

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>

Martin Stokes • TÜRKİYE'DE ARABESK OLAYI

Martin Stokes

Türkiye'de Arabesk Olayı



iletifim

MARTIN STOKES
Türkiye’de Arabesk Olayı

Müzik terimlerinin çevirisine katkısı için
İlker Evrim Binba 'a teşekkür ederiz.

The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey

  1992, Martin Stokes

Bu kitabın ilk baskısı, Oxford University Press'in katkısıyla, 1992'de yapılmıştır.

This translation of THE ARABESK DEBATE originally published in English in 1992
is published by arrangement with Oxford University Press.

İletişim Yayınları 467 • Araştırma İnceleme Dizisi 73

ISBN-13: 978-975-470-649-9

  1998 İletişim Yayıncılık A. . / 1. BASIM

1-4. Baskı 1998-2016, İstanbul

5. Baskı 2020, İstanbul

KAPAK  mit Kıvanç

UYGULAMA Suat Aysu

DÜZELTİ Enver Seyfi

BASKI Ayhan Matbaası • SERTİFİKA NO. 44871

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CILT Güven Mücellit • SERTİFİKA NO. 45003

Mahmutbey Mahallesi, Deve Kaldırım Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İ  Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları • SERTİFİKA NO. 40387

Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,

Harbiye Mahallesi, Elmadag,   li 34367 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

MARTIN STOKES

Türkiye'de Arabesk Olayı

The Arabesk Debate

Music and Musicians in Modern Turkey

ÇEVİREN Hale Eryılmaz



MARTIN STOKES 1961'de doğdu. 1969-75 yılları arasında batı İngiltere'de bir Anglikan kilise korusu okulu olan St. Michael's College'da okudu. 1981'de Oxford'daki St. Edward's School'dan mezun oldu. Mezuniyetinin ardından Oxford Üniversitesi bünyesindeki St. John's College'dan müzik bursu aldı. 1984'te Oxford müzik bölümünü bitirdi ve yine aynı üniversitede Sosyal Antropoloji yüksek lisansını tamamlayıp aynı alanda araştırmalarını sürdürdü. 1989'da özellikle Türkiye'deki popüler kültür ve müzik üzerine hazırladığı doktora tezini tamamladı. *Arabesk Debate* ilk kez 1992'de yayımlandı. Yazarın diğer eserleri *Ethnicity, Identity and Music*; *The Musical Construction of Place* (Berg 1994); Kirsten Shultz ve Colm Campbell ile editörlüğünü yaptığı *Nationalism, Minorities and Diasporas*'dır. Ayrıca Ruth Davis ile *Popular Music* dergisinin Ortadoğu özel sayısının editörlüğünü yapmıştır. 1989-97 yılları arasında Belfast Queen's Üniversitesin'de antropoloji ve etnomüzikoloji dersleri verdi. Yazar, halen Oxford Üniversitesi Etnomüzikoloji Bölümü'nde öğretim görevlisidir.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	9
ÖNSÖZ.....	11
BİRİNCİ BÖLÜM	
GİRİŞ.....	17
Merkezler ve Çevreler.....	22
Şehirler ve Göçmenler.....	26
Duygu Söylemleri.....	30
Alan Çalışması.....	35
İKİNCİ BÖLÜM	
HALKIN VE MÜZİKLERİNİN KEŞFİ.....	43
Türkçülük.....	46
Ziya Gökalp ve “Türkçü Kültür Teorisi”.....	51
Dil Reformları.....	54
Ulusal Müziğin Kurulması: Gökalp’ten TRTye.....	61
Reform İşbaşında: Kentli Halk Müziği Kurumları.....	66
Dernek ve Dershane.....	74

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“KAİDE, USUL VE FEN”

TÜRK HALK MÜZİĞİ'NİN YENİDEN İNŞASI	83
Sınırların Tanımlanması: Makam ve Ayak	84
Bireysellik ve İcat	90
Notasyon	94
Bağlama	108
Yöresel Üslup: Tavır ve Düzen	116
Elektrosaz, Piyasa ve Çokseslilik Tartışması: Halk Müziğinin Canlı ve Stüdyo İcrası	124

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARABESK	133
Müzikolojik Değerlendirme: Arabesk ve Arap Müziği	137
Sosyolojik Değerlendirme: Gecekondu Sorunu ve ‘Dolmuş’ Kültürü	147
Arabesk ve Dinsel Tepki	158
Müzisyenler	165
Dinleyiciler	179

BEŞİNCİ BÖLÜM

ARABESK ŞARKI SÖZLERİ VE ANLATILAR	191
Sound'un Onaylayıcı Metaforları: Yanmak ve Yakmak	192
Müziğin Anlatıları: Arabesk Filmi	197
Arabesk Şarkı Sözleri ve İç Alan	203
Arabesk ve Protesto: Sosyal Alan ve Gariban	211
Kader, Sevda ve Benlik	217
Hal ve Kent Alanı	221
Duygular ve Sırlar	225

ALTINCI BÖLÜM

ARABESKİN MÜZİKAL YAPISI	229
İlham	229
Kayıt Stüdyosu	233
Arabeskte Makam: ‘Sevda Gözlüm’	240

Fantezide Yapı ve Modalite: 'Dünya Dönüyor'	251
Usul ve Düzensizlik.....	263

YEDİNCİ BÖLÜM

ARABESK VE SEMA	277
Sema	280
Semanın Dili: Giz ve Bayram	291
Dans	295
Tasavvuf ve Göklerin Müziği (Music of the Spheres)	300
Sonuç	302
KAYNAKÇA	311
DİZİN	319

Bu kitap için yapılan araştırma, temel olarak Economic and Social Science Research Council (1985-1988), ek olarak da Peter Lienhardt Memorial Fund tarafından finanse edilmiştir. Bir grup insanın yardımı ve rehberliği olmadan bu kitabın ortaya çıkmasını sağlayan araştırma gerçekleştirilemezdi. Harry Johnstone, Oxford Üniversitesi'nde lisansta aldığım müzik dersi kapsamında benim etnomüzikolojiye olan ilgimi besledi. Geoffrey Lewis, beni Türk dili ile tanıştırdı. Onun Türkçe derslerine, rönesans ve barok kontrapuanının sertliklerinden kaçan biri olarak girmeye başlamıştım. Lewis'in açıklık ve mantık üzerindeki sakin ısrarı sonucunda Türkçe öğrenmeye ayrılan saatler, önceki müzik çalışmalarım üzerinde yararlı bir etki doğurmuş ve Türkiye'deki alan araştırmam için de mükemmel bir hazırlık sağlamıştır. Bu kitap şu andaki halini herkesten daha çok danışmanım Michael Gilson'a borçludur. Ona özgü, eleştiri, cesaretlendirme ve iyi dostluk harmanı, bana, yazmanın bir zevk ve bir keşif olduğunu gösterdi.

Burada ayrıca, daha önceki iki danışmanıma olan entellektüel borçluluğumu da belirtmeliyim. Onlar, bu konuda ilk danışılması gerekli insan olan ve müzikolojiden sosyal antropolojiye geçme fikrini aklına sokan müteveffa Edwin Ardener ve Paul Stirling idi. Tezimin kabulü esnasında getirdikleri yorumlar, o andan itibaren Türkiye'de yaptığım araştırmayı şekillendirdi. O

anda ve sonrasında sağladıkları öneri ve yardımlar için onlara müteşekkirim. Belfast'taki The Queen's Üniversitesi'nin sosyal antropoloji bölümündeki meslektaşlarım ve öğrencilerim, tartışma ortamına sahip ve son derece hoşsohbet seminerlerde ve derslerde, benim düşüncelerimi sorguladılar, açıkça çürüttüler ve bazen de desteklediler. Bu kitabı yazmak için daha teşvik edici koşullar dileyemezdim. Özellikle Hastings Donnan, Peter Parkes ve Suzel Ana Reily'ye bu metnin taslaklarına getirdikleri yorumlar için müteşekkirim. Bu insanların yardım, öneri, eleştiri ve sabırlarını minnetle anıyorum: Irene Markoff, Andrew Finkel, Rosemary Josephs, Gerd Baumann, Martin van Bruinessen, Lale Yalçın-Heckmann, John Baily, Colin Irwin, Neil May, Ian King ve Chris Wortley. Emine Gürsoy-Naskali ve Saliha Paker, karmaşık bir iş olan, arabesk sözleri, İngilizce konuşan okurlar için anlaşılır bir hale getirmede çok değerli yardımlarda bulundular. Karım Lucy Baxandall'a da metne dair yorumları ve kaynakçada geçen Almanca metinlerdeki yardımları için teşekkür ederim. Tabii ki hatalar bana ait.

Türkiye'de İbrahim Tosun, Levent Taşkın, Osman ve Mehmet Can, Tunçay ve Cumhur Gülersoy, Tahir Bakal, Volkan Konak, Ersin Baykal, Yavuz Top, Sümer Ezgü, Soner Özbilen, Süleyman Şenel, Cihangir Terzi, Tunçer İnan, Esat Kabaklı, Saim Koşar, Coşkun Gülâ, Necat Birdoğan, Abdüsselam Kayacı, Necmi Çınar, Ali Çömezoglu, Mehmet Bayraktar, Ünal Özel, Ahmet Özdemir, Timur Zeren, Metin Eke, Reyhan Dinlettir, Mehmet Koç, Temel Çavdar, Ali Osman Erbaşı, Fethi Demir, Mustafa Keser, İbrahim Dulkadiroğlu, Murat Belge, ailelerine ve arkadaşlarına ve özellikle de içten misafirperverliği ve yorulmabilmez iyi huyluluğu daimî bir esin kaynağı olan İbrahim Can'a teşekkür ederim. Son on yılda, Türk müziği hakkında bildiğim her şeyi ve daha birçok şeyi bana bu insanlar öğretti.

Martin Stokes

Kelimeler oynaktır, bizim yaratıcı ‘benliklerimiz’ ise karmaşık, bölük pörçük. Bir kitabın çevrilmesiyle, günümüzün bu post-yapısalcı düşünceleri, teorik soyutlamadan basit gerçekliklere doğru ilerler. Popüler kültür tartışması yapan kitaplar özellikle mağdurdur. Konumuz, doğası gereği miyadını tamamladı. Son on yıl içinde akademik alanda kuantik sıçramalar yaşandı. On yıl kadar önce tasarlanmış bu kitaba bir çerçeve çizme gereği ortaya çıktı. Arabesk tartışması hayli ilerledi.

Kitap, esasında, birbiriyle çakışan iki bağlamda yer alıyordu. Bunlardan biri tamamen akademikti; kitap, 1980 ortalarında Oxford Üniversitesi’nde bir doktora tezi olarak ortaya çıktı. Avrupa’nın eteklerindeki bir moderniteye dönük, kültürel üretime odaklanmış etnografik bir yaklaşımın, modernitenin bizi nasıl harekete geçirdiği hakkında bir öngörü sağlayacağı; ve tüketici kapitalizmin özgürleştirici fantazileriyle de, yabancılaşma anomi söylemleriyle de bağdaşmayan “modernlik” deneyiminin çeşitliliği hakkında bir fikir vereceği düşüncesini ortaya koymayı amaçlıyordum. Neo-oryantalist literatürün eleştirisini yapmak kaygısındaydım.

Neo-oryantalistler, Türkiye'nin modernlik deneyimini, gelenekselden moderne, kırdan kente, Doğudan Batıya doğru ilerleyen tek yönlü bir yolmuş gibi resmediyorlardı; sanki bu ikilikler bilinen, durağan gerçekleri yansıtıyormuş, aslında sorgulanabilir, politik içerikli değillermiş gibi.

İkincisi, çalışmanın kitap haliyle, Türkiye'de insanların büyük bir yaratıcılık ve keyifle, modernlik deneyiminin tezatlarıyla nasıl uğraştığını, daha geniş bir izleyiciye sunabileceğini umuyordum. Bana göre bu, hikayenin sıklıkla kaçırdığımız bir tarafıydı. Dünyanın bu kısmına ilişkin süregiden Batı mitolojisi ile Türk devletinin resmi retoriği, kaba saba, iki boyutlu bir resim sunuyordu. Ve bana öyle geliyordu ki bunlar, Türkiye'nin 1980'lerin ortalarındaki karmaşık kültürel canlılığı hakkında özellikle ilginç ya da çekici bir portre de sunmuyorlardı. Hiç sorgulanmadan kabul gördüklerini düşündüğüm kalıpları sorgulamayı umuyordum. Belki çok büyük işlere kalkışıyordum; kültürel kalıpların tahtını sarsmaya çalışmanın, onları hiç farkında olmadan güçlendirebileceğinin, yerlerini daha da sağlamlaştıracağını pek ayırdında değildim (kitabı inceleyen bir kişi, neo-oryantalizm "hayaletinin," Türk devletinin Batılılaşma emellerine karşı eleştirel sayılabilecek bir yaklaşım getirmemde yattığını tespit etmişti). Kısacası bu kitap, dışarıdan biri tarafından, dışarıdakiler için yazılmıştı.

Çeviriyle birlikte kitap, tamamen değişmiş bir kültürel ve siyasi ortamda, "neymiş bu yaygara" merakına kapılabilecek insanlar için döngüsünü tamamlıyor. Bugünün çeşitli, düzenlemeden uzak, "globalleşmiş" medya ortamı benim için, en azından 1980 ortalarında, bir sezgiden ibaretti. Milliyetçiliği ve resmi kültürü çevreleyen konuların değiştiğini anmaya bile gerek yok; müzik, artık, eski devlet projesinin karşısında ayrı bir konumu ima etmiyor. Geriye dönüp bir bakınca, son on yıl zarfında Türkiye'de kültürel politikala-

rın nasıl ve neden deðiştiđi hayli açık. Arabesk de dahil olmak üzere bazı şeylerin neden eskiden ifade ettikleri şeyleri ifade etmediklerini anlamak için postmodern bir bakış açısına gerek yok. Yeni siyasi elitlerin, sınıf ve etnikliğin artık bir şey ifade etmediği, şimdi kültürel uzlaşma, düzenli üretim ve tüketimin revaçta olduğu doğrultusundaki düşünce- den çıkartacakları çok şey var. Arabesk bir ölçüde artık “tartışılmaz”; arabeskle bağdaştırılabilecek konular, anlamlı bir tartışmaya izin vermeyecek denli belirsiz, açık ve hareketli; en azından milliyetçilik ve devlet projesinin devam eden salınımı, Güneydoğu sorunları ve Türk devleti- nin son yıllardaki hiper-liberalleşmesinin dışında bırakılan- ların yaşamlarına ilişkin tartışmalar söz konusu olduğunda. Özal’ın arabeski “resmileştirmesi”, bu sürecin başlangıcıydı.

Türkiye’de Arabesk Olayı, Özal’lı yıllarda arabeskin res- mileşmesine ayna tutuyordu; şimdi de bunu, “altkültürel” popüler müzik çeşitliliğinin, Avrupa ve Amerika’nın peri- ferisinde bulunan pek çok devletin liberal klikleri tarafın- dan bir amaç olarak benimsenmesine götüren süreçlerle bağlayacağım. Bu kültürel politikalar aynı dinamikler tara- fından şekillendi: yapısal oluşumun etkileri, giderek daha da uzmanlaşan bir global ekonomideki kaymalarla ortaya çıkan işgücü kontrolü ve işsizliğin üstüne gidilmesi, hali- hazırdaki refah dağılımının ve iktidarın, nüfuslarının gide- rek daha geniş bir kesimini emeklilere teslim eden devlet- lerde genç nüfusun ihtiyaçları. Müzik çeşitlerinin hegemo- nik gücü, Dominik Cumhuriyeti’nde Bachata ve Neren- gue’den Nijerya’da Juju ve Fuji’ye, Trinidad’da Steelband hareketinden Antiller’de Zouk’a, Meksika’da Conjunto’dan Brezilya’da Musica Sertaneja’ya, Macaristan’da Lakodalmes Rock’tan eski Yugoslavya’da ‘Turbofolk’a, Bulgaristan’da düğün orkestralarından Kuzey Hindistan’ın tapınım kaset kültürüne ve Cezayir’in Rai’sine dek uzanan çarpıcı, bağ-

lantılı ve artık oldukça iyi belgelenmiş bir fenomen oluşturmaktadır.

Türkiye’de Arabesk Olayı’nı yazmaya oturduğum yıllardan bu yana, Türkiye’deki popüler kültüre ilişkin hayli sofistike düşünüş tarzı bir yana, bu müzikleri belgeleyen hatırı sayılır bir etnomüzikolojik literatür oluştu. Meral Özbek’in bu alandaki nefis kitabı (kitabın ayrıntıları ve nüanslarıyla bu kitap asla yarışamaz; Özbek’in kitabını benim kitabım yayınlandıktan neredeyse bir yıl sonra okuyabildim), önemli bir dönüm noktasını simgeliyordu. Global boyut da artık, (Almanya’daki Türk ve Kürt diasporalarına özel, medya endüstrisinin ulusüstü stratejilerine genel bir dikkat sarfederek) incelemeye dahil edilmesi gerekecek denli önemli görünüyordu.

Yine de arabesk, bir şekilde, altyapısal bir güç olarak eskiden olmadığı kadar kuvvetliydi. Yakın zaman önce bir yaz mevsimini, İstanbul üniversitelerinin birinin kampüsünde bir apartman katında geçirdim. Bu apartmanda pencerelerin birinden öğrenci rock gruplarının sesini duyarken, bir diğerinden, uzun saatler boyunca yapayalnız çalışan bekçinin kulübesinden yükselen Müslüm Gürses’in sesini dinliyordum. Bu küçük ölçekli ses haritasının, hiper-liberalizm döneminde ortaya çıkan aşırı kutuplaşma hakkında anlatacak kendi hikayesi vardı elbet. Türk kültür politikalarının bu değişken, çoğulcu ortamında, çok sayıdaki yabancı müzik türlerinin nasıl yaşadığına ilişkin de söyleyecek çok şey vardı. Kitabı yazdığım sıralarda ‘resmi’ Türk kültürü ile onun sorunlu ‘öteki’si arasındaki ikiliğin esiri olduğumdan, bu müzik türlerinin ortaya çıkmasını sağlayan dinamiği farkedemedim ya da farketmek istemedim.

Bu, önemli boşluklara yol açtı. Türkiye’deki ilk kalışlarımdan birinde, o zaman benimle ilgilenen bir arkadaşım aracılığıyla Bulutsuzluk Özlemi grubunun birkaç üyesiyle

tanıştım. O zaman Türk rock'ı pek gündemde değildi, ayrıca olup bitene ilişkin tabloma uymuyordu. Her şeyden öte, 'Türk müziği'ni incelemeye gelmişim, 'kendimizinkini' değil; bu, hiç değilse o zamanlar benim, Türk pop ve rock'ını değerlendiriş tarzımı gösteriyor. Geriye dönüp baktığımda, bütün araştırmalarda hep o önemli kararsızlık anları, belirsizlikler, kaçırılan fırsatlar göz önüne gelir; benim için de öyle oldu. Ancak son zamanlardaki gelişmelerin ışığında Türk pop ve rock'ı bu kitaptaki önemli eksikliklerden birini oluşturuyor. Can Kozanoğlu'nun *Pop Çağı Ateşi* adlı ilginç kitabında ortaya koyduğu Türk popu ve arabesk bağlantısı, ayrıntılı bir araştırmayı hak ediyor; 1980'lerde Bulutsuzluk Özlemi gibi grupların ortaya çıkmasının, benim anlamaya çalıştığım kültürel politika tarzıyla yakın bağlantısı ve ilgisi var. *Türkiye'de Arabesk Olayı*'ndaki yetersiz noktalardan birini de sanat müziğinin aslında hayli karmaşık olan resmileştirilme sürecine ayrılan kısa bölüm oluşturuyor.

Yine de bu, kitabın, mükemmel olmayan bir deneyimle bile olsa, kimi durumlar açısından zamanını yansıtabildiğini hissediyorum. Medyayla günlük hayatı birleştirme aracı olarak etnografiyi kullandım. Bu yaklaşım bana hâlâ geçerli gelmekle birlikte, tek bir kişinin, geleneksel etnografinin istediği gibi, kitlesel bir müzik türünü toplumsal bütünlüğü içinde inceleyemeyeceği de giderek açıklık kazanıyor. Georgina Born, Simon Frith, Keith Negus, Jocelyne Guilbault ve Sara Cohen gibi yazarların çalışmaları ışığında, çalışma, düşündükçe daha da karmaşılaşıyor. Müzisyenlere mi yoğunlaşmalı? Çalıştıkları kurumlara mı? Tüketiciler tarafından 'algılanışına' (pek iyi bir terim değil) mı? Eğer sonuncusuysa, kim bunlar ve neredeler? İki boyutlu bir metinde, bunların birbiriyle bağlantılı, bir o kadar da farklı tarihleri nasıl anlatılır? Benim yaklaşımım belki bu önemli soruları

gündeme getirdi ama hâlâ, müziğin kamusal kültürel boyutunun etnografik gözleme özellikle uyduğu fikrine sadığım. Müziğin umuda, arzuya ilişkin dolaylı, bölük pörçük mesajları günlük konuşmalara, sosyal ilişkilere sızar ve onları ince ince şekillendirir; böylece müzik kamusal alanları doldurur. Türkiye’de ve aslında her yerde, insanların parklarda, barlarda, caddelerde, günlük mekanlarda günlük hayatın rutiniyle içiçe geçmiş sesler etrafında hareket etmeleri beni hâlâ çok şaşırtır.

Son olarak arabeski müzik olarak düşünmeye çalıştım; ila ki yerilesi ya da övülesi bir alt nedenin göstergesi olarak değil, bütün o dağınık karmaşıklığıyla müzik olarak... Gerek kültürel milliyetçiliğe gerekse “bırakınız geçsinler” liberalizmine pek ısınamamakla birlikte herhangi bir yargıya varmaktan kaçınmaya çalıştım; hem TRT’nin hem de ticari müzik dünyasının müzikal faaliyetlerinin ve *sound*’larının, içinde bulundukları koşullara hayat kattığını, hatta sıklıkla onları aştığını gördüm. Bunu bir sınıf ortamında kısmen de olsa tartışabildik. Ben ayrıldığımda Belfast, eklektik müzik arayışları içerisinde hâlâ konserler veren ve hâlâ Türk müziğini kullanan küçük bir bağlama altkültürüne sahipti. Bu çevirinin, en azından, benim kendi hayatıma hayat katmaya devam eden Türk müziğinin o derin, süregelen biçimlerinin bir kısmını ve bana onu öğretenlere karşı ödenmesi mümkün olmayan borcumu iletebileceğini umuyorum.

Martin Stokes
Şikago Üniversitesi

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Arabesk, şehir için şehirli bir müziktir. Yalnızlığa, kötü sona mahkûm âşıkların, karışık, çalkantılı duygu dünyalarını resmeder. Fakir göçmen işçilerin sömürüldüğü, kötü işlerde kullanıldığı, gün geçtikçe bozulan bir şehri tanımlar ve dinleyenlerini, bir bardak daha rakı doldurmaya, bir sigara daha yakmaya, kaderlerine ve dünyaya lanet okumaya çağırır. Nüfusunun çoğunluğu Müslüman olan herhangi bir toplumda böylesi bir müzik, büyük tartışmalar yaratacaktır. Kültüre yönelik politikaların açıkça şekillendirilip uygulandığı laikleşen bir ülke olarak Türkiye bağlamında bu müziğin varlığı, her düzeyde, şiddetli tartışmalara yol açmıştır. Varlığıyla bu müzik, ikonları ve sembolleri ile Türk kamu hayatının her alanını kaplamış olan bir reform hareketinin başarısızlığını sergiler. Türkler için arabesk tartışması, birey olarak kendilerini, mekan olarak şehri, devletlerini ve hükümetlerini anlamlandırmayı içerir. Bir müzik formu olmasının yanısıra arabesk bütünsel bir anti-kültürdür ve hakkında sıkça söylenen şey, trafikten konuşulan dile, politika-dan, kitsch'e kadar şehir hayatının her alanını kaplayan ka-

os ve düzensizlik havasında kendini gösteren bir yaşam tarzı olduğudur.

Müzik her yerdedir; şehirde, kahvelerde, gece kulüplerinde, hamamlarda, genelevlerde, dükkanlarda, otobüslerde, taksilerde ve dolmuşlarda... Neredeyse mekanın atmosferini oluşturan, günlük hayatın ritmine renk katan bir parçasıdır. Arabesk üstüne bu çalışma, Türkiye’de kent hayatı deneyimiyle ilgili konular üstüne bir çalışmadır. Kent hayatının sunduklarını inceler ve bu sunulanların, gerek müzisyenler, gerekse müzikle uğraşmayanlar tarafından nasıl kullanılıp ustaca yönlendirildiğine bakar. Türkiye’de ve başka yerlerde, çeşitli ideolojik ve politik görüş açılarından, “Türk Müziği”nin esasen, yenilgi, ayrılık ve teslimiyeti konu edindiği saptamasına ulaşılmışsa da, Türk müziğinin, Türk ve Batılı yenidensunumu açısından, içiçe geçmiş bir tarihi vardır. Türk kültüründeki “Doğu”nun eleştirisini yapanlar, taraftarı oldukları reform programını desteklemek için Batı oryantalizminin dilini kullanmak zorunda kaldılar. Türk müziği çalışan Batılı akademisyenler de benzer biçimde, araştırma projelerini, resmi olarak zorunlu kılınmış köy ve şehir kültürü ayrımına göre tanımlamak zorunda kaldılar. Bu ayrım, devletin reform projelerinin hızını ve bu projelerin meşrulaştırdığı iktidar mevkilerini sağlamada büyük önem taşıyordu.

Benim durumum, önceleri sadece işin meraklısı, sonraları Türk müziği çalışan bir sosyal antropolog olarak, bu kalıpların dışına çıkmaktan hayli uzaktı. İngiliz kilise müziğine ve Rönesans kontrpuanının katılığına karşı, lisans öğrencisinin mağrur hoşnutsuzluğunu taşıyan genç bir gezgin için bu gerçekten kusursuz müzik, yalın duygusal yoğunluğuyla uzak ufukların pırıltısını sunuyordu. Bendeki bu ilgi, ilk müzik eğitimimde eksik kaldığına inandığım ruh ve kalbilik arayışından kaynaklanıyordu; birçok akademik disip-

linde “başka kültürlerle” yönelişi körükleyen otantik deneyimler arayışındaydı sanki. Bu yersiz romantizm sorunlar taşıyordu. Her deneyime anlam yükleyen kanaatinden dolayı, insanların, kendi kültürleri içindeki sorumluluklarını bir yana bırakmakla kalmıyor, bir anda araştırmacıyı, üzerinde çalıştığı toplumun kültürel politik alanında gafil avlanmış bir rehineye çeviriyordu. En baştan Türkiye’nin “gerçek” müziğini keşfetmiş olmam, halka ait mekanlarda neredeyse günlük düzeyde, “gerçek” Türk müziğinin ne olduğu ve korunmasının sorumluluğunun kime düştüğü ile ilgili tartışmaların ağırlık kazanmasına yaradı. Genelde heyecanlı oluşum ve Türkçe üzerindeki sarsak kontrolüm, radyo ve televizyon röportajlarında beni, ancak çok açık anlatabileceğimi bildiğim konulara hapsediyordu ve resmi medya çevrelerinin olur olmaz sorgulamalarından kurtarıyordu. Resmi söylemler böylece yabancı bir “uzman”ın kamusallaşmış görüşleriyle, kendi kapalı çevrelerinin dışına uzanıyorlardı.

Alan çalışması yapan ve bu şekilde çalışan kimse, çalıştığı toplumun baskın ideolojilerini kapmaya ve onları yansıtmaya meyillidir. Bu söylemleri iyi özümsemiş kimselerin önerilerine ve rehberliklerine başvurmak zorundadır: medya uzmanları, çok sayıda eser ortaya koyan akademisyenler ve diğerleri. Meşru akademik dil, bu kişiler tarafından öylesine kontrol altına alınmıştır ki başka türlü düşünmek güçtür, ya da en azından, toplumda “sesleri bastırılmış” kesime karşı -ki bunlar sosyal antropoloğu esas ilgilendiren kesimdir- belli bir duyarlılık geliştirebilmek güçtür.¹ Ancak 1988’de, bir yıllık alan çalışmasından döndükten sonra topladığım her tür verinin, dolaylı ya da dolaysız, arabeskle ilgili olduğunun farkına vardım. Arabeski araştırma proje-

1 Ardener, 1972.

min merkezine koymayı düşünmemiştim çünkü bu konu için, etnomüzikoloji ve sosyal antropolojinin ortaya koyduğu hiçbir model yoktu.² Müzikle ilgili resmi dil, apaçık rahatsızlık duyduğu o düzensizlik imajını her düzeyde ima ediyor ve ona yöneliyordu- yani arabeske.

Bu kitap, müzik diline ve onun kullanılma biçimlerine bakmaktadır. Yeni olmamasına rağmen bu yaklaşımın, şehirdeki müzik icrasını inceleyen etnografik çalışma için ne anlama geldiğinin açıklanması gerekir.³ Bu yaklaşım öncelikle, bir popüler müzik türünü inceleyen her çalışmanın, eldeki malzemelerin çözümlemesini, bütün bir kültürel alan içine oturtması gerektiğini söyler. Middleton ve diğerlerinin de işaret ettiği gibi, aktif ya da pasif, herkesin kitle iletişim araçlarına ulaşabildikleri bir toplumda herhangi bir müzik formu ya da türü, sanki mühürlü bir kültürel ortamda yer alıyormuş gibi incelenemez.⁴ Hiçbir şey, başka şeylerden bağımsız duyulmaz. Türkiye'nin her yerinde bireysel müzik dinleme alışkanlıkları, farklı müzik türlerini aynı biçimde kucaklar. Bundan çıkan sonuçlardan biri, popüler olan, halkın ürettiği hiçbir müziğin, "belli" bir sosyal grubun ya da sınıfın kültürel malı olarak görülemeyeceğidir.

2 Kunst'un etnomüzikolojiyi "insanlığın tüm kültürel katmanlarının müziğinin" çalışması (Kunst, 1959, s. 1) olarak tanımlamasına rağmen etnomüzikologlar, kent popüler müziklerini, özellikle Ortadoğu'dakileri ele almakta isteksiz davrandılar. Nettle'in Oryantal, Folk ve İlkel müzikleri etnomüzikolojik araştırmanın tek meşru konuları olarak tanımlaması (1956, 1-2), doldurulması güç boşluklar bıraktı. Kiel'in kent blues'larına yaptığı öncü akının (Kiel, 1966) Avrupa ve Kuzey Amerika dışında takipçisi çıkmadı. Waterman'ın Juju çalışması (1990) ile Pena'nın Meksikalı Conjunto çalışması (1985), Avrupa dışında popüler kent müziği icrasına etnografik yaklaşımlar açısından yeni gelişmelerdir.

