığı gibi bu tür melodramlarda önemli rol oynar. Dikkat edilirse tüm bu özellikler filmde göze çarpıyor; neden-sonuç ilişkilerine dönük bağlamsızlık, arabeske içkin yazgı, kara talih, kadercilik, tevekkül gibi kodların filmde yer alışı, yıldızın olağanüstü, tek ve biricik oluşu, 'baba' payesini bu sayede hak edışı...

⁴ Rojek, C. (2003). *Şöhret*. 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, s.33.

Bu açılardan filmin söylediği şey şu oluyor; Müslüm Gürses arabesk söylemedi yalnızca, onun hayatı arabeskin ta kendisiydi!

Müslüm filmi tipik belgesel biyografi türünde bir film. Dünya sinemasının en sevdiği ve en garantili türlerden birisi. Meşhur ve ilgi çeken bir figürün hayat hikayesi. Tabii bunun başarılı da var, başarısız da. Bana göre Müslüm başarısızlardan. Bunun da yapımcının tercihinden kaynaklı olduğu fark ediliyor. Film, Gürses'in çocukluğu ve kariyerine yön veren ilk gençlik yılları, babasıyla olan çatışmaları ile başlayıp kronolojik seyir ile devam ediyor. Bu da çok olağan ve işlevsel bir durum bu tür bir film için. Fakat seyir büyükşehir gelip meşhur olmasıyla birlikte sadece Muhterem Nur ile olan "fırtınalı" aşk hikayesine saplanıp kalıyor. Oysa Müslüm Gürses'i "Müslüm Baba" yapan olgu onun, Gülhane konserindeki "dünyayı yakacak garibanlar"daki karşılığıydı. Film buralara birkaç konser görüntüsü dışında hiç girmiyor. Tabii bu durum, kariyer seyri Türkiye'nin yaşadığı sosyo-politik ve sosyo-kültürel dönüşümlerle doğrudan bağlantılı bir müzisyenin biyografik filmini eksik ve sıkı bırakıyor.

Arabesk'ten Müslüm'e...

Müslüm filmi 1970'lerde başlayıp, 80'li yıllarda doruğa çıkan arabesk müzik ve onun kültürel yansımalarının ülkenin kültürel hegemonyasında nasıl başat hale geldiğinin de hikayesidir aslında. Arabesk müziğin popüler dönemi kapanmış gibi görünse de, arabesk, aslında başka form ve biçimlere bürünerek varlığını sürdürmüştür. Arabeskin bir ruh hali veya bir tarz olarak popülerleşmesi, biraz da ülkenin sosyal, ekonomik, siyasi gerçeklerine bağlıdır. Arabeskin yükselişe geçtiği, popüler olduğu dönemler genellikle önemli sosyal değişimleri de bağrında taşır. 1960-70'lerde çığ gibi büyüyen kitlesel göç, gecekondu ve arabeski el ele büyütürken çoğalttı. 2000'ler sonrası ise ülkenin içine girdiği siyasi ekonomik kriz, dengesizlikler, alt üst oluşlar ve kapanma, ülke insanının geleceğini görememesine bağlı olarak kaygı ve endişeleri, kaderciliği, sinizmi ve kendine acıma duygusunu artırdı. Dünnün klişeleri, acı soslu müziği ve melodramları doğaldır ki bu ortamda yeniden can bulacak, yaşanan siyasi ve ekonomik kötü gidiş,

arabeskin yeniden serpileceği verimli toprağı oluşturacaktır. *Müslüm* filmi, bu sürecin verimli okumasıdır.

Arabeskin Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay gibi diğer ‘baba’larının aksine Müslüm Gürses’in 2013 yılında yaşamını yitirmesi, yine Gürses’in, örneğin bir Orhan Gencebay’ın aksine iktidarla bağ kurması, ‘kendi yolunda’ halkçı tavrını sürdürmesi, Murathan Mungan, Sezen Aksu gibi pek çok güncel isimle ortak çalışmalar yapabilecek esnekliğe ve kapasiteye sahip olması, öte yandan oldukça dramatik bir yaşam öyküsüne sahip oluşu gibi etkenler yanında, arabeskin günümüzde canlı bir ruh haline dönüşmüş olması *Müslüm* filminin zamanlamasını oluşturmuş olmalı. *Müslüm* filminin bu süreçte çekilmiş olmasının arabeskin yeniden geçer akçe ya da ekmek kapısı olmasıyla, kitlelerin ruh halini temsil edişi ve onlara yakın gelişyle bağlantıları rahatlıkla görülebilir.

1989 yapım *Arabesk* filmiyle yerden yere vurulan melodram yaşamlar, günümüzde yaşadığımız memleket gerçeğiyle yeniden ‘bize dair yakın gerçekler’ halini almıştır. Yaşadığımız akıl dışı ve ‘bu kadar da olmaz’ın sınırlarını sürekli zorlayan trajik olaylar, gündelik yaşamın boğan, nefessiz bırakan sıkıntıları halkı yirmi yıl öncesinde olmadığı kadar arabesk bir ruh haline sürüklerken, sinema filmleri ve müzikte de acının dozu sürece uygun olarak artmış, arabeskin verimli toprağı yeniden sürülmüştür.

Duygu Ekonomisinin Yinelenen Formu Olarak Arabesk ve Sinema

Oya Yağcı

“(B)ir körü üzerine çıkmasına yardım ettiğim kaldırımı bırakırken selamlıyordum. Bu şapka çıkarış kuşkusuz ki ona yönelik değildi, çünkü bunu göremezdi o. Öyleyse kime yönelikti? Halka. Rolden sonra selamlar.” A. Camus

Arabeskleşme, bagajı oldukça yüklü bir kavram. 2000’lerle birlikte endüstrileşen kültür/eğlence/sanat alanına arabeskin yeniden çağrılması ve bu kez, daha önce uzak duran, eleştiren ya da küçümseyen kesimleri de etki alanına çekebilmesinin nedenleri farklı düzeylerde ele alınabilir. Ancak tüm bu düzeylerin şekillendiği alan ekonomi politığının alanıdır. Bu çerçeveden bakıldığında arabeskleşme olgusunu sektörel bir semptom olarak okumak mümkün görünmektedir.

Arabeskin yeniden keşfinin nedenlerine dair tartışmanın zemi- ni bize göre kapitalizmin küreselleşme dinamiği içinde kültürün aldığı yeni ve “başat”¹ konumdan bağımsız değildir. Bu yeni konum Amerikan kapitalizminin kültürün küresel ölçekte ideolojik yeniden üretimci gücünü devreye sokmasıyla ilişkilidir. Jameson, ilgiyi üretimden dolaşıma yönelten yeni stratejiyi, “içerikten biçime geçişin politikası”² olarak nitelendirir. Anlamı, içeriğin standardize edilerek

¹ Kavram Fredric Jameson tarafından “*Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Mantığı*” kitabının “Kültür” başlığında kapsamlı bir biçimde değerlendirilir. F. Jameson, “*Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Mantığı*”, çev. Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 1994. Slr.29-87.

² A.g.y...

ayrıntılarından soyulduğu, dolaysızlığın -bir nesneyi ya da olguyu olduğu biçimiyle dolaysızca kavramanın-, nesne ya da olguyla mesafesizliğin, düşünmenin yerini aldığı bir derinlik kaybıdır.

Türkiye'nin popüler kültür iklimine 1930'larda eklemlenen, büyük çıkışını 1970'lerin ortası ve 1980'lerde yapan, 90'lardan itibaren de hem sosyolojinin ilgi alanına dahil olmasıyla, hem de farklı türlerle kültürlenme yoluna giderek etki alanını genişletmesiyle varlığını sürekliliğe kavuşturan arabeskin kültürel iklimimizden uzaklaştığı bir dönem bulmak zordur. Arabeskleşme kavramı da hem şimdiki zamanda devam eden, tamamlanmamış ve bu yönüyle geleceği de etkilemesi olası bir eğilimi, hem de tarihsel olarak yaşanmış ve yeniden çağırılan bir telafiyi ima etmektedir. Dolayısıyla kültürel açıdan bir geri çekilmeyi de içeren bu pragmatik hamle, bugünü kurtarmanın ve geleceğe ilişkin kaygıyı bertaraf etmenin aracı olarak devreye sokulur. Estetik telafi, gerçeklikle yüzleşmeksizin, gerçeklik olarak yaşanan durumun temelindeki sorunların temsilde çözümüdür. Ne kadar acılı ve ne kadar umutsuz olsa da talep ettiği duygusallığın karşılığı olarak yırtma vaadi taşır. Yırtma, rastlantının ve şansın hükmüne bırakılmış piyango gibidir. Toplumsala dair cümlesi yoktur. Eskimiş olanın günün teknolojik araçlarıyla yeniden düzenlenerek kullanıma sokulmasını, yitirilen toplumsal ufkun bir belirtisi olarak da değerlendirmek mümkündür. Yitirilenin yerini alan, duygusal etkisi garantilenmiş telafi olarak nostaljidir.

Bu yazının çerçevesi, Türkiye sinemasında yerleşik ve hakim tür olarak melodramın popüler kültür içindeki rolü ve dönemsel alt form olarak arabeskin 2000'li yıllarda yeniden çağırılma nedenleri etrafında belirlenmiştir. Siyasi tarihimizin, Osmanlı'dan devralarak cumhuriyetin kuruluşundan itibaren harekete geçirdiği ve sürekli kıldığı yersiz yurtsuzlaştırma politikalarının toplumda nostaljiyi kalıcı hale getiren belirleyiciliğinin, sinemada arabeskin, dönemsel görülse de yeniden çağırılmaya elverişli bir pazarlama stratejisi haline gelmesindeki etkisi göz ardı edilmemelidir. Kırsallığın, yerel kültür ve aidiyetlerin bastırıldığı ya da imha edildiği, zorunlu göç, sürekli ve kalıcı devlet baskısı ve ekonomi politiğin mülksüzleştirme rejimi

aracılığıyla toplumun istikrarsızlaştırılmasının sürekliliğinde varlığını koruyan nostalji, küresel kapitalizme entegrasyon sürecinde pragmatik bir araca dönüştürülmüş ve işlevselliği küresel ölçekte kanıtlanmış bir duygu ekonomisidir.

Havucun Sopa Olduğu Açığa Çıktığında İmdada Yetişen Arabesk...

Türkiye sinemasının hakim anlatı formunu, 1950'lerin tarihsel koşullarından filizlenen ve hâlâ güçlü biçimde varlığını sürdüren melodramın varlık koşullarıyla birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında Türkiye sinemasının duygu ekonomisine dayandığı ve duygu ekonomisinin de, kırsal-tarımsal toplumdan kentsel topluma geçişin evreleri ile ilişkilendirilebileceği görülür. 1960'ların göç dalgası ile 1990'lar arasındaki sürekliliği, tarımsızlaşmanın, topraksızlaşmanın ve üretim araçlarından mahrum bırakılmanın farklı siyasal gerekçelerle makyajlanmış dinamiğinde açığa çıkan sistemli bir mülksüzleştirme rejimi olarak gördüğümüzde, yerinden edilmişlik duygusunun toplumda yerleşik hale geldiği veçheleri de ayırt etmek kolaylaşır. Kırsal-kültürel kökenlerinden koparılan ve sürekli yer değiştirmeye zorlanan bir toplumun, modernizasyon süreçlerinin kültürel aşındırmasına ve kentsel alanın dikte ettiği “yabancı” kültürel kodlara karşı koruyucu son kabuk olarak sığındığı “geleneğin” işlevsizleşerek geri çekilmesi, genelleşmiş ve derinleşmiş bir içe kapanmaya ve kabuğun sertleşmesine zemin hazırlamıştır. Cumhuriyetin kurucu şokunu kalıcılaştıran modernizasyon ve modernizasyondan ne anladığı bir türlü kavranamayan devlet, aslında kendi temelsizliğini toplumsal düzeyde meşrulaştırmak ister gibidir. Varlık koşulunu açığa vurmamak için toplumu askıya alarak, “artık nüfus” yaratma çabası içindeki devlet aklının, resmi tarih yazımında pastişin ötesine geçemeyen anlatısının temelsizliği melodrama yatkınlığının belirtisi olarak okunabilir. Resmi tarihin harekete geçirdiği duygu ekonomisi, kestirmeci maneviyat dili ile siyasetin ve kültürün kitch üretimi haline gelir.

Arabesk mi? Neden Olmasın?

Örümcek orada olmadığına özenle dokunmuş ağ, havada, öylece oluvermiş, nedensiz, süreçsiz bir süs gibi görünecektir. Örümceğin orada olmamaklığının hiç olmadığı anlamına gelmediğini biliriz. Ağın bilgisine sahip olmaktır bizi şaşkınlıktan kurtaran. Ağın bilgisine sahip olmayan ya da böyle bir bilgiyi yadsıyan ve gizleyen için, ağın havadaki süreçsiz-tarihsiz varlığı hem bir sıkıntı hem de tatlı bir metafizik soru olabilir. Her iki olasılıkta da ortada çözülmeyen bir sorun vardır. Ağ oradadır ama varlığı temelsizdir. Temelsizlik duygusu, unutturulanın ya da yitirilen anlamın semptomu olarak okunduğunda, nostaljinin kapsayıcı varlığını bu yitirilmişlik ekseninde inşa ettiği ileri sürülebilir. Kültürel alanın sürekli bir biçimde yeniden yapılandırılması ve bitmeyen modernizasyonun yarattığı toplumsal geri çekilme, coğrafyadan ruha taşınan ve bilinci ele geçiren taşra(laşma) ve köksüzlüğün temalaşma eğiliminin sinemada yaygın tüketilme biçimlerinden izlenebilir.

Türkiye'nin müzik, edebiyat ve sinema ortamını 1960, 1971 ve 1980 darbelerinden bağımsız düşünemeyiz. 1980 darbesi, 1971 muhtırası ile başlayan tekmokrat müdahalenin radikalleşmesidir. Türkiye artık, 1980'lerin neoliberal neomuhafazakar küresel kapitalizmine eklemlenen bir üçüncü dünya ülkesi olarak tekno-modernizasyonun yıkım politikalarına açılmıştır. Yeniden inşacı bu süreç, yeniye kendinden menkul bir değer atfederken, aslında gerçekleşen derinleşen bir yersiz yurtsuzlaşma ve hafıza yitimidir. Ceberrut modernite eleştirinin toplumla buluşmasına asla izin vermediği için, eleştirinin sinemada üretilme biçimleri (toplumsal eleştiri/toplumcu sinema) dahi yoğun duygusal atmosferin biçimlediği melodram kurgusuna sığınır. Belki de işe neden duygusallıkla anılan bir toplum olduğumuzu düşünmekle başlamalıyız. Hayatla kurduğumuz ilişkinin sürekli bir yoksunlaşma-yitirme zemininden filizleniyor oluşunun, karşılıksızlığın her biçiminin yeniden örgütlendiği gündelik yaşamın ağırlığı altında bir tür bencilleşme ve hesabı verilmemiş bir kitleleşmeye zorlanmakla ilişkisi vardır. Duygu ekonomisi, arabesk ve melodram tüketimini, hazmı imkansız noktaya kadar genelleştirdiğinde bugünün olgucu-anlatımcı-şiddete teslim olan kayıtsızlık rejimine nasıl evrildiğini de açıklayabilir.

Eleştirinin topluma dair bir kaygıda ve geleceğe ilişkin bir ümitle beslendiği 1960-1975 yılları arasında üreten yönetmenlerin “sinemacı kuşak”³ olarak anılmasının nedeni, duygu ekonomisinin öğelerini dil ve anlatımda ikincil kılma çabasında aranabilir. Derdini iletmenin estetik yolunu üretmek amacıyla, estetik bir yaklaşımdan çok toplumsal bir bağlama ihtiyaç duyan bu kuşak için sinema dilinin, teslimiyet ya da inkarın ötesinde ve toplumsal-politik alanda varlık kazandığı görülür. Aynı kuşak, kendi sineması üzerine düşünmenin, ülke ve dünya sinemasında gelenek ve kriter oluşturan ilişkisel etkisini de üretimleriyle kanıtlamışlardır. Bugün “Bağımsız sinemacılar” ya da “Yeni sinemacılar” olarak anılan isimlerin çoğu içe kapalı temalarını dünyaya duyurmalarının yolunu açan da bu ilk sinemacılar kuşağıdır. Melodramın ve özellikle Yılmaz Güney örneğinde arabeskin, vurdu-lu kırdılı hikayelerin isyana dönüştüğü kavşağı hatırlamalı. Yılmaz Güney’in üç darbe ile hırpalanmış sinema serüveni içinde önemli bir ders yatar bizler için: Yasaklı olanı anlatmanın en cin fikir yolu olarak melodramın dilini işlevselleştirmek ve kadını harcayan maskülen tavrı yüceltirken, aynı maskülenliğin nasıl bir tuzaga dönüştüğünü de gösterebilmek...⁴ Sinema tarihini geleneğe dönüştürmek aynı zamanda eleştiriye de geleneğe dahil eden bir müdahaledir.

1990’ların Kuşatıcı Karanlığından 2000’lere Sinemanın İç Sıkıntısı ya da Sıkıntının Sineması...

Dünyada ontolojisi olan bir şey varsa, o da kültür endüstrisidir; bu ontoloji olduğu gibi korunmuş temel kategorilerden oluşmuş bir iskelettir ve 17. yüzyılın sonuyla 18. yüzyılın başında İngiltere’deki ticari romanlarda rahatlıkla görülebilir.

³ Sinemacılar kuşağı, dönemleştirmeyi aşan bir kavram olarak düşünülmelidir. Ö. Lütfü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Yılmaz Güney’in üretimi izlendiğinde kuşak kavramının içeriksel ağırlığı ve tarihsellikte kurduğu ilişki nedeniyle tercih edildiği söylenebilir.

⁴ Umut (1970), Sürü (1978), Yol (1982) ve Duvar (1983) gibi sinemamızın köşe taşlarını oluşturan filmlerinde, taşralılığın, yoksulluğun ve sınırlanmanın son dayanak olarak bıraktığı ve aslında bunun da bir dayanak olamayacağını gösterdiği gururun, melodram ve arabeskin en sevdiği tüketimlik şablon olarak nasıl geçersiz hale getirildiğini, gururun ve erkekliliğin toplumsal bagajının nasıl bir yalan örtü olduğunu yabancılaştırarak gösterir.

Zira 1980 darbesi ile haysiyetin de nostaljik bir figür, toplumdan esirgenen bir nitelik olarak açık saldırıya uğradığı görülecektir.

Kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, endüstrinin sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir: değişikliğin her yerde gizlediği, kültür üzerinde egemen olduğu günden beri değişmeden kalan kâr güdüsü gibi değişmeyen bir iskelettir (Adorno:2009; 112).

Yavuz Turgul'un 1990 yapımı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi, 2000'lerin öngörüsü ve Türkiye sineması üzerine bir alegori olarak düşünülebilir. Yeniyle kurduğu ilişkinin temelsizliğini sorgulamayan Haşmet, bakışını parçalanma ve üretimsizlikten çok değişime yöneltmiştir. Gerçekliğin üretilme koşulundan çok, yeninin im ettiği fırsatlara odaklanmıştır. Bu nedenle, sinemanın üretim krizinin nedenlerinden çok sonuçlarıyla yüzleşir. Haşmet için kurtarıcı eğilim, nasıl olursa olsun film çekmektir. Güdü gibi görünende çaresizliğin payı da hesaba katılmalıdır. Bu nedenle değişime gücü yetmediğinde eskiye dönecektir. Sandıkta biriken, ömrü geçirmeye yeter görünür. 1980 ve 90'ların "sanat sineması" da arabesk gibi, kentin, sinemanın ve bilincin krizine verilen cılız bir yanıtıdır. Toplumsal sorunlara nefesi yetmeyen "yeni sinema" doğaldır ki bireylik yanılsamasını çoğaltan sulara açılacaktır. Gerçeğin askıya alındığı yerde toplumculuk bir imaj ve cemaat şifresi haline gelmiştir. Toplumsal olanla sanatsal olanın buluşamadığı yer bir başka temelsizlik hikayesini açığa vurmaktadır: Kentlileşemeyen ama orta sınıflaşmaya meyillenen toplumun sineması da Haşmet'in evi gibi postmodern pastiş'in bağlamsız yan yanlığını üretir. Şark köşesi ile modern tasarım nesneleri yan yana, ilişkisiz ve dekoratiftir. Yani yaşantısız. Haşmet ne köyün hafızasında ne de modern kent hafızasında yer bulamayandır. "Yeni" onun için kostüm ve aksesuarın oluşturduğu fondur olsa olsa.

Meyhane sahnesinde Nihat, yanından hiç ayırmadığı, dededen kalma kaplumbağasını göstererek şöyle der: "Ne tuhaf bak şu kaplumbağa padişah gördü, cumhuriyet gördü, tek parti, çok parti, üç ihtilal, televizyon, eurovizyon ve daha neler görececek..."

Haşmet: "Ben de görmek istiyorum, her gün yeni bir şeyler oluyor Nihat, geride kalırsak düşeriz usta, kendimizi ne kadar yenilersek o kadar geleceği görebiliriz."

Haşmet'in aciliyetle gözden kaçırdığı kaplumbağanın uzun yaşamını gerekçelendiren yavaşlığıdır belki de. Hız ve aciliyet, sinemanın konjonktüre açıklığının, üretim ilişkilerinin kurlsızlığının sonucudur. Haşmet'in coşkuyla karşıladığı "yeni" (neoliberalizmin önce ekonomide sonra her yerde dayattığı) kurlsızlaştırmanın, istikrarsızlaştırmanın inşa ettiği yeni bir aşamayı sezdirir bize. Naifliğe, dayanışmaya, vefaya yer bırakmayan bir hızlı değişim; yönü kestirilemez ancak radikalliği sezilebilir.

Nihat yeniden hazzetmediği ölçüde, gelecekte de umutsuzdur. Ayak uyduramaz yeninin barındırdığı ilişkilere. Üstelik henüz sektörleşme sancısı yaşayan sinema dünyasının artık yerleşik hale gelmiş hafızasızlığını da bilir, pragmatizmini de. Haşmet ise yenilenmek için sağlam bir geleneğin desteğinden yoksun oldukları gerçeğiyle yüzleşmez. O yüzden yeniye dair tahayyül de günü kurtaracak kadardır. Ve finalde Haşmet'i kurtaracak olan da yeniden çağrıldığı ve yapmayı en iyi bildiği aşk filmleri⁵ olacaktır. Eksik kalan, geçmişte de bugün de konjonktürel dalgaların yarattığı akımlara kapılırken üretilemeyen içeriktir. Ve bu nedenledir ki "ya içinde ya dışında olmak" gibi bir seçeneğin çemberine sıkışmış bir sektörleşme arzusu kriz anında sandıktan ilk çıkana sarılacaktır.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni izleyici ilişkisinde de, nostaljiyi çağırır görüldüğü yerde tersine çeviren bir filmidir. Geçmişin idealizasyonunun dayandığı çaresizliği açık etmesinde ve finali bir geri dönüşle bağlamasında sinemanın önünde açılan belirsizlik karşısındaki donanımsızlığını da vurgular. Yitirilen bağlar, değersizleşme, yenilgi, kendi sınırlarına ve dünyasına kapanma duygusu yerinde bir öngörüdür.

Bu öngörünün gerçekleştiği zemin, endüstri karşısında konumlanmaya çalışan ve sinemayla derdini gişe beklentisinin ötesine taşıyan genç kuşakta karşılık bulurken, bizim burada AVM sineması olarak adlandırmayı uygun bulduğumuz; evcil komedi, korku ve kara film türlerinde seyirci sayısına endekslenmiş başarı kültürünün yarattığı sert

⁵ Filmde "aşk filmlerinin" melodramdan seks filmleri furyasına geniş bir çağrışıma yol açabilecek imalarına da yer verilmiş.

rekabetin acımasızlığını, gündelik hayatın tüm damarlarına sızan bir saldırganlığa dönüştüren ticari ana akım sinema, sanata, topluma dair her türlü kaygıyı, radikal bir kayıtsızlığa taşıma işleviyle donanmış görünmektedir. Ancak genç kuşak ya da bağımsız sinemacılar için de kendini dayatan gerçeklik, biçimin içerikten, tekniğin işe koşulduğu nesneden bağımsız olmadığıdır.

Melodram Artık Bir Doz Meselesidir!

Arabeskleşmeyi kurtancı bir içeriksizleştirme⁶ olarak kavradığımızda, ana akımın, etki dışında bir üslupsal araçla ilgilenmediği üretim bandının örnek isimleri; Yılmaz Erdoğan (BKM), Şahan Gök-bakar ve Cem Yılmaz'ın seri üretim filmleri, "Ayla (2017-Yönetmen Can Ulkay)", "Müslüm (2018-Yönetmenler Hakan Kırkavaç [Ketc-he], Can Ulkay)" ve "Çiçero (2019-Yönetmen Serdar Akar)" filmle-riyle duygu ekonomisini sonuna dek işleten ve etkiyi gişe için kârlı bir araca dönüştüren (yapımcı) Mustafa Uslu, şiddeti olağanlaştırırken komplo ile şiddetin gişeyi garantileyen faydasını sonuna dek sömüren, maçoluğu, kahramanlığın her biçimini ortalama seyircinin milliyetçi-muhafazakar-ataerkil kodlarına seslenerek ajitasyona malzeme yapan ve film üretimini etik-estetik kaygıların dışına ajitatif bir rekabet aracı olarak taşıyan Serdar Akar'dır.⁷ Liste kuşkusuz uzundur ancak 2019 yılının ilk ayında CGV Mars Entertainment Group'la yaşanan son savaşın açığa çıkardığı fütursuzluğun temelini en iyi çözümleyebileceğimiz yerin de, bu isimlerin paslaştığı ve giderek daha da dar bir alana sıkışan "yeni sinema" olduğu bir gerçektir. Dijital teknolojiyle yüksek kâr oranlarının yatırım alanı ve (artık) prodüksiyon olarak anılan, "estetik üretim"den geri çekilen sinemanın, bir iş-yatırım alanı

⁶ Arabeskin tarihsel yükselişi tam da 1960-1975 arası yüksek sinemacılar döneminin bitişini muhtulayan darbenin, hazırlık ve gerçekleşmesine denk gelir. Şiddetin devlet eliyle yaratılarak olağanlaştırıldığı bir dönemde toplumun şaşırma ve şok refleksi köktenci bir saldırıya uğrayacaktır. Kamusal alanda, mülkün ve kolektif her türlü edimin önüne set çeken şiddet, toplumsal geri çekilişin zeminini hazırlamıştır. Siyasi tarihimizin kültürel karakteristiği olarak bu içe kapanma-kapalıma aynı zamanda liberalizasyon sürecinin ön hazırlığıdır.

⁷ Mustafa Uslu'nun yapımcılığını, Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı filmin galası, Nazi Temerküz Kampı temalıydı. Mustafa Uslu'nun "kalbe dokunmasını" dilettiği filmiyle etki yaratmak için sınırları nerelere vardıracağını bu sayede görmüş olduk.

olarak çokuluslu şirketlerin iştahına sunulduğu kurtlar platosudur “eni Türkiye’nin” yeni sineması.⁸

Bilginin ve entelektüel birikimin hor görüldüğü radikal kültürel kuraklaşma eğiliminin Amerikan postmodernizminin yükselişine denk düşmesi şaşırtıcı değildir. Entelektüel ve akademik çevrede giderek yükselen (reel) sosyalizm eleştirisi, Marks’ı kavramadan (hatta hiç okumadan, ikincil liberal ve muhafazakar kaynaklardan beslenerek) post Marksist söyleme dalan, Fransız felsefesine açılmakta hevesli genç akademik, entelektüel kuşağın öncelikli faaliyeti haline gelmiştir. Yapı üzerine kafa yormaksızın yıkmak ya da sökmek kültürel cazibe başlıklarından biridir artık. Mülksüzleştirme rejiminin yeni hamlesi olarak neoliberal saldırı, içeriksizleştirmenin kültürel-siyasal-toplumsal-ekonomik tüm veçhelerini bütüncül bir stratejide harekete geçirmiştir. Genelleşen içeriksizleşmeyi kültürün yeniden üretimci işlevinden bağımsız ve toplumsal mücadeleyi Marksist hezeyan olarak gören kuramcılarının söylem analizinde kafa yormak istemedikleri yegâne konu ise bu teorilerin üzerinde yükseldiği tarihsellik kavramıdır. Söylem analizi, ekonomi politiğin eleştirisine ve kolektif tahayyüle dair ufka tercih edilirken gözden kaçırılan, düşüncenin toplumla buluşma olanaklarının ıskalanmasıdır. Kuramın analiz dışında bıraktığı kültürel alan kalmazken, kültür, afili sosyolojinin “delikanlı” popüler kültürle uzlaşmasının şifresi haline gelir.

Toplumsal mücadelenin tırnakları sökülürken piyasanın keskin bıçak kesilmesinde kültürel üretimin katkısı azımsanmayacak kadar büyüktür. Pozitivist modernite, kültürün “şenlikli” yeniden üretimini, katlanma estetiğinden, kayıtsızlığın üretimine evrilmiştir.

⁸ Mars Group’un yatırım kollarını görmek için <http://www.marsentertainmentgroup.com.tr/tr/faaliyet-alanlari.html> (erişim 28 Temmuz 2019); Satış ile ilgili <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/guney-koreli-cj-cgv-mars-cinemayi-800-milyon-dolara-aldi-40081235> (erişim 28 Temmuz 2019); ve promosyon savaşları ile ilgili basına yansıyan bazı başlıklar için https://www.medyatava.com/haber/cgv-mars-entertainment-group-turkiyeden-cekiliyor-mu-ceo-degisikliginin-perde-arkasinda-ne-var_165015; Mars Sinema Grup Kurumsal İlişkiler Direktörü Acar’ın sözleri de dikkate değer: “Cem Yılmaz olmazsa başka Cem Yılmaz’lar çıkar. İhtiyaç dahilinde yeni Cem Yılmaz’lar üretilir”. <https://t24.com.tr/yazarlar/bulent-varidar/sinemamizda-mars-savasinin-perde-arkasi,21267> (Erişim 28 Temmuz 2019).

Katlandıkça içe kapanan içe kapandıkça parçalanan bir toplum “kendi yok oluşunu atlatabilme yeteneğinin yeni kuşağın içinde kök salması”na⁹ vesile olacak bir hırçınlığı sert bir kabuk olarak sahiplenecektir. Melez bir form olarak arabeskin motivasyonu, duyulma arzusunda şekillenir. Oysa günümüz ana akım sineması bağırır durmadan. Sesi kulak tırmalayıcıdır ve duymak istemeyeni de her yerdeliği ile taciz eder. Duyulma arzusunun sahte bir biçimde harekete geçirilmesinin nedeni, bas bas bağırın acımasızlığın telafisini pazarlamaktır. Derin bir iç çekiştir modernizmin yokluğu bizde... Bazen öfke, bazen gözyaşı, bazen kahkahaya bürünse de süreklidir.

Maksimalizm ile Minimalizmin Arasında Geçirgen Sınırlar: Sinemanın Bağımsızları ve Bağımsızlığın Ekonomi Politikası...

Adorno, sanatın etki yaratma gücünü çok iyi değerlendiren kültür endüstrisinin, sanat yapıtına baskın çıkma stratejisinin, “Etki” yi şablonlaştırarak işlevselleştirmek yönünde işlediğini ileri sürmektedir.

Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapıtına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir. Ayrıntı, bağımlılıktan kurtularak itaatsizleşmiş ve romantizmden ekspresyonizme kadar, düzenlemeye karşı çıkışın dizginlenmemiş dışavurumu ve taşıyıcısı olarak öne çıkmıştı. Müzikte tek bir armonik etki biçimsel bütüne ilişkin bilinci aşındırıyor, resimde tek bir renk kompozisyonu, romanda psikolojik etkiler yazınsal yapıyı belirsizleştiriyordu. Kültür endüstrisi bütünselliğiyle bu duruma son verdi. Etkiden başka bir şey bilmezken, etkinin asiliğini kırdı ve onu yapıtın yerini alan formülün boyunduruğu altına soktu. Böylece bütünü ve parçaları aynı ölçüde ezmiş oldu (Adorno, 2009: 54).

⁹ Adorno bu kavramı trajik olanın ortadan kaldırılması ile bireyin de yok edildiğini anlatmak için kullanır. Theodor Adorno, “Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi”, çev. N. Ülner&M. Tüzel&E. Gen, İletişim Yayınları, 2009, İstanbul, s:91.

Bu yazının 2000'ler Türkiye sinemasında dert edindiği durum, “etki” pazarlamasının, bağımsız sinemaya soluk aldirmayacak denli genişleyen ve Zeki Demirkubuz gibi kimi yönetmenleri de etkilediğini gözlemlediğimiz, pragmatizmidir. Bağımsız sinemanın istikrarlı örneklerinde minimalizmle şekillenen temalaşma eğilimi, kimlik-aidiyet-yurt kaybı (doğa-ülke-köy-dünya görüşü-dil-hakikat vs.) Türk entelejansiyasının çok sevdiği batı kültürünün “kentlilik” olgusunu yaşayamadan nüfus patlamasıyla şehir olan kasabalarında vücut bulmaktadır. Taşralaşma ve taşranın ıssızlaşmasının eş zamanlı dinamiğinde, mekansal-ruhsal-zihinsel taşra bir keşif ve yüzleşme alanı olarak tüketilir. Ancak taşraya ve taşralaşma olgusuna açılan bakışın her zaman eleştirel bir zeminden serptiği de söylenemez. Anlatının baskın tonu durumsallığın sınırladığı bir dramaturjide şekillenir.

Hayatın içinde hazır bulunan hikayeleri açığa çıkarma çabasını, özerk sinema diline aktaran ve bağımsız sinemacılar olarak adlandırılan isimler, bağımsız sinemanın varlık koşulunu estetik-ekonomik-politik açıdan değerlendiren bir eleştiri alanını da harekete geçirmişlerdir. Dolayısıyla bağımsızlığın kurulduğu yer, üretim ilişkileri içindeki konumlanışla karakterize edilirken, etik-kültürel-politik konumlanış da bağımsız sinemanın nereden ve kime konuşacağı ile ilgili olarak niteliksel boyuta içkindir.¹⁰

Gerçeğe sadakatin; gerçekliğin çizdiği sınırlarla yüzleşmek, o sınırlar içinde kalmak ya da sınırların aşılmasına dair tahayyülü harekete geçirmek gibi farklı içerimleri olduğu kabulüyle, gündelik hayatın sinematografik bir malzeme olarak tüketilmesinin öncelikle izleyici açısından ne işe yarayacağı sorulabilir. Sinemanın potansiyelini, öz-gürleştirici ya da uyumlaştırmacı gücünü nereden tahkim ettiği sorusu ile birlikte düşünmek, üretimin iç mantığını gözden kaçırmamayı sağlar. Dil ve anlatıda melodramı ironik bir malzemeye dönüştürürken ya da gündelik yaşamın metropol-taşra hikayesini gerçekliğe sadık bir

¹⁰ Zeynep Tül Akbal Süalp'in bağımsız sinema için yaptığı “Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir” tanımı aynı zamanda etik-politik tavır alışı da işaret ettiği için kapsayıcıdır. Zeynep Tül Akbal Süalp, “Bağımsız sinema kim(ler)den bağımsızdır ve illaki niye bağımsızdır?”, Antrakt, Aralık 2003-Ocak 2004, Sayı: 75-76, s.20.

şiddet labirenti olarak çerçevelerken izleyiciye tanınan veya izleyiciyle paylaşılan olanak nedir? Minimalizmin iddia ettiğinin tersine yönetmenin maksimalist kişiliği her fırsatta filmin önüne geçecek denli baskınsa, orada üreticinin tarafında şekillenen ve her zaman adına konuşulacak bir kitleyi yeniden üreten bir bakış iş görüyor demektir.

Nostalji, kimlik-aidiyet-kayıp konularının temalaşma olanağı bulunduğu belirleyici duygu haline geldiğinde etkisini tekrarlarla üreten ve belleği askıya alan bir içe kapanmaya yol açar. Bu gelişimin iki önemli etkene dayandığı ileri sürülebilir: Fredric Jameson'ın¹¹ vurguladığı ilk etken, düşüncede yaşanan zamansal kategorilerden mekansal kategorilere kaymadır ki, bu tarih bilincinin silinmesi, hafızanın imhası ve derinlik kaybı olarak nitelendirilen durumdur. Buna bağlı bir diğer etken sahicilik kaybıdır. Sahiciliğin yerini üslupsal kendine özgünlüğün sonsuz farklılık ve yenilik üreten mekansal hareketi alır: “Mutlak sahte, derinliği olmayan şimdi hakkındaki mutsuz farkındalığın yavrusudur” (Umberto Eco'dan Akt. Boym: 2009;73). Svetlana Boym, “Nostaljinin Geleceği” (2009) başlıklı incelemesinde nostaljinin modern çağın salgını haline gelişinin izini sürerken, “nostaljinin aldatma ve manipölasyon mekanizmalarından bazılarını aydınlatmaya yaracak bir tipoloji” önermektedir (2009;20)¹².

*Bu noktada iki nostalji türü birbirinden ayırt edilmektedir: Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Yeniden kurucu nostalji notos 'u vurgular ve yitirilmiş evin tarihasırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eder. Düşünsel nostaljide ise algia, özlemin kendisi gelişip serpilir ve –iştihakla, ironikçe, çaresizce- eve dönüşü erteler. Yeniden kurucu nostalji kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade hakikat ve gelenek olarak görür. Düşünsel nostalji ise insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu modernlik mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular.*¹³

¹¹ F. Jameson, “Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Mantığı”, çev. Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 1994. Slr.29-87.

¹² Svetlana Boym, Nostaljinin Geleceği, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

¹³ A.g.y...

Nostaljinin her yerdeliğini semptom olarak düşündüğümüzde¹⁴ sinemada endüstrileşmenin dayattığı nicel büyümenin, nitelikte ya da içerikte tek tipleşmeyi zorlamasının, bağımsızlığı da sorunlu hale getirdiği görülmektedir. Bu nedenle sinemanın arabeskle kesişen yolu 1970'lerin ikinci yarısı ve 1980'lere tarihlense de aslında melodramın yeniden biçimlendiği ara kavşaklardan biri olarak nitelenebilir. Melodram, duygusal etkinin gücünü, anlamı saf dışı bırakarak ve düşünceyi hazır klişelerle ve kalıplarla geçersizleştirerek kullanır. Arabesk de temelde, yokluk ve yitirme duygusunun ağırlık kazandığı klişelere dayalı bir acıda buluşma formudur. Her ikisi de popüler kültürün düşünmeden uzlaşmacı, ortalamaya davet eden formlarıdır. Bu nedenle "Arabesk Yeniden..." üst başlığının sinemaya özgü serüvenini izlerken endüstrileşmenin daraltıcı etkisini ve bunun karşısında bağımsız sinema üretiminin kendi içindeki örgütlenişini hesaba katmak zorunludur. Birinin aynılaştırarak meta olarak tüketime sunduğunu (duygu ekonomisi olarak adlandırdığımız) diğeri anlatılaştırır.

Bir metnin (sinema-tiyatro-edebiyat ve plastik sanatlar) alımlanmasında o metni tarihsel toplumsal bağlama oturtmanın kapsamlı so-ruşturmasının üç temel düzeyde ilerlediği düşünülebilir: Ne anlatıyor? Nasıl (ve hangi araçlarla) anlatıyor? Ve nasıl etkiliyor? Bağlamlaştırma girişimi, aynı zamanda, ürünün ne işe yaradığı ve nasıl işlediği ile ilgilidir. Etkinin işe koşulma biçimleri de burada açığa çıkmaktadır.

¹⁴ "Dolaşımın başat form olarak öne çıktığı geç kapitalist dönemin nesnel görünümü, sermayenin kendi kendini üreten ve pazarın meta formunun kendine göndermeli yapısı ile sürekli bir şimdide mekansal genişlemeyi yansıtır. Metanın kültürel alandaki başatlığını kavramamızı sağlayan da burada ortaya çıkan zamansızlığıdır. Jameson parçalanma ve fragmentasyonun bir başka belirtisi olarak içerikten biçime yönelişe işaret etmektedir. Kültürel başat kavramı tam da bu türden bir yönelişin ortaya koyduğu biçim özellikleri çerçevesinde kavranmalıdır. "Periodizing 60s (2008)" makalesinde, postmodernizmi kültürde meydana gelen değişimi açıklamak için bir "çatı kavram" olarak düşünmek gerektiğini ifade eden Jameson, postmodernin ayırt edici niteliğini, "bütün derinliğin, özellikle tarihselliğin kendisinin yerine, sonraki (şimdinin) görüntüleri eşliğinde pastiş ve nostaljik sanatın geçmesi" ile belirginleşen derinlik kaybı ile açıklamaktadır (2008: 501). Böylece "derinliği yorumlamaya eşlik eden felsefe de yerini pastiş ve nostaljiye bırakmıştır" (2008: 501). Postmodernin kendine göndermeli işleyişi ile derinlik kaybının aynı zamanda politik ekonominin kavramlarının terk edilmesi ve Marx'ın pazar ideolojisini açığa çıkardığı tüm bir politik ekonomi eleştirisinin de gündemden düşürülmesi anlamına geldiği açıktır." Oya Yağcı, "*Fredric Jameson'ın Bütünleyici Eleştirel Stratejisi: Meta Teoriye Dönüş*", yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2015, s.163.

Etki, Antik Yunan Tragedyası'ndan bu yana metnin ya da sanatsal üretimin işlevini ortaya koyan kilit kavramdır: Kültürel yapının bütünlüğünde barınan çelişkiyi açığa çıkarmaya yönelik olabileceği gibi bütünü gizemleştirerek olumsuz (eleştiriyi ya da sapmayı) saf dışı eden bir ideolojik işlevle donatılmış da olabilir. Bu nedenle sinemada arabesk-arabeskleşme kavramını, sinemanın sektörel büyüme hacmi ve tekelleşme eğilimi çerçevesinde ve kültür üretiminin ideolojik yeniden yapılandırılması açısından da düşünmek zorunludur.

Öyle ki Yılmaz Erdoğan'ın Mars Cinema Group'la karşı karşıya gelmesine yol açan ve medyaya “promosyon tartışmaları” şeklinde yuvarlatılmış başlıklarla servis edilen tekel savaşında bulduğu çözüm¹⁵ bile, arabeskin ünlü “itirazım var” şiarının, bir üretim tarzı sorununda kilitlendiğinin ironik bir göstergesine dönüşmüştür. Komedyanın eleştirel silahını saf dışı ederek uzlaşmacı bir AVM eğlencesi düzeyine indirgeyen BKM'nin, Cem Yılmaz ve Şahan Gökçek'in 2000'lerin sinemasında giderek büyüyen payları düşünülmelidir. 2000'lerin sinema üretiminde ana akım olarak nitelendirilen popüler AVM sinemasında yaşanan son savaş, ekonomi politüğün dikey bütünleşmeye-tekelleşmeye dayalı mantığının yarattığı kâr güdüsünün, üretimde içeriksiz genişlemeyi nasıl beslediğinin kanıtıdır. Mars Entertainment Group ile kendi tekelleşme eğilimlerini masum gösterme derdine düşen diğer sinema yapımcılarının bize öğrettiği ise bir yatırım alanı olarak sinemanın, bağımsızlık vadeden festivallerde de “pazar” ilişkisini yeniden üreten sistemin alternatifini örgütlemeyi bağımsız kalamayacağıdır.

Popüler kültür ve arabeskin daha önce yadsımanın ve küçük görmenin en kırıncı aracı haline gelen yapısı, bugün söz konusu yadsımayı kültürel bir kod halinde benimseyen çevrelerce de benimsendiğinin ve belki de bu türlerin alıcısı ile bir ortaklık arayışının göstergesi olarak kabul edilebilir mi? Müslüm Baba'nın gücünün nereden kaynaklandığını, yeniden düzenlenmiş acılı şarkıların ve bir isyan figürü olarak

¹⁵ Yılmaz Erdoğan, CGV Mars Entertainment Group ve sinema yapımcıları arasında çıkan ‘promosyonlu bilet’ savaşı nedeniyle, BKM yapımı “Organize İşler 2 Sazan Sarmalı” filminin 1 Ocak 2019 olan vizyon tarihini 1 Şubat 2019'a çekmiş ve filmi dijital içerik platformu Netflix'e satmıştır. Haberin ayrıntıları için bkz. <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/02/16/yilmaz-erdogan-netflix-ile-ne-zaman-anlasti/> (erişim tarihi 29 Temmuz 2019).

Yıldız Tilbe'nin eğlendirici komik figürler olmaktan çıkıp izlenen ve sözleri paylaşılan (hâlâ koşullu olsa da, hâlâ müstehzilik barındırsa da) ya da astrolojiye merak saran ve bunu da bir acayiplik olarak utangaçça paylaşan "seçkinler", popüler kültüre gönül indirmenin veya kitleselleşen toplumla dil kurmanın olanaklarının arayışında mı, yoksa kendisi de bu toplumsal daralmada imtiyaz alanlarını yitirmenin acısını estetik telafide mi arıyor? Kemerini gevşetip göbeği salmakla temin edilen bu ilk rahatlatma henüz alternatif bir kültürel üretim için kolektifin kurucu çabasına işaret etmiyor. Bir süre daha ayrı ayrı acı çekelim, kim bilir? Belki bir gün...

Sonuç Yerine...

Kurucu Hikayemiz Nostaljidir Bizim...

Devlette süreklilik toplumda istikrarsızlaştırma... Cumhuriyetin kurucu hikayesidir temelsizleştirme ve sürgün. Bundandır nostaljiyi yurt edinmemiz.

Nedense ilerleme nostaljiye merhem olamamıştır, aksine yaraya tuz biber ekmiştir. Keza küreselleşme de yerel bağlılıkların güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Siberuzaya ve sanal küresel köye duyduğumuz hayranlığımıza karşılık, en az onun kadar küresel bir nostalji salgını, kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem vardır. Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır (Boym, 2009;15).

Arabesk, Türkiye'nin kültürel üretimi içinde konjonktürel duraklardan biri olarak değerlendirilebilir. Modernizasyon, kapitalizasyon, Batılılaşma projesinde Batı'nın tarihsel modernliği ile araçsalıcı bir ilişkiye dayanan; düşünceden-felsefeden arındırılmış, anayasal yurttaşlık kavramının dahi ceberut ve güçlü merkezi bürokratik devlet algısında eritildiği siyasal tarih, sanattan ziyade popülizme dayalı ve içerikten azade bir halkçılıkla sınırları belirlenmiş, kültürel üretim alanında "halk için halka rağmen" formülasyonunun sanata soluk

alacak bir zemin bırakmadığı genelleşmiş bir taşralılık-taşralaşma-taşralılığın yeniden üretimi tarihidir. Elitist projenin popülizmi, halk kültürünü hor gören ve yerel kültürü bastıran üretimsiz taklit ve içeriiksiz temsil tutkusundan kaynaklanır. Bastırılan geleneğin derinlik kaybı olarak geri dönen bedeli, ertelenmiş bir hesap pusulasıdır sadece. Çünkü Türkiye siyaseti, maneviyatçı mit yaratırken -bir gözbağı hüneriyle- toplumsala dair ne varsa gizem perdesinin ardında yokluğa havale eder. Ve söz konusu maneviyatçı dil ve katılmayana gösterilen sopa, ekonomi politiğin gizemli hüneri olarak kültürde üretilir. Kültürün kendisi yeniden üretimcidir ve hikaye her defasında farklı bir formla aynıyı üretir.

O halde, varlık koşulu devletin içeriksiz bir milletle bütünlüğüne yazgılanan bir ulus devletin, yurttaşları için öngördüğü kültürel üretim, önce resmi ideolojinin, sonra piyasanın ve nihayetinde üç-beş majör şirket tekelinin ikbaline bağlanmış bir politikanın sınırlarında, her dönemin konjonktürel rüzgarınca belirlenmiş bir politikasız siyaset olarak düşünülebilir. Politikasızdır, çünkü içinde toplum yoktur; toplumdan arındırılmış bir kitleye açılan kültürel üretim de sonuç odaklı etkiyi araç edinir.

Devletçi-kalkıncı ekonomi politikten, şirketleşmeci-büyümcü paradigmaya dönüşümün süreklilik ve kopuş diyalektiğinde kavranabilmesinin ön koşulu popüler kültürün dolayımlayıcı bir kavram olarak hazır tutulmasında yatar. Kültür üretiminin ulus devlet inşasından, 1980 darbesiyle işaretlenen ve Türkiye'nin liberalizasyon süreçlerine tabi tutularak küresel kapitalizme entegre edildiği büyük kırılma kavşağı, aslında bir sürekliliğin de açığa çıkmasına vesile olur. Cumhuriyetin elitist-bürokratik kültür inşacı stratejisi modernliğin namevcut tarihinin bugüne taşınan çelişkisini, yani genelleşen ve derinleşen bir taşra(laşma) sorununu açığa vurur.

Orijinalin imha edilerek sahtenin kimikleştirildiği bir ortamda arabesk, kriz dönemlerinde katharsis sağlaması için çağırılan isyan çılgılığıdır. O halde arabeskin ve melodramın paylaştığı ortak zemine baktığımızda, bunun, çizgileri ve sınırları netlikle çizilmiş bir dünyayı ve salt duygusallığı hedeflediği görülecektir. Duygu değil "Mutlak

Sahte” olarak duygusallıktır talep edilen. Akıl, kentten de köyden de sürgün edilmiş bir olumsuzluktur. Kırsalın kültürel geleneği, folkloru da kendisi ile birlikte köysüzleştirme, tarımsızlaştırma süreçleriyle imha edildikten sonra hakikatle ilişki kurabilecek ne kuramsal ne sezgisel ve birikimsel/kadim hiçbir akılcı zemine yer yoktur. O halde imha edilen zeminin yarattığı boşluk sonsuz bir telafi dizgesi ile doldurulacaktır: Kültür Endüstrisi bir boşluğun inşasıdır.

Melodram-Arabesk-Kahramanlık mitleri... Hep yeniden gelecektir. Boş biçim, bir telafi olarak yeniden üretilecektir, ta ki telafiye ihtiyaç duymayacak bir kayıtsız nüfusa erişene dek. Gelenek de içeriksiz bir kitle için özcü-savunmacı-dışlayıcı bir kültürel koda dönüşerek ve şiddet, isyanın yerine geçerek kayıtsızlığın yerleşikliğini olumlayıcı bir işleve dönüşecektir.

Arabeskleşmeye ilişkin eleştirinin yüksek sanat/popüler kültür ayırımına dayalı klasik algının ötesine geçmesinden yana bir tutum, alternatif üretimin koşullarını düşünmek açısından daha verimli olacaktır. Bu nedenle arabeskleşme olgusunun, toplumsal-kültürel-ekonomi politik düzeylerin eleştirel bir biçimde düşünüldüğü bütüncül perspektiften değerlendirilmesi, popüler kültür üretiminin yeniden üretimci işlevinde açığa çıkan geriletici-savunmacı toplumsal ufuk kaybını, sanatın toplumsallaşması, demokratikleşmesi yönünde bir aşma isteğini harekete geçirebilir. Yok sayma, inkar ya da teslimiyet, sistem içine çekilmenin yolunu inşa ederken, sinemanın alternatif üretim koşullarına kafa yormak hâlâ mümkün bir seçenektir...

Dert Bende Derman Sende Dert Bende Derman Bende: Türkiye Sineması Kadın Temsiline 'Arabesk' Bir Bakış¹

Pınar Fontini

Temmuz 2017. Aylardır beklediğim buluşma nihayet gerçekleşiyor. Beyoğlu'nda, Pera Palas'tayız, sevgili Fûruzan kâh 1960'ların dünya algısını, Berlin'in kültür hayatını, kâh Papirüs dergisini ve Mehmet Fuat'ı anlatıyor. Mevzu, *Benim Sinemalarım* (Fûruzan, Gülsün Karamustafa, 1990) filminin baş karakteri Nesibe'ye geliyor sonra. Ailesinin ve toplumun ikiye yüz lülüğünü dillendiren, benim nazarımda sinemamızın en feminist karakteri Nesibe'ye. Fûruzan, "Kızın yaşadığı şeyler acıklı değil, acıdır, arada fark var" diyor. Bu yazıya taşıdığım tartışmalar bu cümleden filizleniyor.

Bu coğrafyadan doğan yolculuğumuz, var oluşumuz ve nihayetinde kurguladığımız hikayeler acılara kendiliğinden teşne. Acı'nın acıklı'ya, hüznün arabeske, 'dertlilik hali'nin 'kurtar beni'ye dönüşmesine sanki hep ramak var. Önce Yeşilçam, ardından Yeni Türkiye Sineması'nın 'arabesk noir' hikayeleri bizi bize anlatırken bu çizgiyi hep geçmeyi seçti. Sorumluluğu kadere atmayı, derdinin dermanını erkekte arayan kadın karakterler yaratmayı, kadını muhtaç kılmayı... Ancak Yeni Türkiye Sineması'nın yeni kuşak yönetmenleri, özellikle kadın yönetmenleri kurguladıkları 'kadın gibi kadın' karakterlerle,²

¹ *Dert Bende Derman Sende* (Koşan, 1972) şarkısının sözlerini, "dert bende derman bende" olarak bütün sevgili Zeliş Deniz'e özlemle.

² Claire Johnston'ın formülasyonu olan 'kadın gibi kadın' oluş, kadının, erkeğin arzusunun göstereni olarak sunulmadığı bir temsil biçimini işaret eder ([1973] 1999, p. 33). Ancak orijinalinde de 'woman as woman' olan formülasyon tekilliği üzerinden tektipleştirici ve sabit bir

kadın deneyimini acıklı olma halinden sıyrarak kadının, hayatının sorumluluğunu aldığı ‘gerçek’ deneyimlerini perdeye yansıtmakta. Bu yazı, arabeskle hemhâl olmuş bu yolculuğun izini sürüyor. Son durağı yeni neslin yeni kadınları. Onlar, acılı olsa da acıklı olmayan hayatlarıyla Nesibe’nin yol arkadaşları.

Ne Olur Sev Beni

Erkek yönetmenlerin, erkeklerden oluşan ekiplerle çevirdiği filmlerin erkek eleştirmenler tarafından tarihe geçirildiği bir ‘geleneg’e’ sahip Türkiye sinemasını, bir ‘erkekler sineması’ olarak adlandırmak hatalı olmaz. Kadınların 1950’leredeğin ‘yön veren’, ‘yöneten’ olarak aktif bir konumu işaret eden yönetmenlik vasfına erişemedikleri bir erkekler sineması tarihidir bu. Dolayısıyla üretim alanının 1950’lere kadar erkekler tarafından şekillendirildiği, böyle bir üretim sürecinin doğurduğu eserde yer alan kadın varlığının ise aktif erkeğin yön verişine, bakışına göre şekil aldığı, kadının pasif ve bakılan olarak konumlandırıldığı açıktır (Fontini, 2017: 1). Bu nedenle sinemanın ilk yıllarından 1950’lili yıllara uzanan sürece kadar kadınlar, erkeğin hikayesinin tek boyutlu karakteri olarak (Özgüç, 1988: 23) anlatının nesnesi olur, hatta düşük ahlakı ve dizginlenemez cinsel iştahıyla erkekleri baştan çıkaran imgelerin temsili olarak ekrana yansır (Dönmez-Colin, 2010: 91).

Türkiye sinemasının 1950’li yıllardaki kadın temsili de, bir önceki dönemin temsilinden farklı bir portre sergilememekte. 1950’ler boyunca Yeşilçam kadercisi, acı çeken, pasif, sadık ve itaatkar bir kadın kimliği yaratır (Abisel, 1994: 40, 42). Bu özellikleriyle kadın kimliğinin arabeske içkin motiflerle temas etmeye başladığını düşünüyorum. Erkeğin hikayesinde bir figüran gibi işlenen bu kadın karakterin tek ve asli amacı uyumlu bir eş olarak ailenin değerlerini korumak, eril düzene şartsız teslim olmaktır (Aktav, 2013: 40, 44). 1950’ler Türkiye’sinin resmi ideolojisini hatırlarsak, dayatılan kadın temsili

kimlik sunar gibi görünmekte. Ben bu formülasyonu ‘women as women’ olarak dönüştürüyor, Johnston’ın işaret ettiği haliyle kadını, erkeğin arzusunun göstereni olarak sunulmadığı bir temsil biçiminde arıyorum; kadının kendi hayatının gerçekliğinde, çoğul deneyimlerde, yansıtıldığına yapacağım vurguyla.

devletin inşa ettiği ideal kadınlıkla ne denli örtüştüğünü de görebiliriz. Demokratik ve modern bir devlet kurma idealindeki Kemalizm, arabeskin de doğasında var olan 'kurtarma/kurtarıma', dolayısıyla 'kurbanlık/kahramanlık' ikiliğini reel hayatta kurmuş ve kadını geleneksel ve dini rollerden 'kurtarma'yı vadederek pasifleştirmiş, diğer yandan 'ilerici, seküler ve çalışkan' da olsa, modern aileyi korumak ve geliştirmekten sorumlu bir anne-eş imajını dayatarak kadının pasif konumunu derinleştirmiştir. Politik iklimin izlerini sinemasal imajlarda sürdürdüğümüzde, bu dönem filmlerinin yeni cümleler kurmak yerine yalnızca ulusal değerleri yücelten, tek boyutlu ve cinsiyetsiz bir kadınlık ürettiğini, üstelik bu kadın imgelerin de arabeske içkin motifleri kullandığını öne sürebiliriz.

1960'lar Türkiye'sinin kaderini, modernleşmenin bir uzantısı olarak deneyimlenen Doğu'dan Batı'ya, köyden kente göç olgusu derinden etkiler. Geleneksel değerlerin geride bırakılarak şehrin yeni değerleriyle yüzleşmenin getirdiği korku tetiklenir; bu korku, Batı'nın ahlaksızlığı tarafından baştan çıkarılma korkusudur. Bu tablo yansımaları perdede bulmakta gecikmez. Yeşilçam, göçmenlerin şehirle kurduğu bu yeni ilişkiyi kadın temsiline getirdiği ikili tezatlıkla işlemeye başlar. Bir yanda aile değerlerinin koruyucusu kutsal anne ve eş olarak cinsiyetsiz bir kadın temsili (Aktav, 2013: 48) ve buna tezat 'uygunsuz' kıyafetleriyle partilerde dans edip içki içen, erkekleri baştan çıkartan şehirli 'kötü' kadın temsili (Dönmez-Colin, 2010: 92). Hep 'iyi' kadının kazandığı ve 'kötü' kadının cezalandırıldığı hikayelerle Batılılaşma korkusu bertaraf edilirken, tek boyutlu kadınlık imajı, melodramların Yeşilçam'a hakim olduğu 1970'lerin ikinci yarısına değin devam ettirilir. Ancak bu temsilin en temel problemi, tek boyutlu oluşu değil; temsille yaratılan ve yaşatılan özelliklerin arabeske de içkin olduğunu düşündüğüm içeriğidir.

Arabeski tam da bu bağlamda, göç olgusuyla gelişen ve şehrin çeperlerinde derinleşen, modernleşmenin kıyısında kalmış, modernleşememiş ve modernleşemeyecek olan kitlelerin doğuştan yazgılı oldukları mutsuzluklarını ifade edebilme olanağı olarak, yani bastırılmış taşranın temsil mecrası olarak okuyabilmemiz mümkün.

Kitlesel bazdaki bu okuma bizi ‘özgürleşmeden feragat’ tanımına götürmekte. Çünkü dönemin sosyolojik ikliminin ve arabeskinin yansıttığı var olma biçiminde keder’in/kader’in sahibi, ne bir sorumlu ne de bir çözüm yolu aramaktadır; o, yalnızca mevcut duruma sitem etmek, durumdan kurtarılmaya kadar bu duruma boyun eğmek için vardır. Nurdan Gürbilek’in (2012: 11–25) okumasına katılarak bu anlayışın müzikteki ifadesini Orhan Gencebay’da; bu pasifliğin sinemadaki karşılığını ise dönem melodramlarının kadın temsiliinde bulduğunu düşünüyorum. Gencebay arabeskinin izini temsilde sürmeye çalıştığımızda ise şu tespitler karşımıza çıkıyor: Melodramın kadını taşralı ‘fakir kız’. Gözü dışarda, şımarık, şehirli, ‘zengin delikanlı’. Kadın, köyden göçmüşlüğüne bakmaksızın delikanlıya sevdalanır. Ne de olsa, “ümitsiz yaşanmaz, sevmemek elde mi?”. Melodramın kadını ‘masum anne’. Hapiste ya da hastanede, mendiline kan dökmüş. Gözü hep kapıdan içeriye girecek olanda. Ne de olsa “sabret gönül sabret”, sebat etmek melodramın doğasından! Melodramın kadını ‘aşık’. Araya bu ilişkiyi istemeyenler girmiş; kötüler, femme-fatale’ler, babalar, Aliye Rona’lar... Kadın asla gururundan ödün vermemiş yanlış anlaşılmanın çözümünde. Ne de olsa “istemez namertten bir yudum çare”. Bana göre tüm bu ve benzeri melodram hikayelerde işlenen çatışmalarda kadın temsiliinin ‘düştüğü’ en korkunç durum, sevdiği erkekten şartlar gereği ayrıldığında kendi hayatının yok oluşu ve bu ‘yok hayat’ içerisinde erkeğe seslenişinde: “Kaybet-tim kendimi, bul beni” haykırışı. Erkek gittiği için kaybolan kadın, kendini bulmak için erkeğin geri gelişine ihtiyaç duyar; ancak açıktır ki kadın, bu hikayelerin hiçbirinde kendini bulmak istemez; erkekle bütünleşmek, erkekte kaybolmak ister: “Ne olur sev beni”. Terk de edilse, dayak da yese, yanlış da anlaşılrsa, küçük de düşürülse, hor da görülse: “Ne olur sev beni”. ‘Babayiğit beyefendi’ geri gelip onu ve yavrusunu bu durumdan ‘kurtaracak’, işler yoluna girecek, sonlar mutlanacaktır. Buradaki en temel sorunsal filmlerin yalnızca belirli imajları yansıtması değil, bu imajları inandırıcı, gerçek ve arzulanır kılmasındadır (Kaplan, 1983, pp. 6, 7). Ben hayatı olmayan bir an-nenin ve tek eğlencesi televizyon olan bir ailenin kız çocuğu olarak okuldan gelip Hülya Koçyiğit’i, Filiz Akın ve Gülşen Bubikoğlu’nu

saatlerce ve defalarca izlediğimi hatırlıyorum. Çocukluğum ve ergenliğimde etrafımı sarmış olan bu kadınların yansıttığı yanılsamalardan sıyrılma çabamın bugün bile devam ettiğini söyleyebilirim.