3 Charles Seeger'in yazılarında eskiden beri müziği, kendi içinde anlamlı bir iletişim aracı olarak çalışmanın yanında, "hitabet yoluyla iletişim" (Seeger, 1961, s. 77) evreninde varolan bir kavram olarak çalışmanın önemi vurgulanır. Ayrıca bakınız: Blacking, 1982.

4 Bkz. Middleton, 1990 ve Frith, 1983.

Adorno'nun da belirttiği gibi, her müzik türü, toplumun bütününde varolan çelişkilerin ve gerginliklerin izlerini taşır: "Sınıf ilişkilerinin müzikteki yansımalarını araştırmak yerine, müziğin sınıflarla olan ilişkisini, her tür müziğin, antagonistik bir toplumun resmini sunduğundan hareket ederek görmeye çalışmak çok daha iyi olur."⁵

Popüler müzik türlerini bütün bir sosyal, tarihi ve kültürel alan içinde görme gerekliliği, belli başlı Türk şehir müzisyenleri tarafından da salık verilmiştir. Resmi medya için çalışan müzisyenler bile piyasada, profesyonel müzisyenler olarak farklı müzik türleri icra ederler. Arabesk çalan, söyleyen ya da besteleyenler, kariyerlerinde en üst noktaya ulaşma arzusuyla hareket edebilirler ya da resmi politikanın getirdiği bölünme ile arabeskin radyo ve televizyon yayınlarından dışlanmasının, yapmak istedikleri müzik türü ile onu dinlemek isteyen "insanları" kenara ittiği inancını yansıtır olabilirler. Özel hocalardan, yahut şehirdeki müzik derneklerinden edindikleri gayri resmi eğitim sonucu, Türk sanat ve Türk halk müziği üstüne geniş bilgiye sahiptirler. En popüler yildızlar, artık resmi medyanın iş güvencesine gereksinimleri olmadığından, bir türden diğerine büyük bir hızla ve özgürce geçebilirler. Plak şirketleri genelde uzmanlaşmaya y nelmeyip, birçok türde ürün sunarlar. Stüdyo elemanları, teknisyenler ve fasıl müzisyenleri çok çeşitli müzik türleri üretiminde kendilerini bulurlar. Piyasa söz konusu olduğunda stüdyodaki üretim koşulları, bir türden diğerine belirgin bir fark göstermez ve ortaya çıkan ürünler, dinleyiciler açısından büyük  l de birbirlerine benzer. İki sebepten dolayı belli bir müzik türünü diğerlerinden ayrı tutup incelemek yersiz olur: Birincisi, ideolojik bir işlevi olan bölünmelerin kabul edilmesi anlamına gelir ve bu b -

l nmeler, onları ortaya çıkararak kurumların ve kişilerin bakış açılarından görülmek zorundadırlar; ikincisi, bunun, şehirdeki müzisyenlerin profesyonel çalışmaları açısından bir anlamı yoktur.

Merkezler ve çevreler

şehirdeki müzik icrası, temel antropolojik teknikler olan katılım ve gözlemin uygulanabileceği kişileri, grupları, ağları, dernekleri ve  ğretim kurumlarını içerir.⁶ Buna benzer yerel düzeydeki çözümlerler, popüler müzik ve kültürün gelişmiş kapitalist toplumlarda pasif işçilerin ve tüketicilerin toplumsallaşmasında işlevsel olabileceği yollu iddiaları olan kitle kültürü teorisyenleri için farklı bir perspektif sağlamaktadır.⁷ Türkiye’de arabesk, Türk sosyologları ve gazetecileri tarafından da, sosyal bir alan olan şehirdeki müzisyenlerin müzik icrasına ve aktivitelerine çok az referansta bulunarak, politik ve ideolojik konuları tartışmak için kullanılmıştır. Arabesk, devlet projelerinde, kültürel ve ekonomik katılımdan dışlanmış, azat edilmiş bir çevrenin, güçlü merkezi reform geleneğine tepkisi olarak görülmüştür. Nüfuzu fazla olan bazı Türk sosyologlarının,⁸ Weber’in patrimonializm kavramını yorumlamalarıyla ilintili olarak bu ikilik, çeşitli politik anlayışlar tarafından sürdürülmüştür. Atat rk  merkez sol için arabesk, Türkiye’yi modern ve Avrupalı bir topluma çevirecek tek güç olan devlet reformunun değerlerine karşı çıkan tepkinin sonucudur. 1983 seçimlerinde ordudan iktidarı devralan Turgut  zal’ın Anavatan Partisi, serbest ekonomiden, dini ve kültürel ifade  s-

6 Finnegan’ın Milton Keynes’deki müzik çalışması, etnografik tekniklerin kent müzik icrasına belki de en sistemli uygulandığı örnektir.

7 Bkz. Adorno, 1941.

8 Bkz. Mardin, 1980 ve Heper, 1985.

tündeki devlet kontrolünün azaltılmasından yanadır. Buna karşı olanlara göre, en yüksek düzeyde aktif olarak desteklenen arabesk ve İslami “tepki” (irtica), “periferinin hegemonisini” ve reform geleneğinin çöküşünü kanıtlamaktadır. Her yerde olduğu gibi Türkiye’de de akademik araştırma, politikayla içiçe geçmiştir. Türkiye’de Güngör ve Eğribel gibi sosyologlar arabeskin, ideolojisi sağlam olan ancak yanlış uygulanmış, ağır aksak işleyen bir reform sürecine karşı gelişmiş, kaçınılmaz ama arzu edilmeyen tepkinin sonucu olduğunu ileri sürmüşlerdir.⁹ Berkes, Mardin ve diğerlerinin işaret ettiği gibi, bu reform sürecinde insanlar, Osmanlı kültür mirasından yoksun bırakıldılar, ama yerini tutabilecek düzeyde hiçbir şey ortaya konamadı.¹⁰ Sağ kesim için arabesk, demokratik özgürlüklerle bağlantılıdır; Avrupa ailesine kabul edilmek isteniyorsa şayet, periferinin ekonomik ve kültürel hayata katılımı genişletilmelidir.

Antropologlar bu ikiliği çeşitli yollarla eleştirdiler. Tapper’lar, Türkiye’nin Batısında yer alan Eğridir’in küçük kasaba burjuvazisini temel alarak Atatürkçü laiklik ile Sünni dinsel pratiğin nasıl içiçe geçtiğini, birbirlerini nasıl desteklediklerini araştırdılar.¹¹ Dinsel pratik laikleşir ve rasyonalleşirken, Atatürkçü laiklik, toplumdaki imajı, temsil edilişi ve tarihi dolayısıyla kutsallaşma eğilimi gösterdi. Ramazan ayında oruç tutma, sadece dine uygunluğundan dolayı değil, insan sağlığı açısından, bilinen bilimsel yararlarından dolayı da desteklenmektedir. Yaşam standartlarının rahat olduğu durumlarda, merkez ve periferi ile özdeşleştirilmiş ideolojiler, birbirlerini destekleyip kollarlar. Hann’ın Doğu Karade-

9) Bkz. Güngör 1990 ve Eğribel, 1984. Kitabın yazımı sırasında tamamen arabeske adanmış tek kitaplardı.

10) Berkes, 1964, Mardin, 1989.

11) Tapper ve Tapper, 1987.

niz bölgesinde çay yetiştiriciliği üstüne yaptığı çalışma, bir başka eleştiri daha getirmiştir.¹² “Periferi”nin 1950’den günümüze sosyal ve ekonomik örgütlenmesine eğilmiş, arabulucu iktidar yapılarının uzun süredir varolmasının, Hegelci, stn devlet-sivil toplum ayrımının savunulmasını olanaksız kıldığına işaret etmiştir. Stirling’in klasikleşmiş Sakaltutan ve Elbaşı incelemelerinden sonra antropolojik çalışmalar, yerel düzeyde devlet projesiyle özdeşleşmeye önem verdiler.¹³ Hann, bu süreci, devlet ile sivil toplumun karşılıklı düşmanlık içinde hareket ettikleri bir durum olarak değil, “devletin yerelleşmesi” olarak tanımladı.¹⁴

Hann’ın iddia ettiği, Atatrk değerlerle yerel, dinsel uygulamaların “kuvvetli birleşimi”nin¹⁵ ne derece geçerli olduğu tartışmaya açık bir konudur. İstanbul’da, arabeskin zirvede olduğu yıllar olan 1980’lerde demokratik, popüler muhalefetin kullandığı dil, şapka Kanunu’na, Atatrk laikliğin diğer temel sembollerine karşı gösteriler başlatmayı ve insanları onları ihlal etmeye yöneltmeyi başardı. Bununla birlikte, aynı reform geleneğiyle bağdaştırılmış olan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nun (TRT) ve Devlet Konservatuarları’nın yaygınlaştırdığı Anadolu halk müziği, Türk şehirlerinde kitleler tarafından kabul görmüştü. Bu müzik, “yeniden icat edilen gelenek”¹⁶ özelliklerinin çoğunu taşımaktadır. Buna rağmen, Belkıs Akkale gibi, slubu, TRT’nin müzik heyetleri ve icrası bağlamında gelişmiş olan müzisyenler, bugün Türkiye’nin en popüler müzisyenleri arasında yer alıyorlar. Yavuz Top, Arif Sağ gibi bir zamanlar

12 Hann, 1990.

13 Stirling, 1965.

14 Hann 1990, s. 60.

15 A.g.e., s. 67.

16 Bkz. Hobsbawm ve Ranger, 1982.

TRT ile özdeşleşmiş ünlü bağlama sanatçılarının yönettiği müzik dernekleri, dershaneler, İstanbul'da periferiye ait bir sosyal grup olarak tanımlanabilecek kesimden önemli ölçüde destek görmektedirler. Bu insanlar, şehrin kenarlarında gecekondü mahallelerinde yaşayan, Türkiye'nin güneydoğusundan gelme birinci ve ikinci kuşak göçmenlerdir. Kitabın ikinci bölümü, dershanelerin reform süreci içindeki rolüne bakmaktadır. Reforme edilmiş müziğin, halkın gerçek müzik beğenisiyle ilgisi olmayan, sadece bir elit uğraşı olarak görülmemesi gerektiğini, bu müziğin, yerel düzeydeki müzik icrasında geniş katılım bulan bir tür olduğunu ileri sürmektedir. Türk kimliğinin resmi inşasında anahtar sembol haline gelen, bu yüzden Türk müziğini reforme etme ve düzenleme çabalarının odağını oluşturan köylü bağlama, şimdi oldukça popüler olan, İstanbul'da seri üretimi yapılan ucuz bir alet durumundadır.

Buna karşın, Harbiye'deki İstanbul TRT radyo istasyonunun sanat ve halk müziği fasıllarından tanınan merkezdeki müzisyenlerin uğraşları, onları "periferi" ile yakın ilişkiye sokmaktadır. Bu müzisyenler, piyasa için arabesk parçalar içeren ya da tamamen arabesk kasetler çıkarmakta, verdikleri canlı konserlerde geniş bir halk kesimini karşılarında bulmaktadırlar. Ticari kasetlerinde elektro enstrümanlar, güçlü vurmali çalgılar, bazen de yaylı çalgılar kullanırlar; böylece sanat ya da halk müziği repertuarına dahil olabilecek şarkılar, arabeskin müzikal estetiğine büyük ölçüde uyum sağlar. Bu kasetler, canlı icra yeteneklerinin reklamını yapma işlevini gördüklerinden müzisyenler, zaman zaman arabeskle uğraşırken hem TRT'deki yerlerini, hem de halk ya da sanat müziği solisti olarak ticari kimliklerini korurlar. Söylemin kimi düzeylerinde merkez ve çevre kavramlarından, üstün devlet geleneğinden, sivil toplumla özdeşleştirilen otantik kültürel düzeyden söz edilebilecekken,

bunun, İstanbullu müzisyenlerin faaliyetlerini incelemeye araç olarak kullanılabilirliği çok sınırlıdır. Profesyonel müzisyenler için de diyebiliriz ki müziğin, izin verilen davranış kalıplarını sürekli çiğnediği bir toplumda, müzik reformu onlara, profesyonel faaliyetlerini olumlu ve meşru biçimde yürütebilecekleri bir dil sağlamıştır.

Kitabın ilk bölümünde reform sürecine bakılmakta, resmi reformun tartışılmakta olan sonuçlarının bugün için, yerel kentsel müzik pratiği ile kentli müzisyenlerin stratejileri açısından görülmesi gereğine değinilmektedir. Asya ve Orta Doğu'nun modernleşmekte olan ülkelerinde müzik teorisinin ve enstrüman yapımının sistematikleşmesi ve kasten rasyonelleştirilmesi, birkaç etnomüzikolog tarafından detaylı olarak incelenmiştir.¹⁷ Bu süreç, Batılı "uluslararasıçılık"tan farklı olarak, üniter bir ulusal kültür belirlemek için, Batı'nın sistematiklik ve rasyonalite dilini kullanmıştır. Ancak, bu reformların yerel düzeyde ne ölçüde benimsendiği, "evcilleştirildiği", özerklik kazandığı göreceli olarak daha az araştırılmış bir konudur. Etnomüzikologlar ile antropologlar bu konudan pek hoşlanmazlar çünkü bu devletçi söylemlerin belki de temelde bağımsız ve özerk olmadıkları varsayılmaktadır. Anadolu halk müziğinin reform geleneğiyle özdeşleştirilmiş kimi müzisyenler bugün bu müziği, sosyal ve politik protestonun açık bir sembolü olarak kullanmaktadırlar.

Şehirler ve Göçmenler

Kitabın ikinci bölümü daha dolaysız olarak arabeskle ilgilidir. Üçüncü bölüm, arabeskin ifade tarzına, köyden kente göçle bağlantısına bakmaktadır. Avrupa'nın eteklerindeki birkaç ülkeyle ortak olarak Türkiye, 19. yüzyılın ortaların-

17 Bkz. Slobin, 1969; Signell, 1974; Marcus, 1989 ve Farhat, 1990.

dan itibaren, içine çekildiği dünya ekonomik sisteminin periferisinde yer almaktadır.¹⁸ Bu sistemlerle bütünleşme, endüstrileşmeyi, kentleşmeyi ve geniş ölçülü nüfus hareketlerini içeriyordu ki bunlar, sürecin kaçınılmaz parçaları olan zenginlik, gelişme ve iş fırsatlarının adaletsiz dağılımının gerekleriydi. Böylesine hızlı ve radikal bir sosyal değişim ortamında düzensizliğin, bölünmüşlüğü'nün dili, işçi göçü ve göçmen kültürünün sorunları üstüne yoğunlaşır. Türkiye'de arabesk, geri kalmışlığı ve egzotikliği ile Batılılaşmış ve laik bir devlette sapkınlığın göstergesi olarak görülen Güneydoğu Anadolu'dan gelen göçmen işçilerin müziği olarak görülmektedir.

Aynı şekilde, yerel söylemlerde göçmen kültürü de, etkisi kültürel yerelliğin, yani üçüncü dünya şehirlerini çevreleyen gecekondular yerleşim alanlarının dışına taşıp tüm politik yapıyı kirleten olumsuz, yıkıcı bir güç olarak resmedilmektedir. Bu söylemlerde şehir, birbiri ardından gelen değişimlerin izlerini taşır.¹⁹ Bu kirlenme anlayışının odak noktası, devletin benimsediği resmi kültürel kimliklerin karşısında ve onları reddeden içerideki bir "ötekilik"dir. Herzfeld, modern Yunanistan'da Romalılığa karşı çıkan Hellenik ikiliğe işaret eder.²⁰ Hellenik olan, eski Yunanlıların prototip Avrupalılar olarak ilerlemeci mirasını ifade eder. Romalı olan ise, yüzyıllar süren Osmanlı hükümdarlığı altında yolundan sapmış, zayıflamış bir barbar Doğu kültürünü temsil eder. Modern Yunanlılar, bu iki kültürü, birbirine karşı sürekli bir gerginlik ve çekişme içinde gör-

18 Keyder 1987.

19 Gilson'un Kuzey Afrika şehrinde kent mekanının sembolik yönleri üstüne tartışması (1983) burada, kapitalizm tarafından, daha dolaylı olarak sömürgecilik tarafından oldukça farklı biçimlerde dönüşüme uğramış bir şehirde önem taşımaktadır.

20 Herzfeld, 1987, s. 64.

mekte ve bu, Ellenismos ve Romiossimi dedikleri iki ayrı söyleme karşılık gelmektedir. Rebetika, bu Doğulu, barbar geçmişin temel unsurlarındandır ve büyük oranda Yunan şehri olan İzmir'in 1923'te Türk askerleri tarafından yıkımından sonra Batı Anadolu'dan gelen mültecilerle özdeşleştirilmektedir. Spetropoulos ve diğerlerinin de işaret ettiği gibi²¹ Rebetika, 1820'lerden bu yana Atina ve Pire'nin "rebetis" ya da "mangas" (vahşi oğlan) kültürüyle bağdaştırılmaktadır. Rebetika'nın, Doğululaşmış Yunan müzik kültürünün taşıyıcıları olan İzmirli mültecilerin müziği olduğu imajı süregelmiştir. Bu tip sembolik yakıştırmalar yoluyla şehrin ideal düzeninin, dışarıdan gelip eteğine yerleşmiş bir sınıf tarafından ihlal edildiği ve kirletildiği; bu ideale, sapkın bir alter ego (ikinci benlik) imajıyla karşı çıktığı düşünülmektedir.

Dünya ekonomik sisteminin periferi devletlerindeki çok farklı koşullarda, popüler müzik, zararlı içsel öteki algılamaları ve şehirlerin eteklerindeki göçmen kültürleri birbirleri ile çok yakından ilişkilidir. Baskıcı politik koşullar altında bunların, devlet sansürüne erken kurban olmaları ya da daha kolayı, resmi medyada kendilerini ifade etmekten men edilmeleri beklenir. Peru'daki Chicka müziği, hızlı endüstrileşme ve And göçmenlerince Lima'ya getirilmiş egzotizmle bağdaştırılmaktadır. İrlanda'daki country ve Batı müziği ise daha çok, Amerika'ya göç dolayısıyla kültürel olarak bozulmuş bir toplumun sonucu olarak yorumlanmaktadır. Rock mizrahi, İsrail devletinde, Batılı ve Doğulu Yahudi deneyimlerini bütünleştirme problemlerinin odak noktasını oluşturmuştur.²² Cezayir'de Rai, Fransa'ya göçle, sömürgecilik sonrası Batı Avrupa'da Müslüman ve Kuzey

21 Petropoulos, 1986; Pitharas, 1988.

22 Shiloah ve Cohen, 1983.

Afrikalı olarak hayatla mücadele eden Cezayir gençliğinin sorunlarıyla özdeşleştirilmiş bir tarihe sahiptir. Arabesk gibi Rai de, Cezayir’de kendi çapında bir sorun olarak algılanmakta ve resmi medya kanallarında ifade bulması engellenerek kontrol edilebileceği düşünülmektedir.

Üçüncü Dünya ülkelerinin çoğunda popüler müzik, büyük miktarlarda üretilen, dağıtımı kolay, ucuz kasetlerle pazarlanıp satılan bir müziktir. Bu büyük ölçekli üretim, varolan popüler türleri, yeni kentli proletaryanın zevklerine, isteklerine uyumlu hale getirir. Hennion ve diğerlerinin de ileri sürdüğü gibi bu süreç kendi isteklerini, kayıt stüdyosunda kullanılabilecek enstrümanların birleşiminden vokal tekniğinin detayına kadar, müzik tarzına empoze eder.²³ Kayıt stüdyolarında geliştirilen yeni müzik tarzları, toplumun bütününe değiştiren endüstrileşme ve otomatikleşme süreçlerinin ürünüdür. Yoğun olarak üretilen müzikle yoğun nüfus hareketleri arasında bir bağlantı kuruluyorsa bunun sebebi, her ikisinin de daha kökten bir değişimin göstergeleri olmasındandır. Türkiye’de arabeskin müzikal soundlarıyla bu değişimin en belirgin ve apaçık sorunlu bir yönünü oluşturan gecekondu yerleşim alanlarındaki köylü-kentli göçmenler, farklı düzeylerde birbirine bağlanmaktadır.

Arabeskin en yüksek sesli eleştirisini yapan sosyologlar, gazeteciler ve medya sözcüleri için arabesk, kısa dönemli kâr ve keyif için üretilen sanat kitsch’lerinin geçici kültürüdür. Gecekondu sorununun kendisi gibi arabesk de halkın kültürel gereksinimlerine yeterli gelmeyen devlet planlamasının karşısında bol bol çare üreten, ancak kabulü mümkün olmayan bir karşılıktır.²⁴ Arabeskin göçle bağdaştırılması, bir müzik tarzının toplumsal değişimin sebebi yerine, onun

23 Hennion, 1983, Wallis ve Malm, 1984.

24 Egribel, 1984, s. 32-40.

bir göstergesiyle bağdaştırılması anlamına gelir. Bu sebep, kentli toplumun, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve idari merkezîyetçiliğinden, dünya ekonomik sisteminin endüstrileşmiş periferisine topyekûn dönüşümüdür. Bu dönüşümün uzun, amansız bir tarihi vardır; Brown'ın Fas şehrindeki Sale çalışmasında da belirttiği gibi, dönüm noktalarına ya da öncesi ve sonrası değişim anlayışına indirgenerek basitlikte değildir.²⁵ Göçmen olsun olmasın, şehirdeki herkesi etkilemiş olan bir süreçtir. Arabesk müzik yapanlar ile dinleyenlerin hepsi, ülkenin güneydoğusundan göç etmiş insanlar değildir. Buna rağmen müzik, hâlâ gecekondu müziği olarak tanımlanmakta, periferiye dahil bu sınıf için tuhaf bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu yakıştırma, herkesin az ya da çok marjinalleştiği şehir ile devletin ayrı kültürel konumları için bir odak ve imaj sağlamaya devam etmektedir.

Duygu Söylemleri

Kültürel konumlardaki bu ayrılık, politik ve sosyal yapının yansıması olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda insan vücudunun, benliğinin, duygularının yansıması olarak da incelenmiştir. Feld'in Kaluli müziğinin estetiği üstüne yaptığı çalışma gösterdi ki bir müzik çalışması, benliğin ve ona mahsus duyguların toplumsal oluşumu üzerine çalışmak demektir.²⁶ Kaluli müziği ile ilgili kavramlar, Kaluli benliği ve duyguları ile ilgili kavramları anlamadan bir işe yaramayacağı gibi bunların hayata geçirildiği, müziğin icra edildiği ortamları anlamadan da bir işe yaramaz. Benzer bi-

25 Brown, 1976, s. 7.

26 Feld, 1982. Blacking de müziğin "benlik, öteki ve vücutsal duygular ile ilgili fikirler bütünü" olarak anlaşılması gerektiğinde ısrar etmiştir.

çimde arabesk de icra edilme ortamları dışında çok az incelenmiş olan duyguların ve gönlün dilidir. Arabeski gözardı etmek, benliğin ve duyguların kendine has doğasını olduğu haliyle incelemeyi gözardı etmek anlamına gelecektir. Benliğin, sosyal antropoloğa alan çalışmasında gereken dolaysız, anlaşılır veriyi sağlayan sözel ve yorumsal resmi ifadesi, bu türden incelemeleri tam anlamıyla yok saymasa bile, dışlamıştır. Sorun, müzik, şarkı, şiir bağlamında incelenen benlik ve duygular ile ilgili daha yıkıcı söylemlerin, resmi ve sözel ifadelerde genellikle gizli tutulmasıdır. Alan çalışmasına ait yöntemler, “somut” sözlü veriyi tercih ederler; sözel yorumları en akıcı, en anlaşılır olan kişiler, alan çalışması yapan kişiyi kendilerine çekerler. Ardener’in de ortaya koyduğu gibi bu tür söylemlerin kontrol altında tutulması, farklı türdeki toplumsal kontrollerin ve güçlerin göstergesi, destekleyicisidir.²⁷ Müzikoloji, etnomüzikoloji ve sosyal antropoloji arasındaki ayrımı sürdüren disiplinler bölünme, araştırmacıları bu söylem alanlarından uzak tutmuştur.

Akdeniz ve Ortadoğu üstüne yapılan antropolojik çalışmalarda bu söylemlerin pençesinden kurtulmak çok güç olmuştur. “Onur ve utanç” kavramları, Akdeniz benliği üstüne yapılan çalışmalarda temel paradigmayı sağlamıştır.²⁸ Bu baskın ve idealize edilmiş terimlerin, saptırıldığı, alaya alındığı, hatta komikleştirildiği toplumsal ifadeler, yakın zaman önce birkaç yazar tarafından tartışıldı.²⁹ Lila Abu-Lughod’un Awlad Ali’deki Bedevi şiirlerini incelediği çalışması, erkek onuru söylemine ters düşen, onu ihlal eden duygu söylem-

27 Ardener, 1972. Farklı bir açıdan Bourdieu (1977) da antropologların dikkatini, söylemin sosyal kontrolüne ve habitus’un dile getirilmeyen yönlerine çeker.

28 Bkz. Peristiany, 1965.

29 Bkz. Herzfeld, 1987; Gilsenan, 1990.

lerine odaklanmıştır.³⁰ Kadınlar tarafından aktarılan şiirlerde duygu, günlük sosyal hayat bağlamında, baskın onur söylemlerine ait ahlaksal kaynakların içi boş, yetersiz ya da ilgisiz kaldığı durumlarda ortaya konur. Abu-Lughod, Bedevi kültürüne ait, insanlara toplumsal deneyimlerini ifade etme, ifade ederken de değiştirme olanağı sağlayan oldukça farklı iki ideolojinin varlığını ileri sürer.³¹ Her ikisi de benlik ve duygu ile ilgili farklı fikirler içeren bu ideolojiler ancak birlikte ele alındığında bir anlam ifade ederler. Benzer biçimde arabesk de bir duygu söylemi, güçsüzlük ile gücün kötülüğü üstüne bir yorum olarak görülmelidir. Bu da ancak onurun ve gücün meşru olarak ortaya konduğu bütünsel bir bağlam içinde görülürse anlamlı olur.

Antropolog için belki de en belirgin güçlük, “duygu” diye bir kenara itilmiş olan malzemeye yaklaşımdır. Arabesk, Türkiye’de “kültür”den tamamen ayrılabilen hastalıklı duygunun ve duyarlılığın alanı olarak görülmektedir. Türkiye’deki birçok eleştirmene göre kültürel çözümleme teknikleri, tamamen a-kültürel [kültür-dışı] görülen bir şeyi anlamada etkili olamazlar. Türkiye’de arabeski bu derece tehlikeli gösteren, belki de, resmi halk ve sanat müziği yoluyla baskın ideolojilerce kabul gören “kültürel” ifade tarzına çok yakın bir müzikal dil kullanmasıdır. Rosaldo, Lutz ve diğerlerinin de işaret ettiği gibi çoğu toplumun, duyguları kadınlarla bağdaştırmasına ve kadınların resmi söyleme karşı belli belirsiz eleştirilerini kısıtlayıp kontrol edilebilecekleri kültür öncesi bir alana itmesine rağmen, duygular, “kültür öncesi değil, tersine başka herşeyden daha öncelikli olarak kültürelidirler”.³² Ortadoğu ile Akdeniz dünyasında

30 Abu-Lughod, 1986.

31 a.g.e., 258.

32 Lutz, 1988, s. 5.

cinsiyet ayrımının sağlam yer edinmişliği, duyguların, resmi söylem düzeyinde derinlerde gömülü kalmasını garantilemiştir. Duygular, kadınlar gibi içeride, erişilmez bir dünyada hapsedilmişlerdir.

Benlik ve toplumla ilgili birbiriyle çekişen bu ifadeler, toplumsal gerçekliğin herhangi bir söylem düzeyine hapsedilemeyeceği “çok sesli” bir toplumsal hayata önem veren post-modernist perspektiften özenle ayrı tutulmalıdır. *Grands recits*’in³³ [büyük anlatılar] çöküşünü ve antropologların, toplumsal gerçekliğin etnografilerinde³⁴ farklı insanları yansıtmaya görevini savunan bu yaklaşım, kullanılan belirli ifadelerin güç ve baskı yapılarının korunup yansıtılmasına yaradığını unutturmaya yakındır.³⁵ Sonuçta, duygu söylemleri de belli bir güç yapısının ürünleridir. Aynı zamanda, gücün doğası ve ima ettiği güçsüzlükle ilgili yorumlardır bunlar. Aylad Ali düşünüldüğünde bu yorum, cinsiyet ilişkileriyle bağdaştırılabilir. Yine de güç ve güçsüzlük, cinsiyet meseleleriyle sınırlı tutulamaz.

Arabesk de kesinlikle kadınlarla sınırlı değildir. Arabeskle ünlenmiş müzisyenlerin çoğu gibi, Gülhane Parkı’ndaki Halk Konserleri’ne katılan insanların çoğunu da genç erkekler oluşturur. Ancak, filmlerde, şarkı sözlerinde, şarkıcıların dikkat çeken kişiliklerinde bu tür müzikle bütünleştirilen baskın imajlar, ilginç bir biçimde iğdiş edilmiş, dolayısıyla güçten düşmüş erkek imajlarıdır. Güçsüzlük üstüne yapılan vurgu, birkaç yolla sağlanır: Zeki Müren’in zorlama eşcinselliğiyle, Bülent Ersoy’un erotik cazibesiyle, Ferdi

33 Lyotard, 1980.

34 Clifford ve Marcus (1986) kitabına katkıda bulunanların hepsi, geleneksel antropolojide imtiyazlı, objektif bir sese aracı olan edebi tekniklerle ilgili bu ve başka noktalara işaret ederler.

35 Ullin (1990), yakın zaman önce post-modernite üstüne Habermas-Lyotard tartışmasıyla ilişkili olarak bu noktaya değinmiştir.

Tayfur ve İbrahim Tatlıses'in filmlerindeki son derece alçalmış, erkek onurunu koruyamayan yabancılaştırmış göçmen işçilerin amansız ıstıraplarıyla. Arabesk, sürekli, gücün bozulmuşluğuyla ilgili yorumlar getirir. Arabeske gösterilen büyük ilgi, bugünkü kentli Türkiye'de gücün işleyişi ve güçsüzlüğün anlaşılmasıyla yakından ilişkilidir. Bir duygu söylemi olarak arabesk, müzisyenler tarafından oluşturulur, biçimlendirilir ama günlük koşullara göre kullanılıp aktif olarak yeniden yaratılır. Toplumun tümünden dönüşümü, Türkiye'nin uluslararası spor karşılaşmaları ve diğer yarışmalardaki milli yenilgileri üstüne arkadaşlar arasında yapılan tartışmalardan (bunlar en fazla Türkiye'nin Eurovizyon şarkı yarışmasındaki muhteşem yenilgileri üstüne odaklaşır) küçük yerel krizlere ve ahlaksal sorunlara kadar hemen her düzeyde ortaya konulan güçsüzlüğün idrak edilmesiyle sonuçlanır. Arabesk, idrak edilenlerin anlamlı kılınabileceği bir ortam sağlamaktadır.

Herhangi bir müzik türünün analizinde, kültürel formlara tekil anlamlar yüklemekten kaçınılmalıdır. Bir müzik olayının anlamı, müzisyenlere, hazır bulunan dinleyenlere, kasetçalara bir kaset konduğunda veya bir plak pikaba yerleştirildiği andaki toplumca oluşturulmuş dinleme alışkanlıklarına göre farklılaşır. Şarkı sözlerinin, müzikal mesajların görünürdeki mesaja ters düşen ya da ondan sapmış iç sesleri vardır. Arabesk üstüne yapılan çalışma, bir popüler müzik analizinin neleri kapsaması gerektiğiyle ilgili bilhassa karışık sorular ortaya atar. Herhangi bir antropolojik ya da etnomüzikolojik inceleme, ortamın önemini vurgularken, arabesk söz konusu olduğunda "ortam"a neyin dahil olduğu açık değildir. Arabesk icrası, Taksim Gazinosu'nda ya da Bağdat Caddesi'nde bir gecelik eğlenceye ortalama bir maaşa eş değerde para ödeyen müşteriler için sahneye çıkan arabesk yıldızlarını da; Beyoğlu, Tarlabası ve Suluku-

le'nin sokak arası pavyonlarındaki geceleri de; Yakacık ya da Kumkapı'nın kalabalık bir aile gazinosunda daha orta halli, daha makul bir eğlenceyi de içerir. Ortam, aynı zamanda teklifsiz müzik "fasıllarını", birkaç içkinin, biraz sohbetin ve müziğin dostlar arasında paylaşıldığı o muhabbet gecelerini içerir. Dükkanda, evde ya da dolmuşta kasetin teybe konulduğu her durum da ortama dahildir. En geniş anlamıyla arabesk ortamı, müzik üzerine yapılan konuşmaları, arabesk imajının konu edildiği tartışmaları da içermelidir.

Bu yüzden arabeskin icrası, geleneksel olarak üretim ve tüketim süreçleri şeklinde görülen birbirine tamamen zıt alanları kapsar. Şüphesiz ki arabeskin müzikal sentaksını plak şirketleri oluşturmuş, tanımlamıştır ve arabesk müziğin analizi bu gerçeği ortaya koymalıdır; ancak bunların dinleme davranışını biçimlendirip yönlendirmedeki etkileri abartılmamalıdır. Aksine, en genel anlamıyla "tüketim", çok yapıcı, yaratıcı bir olaydır. Bir popüler müzik analizi olarak bu kitap, tüm bu süreçleri tanımlamaya ve resmetmeye çalışıyor. Ayrıca bunların da ötesinde 1980'lerde kentli Türk toplumuna özgü bir duygu olan güçsüzlüğün idrakı bağlamında duygu söylemlerinin rolüne bakıyor.

Alan Çalışması

İstanbul'a, ne çalışmak istediğim konusunda çok belirgin olmayan fikirlerle, bir yandan şehirde yerel müzik üretimiyle uğraşırken araştırma konumun, doğal bir biçimde ortaya çıkmasına izin vermek düşüncesini taşıyarak geldim. Bir Türk hangi yollarla müzik öğrenirse ben de aynı yollarla öğrenmeye, biraz da saf yüreklilikle, niyetliydim; yani bir enstrüman alıp bana öğretecek birini bularak ve bu bağlantıların açtığı kanalları araştırarak. Bu da beni üç yöne sev-

ketti. Ironik bir biçimde bunların ilki, Türkiye'ye bir önceki yolculuğum sırasında Bulgaristan'da trende karşılaştığım birisi aracılığıyla beni doğrudan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun Harbiye'deki merkezine götürdü. Bir arkadaşımınla birlikte İtalya'da trende çaldırdığımız paraları İstanbul'daki bankalarımızdan geri almaya geldiğimizde bu kişi bizi bir hafta konuk etmişti. Harbiye'deki TRT'de kamerman olduğundan, beni birkaç ay içinde Türkiye'nin profesyonel halk müziği icra eden elitleriyle tanıştırdı. Onunla birlikte TRT binasına birkaç dakika yürüyüş mesafesinde bir daire kiralamak, beni şehire geldiğim ilk aylarda sıkı sıkıya TRT müzisyenlerine bağladı. Ev arkadaşımın bulduğu birinin yardımı sayesinde insanlarla tanıştıkça, TRT içinde müzisyenlerin çalıştığı daireleri ve ortamı yavaş yavaş algılamaya başladım. Karadenizli genç bir şarkıcı olan bir müzisyenin bağlama dersleri ayarlamama ve enstrüman almama yardım etme kararı, beni bu gruplardan birine karışmaya mecbur bırakıyordu. Bu durumun kaçınılmaz olarak benim bu küçük grubun dışında insanlar tanımamı zorlaştırdığının farkındaydım. Fakat bu topluluk bana TRT'deki fırsatları kaparken, dışarıda gazino menejerleri, sazcular, enstrüman imalatçıları, plak şirketi sahipleri ve bu müzisyenin işletip kullandığı stüdyolar aracılığıyla başkalarını tanıma fırsatı sağlıyordu.

Bağlama satın alma çok özen isteyen bir aşamaydı. 1986'da fiyatlar, 10.000 TL.'ye (10 Pound) yakın bir tutardan 200.000 TL.'ye (200 Pound) kadar değişiyordu ki bu parayı o zamanlar TRT'nin bağlama sanatçıları harcayabiliyordu. 1984'te 6.000 TL.'ye aldığım bağlamanın sapı, İngiltere'ye döndükten hemen sonra eğrilmişti. Bir sene bile dayanmayacak bir şey için para harcamak da zaman harcamak da akıl kârı değildi. Ayrıca niyetimin ciddiyetini ispat etmek için önemli sayılabilecek miktarda bir parayı harca-

mam gerektiğinin de farkındaydım. Aslında benim yerime seçimi Karadenizli arkadaşım yaptı ve beni o zamanlar Kağıthane’de çalışan ve güvenilir bir usta olan Halil Usta’yla tanıştırdı. O da benim özel amaçlarıma hizmet edebilecek bir bağlama için 100.000 TL. fiyat biçti. Verdiği rakam benim harcamayı düşündüğümün iki katıydı ama bu bağlamayı satın almak her bakımdan büyük bir kazanç oldu. İbrahim, Halil’le ilişkisini geliştirdi; Halil, hem yeni bir müşteri, hem de dükkanındaki müzik toplantılarına katılan yeni bir yüz kazandı; ben de yeni bir bağlamaya sahip oldum. Bu bağlama hâlâ iyi çalmakla kalmıyor, ahşap malzeme fiyatları, dükkan kiralari ve Halil Usta’nın İstanbullu profesyonel müzisyenler arasındaki itibarı giderek yükseldikçe bağlamamın değeri de hızla artıyor. Bu aletle hem kendimi müziğe adanmışlığımı göstermiş, hem de arkadaşlarım arasında hiçbir önkoşul olmadan pazarlığa açık olduğum kanısını yerleştirmiştim.

İstanbul’da bağlama yapan ustalar büyük saygı görürler. Bir enstrümanın ortaya çıkarılması oldukça zahmetli, pahalı bir iş olduğundan ve de kötü yapılmış, sapı İstanbul’un nemli havasında çabucak eğrilebilecek bir enstrüman alarak bir sürü para kaybetmek çok kolay olduğundan, işinin ehli bir ustanın yaptıklarına çok fazla talep vardır. Dükkanları, iş saatleri sonrasında şehirdeki müzisyenler için önemli buluşma yerleridir, çünkü buraları ziyaret edip ustaların bir bardak çaylarını içmek ve biraz sohbet edebilmek amacıyla oyalanmak, bu çevrelerde nüfuz sahibi olmanın en etkili yoludur. Bu yüzden, “Bağlamamı kim yaptı?” sorusu, içinde bulunduğum çevreyi tanımlamak açısından önemli bir soruydu. Belli bir ustayı, Kağıthane’de dükkanı olan güvenilir Halil Usta’yı seçmem, karşılaştığım insanlar ve alan çalışmamın aldığı yön açısından önemli sonuçlar doğurdu. Benim bu resmi çevrelerden dışarı ilk adımım Halil’in tavsi-

yese yanında, bankada senet işimi halleden ve bağlamayı, müziği seven Sivaslı bir Alevi veznedarın yardımları sayesinde gerçekleşti. Beni, önümdeki iki yıl süresince ziyaret edeceğim, dersane ve dernek adıyla bilinen sayısız özel kulüplerden birine götürdü. Küçük bir ücretle üye oldum ve çok çalışan sekreterin hatası sayesinde ne mutlu ki hocalarla tanıştırılmadım. Böylece, varlığım bilinse ve reklam edilse çok farklı olabilecek iken aylarca sınıfın arkasında oturup, yavaş yavaş arkadaşlar edinerek sınıf arkadaşlarımla yaşadığı zorlukları, başarılarını izleme ve gözlemleme olanağına eriştim. Alan çalışmamın o aşamasında, öğleden sonralarımla ve akşamlarımla odak noktasını oluşturan bu deneyim, beni sadece müzikle tanıştırmayı açısından değil, müzik üstüne konuşma ve tartışma biçimleriyle tanıştırması açısından da çok önemliydi. Şehirdeki müzik icrasının her düzeyine nüfuz etmiş arabesk tartışmasına karşı bende ilgi uyanmasını, bu tartışmanın farkına varmamı, her şeyden çok bu deneyim sağlamıştır. Bu yarı-resmi eğitim sisteminde ilerledikçe, hızla üst sınıflara geçtiğimi gördüm; ileri yıllarda da solfej ve bağlama hocası olarak çalışmaya başladım. İncelemeye uğraştığım kültür deneyiminin değişmesinde rol alıp almadığımla ilgili kafamda kaygılar oluşmasına rağmen -alan çalışması yapan herkes hayatın bu gerçeğiyle mücadele etmek zorundadır- bu, benim için, eğitim sistemi ve sosyalleşme modelleri üstüne paha biçilmez, farklı görüş açıları sağladı.

Otantiklik ve araştırmamı oturtacağım uygun antropolojik paradigmlar ile ilgili sorulara, kaygılara boğulmuşken, göç konusuna ve göçmen kültürene özel bir önem atfetmeye başladığımı farkettim. Bu, şehirdeki müzik ve kimlik oluşumuyla ilgili belirgin antropolojik modeller sağlamanın yanı sıra, Türk sosyologlarıyla antropologlarının, geçekondü, kimlik ve toplumsal değişim üstüne yaptıkları çalışma-

larla da yakından ilgiliydi. Kendimi giderek daha çok içinde bulduğum iki konu, birbirlerine tamamen ters görünüyordular ama ikisi de doğrudan göç konusuyla ilintiliydi. Birincisi, her müzik tartışmasına gölgesini düşüren arabeskti. İkincisi ise İstanbul'daki Karadenizli göçmenlerin müziği idi. İkisini de birarada yürütüyordum. İstanbul ve Karadeniz bölgesinde, derneklerdeki ilk hocam ve arkadaşlarım aracılığıyla kurduğum bağlantılar bana, müziksel kimliğin resmi bölgesel kategorilerinin, bu bölgelerdeki ve İstanbul'daki müzisyenlerin deneyimleriyle ilişkisini araştırabileceğim ortamı sağladı. Her seferinde, arabeskten sakınıldığı ortaya çıkıyordu. Görüşme şansına sahip olduğum tüm arabesk şarkıcılar, bana yardım etme konusunda isteksiz görünüyorlar, hatta sanatlarından dolayı biraz savunmaya çekiliyorlardı. Şehzadebaşı Caddesi'ndeki küçük müzik dükkanı aracılığıyla ilk bağlantı kurabildiğim kişi olan Malatyalı İbrahim (Dulkadiroğlu)³⁶ bana, açık açık arabeski unutmamı ve Anadolu'ya gidip biraz da "gerçek" müziği keşfetmemi önerdi. Gazino, şaşırtıcı ölçüde farklı bir müşteri yelpazesine müzik sunuyordu ve oralarda geçirilen zaman, alan çalışmasının nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşüncelerime uyuyordu. Arabesk, açıkça belli bir mekana ya da belli icra ortamlarına indirgenemeyecek bir kitle iletişim olayıydı. Bu belirgin ortamsızlık, yapmak istediğim araştırmaya da ket vuruyordu. Yaptığım işin antropoloji olmadığı yollu sürekli bir kaygı içimi kemiriyordu.

Sürmekte olan bir araştırma için izin alarak 1986 sonunda Kıbrıs'a yaptığım kısa bir yolculuk bana yeniden düşünme fırsatı tanıdı. Bir konuya ihtiyacım olduğunu hisset-

36 Malatyalı İbrahim, Mersinli İsmail gibi birkaç arabesk şarkıcısı doğum yerleri ile anılır. Kıbrıslı Mehmet gibi kimileri de başka sebeplerle özdeşleştikleri yerlerin adı ile anılırlar; örneğin bu durumda, Kıbrıs çıkartması sırasında Kıbrıs'ta asker olduğundan dolayı bu lakap takılmıştır.

mekle birlikte, sınırları belirsiz bir konu arayışının, yani müzik üstüne konuşmaların ve tartışmaların çevremde gözlemlediklerimin ayrılmaz bir parçası olduğunu da görebiliyordum. Şehirdeki müzik hayatı içinde kendime yeni bir yol açmaya karar verdim. TRT'deki gruplar arasında sıkışıp kaldığım düşüncesiyle biraz kızgınken, kışkırtıcı olabilecek iki karar aldım. Birincisi, Türk sanat müziğiyle özdeşleştirilen kanunu öğrenmekti. Sanat müziğinin devlet tarafından finanse edilmesinin, resmi televizyon kanallarında çalınmasının, aslında kendilerini destekleyen Atatürkçü reformların ve ideolojilerin çöküşünün tam bir kanıtı olduğunu düşünen TRT halk müziği bölümündeki hocalarımca ve danıştığım kişilerce, bu hareketim sert bir dille eleştirildi ama yepyeni tartışma alanları da açmış oldu. İkinci kararım, kimseye danışmadan bir şeyler yapmaktı. Bu da bana karşı nasıl davranacakları belli olmayan yabancı kimselerle uğraşmamı gerektirecek aptalca bir dikbaşlılık olarak aynı derecede eleştirildi. Sonuçta, hocalarımın kaygıları boşa çıktı ve alan çalışmamın diğer evrelerinde gördüğümle aynı derecede yardıma hazır bir tavırla karşılaştım. İlk bağlama hocamdan uzaklaşmış olmam, hem kendimin hem de başkalarının gözünde, beni bağımsız bir araştırmacı yapıyordu ve çok geçmeden, arkadaşlığımızın gelişebileceği daha eşitlikçi bir temel sağladı.

Üsküdar'da bir dernekte halk dansları öğreten, aynı zamanda meraklı bir amatör şarkıcı olan bir tanıdık aracılığıyla Kadıköy'de Melahat Pars'ın yönettiği oldukça saygın Kalamış Müzik Topluluğu'nun kanun sanatçısıyla tanıştırıldım. Pazarlığımız çarpıcıydı; ilişkimizde belli bir eşitlik sağlayabilmek için oğluna İngilizce öğretmeyi teklif ettim. Bağlarbaşı'ndaki evinde İngilizce öğreterek ve kanun öğrenerek geçirilen zaman sadece aile hayatını tanımamı sağlamadı, bunun yanında beni, müzisyenin profesyonel hayatının geri

kalanıyla da yakın ilişkiye soktu; oğlunun Yakacık civarındaki bir gazino orkestrasında popüler sanat müziği ve arabesk çalmasına, kanununu yapan ustayı (orduda bir albay) ziyaretlerine, müzik fasılları ve biraz sohbet için arkadaşlarıyla görüşmelerine yakından şahit oldum. Çok farklı kanallar yoluyla kendimi, yerel müzik üretimi ve sosyalleşmenin, derneklere katılımların, amatör konserlerin, şehirdeki küçük gece kulüplerinde söyleyen popüler müzisyenlere vokal yaparak profesyonel anlamda çalışmanın, her birimizi hocalarla alet ustalarına bağlayan otorite zincirlerinin yer aldığı bir müzik dünyasında buldum. Hocam, zamanında Üsküdar'da bir orduvinde çalışmış emekli bir subaydı. Halk müziği deneyimimde olduğu gibi, Türk yaşantısına ait gözle görülür çelişkilerin tümünü barındıran bir dünyadaydım; Türk ordusunun yüksek rütbeli subayları, Türkiye'nin laik kültürel mirasının bekçileri, birçoklarına göre Atatürk'ün tüm yaşamı boyunca silmeye çalıştığı o Osmanlı ve İslam kültürünü simgeleyen bir müziğe derinden bağlıydılar.

1987'de arabesk, araştırmam için daha belirgin bir konu halini almaya başladığında, Devlet Konservatuarları ile TRT'nin en yüksek kademelerindeki kültürel politika tartışmalarından, ev muhabbetlerine ve müzik fasıllarına kadar şehirdeki birçok müzik etkinliğini etnografik açıdan inceleyebilecek konumdaydım. Arabesk üstüne bu çalışma, müzisyenleri, insan faktörü olarak ele alıp yerel düzeydeki müzik pratiğinin, kentsel eğlenme, dinlenme biçimlerinin, müzik endüstrisinin, kayıt stüdyolarının sosyal örgütlenmesinin, reform ve tartışmayı içeren daha geniş politik ortamların bütünsel alanı içine yerleştirir. Bu analizin ne gibi eksiklikleri olursa olsun, katılıma ve gözleme dayanan etnografik bir yaklaşımla müziksel antropolojinin, popüler kültür üstüne farklı ama ilintili bir bakış açısı sağlayabileceği iddiasını koruduğuna inanıyorum

İKİNCİ BÖLÜM

HALKIN VE MÜZİKLERİNİN KEŞFİ

Türkiye’de halk müziği, yandaşlarına ve uygulayıcılarına göre kültürel açıdan birlik arzeden, uyumlu bir ulusal devlet kurmada özel bir rol üstlenmektedir. Halk müziği pratiği ve icrası, müziğin bağlı olduğu ideolojiyi naklettiği bireye uyum, birlikte çalışma, rekabet, kendini takdim değerlerini aşılıyarak bireyi dönüştürür. Bu müzik, laik bir Türkiye inşasını amaçlayan Atatürkçü felsefenin özünde yatan, mantıklı, sistemli ve rasyonel düşünme için de bir model oluşturmaktadır. Halk müziği, bireyle sosyal yapıyı etkilemesi açısından hem uygulanan, hem de uygulamacı bir müziktir. Bu yüzden, karşıtları tarafından herhangi bir şey yapma kapasitesi olmadığı düşünülen arabeske tamamen ters düşer.

Halk müziği, Türkiye’deki birçok müzisyen ve halkbilimci tarafından Türk kültür hayatının zamandan bağımsız, aşık bir gerçeği olarak sunulmaktadır. Halbuki, ‘halk’ ile halkın müziği, Osmanlı ve modern Türkiye tarihinin kimi özel zamanlarında keşfedilip yeniden tanımlanmıştır. 19. yüzyılda Avrupa’daki milliyetçilik hareketleriy-

le, daha yakın zamanlarda Doğu Avrupa ile Ortadoğu'da ortaya çıkan ulusal devletlerdeki hareketler ve düşüncelere çok şey borçlu olduklarından bu yeniden keşif ve yeniden tanımlamalar birçok ortak özelliğe sahiptir. Hamann ile Herder'in bu hareketlerin çoğunu etkilemiş olması, onların benzer entellektüel özelliklerle donanmaları sonucunu doğurmuştur.

Halkbilimin oluşturulması, bir ulus-devletin içine doğduğu politik ve sosyal koşullara göre farklılıklar gösterir. Herzfeld'in belirttiği üzere kimi halkbilim hareketleri, Zambelios'un Yunanistan çalışmasında olduğu gibi yeni bir ulus-devletin doğmasıyla, kimileri de Sjörgen ile Poppius'un Finlandiya çalışmasında olduğu gibi daha öncesiyle bağdaştırılmaktadır.¹ Devletin kendi içinde milliyetçi söylemler ile halkbilim kavramlarının konumu, sürekli değişen politik, sosyal koşullara göre ayarlanmakta, sonuçta farklı şekillerde anlaşılmakta, kullanılmakta, yeniden yorumlanmaktadır. Türkiye bağlamında bunun vurgulanması önemlidir, çünkü araştırmacılar, Türkiye'deki resmi söylemin ya Türk sosyal hayatını bütünüyle ele aldığını ya da tamamen yapma, hayal ürünü bir dünyada, gerçekte olup bitenlerle hiç ilgisi olmadan varlığını sürdürdüğünü düşünmektedirler. Söylemler, sonuçta yerel düzeydeki belli koşullara göre kullanılmakta, yönlendirilmekte, içlerinde taşıdıkları belirsizliklerle gerginlikler, işleyişlerine yansıyan önemli bir faktör oluşturmaktadır.² Türkiye'de modern bir ulus-devlet bağlamında 'halk' fikri, gerginlikler, belirsizlikler taşımak zorundadır. Müslüman olmayan topluluğa karşı sadece ümmetin, yani Müslüman olanın varlı-

1 Herzfeld, 1982, s. 53.

2 Söylemi, 'hareketli ve değişebilir' gören ama Foucault'nun tersine, totaliter "gerçeklik rejimlerinde" sosyal dışlanma yerine sosyal çoğalmayı vurgulayan Mardin'i takip ediyorum (1989, s. 8).

ğını kabul eden Müslüman dünyada devlet fikrinin kendisi bile sorun yaratmaktadır. Osmanlıların genelde adab diye bilinen laik bir devlet geleneği vardı.³ Bu, en az Türklerin Orta Asya'dan çıkışlarına kadar giden, başında sultanın bulunduğu hiyerarşik bir toplum fikriydi. Laik devlet fikri, eşitlikçi olan ve kişisel özellikler taşıyan ümmet kavramına ters düşmektedir. İslami bir bağlamda müziğin ve dansın resmi söylemlerce onaylanması da kendi içinde problemlidir.⁴ Bu yüzden, kitabın bu bölümü, ideoloji ile yerel düzeyde müzik icrasının buluştuğu noktalara bakmaktadır. Ben, bugünkü durumun Türk müzik teorisinin uygulanmasındaki başarı, başarısızlık ya da eksiklik açısından değil de, bu söylemin halk müziğiyle özdeşleşmiş kentli kurumların, profesyonel ve amatör müzisyenlerin farklı uygulamaları açısından anlaşılması gerektiğini savunuyorum. Devlet Konservatuarları, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu gibi resmi kurumların dar sınırları dışında halk müziği teorisiyle pratiğinin resmi, kentli modeli ve onu destekleyen söylemler, 'Osmanlı' sanat müziğinin ya da arabeskin yerini almamış ama onunla birarada yaşama-ya devam etmiştir. Sonuç olarak kentli müzisyenler, kendi faaliyetlerini meşrulaştıracak, başkalarını eleştirecek, İstanbul'daki profesyonel faaliyetlerini sürdürmelerini sağlayacak biçimde hem kendilerini hem de müziklerini sunabilmektedirler. Bu yüzden halk müziği bir tartışma alanı olarak görülmelidir; arabesk, bu alan içinde önemli bir rol oynamakta, kendini orada tanımlamaktadır. Öncelikle, Türk toplumunda 'halk' kavramını ve Türk milliyetçiliğiyle olan karışık ilişkisini anlamak gerekir.

3 Heper 1985, 45.

4 Bkz. Bölüm 7.

Türkçülük

Halk kimliği, genel olarak Türk etnik kimliği sorununu ilgilendiren bir konudur. 2 Kasım 1922 tarihli Lozan Antlaşması, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü ve yeni Türkiye'nin doğuşunu simgeliyordu. Ermeni ve Yunan azınlığının 1915 ile 1924 arası zorunlu değişimini içeren 'nüfus mübadelesi'nden sonradır ki Türkiye, tek dile, tek etnik gruba dayanan, laik bir ulus devlet özelliğini kazanmaya başladı. Ancak Türkizm -Türkçülük kavramıyla ilintili olarak verilen ad- Orta ve Doğu Asya'daki Türkler gözönüne alındığında daha eski bir tarihe sahiptir. Genelde 'Turancılık' olarak ayırdedilen Türkçülük, Türkçe kökenli dillerin (Türkmence, Azeri, 'Osmanlı' -başka bir deyişle, 'Türkiye Türkçesi', ayrıca Kıbrıs ile Balkan şiveleri) Oğuz lehçesini konuşanlara ya da sadece Türkiye Türklerine karşılık gelmeye başlamıştır. Hem Türkçülüğün hem de Turancılığın iki ayrı kolu vardır. Biri akademiktir ve Batı oryantalizminin ürünüdür. Joseph de Guignes'in, Hüseyin Cahit Yalçın tarafından 1825'te Türkçeye çevrilen çalışması, *Histoire générale des huns, des turcs, des mogols et des autres tartares occidentaux, etc.* (1759) özellikle etkili olmuştur. Lumley Davids'in aynı derecede önemli olan ve III. Sultan Selim'e sunulan *Turkish Grammar* kitabı, Türk etnografisiyle tarihi üstüne bir bölüm içeriyordu. Özellikle bu iki çalışma, Ziya Gökalp tarafından Batı Türkçülüğü ve Turancılık tarihinin öncüleri olarak görülüyordu.⁵ 19. yüzyılın sonlarında Macar Türkolog Alminius Vambery ile Fransız akademisyen Leon Cahun'un çalışmaları, Turancı dil ve ırk ailesi kavramlarının gelişmesinde oldukça etkili oldu: her ikisinin çalışması da Osmanlıcaya çevrildi ve Osmanlı entellektüel

5 Gökalp, 1923, s. 9.

çevrelerinde geniş ölçüde tanındı. Özellikle Cahun'un çalışması, 1860'larda Paris'te Jön Türkler tarafından tanındı ve hayranlıklarını kazandı.⁶

İkinci kol, yerli alimlerin ürünüdür. Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçülüğün ilk ortaya çıkışı, 'kültür'ün dilini, sembollerini kullanıp yönlendirmesine rağmen, politik bir karaktere sahipti. Bu da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde toplanmış merkezci Müslüman Türk bürokrasisinin, periferiye ait, büyük ölçüde Yunan ve Ermeni tüccarlarından oluşan sınıfa karşı bilinçlenmesine yol açtı.⁷ Bu yazılar, Davids'in, de Guignes'nin, Vambery'nin, Cahun'un çalışmalarından çok etkilenmişlerdi. Ebul Gazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Türki* adlı eserinin 1864'te Ahmet Vefik Paşa tarafından Çağatayca'dan modern Türkçeye çevrilmesi, Orta Asya'daki Türklerin farkedilip onlara karşı ilginin artmasında büyük rol oynadı. O zamanlar Ahmet Vefik Paşa hem Dârülfünûn'da felsefe profesörüydü, hem de etkili bir politikacıydı. Aynı dönemde Harbiye Nazırı olan Süleyman Paşa'nın 1876'da yazdığı *Tarih-i Alem* kitabı, Çin kaynaklarını sistematik bir biçimde kullanıp, Türkçü çalışmaları, İslam öncesi bir etnik ve kültürel kaynağa götüren ilk eserdir.⁸

Böylece, Osmanlı entellektüelleri arasında Osmanlı İmparatorluğu sınırları dışında bir Türk dünyası, Türk kültürü olduğu fikri yaygınlık kazanıyordu. Shaw'a göre Osmanlı Türkiye'sinde Türkçülüğün gerçek kurucuları, Rus İmparatorluğu'ndan gelip İstanbul'a yerleşmiş mülteci âlimlerdi. 19. yüzyıl boyunca Orta Asya'da, özellikle Kırım ve Kazan'daki Rus yayılcılığına karşı, bir Türkizm kavramı ge-

6 Shaw, 1977, s. 26.

7 Keyder, 1988, 197-8.

8 Cahun da *Introduction a l'histoire de l'Asie* (Paris, 1896) adlı eserinde aynı şekilde, eski Çin kaynaklarının önemini vurgulamış ve Çin kültürünün unsurlarını Pers ve Arap dünyasına taşımada Türklerin rolüne dikkati çekmiştir.

liştirilmişti. Bu yazarların tanınmışlarından biri, 1874'te İstanbul'a gelen İsmail Bey Gasprinski'ydi. Bu milliyetçi entellektüellerin çalışmaları, Paris'te Jön Türkler tarafından özel bir ilgiyle okunuyordu. Paris'te eğitim görmüş ve eğitimi sırasında Jön Türkler'le temasa geçmiş olan Azerbaycanlı yazar Ağaoğlu Ahmet'in yazıları özellikle etkili oluyordu. Buharalı Süleyman Efendi'nin liderliğini yaptığı Çağatay, Özbek birkaç Türk yazar, Üsküdar'da kendi tekkelerini kurmuşlardı.⁹

Osmanlı'nın yenilgisi, Anadolu'nun İngiliz, Yunan, Fransız ve İtalyan kuvvetlerince işgali, sonuçta Ankara direnişinin kurulmasıyla Türkçü felsefenin bu dağınık akımları, lider figürü olarak Gazi¹⁰ Mustafa Kemal üzerinde odaklaştılar. Jön Türk reformistleri arasında tartışılan, büyük ölçüde de rağbet gören pan-İslamizm ve pan-Türkizm fikirleri, modern Türk devletinin kuruluşu yoğunluk kazandığından reddediliyordu. 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında, Osmanlı devletinin, Kuzey Avrupa merkezli yeni dünya ticaret sistemiyle gittikçe artan bir entegrasyona gitmesinden dolayı, 1839-78 Tanzimat reformlarıyla sınırlarını zorlayan Osmanlı devlet yapısının bürokratikleşmesine, 'rasyonelleşmesine' ihtiyaç duyulmuştu. Bu rasyonel reformun çıkarları uğruna *ulema*¹¹ sınıfı kendisini, hükümet yapısındaki geleneksel rolünden uzaklaşmış buldu. Politik rolleri, sonunda Mustafa Kemal tarafından resmen silindi. İslam, devletle bireyin doğrudan ilişkisini dolayımlayan yerel sosyal ilişkiler

9 Shaw, 1977, s. 261-2.

10 Atatürk'ten sonra Türk Silahlı Kuvvetleri'nin laik yönelimine rağmen, aktif hizmet vermiş askerler için gazi, mücahit gibi ifadelerde din terminolojisi kullanılmaya devam edilmektedir. Mardin'in bu terimler üstüne yaptığı tartışmayı da görünüz (1989, s. 3-5).