Yeşilçam'ın önlenemez yükselişinde 'kaybolan' kadın imajına geri dönersek... Bu imajın, düşüş döneminde de kaybolmaya devam ettiğini görebiliriz. 1970'lerin sonunda sağ-sol çatışmaları, güvensiz sokaklar, ekonomik durgunluk ve evlere yerleşen televizyonun etkisiyle tirajlar düşer. Seyirci krizi ve renkli film fiyatlarıyla baş edemeyen salonlar bu dönemde ucuz pornografik yapımları ithal etmeye başlar (Abisel, 1994, p. 113). Bu kez de sinema, kadının cinselliğinin objeleştirildiği, kadın bedeni sömürüsüne dayanan yapımları erkek izleyicisine sunmuş olur (Aktav, 2013, p. 45). Dönemin bir diğer sinemasal kanadını oluşturan toplumsal filmlerin pozitif kadın temsili inşa ettiğini söyleyebiliriz, ancak bu kadın karakterler de kendi başına karar alamayan, eril düzenin kurallarına itaat eden ve hikayelerin sonunda yine erkekler ve evlilikler tarafından 'kurtarılan' karakterlerdir (akt., Aktav, 2013: 46).

Peki 1980'ler sineması seyircisine farklı kadın hikayeleri sunabilecek mi?

Ben de İsterem

1980'ler Türkiye'si gözünü darbe ve neo-liberal dünyanın yeni değerlerine açar. Basın özgürlüğü, bağımsız üniversiteler, sendikal haklar, kişi hak ve özgürlüklerinin sonu gelmiş (Zürcher, 2000, pp. 409, 410); örgütlenmekten korkan, apolitize ve yalnızlaştırılmış bir insan inşa edilmiştir. Küresel ölçekte, Sovyetlerin dağılmasıyla birlikte yıkılan iki kutuplu dünya düzeni yerini Batılı devletlerin ekonomik ve kültürel hegemonyasına bırakmıştır (akt. Miller vd, 2005: 91). Bu yeni sağ eğilimlerin sirayeti neo-liberal ekonomik siyaset, Türkiye toplumunu Amerikan hayranı bir 'piyasa toplumu'na dönüştürür (Bora, 2007, p. 168). Şehirleri koca birer vitrine çeviren billboardlar, alışveriş merkezleri ve televizyon kanallarıyla birlikte 1980'lerde her şey tüketilebilecek bir değişim değerine indirgenir (Gürbilek, 2001, pp. 26–35). Bu yeni sistem toplumun kültürle ilişkisini dönüştürdüğü

gibi, filmlerin de içinde bulunduğu kültürel ürünlerin kapsamı, anlamı ve üretilme biçimleri dönüşmeye başlar.

1980'lerin depolitize ortamına, 'apolitik' bir sinemasal tür olarak 'kadın filmleri' damgasını vurur. Erkek yönetmenler siyasal aktivizmin yasaklandığı bu dönemde, politik anlamda suya sabuna bulaşmadan sofistike karakterler yaratmanın yolunu kadın hikayeleri anlatmakta bulur (Aktav, 2013, p. 3).³ Bu kadın karakterler 'iyi' ya da 'kötü' oluşları üzerinden işaretlenmez; entelektüel ve şehirli olarak çizilirdirler. Bu özellik üzerinden kadın temsiliinin değişime uğradığını öne sürebiliriz. Burada, 80 öncesi temsiliinin aksine kadın, erkeğin arzusunun değil kendi cinsel arzusunun gösterenidir. Bu cinsel istek, kadının kendi arzusu peşinde sürüklendiği ve yalnız, mutsuz, tatminsiz sonlanan hikayelerle işlenmiştir. Kadının peşinde olduğu özgürlüğün cinsellikle sınırlı oluşu, bu özgürleşmenin kadın temsiliini derinden dönüştüren bir özellik olarak işlenmediği anlamına gelir. Bu sinemasal temsil, kadınların özgürleşme mücadelelerini cinsel özgürleşmeye indirgeyen tek boyutlu dişil bir var oluş yansıtmalarının yanı sıra, kadın mücadelesinin erkek sanatçı ve erkek devlet nazarında apolitik olduğunu göstermektedir.

Gürbilek, 60'lar Avrupası'nın politik sloganı olan "Her şeyi istiyorum, hemen şimdi"nin, 80'ler Türkiye'sinde bağlamından koparılıp arzunun hemen doyurulmasını talep eden bir tüketim sloganına dönüştüğünü öne sürer (2012: 18, 19). 1970'ler Gencebay söylemine içkin, istenilenin verilmemesi ancak bu dünyada zaten verilmeyeceğinin farkındalığıyla fani dünyada doyurulması imkansız arzunun ağırbaşlı kabullenişine tezat olan bu toplumsallık, kendisinden daha imkanlı insanlara bakarak arzu ettiklerinin bir an önce doyurulmasını talep eden bireysel bir var oluşta, İbrahim Tatlıses'in "Ben de isterem"inde kendini bulmuştur (a.g.e, 2012: 17, 18). Arabeskin toplumsaldaki yankısının perdedeki izdüşümünü, kadın kahramanların cinsel arzusunun işlenişinde varlık bulduğunu düşünüyorum.⁴ İnsanları büyüleyen

³ Eylem Aktav'ın (2013) savına göre kadın filmlerinin 1980'lere damgasını vurmasının ana nedeni, 1980'lerde yükselişe geçen feminist hareketin yansımasını sinemada bulmasıdır.

⁴ Gürbilek bu izdüşümü daha geriden, 1975 ile 1980 arasındaki 'seks furyası' döneminden başlatır (2012: 20).

ancak tatmin etmeyen metropolün aynı zamanda iştahı kışkırtan ve arzuyu doyurabilme ihtimalini içinde barındıran toplumsal özelliği, cinselliğinin doyurulmasını açık bir biçimde isteyen ancak doyurulamayan ve asla doyurulamayacak olan bir arzuda temsil edilir ve bu arzu “ben de isterem” anlayışının derinliksizliğinden öteye geçemez. Özgürlüğü cinselliğine sıkışmış ve bu cinselliği bugüne değin dillendiremediği bir dünya nimetini talep eder halde arzulayan bu şehirli, entel ve mutsuz kadın karakter,⁵ neoliberalizmin açığa çıkardığı ‘arzu patlaması’nın sinemasal bir yansımasıdır. Yine de bu var oluşun tek boyutlu (iyi ya da kötü) kadın temsiline yeni bir boyut kazandırdığı açık. Ancak bu temsil, filmlerin ne anlatısında ne de biçimsel özelliklerinde maskülen kodlardan, klasik anlatı kalıplarından sıyrılabilmiş. Bu haliyle 1980’lerin kadın filmlerindeki kadın temsiline, kendisine de ait olsa cinsel bir arzunun göstereni olarak kaldığını, ‘kadın gibi kadın’ı temsil etmediğini, var oluşunu ‘gerçek’ kadın deneyiminden almadığını ileri sürüyorum.

Ya Yeni Sinema? Yeni bir kadın hikayesi anlatabilir mi?

Dert Bende Derman Sende

Neo-liberalizm, küreselleşme ve 1980 darbesinin erken dönem toplumsal etkilerini bir önceki başlıkta tartışmıştım. Bu üçlünün uzun vadede tetiklediği derin sosyolojik dönüşümleri 1990’lar toplumunda ve perdeye yansıyan karakterlerde açıkça görebiliriz. Bastırılmış, güçsüzleştirilmiş, travmatize bu toplumun erkekleri, işsiz, yalnız ve apolitize bir halde, zedeli erkeklikleri ve öfkeleriyle baş başadır. Z. Tül Akbal Süalp’a göre (2010) bu erkeklik hali, Yeni Sinema hareketinin ‘sanat’ sineması kanadında üretim veren erkek yönetmen hikayelerinin çıkış noktası, hatta ana meselesidir. Varoluş ve hiçlik sıkıntısı çeken işsiz, güçsüz ve öfkeli erkek karakterler, zedelenmiş gururlarının öfkelerini en yakınındaki ‘öteki’ye, kadına yöneltmeyi seçer. Bu anlatılarda öfkeli erkeğin karşısına sessiz kadın karakterler çıkarılır. 1990’lardan 2000’lerin ilk yıllarına, Yeni Türkiye Sineması’na hakim

⁵ Asuman Suner’e göre bu temsildeki bir diğer sorun, kadın özgürlüğünün ‘üstün’ (güzellik, akıl, cesaret vs.) kadınlarca temsil edilmesindedir. Kadın filmlerinin kadın karakterlerinin dönemin star oyuncularından canlandırılması bu seçilmişliği pekiştirir (2006: 295).

erkek hikayelerinin bu kadın karakterleri ya Ümit Ünal'ın 9 (2002), Serdar Akar'ın *Gemide* (1998), Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azi-ze* (1999) filmlerinde örneğine rastlayacağımız haliyle hakkında sürekli konuşulan ancak varlıkları yok olan bir sessizlik⁶ ya da birazdan tartışacağım haliyle arabesk erkek hikayelerinin devam ettiricisi olarak öznellikleri olmayan sessiz, silik bir var oluş üzerinden işaretlidir (Suner, 2006: 309-313).

Süalp'ın (2010) kavramsallaştırdığı haliyle bu 'ağır erkek melodramlar' ya da 'arabesk noir' sinema, erkekliği olumlamakla ve şanlandırmakla yükümlü kadın karakterler kurar. Ben, bu durumun, derdinin dermanını erkekte arayan, 'muhtaç' bir kadın kimliği inşa ettiğini düşünüyorum. Ve kadın temsiliinin bu 'muhtaç' özelliğinin, yalnızca 'sanat' sinemasına değil, dönemin bir diğer sinemasal akımı olan 'popüler sinema' kanadına da içkin olduğunu ileri sürüyorum. Örneğin *Eşkaya*'nın (Yavuz Turgul, 1996) Keje'si. O, gerçekten de film boyunca Eşkiya'nın Keje'si. "Kanlı zalim"ler Baran'ı hapse düşürür, Keje'yi İstanbul'a götürür. Keje için deyim yerindeyse Baran'ın "aşkı bir alev, hasreti bir kor"dur. Onu, Berfo'nun evinde otuz beş yıl dilsiz kılan Baran'ın yokluğuyken, Keje'yi yeniden konuşturan, bir nevi yeniden "dünyaya getiren", Baran'la yeniden karşılaşmak olmuştur. Suner, Keje'nin bu halini, kendisini "kurban eden patriarkal düzenden [suskunluğuyla] hesap sorar" bir hal olarak, 'sessizliğin isyanı' şeklinde okumakta (2006: 311). Bense bu sessizliğin Baran'ın varlığı ve yokluğuyla işaretlenen bir hasretin sonucu oluşuyla ilgileniyorum ve kadının, dermanı erkekte arayan 'yarım'lığını sorunsallaştırmak istiyorum.

'Sanat sineması' kanadında üretim veren erkek yönetmenlerinin tahayyülünden çıkan kadınlar için de aynı bağılılık/bağımlılık söz konusu. Örneğin *Masumiyet*'in (Zeki Demirkubuz, 1997) Uğur'u. Uğur, cezası müebbet bir mahkuma, Zagor'a sevdalıdır. Onun ardında şehir şehir sürüklense de, pansiyonlar, pavyonlar ya da "mevsimler gelip geçse de, yine ölümsüz aşk"tır Uğur'u hayatta tutan, karşı çıkmaya cesaretlendiren. Başkaları karşısında 'delikanlı' ve 'bıçkın', kendi hayatının öznesi görünümündeyken...

⁶ Teresa De Lauretis, kadının, hakkında sürekli konuşulan ancak temsil bulmayan varlığını 'kadının olmayışı' (non-being of woman) olarak kavramsallaştırır (1990: 115).

Bekir:	Uğur:
Gitmeyeceksin	Bekir çekil yolumdan senin gelmenin lüzumu yok
Gitmeyeceksin ulan	Siz karışmayın, gidin arabada bekleyin
Yalnız göndermem o pezevenklerle	Bekir çekil yolumdan dedim sana işime karışma
Beni harcama Uğur, pişman ederim	Et ulan
Gitmeyeceksin	Et o zaman
Pişman ederim Uğur	Et de görelim o zaman
Pişman ederim	Et o zaman, et de görelim pezevenk

(Bekir silahını çeker, Uğur'a doğrultur. Uğur Bekir'e doğru yürür, göğsünü namluya yerleştirir)

Sık ulan, sıksana ulan. Sık ulan puşt. Bu iş böyle. Ya bunu çekersin ya da siktirir gidersin. Sana dediğim saatte dönerim.

...Uğur, içine 'düştüğü' durumu kadere bağlamakta, bu kaderi geri dönüşsüz kılmakta ve bu kadere katlanma gücünü yirmi yıldır Zagor'a duyduğu aşktan almaktadır.

Yusuf:	Uğur:
Sen biraz da kendi kendine yapıyorsun	Siktir şuradan be. Ceza derler oğlum buna ceza. Hakim kime kalem kırar düşündün mü hiç? Kimi falakaya yıkarlar kimi orospu yapıp kimi aç öldürürler? ... Yirmi yıl oldu, gidilecek yer kalmadı, söylenecek söz de...

Filmin sonunda Uğur, 'kaderinin' fasit dairesinde yiter.

İklimler'in (Nuri Bilge Ceylan, 2006) Bahar'ı, Üç Maymun'un Hacer'i (Nuri Bilge Ceylan, 2008) için de aynı 'muhtaç' kadınlık söz konusu. Hacer, Eyüp'ün karısıdır; Eyüp, patronu Servet için hapse girer girmez Servet'e bir anda aşık olur ve tüm hikaye bu ihanet üzerine kurulur. Hacer, Servet'in neyine aşık olur? Servet bu ilişkiyi bitirmek istediğinde neden Servet'in ayaklarına kapanır, itilip kakılmasına rağmen Servet'i kaderi sanır? Neden Eyüp "at kendini şuradan" dediğinde atmaya çalışır, "saçmalama in aşağıya" dediğinde de inmeye? Neden tüm olan bitenler erkeği daha da derinden anlamamıza, anlamlandırmamıza yardımcı olurken kadının varlığını, eylemlerini anlam-sızlaştırır, mantıksızlaştırır; kadının hikayesini delik deşik eder, kadını eksiltir, yarımlaştırır?

Sürekli erkeği tamamlayan, aslında erkek tarafından tamamlanan, sürekli ona ihtiyaç duyan Yeni Sinema'nın bu 'muhtaç' kadınları için neden "[ereksiz] yaşamayı düşünmek çok zor"? Neden Yeni Sinema'nın erkek yönetmenleri hikayelerini anlatmak için dertli ama dermanı erkekte arayan, bu yönüyle yalnızca erkeğin egosunu okşayan kadın karakterlere ihtiyaç duyuyor? Bu hikayenin yeni yanı ne? Bu durum kimi kime muhtaç kılıyor? Belki de Julia Kristeva'nın sorduğu gibi; "soruyu sormak çoktan yanıtlamış olmak anlamına gelmez mi?" (1981: 33).

Bu erkekler sinemasının sonu hiç gelmez mi?

Dert Bende Derman Bende

Feride Çiçekoglu, son yıllarda şehirlerin, sokakların ve varoluşlarımızın gövdesine açılan deliklerin izini sinemada sürdürdüğü Şehrin İtirazı isimli kitabının başında, *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013) filmleri üzerinden bir okuma yapar ve 2000'lerin ilk ve ikinci on yılını Gezi direnişi öncesi ve sonrası olmak üzere iki tarihsel-sinemasal döneme ayırır; korku ve isyan (2015: 11, 12). Ben, bu korkudan isyana geçişte doğan sinemanın yeni kadın karakteriyle ilgileniyorum. "Korkuyorum anne" diyen erkeklerin, babalar ve oğulların sinemasından; "şarkı söyleyen", dillenen, dertleri derya olmuşsa da dermanı birbirlerinde,

kendilerinde arayan kadınları izlediğimiz bir sinemanın varlığıyla... Son dönem Yeni Türkiye Sineması'nın inatçı, gürültülü, sakın, öfkeli kadın temsilleri inşa etmeye başladığını ve bu temsile özellikle kadın yönetmenlerin vizöründen tanıklık ettiğimizi öne sürüyorum. Şimdi bu yeni temsilin öne çıkan anlatısal-biçimsel özelliklerini, özellikle 'dert' ve 'derman' kavramları üzerinden, 'arabesk' bir bakışla irdelemeye çalışacağım.

Türkiye sineması için belli ki dertsiz karakterler düşlemek neredeyse imkansız; ancak eğer coğrafya bir kaderse,⁷ bu kederi bertaraf etmenin tek yolu kendi içinden geçmekte. Bu bağlamda Yeni Türkiye Sineması'nın yeni kadın karakterleri, 'kendi-hayatı-yok' kadın temsiline tezat, kendi hikayesini yaşamakta/anlatmakta. Üstelik varlığını kendi deneyiminden alan bu kadın temsili; varoluşu -seçimleri, seçemeyişleri, kaygıları, hataları, cinselliği, kısacası gerçek bir insan oluşu- üzerinden üç boyutlu resmedilir ve var olduğu için ne cazalandırılır ne inkar edilir ne de olumsuzlanır. Örneğin *Tereddüt*'ün Elmas'ı (Yeşim Ustaoglu, 2016). Ailesi satmış, taşraya sıkışmış, kaynanası yatalak, ev kokuyor, Elmas çocuk gelin, kocası sürekli tecavüz ediyor... Elmas derinden dertli, bir sigara yakıyor sahilde, birkaç nefes çekiyor hayattan. Yer yer acıklı işlendiğini düşündüğüm bu anlatıda,⁸ Elmas'ın, Şehnaz'ın da yardımıyla kendi hayatını kendi inşa ettiği, seçimini hayattan yana kulladığı ve sonunda u-mutlu tasvir edildiği, kısacası "geçmişin tüm derslerine teşekkür ederken geleceğe hazırım" dediği⁹ var oluşunun yine de Türkiye sineması adına yeni bir hikaye olduğunu düşünüyorum. Üstelik bu hikayedeki iki kadının, geleneksel-modern, taşralı-şehirli, eğitilmiş-ev hanımı gibi kadınlık hallerini temsil etseler de, tezatlık kurmadan, birbirlerine yardım ederek, birbirlerinden etkilenerken, paralel/iç içe bir anlatıda yaşamalarını; dertlerinin dermanını kendilerinde, birbirlerinde aramalarının işareti olarak yorumluyorum. Kendi kaderinin çemberine çomak sokan bir diğer kadın temsilini, Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filminde bulabiliriz.

⁷ Burada İbni Haldun'un "coğrafya kaderdir" cümlesine atıfta bulunuyorum.

⁸ Tartışmalarımızda bu noktaya dikkat çeken sevgili ablam Aslı Gönül'e teşekkür ederim.

⁹ Burada, Çilem Doğan'ın tişörtünde yazılı "Dear past thank you for all lesson. Dear future i am ready" sloganı Türkçeleştirdim.

Şehrin çeperinden merkezine temizlik yapmaya giden iki Kürt kadın, arkadaş, yoldaş; Nesrin ve Hatun. Hikayenin gerisinde temizledikleri evler, evleri, evlerimiz, beyazlığımız, varsıllığımız... Bu hikayede, Nesrin'in var olduğu/olmadığı hayattan gitmeyi tercih etmesinin, üstelik cesur bir şekilde, anneliğini de geride bırakarak gidebildiği bir hikayede var edilir olmasının oldukça önemli olduğunu düşünüyorum. Nesrin'in ardında bıraktığı bomboş evde, salonun yanmayan ışığının altında Hatun'un içine düştüğü bu yeni durumu kabul edişi, Nesrin'in kızının elinden tutuşu, kan bağıyla kurulan aile kavramına/ailenin kutsallığına tezat, kızkardeşliğe de göz kırpmakta.

Bir diğer yandan, son dönem Yeni Türkiye Sineması 'sıradan' bir şekilde anlatılan kadın öykülerinin de ev sahibi.¹⁰ Kahraman (erkek) hikayelerinin merkezi oluşturduğu klasik sinemanın ve eril kodlarının alaşağı edildiği sıradanın sıradan şekilde anlatılışı; kadının, erkek kahraman tarafından kurtarıldığı hikayelerden, kahramanlık anlatılarının bu arabesk fantezisinden bizi uzaklaştırıyor. Örneğin *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013) filminin dört kadın karakteri; Deniz, Esra, Gül ve Perin. *Mavi Dalga*, dört lise öğrencisinin sıradan hikayesini anlatmanın peşinde. Bu hikayede cinselliğin deneyimlenişi, yaşanan hayal kırıklıkları, arkadaşlık, ergenlik sancısı, aşka düşmek... hiçbir hal izleyiciyi sarsmıyor; yönetmenler oyuncuyla izleyeni özdeşleştirip bir katarsis yaşatmak niyetinde değil belli ki. Tansiyon, seyircinin duygularını yükseltip boşaltan bir katarsis formülüyle değil, her seferinde kıyısından geçilerek bertaraf ediliyor. Kadın karakterin büyük bir sıkışma yaşadığı *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012) filminde de benzer bir anlatı biçiminin tercih edildiğini ve eril kodların kırıldığını düşünüyorum. Aslında Mina'nın hikayesi oldukça acılı. Yarı işsiz, yarı evsiz, yarı parasız; ama o öfkeli, inatçı, umutlu, kırılgan. Söylemez, *Mavi Dalga*'ya benzer şekilde bizi klasik beklentilerin, tansiyonların kıyısına getirip eli boş döndürüyor; Fazi, Mina'nın biriktirdiği parayı çalmıyor, Mina, Tayfun'un göğsüne yatmıyor, kimse kimseye muhtaç değil, kimse kimseyi kurtarmıyor. Mina da, Deniz de kendi hikayelerini anlatırken erkeğe ihtiyaç duy-

¹⁰ Sinemada sıradan öykülerin sıradan bir biçimde işlenişinin feminist sinemayla ilişkisi üzerine detaylı bir inceleme için İrem İnceoğlu'nun (2015) makalesini tavsiye ediyorum.

muyor, yarım hissetmiyor, aşkından ölmüyor. Filmlerin sonunda ise kimse kimseye kavuşmuyor, yönetmenler filmlerini açık bırakıp gidiyor, bir nokta koymuyor. Hayat gibi, gelecekte tamamlanacak bir zamansallık¹¹ içinde...

Son dönem Yeni Türkiye Sineması'nda hayat bulmaya başlayan bu kadın temsili, geçmiş yılların uslu, iffetli, erkeğini boynu bükük bekleyen, erkeğinin peşinden giden, sevmeye, kurtarılmaya muhtaç kadın temsilinden bir hayli farklı. Ben bu farkın, kadın karakterin, hayatına içkin 'arabesk' dertleri, bu dertleri deneyimleme biçimine içkin arabesk halleri içselleştirmeden, kabullenmeden, yadsımadan dile getirişinden, derdinin dermanını kendi içinde buluşundan kaynaklandığını ileri sürdüm. Yaşamaya cesaret edişinden. Üstelik bu dile geliş, hem kadının öznelliğini kuran hem de kişisel kamusal taşıyarak kırılan kolu yenin dışına çıkaran bir dile geliş. Hayatı böyle yaşamak hali, ne tesadüf ki *Hayat Var*'ın (Reha Erdem, 2008) Hayat'ındaki cinsten. Tacizci Kamile'ler, çarşıdaki kana anne tokadının karıştığı kadın oluşlar, tecavüzcü bakkallar, "doğru otur kıcını kapa" diyen babalar, ahlak bekçisi hocalar... Ve karşılığında tüm bu ikiyezlü, yalan, 'yok-hayatlar'ı ifşa eden, eteğindeki taşları döken, parçalayan ve bu yıkımla kendi öznelliğini kuran Hayat'ın dile geliş, yaşamaya cesaret edişi. Filmin gerisinde dönen soundtrack'in bize anımsattığı haliyle, "dertler varsa mutluluk var", "ne dert varsa çaresi var". Derman kendi içimizde var. Türkiye sineması için ilk kez, hayatı olan, 'kadın gibi kadın'lar, nihayet, var.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Aktav, E. (2013). Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation. <https://doi.org/10.4324/9780203810378>
- Bora, T. (2007). *Türkiye'de Siyasal İdeolojilerde ABD/Amerika İmgesi. Modernleşme ve Batıcılık* (147-169). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İtirazı Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyen Eşiği*. İstanbul: Metis Yayınları.

¹¹ Burada bahsettiğim "gelecekte tamamlanmışlık", tuhaf bir zamansallığa, Kristeva'nın öne sürdüğü 'kadınların zamanı' kavramına (1981: 14) içkindir.

- De Lauretis, T. (1990). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), 115–150.
- Dönmez-Colin, G. (2010). Women in Turkish cinema: Their presence and absence as images and as image-makers. *Third Text*, 24(1), 91–105. <https://doi.org/10.1080/09528820903488976>
- Fontini, P. (2017). *1990-2000 Yılları Arasında Türkiye’de Kadın Yönetmen Olmak*. Marmara Üniversitesi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrin’de Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist İncelemesi. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* Cilt, (2), 87–93. <https://doi.org/10.1501/Fe0001>
- Johnston, C. (1999). Women’s Cinema as Counter-Cinema. S. Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory A Reader* (31–40). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film Both Sides of The Camera*. London and New York: Routledge.
- Koşan, M. (1972). *Dert Bende Derman Sende*.
- Kristeva, J. (1981). Women’s Time. *Signs*, 7(1), 13–35.
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., Maxwell, R., & Wang, T. (2005). *Global Hollywood 2*. London: BFI Publishing.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında On Kadın*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z. T. A. (2010). *Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi*. *YeniFİLM*, (20), 35–41.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Melodrama yol ver, arabeskle barış, kahramanlık mitleri yarat!

**EDEBİYATIN
POPÜLER KÜLTÜRLE İMTİHANI:
SOSLU ARABESK**

Çağdaş Türkiye Edebiyatında Anlatıcı Kurulumu ve Soslu Arabesk

Nil Sakman

Çağdaş Türkiye edebiyatı ile bu coğrafya insanının ürettiği arabesk müzik ve bu müzik çerçevesinde tanımlanan yaşam biçimi arasındaki etkileşimi farklı boyutlarıyla tartışmaya başlamadan önce hem şimdiye kadar ‘Türkiye’de arabesk’ mevzusuna dair üretilmiş literatürün içeriğine hem de Türkiye bağlamında popüler kültür tartışmalarının seyrine kısaca değinmek lazım geliyor. Böyle bir yaklaşım aracılığıyla bir direniş biçimi olarak ortaya çıkmış, hakim ideolojide mevcut anomalileri görünür kılmış ve uzun süre marjinde kalmış, reddedilip yasaklanmış bir müzik türünün değişen ekonomik ve siyasi politikalar ile birlikte merkeze çekilip normalleştirilme sürecini anımsamakla kalmayacak, aynı zamanda bugün çağdaş Türkiye edebiyatının özellikle popüler kanadında kendine yer bulmuş kimi anlatı ve metinlere sirayet etmiş ‘soslu arabesk’ olarak tanımlanan niteliğin hem varoluş neden ve koşullarına hem de neden sorunsallaştırılmaları gerektiğine yöneleceğiz. Arabesk müziğin görünür ve ayırt edilir hale gelmeye başladığı 60’lı ve 70’li senelerde konuya dair literatür ağırlıklı olarak devlet ideolojisinin öngördüğü ve dayattığı kültür politikaları ile uyumlu bir seyir göstermiş ve arabeski en kısa sürede bertaraf edilmesi gereken bir tür ‘kültürel yozlaşma’ olarak değerlendirmişken, 80 darbesini takip eden süreçte iktidara talip olan siyasilerin dayattığı neo-liberal politikaların da etkisiyle ‘yeni siyasi elit’ kendi siyasi ajandasına uygun bir çoğulculuk söylemi benimsemiş, bunun sonucunda da arabeske dair literatür konuya daha ılımlı yaklaşan, arabeski bir

kültürel dinamik olarak anlayıp yorumlamaya çalışan akademisyenlerin ağırlıkta olduğu bir seyir göstermiştir. Türkiye’de arabesk müzik tartışmalarını çoğunlukla popüler kültür ekseninde ele alan bu literatür en genel çerçevesi ile olumlu ve olumsuz okumalar olmak üzere iki ayrı eğilim göstermektedir. Kültürel bir olgu olarak arabeske olumsuz yaklaşan bakış açısı muhafazakâr elitizm ile neo-Marksist kitle kültürü eleştirisi arasında ikiye ayrılmaktadır.

Tahmin edileceği üzere muhafazakâr elitistler, 60lı ve 70li yılların arabeske karşı takındığı sert tavrı devam ettirmiş, bir toplumun kültürünü oluşturan ‘kabul edilebilir’ üretimleri ‘düşünülen, dile gelen ve yaratılanın en iyi örnekleri’ olarak tanımlamış, arabeski ise ‘otantiklikten uzak olması’ nedeniyle halk tarafından üretilmiş ve kabul edilebilirin sınırları içerisinde kalan halk kültürünün bir parçası olarak değerlendirmemişlerdir. Bu eksende arabeski ortaya çıktığı senelerde marjinde bir müzik türü olarak konumlandırırmış olsalar da 80 sonrasında aynı muhafazakâr elitizmin yazınsal failleri, arabeskin giderek yaygınlaşması nedeniyle bu ‘yozlaşmanın’ nedenleri okumada kendi sınırlı bakış açıları nedeniyle eksik kalmış, sıklıkla kendilerini tekrar etmekten ileri gidememişlerdir. Bu bağlamda yenilikçi yaklaşımlar sunan neo-Marksist kitle kültürü eleştirisine birazdan değineceğim; ancak oraya gelmeden önce muhafazakâr elitistlerin bu yaklaşımının Cumhuriyetin kuruluş yıllarında benimsenen kültür politikaları ile yakından alakalı olduğunu söyleyelim. Otantik olanın içeriğini Türk Halk Müziği çatısı altında inşa eden bu yaklaşım, uzun yıllar Türk Sanat Müziği ile de sınırlı ve mesafeli bir ilişki kurmuş, arabeskin ortaya çıkışı ile birlikte de Cumhuriyetin inşasında toplumsal dönüşümü hedefleyen devlet politikalarındaki farklı anomalileri görünür hale getiren bu yeni türe karşı savaş açmıştır. Muhafazakâr elitistlerin bakış açısına göre kültürün yegâne üreticileri imtiyazlı sınıflardır. İmtiyazlı sınıfın belki de en önemli özelliklerinden bir tanesi ‘imtiyazlı konumunu’ sözde bir evrensellik iddiası üzerinden kurması ve olası tüm ‘ötekilikleri’ bu evrenselliğin dayattığı normatif işleyişe ‘davet etmesidir’. Bir diğer ifadeyle bu bakış açısı kendi varoluşunun ve bu varoluşun ‘iyi yaşam’ tanımının rasyonelini kurarken bunu kendi estetik ve etik değerlerini ‘sözde’ bir evrensellik çatısına oturtarak, farklı

ideolojik aygıt ve aparatlar aracılığıyla bu sözde evrenselliği norma dönüştürmeye gayret ederek gerçekleştirir. Bu çerçeveden bakıldığında arabesk, Tanzimat'tan bu yana modernleşme ve Batılılaşmayı hedef edinmiş yönetici kadrolar açısından bu toplum mühendisliğinin bütünüyle gerçekleşmesinde hem bir engel hem de aynı mühendisliğin hangi toplumsal, ekonomik ve siyasi nedenlerle işlemediğine dair kimi ipuçları barındıran; yani siyasi yapının işlemediği birçok farklı alanı görünür kılan bir anomali olarak belirir. Bir diğer ifadeyle arabesk hem işaret ettikleriyle hem de hedeflenen toplum mühendisliğine sekte vurma potansiyeli nedeniyle bertaraf edilmesi lazım gelen bir tehdit olarak görülmektedir.