11 Osmanlı teoloji alimleri hiyerarşisi. Bu dönemdeki ulema üstüne görüşleri için bakınız: Gilsenan, 1983, s. 27-54.

ağı işlevini görmeye başladı. Avrupa bilimi ilkelerine dayanmayan, rakip bir örgütlenme ilkesi olarak İslam'a yapılabilecek tek şey, onu politika alanından uzak tutmaktı. Rasyonel devletin vatandaşla olan ilişkisi, daha yeni bir güç söyleminde Ata'yla, Türklerin babasıyla, yani Mustafa Kemal'in kendisiyle ilişkilendirilerek tanımlanıyordu. Bu tanımlanma, hızlı değişim ile yenilenmenin katı, otokratik bir karar alıcı sayesinde gerçekleşebileceğini vurgulayan birçok Batılı çalışmanın ve Türkiye'de neredeyse kutsallaştırılmış bir grafikleştirme hastalığının konusu olmuştur.¹²

Sonuç olarak, Türkizmin daha ılımlı bir versiyonu yaşamaya devam etti. Burada, Anadolu Türklerinin, Orta ve Doğu Asya Türklerine duyduğu yakınlık vurgulanıyor, İslami kültür miraslarının yabancılığı ortaya konuyordu. Ancak amaç, Türk dünyasının birleşmesi değildi; ilerlemeye, dolaşısıyla Batılılaşmaya olan eğilimi de yasaklamıyordu. İlerleme, Tanzimattan beri reformistler için başka bir anlam ifade edemezdi. Türkiye'nin ilerlemesinin kültürel *telosunun* Doğudan Batıya olduğu yollu tarihi-coğrafi ifadesiyle Atatürk kendisi de bunu birçok vesileyle belirtmiştir. Henüz anca sondan bir önceki durağa varılmıştı.

Reformların amacı, büyük ölçekli yapısal değişikliklerden önemsiz ayrıntılara kadar birçok konuda radikal, kapsamlı bir devrimi gerçekleştirmektir. Kısa bir süre içinde Osmanlı devletinin dinsel donanımı bir yana bırakılmıştı; hükümet, Miladi takvimi, metrik ağırlık ve ölçü birimini uygulamayı, soyadı zorunluluğunu, kılık kıyafette, dilde, kültürel kimliğin her tür ifadesinde reform yapmayı kabul etmişti. Türk reformlarının retoriği, Türklerin başına bela olmaya devam eden birkaç önemli konunun belirsiz bırakılmış olmasına rağmen bugün bile, kapsamlı bir devrimin ya-

12 Bkz. Kinross, 1964 ve Armstrong'un daha popüler Atatürk biyografisi (1940).

pılıp önüne çıkan her şeyi süpürmeye devam ettiğinden şüphe etmeye izin vermemektedir.

Atatürk'ün, sembollerle oynamanın gücüne olan inancının bir numaralı örneği, 1925'te çıkarılan Şapka Kanunu'ydu. Osmanlılığın amblemi olan fes yerine, 'medeni' Batı tarzındaki siperli ya da melon şapka getirilmişti. Fes, Müslümanların, namazda secdeye varmaya her an için hazır olduğunu simgeliyordu; ayrıca, belirlenmiş itaat hareketlerinden sayılan, başın yere değmesini sağlıyordu. Batılı şapkanın ya da kepin siperleri bu hareketi engelliyordu. Geoffrey Lewis, Türkiye'de halifeliğin kaldırılması, muhalefet yaratmak şöyle dursun doğru dürüst ilgi bile çekmezken, fes gibi daha bir asır önce ortaya çıkmış bir kıyafetin kaldırılmasının çok geniş tepkiler uyandırmasındaki ironiye işaret etmiştir.¹³ Sonuçta, halifenin varlığı, çoğu Türk vatandaşının hayatını etkilemezken, Osmanlı başlıklarının karışık kuralları, yerel düzeyde bir hiyerarşi sistemi oluşturduğundan, günlük hayatla doğrudan ilgiliydi. Çoğu Atatürk reformunun ortak özelliği, yönlendirilmiş sembollerin etki ve önemlerinden hiçbir şey yitirmemiş olmalarıdır. Şapka konusu, üniversitelerde kadınların başörtüsü sorunuyla ilintili olarak yakın zamanda tekrar su yüzüne çıktı; 'türban', Türkiye'de radikal dincilerle laik reformistlerin emelleri açısından odak oluşturmaya devam etmektedir.¹⁴

Atatürk'ün üzerinde çalıştığı kültür ve toplum resmi, Türklerin vücuduna aitti; pan-İslamik Osmanlı kültürel mirasının giysileri bu vücuttan kolayca atılabilir, değiştirilebilirdi. Bu miras sadece modern ve laik bir milliyetçilik yolunda değiştirilmesi gereken toplumsal ilişkiler ağını temsil

13 G. Lewis, 1965, s. 94.

14 Bu tartışmanın son zamanlarda yeniden su yüzüne çıkmasına Olson (1985) tarafından değinilmiştir. Türk bakış açısı için bakınız: "Mesele-i Türban", Nokta, 1987, s. 5.

etmekle kalmıyor, aynı zamanda Türk halkını bütünüyle hareketsiz bırakmış olan batıl inancı, büyüü, geri kalmışlığı, değişme olasılığına karşı direnci temsil ediyordu.

Ziya Gökalp ve “Türkçü Kültür Teorisi”

Bu reformları haklı gösteren en ayrıntılı kuramsal açıklamalar, Avrupalı ve Osmanlı Türkçülerinin yazılarına derinden bağlıydı. Ziya Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları*¹⁵ adlı el kitabı Mustafa Kemal’i öylesine derinden etkilemişti ki onu, tüm devrimin özeti diye tanımlamak yanlış olmaz. Şapka Kanunu’nun mantığı, en açık biçimde, Gökalp’in ‘Kültür’ (hars) ve ‘Medeniyet’ ayrımıyla tanımlanabilir.¹⁶ Gökalp, toplumların hem kültürlerle hem de medeniyetlere sahip olduklarını, ancak bu ikisinin oldukça farklı şeyler olduğunu belirtmiştir. Kültür, dille ve eğitimle eş anlamlıdır. Ulusları birarada tutar. Diğer yandan ‘yüksek kültür’ diyebileceğimiz medeniyet, teoloji, felsefe, bilim ve teknik ise insan iradesinin yapay bir ürünüdür. Aynı kıtanın uluslarınca paylaşılması daha uygun olsa bile, medeniyet uluslararası alanda serbestçe dolaşmaktadır.

Bu bakış açısı, o zamanların Türk toplumunda kentli Osmanlı elitiyle Anadolu Türk köylüsü arasında görece belirgin bir çatallanma olduğu görüşüne çok şey borçludur. Osmanlı eliti, kültürel semboller birikimini, daha yeni sayılan İslami ve Ortadoğu geçmişinden alırken, Türk köylüsü, köklerini Orta Asya’da arıyordu. Gökalp’in görüşüne göre bu, tam olarak, Türk medeniyeti ile Türk kültürü arasındaki ayrımdı. Kendisine ait Türkizm kavramı için Gö-

15 Robert Devereux’un *The Principles of Turkism* (Leiden, 1968) adlı çevirisi yayınlandı. Burada alıntısı yapılan pasajlar, benim Osmanlıca metinle modern Türkçe versiyonlarından yaptığım çevirilerdir.

16 Gökalp, 1923, s. 27.

kalp'in uygun gördüğü rol hafif psikiyatrikti, çünkü ona göre sağlıklı bir toplumun kültürü ile medeniyeti uyum içinde olmalıydı; eksik olan da işte bu uyumdu. Akıl ile karakter ilişkisi üzerine de, benzer yorumlara sahip Fransız psikolog Ribot'u örnek göstermekteydi. Gökalp, bireyin aklı ile karakteri arasındaki ilişkinin, ulusal medeniyet ile kültür arasında olan ilişkiye benzediğini, oradaki bir dengesizliğin, zayıflığa, verimsizliğe yol açabileceğini ileri sürüyordu.¹⁷

Gökalp'e göre, onuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına kadar beslendikleri Arap medeniyeti, Türklere artık dar gelmekteydi. Bunun için birkaç sebep vardı. Öncelikle, Osmanlı Türk toplumunun ikili doğası, dayanılmaz boyutlara varmıştı. Dahası, yüksek kültür ürünleri sağlıklı dejenerasyonu, çirkinliği ortaya çıkartmaktaydı.¹⁸ Bunun için tek çare de homojen bir ulus sağlamak üzere kültür ile medeniyet arasında uzlaşma sağlamaktı. İkinci olarak basit bir evrim gerçeği söz konusuydu: Eğer Türk ulusu hayatını devam ettirmek istiyorsa, ilerlemeye kafa tutmak yerine onu benimsemeyi seçen Batı medeniyetini kabul etmeliydi. Gökalp'e göre medeniyet değiştirmek gerçek bir krizi içermiyordu, çünkü sonuçta Türklere bunu hep yapagelmışlerdi, alışmış olmaları gerekirdi. Ayrıca, 'Uzak Doğu' medeniyetini bırakıp Batıyı yeğleyerek benzer bir yol izleyen Japonya örneği vardı.¹⁹

Gökalp'in Durkheim'ı yorumlamasına göre bu süreç, mekanik dayanışmadan, işbölümüne dayanan organik dayanışmaya geçişi etkileyen, gelişmiş bir modern ulus olabilme sorunuydu. Türklerin bu konuda yeterince kararlı davranma-

17 A.g.e., 37.

18 A.g.e., 37.

19 A.g.e., 48.

maması Gökalp'i şaşırtıyordu; çünkü Japonlar, kendi kimliklerini koruyabilmişler, bunun yanı sıra, Milletler Cemiyeti'ne seçilecek denli Batı medeniyetini benimsemişlerdi.²⁰ Yani, Gökalp'in toplumsal ve tarihsel bakış açısı çok genişti. Haremlik fikri, Gökalp'e göre yeni, yabancı bir kaynağa aitti ve Bizanslılar tarafından 'icat edilmişti'. Ancak Türkler, buna benzer 'yeni ve yabancı' kurumların, Müslüman Türk kimliğinin değiştirilemez özünü temsil ettiğini düşünüyorlardı. Gökalp, bireysel alanla, iç sorumluluğa indirgenmesi gerektiğini düşündüğü İslamla bir alıp veremediği olmadığını; asıl işinin, miyadını doldurmuş, güne uymayan Arap medeniyetinin yükünü atmak olduğunu dile getirmektedir. Gökalp'in, Türk insanını ayak sürümekle eleştirmesi, sonuçta gerekenin yapılması için güçlü bir baba eline ihtiyaç duyulması, bugün Türkiye'de hâlâ çok canlı olan liderlik söyleminin bir unsurunu oluşturur.

Türk Devriminin doğrudan Gökalp ile Durkheim'dan esinlendiği söylenebilir. Buna uygun olarak da reformların izlediği yol, sosyo-ekonomik yapılardan ziyade söylemleri, ideolojileri, yukarıda sıralanan etnik sembollere karşı alınan önlemleri hedef alıyordu. Geçen yüzyılda Osmanlı devleti, Kuzey-Batı Avrupa ticaret ağı içine çekildikçe bunlar yavaş yavaş değişmişti. Bu yüzden, Gökalp'in, kendinden öncekilerin tersine, Türkçü ekonomi teorisini kurabileceği belirgin hiçbir temel yoktu. *Esaslar*'da 'Ekonomik Türkçülük', sonraya bırakılmış bir düşünce olarak durmaktadır; serbest pazar liberalizmiyle, 1923 İzmir İktisat Kongresi'nde kabul edilmiş 'etatizm' [devletçilik] arasındaki gerginlik, bugün bile bir ölçüye kadar Türkiye'nin peşini bırakmamış bir konu özelliğini taşımaktadır.²¹ Grillo, ulus-

20 A.g.e., 58.

21 Hale, 1981, s. 35.

devletin kuruluşunu, 'etnikliğin politikleşmesi' veya 'politikanın etnikleşmesi' olarak tanımlamıştır.²² Türkiye'nin ilerlemesi, Gökalp'in formüle ettiği Türkçü ideolojiye göre, bunlardan ikincisine denk düşüyordu: Yeni devletin mensuplarına, özlerinde Türk olduklarını empoze etme çabası.

Bu ideolojinin uygulamada ortaya koyduğu karmaşık etkinin bir örneği, dil reformunda görülebilir. Bunlar, Türk devletinin mensuplarının anlamlı bulup kabul edebileceği bir 'Türklüğü' tanımlamanın, empoze etmenin içerdiği özel sorunları ortaya koymaktadır. Bürokratik kararlar yıkılmış olanın yerine başka bir şey koymanın zorluğu, devletin, seçtiği herhangi bir şeyi reforme etmekte ya da içini boşaltmakta, açıkça sınırsız bir güce sahip olduğunun vurgulanması, Türk devletinin kuruluşu ile ilgili tartışmalarda sürekli konu edilmektedir.²³ Ama müzik gibi dilin de parçalanıp yenileştirilmesi, otoriter kararlar basitçe yasalaştırılıp uygulanması dayatılamazdı. Dil reformlarının sonucunda bir kodun bir diğeri ile değiştirilmesi gerçekleşmemiş, bunun yerine reforme edilmiş kod, yerine geçeceği kod ile birarada varolmayı sürdürmüştür. Bu kodların seçimi ve yönlendirilmesi, bunları kullananlara, otoriter ya da yıkıcı söylemlerin ifade edebileceği diller sağlamıştır.

Dil Reformları

Osmanlı Türkiye'sinde eğitimli elite Anadolu'daki köylü halk arasındaki uçurum, Osmanlı Türkçesi ile kaba Türkçe arasındaki uçurumla hem simgeleniyor hem de sürdürülüyordu. Reformistler açısından, bu bölünme hükümetle halk arasında oluşturduğu iletişim engelinden dolayı önemliydi.

²² Grillo, 1980.

²³ Bkz. Berkes, 1964; Heper, 1985 ve Mardin, 1989.

Osmanlı Türkçesi, Türkçe sentaksı çerçevesinde Arapça ile Farsçanın gevşekçe birarada tutulduğu karışık bir brikolaj olarak sadece toplumsal bölünmeyi değil, aynı zamanda Osmanlı hükümetinin pan-İslamik yönelimini de belirtmekteydi. Düşünce kalıplarını değiştirmek için dili değiştirmenin önemi, birçok reformist tarafından takdir ediliyordu ve Mustafa Kemal de bir istisna oluşturmuyordu.

Dil reformları, belirgin bir biçimde sert bir mükemmeliyetçilikle ılımlı bir reformizmin çatışan güçlerini ortaya koymuştur. Mükemmeliyetçiler, dışarıdan alınmış kelimelerin hepsini atıp yerlerine “öz Türkçe”den türeme yeni kelimeler icat etmek yoluyla reformları mantıksal sonuçlarına vardırarak istiyorlardı. İlimliler ise amaçlarının, karmaşık haldeki dilin anlaşılabilirliğini, ifade gücünü bir ölçüde restore etmek olduğunu düşünüyorlardı. Bu çekişme, Gökalp’in yorumlarını, Mustafa Kemal’in daha uç fikirleriyle karşılaştırdığımızda belirgin olarak görülebilir. Atatürk’ün yoğun bir ilgi beslediği Türk Dil Kurumu aracılığıyla mükemmeliyetçiler, dil reformlarında baskın çıktılar.

Gökalp’e göre Türkçülüğün dildeki rolü, 1831’de II. Mahmut’un kararı üzerine *Takvim-i Vaki* gazetesinin sadeleştirilmesiyle yazılı Osmanlı Türkçesini daha anlaşılır kılmaya yönelik bir amaçla başlatılan sürecin devam ettirilmesinden başka bir şey değildi. Ancak Gökalp’in dil sorununa çok zaman ayırmış olmasına rağmen onu eleştirenler, ‘halkı’, ‘İstanbul halkı’ ile bir tutmasından dolayı önermesinin ciddi ölçüde kusurlu olduğuna işaret ediyorlardı.²⁴ Gökalp’in Türkçülüğü farklı alanlarda kavramlaştırması ile birlikte, dilin kültürü tanımlamasına verdiği önem göz önünde tutulduğunda bu durum, ilk bakışta şaşırtıcı görünüyor. Başka alanlardaki reformcu gayreti düşünüldüğün-

24 Yücel, 1982, s. 30.

de, dilin tam Türkçeleşmesi yolunda daha fazla uğraşması beklenebilirdi. Ancak onun düşündüğü, anlaşılabilirlik standartlarını sağlamaktı. Ayrıca ona göre, dışarıdan alınan kelimeler, fonetik kalıplara uydurma yoluyla zaten ‘Türkçeleşmişlerdi’. Bu da temel ‘verici’ diller olan Osmanlı Türkçesi, Arapça, Farsça, ve Fransızcaya tamamen yabancı olan sesli harf uyumunun uygulanmasıyla birlikte, dışarıdan alınma, ancak orijinalinden daha farklı anlamlar içeren kelimeler yoluyla olmuştur. Dışarıdan alınma bu kelimeler, Gökalp’in argümanında önemli bir yere sahiptiler; çünkü ona öyle bir seyir sağlıyorlardı ki, bu “yanlış kullanımları” (galatât) kelimelerin orijinal anlamlarına bağlı kalmak için isteyen tutucular ile onları yeni türetilmiş kelimelerle değiştirmek isteyen radikal reformistler arasında gidip gelebiliyordu.

Gökalp’in, dil konusuna dikkatleri çekmeyi başarmasına, şiirlerinde, özellikle aruz diye bilinen Arapların vezin kuralları yerine Türk halk şiirinin hece ölçüsünü örnek olacak biçimde kullandığı “Kızıl Elma” ve diğer şiirleriyle önderlik etmesine rağmen, bazı Arapça kelimelerin varlığını kabul etmesi, hatta bazı basit kelimelerin Türkçe yerine Arapça kaynaklar kullanılarak “icat edilmesine” karşı çıkmaması, tartışma konusu olmaya devam etmektedir.²⁵ Gökalp’in dilde Türkçülüğüyle Türk Dil Kurumu’nun dile bakışı arasındaki fark, sadece halk tanımlamasıyla ilgili değil, aynı zamanda, toplumsal hayatın diğer alanlarındaki radikal reformizm açısından dilin uygun bir alan olup olmadığıyla da ilgiliydi. Mantıken uygun olması gerekirdi ama Gökalp, toplumun kullandığı dilin karmaşık doğasının tamamıyla farkındaydı. Yine de o mantık üstün geldi; Atatürk’ün yakından gözlediği dil reformları, sanki yabancı kelimelerle

25 A.g.e., 29.

ibareler basit bir müdahaleyle temel dil yapısından çıkarılabilirlermiş gibi devam ettiler.

Dil reformları, iki ana aşamada gerçekleşti. İlki, Arap alfabesinin Romen alfabesiyle değiştirilmesiydi. İkincisi, Arapça ile Farsçadan alınma kelimelerin çıkartılmasıydı. Bunların ilki, resmi olarak 1928’de neredeyse bir gece içinde başarıldı; Mustafa Kemal, elinde tahta ve tebeşirle taşrayı dolaşarak, bürokrasisini, şayet bu yeni edindikleri cehaletten kurtulmak için bir şey yapmazlarsa kovmakla tehdit ederek aktif bir rol üstlendi. Şapka Kanunu’nda olduğu gibi bunda da, büyük önem taşıyan toplumsal sembollerle oynanması söz konusuydu. Türkler, Arap alfabesini 10. yüzyılda İslam’ı kabul etmeleriyle birlikte kullanmaya başlamışlardı, hatta bu alfabe çoğu kimseye göre İslam’ın kendisiyle eş değerdeydi. Kuran, Arapça indirilmiş, Arapça söylenmiş olduğundan, alfabe reformu, kutsal bir nesneye doğrudan tecavüz demek oluyordu. Alfabenin değiştirilmesinde resmi sebep olarak Arap alfabesinin, Türkçe sesli harflere uygun düşmediği gösterilse de, sembolik açıdan önemi, Arapça, Farsça konuşan dünyadan kesin bir kopuşu belirtmesinde, terminolojideki serbest trafiği etkin bir biçimde engellemesinde, Türk tarzı İslam’ın, daha geniş İslam dünyasıyla bağını kopartmasında yatmaktadır.

Dil reformu, Farsça ile Arapça’dan alınan kelimelerin atılması suretiyle, dilin daha temelden Türkçeleşmesine olanak tanıdı. Bu kelimeler, Anadolu halkının diline dayandırılarak oluşturulmuş yenileriyle değiştirilecekti. Ama hangi halkın? Bu karışık süreç, Türk Dil Kurumu tarafından şöyle açıklanmıştı:

Yeni oluşturulmuş kelimeler için seçilen kökler, Türkiye Türkçesinin ilk sırayı aldığı bir tercih sıralamasına sokulmuştur. Standart kelimeler doğal olarak tercih edilmektedir; sonra da konuşma diline ait olanlar

gelir. Bu kaynak tüketilip de uygun bir kök bulunamamışsa, sırayla eski, modası geçmiş, lehçeye ilişkin kelimelere bakarız. Bu araştırma da başarısız olduğunda, Türkiye sınırlarını aşp dışarıya, eski, edebi Türk lehçelerine gideriz; sonra daha uzaklara, bugün yaşayan ancak edebi değeri olmayan lehçelere bakarız. Teknik anlamda Türkçede karşılıkları bulunamıyorsa, yabancı kelimelere izin verilir.²⁶

En aşırı sunumlarında olduğu gibi burada da ‘Türkçe’, mümkün oldukça ‘Batı’yı andıracak biçimlere sokuluyordu. Çünkü yapılmak istenen, Batı medeniyetini kabul etmenin önemli hiçbir çelişkiyi içermediği fikrini yaygınlaştırmaktı. Bu yüzden, yeni Türkçe’de şekil belirten son ek olan -gen’in (üçgen örneğindeki gibi) ya da sıfat yapan son ek olan -sel’in (Arapçadaki ‘tarihi’nin yerine tarihsel’in konulması gibi) Türk etimolojisi açısından açıklamaları vardır,²⁷ ama aynı zamanda, Avrupa dillerindeki son eklerin örnek alındığı açıktır. 1936’da Üçüncü Türk Dil Kongresi’nde resmen kabul edilen Türk Dil Teorisi, Altay dillerinin (ki o zaman bile muğlak bir kategoriydi), dilin evrimi modelinin ilk aşamalarına uygunluk gösterdiğini iddia eden kaçamak bir kural geliştirmiştir. Tüm dillerin tek bir yönde geliştikleri varsayıldığında, böyle karışık etimolojiye sahip kelimeler ya da ekler çelişki içermiyordu. Türk Dil Kurumu’nun çalışmalarına yardım edecek olan Türk Ocakları, 1931’de Atatürk tarafından kuruldu; bu Ocaklar’ın işlevi Türk toplumunun yeniden yapılanmasında kullanılacak dilbilimsel ve etnografik yapı taşlarını oluşturmak amacıyla, Anadolu köylerinde yapılacak araştırmalar için kurumsal bir temel sağlamaktı.

Dil reformları; hem Türkiye’de hem de dışarıda genelde,

26 Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1951, s. 13.

27 Banarlı, 1972, s. 268-72.

başarı ya da başarısızlık terimleriyle yargılandı. Resmi söylem, tüm reformları çok başarılı bulur; bunları sekteye uğratmaya çalışanlar, sadece, farklı sebeplerden dolayı kendilerini Türk olarak göremeyen işe yaramaz tepkicilerdir. 1950'lerin yazılı Türkçesi, 1980'lerde öğrenciler tarafından 'eski Türkçe' olarak tanımlanıyor, anlaşılması için de sözlüğe ihtiyaç duyuluyordu. Diğer yandan Atatürk reformlarının yüzeysel ve sembolik doğasını biraz fazlaca vurgulayan eleştirel bir bakış açısı da mevcuttur. Berkes, Atatürk reformlarının eski düzene net ifadelerle saldırdığını, ancak yerine ne konulacağı söz konusu olduğunda bu kadar açık olmadığı gerçeğine işaret etmektedir.²⁸ Heper, bu dönemdeki hayalci bürokratik düşüncenin, yapay, soyut doğasına dikkat çekmektedir.²⁹ Farklı bir bakış açısına sahip olan Keyder, reformları, "sembolik şiddet" hareketleri olarak tanımlamakta ve devrimin, Osmanlı İmparatorluğu'nu zayıflatan ve bugün de Türkiye'yi etkilemeye devam eden mücadelelerin ve çelişkilerin "gerçek" (ekonomik) köklerine inebilmekte başarısız kaldığını iddia etmektedir.³⁰ Mardin, dil reformistlerinin sadece eğitimli elit sınıf için, aynı derecede anlaşılmaz bir dil yaratmayı başardığını düşünmektedir: "Türk edebiyatının dili, saray dilinin parodisi haline geldi -karmaşık, şaşaalı, ağdalı ve katı. Alt sınıfların anlayamadığı Arapça terimler çıkartıldı ama ortak kabul görmüş kelimeler, ancak icat edeni için anlam taşıyan yeni kelimelerle değiştirildi".³¹

Bizzat Atatürk'ün zamanında, anlaşılmayacak konuşmalar yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır; ve on yıllardır reforme edilen dil öğretimine rağmen, bunların şimdi de

28 Berkes, 1964, s. 502.

29 Heper, 1985, s. 46.

30 Keyder, 1988, s. 209.

31 Mardin, 1969, s. 280.

daha anlaşılır oldukları söylenemez.³² Dil reformları için, basit bir yer değiştirme işlemi olmalarından ziyade, “dil” yerine “diller” yarattıklarını söylemek daha doğru olur. İnsanların ağızından kelimeleri çekip almak mümkün değildir belki, hele ki bunlar, reformlarca kökten değiştirilmemiş olan Tanrı ve insan arasındaki ilişkileri ifade ediyorlarsa; ancak, alternatifler ortaya koymak mümkündür. Bu alternatiflerin okullarda okutulması, medya tarafından kullanılması, devlet otoritesinin gücünü arkalarına almalarını sağlamak ve kendi içinde hem sembolik, hem de yönlendirilebilir “diller” yaratmaktadır. Arapça ya da Avrupa kökenli bir kelime yerine Türk lügatından seçilme kelimeleri sistemli bir biçimde kullanmak, nasıl bir kişi olduğunuz hakkında, önemli bir ifade ortaya koymak demektir. Politik ortam, kullanılan ifade tarzının doğasını değiştirir. 1986’da Türk solunda, Atatürk karşıtı ve İslamcı bir tavır içinde olduğu düşünülen 1983 sonrası hükümete karşı yaygın bir muhalefet vardı. Öztürkçe karşılıkların sistemli seçimi, bu konumu derhal açık ediyordu; aynen, benim arkadaşlarımla, arabeske olan “tepkisel” ilgime karşı muhalefetlerini, reform sonrasının bir araya getirebildikleri en yeni diliyle ifade etmeleri gibi. Bu yüzden, bireyin kişisel lügatı ortama ve ifadenin türüne göre kayabilmektedir.

Dil reformları, belli amaçlar için yönlendirilebilecek paralel diller yaratmayı başardı. Aynı şekilde müzik reformlarına, başarıları ya da başarısızlıkları açısından değil, her biri farklı derecelerde ve biçimlerde kurumsal destek gören, mücadele içindeki bir dizi birbirinden farklı müzik dilini nasıl oluşturabildikleri bağlamında bakmak mümkündür.

32 Atatürk’ün, dil reformlarının en debdebeli zamanında İsveç tahtı mirasçılarına yaptığı konuşma için bakınız: Yücel, 1982, s. 37. Bu konuşma, Arapça ‘ve’ kelimesinin kullanılmasından kaçınılmasıyla da ünlüdür.

Bu, doğrudan, halk kavramı ile halk müziğinde bulunan boşlukların, uyumsuzlukların sonucudur.

Ulusal Müziğin Kurulması: Gökalp'ten TRT'ye

Gökalp'e göre, kültür ve medeniyet arasındaki ayrılık, biri Osmanlı elitine, diğeri köylü halka mahsus, iki çok farklı müzik türünün varlığıyla örneklenebilir. Bunlardan ilki, Arap-Fars medeniyetinin ürünüdür ki o da Bizans medeniyetine dayanmaktadır. Diğeri, Türklerin gerçek kültürüdür. Medeniyet sadece Doğudan Batıya değişimi etkilediğinden, Türk kültürü, başka alanlarda, her zaman nasıldıysa öyle kalacaktır. Yine de Gökalp, sadece bir müziğin Türklerin gerçek, ulusal müziği olabileceğine ve buna da Türk halk müziğiyle Batı medeniyetinin müzikal tekniklerinin sentezi yoluyla ulaşılabilineceğine inanıyordu. Gökalp için yeni Türkiye'nin, Batılı müzisyenler ayarında müzik dehâları üretebilmesi fevkalade önemliydi; ve tarihte bunların ancak, bir ulusun kültür ve medeniyeti uyum içinde olduğunda ortaya çıktığına dikkat çekiyordu.³³ Gökalp'in müzik felsefesi, belki de en açık biçimde, *Esaslar*'dan yapılan şu alıntıda toparlanmıştır:

Bugün biz, üç tür müzikle karşı karşıyayız.... Bunlardan hangisi bizimki? Doğu müziği hastalıklı bir müzik ve rasyonel değil. Halk müziği, bizim kültürümüzü sunmakta. Batı müziği, medeniyetimizin müziği. Bu yüzden, hiçbiri bize yabancı olmamalı.

Bizim doğal müziğimiz, böylece, halk müziğimizle Batı müziğinin birleşiminden doğacaktır. Halk müziğimiz bize, zengin bir ezgi mirası sağlamaktadır. Bunları

33 Gökalp, 1923, s. 51.

toplayıp Batı müziği teknikleriyle düzenleyerek, hem ulusal, hem de modern bir müziğe sahip olmalıyız.³⁴

Gökalp, kırsal bir Anadolu halk müziğinin varlığından ve bu müziğin kentli sanat müziğinden daha üstün olduğundan söz eden ilk kişi değildir. *Esaslar*'ın basımından önceki on yılda Rauf Yekta Bey (1911), Musa Süreyya Bey (1915), Ahmet Cevdet ve Necip Asım (1916) makaleleri ile köylü Anadolu müziğini toplamak için, alanı dolaşmanın gereğini vurgulamışlardır.³⁵ Dahası, Rıza Nur, 1920'de Eğitim Bakanı olduğunda, düzenli yolculuklarla şarkılar toparlamaya başlayan Hars Dairesi'ni kurmuştur. Gökalp, bu açıdan önderlik etmemiş, ama zaten tartışılmakta olan fikirleri hars ve medeniyet felsefesiyle biçimlendirerek yeniden ifade etmiştir. Yukarıda yapılan alıntı, belli bir halk müziği söylemi yaratılmasında çekirdeği oluşturduğundan Gökalp'in bazı terimlerine daha ayrıntılı bakmak yerinde olur.

“Doğu” müziğini hastalıklı olarak tanımlarken Gökalp, açıkça Batılı oryantalistin dilini konuşmaktadır. Said'in Goethe'ye ve Hugo'ya göndermeler yaparak işaret ettiği gibi, Doğu'nun hastalıklı ve irrasyonel olduğu fikri, Batı oryantalizmi kadar eski bir tarihe sahiptir.³⁶ Söz konusu olan, Doğu müziğinin yüksek duygusal akımıdır ve içten içe bunun, resmi ya da yapısal disiplin anlayışıyla uyuşmadığı eleştirisi yapılmaktadır. 19. yüzyılda Doğulu müzisyenler de kendi müziklerini benzer biçimlerde sunmaya meyilliydiler ve bir yere kadar bu söylemleri yeniden üretiyorlardı (Said'in başka bağlamlarda örneklendirdiği gibi), ama aynı zamanda gözlemlerini duygusallık ve onun müzikal sunumu üstüne,

34 A.g.e., s. 131.

35 Türk halk müziği araştırmalarının bu erken dönemi için bakınız: Birdoğan, 1988, s. 7-19 ve Şenel, 1987.

36 Said, 1978, s. 168.

kendi konuşma tarzları çerçevesinde ifade ediyorlardı. Lübnanlı eski bir Maruni olup Presbiteryanizme dönen Faris el-Shadyaq, 1830 ve 1850 arasında Batı'da birçok yer dolaşıp, Arap ve "Frenk" müziği arasındaki farklılıkları araştırdığı sıralarda Malta'da çalışıyordu.³⁷ Çokseslilik ('farklı ve zin kurallarının bir arada kullanıldığı bir şiir') fikrine ve keşfettiği enstrüman zenginliğine hak ettiği hayranlığı göstermesine rağmen, şarkı söylerken ortaya konulan "iğrenç uyumsuzluktan" ve duygu bütünlüğü yoksunluğundan bıkmıştı: "şarkı söylerken kahkaha atarlar, kıkır kıkır gülerler, ağlarlar, esnerler, hapşururlar, tavukların gıdıklamasını, kuşların cıvıltısını ve başka şeyleri taklit ederler".³⁸ Mısır'da tanıştığı "Frenklerin", Mısır müziğini kederli bulduklarını söylemekte ve bunu, Arapların, makam zenginliği olan, yarı-doğaçlama, tek sesli müzikleriyle daha esnek ortaya koyabildikleri "şefkat ve aşk" temalarına atfetmektedir. Ona göre Arap müziğinin arzulanan niteliği, "ya sevinç ya da üzüntü sonucu insanı etkileyen sarhoşluk" olan tarab idi.³⁹ Bu yüzden Gökalp, "Doğu" müziğini hastalıklı olarak tanımlarken, duyguları resmedecek ve harekete geçirecek müziğin gücünün iki ayrı sunumunu birleştiriyormuş gibi görünebilir.

Ancak, hastalıklı kavramının, onun düşüncesinde, hatta doğrusu günümüz Avrupa sosyolojisi ve psikolojisinin büyük kısmında olduğu gibi, belli bir yankısı vardır. Gerçek ulusal kültürün oksijeniyle beslenmeyen herhangi bir kültürel manifesto, içe döner, kötüleşir, çirkinleşir ve anlamsızlaşır; aynen Gökalp'in bu bağlamda belirtmekten hoşlandığı, yirminci yüzyılın başlarındaki Osmanlı şairleri gibi. Doğu sanat müziğinin yüksek duygu akımı üstüne sürdü-

37 Açıklamalı çevirisi için Cachia, 1973.

38 A.g.e., s. 44.

39 A.g.e., s. 45.

rülen bu konuşma tarzı, sanat müziğinin mantıksal, rasyonel temellerini vurgulayan müzik teorisi kitaplarının genel- de giriş bölümlerinde bahsedilen oldukça farklı bir söyleme ters düşmektedir.⁴⁰ Bu, Eski Yunan müzik teorisine ve Arap sistem felsefecilerine kadar giden (ve bu teorinin sunumu- nu bütünleyen kısım) bir entellektüel soykütüğüne sahip ilm-i musikî'dir. Ve Gökalp'in "irrasyonel" bulduğu, mey- dana getirdiği "çeyrek seslerle" birlikte tam da bu teoridir. Gökalp'in "irrasyonellik" suçlaması, onun müzik tarihine genel bakışı gözönüne alındığında anlamlıdır:

Batı müziği gibi Doğu müziği de Eski Yunan müzi- ğinden türemiştir. Eski Yunanlılar, halk ezgilerinde bulunan sesleri, yarım sesleri yeterince düşünmeden onlara dörtlük, sekizlik ve onaltılık sesleri eklemiş- lerdir ve bunların hepsine çeyrek ses demişlerdir. Bu perdeler doğal değil, yapaydır. Sonuç olarak, hiçbir ulusun halk ezgilerinde bulunamazlar. Bu yüzden Yunan müziği, aynı ezginin sonsuz kez tekrarların- dan oluşan ve doğal olmayan seslere dayanmasıyla sı- kıcı bir teksesliliği içeren yapay bir müziktir.⁴¹

Açıkça anlaşılabileceği gibi çeyrek seslerin irrasyonel ol- ması, tamamen gereksiz, yapay olmalarının sonucuydu; ir- rasyonalite, mükemmel müziğin (halk müziği) onları kul- lanmazken bu sesleri yaratmasında yatıyordu. Gökalp, po- püler tatlara, uyuma önem vermek suretiyle, sınanmamış çeyrek sesleri yasaklayacak, Türk müziğini Bizans'ın getir- diği fazlalıklardan temizleyecek Türk tarzı bir operaya ihti- yaç duyuyordu. Dolayısıyla, müzikte rasyonalite, "doğal"

40 Öztuna, 1986; Yılmaz, 1977; Karadeniz, 1965; Özkan 1974; ve Yekta, 1922 içindeki giriş bölümlerine bakınız. Ilm-i musikî üstüne oldukça farklı bir bağ- lamda etnomüzikolojik bir bakış açısı için bakınız: Bailly, 1989, s. 37-59.

41 Gökalp, 1920, s. 130.

olandan, anlık yaratılandan ve halkça onaylanandan oluşuyordu. Gökalp'in Batı müziği kavramlaştırmasının belki de en önemli unsuru, 1797'den beri İstanbul'da varolan İtalyan operasıyla, III. Mehmet'in Yeniçeri orkestrası reformuyla şekillenmiş olan, çokseslilik fikriydi. Bu, Gökalp'in Batı'da çok beğendiği iş bölümünün yansıması olarak büyük güce sahipken, aynı zamanda, Batı kültürü içinde operanın gelişmesini sağlayan ve Bizans'ın "çeyrek seslerini" tarihsel unutuşa terkeden halkçı bir kuvvetti.

Gökalp'in Türk halk müziğinin ne olduğu konusunda, ne olmadığına oranla söylecek daha az şeyi vardı. Halk müziği kültürünün varlığı en baştan belirlenmiş ve Batı armoni teknikleri için yapı taşlarını oluşturacak ezgileri sağlamadaki rolü, ideolojik bir ilke olarak kabul edilmişti. "Doğu" müziğinin ortadan kaldırılması 1920'lerde bir dizi baskıcı önlemle sağlanmaya çalışılmıştı. Bunların belli başlıları sanat müziğinin etkin himayecileri olan tarikatların kapatılması ve 1926'da Dârü'l Elhân (sonraları İstanbul) Konservatuari'nin Doğu Müziği Şubesi'nin kapatılmasıydı. Bunu 1934'te halk müziğinin değil ama sanat müziğinin radyolarda çalınmasının yasaklanması izledi. Ulusal bir müzik kültürünün oluşturulması girişimleri, eğitim ve araştırma kurumlarının kurulması, Avrupalı danışmanların teknik konulardaki önerileri ve medya aracılığıyla yapıldı. Dil reformları gibi müzik reformları da bir anda eski yapıları değiştirmediler ama ne derece coşkun olursa olsun hiç bir reformist çabanın etkin biçimde dokunamayacağı o müzikal aktivite alanlarıyla birlikte var olmaya devam edecek yeni şeyler -yeni müzik türleri ve o müziği sunmanın yeni yolları- getirdiler.

Reform İşbaşında: Kentli Halk Müziği Kurumları

Reformistlerin ilk tepkisi, reform için gerekli kurumları kurmak ve sonra Avrupalı âlimlerden yol göstermelerini istemek oldu. Necip Asım (Yazıksız), 1920’de Macarların operası örnek alınarak derhal bir ulusal opera kurulmasını ve bir Macar âlimi tarafından yönetilmesini savunuyordu.⁴² Ama, ancak 1935’te, Ankara Üniversitesi’nin kurulması üzerine, Filoloji profesörü Lazlo Rasonyi, Bela Bartok’a Türkiye’de bir saha araştırması gezisi düzenlemesi için ilk daveti yapabildi.⁴³ Bu, ulusal opera ya da senfoni orkestrası kurmak için değil, halk müziğinin sistemli, bilimsel olarak derlenmesini teşvik için bir fırsat gibi görüldü. Bu Bartok için de Kazan ve Çeremiş Türklerinden derlenmiş “eski Türk müziğiyle”, Macar halk müziğinin “eski bir katmanı” arasındaki bağlantıya olan ilgisini sürdürmek için bir fırsattı. Öneriyi zevkle kabul edip Ankara Halkevi’nin bir sonraki davetinde İstanbul’a, Ankara’ya ve Adana’ya yolculuklar yaptı. Notalarının ve transkripsiyonlarının yayınlanması Bartok’un beste çalışmalarına dönmesi, savaş, göç etmesi ve hastalanması gibi sebeplerle ertelendi ve ancak ölümünden bir süre sonra yayınlandı. Bartok’un halk müziği koleksiyonu yine de, bir örnek oluşturması, özellikle özenli notalama ve transkripsiyon teknikleri açısından bir başarı olarak değerlendirildi. Bunlar, Edison fonografisi kullanarak kaydetmeyi, sonra da icrayı balmumu silindirden notalara geçirmeyi içeriyordu. Fonografi, Türkiye’de 1900’lerin başından beri mevcuttu ama araştırma aracı olarak sadece, o zamanlar Paris’te bulunan Cemal Reşit (Rey), Dâru’l El-

42 Behar, 1987, s. 94-5.

43 Bartok’un Türkiye’ye yaptığı araştırma gezisinin bir muhasebesi için bakınız: Saygun, 1975 ile Reinhard’ın Bartok, 1976’ya yaptığı giriş.

hân müdürü Yusuf Ziya Bey'in ricası üstüne bir fonografi gönderdiğinde kullanılmıştı. Şenel'in de ortaya koyduğu gibi, geniş bir arşiv oluşturabilmek için derlemeye önem veriliyordu ve bu da, anketler yanında, derleme yapanların icra edileni kopyalamak için fonografi kullandığı ya da kendi duyduklarına güvendiği saha araştırması gezileriyle başarıldı.⁴⁴ Bu yüzden ilk başlardaki derlemeler; not alanın kişinin daha önce bilmediği şarkılardan, şarkıcı söyledikçe elle notaya geçirilen türkülerle bunların balmumu silindirlerden alınmış daha düzgün kopyalarından oluşan bir karmaşaydı. Sonuçta, bir türkü, örneğin "Kozanoğlu" türküsü, farklı zamanlarda, farklı versiyonları, farklı derleme, transkripsiyon yöntemleri kullanılarak notalara dökülmüştü. Bartok'un ısrarla üstünde durduğu alan çalışması metodolojisi, örnek materyal ile kaydetme tekniklerinin dikkatli bir biçimde seçilmesine, icra olayının her yönüyle objektif olarak, mümkün olduğunca ayrıntılı kaydedilmesine önem veriyordu. Bartok'un asistanı Adnan Saygun, daha sonraları da onun yöntemini izledi; bugün Türkiye'deki önemli araştırma kurumları hâlâ, arşive dahil olacak materyalin ayrıntılı ve "objektif" olarak kopyalanmasında ısrar etmektedirler. Türk halk müziğinin, böyle bir insanın ilgisi sayesinde saygınlık kazanmasına, kuşkusuz o zamanlarda büyük önem verilmişti.

Batılı müzik eğitim ve icra sisteminin Türkiye'de altyapısını kurma görevi, 1935'te yeni Ankara müzik okulunun kuruluşunu denetlemesi için Türk hükümeti tarafından davet edilen Alman besteci Paul Hindemith'e verilmişti. Görevi, okulun müdürleri Erns Praetorius ve Eduard Zuckmayer'le işbirliği içinde, bir senfoni orkestrası, solistler ve besteciler ortaya çıkaracak Batı tarzı bir konservatuarın oluşu-

44 Şenel, 1987.

munu denetlemekti. Hindemith, kendine özgü enerjisi ve başarısıyla, işine dört elle sarıldı. Ancak Ankara'dan örtülü bir hoşnutsuzlukla ayrıldı. Daha önce bazı projelerde Brecht'le çalışmış ve Gebrauchsmusik (iş için müzik) hareketini kurmuş olan Hindemith, müziğin toplumla olan organik ilişkisinin bilincindeydi ve bu tür müziksel sömürgeciliğin getireceği sorunların tamamen farkındaydı. Türkiye'deki müzik sorununun yanıtı, basitçe öğrencilere, armonik/uyumlu senfoniler yazmasını öğretmek değil, (bir noktada, müziğin ancak bu yönde ilerleyebileceğini iddia etmiş olmasına rağmen) onları, halkın duymak istediği müziği üretmeye teşvik etmektir. Bu konuda 1936 raporunda şöyle diyordu: "Onlar (müzisyenler), kendi insanları arasında yaşayıp müziklerini dinlemeleri için birkaç ay taşraya gönderilmelidirler. Halkın gereksinimleri ya da yetenekleri hakkında hiçbir şey bilmiyorlar."⁴⁵

Hindemith'in düşünceleri, halkın müziksel değerlerine iki noktadan saldıran müzik reformlarının ruhuna ters düşüyordu. Bu, kaydetmekten, arşiv amaçlı derlemelerden ve sonuçta Rus "Beşlisi"⁴⁶ çizgisine yakın bir senteze doğru giden Batılı beste tekniklerinden oluşuyordu. Batılı âlimlerin davet edilmesi, Türklerin Batı'nın bilimsel ve teknolojik üstünlüğüne olan inançlarının sembolik bir ifadesiydi. Nazi iktidarı yıllarında Almanya ve Orta Avrupa dışında iş arayan Hindemith gibi âlimler de kendileri için düşündükleri rollerin, evsahiplerinin onlar hakkında düşündükleriyle uyuşmadığını gördüler. Müzik reformlarının rasyonel biçimde örgütlenmesi, Osmanlı ve Türk bürokrasisinin Tanzimat devrinden bu yana önemli saydığı bir fikirdir. Bu reformların kurumsal örgütlenmesi felsefesi en iyi bu bağlam-

45 Alıntı Skelton, 1977'den s. 136.

46 Mussorgsky, Rimsky-Korsakoff, Borodin, Cui ve Glasunov.

da anlaşılabilir; onu, Batılı âlimlerin sağladığı önderlik açısından görmek eksik kalır. Yukarıda anlatılan, Hindemith'inki gibi düşünceler, basitçe gözardı edildi; bugün devlet konservatuarlarında Batı müziği çalışan müzisyenlerin de daha fazla bir şey bilmeleri gerekmez; Devlet Orkestrası'nda profesyonel müzisyen olabilmek için saha araştırması gezileri yapmaları beklenmez bile.

Derleme yapmaya, 1920'de Kültür Bakanlığı başlamıştı ama resmi olarak derleme görevi Dâru'l-Elhân'ın elindeydi. Konservatuardan bir grup, 31 Ağustos 1926'da Paris'ten Rey'in gönderdiği fonografiyi aldıktan bir gün sonra Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerine ilk derleme gezisine çıktı. Sonuçların başarılı bir şekilde yayınlanmasından sonra 1927 ile 1932 arasında dört gezi daha gerçekleştirildi. 1930'larda, başkentte ulusal bir arşiv oluşturma fikri tartışılıyordu; araştırmaları önceleri Ankara Musiki Muallim Mektebi, sonra Devlet Konservatuarı yönlendirdi. Rus Beşlisi'nin Türk versiyonunun elemanları olan Alnar, Akses, Erkin gibi müzikologlar ve besteciler, bu derleme ve arşivleme sürecine katıldılar. Elde ettikleri sonuçları, Türk halk müziği ile Batı sanat müziği tekniklerinin arzulanan sentezi doğrultusunda kullanıyorlardı.

1966'da, İstanbul Konservatuarı ile Ankara Devlet Konservatuarı'ndaki arşivlere materyal toplama sorumluluğu, Milli Folklor Enstitüsü'ne, -bugünkü adıyla Kültür Bakanlığı'nca yönetilen Milli Folklor Araştırma Dairesi ya da MİFAD'a- geçti. Devlet, amaçları halk müziğini derlemek ve belgelemek olan kurumları oluşturmaya devam ediyordu. Bu kurumların açıkça görülen daha önemli işlevleri, müzik eğitimidir. Devlet Konservatuarı'nın önemi, araştırmaları yürütecek uzmanlar ile Atatürkçü müzik reformlarının hızını sürdürecektir icracılar, öğretmenler ve enstrüman yapımcıları yetiştirmesindedir. 1976'dan beri faaliyetini sürdüren

Maçka'daki İstanbul Devlet Konservatuvarı, bu açıdan tipik bir örnektir. Konservatuar içinde altı temel okul bulunmaktadır: Temel Bilim (müzik öğretmenleri için), Müzikoloji, Kompozisyon, Enstrüman Yapım, Ses Eğitim, Çalgı Eğitim ve Halk Oyunları. Bunlar, halk ya da sanat müziğinde lisans düzeyinde (üç ya da dört yıllık) eğitim sunmaktadırlar. Her bölüm, en az bir enstrüman sınıfına katılmayı gerektirir. Yaklaşık 800 öğrenciden 200'ü, hem öğretmenler hem de öğrenciler tarafından Türk halk müziğinin en mantıklı, onu en iyi temsil edebilecek enstrüman olduğu düşünülen bağlama dersleri alırlar.

Devlet Konservatuvarı sadece, lise final sınavlarında en yüksek puanları alan öğrencileri kabul eder. Alınan öğrenci sayısı öylesine sınırlı tutulur ki mezunlar, Türkiye Radyo ve Televizyonu'nda ya da diğer konservatuarlarda, öğretim kurumlarında yüksek saygınlığı olan işler bulma beklentisindedirler. Böylece, şehirde kendini devlet projesi ve müzik reformları çerçevesinde tanımlayan ve dışarıdan da böyle tanımlanan çekirdek bir müzisyen elit oluşur. Müzik yapmanın, öğretmenin, derlemenin yanısıra çoğu, şarkıların çoksesli uyarlamaları üstüne "denemelerle", şarkı icrasında yeni enstrümanlar uygulamakla, müzik enstrümanı yapımının "bilimsel" gelişimini standartlaştırmakla uğraşırlar. Tüm bunları yaparken kendilerini müzik reformunun programıyla yakından özdeşleştirirler. Yine de reformcular, ulusal bir müzik oluşturma üniversitelerde çalışan küçük bir uzman grubuna indirgenemeyeceğini ilk aşamalarda farketmişlerdi. Medyanın da oynaması gereken önemli bir rol vardı.

Televizyon ve radyonun, kendi yollarıyla, müzik reformlarını değiştirdiklerine şüphe yoktur. Derleme ve notalama, derlenip notalanmış müziğin Türkiye Radyo ve Televizyon (TRT) korolarının, orkestralarının ve solistlerinin icra kurallarına göre yayınlanması doğrultusunda ilerledi. Aslında

çoksesli olmaları düşünölmüşken tekseleli olmalarına rağmen bunlar, kendi içlerinde yepyeni icra kuralları taşımaktaydılar. Yani TRT, kısa sürede en etkin araştırma kurumu olarak ortaya çıktı. Böylece araştırma, derleme, icra ile devlet medya politikası birbirine sıkı sıkıya bağılı hale geldi. Bu süreç içinde Mustafa Sarısözen'in 1948'de aynı adlı bir radyo programı için 'Yurttan Sesler' korosunu kurması büyük önem taşımaktadır. Sarısözen, 1930'ların sonlarından itibaren Ankara Devlet Konservatuvarı arşivleriyle bağlantıya geçti ve bu arşivleri, Ankara'daki devlet radyo istasyonunda, repertuar öğretimi ile icrasında kullandı. 1967'de Gültekin Oransay, Ankara Devlet Konservatuvarı müdürlüğünü Sarısözen'den devraldığında, bütün arşivleri, dört yıl önce kurulmuş olan TRT'ye aktardı. 1967'de TRT, kendi araştırmalarını yapmaya başladı. Aynı yıl sonunda 1738 ezgi biraraya getirilmişti.⁴⁷

Kontrolünde bulundurduğu fonlar sayesinde TRT, ülkedeki halk müziğı araştırmaları ile icrasında, sadece MİFAD'ın rakip olabildiğı, en geniş ve en etkin kurumsal temel oldu. Halk müziğine popüler ilgi, büyük ölçüde 1970'lerin başlarından itibaren radyoda halk müziğı programlarına giderek artan bir süre verilmesiyle oluşturuldu. Her yıl düzenli olarak, kadın-erkek, yeni ve genç solistler alınmaktadır. Şu an İstanbul'da TRT kaynakları, sanat müziğı ile halk müziğı arasında dengeli bir biçimde paylaştırılmıştır. Halk müziğı bölümünde yaklaşık kırk kadrolu sanatçı, ayrıca belli yöresel müziklerin otantik yorumlarını sunabilmek için kısa süreli kontratlarla daha az sayıda mahalli sanatçı ile bir grup saz sanatçısı çalışmaktadır. Enstrüman kullananların çoğı bağlama sanatçısıdır; (orkestranın temel yapısını oluşturan bu aleti farklı boyutlarda çalarak

47 Markoff, 1986.

değişikliğe giderler); bunun yanında üç kabak kemane sanatçısı, bir tar, bir mey ve bir Karadeniz kemençesi ile beş def, davul ve diğer ritm aletlerini kullanan sanatçılar yer almaktadır. Radyo ve televizyon programları, TRT halk müziği sanatçılarının tümünü içeren (Yurttan Sesler Korosu gibi) icralardan sadece bir solistin ve az sayıda enstrümanın bulunduğu daha küçük gruplara kadar uzanmaktadır. Bu ikinciler, kırsal mekan tarzında düzenlenmiş olduğu hemen farkedilen dekorların önünde çekilmektedir. Çekimler genelde sadece bir kez kullanıldığından, TRT çalışanları, prova, kayıt, film çekimleri arasında sürekli bir döngü içindedirler. Böylece, yeni şarkıların derlenmesinden sonra hemen icra provasına geçilir. Türk halk müziğinin, Batı teknikleri modeline göre çokseslendirilmesi uzak geleceğe ait bir amaca indirgenmiştir; Devlet konservatuvarı ile TRT sözcülerinin öncelik verdiği, derleme ve kendi müziğini bilen, icra edebilen müzisyenler yetiştirme süreci tamamlandıktan sonra uğraşılacak bir iştir bu.

Medyada genç, cana yakın sanatçıların yer alması, halk müziğine karşı Türk gençliğinin geniş bir kesiminde ilgi uyanmasını sağladı. Ancak, iktidarı devralan Türk hükümetleri, Türk nüfusunu reform kültürünün pasif tüketicileri olarak görmüyorlardı. Bir solist ile bir bağlamanın normalde yeteceği yerlerde bir sürü bağlama ve muazzam korolar kullanmak suretiyle tanıdık şarkıların versiyonlarını düzenli olarak radyoda çalmak, hiçbir şey getirmeyecekti. Szyliowicz'in Erdemli çalışmasında da işaret ettiği gibi, dinleyiciler beğenmedikleri herhangi bir şey duyduklarında (özellikle Batı müziği türünde) radyolarını kapatıverirlerdi.⁴⁸ 1930'lar ile 1940'larda pille çalışan radyolar Türk köylerinde ilk kullanılmaya başladığında bir diğer popüler bir alternatif

48 Szyliowicz, 1966, s. 100.

de daha güçlü bir frekans kullandığı için kolayca çekilen Mısır radyosuydu. Bu durumun Türk popüler müziğine karşı tavırların, beğenilerin oluşmasında önemli sonuçları oldu.

Atatürk, kırsal Anadolu gezileri sırasında halka verdiği derslerde halka yönelik reformların üzerinde durmuştur. Türkiye'nin her yerindeki okullarda, kamu binalarında göze çarpacak biçimde sergilenen fotoğraflarında Atatürk, köyün ileri gelenleriyle politika konuşurken ya da İstanbul'da Gülhane Parkı'nda halka yeni Latin harflerini öğretirken görülmektedir. Taşradaki reformun resmi kurumsal temsilcisi, 1932'de tüm şehirlerde ve birçok büyük kasabada kurulan Halkevleri'ydi. Yerel düzeyde reformu harekete geçirmek amacıyla, 1944'te ve 1945'te birçok küçük kasaba ve köyde Halk Odaları kuruldu. Bunların iki amacı vardı. Reformun öngördüğü talimatları kasaba halkına, köylülere iletecek aracı konumundaydılar. Ayrıca, yöresel araştırma faaliyetlerine merkezlik ederek başkentteki ideologlara taşrayla ilgili bilgi sağlıyorlardı. Karpat'ın da belirttiği gibi Halk Odaları göreceli olarak daha az sayıda insanı etkilemekteydi. Üyelerin yaklaşık 17.000'i kamu işçisi, 10.000'i öğretmendi. 27.000 kadarı da köylülerdi.⁴⁹

Halk müziği eğitimi ve bağlama dersleri genelde Köy Enstitüsü faaliyetlerinin önemli bir parçasıydı. Birdoğan, birkaç köyde, önce yerel, sonra ulusal düzeyde tanınan âşıkların öğretmenlik için davet edildiğini kaydeder. Âşık Dursun Cevlani, Kars'a bağlı Cılavuz'daki Köy Enstitüsü'nde, Âşık Talibi Coşkun Sivas Yıldızeli'nde bağlama dersleri vermiş, Âşık Veysel de Sivas Hasanoglan'da zaman zaman dersler vermiştir.⁵⁰ Ancak Halkevleri ve Halk Odaları Atatürk'ün siyasi partisi CHP'nin politikalarıyla yakından

49 Karpat, 1963, s. 61.

50 Birdoğan, 1988, s. 16.

özdeşleştirilmiştir ve demokrasi deneyiminin ilk dönemlerinde bu politikalara karşı köylü muhalefetine hedefi durumuna gelmişlerdir. Sonuç olarak, 1950'de Atatürk'ün partisi iktidardan düştükten sonra 1951'de, Menderes tarafından kapatılmışlardır. 1960'da General Gürsel'in yönettiği askeri darbenin Atatürk reformlarına karşı Menderes hükümetinin kışkırttığı düşünülen tepkileri kontrol etmeye uğraştığı sıralarda yeniden açıldılar. Sonuçta yerel kurumlar, reformları iletmede tutarlı bir biçimde çalışmadılar.

Dernek ve Dershane

Bugün, bütün Türk şehirlerinde Halk Eğitim Merkezleri birkaç dalda ucuz eğitim sağlamaktadır. Enstrüman sağlamak için gereken sermaye müzik öğretimini kısıtlarken, sadece bir çalıştırıcı, bir zurna, bir davulun biraraya gelmesiyle 30 ya da 40 dansçıyı pazar günleri saatlerce meşgul edebilecek bir uğraş olan folklor, popüler bir seçenektir. Bu kuruluşlar İstanbul'da genellikle müzik ya da enstrüman öğretimine aktif olarak katılmazlar. Müzik aleti çalma ya da şarkı söyleme üstüne eğitim veren temel merkezler, resmi olmayan herhangi bir öğretim yerini belirten dershane ya da dernek/cemiyet adlarıyla bilinen özel kuruluşlardır. Devlet desteği almadan işleyen bu kulüpler aracılığı ile müzik reformlarının felsefesi, uygulanışı, İstanbul'daki profesyonel müzisyenlere ve amatör ilgililere aktarılmaktadır. Bu özel dershanelerin patronları ile öğretmenlerinin çoğu ya TRT elemanıdır, ya geçmişte TRT elemanı olmuştur ya da devlet konservatuarlarından mezundur ve bu kurumlarda öğrendikleri gibi öğretmektedirler.

Dershanelerinden ek gelir elde eden bu müzisyenleri kendi dershanelerini açmaya iten düşünceler farklıdır ve birkaç strateji içerebilir. Daha geniş sosyal bağlantılar kura-

bilme, müzisyen arkadaşlarla enstrüman yapımcılarına iş sağlama ya da müzisyen olarak diğer profesyonel faaliyetlerine maddi, teknik ve moral destek sağlama gibi düşüncelerle müzisyenler dersane açmaya yönelebilirler. Çoğu dershanenin şehrin merkezine yakın olması, TRT müzisyenlerinin Kuruçeşme ve Harbiye'deki TRT merkezlerine ya da Maçka'daki Devlet Konservatuari'na kolayca gidip gelmelerini sağlamaktadır. Böylece, gün boyu haber alma kanalları ile irtibatla olup, TRT çalışanları için en kârlı ek gelir kaynağı olan düğünlerde, sünnetlerde ya da konserlerde çalma tekliflerine anında yanıt verebilmektedirler. Bu yerlerin sahipleri faaliyetlerini ideolojik açıdan yorumlamaktadırlar. Halk oyunları ya da halk müziği sınıfları bulunan dersane ve dernekler, ulusal kültüre, halkın müziğinin, dansının korunmasına, topluma yetenekli insanlar kazandırmaya ve Türkiye'nin uluslararası yarışmalarda başarıyla temsil edilmesine yaptıkları katkıların önemini vurgulamaktadırlar. Sanat müziği dersleri verenler de arabeskin bozduğu ve nihayet yoketmekle tehdit ettiği zengin bir "Doğu" müziği mirasına yapılan Türk katkısının önemini vurgulamaktadırlar. Her iki durumda da TRT ile Devlet Konservatuari'nin müzik reformlarıyla ilgili kullandığı dil ağır basmakta ve aynı temalar sürekli tekrarlanmaktadır: Türk kültür mirasının korunması, arabesk tehdidi, müzik pratiğinde sistemli, bilimsel bir yaklaşım geliştirilmesi ve Türk müzik reformuna önderlik etmeye uygun müzisyenlerin yetiştirilmesi.