Diğer taraftan Adorno ve Horkheimer'dan hareketle neo-Marksist kitle kültürü eleştirisi çerçevesinde arabeske bakış, popüler kültürün insanların hakim toplumsal ve siyasal yapıya karşı direnişini hem sınırlandıracağını hem de sonuçsuz bir 'sözde direniş aurası' yaratarak gerçek bir direnişin gerçekleştirmesini sürekli ve geçici rahatlama alanları tanımlayarak imkânsız hale getireceğini savunur. Bu bakış açısına göre popüler kültür piyasa üretimidir ve toplulukların sosyal, siyasi ve ekonomik düzene karşı itirazlarını geçici bir rahatlama ve sözde ifade alanı yaratma kisvesi altında törpüler. Burada yaşanan *katharsis* -eğer bu boşalığa *katharsis* adını mutlaka vereceksek- bireylerin mevcut toplum düzenine uyum sağlamalarını kolaylaştırıcı geçici bir rahatlama yaşamlarından ibarettir. Bir diğer ifadeyle, gerçek bir dönüşüm imkânı barındırmaz. Aksine burada söz konusu olan sürekli direniş sözü veren; ancak bu sözü aynı süreklilikte erteleyen bir yapıdır. Bu çerçevede arabesk başlangıç senelerinde bir direniş biçimine işaret etse de zaman içerisinde -özellikle de 80 sonrası devlet aygıtının benimsediği neoliberal politikaların sonucunda beliren yeni benlik inşa ve söylem modelleri aracılığıyla- periferdeki konumundan merkeze çekilmiş ve kültür üretme işini üstlenen kapitalist kültür endüstrisinin bir parçası haline gelerek, kendini merkezde meşrulaştırmıştır. Böylelikle direniş kisvesi altında insanların mevcut düzene itirazlarını mümkün olan en zararsız yolla ifade etmelerini sağlamakta ve onların sisteme karşı tehdit haline gelmeden gündelik hayatlarını devam ettirmelerini mümkün kılmaktadır. Bir diğer ifadeyle Türkiye'deki

neo-Marksist bakış açısına göre arabesk, merkezin marjinal görünümü, ancak kendine mevcut sistem içerisinde çoktan meşru bir yer edinmiş aparatlarından bir tanesidir artık. Kültür endüstrisi her şeyi birbirine benzetir, ağırlıkla estetik aracılığıyla tanımlanmış bir sözde farklılık ve bireysellik söylemi altında benzer benlik sunumları yaratarak özgünlüğü ortadan kaldırır. Kitlelere sunduğu tercihler, belirli standartların kriterlerine göre belirlenmiştir ve bu da bağımsız yargıda bulunma yetisinin nesilden nesile daha da körelerek yok olma seviyesine gelmesine neden olur. Diğer taraftan Adorno ve Horkheimer'dan farklı olarak Walter Benjamin popüler kültürün muhalif bir yönü olup olamayacağı sorusunu yönelmiştir. Esas mesele popüler kültürün nasıl üretildiğinden ziyade kimler tarafından tüketildiği ve bu tüketimin kendiliğinden direniş imkânları barındırıp barındırmadığıdır. Türkiye'de arabeske dair olumlu okumalar tam da bu sorunun yönelildiği noktada filizlenmiştir. Özellikle İngiliz geleneğinin bir parçası olan Birmingham Okulu, Benjamin'in yaklaşımından hareketle popüler kültürü bütünüyle olumlamamakla birlikte onda bir mücadele alanını mümkün kılabilecek olanaklar olduğunu iddia eder. Bu bağlamda popüler kültür halk tarafından üretilenlerin tümüdür ve bir kültürel ürün de toplumda karşılık gördüğü ölçüde meşrudur. Popüler kültüre dair farklı pratikler arasında bir hiyerarşi yoktur ve her biri kendi içinde meşrudur. Gans, birer alt kültür olarak doğan ve her biri farklı pratiklere sahip popüler kültür kümelerini beğeni kültürleri ifadesiyle tanımlar. Bir toplumda farklı birçok beğeni kültürü bir arada varlık gösterir ve her biri kendi değerler kümesine sahiptir.

Türkiye'de arabesk üzerine gerçekleştirilen popüler kültür okumalarının iki tanesi özellikle belirleyici bir rol üstlendiği için edebiyat ve arabesk ilişkisine odaklanmadan önce son olarak bu iki çalışmadan kısaca söz etmek gerekiyor: Meral Özbek'in *Popüler Müzik ve Orhan Gencebay Arabeski* isimli tezi arabeskin başlangıç yıllarında modernleşmeye bir tepki olarak doğduğunu, ancak 80'lerden sonra hem direniş hem de sınıfsal özelliğini kaybettiğini öne süren, yenilikçi yaklaşımıyla öncü bir çalışmadır. Özbek'e göre arabesk giderek daha uzlaşmacı bir tavır benimsemiş ve başlangıçtaki direniş vurgusu da yerini edilgen bir isyan duygusuna ya da sonuçsuz bir duygusal

boşalır bırakmıştır. Özbek'e göre baştan beri sözünü ettiğimiz neoliberal politikalar ile uyumlu bir biçimde giderek yaygın hale gelen özel televizyonlar, plak şirketleri, müzik kanalları gibi kitle iletişim araçları ve bunların yüksek kâr marjıyla işleyen 'refah' sistemi arabesk üretimin, üreticisinin kontrolünden çıkıp büyük ölçüde piyasa üretiminin kontrolüne geçmesine neden olmuştur. Bir diğer ifadeyle arabesk, direniş niteliğini kaybettiği ölçüde toplulukları ya da bireyleri dönüştürücü potansiyelini yitirmiş, merkeze çekilmiştir. Martin Stokes ise *Türkiye'de Arabesk Olayı* isimli çalışmasında arabeski 'şehir için şehirli bir müzik' olarak tanımlamaktadır. Arabesk, Osmanlı Tanzimat'ından Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına süregelen modernleşme ve Batılaşma çabalarının başarısızlığını sergilemesi açısından önemlidir. Arabesk sadece bir popüler müzik formu değil bir yaşam algı ve biçiminin yansımasıdır da. Stokes müzik üzerine yapılan sosyolojik bir çalışmanın aynı zamanda benlik ve benliğe dair duyguların toplumsal oluşumu üzerine de çalışmak anlamına geldiğini anımsatır. Bu bağlamda artık geniş kitlelerce kabul görmüş ve benimsenmiş arabesk, bu coğrafyada benliğin kendisi için kurduğu anlatının ürettiği farklı anlamlara da işaret eden sosyolojik bir olgudur. Stokes'a göre arabeski 'hastalıklı duygunun' (Stokes, 32) dışavurumu olarak gören eleştirel bakış açısı duyguların kültür öncesi değil, aksine kültürel olduklarını göz ardı etmektedir. Bu tespitle edebiyat okumaları açısından bizim için önemli olan arabeskin ve bu yazı özelinde de popüler Türkiye edebiyatında karşılığını bulan 'soslu arabeskin' duygu havuzunu nelerin oluşturduğu, ne türde bir benlik inşasına yöneldiği ve bu benlik inşasında kendi hakikat söylemini nasıl kurduğudur. Edebiyatta 'soslu arabesk' meselesinin sorunsallaştırılmasını gerekli kılan belki de en önemli nedenlerinden bir tanesi tam da bu hakikat söylemini kuran dinamiklerin doğası ile ilgilidir ve işe buradan başlamak eleştirel çerçeveyi kurmakta büyük fayda sağlayacaktır.

Hem arabesk müzik hem de arabesk film endüstrisinin üretimi olan filmler kitleler üzerindeki güçlü etkilerini iki temel iddiadan beslenerek sağlamaktadırlar. Bunlardan ilki onların bu coğrafyada senelerce suskun kalmış ya da suskun kalmaya zorlanmış, görmezden gelinmiş, yok sayılmış 'madun'a ve 'madun'un yaşadıklarına' bir ses

vermeleri, onu ve ‘hakikatini’ görünür ve duyulur kılmalarıdır. Çağdaş Türkiye edebiyatına dahil olmuş kimi metinlerdeki arabesk niteliğe ya da arabesk müzik ve film endüstrisinden beslenen yaklaşıma yöneltilen eleştiri maduniyetlerin varlığını görünür kılmasına, madunun dilinden konuşmasına ya da farklı maduniyetlere ses vermesine yönelik değildir. Mesele hem arabeskin merkeze çekilmesinden kaynaklanan içi boşaltılmış popülist söylemle ilgilidir hem de gerek arabesk şarkı sözlerinde gerek arabesk filmlerde gerekse bunlardan da beslenerek kendine popüler edebiyatta yer bulan kimi metinlerde madun dilinin nasıl kurulduğu, hakikat söyleminin nasıl inşa edildiği ve maduniyet deneyiminin aktarılmasının makro ve mikro politika arasındaki salınımdan uzaklaştırılarak bireyci bir iç dökmeye nasıl dönüştüğü ile ilgilidir. Bir diğer ifadeyle burada mevzu madunun dile gelişini kuran öykünün ‘nasıl’ıdır; yani hikayenin kurgulanış biçiminin ve hakikat iddiasını ‘sözde’ mümkün kılan ‘deneyim’ vurgusunun ‘maduniyet’ kavramının anlamını nasıl ve hangi yollarla boşalttığı, onu olduğu şeyden çıkartıp nasıl başka bir şeye dönüştürdüğü ve bu dönüştürdüğü ‘şeyin’ de kısır ve üretkenlikten uzak bir iç dökmekten ibaret kaldığı ile ilgilidir. Bu da çağdaş Türkiye edebiyatının popüler kanadında kendine yer bulmuş kimi metinlerde hakikat söyleminin nasıl kurulduğu üzerinde durmayı gerektirecektir.

Foucault “Söylem ve Hakikat” seminerlerinin bir araya getirildiği *Doğruyu Söylemek* isimli kitabında *parrhesia* pratiği (hakikati söylemek) ile demokrasi arasındaki çatışmayı sorunsallaştırdığı bölümde buradaki temel meselenin kimlerin *parrhesia* kullanma hakkına sahip oldukları sorusuna demokrasi içerisinde yanıt vermenin imkânsızlığı olduğunu söylemektedir. Bilindiği üzere *parrhesia* hem cahilce açık sözlülük hem de hakikati söylemek anlamlarına gelmekle birlikte antik Yunan’dan günümüze, yani tarihsel süreç içerisinde, hakikati söyleme pratiğinin alımlanması ve içeriği büyük bir değişim sürecinden geçmiştir. Bizler bugün hakikatin dile gelmesi ve bu dile gelenin güvenilirliği söz konusu olduğunda hem Descartesçi bir kanıt pratiğinin dinamiklerini hem de hakikati dile getirenin yaşamı (bios) ile düşünme biçimi (logos) arasındaki uyumu anlıyor olsak da Aydınlanma ile tohumları atılan yeni düşünce sistemi, hakikatin olmazsa olmaz

kıstasını ‘kanıt/kanıtlamak’ olarak görmüş, kanıt ile işleyen hakikat pratiğine nesnel olması iddiasıyla sahip çıkmış ve benimsemiştir. Bununla birlikte endüstrileşme, kapitalist üretim kipinin giderek güç kazanması ve tüm bunların dayattığı yeni yaşam biçimi ile bu yeni yaşam biçiminin kendi doğasına uygun bir biçimde mühendisliğini yaptığı yeni benlik kurulum teknolojileri yaşam pratiği ile düşünce biçimi arasındaki uyumu belirleyen sınırları giderek belirsiz bir hâle getirmiştir. Artık moderniteye adım atmış, üretim kipi büyük ölçüde değişmiş ‘yeni insanın’ hayat algısında ‘iyi yaşam nedir’ sorusuna verilen yanıt uyum/harmoni/tutarlılık/üretim/kendini gerçekleştirme ekseninden kaymış, bu eksenin kaçınılmaz olarak gerektirdiği kendinin ve sınırlılığının farkında olma (kendini bilme sorumluluğu) zorunluluğu büyük ölçüde önemini yitirmiş, bunun yerini neredeyse doğa kanununa geri dönüş gibi deneyimlenen, hayatta kalmak ve dünyada kendine bir yer bulmak adına son kerte pragmatik ve faydacı davranmanın erdem sayıldığı, sonuca ulaşmak için her yolun mubah görüldüğü, bu eksen dışında davranmanın ise ‘enayilik’ addedildiği bir ‘sözde’ iyi yaşam tanımı almıştır. Dolayısıyla artık hem hakikati kimin dile getirdiği, hem dile getireni inanılır kılacak benlik kurulumuna dair kriterler, hem de dile gelen hakikatin güvenilirliğine dair kıstaslar müphem ve günün koşullarına göre manipüle edilebilir bir yapıya bürünmüştür. Burada elbette evrensel bir hakikatin olup olmadığı ya da böyle bir hakikat iddiasında bulunmanın hangi hiyerarşileri yeniden ürettiği veya hangi yeni hiyerarşik yapıların oluşmasına neden olduğu sorgulanabilir ve sorgulanmalıdır da. Ancak bu yazının sınırları çerçevesinde bizim için mesele evrensel bir hakikatin olup olmadığı değil, hakikat ve/veya hakikati dile getirme iddiası hiçbir biçimiyle ortadan kalkmazken hakikate ulaşmanın ya da onu dile getirme iddialarının yeni yöntemlerinin işlevsizliği ya da çarpıtılmış işlevidir. Bir diğer ifadeyle bir yandan evrensel hakikat iddiası ‘bilimsel kanıt’ sistemine indirgenmiş; ancak diğer yandan da insanların kişisel deneyimleri ve kişisel gerçeklikleri ya da öznel algıları hiyerarşiye duyulan tepkiyle giderek artan bir biçimde yüceltilmiş, neredeyse fetişleştirilmiş. Bu yeni ve çok sesli hakikat iddiaları retorikten de beslenerek en az evrensel hakikat iddiaları kadar yanıltıcı,

kendi yeni hiyerarşilerini üreten ve insanın kendi benliği ile ilişki kurmasını mümkünmüş gibi gösterirken aslında hem kendiyle hem de yaşamla ilişkisini sekteye uğratan bir yapıya bürünmüştür. Yaşam biçimi ve ‘bireysel tercihlere’ yapılan vurgunun fetişleşmesi, öznel fikrin giderek ‘onun hakikati’ ifadesinin çatısı altında kişisel düşünce ile bir olguya dair akıl yürütme arasındaki farkı neredeyse ortadan kaldırması hakikat meselesini ele alış biçimlerini de sonsuz kereler çeşitlendirmiştir.

Fetişleşmiş sözde edebi ‘kişisel hakikat anlatıları’, dilin günlük ve popülist kullanımında farklı alt metinlere sahip, toplumsal hafızada ortak çağrışımlar barındıran kimi ifade biçimlerini neredeyse kodlanmış bir söz dizimi ve kelime dağarcığı aracılığıyla kendi amacına uygun bir biçimde yeniden üretmekte, böylelikle bu söz edimlerinin içeriği ile oynamakta, bunun sonucunda da belirli bir tarihsellik içerisinde belirli bir anlam ifade eden bu türde söz edimlerinin anlamını boşaltarak bunları kendi anlatılarını meşru kılacak birer retorik stratejiye çevirmektedirler. ‘Dürüst olmak’, ‘samimi’/‘hakiki’ ya da ‘harbi’ bir dil kullanmak, ‘içinden geleni söylemek’ gibi özünde hiçbir epistemolojik, ontolojik ya da toplumsal karşılığı olmayan, müphem bir aşkınlığa yönelen; ancak diğer yandan da öfke, acı, utanç gibi ortak bir toplumsal duygu durumunu ajite ederek, yani amiyane tabiriyle ‘buna oynayarak’ kendini var eden, duygusunu fetişleştirerek yücelten bir metinselliktir burada söz konusu olan. Oysa hakikati söyleme pratiğinde dürüst olmak ve/veya içinden geldiği gibi konuşmak yeterli değildir. Dahası içinden geldiği gibi konuşmak arzulanan bir durum da değildir. Foucault’nun da ifade etmiş olduğu üzere *parrhesia* pratiği eğitim gerektirmektedir; ancak bu da demokrasi sorunsalı ile paralel ilerleyen bir diğer krize neden olmaktadır. Burada artık hem nasıl bir eğitim sorusu gündemdedir hem demokrasilerde her vatandaş eşit konuşma hakkına sahip olacağı için *parrhesia* hakkı herkes için eşit derecede mevcut olmalıdır hem de eğitim almamış yurttaşın suskun kalmasına yönelik herhangi bir talep bir demokraside sistemin tanımı gereği düşünülebilecek bir şey değildir. Bu nedenle demokrasiler eksik/yanlış/hatalı/boşboğaz ve hatta anlamsız konuşmayı tolere etmekle mükellef yönetim biçimleridir. Foucault şöyle demektedir; “Demokrasi kendi

başına kimin hakikati söylemek için gereken özel niteliklere sahip olduğunu (ve böylece hakikati söyleme hakkını elinde bulundurduğunu) belirleyemez. Ve sözel etkinlik olarak, konuşmada salt dürüstlük olarak *parrhesia* da hakikati açığa çıkartmak için yeterli değildir; zira sonuç olumsuz *parrhesia* ya da cahilce açık sözlülük olabilir” (Foucault, 63) Foucault bu noktada demokrasi tartışmalarında sıklıkla ya-nıtsız kalan ancak bir yandan da sorulması elzem şu soruyu da yöneltmektedir: Her koşul altında demokrasiyi mi koruyacağız, yoksa Antik Yunan’dan bu yana giderek daha az tartışılır hale gelen ‘iyi yaşam nedir’ sorusuna mı odaklanacağız. Elbette bu kritik soru elimizdeki yazının sınırlarını aşıyor. Demokratik konuşma hakkının yarattığı kriz sorunsalının sınırları içerisinde kalarak anımsamamız gereken bir diğ-er nokta da *parrhesia*’nın hiçbir biçimde retorik içermemek zorun-da olmasıdır. *Parrhesia* retoriğin sıfır derecesi olmak durumundadır. Aynı biçimde *parrhesia* duyguları alevlendirerek coşku uyandıрма-malı, bu bağlamda demosa karşı koymalı, duygulara hitap ederek bir hakikat yanılması yaratmamalıdır. Demokrasilerde herkes konuşma hakkına sahiptir ancak bu ne her sözel ifadenin hakikat barındırdığı, ne evrensel bir hakikat olduğu ne de kişisel anlatıların salt mevcut hiyerarşilere meydan okuma potansiyeli barındırdıkları için hakikat-ten söz ettikleri anlamına gelmektedir. Aksine ‘harbi konuşma’ pratiği hakikate yöneldiği iddiasını taşıdığı anda kendi hiyerarşilerini ve bu hiyerarşileri mümkün kılan dikotomileri üretir. Sorun dile gelmekte değildir. Sorun, dile gelenin hakikat iddiasındadır. Çünkü söz konusu olan mevcut hiyerarşileri çökertmek olduğunda karşı karşıya kaldığı-mız sürekli kendi ötekisini üreten bir sarmaldır.

Bu çerçevede çağdaş Türkiye edebiyatının popüler kanadında yer alan hakikat iddiasını ele aldığımızda diyebiliriz ki buradaki temel sorunlardan bir tanesi fikrini beyan etmek (demokratik hak) ile haki-kat iddiasında bulunmak bir ve aynı şey olmadığından fikir beyanının retorik yoluyla hakikat iddiasına dönüşmesidir. Soslu arabesk eleştiri-sinin dayanaklarından bir tanesi tam da bu tür edebiyat metinlerinde mevcut olan hakikat iddiasına yöneliktir. Dahası bu metinler hakikati, hakikatin dilinden ifade ettiklerini iddia ettikleri birçok noktada reto-riğe başvurmakta ve tıpkı halkın duygularına oynayan kötü hatipler

gibi okurda bir duygu yoğunluğu yaratarak kendi hakikat söylemlerini inşa etmektedirler. Tuhaf bir biçimde burada arabesk müziğin kendisi de bir biçimiyle devreye girmektedir. Böylesi hakikat iddiasında bulunan metinlerin hemen hepsinde arabesk şarkı sözlerine atıfta bulunmak neredeyse bir gelenek haline gelmiştir. Edebiyat metinlerinde şarkı sözlerinin kullanımı yeni bir şey değildir elbette. Özellikle belirli bir neslin duygu durumunu ifade eden Beat ve yeraltı metinlerinde sıklıkla karşılaştığımız bir olgudur bu: dönemin ruhunu, bir neslin his dünyasını ya da dünyaya bakışını yansıtan yazınsal bir araç olduğu kadar metinlerarasılığı besleyen, söylemler arası geçirgenlikleri görünür kılan kuvvetli bir yazınsal stratejidir de. Ancak bireysel fikrini ya da kişisel duygu durumunu hakikat kisvesi altında sunmak adına kitlesel duyguları harekete geçirmiş şarkı sözlerinden destek almak yazınsal bir strateji değil kötü hatipe özgü bir manevradır olsa olsa. Batuhan Dedde'nin *Mesihler Yalnızca Kutsal Masallarda Olur* isimli romanında, Emrah Serbes'in *Müptezeller* 'inde, M.Ü Eriş'in kitabın ismine kadar taşan *Bangır Bangır Ferdi Çalışıyordu Evde* 'sinde bu tür arabesk şarkı sözü referansları karşımıza sık sık çıkmaktadır. Sözü geçen yazarlar arasında arabeski yaşanan günün, o günün insanının gerçekliğinin bir parçası olarak sunabilmiş tek isim ise Eriş'tir. Bu öykü kitabında Eriş, arabesk referansları duygu sömürüsü aracına çevirmeden yazınsal bir strateji olarak kullanmış, arabeske referansla bir neslin duygu durumuna ışık tutmuştur.

Müptezeller 'de ise Emrah Serbes okurun duygularına oynamayı hedef alan bir sözde hakikat oyununun içine düşer. Bir yerden diğerine savrulup duran anlatıcı bir noktada yazma arzusuna yenik düşerek ucundan da olsa sisteme ilişmeye karar verir ve üniversiteye dönüş yapar. Ancak öfkeli ve öfkeli olduğu ölçüde de hakikat ile kurduğu ilişki karmaşık bir hal almaktadır. Anlatıcı şöyle demektedir; "Senin dersini kitabını sikerim," dedi yeni gayretkeş bana. Tragedya bitişik evde yatıyor şu an. Sopkokles'in son tragedyası, Yokuştan Düşen Amca. Sisifos'tan bile zor durumda şu an." *Müptezeller* 'in anlatıcısı burada kendi kendisiyle konuşmaktadır. İçindeki serseriye susturup yazar olma yolunda adım atmış okul için gerekli olan okumalarını yapmaktadır; ancak yokuştaki düşüp bacağını yaralayan amcanın iniltileri

çalışmasına engellemektedir. Okuduğu trajedilerde meydana gelen olaylardan ‘daha hakiki’ bir şeyin hemen yanı başında yaşandığını düşünmekte, tam da bu nedenle hem kendi okuma eylemini hem de okumakta olduğu içeriği hor görmektedir. Açıktır ki anlatıcı burada dikotomik bir düşünce hattı üzerinden ilerlemektedir. Bu da yeni bir hiyerarşi kurmasına neden olur. Bu, kurguya karşı gerçeklik dikotomisidir ve hem diğer tüm dikotomiler gibi iki terim arasında bir hiyerarşi yarattığı hem de anlatıcı birbirinden neredeyse bütünüyle farklı bir seyir izleyen iki deneyim biçimini bu dikotominin iki kutbuna zorla yerleştirmeye çalıştığı için sorunludur. ‘Yaşlı Amca’nın tragedyası’ ifadesiyle yorumladığı durumun acı ve çaresizliğe dair bir deneyim olduğu açıktır; ancak şahit olduğu bu durumu o an okumakta olduğu tragedyanın nitelik, içerik ve hakikati ile dikotomik bir ilişkiye sokma çabası kıyaslanmaları mümkün olmayan iki deneyim alanını zoraki bir hiyerarşiye sokma girişimidir. Bu bakış açısına göre okuma yoluyla edinilen deneyim, yaşama yoluyla edinilen deneyime oranla ikincil ve kurgusal, dolayısıyla da değerler hiyerarşisinde daha düşük bir konumdadır. Bu nedenle hakikat, o anda, orada yaşanan gerçeklikte aranmalıdır. Yaşlı adamın içinde bulunduğu durumun gerçekliği orada, yani yaşlı adamın deneyiminde yaşamın hakikatine dair bir bilinç bulunduğu anlamına gelebilir elbette ama gelmeyebilir de dahası anlatıcı böylesi bir hakikat deneyimini okura yansıtacak, roman türünde kimi zaman gereksinim duyduğumuz salınım ve oyalanmalara da başvurmamıştır. Buna zorunlu değildir elbette; ancak burada hakikat iddiasını pekiştirecek başka hiçbir yazınsal strateji de mevcut değildir. Okur sadece bir slogan ile baş başa kalır. Oysa anlatıcının tragedyaları okuma nedeniyle yaşlı adama yardım etme isteği arasında sadece edimsel ve zamansal bir tercih bulunmaktadır. Bu tercih de aciliyet üzerinden kurulmaktadır. Yaşlı adamın yoksulluktan, çaresizlikten gelen ‘tragedyasına’ (ya da biz doğru kelime kullanımı ile söyleyelim: yaşadığı ‘trajik’ olaya) gelirse, anlatıcının yaşlı adamın başına gelen olayın makro politik ile olan yakın bağına böyle kestirme bir yol ile ulaşma gayreti, yani onun içinde bulunduğu durumu biraz da elitizm kokan Yunan tragedyaları okuma eylemi ile dikotomik bir ilişkide çözmeye çalışması okurun duygularına oynamaktan

başka bir şey değildir. Yaşlı adam trajik bir durum yaşamaktadır, evet ama trajedi, yani insanın kendi benlik bilgisine yeterince sahip olmaması, kendi hatalarına kör kalması ve bunun sonucunda da düşüşünü anlatan trajedi türünün sağladığı bilgi türü ile yaşlı adamın bu hale gelmesine neden olan politik ve ekonomik koşullar arasında ancak dolaylı bir ilişkinin izleri bulunabilir. Önceden de ifade ettiğimiz gibi o anın gerçekliğinde anlatıcının tercihi bir aciliyet tercihidir. Bir diğer ifadeyle buradaki tercih ‘kitapların hakikati’ ile ‘yaşamın hakikati’ arasında bir tercih değildir hiçbir biçimde. Yaşlı amcanın yaşadığı hastalık deneyimi tragedya geleneğinin ve onun hakikat söyleminin karşısına dikotomik bir ilişki içerisinde konulmuş, bu yolla “odun gibi bir dil” aracılığıyla ve *parrhesia* kullanma kisvesi altında okurun duygularına oynanarak hakikat söyleminin güvenilirliği günlük yaşam gerçekliğine, ancak ve ancak bu türde bir deneyime sahip olan, hayatı ‘dibine kadar yaşama’ cesaretine sahip olduğunu iddia eden azınlığın hakkına dönüşmüştür. Martin Jay’ın *Deneyim Şarkılar*’ında defalarca ifade ettiği gibi tek bir deneyim tanımı da tek bir deneyim edinme biçimi de yoktur. Yaşamla farklı biçimlerde ilişkilendirir, farklı zamanlarda farklı deneyim biçimleriyle karşılaşırız. Dahası bizler bugün Gadamer, Agamben, Benjamin ve Adorno’ya referans ile ‘otantik deneyim’ halen imkân dahilinde midir sorusuyla mücadele eden bir dünyada nefes alıp vermekteyizdir.

Elbette hayatı dibine kadar yaşamak ve salt oradan beslenmek mevzusuna dair sorunlar bu noktada sona ermiyor. Aksine bu yazının sınırlarını aşacak olsa da bu bağlamda yanıtlanmayı bekleyen onlarca soru mevcut. Her şeyden önce ‘hayatı dibine kadar yaşamak’ olageliş niteliğini kaybedip salt ‘yazmak’ için ya da ‘otantik deneyim’ edinmek arzusuyla bir arayışa dönüştüğünde tam da sahip olması gereken en önemli özelliği, yani kendiliğindenliğini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalır. Elbette deneyim salt deneyimlemek adına peşinden koşulan bir şey olabilir. Ancak burada mesele deneyim edinme arzusunun niteliği ve burada devrede olan itici güç ile ilgilidir. Başka birisinin, örneğin başka bir yazarın arzusunu dolayımlayıp onu kendi arzumuz mu sanmaya başlamışsınız, yoksa beden/zihin ikiliğine meydan okuyan Deleuzeyen bir arzu makinesine dönüşmüş, bir tür

yersiz yurtsuzlaşmayı ya da göçebeliği her iki halin de kendiliğindenliğinde mümkün mü kılmışsındır? Bu her ne kadar ilk bakışta sert bir soru gibi görünse de bahsi geçen metinlerin önemli bir kısmında örneğin acı gibi bir duygunun nedensel bağlarından bütünüyle kopartılıp fetişleşmesi ve anlatıcı/yazarın 'ötekilik' iddiasını beslemesi lazım gelen dünya görüşünün bir çelişkiler yumağı olmanın ötesine geçememesi ister istemez burada dolayımlanmış bir taklit arzu olduğunu düşündürmektedir.