1990'da bir araştırmanın açıkça gösterdiği gibi dernek üyeleri, bu dil tarzına kesinlikle olumlu yanıt verirler.⁵¹ Eski Aksaray'ın merkezinde, şehrin Batı sınırlarındaki gece-

51 Yavuz Top Halk Müzik Öğrenim Merkezi ile Ada Müzik Merkezi'ndeki öğretmenlerle üyelerin yardımlarıyla eğitim durumu, ailevi geçmiş, müzik deneyi-

konu mahallerine giden toplu ulaşım yoluna yakın bir yerde bulunan bu derneklerden biri, bağlama öğretiminde uzmanlaşmıştı; ben de 1987’de dokuz ay boyunca öğrenci olarak buraya devam ettim. Beşiktaş’ta bulunan bir diğeri, halk ve sanat müziği sınıfları açıyor, yanısıra gitar ve org dersleri veriyordu. Burada bağlama dersleri aldım ve binbir rica üstüne solfej dersleri verdim. Her ikisinin de Devlet Konservatuvarı mezunu olan sahipleriyle arkadaşça ilişki-
rim vardı. Her iki dershanede de müzikal tercihleriyle ilgili sorulara verilen yanıtlar, katılanların, halk müziğine bağlı-
lık derecelerini ortaya koyuyordu. İkisinde de normal ders-
ler dışında müzik icrası sıkça yapılıyor, bu da müzik üzeri-
ne tartışmak için alan açıyordu. Yeni kayıtlar, televizyon
programları, müzikle ilgili planlar ve amaçlar, araştırma,
derleme amaçlı geziler, besteler, denemeler her zamanki ko-
nuları ve kopyalanmış şarkı notaları, özel arşiv koleksi-
yonları için fotokopileri alınarak değiş tokuş ediliyordu.

Kültürel reformun popüler desteğinin az olduğu görüşü
ele alındığında, böylesi bir ilginin şaşırtıcı olduğu düşün-
lebilir. İstanbul’da bu işle ilgilenenlerin sayısı, güç tahmin
edilmekle beraber, oldukça fazladır. Yukarıda sözü edilen
iki dershane, okul yılının başlangıcı olan Eylül ayında 200
üye çektiler. Bu sayıda, zamanla belirgin bir azalma oldu
ve yaz boyu sınıflara devam eden yaklaşık elli kişi kaldı.
Üyelerin çoğu, iki yıl kadar kalır ve daha karışık tekniklere
geçmek istediklerinde üst sınıflara geçerlerdi. Böylece,
üyeler her iki yılda bir yenilenirdi. Üyelerin toplumsal ta-
banı da had safhada geniştir. Dershane ya da derneklerin
yerleşim yeri, toplu ulaşım yollarına yakınlığı, üye sayıları-

mi ve müzikal tercihi içeren anketime 77 yanıt geldi. Figürler halinde ifade edildiğinde sonuçlar güvenilir, hatta yanlış yönlendirici olsa da bu anketleri dağıtma işlemi sayesinde dernekte çok daha geniş bir insan yelpazesine görüşüp, yeri geldiğinde bu konuları tartışma fırsatım oldu.

nı da etkilemektedir. Yukarıda sözü edilen ilk dershanede üyelerin çoğu, (araştırmaya göre %58'i) şehrin batısında, izinsiz kurulmuş gecekondu mahallelerinde yaşamaktaydı. Meslekleri, profesyonel branşlardan (muhasibeci, avukat ve doktorlar), ustalık ya da yarı ustalık isteyen (müzisyenler, hemşireler, pencereciler, ahçılar) işçiliğe kadar uzanıyordu. Yaklaşık üçte biri öğrenciydi.⁵² Ailevi geçmişleri çarpıcıydı. Neredeyse hepsinin ebeveynleri İstanbul dışında doğmuş ve %68'i, Türkiye'nin doğusundan ve güneydoğusundan, buna ek olarak %10'u da Doğu Karadeniz bölgesinden İstanbul'a göç etmişti. Toplamda sadece %14'ü, babasının profesyonel ya da masa başı mesleğine sahip olduğunu belirtmişti. Geri kalanın %29'u, kendi küçük işletmelerinde vasıflı işçi (oto tamircisi, terzi, ayakkabı tamircisi, ve kamyon şoförü gibi), %38'i vasıfsız işçi ya da çiftçi, ve %19'u da işsiz olduğunu belirtmişti. Kişisel olarak tanımadığım öğrencilerden bilgi toplamak için anket kullanmak, tatmin edici olmaktan uzaktı ama sonuçlar, dershaneye yoksul bir geçmişi olan, genelde başarılı ama henüz tam oturmamış ikinci nesil göçmenlerin geldiğini gösteriyordu. Diğer dershanede, biraz daha oturmuş, çoğu Boğaziçi civarında yaşayan, anne-babaları İstanbul doğumlu olanların ve profesyonel mesleklerde çalışanların sayısının daha fazla olduğu bir müşteri topluluğu ortaya çıkıyordu.

İki dershanede ortak olan özellik, üyelerin yaşlarıydı. Halk müziği dernekleri ve toplulukları, çoğunlukla yaşları 16 ile 36 arasında olan, genelde bekar insanları çekiyordu. Dershanelere ve derneklere katılımın çekiciliği, reformdan geçmiş, devlet onaylı bir geleneksel müziği ve dansı öğrenme olanağı sunmalarından çok, sonuçta bir gençlik kulübüne üye olma-

52 Eylül ayındaki akademik yılın başlangıcında öğrencilerin oranı daha yüksektir.

yı sağlamasında yatıyordu. Müzik, müzik üstüne konuşma, belli bir sosyallige yer veren bir tarz sağlıyordu. Birçok genç erkek için dersane, zaman ve para kaybı olduğunu düşündükleri kahvelerdeki yaşama hoş bir alternatif olarak, sosyal faaliyet mekanı sunuyordu. Böylesi meşru bir atmosfer, birkaç bayan katılımcının da üyeliğini sağlıyordu. Dernekteki erkeklerin bağlamayı sadece erkeklere uygun bir enstrüman olarak görmelerine ve şehrin Batı bölgelerinde evli olmayan kadınların sokakta dolaşmasının çok sınırlı olmasına rağmen, Aksaray'daki dernek üyelerinin üçte biri kadındı. Anketi yanıtlayan kadınların tümü bekardı ve tam gün çalışıyorlardı. Dershanedeki sınıflara iş çıkışı katılıyorlar ve dersler biter bitmez evlerine gidiyorlardı. Dersler sırasında çay ve sigara için verilen uzun aralar, dersanelerin şehirde, genç erkeklerin ve kadınların doğal bir tarzda, masrafsız buluşabilecekleri ve bunun için de kadınların ayartılmasının herhangi bir biçimde söz konusu olmadığı bir mekan sağlama işlevlerine hâlâ büyük önem verildiğini göstermektedir.

Birçok derneğin faaliyetleri, kazananların Avrupa ve Ortadoğu'daki uluslararası faaliyetlere katılma şansını elde ettiği ulusal yarışmalara katılma doğrultusunda yönlendirilmektedir. O derece başarılı olmayanlar, bir Türk grubun ziyaretini karşılamaya hazır olabilecek uluslararası yarışma organizatörleriyle ilişkiye geçebilmek için büyük çaba harcarlar. Harcanan zaman ve enerji özellikle halk oyunları açısından, uluslararası yarışma sahalarında yüksek bir başarıyı garantilemektedir ve bu da en küçük derneklerin bile, Mısır, Kuzey Kıbrıs ve Yugoslavya gibi daha sıradan görülebilecek yakın ülkelere geziler için para bulmasının zor olmayacağı anlamına gelmektedir. Uluslararası halk oyunları festivallerinde elde edilen başarılar, Türkiye'nin Eurovision şarkı yarışması, uluslararası spor karşılaşmaları gibi olaylardaki yenilgileriyle tezat oluşturmakta ve dernek yoluyla an-

lamlı, uğraşmaya değer bir faaliyette bulunduğu duygusunu arttırmaktadır. Vize, pasaport, konut fonu⁵³ masrafları, sadece zenginlerin Türkiye dışına yolculuk yapabileceğinin göstergesidir. Dernekle bağlantı içinde olmak ise gençlere, özellikle kadınlara, başka türlü elde edemeyecekleri bir seyahat fırsatı sunmaktadır.

Aynı insanların sık sık dile getirdikleri güçsüzlük ve hayalkırıklığı duygusu ile bu olay, tam bir tezat gösterir. Tek tek üyelerle sohbetlerde bazı konular tekrarlanıp durmaktadır; özellikle altın alınması, ev döşenmesi gibi İstanbul'da evliliğin ilk aşamada getirdiği (böylece, erkeklerin de, kadınların da yirmilerin sonlarına gelmeden önce de evlenmesini sağlayabilen) masraflar konuşulmaktadır. Üniversiteden mezuniyetin dolambaçlı süreci yıllar almaktadır ve sonunda iş garantisi de yoktur. Türkiye'deki popüler basın, turizmi, herkesin arzulayabileceği bir yaşam biçimi olarak sunduğu bir dönemde seyahat etmek, yurtiçinde bile olsa pahalı bir lüks haline gelmiştir. Gezi fırsatının olmaması, cinselliğin bastırılması, iş güvencesinin bulunmaması ve Türkiye'nin uluslararası kültürel ve sportif alanlarda utanç verici görülen başarısızlıklar sonucunda zayıf bir imaja sahip olması, oldukça karmaşık bir sorun oluşturmaktadır. Türk gençliğinin bu kesimi arasındaki güçsüzlük edebiyatı bu konulara odaklanmıştır. Bilgi aldığım kişiler ve arkadaşlarım, ders aldığım, çalıştığım dernek ve dershanede de bu konulara çok açıldılar. Ama bu kuruluşlarda yer almak olumlu bir adım, insanın zamanını 'birşeyler yaparak' geçirmesinin bir yolu olarak görülüyordu. Dar anlamda, bu derneklere kolayca katılımın arkadaş ve bağlantı çemberini genişlettiği gerçektir. Örneğin ben, yakın bir ar-

53 O yıllarda Türkiye'den çıkış yapan her Türkün ödemesi gereken 100 dolarlık katkı.

kadaşımın, yerel bir dernekte bulunması sayesinde şu anki karısıyla karşılaşmasına, ona âşık olmasına ve sonunda evlenmesine baştan sona tanık oldum.

Bu yüzden, halk müziğinin resmi söylemine gösterilen yoğun ilginin ve onunla bütünleşmenin, basit bir biçimde, müzik reformlarının başarılı kurumsal örgütlenmesi sonucu olduğu düşünülmemelidir. Devletin, reformları “halka” iletme çabaları, Karpat’ın da gösterdiği gibi yerel politik bölünmelerle hemen özdeşleşen kurumların oluşturulmasıyla sonuçlanmıştır.⁵⁴ Büyük politik değişimler sonucu bir bozulan bir onarılan bu kurumlar, ahenkli, sürekli bir eğitim programını başarıyla sağlayamadılar. Birçok kimse için reformlar, sadece Devlet Konservatuari’nin ve TRT’nin ayakta tuttuğu ve akabinde bu iki kurumu ayakta tutan (eski elit sınıfına karşı tanımlanan) yeni bir elit sınıfını yaratmakta başarılı oldular. Ancak düzenli, resmi bir bağlam dışında bu kurumların oluşturdukları dil, İstanbul’daki müzik derneklerine ve topluluklarına katılımı haklı göstermek, anlamlı kılmak için farklı şekillerde yorumlanmış ve kullanılmıştır.

Belki de en önemlisi, dershanelerde ve derneklerde bu söylemlerin kullanılmasının, arabeske karşı aktif bir ilgiyi ve arabeskle uğraşmayı kesinkes dışlamaya yol açmamasıdır. Her iki dershanede de bağlama öğrencilerinin çoğu, arabesk çalmak için ideal bir enstrüman olan elektrobağlamaya (ya da elektrosaza) geçmek için çok hevesliydi. Şehrin gece hayatının yoğunlaştığı Taksim bölgesinde piyasa halk müziği ve arabesk müzik çalan birkaç profesyonel elektro sanatçısı, Yavuz Top’un dershanesindeki kurslara katılıyorlardı. Anketlere göre çoğu, usta bağlama çalışı-ateşli ideologlar dışında- herkesçe beğenilen arabesk yıldızı Orhan Gencabay’ın müziğine aktif bir ilgi beslediklerini belir-

54 Karpat, 1963.

tiyorlardı. Anketlere verilen yanıtların, yanıtlayanın idealindeki istekleri sunabileceği ya da kendini ortaya koymada zorlanabileceği gerçeğini de hesaba katarak gördüm ki, arabeske karşı tutumlar beklediğim kadar eleştirel değil. Arabesk üstüne konuşmaktan hoşlanan arabesk hayranlarını hemen belirliyordum. Ama bunu biraz gizlice yapıyorlardı, çünkü biliyorlardı ki eğer hocalarından biri konuştuklarını tesadüfen duyacak olursa kendilerini bir nasihat dersinde bulacaklardı. Sonuçta halk müziğine olan ilgi arabeski, arabeske olan ilgi halk müziğini dışlamıyordu.

Müzik reformlarının belirgin amacı, müzikte, Doğulu ve tepkisel nitelikte görülen ‘popüler’ beğenileri, reform geçirmiş Türk halk müziğiyle değiştirmektir. Bu reformlarla bağlantı içinde olanlar, arabeskin her şeyi bozabilecek tehdidi- ne karşı koymayı, üstlerine vazife bilirler. Ancak, şehirde yerel düzeyde müzik yapma koşulları, kendi kalıplarını belirler. Dernek ve dersane üyeleri, “halk” için biçilen resmi model ile TRT ve Devlet Konservatuvarının icra ilkelerini çok farklı nedenlerden dolayı kabul ederler ama bu, arabeskle uğraşmanın dışlanmasını gerektirmez. Bu söylemlerin yeniden yorumlanmasına belki de en çarpıcı örnek, bağlamanın kullanılışıdır. Bu enstrüman müzikte “Türk” olan her şeyin sembolik belirteci ve Arif Sağ gibi bir zaman TRT’yle çalışmış politik şarkıcı müzisyenler aracılığıyla, protestonun sembolü olmayı sürdürmektedir. Dil reformu da alternatif bir söylem yerine ek bir söylem getirmiştir. Öyle ya da böyle, TRT dışındaki birçok profesyonel müzisyen hayatlarını kazanmak için hem halk müziği hem de arabesk çalmaya devam etmektedir. Müzik reformları müzisyenlere, ifade etmek, eleştirmek, hesaplaşmak, anlamlı göstermek için kullanabilecekleri bir dil sağlamıştır. Bunun nasıl olduğunu görmek için halk müziğinin nasıl konuşulduğundan, nasıl icra edildiğine geçmek gerekir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
“KAİDE, USUL VE FEN”: TÜRK HALK
MÜZİĞİ’NİN YENİDEN İNŞASI

Birçok halk müziği sanatçısı, müziklerinin değerinin, soyut ve keyfi kurallardan bağımsız olmasında yattığını savunur. Gökalp'e göre “Türk müziği, kaidesiz, usulsüz, fensiz ezgilerden, Türkün yüreğini yansıtan içten şarkılardan oluşur”.¹ Aynı zamanda, kurallar, sistemler ve teknikler, içselleştirilmekle kalmayıp açıkça öğretilmektedirler. Müzik hakkında sanki sistemliymiş gibi konuşma tarzı, bir önceki bölümde anlatılan toplumsal, tarihsel koşullar altında yaratıldı. Bu dilin, tanımlamayı amaçladığı şeyle ilişkisi karmaşıktır ama arabesk tartışması açısından önemli bir anahtar sağlar. Her şeyden önce halk müziği ile arabesk, müzik yapmanın, denemenin farklı biçimleri olarak görülmek yerine müzik hakkında farklı konuşma biçimleriymiş gibi görülmelidirler. Dilin pratikle olan bu ilişkisini anlamak için sanat müziğine paralel bir halk müziği teorisinin oluşturulmasına bakmak gerekir. Bu teori, derleme ve notalama yoluyla oluşturulmuş modal yapılar, enstrüman akortlarıyla

1 Gökalp, 1923, s. 24.

ritimlerden oluşan bir yapının tanımlanıp sistemleştirilmesi-
ne dayanmaktadır ve bu yapının dayanağı, kaçınılmaz bi-
çimde Türklerin uzun saplı sazı bağlamadır.

Sınırların Tanımlanması: Makam ve Ayak

Türk ve Batı müzikologları, köylü halk müziği ile kentli sa-
nat müziği ayrımlarını, her ikisinin ayak ve makam denilen
modal yapılarına dayandırmışlardı; böylelikle, araştırmalar-
da nesnel olarak ölçülebilen, kesin olması beklenen kanıtlar-
a karşı genel tercihi yansıtıyorlardı. Saf, kirlenmemiş bir
“Türk” kültürü tanımlama çabası, Kulturkreise [kültür
çemberleri] etnolojisine çok şey borçludur. Bazı uzak kırsal
bölgelerin, cezir zamanı kayalarda oluşan su birikintileri gi-
bi, zamanın akışıyla geri bırakılmış olduğu varsayılıyor,
böylece araştırmacının dönüp geçmişine bakması sağlanı-
yordu. Buna dayanarak araştırma, daha fazla “kirlenmiş”
diğer bölgelerdeki kültürel etkiyi belirleyebiliyordu. Ancak
neyin “Türk” olduğu, Türk devletinin belirleyici, meşrulaş-
tırıcı miti olarak en baştan kararlaştırılmıştı. Müzik konu-
sunda en orjinal, en temel modal yapının, aralıklı pentato-
nik dizi olduğu şüphe götürmezdi.

Pentatoniklik düşüncesi, Doğu Avrupa müzikolojisinde
yaşamsal bir önem taşımaktadır. Sovyet etnomüzikolojisi,
pentatonikliğin, sonradan gelişen tüm modal yapıların çıktığı
evrensel bir halk müziği makamı olarak evrimsel önce-
liğini bir aksiyom olarak kabul etmiştir.² Bu fikir, Türki-
ye’de varlığını, Macar müziğinin “eski özünü” Türk müzi-
ği arasındaki bağlantının, her iki repertuarda ortak olan
pentatonik ezgiler düzeyinde görülebileceğini düşünen

2 Belaiev, 1963.

Bartok'a borçludur.³ İki kültür arasında öncelikle bu tür bağlantıların olması gerektiği fikrinin saiki, Ural-Altay dil grubuyla ilgili teorilerdi. Sonuçta "uzak" bölgeler görece basit pentatonik yapılar sunuyorlardı. Öyleyse, çeşitli modal yapılar arzeden herhangi bir repertuarda pentatonikliğe en yakın ezgilerin ya da pentatoniklik kalıntısı olarak incelenebilecek ezgilerin, o repertuarın en eski, en saf bölümleri olduğu düşünülebilir. Kırsal kesimlerde kullanılan bağlamanın görece basit olan perdesi, bu argüman için bir kanıt oluşturabilir. Picken, kırsal ve kentsel kesime ait bağlamaya, uzun saplı klasik saz tanbur taklit edilerek perdeler ekleme sürecine işaret eder.⁴ Doğu Anadolu'da, perdeleri hâlâ pentatonik olan farklı boyutlarda bağlamalara rastlandı, ancak günümüzde bir oktava onyediy ya da daha fazla perdenin takılmadığı bağlama sayısı oldukça azdır ve bu özelliğiyle kullanana istediği makam içinde çalma olanağı sağlar.

Batılı müzikologlar için, sanat müziği terminolojisinin halk müziği terminolojisiyle olan ilişkisi daha açıktır. Makam kullanımı, zamanla köy dışından gelmiş kültürel etkinin sonucudur. Macar müziğiyle Türk müziğinin "eski katmanları" arasındaki tarihsel ve kültürel bağlarla ilgilenen Bartok, entellektüel dürüstlük mevcudiyetlerinin kaydedilmesini gerektirse de, kentsel sanat müziğinin buna benzer tüm tezahürlerinin açıkça bir kenara bırakılmasının zorunlu olduğunu farketmişti. Adnan Saygun kendisine, Türk halk müziği derlemelerine enstrümantal taksim konmasının gerekip gerekmediğini sorduğunda Bartok şöyle yanıtlamıştı: "Haklısınız, söz konusu olan hakiki bir doğaçlama ise bunun bir 'Halk Ezgisi' olduğu düşünülemez. Ancak, bu

3 Bartok, 1976, s. 38-41.

4 Picken, 1975, s. 291.

tür doğaçlamalar köylü müzisyenler arasında yaygınsa halkbilimin bakış açısına göre derlenmelidir...”⁵

Sonraki araştırmacılar da makam terimi kullanmayı bırakmadılar. Toros Dağlarındaki Türkmenler arasında en “el değmemiş” Türk kültürünü bulmaya çalışan Reinhard, makam teriminin “üslup” ya da “tür” anlamında kullanıldığını belirtmiştir.⁶ Bu makamların şehirli karşılıklarıyla bir ilgileri olmadığını söylemeye bile gerek yok. Tewari, Sivas’ın Alevi köyü Anzahar’da yaptığı müzik kayıtlarına “Hüseyni makamı”nda bir taksim kaydı da eklemiştir.⁷ Bunun bir kopyası açıkça gösteriyor ki tonal yapıda biraz benzerlik olmasına rağmen klasik taksim çizgisi ya da klasik repertuarda icra edildiği şekliyle makama özgü karar tonları ve ezgi süslemeleri içeren seyir pek kullanılmamaktadır.⁸

Yukarıda verilen örneklerde bağlama sanatçılarının şehirli sanat müziği tekniklerini kapma çabalarıyla mı karşı karşıyayız, yoksa Baily’nin -Hint müzik terimlerini kullanan Afgan müzisyenlerini anlatırken değindiği gibi- halk müziği ile müzisyenlerinin itibarını arttırmak için halk müziği türünde olmayan müzik türlerinin teknik terminolojisinin kullanımıyla mı, belli değil.⁹ Bu gibi terimlerin kullanılması teorik dil ile o dilin açıklama iddiasında olduğu şeyin birbirine tam uyması gerektiğinde ısrar eden gözlem-

5 Bartok, 1976, s. 8-9.

6 Reinhard, 1962, s. 15-16. Aynı zamanda bakınız: Neubauer, 1971.

7 Laxmi Tewari tarafından “Türk Köy Müziği (Turkish Village Music) Nonesuch Records için Explorer Series” içinde Türkiye’de kaydedildi. Picken, Reinhard’ı Toroslardaki göçebe Türkmenleri tartışırken ‘halk müzisyenleri varken kullanılması(nı) tehlikeli’ bulduğu makam terimine başvurduğu için eleştirir (1962, s. 186).

8 Bkz. Touma, 1971. Türk makam geleneği ve modal doğaçlama ile ilişkisini İngilizce’de en ayrıntılı şekilde bulmak için bakınız: Signell, 1977. Tarihsel bir bakış açısı için bakınız: Wright, 1990.

9 Baily, 1981.

ciler için genellikle sorun yaratmaktadır. Birçok etnomüzikologun makam terimiyle temsil edilen değişken bir uluslararası kent kültürüne karşı sınırları belli bir kırsal müzik kültürü tanımlamakta ısrar etmeleri konuyu daha da karıştırmaktadır. Dış dünyadan ayrı ve uzakta, köy kültürünün kendi kendine yeten dünyasından söz etmek bugün her zamankinden daha da az olanaklıyken bu görüş, Türkiye’de büyük ölçüde resmi destek görmüştür.

Türk müzikologları bu ayrımı, ikinci bölümde özetlenen Türkçü kültür teorisi açısından değerlendirdiler. Sınırların tanımlanmasında, özellikle sanat ve halk müziğinin modal yapıları dikkate alındığında, Türk müzikologları için farklı sorunlar ortaya çıktı. Sorun, elde ettikleri bulguları tarif etmek için kullandıkları terminolojide yatıyordu. Arseven ve Yönetken, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde yayınlanan bir dizi makalede halk müziğinin modal sistemini, şehirli ve “İslami” makam terminolojisine başvurmadan incelemeye çalıştılar.¹⁰ Makamın halk müziğindeki karşılığı olan ayak sisteminin oluşturulması ve düzenlenmesi büyük ölçüde onların çabaları sayesinde gerçekleşti. Bu çalışmalar yürütebilecek Türk müzikologlarının şehirli sanat müziği geleneğiyle yetiştirilmiş olmaları ve eğitimi aldıkları sistemin terminolojisini görünüşte bırakamamalarının ya da en azından bu konuda isteksiz davranmalarının çalışmayı engellediği, bir gerçektir. Bartok’a Anadolu gezisinde asistanlık eden Adnan Saygun bunun tipik bir örneğidir. Adnan Saygun, Bartok’un basit bir tonal çerçevedeki iniş çıkışları belirtmek için oklarla işaretlemiş olduğu sürekli ‘pes’ aralıklarının aslında, klasik makam sistemindeki daha küçük aralıklarla ilgili olduğunu açıkça söylemiştir. Bartok’un çalışmasının Saygun tarafından açıklamalı baskısı, makamla

10 Arseven, 1958; Yönetken, 1961, 1962.

bağlantısı olduğuna inandığı parçaların bir listesini içermektedir ve Saygun, onların notalanmasında sanat müziğinin karmaşık işaret sistemini kullanmıştır.¹¹

Bugün bu sorun daha da karmaşıktır. Sistemin son zamanlarda geçerliliği artmış olmasına rağmen halk müzisyenleri hâlâ klasik teorisinin terminolojisinden yaygın olarak yararlanmaktadır. Türk halk müziği araştırmacıları ile müzisyenlerin kodlar arasındaki bu gidiş gelişi beyanatların hangi bağlamda yapıldığına bağlıdır.¹² Halk müziği üstüne yapılan akademik araştırmalarda sanat müziği terminolojisinin kullanılması bu araştırmaların potansiyel olarak daha geniş bir akademisyen kitlesi içinde kabul görmesini ve meşruiyet kazanmasını sağlamaktadır. Daha fazla ilgi toplayan tartışmalarda ise sanat müziği terimleri daha uygun sayılmaktadır. Söz konusu olan, açıklama gücüdür. Sanat müziği teorisinin yetersiz kalan bu gücü sanat müziği teorisinden çok halk müziği teorisi çerçevesinde görülebilir. Halk müziği icracılarıyla teorisyenlerinin kendilerini sürekli 'ayarlama'ları' gerekirken sanat müziği ile ilgilenenler böyle bir gereksinim duymazlar. Sanat müziği teorisinin gücü kısmen, varsayılan toplumsal eşitsizlikte yatar. Sanat müziği halen kentli bir incelik ve elitizm havasını korumaktadır. Ancak daha da önemli olan, bu iki teorisinin algılanışındaki asimetridir. Sanat müziği teorisi için halk müziği, kentli tarzın basitleştirilmiş halinden başka bir şey değildir. Örneğin, Karadeniz'in ileri sürdüğü müzik türleri ayrımına göre "halk müziği, Türk müziğinin üçüncü kısmını oluşturmaktadır...onun daha basit halidir ve sanat müziğinden farklı değildir."¹³ Sanat müziği icracılarının konserlerine bitiriş ya

11 Saygun, 1975, s. 251.

12 Ayrıntılı bir tartışma için bakınız: Markoff, 1986, s. 105.

13 Karadeniz, 1969, s. 177.

da istek parçası olarak türkü düzenlemeleri dahil etmelerini sağlayan da işte bu yaklaşımdır. Sanat müziği söz konusu olduğu ölçüde halk müziğinin sanat müziğiyle olan periferik ilişkisi; Türk müziği konusundaki en eski koleksiyonlardan biri olan, Ali Ufki'nin (onyedinci yüzyıl) *Mecmua-i Sâz u Söz*'ünde sanat müziği açısından ortaya konmuştu.¹⁴ Sanat müziği, eserin sayfalarının ortasını kaplarken, halk müziği sayfa kenarlarında yer almıştı. Yine de her ikisinin de aynı notalama sisteminin kullanıldığı koleksiyona dahil edilmesi, bir noktada eş değerle ölçülebilir olduklarını göstermektedir. Bu yüzden, sanat müziği terminolojisinin çoktandır etkisini yitirdiği düşünülse de teorik ve akademik düzeyde halk müziğinin alanını işgal etmeyi sürdürmüştür. Makam sistemi hâlâ daha güçlü bir analiz birimi sunmaya devam etmektedir.

Sanat müziği terminolojisinin birçok profesyonel ve amatör bağlama sanatçısı tarafından akademik olmayan bir bağlamda kullanılması ise mantıklı ve sistemli bir müzik düzeni olarak makamı onaylayan akademik önemden çok retorik bir öneme sahiptir. Genelde Türk halk müziği üstüne bir inceleme özelliği taşıyan bağlama metodları çoğunlukla ayak değerlerinin listeleriyle onların makam karşılıklarını içermektedir.¹⁵ İlk karşılaşmalarımızda bana bağlama sanatçısı olarak hünerlerini sunan birkaç müzisyen, bölgesel tavırlarla, mızrap vuruşlarıyla, bölgesel akortlarla ilgili ansiklopedik bilgilerini ortaya koydular. Bu açıklamaların önemli bir bölümünü 'bu Rast..., bu Hüseyini..., bu Uşşak...' diye tanıtılan makam üstünde kısa taksimlerin sunulması oluşturmuyordu. Oysa, bu makamların kesin yapıları bağlama

14 Ali Ufki'nin elyazması nüshasının tıpkıbasımı, S. Elçin'in (1976) açıklamaları ile birlikte Türkçede mevcuttur.

15 Bkz. Yener, 1987.

üzerinde gösterilemez. Örneğin, çoğu makamın kullandığı tek komalı si bemol, ancak iki koma si bemol olarak çalınabilir. Bunun yanında, makam teorisinin bütünleyici bir parçası olan seyir kavramı genelde bilinmiyordu. Ancak, bağlama sanatçıları, özellikle profesyonel arabesk müzisyeni olarak çalışanlar ayak sisteminden çok sanat müziği terminolojisine aşinaydılar. Çoğu, doğal olarak Kerem ve Garip'i biliyordu ve bunları sırasıyla Uşşak'a ya da Hüseyini ve Hicaz'a çevirebilirdi. Her nasılsa sadece konservatuar hocaları, Kesik Kerem ya da Kandilli Kerem gibi ayak sistemlerine aşinaydı. Onların, bu terimleri dershanedeki öğrencilerine öğretme çabaları başarısız olmuştu. Öğrencilerin çoğu temel makam adlarını daha iyi biliyorlardı. Bir seferinde, Yavuz Top'un dershanesindeki sınıflardan birinde, dinlenen türkünün modu sorulmuş, parçanın Karcıgar (az tanınan bir makam) olduğunu bilen birkaç kişi çıkmıştı, ama onun ayak sistemindeki karşılığı Yanık Kerem'den kimse haberdar değildi. İstanbul'daki dershanelere devam eden birçok öğrenci, Rast, Uşşak, Hüseyini, Hicaz ve hatta Segah da dahil olmak üzere bağlama üzerinde birkaç makam gösterebilirler. Makam terminolojisi hem müziğin anlaşılıp açıklanmasını sağlayacak bir çerçeve sunan analitik bir boyuta; hem de sundukları makam teorisiyle kentli bağlama sanatçılarının, müzisyenliğe ve müzikal bilgiye bilimsel, sistemli bir yaklaşım gösterdiklerini ifade eden retorik bir boyuta sahiptir.

Bireysellik ve İcat

Tüm bunlara rağmen halk müziği, kendi söylem alanını yaratmaya ve tanımlamaya devam etmiştir. Bunu da sadece sanat müziği teorisini örnek alarak değil, aynı zamanda ona karşı yapmıştır. Bu yüzden halk müziği, karşı çıktığı şeye

bağımlıdır. Gökalp, Türkiye'nin saf kültürünün yüksek saray kültürünün tam tersi olduğu ilkesini yerleştirmiştir. Yani, bestecisi belli bireysel bir ürün olarak sanat müziğinin şarkısına karşı türkünün özgünlüğü anonim olmasında yatar. Biri bestekarın ürünüdür, diğeri halkın. Derlenen parçaların beste olduğu kararına varılırsa TRT İcra Denetimi'nin onayını alamazlar. Diğer bir deyişle, eğer parçaların kaynağı olan ya da yaratıcısı olduğu düşünülen kişi biliniyorsa, bunların gerçek halk müziği olduğu düşünülemez. En ufak bir usul ya da makam iması, bireysel beste kanıtı olarak görülmektedir. Yapma ya da uydurma (icat) tanımları bu bağlamda sık sık kullanılmaktadır. Arşive alınacak eserlerin seçimi büyük ölçüde İcra Denetimi'nin o zamanki kadrosunun kişisel görüşlerine ve beğenilerine dayandığından bu tanımlara kesin anlamlar yüklemek zordur. Birçok TRT müzisyeninin kişisel iddialarına göre İcra Denetimi'nin elinden, halk müziği adına, "yapma" olduğu aşık parçalar geçmektedir. TRT'deki genç müzisyen ve türkücüler için derledikleri eserlerin repertuara dahil edilmesi kariyerleri açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu parçaların radyo ve televizyonda her çalışmada derleyen de adı belirtilmektedir. Kırsal bölgedeki müzisyenlere türküler uydurtup onları çocukken köyde dedelerinden duyduklarını iddia etmeleri için büyük miktarda paralar verme hikayeleri bu yüzden şaşırtıcı değildir.

Belli bir yörenin genel repertuarı içinde bireysel eserleri olduğu bilinen müzisyenler söz konusu olduğunda sorun daha da büyür. Âşık'ların türkü metinlerinde muhakkak şaire atıfta bulunulur. Kimi eleştirmenler bestecisi bilinen türkülerin bestecisi belirtilmeden söylenebileceğini savun-salar da pratikte bunun uygulanma şansı azdır. TRT'nin bugünkü politikası, bestecisi hâlâ hayatta olan parçaları repertuarına almamaktır. Böylece, yerel bestekarların, eserlerinin

radio ve televizyonda çalınmasından dolayı maddi kazanç sağlamaları gibi bir şüpheye de yer kalmaz. Bu tartışma, maddi kazanç için müzik yapmaya karşı çıkan İslam hukukçularını da ilgilendirmekte, ama bu durumda konu, tamamen farklı bir ideolojik bağlama yerleşmektedir.¹⁶ Sonuçta, Kırşehirli bağlama sanatçısı Muharrem Ertaş'ın türküleri TRT arşivlerine girmiş, televizyon ve radyoda sık sık çalınırken oğlu Neşet Ertaş'ın piyasa dağıtımı yoluyla aynı derecede tanınan ve çoğu kişinin, babasınıninkilerden daha iyi olduğunu düşündüğü türküleri çalınmamaktadır. Her ne kadar bu tür "yenileştirme"ye karşı olunduğu söylene de repertuarın genişletilmesi, vefat etmiş kimselerin eserlerinin biraraya getirilmesiyle olmaktadır.

TRT için bir parçanın makamla olan herhangi bir bağıntısı onun bestelenmiş olduğu anlamına geldiğinden, Azerbaycan halk müziği parçalarının TRT repertuarına dahil edilmesinde sorun çıkmaktadır. Azerbaycan halk müziği, şu an İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda tar hocalığı yapan Dr. Şenel Önal ile başta Hüseyin Azeroğlu olmak üzere Güneydoğu Anadolu ve İran Azerbaycanı'ndan bir kısım şarkıcı sayesinde son zamanlarda yaygınlık kazanmıştır. Bu müziğin 'Türk' halk müziği statüsüne girip girmediği konusunda görüş ayrılığı belirmiştir. Girdiğini destekleyenler Oğuz Türkleri'nin birliğini öne sürmektedirler. Karşı çıkanlar ise Azeri müziğinin, Türk halk müziğinin makamını andıran ve mugam diye bilinen sekiz mod üzerine kurulup icra edildiğine, bu yüzden Türk sanat müziğiyle benzerlikler taşıdığına işaret ederler.¹⁷ Bu da Azeri müziğinin halkın anonim ürünü olmayıp

16 Bkz. Bölüm 7, s. 1.

17 Türkiye'de bilindiği şekliyle mugam sistemi Azerbaycan'daki kullanımından farklıdır (bkz. Memmedov, 1981). İstanbul'da profesyonel tar çalgıcılarından çok azının Azerbaycan'la bir bağlantısı vardır; benim tanıdıklarım, mugamı, Sovyetler Birliği'nden getirttikleri kayıtlardan kendi kendilerine öğrenmişlerdir.

bireysel kompozisyonlar içerdığını ima eder. Kurallara sıkı sıkıya bağlılık, beste ya da şarkıların belirgin özelliği olarak görülmekte, oysa gerçek halk müziğinin bu gibi kısıtlamalardan bağımsız olduğu düşünülmektedir. Bu mantığa göre Azeri müziğinde sık rastlanan mugam üstüne yapılan doğaçlamalar, karmaşık kurallara bağlı olmamalarından dolayı sanat müziğindeki taksim doğaçlamalarından farklıdır. Serbest ve doğal oldukları için dinleyiciyle daha dolaysız ilişkiye girebilmektedirler. Bu yüzden, bir TRT tar sanatçısı bana, Türk sanat müziği taksimlerinin kendisini, Azeri müziğinin 'yaktığı' gibi yakamadığını söylemişti. Tüm bu argümanlar TRT içindeki belirli grupların çıkarlarını ortaya koymakta ve savunmaktadır. Sovyetler Birliği Azerbaycanı hakkında Türk basınında sempatik yazılar çıktığı bir sırada Azeri müziğinin popülaritesinin artması, Türkiye'de başka bölgelerin müzikleriyle uğraşanların hakim olabileceği televizyon ve radyo yayınlarına doğrudan bir tehdit oluşturunuyordu. Bu yayınlar eserleri yayınlanan sanatçılar için TRT'de iş garantisi sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda müzisyenlerin daha fazla kazanç getiren serbest faaliyetlerinin reklamının yapılmasına yarıyordu. Azeri bağlantıları olduğu iddiasında olan şarkıcılar ve çalgıcılar için kendilerine mal edebilecekleri, işgal edebilecekleri yeni bir yöresel alan oluştu. Sembolik yatırım amacıyla yapılan bu tür savaşlarda uydurma ve yapma gibi terimler kullanılmaktadır.

Uydurma (icat) kelimesi, bugün Türk müziği icrası çerçevesinde iki ayrı tarafı kapsar: Bir yanda makamın aşırı belirleyiciliğini, diğer yanda aşırı serbestliği. Markoff bunu, bağlama ustası Arif Sağ'ın "Şeker Oğlan" türküsünün solo enstrümantal icrasında yaptığı ünlü bir kromatik 'çeşitleme'ye atıfta bulunarak göstermiştir.¹⁸ Yapılan çeşitleme, klasik Batı

18 Markoff, 1983, s. 204.

müziğindeki concerto cadenza’da yapılan virtüöz çeşitlemeleri standartlarına göre mütevazı kalsa da Sağ’ı eleştirenlere göre bu, fanteziye yaklaşan bir uydurmadır. Fantezi terimi, halk müziği ile arabeski yaklaşımcı bir icrayı kapsayan keyfi bir aşırılığı ifade eder. Ancak arabeskçiler bu terimi, “sanatsal” arabeski koyu, “ağır” arabeskten ayırmak için kullanırlar. Fantezi terimi, ilk durumda tamamen olumsuz bir anlam taşıırken diğ erinde tamamen olumlu bir anlamda kullanılmaktadır. Her ikisi de gösterişli bir bireyselliğin söz konusu olduğu uydurma bir biçim içermektedir.

Notasyon

Halk müziği söyleminin analogi yoluyla, makam sistemi örgüsünün modal gruplara ve ailelere ayrılmasına paralel bir modal teori yaratarak oluşturulmasını gördük. Aynı zamanda kendini, yerini almayı düşündüğü söylemin tam karşısında tanımlayan bu teori, bireysellik yerine anonimliği ön plana çıkarmakta, virtüöz icrasının aşırılıklarını belli bir plana göre sınırlamamaktadır. Teorinin en önemli kısmı, tüm söylemi birarada tutan notasyondur. Notasyon, bir mantık alıştırmasıymış, bağlamanın doğasıyla yakından ilgili bir düşünme biçimiymiş gibi öğretilmektedir. Notasyon, bağlama üstünde çalınabilenle sınırlıdır, bağlama da notayla ifade edilebilenle. Notasyonun, genelde pek ayırde dilmese de şehirli müzisyenler açısından iki temel işlevi vardır. Birincisi, derleyicilerin genelde kullandığı düşük kaliteli kasetlerle karşılaştırıldığında derlenen müziğin korunması açısından daha dayanıklı bir yöntem sunmaktadır. İkincisi, parçaların ezberlenmesine ve icra için öğrenilmesine en uygun aktarım yöntemidir.

Notasyon, Devlet Konservatuarı’nın lise kısmında başlangıçtan itibaren öğretilmekte, ayrıca İstanbul’daki tüm özel

müzik dershanelerinin müfredatının en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Örneğin, Yavuz Top'un dershanesinde bir haftada verilen derslerin üçte biri tamamen solfeje ve notas-yon yöntemlerine ayrılmıştı. Şehzadebaşı civarına toplanmış, resmi olmayan müzik eğitiminin ve müzik çevrelerinin üçüncü alanını oluşturan küçük müzik dükkanlarında "nota" ile ders verildiğini bildiren küçük ilanlar bulunurdu ("Nota ile saz dersleri verilir"). 1983'te bu dükkanların birinde tanıştığım ilk bağlama hocam müzikal notasyona biraz aşinaydı ancak en temel akorları bile notaya dökmekte büyük güçlük çekiyordu. Hayatını, civardaki gazino ve pavyonlarda "piyasa" halk ve arabesk müziği çalarak kazanıyor, her akşam iş bittikten sonra nota okumasını bilmeyen işletme sahibi tarafından ders vermesi için alıkonuyordu. Her biri yarım saat süren derslerimin çoğu, çalması ancak saniyeler sürecekle küçük alıştırıcıları yazmak gibi güç bir işle geçiyordu. Yazma işini daha hızlı halletme önerilerim sertçe reddediliyordu çünkü bu, hocanın, yaptığı çalışma üzerindeki otoritesini sarsardı. Notasyonu, sembolik olmaktan öte pratik bir eylem olarak gördüğümünden, bu durum beni oldukça hayal kırıklığına uğratmıştı.

Yavuz Top'un dershanesindeki öğretmenler konservatuar mezunuydular ve nota okuma, yazma konusunda ustaydılar. Dershanede öğretim, notaların adlarının ve notasyon sisteminin ritmik değerlerinin tanıtılmasıyla başlar. İlk yıl, tek tek parçalar üstünde çalışmaya başlamadan önce bu dersler hızla ilerler. Önce notalar "okunur", yani notanın temsil ettiği ses verilir. Bir ölçülük ya da iki ölçülük kısa parçalar belli bir süre içinde, herkes ezberleyinceye kadar tekrar edilir. Bu yolla parçanın sonuna gelindiğinde tümü birden, belli bir akıcılık sağlanıncaya kadar tekrar edilir. Bu noktada sözler de eklenir ve grup tarafından söylenir. Genelde iki saatlik bir dersi kapsayan bu alıştırmanın amacı,

nota okumadaki akıcılığı arttırmak ve öğrencilerin repertuarlarını genişletmektir. Her iki amaca da hizmet etmesi açısından fazla bilinmeyen türküler seçilir.

Daha üst bir düzeyde bu alıştırma, hiç bilinmeyen parçaların yazılmasına dönüşür. Benim devam ettiğim dershanede bu alıştırma üçüncü grupta (o zamanki en üst grubun bir altı) başlıyordu ve alanda orjinal materyal toplama açısından gerekli bir ön hazırlık olarak görülüyordu. Öğretmen türküyü önce söylüyor sonra çalışıyordu. Sınıfın ayak ve usulü (parçanın zaman ölçüsü) çalışması gerekiyordu. Ardından yazma işi, parçanın tüm notaları bitirilinceye kadar ölçü ölçü ilerliyordu. Daha sonra sözler ayrı bir alıştırma olarak ekleniyordu. Usulün tanımlanması sadece tekrar eden ritmik düzeni değil, aynı zamanda sözlerin, melodik ve ritmik gruplara dağılımını bilmeyi içerir. Bir yazma alış-

Örnek: 1

Si - yah zül - fün hal - ka - lan -

muş a - man a - man gö - rül - me - yi

gö - rül - me - yi

Örnek: 2

2 + 3 + 3

tırmasında usulün iki seçenekten hangisi olduğu, hecelerinin durumu sonucu belirlenir. Benzer bir alıştırmada çoğumuz türkünün bir bölümünü 4/4 gibi yazdık (Bkz. Örnek 1). Notaları birbirine bağlayan bağlar (ligature), sözleri bölmeden ölçünün metrik bölünümünü izlemek zorundadırlar. Hocamız, 4/4'lük usule, ikinci ölçüdeki 'aman' sözcüğünü ikiye böldüğü için karşı çıktı. Bize ölçünün metrik yapısını 2+2+2+2'den 2+3+3'e getirecek şekilde ayarlamamızı söyledi (Bkz. Örnek 2). Bu da 4/4 yerine 8/8'lik bir usul gerektiriyordu çünkü 4/4'lük usul, temel bir vuruşun, sözcüklerden birinin ortasına geleceği anlamına geliyordu.

Usul, basit (1+1, 2+2), karma (2+3, 2+2+2+3), ve birleşik (3+2+2+3, 7+8) olmak üzere üç bölüme ayrılmakta ve ikili veya üçlü gibi mümkün olabilecek en küçük birimlerle ifade edilmektedir.¹⁹ Usul, nota uzunluklarındaki bu bölünmeyi def, davul, darbuka ya da kentli halk müziğinde ritm sağlayan herhangi bir enstrümanda uygulanan ikili ilke yoluyla belirtmektedir. Enstrümanın ortasına ve köşesine yapılan vuruşlar, düm ve tek denilen iki ton sağlar. Düm-tek birleşimi ikili bir birimi, düm-tek-tek, düm-teka-tek ya da düm-tek-teka da üçlü bir birimi belirtmektedir. Usul öğretilirken öğrencilerin, ritmi, onu oluşturan ritmik bölümlere bölmek suretiyle anladıklarını göstermek için ellerini, sanki orkestra yönetiyormuş gibi hareket ettirmeleri gerekir. Yukarıda sözü edilen parçayı notalara döktükten sonra, hatalarımızı düzeltmek için söylememiz ve aynı zamanda elimizle de usulünü belirtmemiz gerekiyordu.

Notalama, ritmin nasıl algılanacağını empoze eder ve çoğunlukla, orjinalde bu müziği sağlamış olan kişinin ritmi algılayışıyla bunun pek ilgisi olmaz. Düzenli çeyrek nota vuruşları sağlayan bir ritm enstrümanı eşliğinde sınıfımız,

19 Sansöz, 1963.

bize yazdırılan türküyü 4/4'lük gibi çalardı. Ancak notalama alıştırmaları, 4/4'ün yanlış, 8/8'in doğru olduğu bir durum yarattı. TRT'de ritm enstrümanı çalanlar, türkünün halka ulaşan, notalama süreciyle belirlenmiş usulünü açıkça kullanarak, hocaların otoritesine ve kaydetme teknikleri üzerindeki kontrollerine destek sağlamaktadırlar.

Dersler sırasında, yetenekli olup müzik bilgisi olmayan müzisyenlerin, aksak denilen düzensiz, asimetrik ritimleri, basit, düzenli usul ritminden ayırdetmekte zorlandıklarını farkettim. Aksak ritmlerin Türk çocuklarınca düzenli ritimler kadar 'doğal' anlaşılacağını umduğumdan bu durum beni hem şaşırttı hem de biraz hayal kırıklığına uğrattı. Usulün notalanışı ve beraberinde getirdiği ritmin analizi, ritmin farklı bir algılanış biçimiyle çelişebilir. Batı tarzı notalama geçici değerlerin, ritmik modeli ifade eden en küçük birimlere analitik olarak bölme ilkesini içermektedir. Bir 'ağır' bir de 'hafif' değerden oluşan bir aksak ritm alalım. Hafif değer ağır olanla ilişkisi düzenli değildir, yani, düzenli tam sayı temelinde uymaz. Batılı müzikologlar, kaydedilmiş tüm aksak ritimleri, 2 ve 3 birim aralığındaki en küçük ilişkiye indirgeme ilkesine göre değerlendirdiler. Bu yüzden en basit aksak ritm, hafif vuruşa 2 değer, ağır vuruşa 3 değer ver-



ŞEKİL 1: Aksak ritimler.

mekte ve Türkiye’de 5/8 olarak notalanan bir usul yaratmaktadır. Daha karışık oranlar, haneler toplanarak elde edilebilir (Bkz.Şekil 1).

Bundan sonra bir ağır ve bir hafif değerin ikili bölünümüleri, daha küçük birimlere ayrılmaya başlar. Bağlamadaki tezene hareketleriyle bu düzenin analitik açılımına ulaşılabilmesi nedeniyle, bu sistemin, genelde Anadolu halk müziğine uygulanabileceği savunulabilir, ancak Doğu Karadeniz bölgesinin kemençe müziği açık bir istisna oluşturmaktadır. Karadenizli müzisyenler arasında, özellikle 1987’de alan çalışması yaptığım Şalpazarı yaylasında, aksak ritimler eşit olmayan ikili modeller olarak görülmekte ve kullanılmaktadır. Bunları aksak olmayan ritimlerden ayıracak bir terminoloji bulunmamasına rağmen, ikili özellikleri, horondaki dansçıların hareketlerinde ve *kayde*’lerde (doğaçlama söylenen türküler) sol ve sağ ayak vuruşlarıyla sola veya sağa eğilmelerde görülebilir. Müziğin yaylı bir enstrümanla çalınıyor olması bağlamada çalınabilen küçük ritmik birimlerin, ayrı vuruşlar olarak gösterilemeyeceği anlamına da gelmektedir. Şalpazarlı kemençe sanatçılarının yay çekme yöntemleri, her ritm için iki hareket yapmaktır; tellerde ve sırtta. Bu da bizim, kemençe ritimlerini, notalamanın gerektirdiği 2’li ve 3’lü alt gruplara ayırmamızı engellemektedir. Sonuçta Türk derlemeciler, Karadeniz ritimlerini özellikle karmaşık buldular: kemençenin çok hızlı çalınmasından dolayı usulün yerleştirilmesi çok güç olmakla kalmıyor, bir parçanın herhangi bir zaman aralığında bir usule oturtulması çok nadir oluyordu. Melodik bir kalıp (*kayde*) üstüne yaklaşık 20 dakikalık tipik bir çeşitlemede usul (tamamen notalama açısından bakıldığında) üç, dört kez değişebilir.

TRT’nin notalama sistemi için bir parçanın tek bir usulünün olması kural olduğundan, belli bir parçanın usulünün

ne 'olduğu' üstüne tartışmak için sınırsız bir alan bulunmaktadır. Sıra, notaya alınmış Doğu Karadeniz halk müziğinin TRT arşivlerine kabulüne veya geri çevrilmesine geldiğinde, tartışma, yoğunluk kazanmaktadır. TRT'nin bugünkü Halk Müziği Dairesi Başkanı Yücel Paşmakçı bana, Karadeniz müziğinin ilk derlemelerinin hatalı olduğunu çünkü tüm kaydelerin 5/8'lik olduğunu düşünöldüğünü ve ona göre notalandığını söylemişti. Sonuçta, arşivdeki tüm Karadeniz repertuarını tekrar gözden geçirip hatalı notalandığını hissettiği materyali kontrol etmek ve yeniden yorumlamak zorunda kalmıştı. Hızlı ve karmaşık Karadeniz usulü 'sorunu', iki yönden çetrefilliydi. Öncelikle, bu usulleri sunmanın en iyi yolu olarak basit aksak ritmler seçiliyordu. İkincisi, Batı notalama sisteminin kullanılması sonucu Karadeniz müziğinin eş değerde olmayan esnek ikili ritmleri, her ritmik değerin basit ikili ve üçlü birleşimlere indirgenebildiği katı bir sistem tarafından bastırılıyordu. Karadeniz bölgesinde araştırma yapmış olmamdan ötürü kimi zaman TRT vokal sanatçılarının Karadeniz'den derlediği materyali ya TRT arşivlerine dahil edilmesi için ya da ticari kayıtlarla uğraşan fasıl müzisyenleri arasında dolaşıma sokulması için kontrol etmem, hatta bizzat kopyalarını yazmam rica ediliyordu. Daha önce olduğu gibi burada da tartışmanın ana noktasını usul seçimi oluşturuyordu. TRT müzisyenleri, müziğin karmaşık notalanmasını en üst düzeye çıkarmak için derhal uyum sağlayabilecek en karmaşık aksak ritmleri seçiyorlardı. Bu da büyük ihtimalle İstanbul'da TRT ve Devlet Konservatuvarı ile bütünleşmiş, Karadeniz müziğinde profesyonel kişiler arasındaki kendini küçük görme hissinden kaynaklanıyordu. Onlara göre oldukça basit bir türkü olan "Emine"yi söyleyiş tarzı ile 1986'da İstanbul'da ticari bir başarı sağlayan Mustafa Topaloğlu'nun geliştirdiği imaj, Karadeniz müziğini kötü etkilemişti. Bir

müziyen, memleketi Beşikdüzü'ne ait tüm türkülerin 9/8 usulünde olduğunu söylüyordu. Onunla kopyalar üstüne çalışırken edindiğim fikir ise, usulün aynı eşitsiz ikili modeli korurken, 5/8'den 7/8'e ve 9/8'e belirgin biçimde değiştiği idi. Nefes, öksürük, sözleri unutma vb. duraklamalarla bu daha da karışıyordu. Ancak, böyle bir durum söz konusuysa o müziyen, katı bir 9/8'i hepsine uyguluyordu. Bu durumda derlemeyi yapan kişi, bilgi aldığı kimsenin müzik konusunda cahil olduğunu (aslında bilgi veren de kız kardeşi idi) ve ne yapılmak istendiğini kendisinin kestirmek durumunda olduğunu söylüyordu. TRT araştırmacıları hataları düzeltmek zorundadırlar çünkü yaptıkları notalamalar, ilerdeki TRT icraları için hem kayıt hem de metin olarak ikili bir amaca hizmet etmektedir.

Kemençeyle çalınan Karadeniz müziğinin tamamıyla farklı ritmik düzenleme ilkeleri taşıdığı ve bu ilkelerin Batı notalama sistemiyle anlamlı biçimde sunulamayacağı argümanı açıkça kanıtlanabilir. Vadinin üst taraflarında kemençede birkaç ortak melodi çalınmakta, merkez ile kentteki TRT halk müziğiyle daha yakın temasta olan kıyı kesimlerinde ise bağlamada ortak melodiler çalınmaktadır. Yer değiştiren bu topluluğun, özellikle Kadırga, Sultan Murat ve Sis Dağı civarındaki yüksek yaylalara göç etme dönemindeki festivalleri, kıyı ile yüksek vadi kesimlerini biraraya getirmekte, İstanbul ile Almanya'dan çok sayıda göçmen işçi çekmektedir. Böylece melodiler hem üst hem alt vadiye, kemençeden bağlamaya, bağlamadan kemençeye geçmektedir. Aynı melodilerin bağlama ve kemençe versiyonları karşılaştırılabilir. Bağlamada çalınması melodiyi yavaşlatır ve tek bir usulde biçimlenen katı tezene hareketlerini zorunlu kılar. Kemençe ise aynı nota düzeninin 5/8'i, 7/8'i ya da 9/8'i andırırcasına biçimlendiği akıcı bir ikili ritm sağlar. Melodi vadiden aşağılara indikçe, yaylaya özgü ritmik akı-

Örnek: 3



cılık kaybolur. Bunun doğal sonucu olarak yukarı vadide aynı *kaydenin* kısımlarıymış gibi görülenler bağlamada çalındığında iki farklı melodi gibi değerlendirilebilir. Örnek olarak Beşikdüzü “Saat Kaydesi” ile bir Görele türküsü olan “Püsküllüdür Püskülü” verilebilir (Bkz. Örnek 3). Çok az kemençe sanatçısı bağlama çalar. Yukarı ve aşağı vadi tarzları, her iki enstrümanın çalınışının getirdiği ritmik ilkelerden dolayı ayrı kalmaya devam edecek gibi görünüyor.²⁰

Doğu Karadeniz bölgesinde müzik çoksesli icra edilir ve bir melodi, genellikle enstrümanın üst iki teli kullanılarak paralel dörtlüler halinde çalınır. Alt tel bazen, pedal (dem) sesini ve bir pasajın sonunu ifade eden kısa figürasyonları elde etmek için kullanılır (Bkz. Örnek 4). TRT’nin notalama sistemi, müziğin tek sesli düşünülmesini gerektirir ve bu yüzden notalama, kemençenin çoksesli özelliği ile iç ritimlerinin oluşturduğu karmaşık birleşimi tek bir boyuta indirmek zorundadır. Örnek 4’te verilen figürasyon tam ola-

Örnek: 4



20 Doğu Karadeniz bölgesindeki kemençe ve bağlama çalanların repertuarlarını değiştirme durumlarıyla ilgili daha geniş bir tartışma için bakınız: Stokes, tarihsiz.

rak notalanabilir, ama yine de kemençe müziğiyle ilgili doğrudan bir deneyimi olmamış TRT sanatçısı, onun süsleme figürasyonu olduğunu kolayca göremeyecektir. Ticari amaçlı kaydedilmiş halk müziğine özgü orkestralaştırma biçimi, müzik metninin fragmanlarını, stüdyo müzisyenlerinin partison dediği “uyarlamalar” biçiminde ayırır. 4. örnekte parça öyle bir biçimde sunulmuştu ki süsleme figürasyonu orkestra tarafından alınıp stüdyo kaydı sesin yüzeydeki ana bölümü haline dönüştürülmüştü (Bkz. Örnek 5). Böylece kayıt, temel yapıyla süsleme arasındaki ilişkiyi yumuşatmaktadır. Ticari amaçlı orkestralaştırma, sonradan rollerin tümünden tersine dönme olasılığını ortaya çıkartır.

Derleme ve kopyalama süreci, sözlerin büyük ölçüde değiştirilmesini de kapsar. İlk süreç dilin Türkçeleştirilmesi olmuştur.²¹ Bu yüzden TRT arşivi, Doğu Karadeniz’in geniş

Örnek: 5

keman ve kemençe



21 Bkz. Bölüm 2.

Yunan repertuarına ve Güneydoğu Anadolu'nun Kürt repertuarına kapılarını kapamıştır. Ama bunların bazılarının Türkçeye çevrilmiş hali bulunmaktadır. Aynı şekilde, farklı lehçelerdeki sözcükler olmasa bile, kimi yabancı sözcükler mümkün olduğunda Türkçe karşılıkları ile değiştirilmiştir. Birçok eleştirmenin de belirttiği gibi, bu, kimi zaman absürtlük düzeyine varmıştır. Türkiye'nin güneydoğusundan, "Prahoda mindim sürdürüm seyrana" sözleriyle başlayan bir türkü, TRT repertuarında "Gemilere bindim sürdürüm Samsun'a" şeklinde yer alıyordu. Rusça tren anlamına gelen prahod kelimesinin kullanılması kabul edilmediğinden ve tren yerine geçecek öz Türkçe bir sözcük bulunmadığından tren seyahatinin yerini gemi seyahati almıştır.²² İlkeli derleyici, seyrana sözcüğünün Arap kökenini dikkate alarak seyrani, Samsun yapmış, yolculuğun seyrini de Bakü'den Iğdır'a çevirmiştir. Sonuçta ortaya çıkan gemi seyahati pek akla yatkın görünmemektedir.

Metnin dili, mümkün olduğunca öz Türkçe olduğu düşünülen kelimelere uydurulurken, bölgesel aksanları da farke-dip sabit kılmaya çaba sarfediliyordu. Ancak bunlar kentteki örneklerine uyduruluyorlardı. Doğu Karadeniz'de bir "Laz" lehçesinin varlığının bilinmesi Osmanlı zamanlarına kadar gider; bu sonuca Karagöz gölge oyununda Laz karakterinin bulunmasından varabiliriz.²³ Batılı Türkler, Doğu Karadeniz illeri Trabzon, Rize ve Artvin'in yerleşiklerini, tamamen bu etnik kategoriye aitmiş gibi düşünürler ama aslında çok azı öyledir. Bu yüzden hepsinin Lazca konuştuğu; Türkçeyi, yumuşak sessizleri sert sessiz yapan /g/den /dz/ye sürekli bir kaymanın olduğu ve sesli uyumunun değiştirildiği ağır bir aksanla konuştukları sanılır. Halbuki Trabzon'da en az beş

22 Birdoğan, 1988, s. 72.

23 And, 1979, s. 73.

farklı şivenin konuşulduğunu herkes bilir ve bunlardan sadece biri, ismen Of ve komşusu Çaykara'nın şivesi, Laz örneğini biraz andırır. Bu yüzden Karadenizli olmayan derleyiciler, duydukları her şeyi hiç uymasa bile tipik Lazca olarak değerlendirebilirler. İlk başta Karadeniz bölgesinden mahalli sanatçı olarak göreve başlamış olan İbrahim Can bana, Trabzon'da devam ettiği dernek ve cemiyetlerde düzgün İstanbul Türkçesiyle türkü söylemesi yolunda sürekli yönlendirildiğini anlattı. Şimdi ise bu bölgeyi temsil eden bir türkücü olarak daha önce hiç konuşmadığı bir aksanı belli belirsiz andıran uydurma bir başka aksanla türkü söylemesinin beklenmesi çelişkili bir durumdur.