Gerçekten de hem Batuhan Dedde hem de Emrah Serbes'te sık gördüğümüz soslu arabesk niteliklerden bir tanesi de acı deneyimin bile isteye peşinden koşma, onu çağırma telaşıdır. Her iki yazarın anlatıcıları da acı ile acının nedeni arasındaki bağı beklenmedik kesintilere uğratırlar. Dedde'nin anlatıcısı sık sık neden bu kadar acı çektiğini bilmediğini itiraf eder. Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politika*'sında Wendy Brown'un çalışmasına atıfla madun politikalarının yara fetişizmine dönüşmesi tehlikesinden söz etmektedir. Burada yara artık metalaşmış, bireyin varlığının kendisini temsil etmeye başlamıştır. Yara, nedensellik zincirinden bağımsızlaşınca incinme geçmişi ile bağını keser ve bir kimliğe dönüşür. Yara artık zaman ve mekân içerisinde meydana gelmiş olan değil varlığın ta kendisidir. Böylelikle maduniyet metalaşmıştır. Batuhan Dedde'nin romanında okurun karşı karşıya kaldığı varoluş kipi tam da bu niteliktedir. Anlatıcı şöyle demektedir, "Bir sürü şeye canım yanıyor, bir sürü şeye küfür edesim var. Bir şeylere kırgınım ama neye olduğunu bilmiyorum. Aslında o kadar çok kırgınlığım var ki, seçemiyorum en ağır kırgınlığım hangisidir. Böylece ben de kendimi kış rüzgarlarına bırakmış gibi davranıyorum, kırılğanlığım olduğunu biliyorum ama neye olduğunu bilmezden geliyorum. Dünyanın çivisi çıkmış ve göğüs kafesime batıyordu. Bu kalbimdeki anlamlandıramadığım acı bu yüzdendi." (Dedde, 93)

Anlatıcı böylesine büyük bir acı hissederken bu acıyla sonuçlanan nedensellik zinciri ile bağını kesmiş, yarasını kimlik tanımı haline getirmiştir. Öyle ki koluna jilet atarak bedenini de bir 'yara varoluş'a dönüştürür. Nedensellik zincirindeki bu kopuş o kadar belirgindir ki

bardağı taşıran, kolunu jiletlemesine neden olan olayı dahi anımsamamakta ve şöyle demektedir, “O gün onu neden yapmıştım? Bilmiyorum. Çok buhranlı bir dönemdi, çok sevdiğim bir arkadaşım ile konuşmuyordum, bir kıza çok aşkıttım, babam serseri arkadaşlarımla takılmama izin vermiyordu, kimlik bunalımı yaşıyordum ve oldukça yüksek dozda Müslüm Gürses şarkıları dinliyordum.” (Dedde, 19) Anlatıcı aynı zamanda kolundaki bu çizici ötekiliğinin, yaşadığı mahallenin raconunun nişanı olarak görmektedir. Ancak anlatıcı/yazarın yazınsal bir tercih olarak üretmediği çelişkiler bu kadarla da kalmaz. Yaklaşık 300 sayfalık romanın kimi bölümlerinde yaşadığı kırgınlıklardan örnekler verir; ancak bunları hiçbir biçimde bir yara bedene dönüşmüş olmasına bağlamaz ve fetişizme dönüştürdüğü acıyla yaşadıkları arasında bir nedensellik zinciri kurmaz. Kanımca bu kopuş iki nedene dayanmaktadır. Birincisi anlatıcı böyle bir nedensellik zinciri kurduğu anda yazılmakta olan metin bir ‘kaybeden’ metni olmaktan çıkacak, ya psikolojik ya toplumsal ya da *bildungsroman*’a dönük nitelikler barındırmaya, bunlardan bir ya da birkaçını anıştırmaya başlayacaktır. Oysa fetişleşmiş yara -yani soslu arabesk- karakter için hiçbir dönüşüm imkânı barındırmamalıdır. Dönüşüm imkânı barındırdığı anda yara fetiş niteliğini kaybedecektir. Oysa anlatıcı/yazarın varsayımının aksine dönüşüm imkânı her vakit sisteme entegre olmak anlamına gelmemektedir. Bir an için Deleuzyen yersiz yurtsuzlaşmayı ve göçebelik kavramını anımsayacak olursak kaçış çizgilerinin imkânlılığı üzerine yeniden düşünebilir, acı fetişizminin *aporiasına* saplanmadan olumlu bir yaşam kavrayışının imkânlılığından söz eder hale gelebiliriz. Dedde’nin metni ise çekilen acı ve nedenselliği birbirinden radikal bir biçimde ayırmıştır. Yazarın bu tercihinin altında yatan ikinci neden ise yazar/anlatıcının sınıfsal ve toplumsal hiyerarşiden bağımsız bir deneyim olan varoluşsal arı sıkıntı ile sosyo-ekonomik nedenlerden, aile kurumunun çürümüş yapısından kaynaklı umutsuzluğun neden olduğu toplumsal varoluş sıkıntısını birbirine karıştırmaması, dahası bunları aynı potada eritme girişimidir. Bu iki sıkıntı türü arasında hiçbir ayırım gözetmediği ve hatta belki de bunun üzerine akıl yürütmediği için neredeyse kakafoniye andıran bir iç dökme ile karşı karşıya kalır okur.

‘Soslu arabesk’ niteliği nedeniyle eleştirilen bu metinlerde karşımıza çıkan bir diğer çelişki de sistem karşıtı olduğunu iddia eden bu türde metinlerin sistem tarafından görülme, adam yerine konma, dolayısıyla da olumlanma talepleridir. Emrah Serbes’in *Müptezeller* ’inde baş karakter neden bomba ihbarı yaparken polislerin kendisine bir gece dahi olsa saygı duymasını buyurur? Niçin bu yönde bir talebi vardır? Saygı duymadığı, dışında kalmak istediği bir sistemin ona saygı duymasını neden talep eder? Burada elbette Türkiye edebiyatının bu kanadında bol miktarda okunan ve kanımca yanlış anlaşılan Bukowski edebiyatına değinmek konunun açıklık kazanması açısından önem taşımaktadır. Bukowski edebiyatında esas çile sisteme entegre olmak, intihar sisteminin bir parçası haline gelmektir. Bu bağlamda sözünü ettiğimiz yazarların metinlerinde mevcut olmayan Spinozacı bir yaşama sevinci mevcuttur Bukowski’de. İktidar ile yaşam istenci arasındaki farkı iyi bilir ve her gün diğer moduslarla/yaşam formlarıyla karşılaşmak, bu karşılaşmalar sonucunda yenmek ya da yenilmek mutlaka gerekiyorsa, yani çatışma kaçınılmazsa çatışmak ve kazandığı ya da yenildiği kadarıyla dönmek için çıkar sokağa. Her şeyi yapar, gerektiğinde hayatta kalmak adına sisteme ilişir ama bu ilişmede bile bir yenilgi yoktur çünkü Bukowski anlatıcısı göçebeliğini korur, kendine acımaz ve belki de en önemlisi asla sızlanmaz. Daha açık ifade edecek olursak onun aklına sızlanmak gelmez bile çünkü sızlanmak için iki arada bir derede kalmışlık, sistem tarafından kabul görme talebi, mevcut durumunu tercih etmekten ziyade ona mecbur bırakılmış olmak gerekir. Bukowski’nin anlatıcısı yersiz yurtsuzluğunu, göçebeliğini tercih etmiş, yaşamla oradan ilişkilendirilmiştir. Tam da bu nedenle sistemin tüm aksayışını görmekle kalmaz, onun bir parçası haline gelmemiş, yaşamı başka bir yerden kavramış olmanın keyfini mümkün olduğunca sürmeye çalışır.

Türkiye edebiyatının popüler ve/veya popülist kanadında yer alan kimi metinlere yöneltilen soslu arabesk eleştirisini son dönemde giderek popülerlik kazanan sözde edebiyat dergilerinin ürettiği içerik ekseninde okumak ve bu dergi içerikleri, popülist roman ve öyküler ile sosyal medya dili arasındaki ilişkinin Türkiye’de ne türde bir pazar oluşturduğu üzerine sayfalarca yazmak mümkün olsa da bu kısa

yazının böyle bir incelemeye burada yer vermesi elbette mümkün değil. Bugün edebiyatta ‘soslu arabesk’ kavramının ortaya çıkmasına neden olan kafa karışıklığına bu yazının izin verdiği ölçüde değinmeye çalıştım. Duyguların kültürel inşası, dünya ve hakikat ile ilişkilene biçimimizde ve benlik algımızın inşasında meydana gelen her türlü kafa karışıklığı ‘insan olmağımızı’ sömürmeye dönük bir pazar olarak ortaya çıkmış olduğuna ve bu türde daha pek çok metinle karşılaşacağımıza göre bu yazı söz konusu meseleyi sorunsallaştırmakta bir basamak olur umundayım.

Kaynakça

- Ahmed, Sara. *Duyguların Kültürel Politikası*. Sel Yayınları, İstanbul 2004.
- Dedde; Batuhan. *Mesihler Yalnızca Kutsal Kitaplarda Olur*. AltıKırkbeş Yayınları, İstanbul, 2014.
- Eriş, Mahir Ünsal. *Bangır Bangır Ferdi Çalışıyordu Evde*. İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Foucault, Michel. *Doğruyu Söylemek*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.
- Jay, Martin. *Deneyim Şarkıları*. Metis, İstanbul, 2008.
- Küçükkaplan, Uğur. *Arabesk-Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Serbes, Emrah. *Müptezeller*. İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- Stokes, Martin. *Türkiye’de Arabesk Olayı*. İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Küskünlükleri, Travmaları ve Ümitsizlikleriyle...

‘Bizim’ Anti-Kahramanlar

Sibel Öz

Arabesk kavramının kendisi kadar, arabeskin bir ‘kültür’ olup olmadığı, değilse kültürel kodlarla ilişkisi farklı açılardan tartışmaya açık olsa da arabesk en çok kültürel alana sirayet eder. Arabesk, bireyin iç dünyasını, etrafında yaşanan olaylara yaklaşımını, hayat-taki duruşunu ve dünyaya bakışını şekillendirerek, insan ilişkilerinin damgasını vurduğu her alanı etkiler. Arabeskleşmenin, edebiyat alanında da özellikle belli dönemlerde yoğun olarak görülen yansımalarını çıkışsızlık, umutsuzluk, kadercilik bağlamında ele aldığımızı belirtelim; bu, bizi arabeskin yalnızca kaba ve kolaylıkla fark edilebilir görünümüne odaklanmaktan kurtarabilir. Bugün ‘market dergileri’ olarak anılan piyasa dergilerinde popüler kültüre ait arabesk figürlerin sıklıkla kapağa taşınmasını ya da arabeskleşen içerikleri eleştirmek kuşkusuz daha kolay. Ancak ‘üst düzey’ entelektüel faaliyetlerde ya da ‘saf’ edebiyat metinlerinde de arabeskleşmenin izleri sürülebilir. Son dönem edebiyat eserlerinde birey temsillerinin sıklıkla anti-kahramanlar şeklindeki tezahürü dikkat çekicidir. Bu anti-kahraman halet-i ruhiyesinin arabeskleşen iklimle ve piyasanın arz-talep mekanizmasıyla bağlantılarını kurmak mümkündür. Bu yazıda arabeskleşmenin edebiyat alanındaki yansımaları, kahraman/anti-kahraman kavramları ve bu kavramların tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşüm ışığında incelenecek, 2000 sonrası edebiyatımızda arabesk ruh halinin izdüşümlerine odaklanılarak arabeskleşen kahramanın anti’liği sorgulanacaktır.

Günümüzde edebiyat ve sinemada kahraman ve anti-kahraman tanımları sıklıkla kullanılmaktadır. Bu ikili kavram ilk süreçlerde genellikle iyi/kötü karşıtlığı temelinde kullanılırken, günümüzde anti-kahraman kavramı daha çok farklılık/marjinalite anlamlarını da içeren bir kullanım alanına sahiptir. Yani anti-kahraman kavramının eksiklik, olumsuzluk ya da kötülük gibi negatif anlamlardan ziyade, farklılık ya da 'başka türülülük' anlamında kullanımı daha yerleşik hale gelmiştir. Günümüzde "kahraman" kelimesi, zaman zaman "karakter" kelimesinin yerine kullanılsa da, iki kavram arasında eş anlamlılıktan söz edilemez. Karakter, edebi metinde yer alan kurgusal kişiler için kullanılabilen bir terim iken kahraman, anlatılan hikayenin merkezindeki karakter ya da karakterleri anlatır. Özellikle klasik eserlerde "kahramanlar" sözlük anlamına uygun olarak önemli, yiğit, güçlü, idealist, cesur, adil ve kusursuz kişiler olarak betimlenir.

Geleneksel anlatılarda kahraman toplumun muhtaç olduğu güçlü, korkusuz, yakışıklı, kurtarıcı figürü simgeler ve ideal erkeklik olgusuyla tam olarak örtüşür. Kahraman ile erkeğin gücü ve iktidarı yeniden üretilip kutsanırken, toplumsal cinsiyet rollerinin vazgeçilmezliği de pekiştirilmiş olur. Kahraman, masallarda olduğu gibi bir dizi sınavdan geçer; zorluklar karşısında sınanır ve sonunda mutlaka kazanır. Postmodern anlatıda ise artık kahraman yerine, anti-kahraman sahnedir. Kahraman, artık toplum uğruna her zorluğa katlanan, mücadeleci ve idealist bir kişilik olmaktan çıkmış, bir loser¹ görünümüne bürünmüştür. Yani gelinen aşamada kurtarıcı figürünün çekiciliği tamamen kaybolmamakla birlikte, gururlu kaybeden, hüznü mağlup, kendi tarzında dünyaya kafa tutan, 'takmayan' karakterler ön plandadır. Savaşlar, kıyımlar ve kapitalist talanla yorgun düşmüş, felaketlere karşı refleksleri zayıflamış, umudu azalmış toplum gerçeğine, bu 'anti-kahraman' figürü çok daha yakın gelmektedir. Kapitalist "kazan-kazan" umudu yerini, "There's no way out!"² ile özetlenebilecek bir ruh haline bırakmış gibidir. Artık tekinsiz, sıkışmış, şizofrenik, herhangi bir şeyin sorumluluğunu almayan 'sıradan' insanın kahramanlık çağı gelmiştir. O, kendi 'sıradan' hayatının ve dünyasının kahramanıdır.

¹ Loser kelimesi; İngilizce 'kaybeden, yenilen' anlamına gelir.

² Türkçe, "Buradan dışarıya çıkış yok!" anlamındadır.

Onun dünyasında hiçbir kural, etik ya da zorunluluk yoktur. İnsanlık tarihinin üzerine kurulu olduğu ilkelere boş vermişliğiyle kendi büyük isyanını kurar ve dışındaki dünyayı suçlar.

Dünya Edebiyatında Anti-Kahramanların İzini Sürmek

Anti-kahraman kavramı, kahraman kavramının anti-tezini oluşturarak ona kaynaklık eder. Aslında edebiyat tarihinin ilk dönemlerinden itibaren kahramanların bulunduğunu belirtmek mümkündür. Öte yandan anti-kahramanların da -kavramın iyi/kötü karşıtlığı şeklindeki ilk *a priori* formu olarak- başından beri varlıklarını sürdürdükleri belirtilebilir. Anti-kahramanların edebiyat tarihinde görülen ilk biçimleri üzerine pek çok görüş ileri sürülür. Edebi bir terim olarak “anti-kahraman” ya da “karşı-kahraman”ın on dokuzuncu yüzyılda Dostoyevski ile edebiyata girdiği ve kullanımının yirminci yüzyılın ikinci yarısında doruğa ulaştığı, daha da öncelere gidilirse, aslında anti-kahramanların erken Yunan tiyatrosundan beri sahnede görüldüğü yönünde görüşler vardır. Klasik kahramanlar, İkinci Dünya Savaşı sırasında ya da sonrasında yazılan gerçekçi, absürt ve varoluşçu eserlerde yenilgilerin ve ümitsizliğin “anti-kahramanına” dönüşmüştür ve İkinci Dünya Savaşı çağdaş anti-kahraman olgusunun gelişiminde can alıcı bir etkiye sahiptir.³ Anti-kahramanların ilk örneklerini Homeros’un İlyada ve Odysseia adlı eserlerine kadar götürmek mümkündür. Homeros, Hektor ve Achilles karakterleriyle insanın kişilik yarılmalarını, hırs, nefesine hakim olamama gibi olumsuz özelliklerini işlemiş, kahramanın karşısına tüm gerçekliğiyle anti-kahramanı koymuştur. Anti kahraman temsilinin en açık şekilde görüldüğü eser ise aynı zamanda modern romanın öncüsü olarak kabul edilen Cervantes’in *Don Kişot* adlı romanıdır. Don Kişot karakteri, yaşadığı topluma ve çağa aykırı, uyumsuz özellikleriyle öne çıkarken, aslında yel değirmenlerine karşı mücadelesi dolaylı eleştiriyi de içermektedir.

Anti-kahramanların, 20. yüzyıl modern edebiyatında sıkça görülmesi nedensiz değildir. İnsanlığı derinden etkileyen devrim öncesi

³ Kadiroğlu, M. (2012). Anti-Kahramanın Soykütüğü. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 52, Sayı 2.

Rus edebiyatında olduğu gibi, insanlık tarihinin belki de en büyük yıkımlardan olan İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında da anti-kahramanlara yoğun olarak rastlanmaktadır. Bu süreçler, toplumların ve insanlığın köklü değişim ve devrim sancılarıyla birlikte yıkımları yaşadığı varlık-yokluk süreçleridir. Kahramanlardan ümit kesilmiştir; toplum geleceğini öngörememekte, hatta karanlık sonsuza kadar devam edecekmişçesine umutsuzluk ortalıkta kol gezmektedir. Savaş, kıtlık, yoksullukla beraber yaşanan ahlaki çöküş bu dönemin edebiyatını ve anti-kahramanlarını belirlemiştir. Bu dönemde anti-kahraman dolaylı eleştiriyi de temsil etmekte, kah topluma ayna tutarken, kah negatif bir koşullamayla değişimi zorlamaktadır. Dünya edebiyatı tarihinden birkaç örneğin incelenmesi, anti-kahramanların toplumsal dönüşüm süreçlerine denk gelen görünümüne ışık tutacaktır.

Devrim öncesi Rus edebiyatında uyumsuzluk, başarısızlık, dışlanmışlık, eylemsizlik pek çok eserde anti-kahramanların ortak özellikleri olarak karşımıza çıkar. Akyıldız, bütün durağanlık ve edilgenliklerine rağmen, anti kahramanların eylemsizliklerinin toplumu dönüştürmekte şaşırtıcı bir etkiye sahip olduğuna değinerek, eylemsiz anti kahraman tiplerin Rus edebiyatında bir dönem yaygınlık kazandığını belirtir. Berna Moran ise, “gereksiz adam” olarak tabir edilen bu tipi şöyle anlatır:⁴

On dokuzuncu yüzyılda Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardı: Zekası parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam. Bu tipe gereksiz adam deniyordu, çünkü ilk defa Puşkin, kahramanı Eugene Onegin için bu deyim kullanmıştı.

Lermontov’un *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı eserindeki Peçorin, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* romanındaki Yeraltı Adamı, Turgenyev’in *Rudin*’i, Gonçarov’un *Oblomov*’u bu “gereksiz adam” karakterinin önemli temsilcileri arasında sayılabilir. Kendisine, çevresine, topluma yabancılaşmış bu anti-kahramanların inandığı tek şey,

⁴ Akt. Akyıldız, H. (2015). Eylemsizlik ve Anti-kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine, *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (4), 17-29 . DOI: 10.20304/husbd.89798

bir şeyleri değiştirmek için hiçbir şey yapılamayacağıdır. Tüm idealistleri, iyimserleri, değişim için çaba gösteren ve mücadele edenleri de bu nedenle küçük görür, yer yer keskin zekaları ve güçlü dilleriyle alt ederler. Aslında bu anti-kahramanlar bireyin değil, toplumun, hatta çağın portresidir. Lermontov, yarattığı anti-kahraman Peçorin hakkınca topluma karşı ağır konuşur:⁵

Çok daha korkunç, çok daha çirkin öykü kahramanlarını beğendiniz de neden şimdi bunu beğenmiyorsunuz? Ondaki gerçeklik istediğinizden çok olduğu için mi acaba? Bu öyküden ahlâk hiçbir şey kazanmaz diyeceksiniz. Özür dilerim. İnsanların tatlıyla beslendikleri yeter; mideleri bozuldu artık: Onlara biraz acı ilâç, katkısız gerçek gerek.

Sovyetler öncesi toplumsal çalkantıların derin olduğu Rus toplumunda anti-kahramanların yoğun olduğu eserlere rastlanırken, Sovyetler edebiyatı, aynı zamanda bir kuruluş dönemini ifade ettiği için yeniden kahramanlara dayanır. Bu eserlerde, özellikle İkinci Dünya Savaşı koşullarında Hitler'in ordusuna yani nasyonal sosyalizme karşı savaşılan sıradan insanların kahramanlık hikayeleri konu edilir. Gorki'nin *Ana* adlı ünlü romanında işçi Pavel ve annesi, Aleksandr Aleksandrovic Bek'in *Moskova Önlerinde* adlı eserinde General Panfilov, Sholov'un *Ve Durgun Akardı Don* adlı dört ciltlik eserinde Gregor, Sovyetik romanlara ve onların idealist kahramanlarına örnek olarak gösterilebilir. Bu eserlerde savaştaki kahramanlıklar övülürken, sosyalizm, Sovyetler ve parti yüceltilir. Ancak tarih partinin öngördüğü gibi yaşanmayacak, zaman başka pratik deneyimleri doğuracaktır. Sovyetler Birliği'nde hayat bulan reel sosyalizm pratiğinin özlenen, düşlenen, idealize edilen sosyalizmden uzak olmasının yarattığı hayal kırıklığı ve muhalif duruş Rus edebiyatında yeniden anti-kahraman romanlarının yolunu açar. Pasternak'ın ülkesinde sansüre uğrayan ancak dünyada büyük yankı uyandıran *Dr. Jivago*, Andrey Platonov'un *Can*, *Mutlu Moskova* ve *Çukur*, Zamyetin'in *Biz*, Aleksandr Soljenitsin'in İvan Denisoviç'in Bir Günü, Mihail Bulgakov'un *Usta ile Margarita*'sı gibi pek çok eserde yeniden, düzenle barışık

⁵ A.g.m.

olmayan, alaycı, ümitsiz ve bohem karakterlere rastlanır. Bu karakterler, Sovyet öncesi dönemde olduğu gibi kahramanlık destanları yazmaz, mücadeleye çağırmazlar; var oluşları ve sorgulamalarıyla topluma, düzene ve aksaklıklara ayna tutarlar.

Avrupa’da Batı halkları da, iki büyük dünya savaşı sonrasında, Sovyet halkları gibi büyük sarsıntılar yaşayarak ölüm, yoksulluk, yıkım ve faşizmle sınanır. Bu önemli tarihsel süreç klasik Batı edebiyatının temel taşlarını yerinden oynatmış, ‘sıradana’⁶ ve geleceğe duyulan korku, intihar eğilimi, geleceksizlik, kaos, bunalım ve yıkım bu dönem edebiyatının atmosferini oluşturmuştur. Özgürlük ya da varoluş korkusunun derinleşmesiyle kişinin sadece topluma değil kendisine de yabancılaşması, modern edebiyatın temel meselelerinden biri haline gelir. Özellikle A. Camus, F. Kafka, S. Beckett ve T. Bernhard gibi yazarların eserlerinde benlik ve dış dünya arasındaki yabancılaşma, gerçeklik duygusunun sarsılmasına kadar varır. Kuşku ve belirsizlik, çağın edebiyatına damgasını vurur. Albert Camus’un *Yabancı* adlı romanı, Georges Perec’in *Uyuyan Adam*’ı, Herman Hesse’in *Boz-kır Kurdu* ve Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway*’ı savaş sonrası Batı edebiyatında anti-kahramanların görüldüğü önemli eserlere örnekler olarak sıralanabilir.

“Bizim” Anti-Kahramanlar

Türkiye edebiyatı tarihinde de anti-kahramanların güçlü örneklerine rastlamak mümkündür. Yusuf Atılgan’ın 1959 yılında yayınlanan *Aylak Adam* adlı romanında “aylak adam” karakteri, Puşkin’in “gerek-siz adam” olarak nitelediği kahramanına benzer özellikler taşır. Bay C olarak anılan bu isimsiz kahramanın hiçbir şeye inancı yoktur, oradan oraya savrulur, aşk ve sevgi arayışları da sonuçsuz kalır. Atılgan uyumsuz, başarısız, ‘aylak’ bir karakter kurgulayarak kentli aydının yaşadığı çelişkileri, kahramanın bilinçaltına inerek güçlü bir şekilde yansıtmış, yabancılaşma ve yalnızlık temalarını başarıyla işlemiştir. *Aylak Adam*, yayınlandığı dönemde toplumsal sorunlardan uzaklığı,

⁶ Burada Wilhelm Reich’in, çağın sıradan insanlarına ‘küçük adam’ şeklinde seslendiği *Din-le Küçük Adam* (1948) kitabına ve Mikhail Romm’un yönetmenliğini yaptığı *Sıradan Faşizm* (1965) adlı Sovyet filmine gönderme vardır.

gerçekçi olmadığı, neden-sonuç ilişkisinin yokluğu ve mesaj bağlamındaki zayıflıkları nedeniyle eleştirilse de, edebiyat dünyasında değeri adeta sonradan teslim edilen eserlerden olmuştur. Toplumla barışık olmamanın, yerleşik değer yargılarıyla uyumsuzluğun, “yapmak istememenin” de bir sorgulama biçimi olduğu, kapalı/belirli sonlar ve mesaj verme kaygısıyla yoğrulmuş kurgunun, edebiyatımızın gelecek duraklarında aşılabacağı sonradan görülecektir. Öte yandan sonraki süreçte *Aylak Adam*’ın bir anti-kahraman romanı olarak “bizim ilk kentli bireyimiz, “flaneur”ümüz” olduğu, hatta “kent insanının ‘yalnız ve kalabalık’ olduğunu bulgulayan ilk romanımız” olduğu yönünde tespitler de yapılacaktır.⁷

Türkiye edebiyatında anti-kahramanların konu edildiği yapıtlar incelendiğinde, göz ardı edilemeyecek yazarların başında Oğuz Atay gelmektedir. Yusuf Atılgan gibi Oğuz Atay’ın kitapları da sonradan değer görmüş, yazar uzun süre küçük burjuva aydını temel alan ‘bunalım edebiyatı’ yapmakla, bireycilikle ve toplumla ilgisi olmamakla eleştirilmiştir. Atay, insanın yaşadığı dünyaya yabancılaşmasını varoluşsal bir sorun olarak kavrar. *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar* ve *Bir Bilim Adamının Romanı* adlı eserlerinde asıl olarak modern hayatı sorgular; kentli insanın kendine ve topluma yabancılaşmasını, metalaşan hayat ve ilişkiler karşısında bireyin umutsuz arayışını geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkarak ele alır. Oğuz Atay’ın, *Tutunamayanlar*’da Turgut Özben ve Selim Işık, *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet Benol, *Korkuyu Beklerken* adlı öykü kitabında *Beyaz Mantolu Adam* şeklinde beliren anti-kahramanları, metalaşan dünyanın insanları acımasızca ezmesi, biat ettirmesi ve dönüştürmesine karşı tavrı alırlar. Kaldı ki Atay’ın anti-kahramanları tercih etmedikleri, kendi seçimleri olmayan bir hayatın dayattığı yükümlülükleri yerine getirmeye direnirler. Bu karakterler sürekli toplum ve dış dünya ile çelişki yaşarken, huzursuzluğu ve tutunamamayı adeta tercih ederler; gidecek bu durum bir yaşam biçimi haline gelir. Atay’ın anti-kahramanları *Beyaz Mantolu Adam*’da olduğu gibi pasif direniş sergilerler. Hikmet Benol ve Selim Işık karakterlerinin ise duygu ve düşüncelerini ifade etme yetenekleri gelişkindir. Oğuz Atay, yapıtlarında karakterlerin

⁷ Demiralp, O. (2000). *Bir Ayrıntının Ardında. Kitaplık*, YKY, Sayı 41, s. 88-92.

benliklerini bulma savaşımını, bilinç akışı ve monolog tekniklerini kullanarak yansıtır. Böylece bireyin iç dünyasını dışarıya ve romana başarıyla sızdırır.

Görüldüğü gibi anti kahramanlar, kâh pasif direnişle kâh itirazlarıyla toplum ve dış dünyaya uyum sağlamayı reddederek, benlik arayışlarının anaforunda savrulup gitmekte, arayışları onları toplumun kıyısında kalmaya, yabancılaşmaya ve başarısızlığa mahkum etse de, 'yapmama/katılmama' tutumlarıyla aslında insanların metalaşmış dünyayla kurdukları ikiyüzlü ilişkileri açığa çıkartmakta ve toplumun onaylanmış doğrularına, değerlerine ve yükümlülüklerine sorgulayıcı bir pencere açmaktadır.

Günümüzde yayınlanan ya da henüz yayınlanmamış⁸ edebi metinler irdelendiğinde anti-kahraman kategorisine sokulabilecek karakterlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu karakterlerin çoğunlukla büyük kentlerde yaşayan, yalnız, bunalımlı, kırgın/küskün ve neredeyse tamamen erkek bireylerden oluştuğu belirtilebilir. Toplumdan ayrışması, uyum sağlayamayan, yer yer uyumsuzluğuyla barışık görünen, hatta uyumsuzluğu bir yaşam biçimine dönüştürmüş bu anti-kahramanlar kâh geçmişe giderek kâh bugünü sorgulayarak, genellikle yalnızlıklarıyla yüzleşip çözümsüz kalmaktadırlar. Bu metinlerin zaman, olay ve mekan bağlamında mercek altına alınması, güncel edebiyatın 'yeni' trendlerini ve açmazlarını belirlemek açısından yararlı olabilir.

Günümüzde oldukça popüler olan ve kentli bireyin yalnızlığı etrafında şekillenen metinler, özellikle uzam dışı oluşlarıyla dikkat çekmektedir. Kahramanlar fazlasıyla iç dünyalarına gömülmüşlerdir, öyle ki bireyin kırılma eşiklerinde bile devinimsiz ve eylemsiz kalması nedeniyle zamanın aynı kaldığı duygusu yaşanmaktadır. Olay ya da eylem zaten yoktur. Bu 'eylemsizlik' yukarıda anılan örneklerde görüldüğü gibi, 'yapmama/yapmayı reddetme' tavrı da değildir; günümüz anti-kahramanlarının birçoğu olayı, eylemi sadece içlerinde yaşarlar. Bu noktada Baudrillard'ın simülasyon kuramını hatırlamamak

⁸ Güncel edebiyata yönelik eleştirel çalışmalara, basılmış eserler kadar, onlardan nicelik olarak çok daha fazla olan basılmamış eserlerin de olanaklar elverdiğince dahil edilmesi gerektiğine inanıyorum; böylelikle 'yazan insan'ın güncel eğilimleri çok daha gerçeğe yakın bir şekilde saptanabilecektir.

mümkün değildir. Yazar, oluşturduğu dünyanın belirli sınırlar içinde gerçekmiş gibi algılanmasını isteyen bir modelleme kurar. İşçi diye anlatılan işçi değil, Kars diye anlatılan Kars değildir. Günümüz anti-kahramanının yaşadığı oda, gezdiği sokak adeta simülakradır, gerçek olmayan bir mekanın modellemesidir. Kaldı ki anti-kahraman da gerçek değildir. Ömrü boyunca bir loser/kaybeden olmaktan, sanıldığı gibi cool bir tavır çıkmaz. Kaybeden kaybedendir ve bu durumun gerçek yaşamda ne kişinin kendisi, ne de çevresi tarafından kutsanması pek mümkün değildir. Dolayısıyla gerçeklikten amaçsızca kopan, savrulan metin adeta yazarın iç sayıklamalarına dönüşmekte, özellikle öykü türü, bir edebi form olarak olay unsurunu tamamen dışarıda bırakan bir anlatım biçimine bürünmektedir. Sözü edilen metinlerin mekanları da çoğunlukla birkaç büyük kentle sınırlıdır. Metropollere sıkışmış metin artık gökyüzünü dahi görememekte, son yıllarda kentlerin silüetini olduğu kadar toplumsal ilişkileri ve yaşam tarzlarını da değiştiren siteler, yüksek binalar metnin ufkunu belirlemektedir.

Tekdüzelik ve aynılık duygusuna yol açan unsurlar -karakter ve mekan seçimlerindeki kısıtlılık, metnin zamanla bağını koparması ve olay ya da eylemden kaçması- kuşkusuz yazarın evrenine dair önemli veriler sunmaktadır. Ancak burada asıl belirleyici sorun güncel edebiyatın, modernizmi sorgulayan ve kenti keşfeden öncüllerinin aksine, günümüzde orta sınıf ufkü ve konforuyla, kendine kapanmış kentli bireyin bunalımlarında takılıp kalmış olmasıdır. Atılğan ve Atay gibi yazarlar kentli bireyi merkeze almışlardır ancak onların atmosfer oluşturma ve benlik-toplum-öteki çatışmasını kurma ve yansıtırma başarıları, sorgulayıcı tutumları, aradan geçen onca zamana karşın aşılmış değildir.

Kenti-kentleşmeyi, buradaki siyasi, insani, ideolojik işgali, geriye dönüşleri, kapanmaları, kırılmaları ve kemikleşmeleri sorgulamak yerine, kentli bireyin iç dünyasını didikleyip duran metinler ve bu metinlerde boy gösteren bunalımlı, küskün anti-kahraman hikayeleri 2000'lerden itibaren furyaya dönüşmüştür. Furya kavramı, sadece olağandan fazla olma halini açıklamaz; hızla, itişe kışı tüketilen ve tüketim anlayışının belirlediği metalar dünyasına

bir sunumu da anlatır. Yazarın da okurun da gerçeklik duygusunu gerçekliğin terazisine vurmak zorunda olmadığı bu metinler, dışarda bir toplum, metni çevreleyen bir tarih, hikayenin ayaklarını bastığı maddi bir mekan yokmuşçasına simülasyona dayalı kurgular üzerinden yükselir. Kaybeden olmakla çelişkisi bulunmayan, kaybeden olmayı yücelten, bunun için bohem bir yaşamı ‘felsefe’ haline getiren ve bütün bunları cool bir tavır olarak sunan, bir ucu küfre dayanırken, egemen erkekliği kutsayıp kadını aşağılayan bu metinleri, ne yazık ki okur da hayranlıkla ve avuntu bulma isteğiyle okumakta ya da ‘tüketmekte’dir.

Afili Erkek Edebiyatı

Güncel anti-kahraman hikayelerinin 2000’lerden itibaren artış gösterdiğini belirtmek yanlış olmaz. Bu durumun toplumsal nedenleri olduğunu görmek zor olmasa gerek. Biraz geriye gidersek, 1980 darbesiyle demokratik değişim için mücadele eden muhalefetin susturulması ve ezilmesinin ardından, 80 sonları ve 90’lı yıllarda toplumsal muhalefet, üzerindeki ölü toprağını silkelemeye başlamış ve toplumsal mücadele işçi grevleri, memur sendikalaşması, akademik-demokratik öğrenci hareketi gibi dinamiklerle yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu dönem edebiyatı da toplumsal dinamiklerin özgürlük talebiyle nefes almış, adeta sokağa çıkmıştır; güçlü eserler okurla buluşmuş, gerçeklik duygusunu okurun dünyasında yeniden kurmuşlardır. 2000 sonrasının gerçekliği ise daha farklıdır. 2002’de tek başına iktidara gelen AKP, özellikle ilk yıllarda toplumun çoğunluğunu demokratik değişime inandırmış, 2010’larda ‘yetmez ama evet’ tutumuna çekilen, ‘kötünün iyisi’ne ‘yanlışlarına rağmen evet’ diyen muhalif kesimler, zaman içinde büyük bir hayal kırıklığına uğramışlardır. Sözü edilen süreçte edebiyatın da yeniden kendine kapandığı, toprağına küstüğü ya da bunaldığı belirtilebilir. Rafları kaplayan pek çok yeni eser de edebiyatın da toplum gibi zorlukla nefes alabildiği, ancak nefes alamayan toplumu tanımlamaktan da uzak durduğu görülür. Toplum büyük oranda “dışarıda” kalmış, içi boş, adeta aforizmalarla konuşan birey yeniden keşfedilmiştir.

Aforizmalar, edebi yazınlarda okur açısından neden bu kadar etkili? Sloganlar, duvar yazıları çağımızda aforizmalara mı dönüşüyor? İnsanların ciltlerce iktisat, tarih, siyaset, felsefe, psikoloji, hatta edebiyat okuyacak zamanı, mecali, sabrı ya da yeterli donanımı yok. Sıradan birey yaşamında karşılaştığı sorunlara, açmazlara, meselelere bir cümlelik ya da paragraflık çözümler arıyor. Aslında değişen bir şey yok; sıradan insan 'bilgi' çağında da hazır reçete arıyor. Aforizmaların, duygu dünyasında da sağaltıcı bir yeri var. Somut soruna soyut ve duygusal bir karşılık vererek an'lık bir boşalma, rahatlama yaratarak, anlaşılma ihtiyacını tatmin ediyorlar. Yüzeysel olduğu için hatırdan tutması zor olmayan aforizmalar kestirmeden ve dolaysızca söz söyleme yeteneğini edebi kata yükseltme gayretiyle dili sağa sola eğip büküyor. Aforizmalar kâh şiirin kâh sloganın yerine geçip, dijital ortamda etkileyiciliğiyle doğru orantılı olarak sınırsızca çoğalırken insanlar için adeta yaşam koçluğu yapıyorlar. Dikkat edilirse yazar da artık edebiyatçı değil, yaşam koçu, psikolog, stand up'çı, sosyal medya fenomeni gibi kimliklere bürünerek kendini var ediyor.

Okurun bu furyayı coşkuyla karşıladığı önemli kavşakları düşündüğümüzde, akla ilk olarak Afili Filintalar grubu gelmektedir. Afili Filintalar, 2010 yılında Murat Menteş, Onur Ünlü ve Alper Canıgüz'ün yazılarının yer aldığı bir blog olarak hayata geçer. Blogun adı, Murat Menteş'in *Dublörün Dilemması* adlı romanında yer alan liseli çeteden gelmekte, kitapta Afili Filintalar, okulda öğretmenlere başkaldıran bir grup öğrenciden oluşmaktadır. Blog kısa sürede büyük ilgi çeker ve yeni yazarların katılımıyla yazar sayısı kırkları bulur. Özellikle genç kuşağı hızla yakalayan ve aralarında yazarların yanında çizerler, senaristler, yönetmenler ve oyuncuların da bulunduğu grup, pek çok sevilen televizyon dizisine, filme, romana ve şiire de imza atar. Afili Filintalar'a katılan isimler dünya görüşleri ya da ideolojileri açısından da homojen değildir, aralarında sosyalistinden İslamcısına kadar değişik ideolojik eğilimleri barındırırlar. Belki, bu da günün trendidir. Eki bin ilerleyen zamanlarda 'hazla ve hızla okunan dergi' hedefiyle önce Öküz, daha sonra *Hayvan* dergisini ve 2013 yılında da 'maksat yeşillik olsun' sloganıyla hatırlarda kalan Ot dergisini çıkardığını görürüz.

Afili Filintalar'ın, edebiyatımızda 2000 sonrası dijital ortamın ve dijital okurun taleplerine karşılık verecek şekilde konumlandığını belirtmek yanlış olmaz. Hatta daha da ileriye giderek, Afili Filintalar'ın, edebiyatımızda tam da 2000 sonrası eğilimleri ve yukarıda sözü edilen furyayı pek çok açıdan temsil ettiğini belirtmek mümkündür. Kuşkusuz bu noktada yazarların hepsini aynı kefeye koymak ya da tümünü bağlayıcı genellemeler yapmaktan kaçınmak gerekir. Ancak edebiyatımıza –adına ne denirse densin- bir akım, ekol, damar olarak damgasını vuran bu eğilimi kişilerden bağımsız olarak çözümlemek ve anlama çabası içine girmek de zorunludur.

Ergen erkeklik dünyasını, baba-oğul ilişkisini, erkekliğin türlü hallerini didikleyen, genellikle aforizmalarla, afili cümlelerle konuşan, altı boş olsa da okuru 'derin' adamların dünyasına buyur eden bu metinler, uyumsuzluğu ya da reddi bir tavır olarak değil, bir imaj olarak giyinmiş durumdadırlar. *Kaybedenler Kulübü* ya da *İssız Adam* havasındaki bu erkeklerin imkansız aşkları, egosal patlamaları, polisiye tadındaki maceralı yaşamları, şiddete yatkınlıkları ya da hiç olmayı kutsayan ancak hiç olmanın dayanılmaz ağırlığıyla sağa sola saldıran müzmin hatta keş muhaliflikleri üzerine hikayeler yazılıp filmler çekilerek, 2000 sonrası edebiyatımızda kalbur üstü arabesk kahramanlar yaratılmıştır. Sosyal medya çağının sınırsız, kuralsız, dünü ve yarını olmaksızın an'ı yaşayan insanı, bu yolla öfkesini kuma, her şeye -alayına- isyan etme, kendi 'edebiyat'ını ve kahramanlarını yaratma olanağı bulmuştur. Söz konusu metinlerde revaçta olan sokak Türkçesi, ilk yıllarda olumlu karşılanırsa da dildenki bu dejenerasyon etkisini uzun yıllar hissettirmiştir. Bu dil sokağın dili, doğal, samimi, dolaysız, duru bir dil olarak pompalanmış, edebiyatın aynı zamanda bir dil işçiliği olduğu gerçeğini gölgelemiştir. Meselesi sadece kendisi olan, sorunları aforizmalar düzeyinde ele alan, bir ucundan isyana diğer ucundansa arabesk bir dünyaya kolayca savrulan bu ekol, edebiyatın kendi 'derin' adamlarını yaratmıştır. Geçmişten farklı olarak, sosyal medya ortamında küfredebilen, kitaplarında da küfretmiş ve çağın 'özgürlükçü' atmosferi gereği bunun böyle olması gerektiği savunulmuştur.

Her açıdan kadını nesneleştiren, itibarsızlaştıran bu tutunamayan/kaybeden erkek edebiyatının, deşifre olmasına karşın henüz miadını doldurmadığı da belirtilebilir. Konunun, geleneksel rolü ve konumundan çok şey yitirmekle karşı karşıya olan erkeğin patolojik sarsılmasına ve bunalımına uzanan bir boyutu olsa da, bir yandan başının okşanmasına ihtiyaç duyan diğer yandan dövüp küfür edebilen 'afilî' erkek kahramanın yukarıda anılan özellikleriyle bir anti-kahraman olarak sunumunun, edebiyatın arabeskleşmesine ve içinin boşaltılmasına hizmet ettiği açıktır.

Toplumsal mücadelenin geri çekiliş yıllarında güven sarsılır; bu dönemler bilginin hayattaki karşılığının sorgulandığı, her türlü entelektüel üretimle birlikte deneyimin ve birikimin de küçümsendiği dönemlerdir. Bu özel dönemin sorunlarına, Endüstri 4.0⁹ teknolojisinin yarattığı olanaklar ve sorunlar da eklenmiştir. Sanal ortamda kimlik inşası, sosyal medya ağlarındaki etkileşimin sosyal-toplumsal ilişkilerin önüne geçmesi, internet ortamındaki kuralsızlık, etik yoksunluğu ve gerçeklik duygusunun sarsılması gibi sorunlar edebiyatın da, 2000 sonrasında farklı mecralara açılmasında ve değişiminde etkili olmuştur. Okurun artık okumaması, kitapla bağıını yitirmesi, okumak yerine metni bilgisayar tabanlı taraması, yüzergezer, bağsamsız, aforizmaya dayalı üretimlerin önünü açmış, edebiyat belki de tarihinde hiç olmadığı kadar piyasa ilişkilerine bağımlı hale gelmiştir. 2013 yılında Gezi eylemleriyle ortaya çıkan 'genç' ve taze enerjinin, birikimsizliği ve toyluğuyla doğal olarak taşıdığı kırılğanlık, hareketin sert bir şekilde ezilmesiyle birlikte içe kapanmaya yol açmıştır. Gezi'deki duvar yazılarından, sloganlardan bildiğimiz ironi, mizah ve neşe, yanı başında umut eksik olunca, acılı bir tona bürünerek, nihilist bir havayla toplumsal politik eleştirinin sularından uzaklaşmıştır. Hal böyle olunca geriye eleştirel, mücadeleci niteliğini yitirmiş, olan biten her şeyle dalga geçen, dalga geçerken uzlaşan, adeta hiçbir şeyin, bu memleketin, halkın, dünyanın değişmeyeceği üzerinden mizah malzemesi üreten, aforizmalarla konuşan, edebi olarak da racon kesebilen entelektüel bir 'erkek' ağzı kalmıştır.

⁹ İlk kez Almanya'da Hannover Fuarı'nda gündeme gelen ve dördüncü sanayi devrimini ifade etmek için kullanılan terim.

Bu furyanın ya da dalganın cemaatleri, mekanları, dergileri, kitapları, filmleri, dizileri ortaya çıkmıştır. Kendince duyarlı, kesinlikle kırılgan ve duygusal, kaybetmiş ama gururlu bu erkek tipolojisi, Gezi'nin adeta içini boşaltma işlevini yerine getiren üretimlerde bulunmuştur, bulunuyor. Sınıfsal ufukları ve solukları toplumsal mücadelenin uzun maratonuna yetmediği noktada, 'Niye ölmüyoruz?' sorusundan, her şeyi kendine hak sayan bir 'Sınırsızca yaşa' düzlemine hızla savrulan bu çizgi, tüketim kültürünün edebiyat alanındaki ateşleyicisi olmuştur.

Sonuç Yerine

Tüketim kültüründen beslenen, umutsuz, çıkışsız, boş vermiş, "cool" karakterler sadece televizyonda değil, edebi yazında da "anti-kahraman" olarak sunulmakta ve post-modern edebiyatın yeni trendi bu şekilde belirmektedir. "Bizim" afili erkek anti-kahramanlarımız 2000 sonrası çoğunlukla bir itiraz içermeyen itirazlarıyla, duvar yazılarını çağrıştıran beylik sözleriyle, dramatik hayatlarıyla, "Tanrısal" yalnızlıklarıyla, hepimize küs oluşları, travmaları ve ümitsizlikleriyle, bir durumu/gerçeği tokat gibi yüzümüze çarpmamakta, ilk kavşakta, ilk kırılma anında bir Müslüm Baba filminin, bir Sezen Aksu şarkısının, sulandırılmış bir duvar yazısının gölgesinde soluklanmaktadırlar. Belki de bu yüzden içimizde bir şey yapma ya da aynaya bakma isteği değil, sadece acıma duygusu uyandırmaktadırlar.

Anti-kahramanlar, bir eleştiri ve derinlik kaygısı bulunan modern kentli temsil örnekleri olarak edebiyat tarihinde yer edinmişlerdir, oysa arabesk, bu tür derinlikten uzak bir tür uzlaşma biçimi olarak kendini var eder. Dolayısıyla arabeskleşmiş kahramanın anti'liği de yalnızca bir imajdır.

Dokunmamanın Dokunaklı Hikayesi: Popüler Kültür Dergiciliği

Hakan Güngör-İsmail Afacan

Ticari işletmelerin pazar analizleri, büyüme planlamaları, arz-talep  ng r leri ve pazarlama faaliyetleri vardır; esaslı dergilerinse itirazları. Dergi, sorgusuzca kabul görmüş olana, politik-edebi atmosfere, genel geçer hale gelmişe bir itirazla doğmalıdır. Aksi durumdakilere yaratım değil, yatırım diyoruz. Popüler kültür “dergi”lerinin, OT ile başlayan, KAFA, BAVUL ve diğerleriyle devam edenlerin itiraz mı yoksa girişim mi olduğunu anlamak bu dergilerin arabeskle olan bağlarını çözmemizi kolaylaştıracaktır.

Cemil Meriç’in dediği gibi, “Dergi, h r tefekkürün kalesi”dir¹, eğer bir derginin hiçbir itirazı yoksa geriye kalan bellidir: Elindeki malzeme her neyse popüler olanla sıkı bağları olacak ve sürekliliğini sağlamak için amansız bir fetişleştirme, kahramanlaştırma operasyonuna başlayacaksınız. Ucuz edebiyat kahramanlarla satıyor. Adorno ve Horkheimer’ın altını çizdiği üzere, “Serbest takasın sonunda, metalar fetiş olmanın dışındaki tüm ekonomik niteliklerini yitirdiğinden bu yana meta fetişizmi toplumsal yaşamın tüm alanlarına fel  gibi inmeye devam ediyor.”² Bu yalnızca meta fetişler; çantalar, bardaklar, posterler, sticker’lar ile değil, bizatihi isimlerin fetişleştirilmesi ile sürüp gidiyor. Fel  mi? Artık  nlenemiyor.

¹ Cemil Meriç, *Bu  lke*, İletişim Yayınları, 2006, 27. baskı, s. 102.

² Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Kitabevi, 2010, 1. baskı, s.49.

Popüler kültür dergilerinin arabeskle bağıını irdelemeden önce bu dergilerin kültür endüstrisindeki yerine bakmak gerekiyor. Bu dergiler on binlerce basılıp dağıtılıyor, çoğu kendi stantlarında satılıyor, büyük reklamlar alıyor ve kendi kitlesini yaratmış popüler isimler ne yazsa yayımlanıyor. Dışarıdan yazı yazmanın neredeyse çok sınırlı olduğu bu yayınlarda kalem oynatanlar, derginin yeni sayısını, yüz binlerin takip ettiği Twitter hesaplarında paylaştığında milyonlarca kişi dergiden haberdar oluyor. Sonrasında reklamlarda, radyolarda, sitelerde, marketlerde ve stantlarda hep aynı dergileri görüyoruz. Alternatifini doğurmuş ve içselleştirmiş bir endüstriden söz ediyoruz.

Görünen o ki, kültür endüstrisi bu dergilerin görünüşleri kadar içeriklerini de belirliyor. OT, KAFA, BAVUL ve türevlerinin içeriklerini karşılaştırdığımızda kültür endüstrisi kavramını belirleyen bir takım özelliklerin hepsinde bulunduğu şahit oluyoruz: Basmakalıp bir şekilde çoğaltılabiliyor, imgesel yapılarında zayıflıklar içeriyor, çelişkileri ve çatışmaları olmayan zamansız ve mekânsız karakterler yaratıyor, vasatı kahramanlaştırıyor, yapay hazları hâkim kılabiliyor, aşkı nostaljiyle harmanlayarak maceraya indiriyor, kültürün eleştirel yanını yok sayıyorlar. Bu yayınlarda edebiyat, popüler kültür üretimlerinin sosu ve vitrini olmaktan ibaret kalıyor.

Tam da bu noktada arabesk, popüler dergiciliğin kültür endüstriyle kurduğu bağı en önemli öznelere biridir. Çünkü arabesk, endüstrileşmek isteyen dergilerin coğrafyaya uygun hale getirilip yerleştirilmesinin en kestirme yoludur. Son yıllarda çıkan popüler kültür dergilerinin toplumsal atmosferi arkasına alarak arabesk figürlerle ve söylemlere sarılmasının, kaderciliği ve bireyciliği el üstünde tutmasının nedeni budur.

Yenilgi Atmosferinin Çocuğu Popüler Kültür Dergileri

2000 sonrası popüler kültür dergilerinin yolunun sıkça arabeskle kesişmesi mevcut toplumsal koşullarla ilgiliydi. Son döneme damgasını vuran bu dergilerin patlama yaşadığı, yaygınlaştığı ve kitleselleştiği dönemin Gezi direnişinden sonraya rastlaması tesadüf değildi.

OT dergisi Gezi direnişinden hemen önce, Mart 2013'te çıkmaya başlasa da asıl rengini Gezi direnişinden sonra aldı. OT'un başlattığı furya Eylül 2014'te KAFA ve Ekim 2015'te BAVUL gibi dergilerle devam etti. Bir yandan Gezi gençliğinin duyarlılığını yansıtan bu dergiler, yenilgi atmosferiyle birlikte insanların iyiye ve güzele dair duyduğu özlemi bir acı nesnesine dönüştürüp kendilerine yönelten bireyci bir ruh dünyası inşa etti.

OT dergisinin logo olarak kullandığı inek kafası çizimiyle başladığı yolculuk Turgut Özal, Cem Karaca, Yıldız Tilbe, Gezi'de polis saldırısına uğrayan eylemciler, Emrah Serbes, Bizimkiler-Cemil, Banksy figürü kapaklarıyla devam etti. Behzat Ç., Ahmet Kaya, Tuncel Kurtiz'li kapak Kasım 2013'te yayımlandı ve aslında bu bir kırılma noktasıydı. Zira artık kapaklar ufak ufak vesikalıklı mezar taşlarına dönecekti. Eylül 2013'te ölen Tuncel Kurtiz ile Kasım 2000'de ölen Ahmet Kaya aynı kapakta buluşmuştu. Sonrası da geldi. Erdal Eren'i de gördük kapakta, Müslüm Gürses'i de... Kapaklar tekrar Ahmet Kaya, sonra Kemal Sunal, Kâzım Koyuncu, tekrar Tuncel Kurtiz, Yılmaz Güney diye sürüp gitti.

"Edebiyat-Sokak" mottosuyla yayın hayatına başlayan, sosyalist bir çevrenin desteklediği BAVUL dergisinin Ekim 2015 tarihli ilk sayısının kapağında Bergen'in olması yayıncılık çizgisine dair ipucu niteliğindeydi. Kapaktaki Bergen'in seslendirdiği şarkının sözlerinden bir bölüm, toplumsal mücadele ile arabesk arasındaki ilişkiyi gözler önüne seriyordu: "Bütün zalim olanları sen affetsen ben affetmem..." BAVUL Dergisi Genel Yayın Yönetmeni Önder Abay verdiği bir röportajda, "Bergen bu ülkenin bir bölümü için hâlâ yaşıyor ancak ülkenin bu bölümünün satın alma gücü çok yüksek olmadığı için 'trend' değil. Bergen, bu insanların silahsız isyanının önderi. Konfeksiyon atölyelerinde, yeraltı imalathanelerinde, hayalleri çalınanların teyplerinde kimin sesi olduğunu düşünüyorsunuz? Söylediğim gibi bugün temsil edilmeyen bir dergicilik kuşağının devamı olarak görüyoruz kendimizi. Bir derdimiz var ve derdini taşıdığımız insanlara karşı, sokağa karşı sorumluyuz."³ ifadelerini kullanmıştı.

³ "Önder Abay: Bavul sokakların sesi olacak!", BirGün Pazar, 20 Eylül 2015.

Elbette Bergen erkek şiddetine maruz kalmış ve katledilmişti. Yüzüne atılan kezzap nedeniyle gözünü kaybetmiş, yanan yüzünü saçlarıyla kapatarak sahne almaya devam etmişti. Bergen, katledilmesinden sonra, hafızalara yüzünün yarısını saçıyla örttüğü haliyle kazındı. BAVUL dergisinin ilk sayısının kapağındaki Bergen resmine baktığımızda bunu erkek egemen şiddetin teşhiri olarak okuyabiliyorduk. Asıl sorun, “Bergen bu insanların silahsız isyanının önderi” demekle ve onu Gandileştirmekle başlıyordu. Bergen yaşadıklarını kader olarak gören, acısını kendisine yönelten, şarkılarındaki gibi yaşayan bir kadındı. Abay’ın yorumu sadece bir Bergen okuması değil, aynı zamanda Arabesk’e olan yaklaşımlarının da bir özeti niteliğindeydi. BAVUL, çok geçmeden, Şubat 2016 tarihli 5. sayısında bu kez Azer Bülbül’ü kapağına taşıyarak arabesk ile toplumsal mücadele arasındaki kurduğu bağın geçici olmadığını gösteriyordu: “Bu yalan dünyanın/Dert sahnesinde/Oynadım, oynadım/Rolüm bitmedi...”

Popüler olan ya da olmaya aday herkes, her şey kapakta ve dergi sayfalarında bir arada olabiliyor, popüler olduğu müddetçe her şeyden “sola” malzeme çıkarılabiliyordu. Aslında niyet belliydi, sonuç da... Solun mirasını didikleterek onu popüler kültürün hizmetine sokan, solu arabeskle birleştirip nostaljinin bir parçası haline getiren, adeta Yeşilçam filmlerine ait bir eski zaman masalına indirgeyen yaklaşım söz konusuydu. Herkesin her şey olabildiği; toplumsal tarihin önemsizleştirilerek kişilere bağlandığı, gerçeklerin renkli bir dergi kapağının mizanpajına indirgendığı bir durumla karşı karşıyaydık.

KAFA dergisinin de arabeskle kurduğu ilişki diğerlerinden farklı değildi. Daha yakın zamanlara gelirse KAFA’nın Haziran 2019 sayısı Can Yılmaz’ın “Bir Kibariye Şarkısıydı Kim Bilir” başlığını taşıyordu. “Farkında olmadan, muhteşem bir hızla avucumuzun içinden kayıp giden şu sınırlı hayatı çarçur ettik mi etmedik mi diye ölçüp biçmeden terk-i diyar edeceğimiz muhakkak” diye başlayan yazıda Can Yılmaz, bu dergilerin olmazsa olması olan formülleri aynı anda uyguluyabiliyordu. Daha başlıkta devrik cümlelere yaslanmak ve “Ah bu hale geldik” yakarışı ve ille de başlıktan finale uzanan bir arabesk tema... “Kazık yeriz korkusuyla dost kazanmaya korkar olduk” derken, birkaç

sayfa sonra bu kez arabesk fantezi şarkılarıyla meşhur olmuş bir ismi görüyorduk; Hakan Altun, “Hepimizin hayatında kankalar, dostlar, arkadaşlar dediğimiz insanlar vardır. Benim için iyi insan ve doğru dost iyi günde değil, kötü günde yanında olandır. O kankalar, arkadaşlar gün gelir arkalarına bakmadan kaçarlar belki. Ama baki olan ailelerimizdir” diye sürüp giden bir kompozisyon kaleme alıyordu.

Arabesk Duyarlılıkla Asrı Saadet Aramak

Bu dergilerde ne yazıldığına değil, kimin yazdığına bakılan bir sürecin işlediğini yazar kadrolarından anlıyorduk. Edebi bir birliktelik olmadığı gibi siyasi ya da sosyolojik bir paydadan da söz edemiyorduk. Farklı mesleklerden insanların daha ziyade anılarına yaslanmış, bir güzel geçmiş ve ardından gelen radikal kırılışın atmosferinde yazılar üretiliyordu. İster şarkıcı, ister oyuncu olsun, bu matruşkadan hep aynı bebek çıkıyordu. “Asrı saadet” aramak, tıkanmış zaman dilimlerinin kendiliğinden gelen üretim hatasıdır. Geleceğe dair rasyonel değerlendirmelerle bir perspektif çizemez, gün’den de tatmin olmazsanız, harekete geçmeyi ve koşulları akıl süzgecinden geçirip yeni bir yol haritası ve yöntem üzerinde çalışmayı göze almıyorsanız bir tür uyuşturucu olarak geçmişe yaslanmak işten bile değildir.

Bugüne dair kırılğanlık, yılgınlık ve dargınlık; arabesk öğelerle kurgulanıyordu. Umudu gelecekte ararsanız zaten arabeskten beslenemezsiniz. Geriye sadece geçmiş kalıyordu. Fakat sözü edilen geçmiş, sahiden anlatıldığı kadar güzel miydi? O geçmişten bahsederken “gerçek” dostluklar ve “hakiki” aşklardan söz ediliyordu. Gerçek elbette yansıtıldığı gibi değildi. Geçmişe bir popüler dergi sayfasından bakmak müthiş manipüle edici sonuçlar doğurur. Darbeler, katliamlar, ihbarlar ve inkârlar hiç yokmuş gibi davranmak, kendi asrı saadetini kurgulamaktan başka bir şey değildir.

Öte yandan “Asrı saadet” kurgulanırken popüler kültürün Yeşilçam’a ayrı bir saygı duruşu vardır. Çünkü Yeşilçam Türkiye sinemasının popüler kanadıdır. Ülkenin önemli sorunlarına, çalkantılı, sıkıntılı günlerine, sınıfsal meselelere değinmeden beyaz perdede “beyaz” masallar anlatır Yeşilçam. Oysa insanlar hiçbir zaman ‘yoksul

ama mutlu' değildir. Zenginler, yoksullardan insanlık dersi almazlar, çoğu hikaye mutlu sonla bitmez.

Adile Naşit, Münir Özkul, Tarık Akan, Cüneyt Arkın gibi oyuncuların canlandığı karakterlerle gün'ü yargılamak çok kolaydır. Bu dergilerin kapaklarında nostaljiyle ve geçmişle örtüşmüş film afişleri sık sık kullanılır. Favori filmleri Vesikalı Yârim'dir, "Çok eskiden rastlaşacaktık" repliği gönüllerine kazınmıştır. Ancak filmin asıl meselesi unutulur. Türkiye sinemasında kadın "karakter"le tanışırız, kötülük ve "kötü kadınlık" kavramları ters yüz edilir filmde. Çünkü Safa Önal-Lütfi Akad'ın bir itirazı vardır. Bu itirazı, bir manavla bir konsomatrisin "olmayacak" aşk hikayesinin içine yerleştirmiştir filmin yaratıcıları. OT'un 2017 Ağustos sayısının kapağında *Ah Nerede* filminden bir sahne vardır. Delikanlı otobüsün üstünden aşağı sarkarak genç kadını öpmektedir. Tarık Akan'la Gülşen Bubükoğlu'nun baş rollerini paylaştığı filmin bu sahnesi kapakta, "Aşk hiçbir zaman pişmanlık duymamaktır" yazısı eklenerek yayımlanır. Halbuki bu sahne gerçek hayatta, bir kadına yönelik tacizi anlatır. Ama Yeşilçam karakterlerinin bu hal ve hareketleri "kahramanlık" olarak anlamlandırılır ve bu "temsil" dergi aracılığıyla sürdürülür.

Tabii burada önemli olan sadece kahramanlaştırılanların pozisyonu değildir. Yazarın kendisi de popüler bir isim olarak oradadır ve sürekli "rahat" bir hayat yaşadığı öngörülen insanların dertlerinden bahsetmesi okuru bir anlamda "rahatlatmaktadır". Öyle ya, çok "ünlüdür", mesleğinin "bilinenidir", ama gene de acıları vardır, hassasiyetleri vardır, terk edilmişlikleri, hatta aldatılmışlıkları... Bu noktada Ünsal Oskay'a kulak vermek gerekir: "İçinde yaşadığı toplumsal ortamın yarattığı sorunları çözüme kavuşturamayan insan, bir televizyon dizisinde kendi sorunlarının benzeri olan sorunları yaşayan başka insanların da olduğunu gördüğünde rahatlamaktadır. Yaşadığı acı verici sorunların tek kabahatlisinin kendisi olmadığını gördüğü için rahatlamaktadır. (...) İlgi çekicilikleri yaşadığımız hayatla etkileşimimize uygun oluşlarındadır. Okuyucusuna, izleyicisine 'ne istiyorsa onu veren' gazete yönetimi, radyo ya da televizyon kuruluşunun okuyucusu/izleyicisi artmaktadır."⁴

⁴ Ünsal Oskay, *İletişimin ABC'si*, İnkılâp Kitabevi, 2016, 4. baskı, s 85.

Burada iki ayrı pencere açılıyor önümüzde. İlki, hissedilenlerin “başkası tarafından da” hissediliyor olmasının yarattığı tatmin. İşte tam da bu nedenle Ünsal Oskay’ın zamanında “dizi” diye adlandırıldığı mefhum, artık dergiler üzerinden de tanımlanabilir. Bu dergiler, melodramların evidir, not ediyoruz. İkinci pencere “okurun isteğidir”, burada rıza imalatından bahsetmemek olmaz. Söz etmiştik, yazanı “görünen”, yazdığı “görünen”, yazılan mecra “görünen” olunca, kendi meşruiyetini kendisi sağlıyor. Bir nevi kendi kendini gerçekleştiren kehanet ortaya çıkıyor. Guy Debord bir kez daha haklı çıkıyor: “Gösteri kendini tartışılmaz ve erişmez devasa bir olumluluk olarak sunar. ‘Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür’ der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır; ortaya çıkışı-na karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile aslında zaten bunu elde etmiştir.”⁵

İyi olan ile görünür olan arasındaki eşitleme, manipülasyonun ta kendisini oluşturur. Bu kadar “görünenin” sık tekrarı, alternatiflerinin de birer kopya olması, okurların okuma alışkanlıklarını da etkiler. Bir dergi rafında gördüğünüz çeşitlilik yelpazesi değil, tekdüzeliktir. Daha fazla dokunaklı anı, daha fazla dokunaklılık ihtiyacını kendi içinde yaratır.

Bir Arabesk Yöntem Olarak “Tezat”

Dergiler, nostalji üretir ve gün’ü yeniden yorumlarken arabeskin en önemli özelliklerinden biri olan “tezat” a yaslanmakta çekince görmezler. Stokes’a göre, “Arabeskin mesajları kaçınılmaz şekilde tezatlar” içerir.⁶ Tezatlık, parçalamaktan ve parçalanmaktan gelir; bütünlük, nedensellik olur. Arabeskin parçalamak gibi bir özelliği vardır. Nedenselliği parçalar, sonuçları parçalar; aslında parçaladığı neden-sonuç ilişkisidir.

Havada gezinen bir nedenin yerleşik acısı ve olası çözümü param-parçadır. Bu dergilerin de temel motivasyonu aslında parçalamaktır. Gün’ün aksayışı, yıpratıcılığı gerçek bağlamından koparılır. Ekonomik

⁵ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, 2018, 8. baskı, s. 37.

⁶ Martin Stokes, *Aşk Cumhuriyeti*, Koç Üniversitesi Yayınları, 2010, 1. Baskı, s. 144.

ve politik meseleler asla asli unsur olarak eleştiri mekanizmasının içinde yer almaz, olsa olsa belli belirsiz bir fon olur: “Çocukken yoksulduk, televizyonumuz yoktu ama mutluyduk.” İnsanın ve toplumun değişimi, dönüşümü tarihsellik bağlamından koparılır. Kötü ve yoz bugün (ama neden kötü, ama nasıl yoz’a cevap yoktur) ile iyi ve güzel mazi (peki ama nasıl iyi, gerçekten güzel mi) arasında da bir bağ yoktur.

Bu koparma ve parçalama kapaklarda, metinlerde sürer gider. İki örnekle yetinelim: OT dergisi, Kasım 2016 sayısının kapağında Franz Kafka’dan alıntılacağı “Herkes beraberinde taşıdığı bir parmaklığın ardında yaşıyor” sözünü öne çıkarırken Nisan 2017 sayısında Orhan Veli’nin “Geç bunları anam babam... Bilirim ben yaptığımı” ifadelerini kullanıyordu. Bunlar arasındaki tezatlık bu durumun en yalın örneğiydi. Zira Kafka ve Orhan Veli’den yapılan alıntılar metinsel ve tarihsel bağlamından koparılmış, imajlar yığınının üzerine bindirilmiş metinlere dönüşmüştü.

Bağlamında koparmaya ikinci örneği bir övgüden verelim: Dilan Bozyel’in Şubat 2015 tarihli KAFA dergisindeki yazısına göre, Barış Manço, “haksızlıklara karşı güçlü duruşu”yla bize örnek olmalıydı. Yazı boyunca övgünün en uç sınırlarında dolaşılıp duruluyordu. Tek soru: Barış Manço hayatı boyunca sahiden neye itiraz etmişti? Yazıda yanıtı yoktu, Barış Manço’da da yoktu, zira koşullara uyumlanmayı iyi becerebilen ve bu tercihiyle uzun bir kariyer yönetmiş Manço’nun dahi bu yazıya itirazı olurdu herhalde...

Nedensellik parçalanınca ve geçmiş nostaljiye indirgenince kocaman bir tezatlar yığını çıkar karşımıza. Bu tezatın başlıca nedenlerinden biri de kahramanlaştırma operasyonudur. Kapağa taşıdıkları her figür bir bütün olarak kahramandır, bir bütün olarak haklıdır ve bir bütün olarak zaaflardan azadedir. Arabesk, kahramanların konaklaması için uygun bir ikamettir.

Konu Dokunmak Değil Dokunaklı Olmaktır

Arabesk kültür tarihsel koşulların bir ürünü olarak ortaya çıkmıştı. Ancak koşulların ve sosyal yapının değişmesiyle miadını doldurdu, bugün açısından tekrar üretilir durumda değil. Bu tahripkâr

kültürel birikimin “yeni”yi ortaya çıkarmayacağı ise başından bel-
liydi. Arabesk, melankolinin gerçeklikle bağını kopartarak bunu bir
pazar malı haline getirmek ve üstüne kurgusal bir asrı saadet yarat-
mak için en uygun araçlardan biriydi. Kültür endüstrisinin bir parça-
sı olarak arabesk, bazen fon bazen de sos olarak müzikten edebiyata
kadar birçok alanda kendini hissettirmeye devam ediyordu. Bugün
dergilerin yapmaya çalıştığı koca bir taklitten ibaretti ve elbette
suni, elbette hesaplanmıştı.

Bir alt kültür olarak zirveye taşındığı ve yüksek bir üretim ka-
pasitesine ulaştığı dönemde ise arabesk, bir yönüyle halin arzıydı.
“Halin arzı” ifadesi arabesk müziğin önemli söz yazarlarından Ali
Tekintüre’ye aitti. Senden Vazgeçmem, Seni Yakacaklar, Benim İçin
Üzülme, Hangimiz Sevmedik, Tanrım Beni Baştan Yarat, Dilek Taşı,
Sürünüyorum gibi şarkıların yazarı, arabesk için “Bazı şeylere karşı
çıkmaq için de yazılmış olabilir ama daha çok halin arzıdır arabesk.
Bestelere bakıldığında eğlence müziği olmadığı görülüyor. Yılgınlık
değil, bir olgu var orada. Bazı şarkılarda isyan da var. Son yapılan
pop müziklerden film çıkaramazsınız. Ama bizim şarkılarımızdan çok
fazla film de çekildi. (...) Hepsinde senaryo var, bir hikâye, bir yaşan-
mışlık var. Yeni çıkan pop şarkıları dinliyorum; ritimler aynı, müzikler
birbirinin benzeri. Birkaç haftalık, birkaç aylık şarkılar yapılıyor. Bi-
zim şarkılarımız öyle değil, yıllara meydan okuyor,” diyordu.⁷

Ali Tekintüre’nin haklı olduğu noktalar yok değildi. Evet, ortada,
en azından başlarda, birtakım formüller üzerine oturtulmuş fabrikas-
yon işler değil, sahiden bir meram anlatma gayreti olan şarkılar vardı.
Şarkıların esas sorunu ise şuydu: Geçim sıkıntısı, istediğini elde ede-
memiş olma, umulana erişilememe gibi temalar büyük bir duygusal
yakarıyla işleniyordu. Bunların bir hikayesi vardı ancak giriş gelişme
ve sonucu yanlış kurgulanmıştı. Hissedileni anlatma iddiası bakiydi,
ama hissedilenin sebebi üzerine kafa yorulmuyordu. Tanrı’ya, daha
“light” bir versiyonu olarak kadere, ama ille de kadına yöneltilen fa-
kat gerçek nedenleri üzerine kafa yorulmayan öfkenin sonu, kuşku-
suz yılgınlık olacaktı.

⁷ Ali Tekintüre: “Arabesk, halin arzıdır yılgınlık değil”, *Evrensel*, 13 Eylül 2015.

Bunun edebiyattaki kalesi son altı yıldır popüler kültür dergileri oldu. Evcilleştirilmiş arabesk figürler aracılığıyla bu dergiler vasatı politikleştirirken, politik olan figürleri ise evcilleştirdiler. Dergi, zamanına itiraz eder, zamanıyla savaşı, zamanını anlar, zamana direnir. Edebiyatın ve özelde edebiyat dergiciliğinin birtakım gerçeklere dokunmasını bekleriz ama burada başka bir durum söz konusuydu, burada başka bir “hesap” vardı; konu, dokunmak değil, dokunaklı olmaktı.

Adaletsizlik Karşısında Metafizik İsyan: Behzat Ç.

Arzu Eylem

Arabesk günümüzde sadece sosyolojik bir olgu, hızlı ve çarpık kentleşmeye bağlı bir kültür olarak ele alınmıyor. Sıkıntı ve acının karşısında katartik etki sağlayan bir söylem/üst başlık olarak arabesk, bugün neredeyse her şeye sirayet etmiş bir kavram. Edebiyatta arabesk etki ise daha çok melodram halinde görülüyor.

Türkiye’de arabeskin yükseldiği dönemde yoksul-zengin, modern-geleneksel gibi kutuplardan bahsedilirdi. 2000’lerde her şey yeniden bir araya gelmeye, birbirinin içinde erimeye başladı. Her şeyi aynı anda görmek, hiçbir şeyi görememek, hiçbir şey hissetmemek gibi. Gerçek ile sahte de “gibi” ile ayrıldı. Gibi, tek ve aynı görünümde bulundu. Sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma sokan 80’lerden, her şeyi poplaştıran eşitleyen 90’lardan sonra, bütünleştirirken bin parçaya bölen 2000’leri yaşıyoruz. Bir zamanlar belli bir zümreyi, bir dileği ya da yaşam biçimini tarif eden arabesk, şimdilerde her şeyin içinde bir parça var. Pop olanı arabeskten ayıramıyoruz artık. Günümüz yaşamına *post-truth* deniyor. Her şey bağlamından kopararak, şüpheden arınmış biçimde duyguları hedef alarak işleniyor. Kitlenin duyguları asılsız haber ve bilgilerle istenildiği gibi yönlendiriliyor.

Melodrama düşkünlük bir biçimde gerçek hayatta da karşılığını buluyor. Üstelik edebiyatta melodramlar genelde mutlu sonla biter. Masala dönüşür. İmkânsızlık karakterin gelişimi ve güçlenmesi için avantajmış gibi yansıtılır. Çekilen acılar boşuna değildir. Karakterin hayatla ilişkisi trajik acı üzerinden belirlenir.

Acı çekmek sınıfsal bir içerikten bağımsızdır arabeskin dünyasında. Ağlamak da gülmek de insan içindir. Başarılı bir melodram bize iki duyguyu aynı anda yaşatabilir. Genelde yalnızlık, kaderini tayin edememe, başarısızlık, dışlanma, küçümsenme, uyumsuzluk gibi temalarla sunulur hikâye bize. Melodram çoğu zaman trajik olanla karıştırılır bu yüzden. Oysa trajik olanda “arzu” baskındır. Yani kişi arzusunu gerçekleştirmek isterken sınırlarla karşılaşır. Trajik yapıt sınırları araştırır ve tartışır. Bunu karakterler üstünden değil eylemlerle aktarır. Melodramdaysa tüm yük karakterin sırtındadır. İyi karakter her yanıla iyi, kötüyse kötüdür melodramda. Özne negatiftir ve kaderle sınırlandırılmıştır. Melodramda ahlak görüşüne paralel, toplumsal düzene ve baskın anlayışa bağlı şekillenmiş muhafazakâr bir tutum vardır üstelik. Melodram tür olarak 19. yüzyılda, modernin kutsalı dışlamasıyla ortaya çıkar Avrupa’da. İnancın yokluğu anlamın yasına dönüşür. Tutulamayan yasın sonucu olarak melankoli doğar. Dramla birlikte trajiğin yitip gittiğini iddia eder melodram. Kendini popüler kültürle birlikte sunar. “...kültür (yüksek veya seçkin kültür) özellikle sıradan (zihne karşı bedensel) hazzın aşılmasıyla inceltilmiş bir yaratım, üretim ve tüketim pratiği”dir ve aynı zamanda popüler kültür (kaçışçılığı, oyalayıcılığı, kolaycılığı ile) sıradan hazza yöneliktir. Esas olarak zihinsel olmayan bu sıradan haz ise siyaset alanı dışına itilmiştir (ki bu, hazzın bastırılması anlamına da gelmektedir bir bakıma).”¹ Oysa trajik, farklı biçimlerde varlığını sürdürmektedir. En azından Raymond Williams böyle söyler.² Arzunun açığa çıkmasıyla oluşan trajikle, arzunun bastırılmasını salık veren melodram arasından popüler kültür ikinciye, melodrama yönelir. İncelikle örülebilecek bir dram popüler kültürün eliyle kolayca melodrama dönüşebilir.

Popüler edebiyat, geniş okur kitlesine hitap eder. Okurda çeşitli duygular uyandırmayı hedefler. Hızlı okunan (tüketilen) bu eserler olay örgüsünden ziyade vaka yaratma üzerine kurulur. Bu yanıla melodramatik eserler ticari açıdan kârlı oluşlarıyla tercih edilir.

¹ “Popüler Kültürü Eleştirmek”, Erol Mutlu, Doğu-Batı Dergisi, Yıl:4, Sayı:15, Mayıs-Haziran, Temmuz 2001.

² *Modern Trajedi*, Raymond Williams, İletişim Yayınları, Çev. Banş Özkul.

Melodram Fransa'dan dünyaya yayılan bir tür olduğu için bizde arabeskle karışır. *Pathos* (acı veren eylem) daha da güçlenir. Bu yanılla melodram sadece estetik ve kültürel bir biçimi değil, ideolojik ve stratejik yönelimi de anlatır.

Edebiyatta Trajedi-Dram-Melodram

Trajediler merhamet ya da ıstırapı merkezine almaz. Çünkü trajik kahraman var olma cesareti gösterir. Gündelik hayattan yola çıkarak dünyayı reddetmeye koşar. Korku (dehşet) duygusu acıyı dizginler trajedilerde. Modern dünya trajediyi (iyi insan olmak gerekliliği üzerinden) hem över hem de ondan ürker. Terry Eagleton, “üzücü” deyimıyla trajedi kavramını açıklamayı trajik bulduğunu söyler. Ona göre, trajiği patetik olanla karıştırırız çoğunlukla. “Trajik olan, patetik olandan, arındırıcı, zindeleştiren ve hayatı olumlayıcı bir yapıyla farklılaşmaz mı?”³ diye sorar. Melodrama duyulan ilgi/ihtiyaç buradan geliyor olabilir. Melodram dilsiz acıyı anlatma derdinde merhametten yana tavır alır. Buradaki itiraz, eşitsizliğin ve adaletsizliğin sürdüğü bir dünyada acı gibi ortak bir dilin aktarılma olanaklarını kısıtlamaya, hayata benzemeye çalışırken dünyaya nesnel açıdan bakmamaya dairdir. Melodram drama göre öğreticilikle ayırır kendini. Belli bir ahlaki anlayışa yaslanır. Gündelik olayları sergiler ve *bize* nasıl daha iyi biri olacağımızı anlatmaya çalışır. Melodramın popüler kültürle birlikte olmasının sebebi de bu gibidir. Halkı hakim ideolojik bakışa uygun şekilde yönlendirmeyi ve herkesçe anlaşılabilmeyi ister. Bu sebeple trajedi ile melodramı karşılaştıran kuramcıların çoğu melodramı yerer. Oysa melodramı savunanlar trajediyi melodramın içinde eritmeye ve benzeştirmeye çalışır. Yüzeysel bakışla ortak noktalar yakalamak mümkün görünür çünkü. Ama derinlemesine bakıldığında Antik Yunan'da trajedi (tragedya) bilgisizlikten bilgiye geçişi, erdeme ulaşmayı amaçlar. Dolayısıyla bilgi ve erdemlilik mutluluğu getirir. Acıdan haz duyma merakın giderilmesiyle ilintili olarak mutluluğa yol açar. Trajik, kurmaca olduğu için de çekicidir. Fakat felaketi anlatan bir edebiyattan haz duymak hâlâ tam anlayışlamamıştır. Burada

³ *Tatlı Şiddet*, Terry Eagleton, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.21, Çev. Kutlu Tunca.

fark anlatımının pornografik olup olmamasıyla kurulabilir. Acı deneyim olduğu gibi, çırılçıplak anlatıldığında deneyimlemek yerini kanıksamaya ve yabancılaşmaya bırakır. Bu nedenle trajik edebiyatta olaylar örtülü anlatılır. Trajik kahraman bir biçimde acıdan arındırılır. Arınma bilgiyle birlikte gelir.

Ortaçağ ve sonrasındaki trajik kavramında bilgi acı çekmekle özdeş sayılır. Bu durum teolojik açıdan da kaçınılmazdır. Tanrı insana nasıl yaşaması gerektiğini söylemiştir. Boyun eğmeli ya da kabul etmelidir insan. Modern döneme gelindiğindeyse birey özgürlükle yetinmelidir. Artık tüm yük iradenindir. Çünkü Tanrı ölmüştür. Bize nasıl biri olacağımızı söyleyen yoktur artık. Melodramın tam da 19. yüzyılda Fransa'da doğmuş olması tesadüf sayılamaz bu nedenle. Eagleton'ın saptamasıyla, edebiyat manevi çoraklığı dindirmek, dinin bıraktığı boşluğu doldurmak için önemli hale gelir.⁴ Ahlaki olan, iyi ile kötü üstünden düşünülür. İyi insan yaşadığı topluma faydalı insandır. Oysa Sokrates için manevi yaşam iyi ile kötü diye keskin biçimde ayrılmaz. Aristo da talihsizliğine kendisi sebep olan insana merhamet duymayı önemsemez. Moderniteye kendisini iyiyle kötüyü ayırt ederek kurma konusunda ısrarlıdır. Peki neye göre? Yasaya göre mi, ahlaka göre mi, yoksa faydaya göre mi? Vicdan burada nerede durur? Erich Fromm'un⁵ söylemiyle, otoriter vicdan mıdır karar veren, insancıl vicdan mı?

Melodram insancıl vicdanı otoriter vicdanla eşitleyerek genel ahlak dersi verir. Kendine kaynak olarak da tragedyaları görür. *Pathos* melodramda da bulunur. Karakter mağdurdur ve başına peş peşe trajik olaylar gelir. Karakter sürekli sınanmaktadır. Sınanma iyilik ve kötülük tercihi üstünden kurulur. Sonuçta hem karaktere hem de okura ahlaki sorumluluk yüklenir. Acı çeken karakter, okurla metin arasında yakınlaştırmacı bir öğedir. Okur sempatiyle yaklaştığı karaktere empati duyar. Melodram böylece ahlaki değerleri yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda da pekiştirir.

Melodramın niyeti ahlaklı, iyi insan yaratmaktır ve bu tutum trajiğe karşıttır. Değişen düşüncelerin topluma benimsetilmesi için

⁴ *Edebiyat Kuramı*, Terry Eagleton, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Çev. Tuncay Birkan.

⁵ *Kendini Savunan İnsan*, Erich Fromm, Say Yayınları, İstanbul, Çev. Necla Arat.

araçsal bir tür olarak görülebilir. Zıtlıklar ve bu zıtlığın keskin, abartılı anlatımından beslenen melodramlar her şeyi anlatmayı üstlenir. Yani okur edilgen, metin aktiftir.

Trajiğin doğduğu yerse Tragedyalardır. Aristo'nun tanımlamasıyla bir tragedyada üç özellik aranır:⁶ Baht dönüşü (peripetia), tanınma (anagnorisis) ve katharsis. Soylulara dönük metinlerdir bunlar ve genelde düşüşü anlatırlar. Oyunu izleyen halk kendi başına gelmemiş de olsa dehşetle yüzleşir, arınır. İzleyenin/okuyanın karşılaştığı, tikel trajik insanın karanlık yanı ve yazgı karşısındaki acizliğidir... Bir nevi eşitlenmedir bu. Hata yapmanın şahsiyet meselesi değil, insan işi olduğunu pekiştiriyordur belki de Yunanlılar. Zamanla trajedi kavramı sınıfsal bağlamdan da, biçimi doğuran özelliklerden de kopar. Yunan tragedyalı taklit edilemez şekilde uzaklaşır. Hatta neyin gerçekten trajik olup olmadığı tartışılmaya başlanır. "İnsan" edebiyatın merkezi olur. Edebiyatın en önemli derdinin insanı araştırmak olduğu söylenir. Kimi zaman birey bireyselden yola çıkarak anlatılırken, kimi zaman toplumla birey çatışması kendini gösterir. Ama insanı araştırmak, sınırları kavramak için dramatik anlatıma ihtiyaç duyulur. Okurla anlatı arasındaki mesafe korunur. Modernizmde insan artık özgürlüğüyle sınanır. Kişi sahiden özgür olup olmadığını bilemese de öyle olduğuna inanmayı seçer. Özgürlük antik çağın yazgı anlayışıyla bağdaşmaz, tersine bireyin iradesiyle anılır. Modern trajedi bir biçimiyle uyarlamaya dönüşür. Dram, acının, hüznün ve kabullenmenin türü olarak doğar. Dramda kurmaca ve nesnel yaklaşım, yani anlatmaktan çok göstermeye dayalı aktarış duygulara değil akla hitap eder. Melodramsa dramın bir türü olarak ortaya çıkar. Dramdaki çabalama ve kurtulma umudu melodramda da görülür. Trajediye tekinsizdir, verili olanı ters yüz eder, ardında sorular bırakır. Dolayısıyla trajik olanı dışlayan bir edebiyat tartışma yaratmayı reddeder. Belli bir iyilik ya da kötülük resmi çizerken, duygusal karmaşaya yol açar. Ortaya bir soru çıkar: "Şimdi neye inanacağız?"

Bugün çıkışsız hissediyoruz. İsyanın dahi manipüle edildiğini, meselenin sadece insan onurunu korumak olduğunu, değiştiremesek

⁶ *Poetika*, Aristo, Remzi Kitabevi, Çev. İsmail Tunalı.

dahi var olan sınırları ihlal etmeye devam etmek ve gelecekteki değişim ihtimalini unutturmamak gerektiğini biliyoruz. İşte böyle bir halde artık taşranın isyanı diye tanımlanmış eski arabesk kavramı bizi karşılayamaz. Trajiğe ve belki onu reddetmeye ihtiyacımız var gerçek hayatta. Acılara bakan/acı çeken insanlar olarak merhamet etmeye ve kendi acımızı bir başkasının acısıyla söndürmeye değil. Yüzyıllardır adaleti merhametle karıştırıyoruz. Adaletsizlik üstünden, bir mağdur bir de mağlup yaratıyoruz. Sözün kisası, sözün düştüğü yerdeyiz. Söz, duygulanımların, gelip geçiciliğin hizmetine girdi. Ne yaparsak yapalım faniliği unutamayız. Sürekli canlı tutmak istediğimiz bir görüntüyü yaşatma çabasıdayız. Öyle ki trajedide insanın acınası bir varlık olduğu ima edilse de, acı var olmanın kanıtı sayılır. Trajiği arabeskle karıştıramayız. Arabeske ilişkin tüm eleştiriler şu noktada düğümlenir: “Özgürlük talep edilirken adalet dışarıda kaldı.” Bugün sahte de olsa herkesin bir özgürlük alanı var. Ama adalet yok. Bu yüzden belki de trajedinin en yaygın tanımı kahramanın sonunda yok olduğu bir aksiyon olması, adaletin ölümle sağlanmasıdır. Oysa trajedi adı verilen yapıtların çoğu kahramanın yok oluşuyla sona ermez. Ama yine de trajedi geri döndürülemez bir gerçekliği dile getirir. Kötülüğü aşkınsal değil, somut, tartışmaya açık bir şey olarak kavrar. İnsan özgürlüğünün olanakları arasında bir araştırmadır trajedi. Adalet, yazgı ve acı üstüne düşünme şekli. İçten içe hakikate ulaşma çabasını da taşır trajediler.

Behzat’ın Ç.’si: Çilekeş mi, Çaresiz mi, Che mi?

Melodram, dram ve trajedi arasındaki benzerlik ve ayrımları, arabeske değdiği yerleri gözden geçirmemin nedeni aslında bir romanı konuşmaya hazırlanmak... 2006 yılında edebiyatımız bir polis amiriyle, Behzat Ç’yle tanıştı. Emrah Serbes’in *Her Temas İz Bırakır* adlı ilk romanının başkarakteri Behzat birkaç yılda televizyon ekranlarına taşındı. Ardından roman sinemaya uyarlandı. Behzat Ç. edebi açıdan değil, dizi oluşuyla konuşuldu çoğunlukla..

Sinema ve televizyon, edebiyatın onlarca sözcükle anlatamadığını tek bir kareye sığdırabilir. Bakışın yerini alır. Toplumsal ve siyasi kriz dönemlerinde, art arda yaşanan felaketler nedeniyle de sinema/televizyon travmaları iyileştirilmeye yönelik bir terapi gibi görülmeye

başlanır. Görevini yerine getirmeye çalışırken, gerçeğin ne olduğunu konuşmamıza olanak vermeyen, tersine içerikten ziyade yöntemle odaklanarak karmaşık olaylarla zihinsel usulsüzlüğe yol açar. Maa-
 lesef senaristler ve yapımcılar bu karmaşık denklemi gözetiyor. Kar-
 şılıklı ilişkiden beslenen dizi sektörü karaktere ve hikâyeye izleyici
 beklentisi üstünden yön verip terapiyi ya da yaşama benzerliği esas
 alıyor. Hazzın ve hüznün yarattığı karmaşık duyguları kucağımıza bı-
 rakıyor. Edebiyatta okuru gözeterek, popüler kültüre yönelik yazılmış
 eserler de bu denkleme uyuyor. Bu nedenle başlangıçta melodrama
 doğmamış bir karakter olan, tikel açıdan tutarlı bir çizgide kalan Beh-
 zat Ç.'nin etrafındaki söylem de diziyile birlikte değişti.

Edebiyat uyarlamalarında iki genel eğilime rastlanır. Doğrudan
 aktarma ya da yorumlama. Yorumlama, romanın belli açılardan
 maksatlı olarak değiştirilmesidir. Öz muhafaza edilse de, karakter-
 ler aynen alınsa da, eserden bağımsız bir yapıt ortaya çıkar. Behzat
 Ç. esinlenme aşamasına geçmiş bir yorum sayılmaz. Çünkü dizinin
 senaristlerinden biri romanın yazarı Emrah Serbes'tir. Serbes zaman-
 la senaryoya katkıdan çekilir. Dolayısıyla Behzat Ç. başta doğrudan
 aktarımla ekrana taşınırken sonrasında yorumlanır. Bunda dizinin
 popülerleşmesinin etkisi büyük. Behzat, romandaki duruşunu ko-
 ruyor gibi görünse de, yaşam biçimi sahnelendikçe melankolik bir
 karaktere dönüşür. *Her Temas İz Bırakır*'daki Behzat ne iyi ne de
 kötü, sadece vicdanlı biridir. Eylemlerini *saçma sapan konuşmadan*
 sürdürür. Kendini anlatma ve okurun dünyasında yer edinme kaygısı
 yoktur. Behzat'ın iç dünyasından çok olayları takip ederiz. Behzat
 böylece içinde yaşadığı dünyayı resmederek romanı trajik açmazda
 tutar, adaletsizliği sorunsallaştırır.

Her Temas İz Bırakır, kimi yanlarıyla doğalcı diyebileceğimiz bir
 roman. Doğalcılık içinde arabesk/melodramatik öğeleri barındırmaz.
 Fredric Jameson'ın deyimiyle, "...doğalcılık genel olarak gerçek-
 çiliğe oranla çok daha fazla sınıf olgusuyla belirlenmiş ve belli bir
 toplumsal duruma odaklanmıştır..."⁷ Emrah Serbes'in polisiye türün-
 de kaleme alınmış *Her Temas İz Bırakır* adlı ilk romanında, dolaylı

⁷ *Gerçekliğin Çelişkileri*, Fredric Jameson, Metis, İstanbul, 2018, s.169, Çev. Orhan Koçak.

yoldan sınıf perspektifine rastlarız. Behzat Ç. gibi adaleti arayan, rahatsız vicdanlı bir karakterin polis olma nedenini de bir yerden yakalarız. Daha doğrusu bu denli sahici bir karakterin aynı zamanda metafizik görünmesinin sebebini anlarız.

Roman incelikle örülmüş bir dramdır. Eser melodrama yaslansaydı gerçeğe uygunluk gösterirdi. Uygunluk, göstermenin veya eleştireliliğin yerini alırdı. Dolayısıyla Serbes'in ilk romanına bu açıdan baktığımızda dizi uyarlamasından ve sonraki eserlerinden ayrı bir yerde durur. Emrah Serbes, bir röportajında, "Romanı yazarken, işin polisiye kısmı yani iskeleti benim için çok önemliydi. Behzat Ç.'nin böyle bir etki yaratacağını o an düşünmemiştim, benim için önemli olan romanı bitirebilmektir,"⁸ der. Yazarın açıklaması söylemdeki değişimin televizyona taşınmaktan ve popülerleşmeden kaynaklandığına dair kanıt sunar. Hatta zamanla Behzat'ın adaleti tartıştıran, toplumla birey arasındaki çatışmalara dikkat çeken yanı ikinci plana atılır dizide. Erkek oluşu, delikanlılığı, tutunamayışı, mutsuzluğu üstüne söylemler üretilir. Behzat'ın düzenle uyumsuzluğu, bireysel tutunamama hikâyesine dönüşür. Başarılı ve mutlu olmamasının önündeki tek engel kendisidir. Hatta yazar Emrah Serbes, dizinin yayınlanmasından sonra verdiği röportajda Behzat Ç. için, "Kadınlara kadın olduklarını hatırlatıyor Behzat. Yaralarını sarıp sarmalama arzusu uyandırıyor,"⁹ der ve Behzat'ın melankolik yanını güçlendirir.

Bu, sadece Behzat Ç. dizisi için geçerli değil. Son dönemde yayınlanan pek çok dizi bilinçli bir biçimde melodramla örülüyor. İzleyicinin duygularına seslenen bu yapımlar hayata anlam yüklemeyi esas alıyor. Yapım bu duygulanım üstünden kendini var ediyor. Empati istiyor. Oysa duygudaşlık, merhamet etmeyi çağırır. Merhamet duygusu, pozitif olanı, şeffaf düzeni ve adaleti dışlar. Geriye sadece duygular kalır. Merhamet duygusunu uyandıran acı, nedenlerinden bağımsız ortaya konur ve hayatın bir parçası sayılarak olağanlaştırılır. İbret verici olay örgüsünde merhamet genel bir durum olarak sunulur. Dolayısıyla melodramlar yardımıyla bir tür *katharsis* yaşarız. Bu katarsis trajedinin yarattığı etkiden farklıdır. Melodramda yaşadığımız katarsis

⁸ Röportaj: <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-50107/>

⁹ Gülenay Börekçi, "Behzat Ç.'nin Gerçek Yüzü", Habertürk Pazar, 18 Eylül 2011.

daha çok arabesk müzik dinlediğimizde hissettiğimiz yoğunlaşmaya benzer. Kanırtan, ağlatan ve acıyı her şeyin üstüne çıkaran, çıkarırken acıyı sebebinden uzaklaştıran bir duygusal boşalma halidir bu.

Dolayısıyla *Her Temas İz Bırakır* romanında Behzat Ç. melez/ metafizik bir kahramandır: Her şeye ve herkese rağmen, intihar süsü verilmiş bir cinayeti aydınlattığı için kahraman, uyumsuz ve yenik olduğu için de antikahraman sayılabilir. Ya da bir trajik kahramandır, sonunda kendi trajedisiyle yüzleşen. Üstelik romandaki Behzat ne iyi ne de kötü bir karakter olarak çıkar karşımıza. Yani o melodrama ait değildir. Kendini kültürel kodlara sıkıştırmamıştır. Gücünü trajik olay örgüsünden alır. Belirsiz bir yazgının içine doğmuştur veya soyut özgürlüğünün sorumluluğunu taşımaktadır. Bir yandan trajik diğer yandan modern bir karakterdir. Kendi imkânları doğrultusunda bildiği gibi yaşamaktan başka çaresi yoktur.

*"Bizim aile böyle, egemen sınıfların çıkarını korumak için yaratılmışız"*¹⁰ der Şule'ye; bu cümleyi ona başka biri kurmuştur. Dolayısıyla kendisine yöneltilen eleştirileri yanına alır ve kabul eder, bilerek göğsünde taşır. Sınıfsal vurguyu yaptıktan sonra aynı Behzat, *"herkesin hayatını mahveden adam"* diye tanımlanır. Lanetlenmiştir ve lanetine kendisi de inanır. Dizideki söylem ağının değişmesine, melodramatik öğelerin popülerleşme yönünde artmasına olanak sağlayan da "lanetlenmişlik" imasıdır. Peter Brooks, melodramı baskın bir popüler biçim diye okur.¹¹ Sekülerleşmiş iyi ve kötü çatışmasını/ söylemini kullanarak kurgu yapıldığını, genelde de kurgunun kurtuluş veya lanetlemeyle son bulduğunu söyler. Romandaki Behzat'ın her ne kadar lanetli olduğu ima edilse de, lanet trajikle buluşur ve düzenle ilişkilendirilir. Behzat'ın polislikten içi kararmıştır. Hayata karşı işlenen suçlar uzmanıdır o. Adaleti tartıştıran bir misyonu vardır romanda. Çünkü Behzat konuşmaz, düşünce aktarımında bulunmaz. Yaşananlar eylemler yoluyla verilir. Adaletsizlik karakterin mutsuzluğunun nedenlerini içerir. Üstelik aydınlattığı cinayet, kızının intihar planına dönüşür. Romandaki asıl trajedi de budur. Behzat

¹⁰ *Her Temas İz Bırakır*, Emrah Serbes, İletişim Yayınları, s.216.

¹¹ *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks, Yale University Press, 1995.

ne yaparsa yapsın herkesi kurtaramayacağını, sorunları tek tek çözüp huzura ulaşamayacağını bilir. *Çaldığı kapı kapanır...* Emrah Serbes böylece toplumsal olanla bireyseli birleştirir.

Ezginin Günlüğü'nün *Küçüğüm* şarkısının sözleri son bölümün epigrafıdır. "*Çaldığın kapı kapanır sonunda...*" Kapının kapanması tesadüf değil. Çünkü Behzat'ın merkezde durduğu roman, yaşamı iki cümle arasına yerleştirir. İlk sayfalarda Betül'ün günlüğü (geceliği) aracılığıyla Tezer Özlü'nün Leylâ Erbil'e yazdığı mektuplarda geçen aforizmasını duyarız. "*Burası bizim yurdumuz değil ki, burası bizi öldürmek isteyenlerin yurdu!*"¹² Betül'ün geceliğinde bu cümle sosyal medya paylaşımlarındaki haliyle yer alır, T.Ö. imzasıyla. "Burası bizim değil, bizi öldürmek isteyenlerin ülkesi." Romandaki yersizyurtsuzluk hali ilk burada dile gelir. İkinci yani son alıntıysa, Behzat'ın Bahar'dan duyduğu, adını tornalı pornolu bir adam diye anımsadığı Adorno'nun sözüdür. "Yanlış yaşam doğru yaşanmaz."¹³ Tornalı pornolu bahsi, bu sözün gerçekte neden dillendirildiği ve nasıl bir düşünce bağlamında ortaya çıktığını bilmeden kullanmanın parodisi gibiyse de, Serbes ikinci kez yersizyurtsuzluğun altını çizmek ister. Adorno'nun "Evsizlere Sığınak" fragmanının son cümlesidir bu söz. Adorno özel mülkiyet ilişkileri eşliğinde barınmanın imkânsızlığından bahseder ve bağımsız varoluşun özlemini taşıyan modern insanı betimler. Ev artık özel mülktür yalnızca, yuva değildir.

"Oynamak zorunda olduğumuz oyun şudur: Artık özel mülkiyetin kimseye ait olmadığını, çünkü tüketim mallarının bu kadar bollaştığı koşullarda hiç kimsenin bunların kısıtlanması ilkesine tutunmaya hakkı olmadığını, ama yine de sırf mülkiyet ilişkilerinin körce sürdürülmesine hizmet eden o bağımlılık ve muhtaçlık durumuna düşmemek için bile kişinin bazı şeylere sahip olmak zorunda olduğunu görmek ve dile getirmek. Ama bu paradoksun tezinin varacağı yer yıkımdır: Nesneler karşısında, sonunda insanlara da yönelen sevgisiz bir umursamazlık. Antitez ise, telaffuz edildiği

¹² Tezer Özlü'den Leylâ Erbil'e Mektuplar, Yapı Kredi Yayınları, s.17.

¹³ Minima Moralia, Theodor W. Adorno, Metis, s. 41.

anda, rahatsız bir vicdanla sahip oldukları şeylere tutunmak isteyenlerin ideolojisine dönüşür. Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz."¹⁴

Hemen ardından 19. fragmana "kapıyı vurmadan girin" diye başlar Adorno. Dolayısıyla, "çaldığın kapı kapanır sonunda" başka bir anlam daha kazanır. Behzat'ın hatası kapıyı çalmasıdır. Modern insan nesnelerin, makinelerin boyunduruğuna girmiş, hareket kabiliyetini kaybetmiştir çünkü. Emrah Serbes polisiye formun gerektirdiği ölçüde çizdiği ülke portresini ekonomik yaşama bağlar böylelikle. Bu duruma okuru hazırlar. Çünkü Behzat romanın sonunda polisliği bırakır ve olaylar onu kendi trajedisine götürür. Her trajik kahraman gibi fail olarak görünse de olaylar kontrolünün dışındadır. Serbes kadercilik algısı yaratmadan romanı bitirir. Behzat ne yoksullukla barışır ne de acı üzerine söylem üretir. Yanlış yaşamın doğru yaşanamayacağını söyleyerek dünyayı reddeder. Roman boyu yaşananlar, çözölen cinayet, cinayeti örtbas eden siyasi şube bize "bizim olmayan bir yurdu" tasvir eder. Dolayısıyla Walter Benjamin'in tanımladığı haliyle "olağanüstü hal" sürmektedir.

Genel anlamda hüznün, edebi anlamda melodram modernizme özgüdür. Melodram dünyanın parçalanmışlığını kabul eder ve acı üstüne söylem üretir. Oysa modern romanın doğuşu parçalanmış dünyayı bütünleştirme iddiasıyla başlar. Gerçeği temsil etme iddiasıyla... İmkânsız ister roman. İşte bu imkânsızlık Behzat'ın beyhude çabasında görülür. Behzat bildiği bir dünyanın içinde olmasına rağmen (öyle olduğunu varsayarız, yaşına ve deneyimlerine bakarak) sanki hiç yaşamamış gibi etik olanı arar. Roman gerçekliğe ne denli sadık kalırsa kalsın, hakikat kendini bize bütün olarak sunamaz. Elimizde yalnızca hüznün kalır ve hüznün bize Behzat'ı metafizik bir kahraman olarak yansıtır.

Tüm bu özelliklerinden ötürü Behzat'ın Ç. harfiyle kısıtlanmış soyadı da tartışma yaratır. Genelde Che ile özdeşleştirilmiş Ç. Emrah Serbes'se, "Ç çok hakkı yenmiş bir harftir. Sınav soruları bile a, b, c, d diye gider. Arada 'ç' yokmuş gibi davranılır. Behzat Ç. alfabe

¹⁴ *Minima Moralia*, Theodor W. Adorno, Metis, s. 41.

isyanımdı,”¹⁵ der. Behzat karakterini isyan duygusuyla yarattığını söylerken, Ç.’yi tek anlama indirgemez.

Diziye geçiştense *yanlış yaşamın doğru yaşanmayacağını* kabul etmiş Behzat polisliği sürdürür. İdole dönüşür. İyi ve mutlu olmayı öğrenmesi, kendisini açması ve anlatması yönünde baskı görür. Behzat Ç. dizisi diğer dizilerden, dillendirilmeyen yakın tarihli politik olayların gündeme taşıyarak ayrılrsa da, “melankolik kitlelerin” izlemesi için “kültürel gerçekliğe uygun” bir hikâye ve söylemle çevrelenir. Özellikle yan karakterlerin hikâyelerinde ve Behzat’ın iç dünyasının sunuluşunda melodramatik söylem ağır basar. Savcı Esra’nın deyimiyle herkese meydan okuyan ama kendi duygularından korkan, en büyük acıları kendisi yaşamış gibi davranan, yaşamla bağını koparmış, beyhude yaşayan, saplantılı, ne yaparsa yapsın mutsuz olacağını düşünen Behzat, “mutsuz olalım”a çıkan sokakta bir yüzdür artık.

Her Temas İz Bırakır’ı okurken Behzat’a karşı mesafeli durabilen okur, diziyi izlediğinde sempati duymaya ve empati kurmaya başlayabilir. Behzat trajik kahramanlıktan, anti-kahramanlığa, oradan da kahramanlığa yükselir. Lanetlilikten kurtuluşa giden bir yol açılır önünde, herhangi bir kapıyı çalması da gerekmez. Vicdanı “iyi bir adam” olması için yeterlidir. Dünya adaletsiz bir yer olabilir ama Behzat romanın sonundaki aydınlanmasının tersine, bireysel adalet duygusuyla yetinmeye karar verir dizide. İdeal, sempatik bir “erkek kahramana” dönüşür.

Adorno’nun, faşizmin, vahşi kapitalizmin, modernizmin sahte vatandaşlarının yüzünden yaşama yer kalmadığını anlatan sözü havada asılı kalır. Behzat kendi adalet duygusuyla yetinirken, biz de dizinin söylemiyle vicdanımızı rahatlatırız. Bir defa iz bırakan temasın her zaman iz bırakmayacağı da böylece anlaşılır.

¹⁵ Türey Köse’nin haberi: <http://www.haber7.com/kitap/haber/702843-behzat-cnin-csi-ne-anlama-geliyor> (Cumhuriyet Gazetesi’nden alınan röportaj).

YAZARLAR:

Anıl Sayan

Akademik hayatına İstanbul Bilgi Üniversitesi Halkla İlişkiler Lisans programında başlayan Sayan, 2012'den bu yana program bünyesinde araştırma görevlisi olarak yer almaktadır. Akademik ilgi alanları arasında Müzik Sosyolojisi, Spor Sosyolojisi, Dijital Kültürler ve Eleştirel Halkla İlişkiler çalışmaları yer almaktadır. Sayan'ın akademik çalışmaları Routledge ve IGI Global Publications gibi akademik yayınevlerinde yayınlanmıştır. Sayan 2020 yılında "Türkiye'de Alternatif Müzik Sahnesi: Yeni Medya Bağlamında Otoriter Yönelimler ve Ana Akım Müzik Pratikleri İle Müzakereler" adlı doktora tezini savunarak Doktor ünvanını kazanmıştır

Alternatif müzik üzerine farklı medya mecralarında içerik üretimlerinde bulunan Sayan, kurucuları arasında yer aldığı Bir Baba Indie adlı blogta 2009-2017 yılları arasında, yine kurucusu olduğu 4:otuzüç adlı müzik portalında ise 2018 yılından bu yana içerik üretiminde bulunmaktadır.

Arzu Eylem

1980 yılında Ankara'da doğmuştur. 2002 yılında İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İktisat Bölümü'nü bitirerek 2011 yılına kadar İstanbul'da kalan Eylem, halen Ankara'da yaşamakta, editörlük yapmakta ve metin çözümlene atölyeleri düzenlemektedir.

2008 yılından bu yana öyküleri ve inceleme yazıları Notos, Sözcükler, İzafi, Sarnıç, Dünyanın Öyküsü, Öykülem, Cin Ayşe Fanzin, Sıcak Nal, Akköy, Galapera Fanzin, Radikal Kitap, Cumhuriyet Kitap, Birikim, Lacivert, Japonya, Edebiyat Haber, Düşünbil, Mevzu Edebiyat gibi dergi ve sitelerde yer almıştır. İlk öykü kitabı *Sabır Ağacı* 2013, ikinci öykü kitabı *İpek Gönül* 2017 yılında yayımlanmış, bilimkurgu roman türündeki üçüncü kitabı *Çok Çağı* ise 2018 sonbaharında okurla buluşmuştur.

Aydın Çubukçu

1947 yılında Sivas'ta doğmuştur. Ankara Üniversitesi SBF - Basın Yayın Yüksek Okulu (bugünkü İletişim Fakültesi) öğrencisiyken, 1972'de tutuklanmış, 1991'de cezasını tamamlayarak hapisten çıkmıştır. 2016 yılında

bir “Kanun Hükmünde Karamname” ile kapatılana kadar Evrensel Kültür dergisinin genel yayın yönetmenliğini ve yazarlığını yapmıştır. İlk kitabı *Mantık ve Diyalektik* 1989’da yayınlanmıştır. *Kültür ve Politika, Teoride ve Eylemde Diyalektik Materyalizm, Kültür ve İdeoloji Sorunları, Bizim ’68, Evrensel ve Güncel* yayınlanan diğer kitaplarıdır.

F. Serkan Acar

Yapımcı ve yönetmendir. 1975 yılında Artvin’de doğmuştur. İstanbul Üniversitesi Psikoloji bölümünde okurken bağımsız film dergisi Yeni Sinema’ya film eleştirileri yazmaya başlamış, mezuniyetinden sonra aktif olarak sinema ve televizyon sektöründe çalışmıştır.

2007 yılında Kuzey Film’i kurup, yapımcılığını yaptığı *Sonbahar* filmi yurtiçi ve yurtdışında 50’den fazla ödül almıştır. 2009 yılında Kadir Sözen ile Filmfabrik Sinema ve Televizyon Yapım şirketini kurarak TV dizileri ve sinema filmlerinde yapımcı ve ortak yapımcı olarak yer almış, 2011 yılında Türkiye-Almanya ortak yapımı olan *Aşk ve Devrim* filmini çekmiştir. Film Türkiye’de Adana, Ankara ve İzmir’deki ulusal festivallerde birçok ödül almış, ayrıca Karlovy Vary, Hindistan (Goa), Erbil gibi uluslararası festivallerde gösterilmiştir. Aynı yıl Macaristan, Türkiye, Hollanda, İrlanda ortak yapımı olan *İsztambul* filminde ortak yapımcı olarak yer almıştır. Acar 2013 yılında *Bizim Hoca* isimli komedi filmini yönetmiştir. Film, Türkiye ve Avrupa’da 150 bin seyirciye ulaşarak Adana Film Festivali ve World Cinema Festival’de (Filipinler) gösterilmiştir. 2015 yılında TRT için *Yeni Hayat* isimli TV filminin yönetmenliğini yapmış, 2015 yılında yapımcılığını yaptığı *Son Nefes* isimli belgesel, dünya prömiyerini İF İstanbul Film Festivali’nde gerçekleştirmiştir. 2017 yılında Avşar Film’in yapımcılığında *Rüzgar* filmini yönetmiştir.

Acar, 2013-2015 yılları arasında SE-YAP (Sinema Yapımcıları Meslek Birliği) denetleme kurulu üyeliği yapmıştır. 2014’ten beri Film Yönetmenleri Derneği yönetim kurulu üyesidir. 2016 yılında Avrupa merkezli bir yapımcılar ağı olan Atelier Cinema du Europeen (ACE)’e seçilmiş, 2019’dan beri ise Avrupa Film Akademisi (EFA) üyesidir. Evlidir ve Rüzgar Acar’ın babasıdır.

Hakan Güngör

1990’da Fethiye’de doğmuştur. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema TV Bölümü’nde bir süre eğitim gördükten sonra Bahçeşehir

Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne geçmiş, buradan mezun olmuştur. Oda TV, Evrensel ve Habertürk'te çalışmış, haber, röportaj ve eleştiriler kaleme almıştır. Aralarında Milliyet Sanat, Milliyet Kitap, Artful Living, Yeni Tiyatro ve Arka Kapak'ın da bulunduğu yayınlarda yazıları yayımlanmış, 2018'de *Sanatımı Korumayı Tarih* adlı kitap dosyasıyla Vedat Günyol Genç Deneme Yazarı Ödülü'ne layık görülmüştür. Bülent Ulus'la birlikte hazırladığı *Parola 555K: Bir Başkaldırının Sıradışı Öyküsü* kitabı Şubat 2019'da, *Biz Güzel Bir Aileyiz: Yeşilçam Aile Filmlerinden Sırlar, Anılar, Ayrıntılar* kitabı Temmuz 2019'da yayımlanmıştır. Halen metin yazarlığı ve editörlük yapmakta, Evrensel gazetesinde yazılar yazmaktadır.

İrem Elbir

Lisans derecesini ODTÜ Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi bölümünden almıştır. Halen ODTÜ Medya ve Kültürel Çalışmalar programında yüksek lisans yapmaktadır. Tezi kapsamında Türkiye'deki hip-hop kültürü ve rap müzik üzerine çalışma yürütmekte, aynı zamanda üç yıldır farklı platformlarda müzik odaklı yazılar yazmaktadır.

İsmail Afacan

1986 yılında İzmir'in Kiraz ilçesinde doğmuştur. Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih bölümünü bitirmiştir. Aynı üniversitede pedagojik formasyon eğitimini tamamlamış, Mustafa Çavuşoğlu'yla hazırladıkları şiir üzerine inceleme yazıları Yasakmeyve ve Varlık dergisinde yayımlanmıştır. *Adımlar Sağanak* isimli bir şiir kitabı bulunan Afacan, Evrensel gazetesinde kültür servisi editörlüğü yapmaktadır.

Naim Dilmener

İlk yazı denemeleri mizah dergilerinde yayımlanmıştır. (Sezai Solelli idaresindeki) Salata, (Oğuz ve Tekin Aral idaresindeki) Gırgır ve Fırt dergilerinden sonra, Kandemir Konduk'un kurduğu GÜM (Güldürü Üretim Merkezi) için yazı yazmaya başlamış, burada Perran Kutman ve Müjdat Gezen'in radyo reklamları ile sahne show'ları için kısa metinler yazmıştır. Daha sonra kısa öyküler de yazmaya başlamış, bu öykülerden bir kısmı Oluşum ve Sesimiz gibi edebiyat dergilerinde yayınlanmıştır.

1995 yılında Mavi Radyo’da “Eski Kırkbeşlikler” ve “Bir Espresso, Bir Espresso Daha” adlı iki program yapmış, müzik üzerine amatörce sayılabacak ilk yazıları, 70’lerin ortasında, Demokrat İzmir ve Bursa Hakimiyet gazetelerinde yayımlanmıştır. 1997 yılında, Gazete Pazar’da ise düzenli olarak müzik üzerine yazmış, 1998 yılının sonbaharında bu gazeteden ayrılarak Radikal İki’ye geçmiş, 2013’ün son aylarına kadar Radikal İki bünyesinde yazmış, 2015’in başlarında ise Hürriyet’te yazmaya başlamıştır.

1998’de müzik piyasasındaki ‘single-remix-albüm’ formülüne paralel giden iki kitabı Çalıntı tarafından yayınlanmıştır: *Sabrina - The Remixes* ve *İmkansız Aşk Hikayeleri*. Yazarın bu kitaplar dışında, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş/Hafif Türk Pop Tarihi* (İletişim), *Eleştirmenin Günlüğü* (Everest) ve *Hür Doğdum Hür Yaşarım/Ajda Pekkan Kitabı* (Everest) adlı üç kitabı daha bulunmaktadır. 2001 yılında tutmaya başladığı *Eleştirmenin Günlüğü*, her yıl e-kitap olarak yayımlanmıştır. Günümüzde Hürriyet ve Milliyet Sanat’a düzenli olarak yazan Dilmener’in Açık Radyo’daki “Dünya Dönüyor” programları devam etmektedir.

Nil Sakman

1972 yılında Ankara’da doğmuştur. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünde öğrenim görmüş, on dört sene Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu’nda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Aynı Üniversite’nin Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları bölümünde yüksek lisans yapmış, DAAD Bursu da dahil olmak üzere çeşitli burslar ile farklı yurtdışı üniversitelerinde lisans sonrası çalışmalarına devam etmiştir. Yazarın, *Balık Nefesi* (öykü), *Süreyya* (novella) ve *Kendine Ait Bir Kalem* (feminist edebiyat kuramı) olmak üzere üç kitabı İthaki Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Sakman halen kurgu ve kurgudışı yazılarını çeşitli dergilerde yayımlamakta ve kitaplaştırmaktadır.

Onur Serdan Çarboğa

Lisans eğitimini Bahçeşehir Üniversitesi Reklamcılık programında tamamlamıştır. Yine reklam alanında yüksek lisans eğitimini tamamladığı Marmara Üniversitesi’nde doktora eğitimini sürdürmektedir. Bilgi Üniversitesi’nde reklamcılık programı araştırma görevlisidir. Video oyunları, reklam ve ses alanında çalışmalar yürütmektedir.

Oya Yağcı

1967 Ankara doğumludur. Tiyatro Teorisi ve Siyaset Bilimi eğitiminin ardından Siyaset Bilimi alanında doktora yapmış, uzun yıllar tiyatro ile uğraştıktan sonra akademide Siyaset Bilimi bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 12 Eylül 2014 tarihinde imzasız bir mektup gerekçe gösterilerek üniversiteden atılmıştır. Mahkeme kararıyla döndüğü üniversitedeki görevinden bir haftalık bir kabustan sonra Ocak 2016'da istifa etmiştir. Tiyatro, edebiyat, sinema alanlarında atölyeler düzenlemekte ve bağlantısız eğitmen olarak yaşamını sürdürmektedir.

Pınar Fontini

Sinema araştırmacısı, belgesel yapımcı ve yönetmenidir. Yüksek lisans çalışmalarını Marmara Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Doktora araştırmalarını Melbourne Üniversitesi bünyesinde yürütmektedir. Sinemasal üretimleri, Yakın Doğu Sineması ve Feminist Film Teorisi üzerine odaklanmaktadır.

Sibel Öz

1973 yılında İstanbul Üsküdar'da doğmuştur. Liseyi Haydarpaşa Anadolu Teknik Lisesi Elektronik bölümünde okumuş, elektronik alanına ısınmadığından dolayı İstanbul Üniversitesi Endüstriyel Elektronik bölümünü yarıda bırakmıştır. Sonradan Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünü bitirmiş, sinema alanını sevmiştir. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü RTS Anabilim Dalı bünyesinde yer alan Sinema bilim dalında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır.

Öykü yazarıdır. *En Çok Seni Bekledim* (Agora, 2006 / 2. Baskı Notabene 2019), *Serçeler Ölürsen* (Notabene, 2012) ve *Yokuş Yukarı İstanbul* (Notabene, 2015) adlı öykü kitaplarının yazarıdır. *Kıyıya Vuran Dalgalar* (Notabene Yayınevi, 2012), *Pabucu Yarım* (Notabene Yayınevi, 2013) ve son olarak A. Tözeren ile birlikte *Korkma Kimse Yok* (Notabene Yayınevi, 2014) adlı kolektif kitapları hazırlamıştır. Ayrıca, *Oyuncu - Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit* adlı kitabı 2020 yılında İletişim Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

2011 yılından beri Notabene Yayınevi'nde edebiyat editörlüğü görevini sürdürmekte olan Öz, çeşitli dergi ve basın mecralarında yazılar yazmakta, sinema alanıyla ilgili çalışmalarını sürdürmektedir.

Uğur Küçükkaplan

Beş yaşında müzikle tanışarak piyano eğitimine başlayan Uğur Küçükkaplan, lise yıllarında Pera Güzel Sanatlar'da piyano ve solfej eğitimi almıştır. Daha sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na girerek Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı ile Etnomüzikoloji ve Folklor anabilim dallarından çift anadal yaparak mezun olmuş ve aynı kurumda yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Öğrencilik yıllarından itibaren çeşitli gruplarla ve sanatçılarla çalışmış, konserler vermiştir. 2005 yılından itibaren beş yıl boyunca Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü bünyesinde yürütülen çeşitli projelerin müzik direktörlüğünü yapmış, Turkish Cultural Foundation'un desteğiyle hazırlanıp sanal ortamda hizmete giren *Türk Müziği Sözlüğü*'nü hazırlayan ekipte yer almıştır. Eğitimini tamamladığı konservatuvarın Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda üç yıl süreyle solfej dersi vermiştir. Küçükkaplan'ın arabesk müziğin teknik özelliklerini doğrudan müzikal analizlerle ele aldığı ve Türkiye'de bu konuda yapılmış ilk müzikolojik çalışma olan *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* isimli kitabı, Ayrıntı Yayınları etiketiyle 2013'de piyasaya çıkmıştır. Popüler Türk müziği üzerine yapılmış en kapsamlı çalışma olan ikinci kitabı *Türkiye'nin Pop Müziği* ise 2016'da aynı yayınevinden yayımlanmıştır. Çeşitli dergilere yazılar yazmış, bir dönem Andante'de yazar ve yayın kurulu üyesi olarak yer almıştır. Halen piyano, solfej, armoni, kontrpuan, teori ve müzikal analiz dersleri vermeye devam eden Küçükkaplan, zaman zaman müzikle ilgili belgesellere danışmanlık yapmakta ve müzikoloji alanındaki çalışmalarını sürdürmektedir.

Yasemin Yazıcı

1957 de İzmir'de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İzmir'de tamamlamış, ardından İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı'nda okumak üzere İstanbul'a gelmiştir. 1978 yılında Demokrat İzmir Gazetesi'nde ilk yazıları yayınlanmış, Cumhuriyet, Yazko-Somut gazetesi sanat servisinde, Sanat Olayı gibi edebiyat sanat dergilerinde çalışmıştır. Daha sonra sinemaya geçmiş, yerli ve yabancı ortaklı yapımlarda yönetmen yardımcısı, yapımcı ve senarist olarak yer almıştır.

1990 yılında ilk romanı *Kaybolan Kasaba* (Broy) yayınlandıktan sonra edebiyat çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1998'de *Saklambaç Oynuyorduk Zamanla* (roman-Sel, 2004 - 2. basım Notabene 2016), *Vampir Tangosu*

(roman-Alkım), 2008'de *Tırtıl Yağmuru* (öykü-Everest), 2017'de *Sözçalan Karanlık* (öykü-Notabene), 2019'da *Anneannemin Ayak İzlerinde* (anı-Heyamola) kitapları yayınlanmıştır.

Cumhuriyet gazetesi eklerinde yazıları, Adam Öykü, E Dergisi, Eski, İmge Öyküler, Eşik Cini, Kitaplık, Notos, Dünyanın Öyküsü, Dünya Öykü Günü, Sarnıç, Birgün Gazetesi, Ekmek ve Gül gibi dergi ve internet sitelerinde öyküleri, gezi yazıları ve denemeleri bulunmaktadır. *Erotik Öyküler* (Okuyan), İstanbul Öyküleri (İkarus), *Son Otobüs* (Pupa), *Kadın Öykülerinde İzmir* (Sel), *Kadın Öykülerinde Doğu* (Sel) *Kadın Öykülerinde Avrupa* (Sel), İpekli Mendil (Can), *Emek Öyküleri* (Notabene), *Taşa Fısıldayan Öyküler Kobane* (Notabene), *Canını Yakma* (Kırmızı Kedi) adlı kitaplarda öyküleri bulunmaktadır. Ayrıca kimi öyküleri Makedonca, İngilizce ve Almancaya çevrilerek yurt dışı seçkilerinde yer almıştır.

Yetgöl Karaçelik

1984 yılında Erzurum'da doğmuştur. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden 2014 yılında mezun olmuş, 2019 yılında aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü RTS anabilim dalı bünyesinde yer alan İletişim Bilimleri bilim dalında yüksek lisans eğitimi tamamlamıştır.

Görsel Kültür ve Fotoğrafın İzinde Instagram (Notabene, 2019) adlı araştırma kitabı yayımlanmıştır. Halen bir yayınevinde edebiyat editörü olarak çalışmakta, ayrıca çeşitli basın yayın mecralarında edebi ve akademik yazılar yazmaktadır.

Z. Tül Akbal Süalp

Psikoloji lisansından sonra, City University of New York'ta ve New York Üniversitesi'nde Sinema ve Kültürel çalışmalar, Sosyoloji yüksek lisans ve doktora programlarında; İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sosyoloji, Marmara Üniversitesi'nde Sinema doktora programlarında okumuştur.

Çeşitli kültür, teori ve sinema dergilerinde makaleleri bulunmaktadır. Editörlüğünü yaptığı *Kültür ve Toplum 1* (Hil, 1995) ve Mentalklinik için yaptığı *Oyun* (2002) derlemeleri, *Zaman Mekan: Kuram ve Sinema* (Bağlam, 2004) kitabı bulunmaktadır. Ayrıca Özgürlüklerden Kayıplara kitabının üç

yazarından biri olduğu gibi, kısa yazınsal bir kitap olan *Eksik Kitap Tuhaf Defter* (MudamCamp de Base & mentalKLİNİK, 2004) adlı çalışmanın da üç yazarından biridir. *Taşrada Var Bir Zaman* (2010), *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş bir Resim mi?* (2011) ve *Devrim Yahut Vasat* (2012) *Külkedisi Manifestoları* (2015) gibi derleme kitap çalışmaları vardır.

Sinema, medya sosyolojisi ve kültür alanlarında dersler vermiştir. SİYAD üyesidir. Gezici İletişim Atölyeleri VYZ'nin yürütücülüğünü yapmıştır. 2016 baharından Beri KAMPÜSSÜZLER'in bir parçası olarak kolektif çalışmaların içinde yer almaktadır.

İsyanın dili arabesk mi? Acıyı sevmek olur mu? Arabeskle mi barışıyoruz popüler kültürle mi? Arabesk, rap müzikle nerede tanıştı? Ne zaman raki masasında rock dinlemeye başladık? Nostalji, arabesksiz yapamıyor mu? Müslüm filminin üstünü çizmeden altını çizmek mümkün mü? Neden edebiyatın sokaklarında "Bangır Bangır Ferdi Çalıyor"? Melodram trajiji kovdu mu? Adaletin yerini merhamet mi aldı? Artık hepimiz anti-kahraman mı seviyoruz? Behzat Ç. çilekeş mi, çaresiz mi, Che mi? Filmlerde, dizilerde, romanlarda ve tabii ki anavatanı olan müzikte "Arabesk yeniden..." Peki neden?

Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası ARABESK YENİDEN, konuya bütüncül bir yaklaşım göstererek sanatın her alanında arabeskin kendini nasıl yeniden ürettiğini ve mevcut ekonomik/politik iklimden nasıl beslendiğini ele alıyor. *"Sıradanlaşan Yaşamın Restorasyonu: Arabesk!"* başlığında Z. Tül Akbal Süalp, Aydın Çubukçu, Yasemin Yazıcı; *"Kenardan Merkeze: Popüler Müziğin Kalbinde Yaşayan Arabesk"* başlığında Naim Dilmener, Uğur Küçükkaplan, Yetgül Karaçelik, Anıl Sayan, İrem Elbir, Onur Serdan Çarboğa; *"Sinemanın İç Sıkıntısı ya da Sıkıntının Sinemasından Arabeskin İçeriksiz Sularına"* başlığında F. Serkan Acar, Oya Yağcı, Pınar Fontini; *"Edebiyatın Popüler Kültürle İmtihani: Soslu Arabesk"* başlığında Nil Sakman, Sibel Öz, Hakan Güngör, İsmail Afacan ve Arzu Eylem, arabeskin kendini hangi yüzlerde ve biçimlerde güncellediğine dair makaleleriyle, arabeskin bugününü tartışıyor.

NOTA
BENE



NotaBene • Kuram/Politika
ISBN 978-605-260-267-6