Doğal halinde bulunan her şey, icra için yazılı bir metin oluşturma sürecinde yeniden biçimlendirilmektedir. Karadeniz *kaydesinin* doğaçlamaya izin veren, değişime açık ve atışmayla ilerleyen bir özelliği vardır. Türküyü, türkücüyü kutlaması yapılan olaya bağlayan belli açılış tarzları ve doğaçlamayı bir başka türkücüye bırakırken veya kaydeyi kapatırken sunulan bireysel bitiriş motifleri gibi prosedürler olsa da, soyut bir biçim kavramından yoksun olduğu söylenebilir. Bu da ancak belirli bir metin üzerinden gidilerek sağlanabilir. Bu yüzden Karadeniz türküleri, atışmalarla oluşmuş doğaçlama deryası içinden metinleri belirleme sürecini açıkça ortaya koyarlar.

Örnek olarak Beşikdüzü/Görele bölgesinden tanınmış ve tümüyle geleneksel bir kaydeyi ele alalım. 1986'da bu kaydeyi bağlama üstünde tekrar düzenleyen Göreleli genç bir müzisyen, türküye tekrar eden ve etmeyen cümlelerden oluşmuş düzenli bir yapı vermiş, Karadenizli olmayan dinleyiciler için daha anlaşılır bir söz bütünü sağlamak amacıyla da yeni ikilikler eklemiştir. Karadeniz bölgesinde onu oluşturan iki bölümün düzensiz yer değiştirmeleriyle 10-15 dakika süren kayde, 3-4 dakikalık kısa enstrümantal geçiş-

lerle ayrılmış, üç kıtadan oluşan kapalı ve düzenli bir müzikal forma sokulmuştu. Türkünün kaydını, notalamasını yapan ve TRT arşivlerine sunan İbrahim Can'ın ricası üzerine bu formuyla söylenmiş ve sonuçta, izleyenlere kendisi tarafından sunulmuştur. Şarkının ana kaydından iki ayrı miks yapıldı. Birincisi, Türklere özgü belli başlı enstrümanların, Batılı vurmali çalgılar, gitar ve synthesizer'larla desteklendiği ticari bir kasette kullanıldı. İkinci kayıttta, Batılı enstrümanlar çıkartılmış ve şarkının, TRT İcra Denetimi tarafından kabul edilen otantik hali kalmıştır. Çıktığı bölge olan Trabzon'a neredeyse bir hit olarak geri dönmüş, ama kayde'den türküye doğru bir statü değişikliği geçirdiğinden, geçerliliğinden biraz kaybetmiş ve sadece radyoda duyulduğu haliyle söylenir olmuştur (Bkz. Örnek 6).²⁴

Değiştirme süreci her zaman bu kadar başarılı olmaz. Aynı ekip, yine iyi bilinen bir başka kayde'den türkü çıkarmıştı. Erkan Ocaklı'nın kemençesi eşliğinde bir kayde olarak kaydedilen türkü, İstanbul'daki Karadenizli müzisyenler arasında popülarite kazanmıştı. Genç bir oğlanın güzelliğini öven sözleri ona 'ibne türküsü' lakabını getirmişti. Aynı bağlama sanatçısı, Ocaklı'nın bazı kalıplarını kullanmakla birlikte melodik formu tekrar düzenlemiş ve sözlerini, iki kızın aşkı arasında kalmış bir oğlan öyküsü yaratarak değiştirmişti. Karadeniz kaydesine özgü günlük hayata ait ayrıntılar ile yoğun doğa sembolizmi, daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmak amacıyla gözardı edilmiş ve sözlerle, belirgin bir öykü havası verilmişti. Ancak yapma olduğu öylesine belirgindi ki hem arşiv hem de İcra Denetimi parçayı geri çevirdi ve sonuçta ticari kasedi de fazla satmadı. Belki de bu şarkının

24 Örnek 6'daki yer isimleri Kadirga, Trabzon'un batısında kalan vadilerden yüksek yaylalara yapılan göçün odağıdır; Sis Dağı, Beşikdüzü ile Görele'nin üstünde uzanan dağdır. Kadirga gibi Sis Dağı da göçün kutlandığı büyük yıllık festivallerin yapıldığı bir alandır.

Örnek: 6 'Atmacayı Vurdular'

Hız ♩ = 98, İbrahim Can'ın kaydına göre ses, bir oktav yukarıya transpoze edilmiştir.



A (voice)



B



Gel e - de - lim sev - da - lık
Ba - ba - nın ca - nu - i - çin } Be - nim u - fak gü - lü - mü
Ka - dır - ga yok di - yu - lar
Ne - re - ye gi - di - yu - lar }



El - ler - e ver - i - yu - lar el - ler - e ver - i (saz)

bir tek bana yararı dokundu. Şarkıyı, derleyicisinden ilk ha-
liyle duymuş ve öğrendiğim biçimiyle aynı yıl içinde Kara-
deniz'de söyleyerek büyük beğeni kazanmıştım, ancak kim-
seyi şarkıyı doğaçlama söylediğime inandıramamıştım.

Her iki olayda da aynı süreçlerin işlediğini görebiliriz.
Karadeniz kaydesi özünde, kesin ama sonu açık bir melo-

dik ostinato üzerine doğaçlama diyaloglarıdır. TRT'nin istediği türkü, biçimsel olarak kapalı, tekrar eden, monolojik tarzda mısra-koro yapısındadır. Dönüştürme sürecinde resmi olarak aynı olduğu düşünülen şarkının havası, radikal biçimde değişiyordu. Artık, toplumsal hicvin ve hazır cevaplının doğal göstergesi olmaktan uzak, 'halk'ın anonim ürünüydü.

Doğu Karadeniz bölgesindeki müzisyenler, Karadeniz müziğinin, merkezileşmiş kentli söyleme uyarlanması sürecinde değişime, kısıtlamaya uğradığını kabul ediyorlardı. Bunu bana, kemençe ile bağlama arasındaki fark açısından ifade etmişlerdi. Karadeniz dışında eğitim almış profesyonel müzisyenlerin Karadeniz müziğini anlayamamalarının sebebi, bağlamanın tersine, kemençede nota olmamasıydı. Onlara göre bu yorum, kente özgü TRT halk müziği ile kemençe sanatçılarının, “Doğu Karadeniz’in yaşayan müzik kültürü” diye bahsetmekten hoşlandıkları müzik arasındaki farkı yansıtıyordu. Perdeli bir enstrüman olan bağlama, nota kavramına yabancı değildi. Bağlama sözcüğünün kendisi de sapına bağlanmış perdeleri ifade eder. Bu yüzden perdenin kolayca adlandırılabilen uzamsal karşılığı vardır. Kemençenin bu anlamda perdeleri, dolayısıyla notaları yoktur. Kemençe müziği, bağlama ve notalamanın önemli rol oynadığı Türk halk müziğinin baskın değerlerine de bir ölçüde direnç göstermektedir.

Bağlama

Picken'in de belirttiği gibi “Türk halk müziği geleneğinde saza (bağlamaya) verilen büyük önem görmezden gelinemez”.²⁵ Aslında günümüzde bağlama, müzisyenin gönlünü

25 Picken, 1975, s. 272.

ifade eder olmuştur; ağlar, inler, yas tutar. İlk olarak 14. yüzyıl Dede Korkut kitabında kopuz olarak adlandırılmış, sonraları Türk dünyasında farklı biçimlerine rastlanmıştır. Müzikte Türk'e ait olan ve Türk'ün müzikal anlamda sahip olduğu her şeyi temsil ettiğinden, halk müziği eğitiminde önemli bir role sahiptir. Bağlama, halk müziği teorisi, notasyon ve icra öğretimi yanında akustik ile enstrüman yapımı öğretiminde de kullanılmaktadır. Sanat müziği geleneğinden gelenler de dahil olmak üzere birçok müzisyene göre, Türk müziğini anlamak isteyen bir yabancı, bağlamayla işe başlamalıdır. Türk müziğine ilk adımlarımı bağlamayla attığımdan arkadaşlarım bana, artık "onlardan daha Türk" olduğumu söyleyerek takılıyorlardı.

Bağlama yapımının karmaşık evreleriyle ilgili tüm ayrıntıları Picken'in organolojik çalışmasında bulmak mümkündür.²⁶ Bağlama kabaca 80-90 cm. uzunluğundadır. Gövdesi yaklaşık 36 cm. genişliğinde, 20 cm. derinliğindedir. Ya kestane, dut, gürgen gibi ağaçlardan oyma yapılır, ya da yaprak tekne biçiminde inşa edilip yumuşak kozalağa sahip bir ağaçtan göğüs ile kaplanır. Sap genelde gürgen ağacından yapılır ve üstüne bir dizi naylon perde bağlanır. Günümüzde bu perdeler kromatiktir ve yedi mikrotanal perdeyle birlikte bir oktavda onyediyedi ses bulunmaktadır.²⁷

Meydan ve divan'dan tanbura, bağlama ve cura'ya doğru sıralanan farklı boyutlarıyla bağlama ya da daha genel adıyla saz, halk müziği topluluklarının ve orkestralarının çekirdeğini oluşturur. Yirmialtı kadın ve erkekten oluşan TRT Yurttan Sesler korosuna eşlik eden orkestrada dört divan

26 A.g.e., s. 200-94.

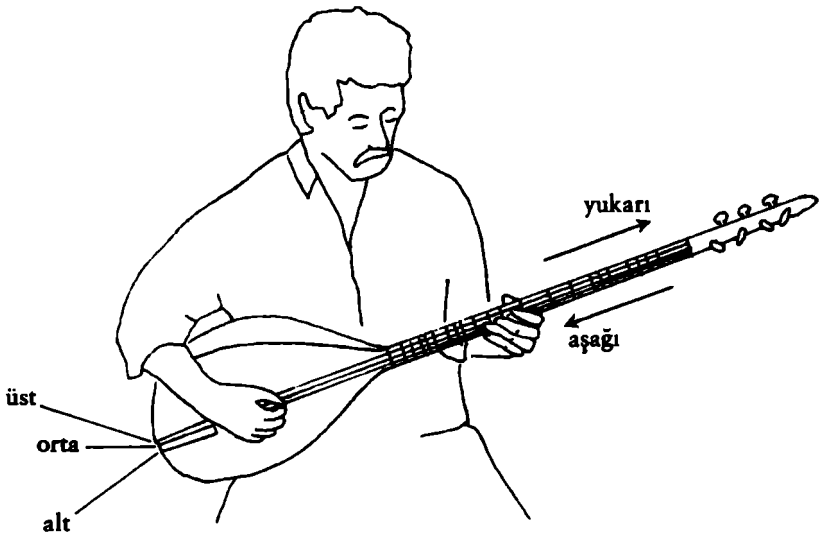
27 17 notalı oktav şöyledir: La-Si bemol-lki koma Si bemol-Si-Do-Do diyez-Re-Mi bemol-lki koma Mi bemol-Mi-Fa-Bir koma Fa diyez-Fa Diyez-Sol-Bir koma Sol diyez-Sol diyez-La.

a b $\flat$ b $\sharp$ b $\natural$ c c $\sharp$ d e $\flat$ e $\sharp$ e $\natural$ f f $\sharp$ f $\natural$ g g $\sharp$ g $\natural$ a a

bağlamanın sağında (sahnenin solunda), ritm enstrümanı da solunda yerlerini alırlar.

Bağlama icrasını çevreleyen retorığın önemli bir unsuru, bir müzik aleti olarak bağlamanın mantığı ve sistematığıdır. Enstrümanın gövdesinin inşasında altın kesit oranları belirleyicidir. Perdelerin sap üzerindeki konumu frekans oranları gözönünde bulundurularak aritmetik olarak hesaplanır. Bağlama eğitiminin her aşamasında bu mantık vurgulanır. Sol elin sap üzerindeki parmak hareketleri şansa ya da kişisel arzulara bırakılmayıp kesin kurallara bağlanmıştır. Bu kuralların ayrıntıları tartışma konusu olmakla birlikte asıl önemli olan, basit, üzerinde çalışılabilecek bir sistem sağlayabilmek için bağlama tekniğinin temel, değişmez kurallara indirgenmesidir.

Öncelikle, bizim alt notalardan üst notalara (kalın sestene inceye), yani dizi boyunca yukarı diye tanımlayacağımız



ŞEKİL 3: Bağlama üzerinde aşağı ve yukarı hareketler.

hareketin, Türkçede sap boyunca aşağı hareket olarak tanımlandığını belirtmek gerekir. Ayrıca bizim dizi boyunca aşağı hareket diye belirttiğimize, bağlamada yukarı doğru hareket denmektedir. Batılı telli çalgılara alışmış olanlar için bağlama oldukça karmaşıktır. Alt, yani aşağı telden tınlayan tel 'üst' olarak, üst telden tınlayan ses 'alt' olarak adlandırılmaktadır. Karışıklığı önlemek açısından, Türkçedeki anlamını belirtmek için tırnak işareti kullanılacaktır. Bu yerleşim sistemi, seslerin 'yüksekliği' ile ilgili soyut bir kavrama göre değil, bağlamanın insan vücuduyla uyumuna göre düzenlenmiştir (Şekil 3).

Parmak yerleştirmesi, tam aralıklı bir tonun, ancak birinci ve üçüncü parmaklar ile en rahat biçimde kapatılabileceği ilkesine dayanır (İşaret parmağı 1, izleyen parmaklar sırasıyla 2,3,4 olarak, baş parmak da 5 ile numaralandırılır). Bir tondan daha küçük olan aralıklar birinci ve ikinci parmakla kapatılmaktadır. Bir tondan daha geniş aralıklar birinci ve dördüncü parmakla, ikinci ya da üçüncü parmağa yapılan bir atlamayla ya da birinci parmağın kaydırılmasıyla kapatılır. Tüm bu hareketler, tam bir aralık çalındıktan sonra melodinin hangi yöne devam edeceğine de bağlıdır. En belirleyici ilke, işaret parmağının, görevin büyük kısmını götürmesini sağlamaktır. Dizi üzerindeki hareket, birinci parmağın aşağı, yukarı kaymasıyla sağlanmakta, ikinci ve üçüncü parmak, bağlama figürasyonuna özgü "eşape" süslemelerinde kullanılmaktadır.

Serçe parmağın kullanımı ile ilgili bazı soru işaretleri bulunmaktadır. Kimi uzmanlar serçe parmağı, kendi başına kullanılamayacak kadar zayıf bulmaktadır. Kullanılsa bile üçüncü parmak ile desteklenmesi gerekir. Birinci parmağın gereksiz yere, aşırı biçimde kaydırıldığı durumlarda, serçe parmağın kullanılması kaçınılmazdır. Örnek 7'de gösterilene benzer pasajlarda 1 3 4 3 1 parmak pozisyonu kullanıla-

bilir. Kimi hocalar parmak kaydırma pozisyonlarını en aza indirmeye yanılsırken diğerleri teoriyi her şeyiyle uygulama yanılsıdır. Yavuz Top, öğrencilerine yukarıdaki kuralın katı biçimde uygulanışını, işaret parmağa vurgu yaparak öğretmişti: Birinci parmakta yapılan bir kaymayla Sol notasından La notasına varılır ve daha güçlü olan ikinci parmak Si bemol'ü kavramaya ayrılır. Sonuçta 1 1 2 1 1 şeklinde bir parmak düzeni ortaya çıkar.

Örnek: 7



Şehirdeki bağlama kurslarında öğretilen ikinci ilke, üç telin de “sistematik” olarak kullanılmasıdır. Böylece, uzun dizesel pasajların icrasında sol elin sap üzerinde aşağı yukarı kayması en aza indirgenmiş olur. Sol eli tek bir tel üzerinde kaydırmak yerine pasajların üç telin de kullanılarak icra edilmesine Türkiye’de pozisyon denir. Tek tel üzerinde hareketle parçanın icrası olarak düşünebileceğimiz “yatay” tekniğin tersine ‘dikey’ teknikte aynı parça, üç tel birden kullanılarak çalınır.²⁹

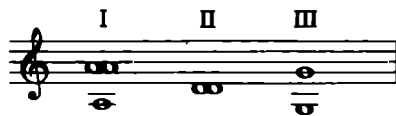
Pozisyonla bağlantılı olarak “kırsal” bağlama icrası hakkında, diğer yöresel tarzlar göz önünde bulundurulduğunda karakteristik olan iki nokta ortaya konabilir. Kırsal icrada çarpma (süsleme), süslenen nota üzerinde birinci parmakla yapılan bir tril ile ayrı tezene vuruşlarıyla ifade edilip edilmeyeceği belli olmaksızın ikinci, üçüncü ve dördüncü parmakların bu trili devam ettirmesinden oluşur. Bir notayı

29 Burada yatay ile dikey arasında yapılan ayrım, Baily’nin (1977, s. 312) Afganistan’da dutar ve rebab enstrümanlarındaki sol el hareketlerine ilişkin tanımladığı ayrı bilişsel kalıplarla ortak pek çok yönü vardır.

başka bir parmakla rahatça süslemek mümkün değildir. Bu yüzden kırsal pratikte sol elin 'yatay' hareketi tercih edilir. Böylece işaret parmağının, alt tel üzerinde bağlamanın sapı boyunca aşağı yukarı hareket ederek ezgiyi takip etmesi sağlanırken mümkün olduğunca çok süslemenin yapılması da olanaklı kılınır. Kentsel bağlama pratiğiyle karşılaştırıldığında kırsal pratiğin en önemli farkı, 'orta' ve 'üst' tellerin genellikle pedal ses olarak kullanılmasıdır. Ezginin çalındığı alt tel grubu çoğunlukla iki ya da üç telden oluşur. Eğer üç telden oluşuyorsa ikisi aynı perdeye akort edilirken genellikle daha yüksek kalibrede olan üçüncüsü, bir oktav pes sese akort edilir. Orta tel grubu genelde aynı perdeye akort edilmiş iki telden oluşur ve üstteki tel diğerine göre bir oktav tiz sese akort edilir. Eğer bir ezgi, farklı akort edilmiş bu iki tel grubu arasında bölünmüşse ezginin akışında bir bütünlük sağlanamaz. Çoğu müzisyen de bunu tatsız bulur.

Eğitilmiş şehirli bağlamacılar ise dikey tekniğin mantuksal özelliğini daha çekici bulurlar. Bu teknik hem notasyondan bir ezginin nasıl icra edilmesi gerektiği sorununu çözmek için bir yöntem, hem de soyut bir zihinsel egzersiz olarak görülür. Dikey tekniğin öğretilmesinde ilk aşama, baş parmağın 'üst' tel grubu üzerinde uygulanmasını içerir. Öğretime, çoğu kişi tarafından bağlama akortları içinde en kolay olduğu düşünülen kara düzen ile başlanır (Bkz. Örnek 8). Dış teller çift oktavdır; bu da üst ve alt teller arasındaki aralığın iki beşli (yani bir oktav artı bir ses) ya da basitçe bir tam ses olarak yorumlanması anlamına gelir. Birinci parmak alt tel üzerinde bir perdeye bastığında elde edilen sesin bir tam ses yukarısı üst telde baş parmağın aynı hizaya basmasıyla elde edilebilir. Pozisyon kaymalarını en aza indirmek açısından dikey pozisyon şüphesiz büyük avantaj sağlar. Bu, "Çiçek Dağı" adlı oyun havasının açılışında kullanılan pozisyonu dikey ve yatay tekniklere göre sunarak gösterilebilir (Örnek 9).

Örnek: 8



Örnek: 9

Yatay 1 1 2 1 1 1 2 1 1 3 1 3 1 2 1 1 2 1

Dikey I 1 2 1 1 2 1 1 3 3 1 2 1 2 1

II 5 5 5 5

III

Buna orta telin kullanımı da eklenebilir. Perdeler arasındaki açıklık büyük olduğu için diziler arasında tam bir serbestlikle aşağı yukarı hareket etmek, sadece alıştırma sırasında kullanılan eğik bir pozisyon dışında, mümkün değildir. Ancak, her üç telin de sınırlı bir biçimde kullanımı, küçük parmağın kullanımına fazla ihtiyaç duyulmayan dizisel geçişlerde mümkündür. Teknikteki bu noktayı öğretmek için belli bir Azeri oyun havası kullanılır. Garip ayağında olan bu parça, kenar perdesinden iki ses alta indiğinden alt transpozisyonda orta telin kullanılmasını gerektirmektedir. İlk iki notadan sonra yatay teknik, sürekli pozisyon değiştirerek "alt" telden yukarı doğru çalmayı gerektirecektir. Dikey tekniğin uygulanması ise icabında orta ve üst tellere yönelerek pozisyon değişimi gerektirmez (Örnek 10).

Örnek: 10

Yatay I 0 1 1 1 1 1 1 1 1 2 4 2 4 1 2 1 2 1 1 1 1 1

II 1 1

III

Dikey I 1 1 1 1 1 2 4 2 4 1 2 1 2 1 1 1

II 1 1 3 4 5 5 5

III

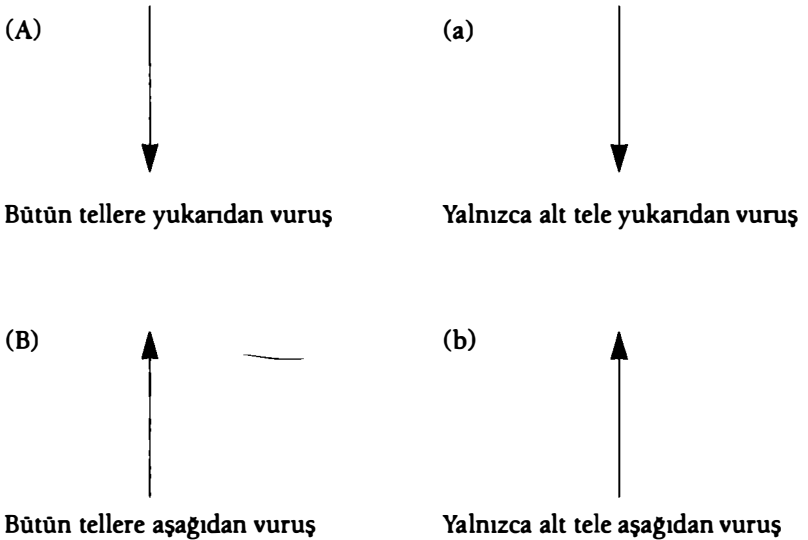
İcra sırasında bu iki teknik arasında uyum sağlanmaktadır³⁰ ama burada vurgulanması gereken, bağlama tekniğinin şehirdeki öğretiminin temel ilkelerden hareket eden bir süreci kapsamasıdır. Öğretmenler, “bu pasajı kırsal icracılar nasıl çalar?” sorusundan ziyade “enstrümanın tüm olanaklarını sistematik biçimde kullanarak bu pasajı verimli ve temiz çalmak nasıl mümkün olabilir?” sorusunu sorarlar. Şehirli bağlama öğretimi, rasyonel düşünce modeli olarak “Türk” mantığına başvurur. İcra ortaya çıkan kimi pratik sorunlara mantıkla yaklaşmanın, daha verimli ve temiz bir üslubu ortaya çıkaracağı düşünülür. Doğrusu bu da bir bağlamacının kazanabileceği en büyük saygınlıktır.

Yöresel Üslup: Tavrı ve Düzen

Bağlama, tavrı olarak adlandırılan yöresel üslupların öğretiminde de oldukça önemlidir. Tavrı, hem bireysel hem de yöresel icra özelliklerine atıfta bulunabileceğinden kesin olarak tanımlanması güç bir terimdir. Bazı müzisyenler, kişisel icra özellikleri anlamına gelen üslup ile yöresel farklılık anlamına gelen tavrı birbirinden ayırmaya büyük özen gösterirler. Ancak esnek bir kavram olması sonucu tavrı, hem beğeni hem de eleştiri sunmak amacıyla kullanılabilmektedir. Şarkı söyleyiş tarzı bağlamında ele alındığında tavrı, lehçenin, süslemenin ve vokal kullanımın ayrıntılarına gösterilen dikkati ortaya koyabilir. Ayrıca, rakip bir şarkıcının belli bir şarkıyı doğru bir biçimde söylemediğini belirtmenin kibar bir yoldur. Bu durumda “Güzel bir sesi var ama tavrı iyi değil” denir. Daha geniş düşünüldüğünde ise kavramın “yorum” anlamında kullanıldığı da söylenebilir.

30 “Elektrosaz” başlıklı bölüme bakınız.

Bağlama üzerinde ise tavır, teorik olarak, notalama ile ifade edilebilecek süsleme kalıplarına ve mızrap vuruşlarına indirgenebilir. Bu tavırlar, Türkiye'nin müziksel bir haritasını sunarlar: Bütün 'yörelere' (müziyenlere bunların yedi tane olduğu öğretilmiştir) bağlama üzerinde kendi tavırları ile temsil edilirler. Bağlama notasyonunun bütünü iki farklı sistemden oluşur. Biri, Batı porte notasyonu açısından sol elin sap üzerindeki hareketlerine açıklık getirmek suretiyle ezgiyi belirtir. Diğer, çeşitli tel grupları üzerinde mızrapın hareketini gösteren bir oklar sistemi aracılığıyla mızrap vuruşlarını belirtir. Yöresel üslup olarak tavrın her bir ayrıştırmasının bu sistemler aracılığıyla notaya alınabileceği düşünülmektedir. Ancak mızrap vuruşlarının sayısı kısıtlı olduğundan, ayrıca TRT müziyenleri ile konservatuardan mezun olmuş müziyenlerin bunları ezbere bilmesi gerektiği düşünüldüğünden, sadece ezginin transkripsiyon yoluyla derlendiği yörenin adını belirtmek adet olmuştur. İcracı, doğru çalma biçimini kendisi seçip notalara geçirmek du-



ŞEKİL 4: Tavrıda dört temel tezene hareketi.

rumundadır. Mızrap notasyonu tam olarak ancak bağlama metodlarında bulunabilir.³¹

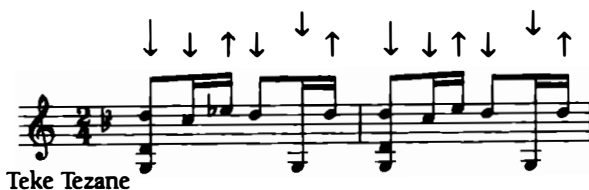
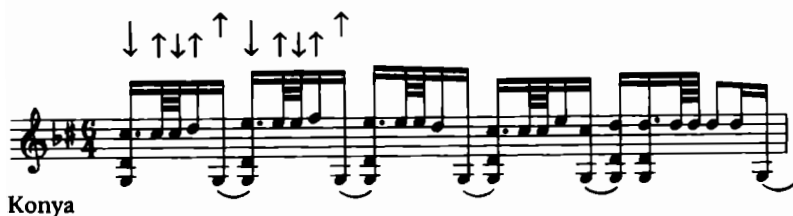
Teori ve öğretim teknikleri, temel ilkelerden başlayarak bilinen derleme tavra doğru ilerleyen bir tümevarım sürecine dayanır. Yavuz Top'un dershanesinde öğrencilere, (A) ve (B) ile onların alt bölümleri (a) ve (b)'den oluşan dört temel mızrap hareketi olduğu öğretilmekteydi. (Bakınız Şekil 4).

Tavrın, teorik olarak 'A', 'B', 'a' ve 'b'nin çeşitli kombinasyonlarına indirgenebileceği varsayılır. Birinci yılın sonuna kadar öğrenciler, 'A' ve 'B'nin kombinasyonundan oluşan tüm melodileri çalmayı öğrenirler. 'A' ile 'a', 'B' ile 'b' arasındaki tavrı için çok önemli olan ayırım, ikinci sene, tavrı ile ilgili üst düzey alıştırmalar işlenirken verilir ve üçüncü senenin sonuna dek devam eder. Son sene, fazla bilinmeyen yöresel üsluplara ayrılmıştır. İkinci ve üçüncü senelerde öğretilen görece daha basit tavrılar arasında genelde Azeri, Zeybek, Teke Zotlaması, Tek Tezene ve Konya tavrıları bulunur. (Bkz. Örnek 11).

Bu tavrıların sonuçta çeşitli ritmik ve melodik durumlar da uygulanabilecek birer şablon olduklarını belirtmek gerekir. Kimi yerde, özellikle pozisyonu uydurabilmek amacıyla bu şablonun dışına çıkılsa da parça içinde mümkün olduğunca uygulanmaya çalışılır. Bunlara, Eskişehir "Kervan" ezgisi için kullanılan Derbeder ile adlarını eşlik ettikleri oyun havaları Fidayda ya da Hüdayda'dan alan iki tavrı gibi, ancak belli durumlarda kullanılan daha karmaşık tavrılar eklenebilir. Neyin zor neyin kolay olduğu okuldan okula değişmekle birlikte bu tavrılar genelde dersane eğitiminin son senesinde verilirler. Örneğin, Konya tavrı Yavuz

31 Bkz. Taptık, 1977; Yener, 1987; Kurt, 1989. Her biri tezene notasyonu ile ilgili oldukça farklı sistemler tasarlamışlardır.

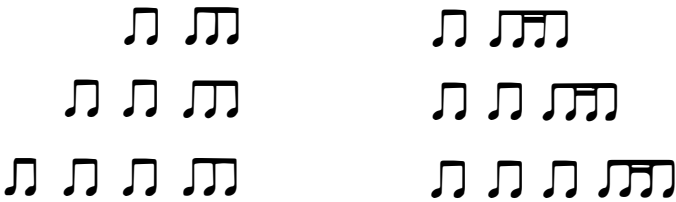
Örnek: 11



Top'un dershanesinde üçüncü yıl öğretilirken, Devlet Konservatuvarı'nda, müdürlüğünü yapan Nida Tüfekçi'nin de kişisel yönlendirmesiyle, öğrencilere ancak son sınıfta öğretiliyordu.

Yöresel tavırlardaki farklılıkları bağlamadaki mızrap hareketleri ile sistematize etme arzusu o derece güçlüdür ki son zamanlarda birçok kişinin patentle üretilen uydurma tavrı diye tanımladığı tavrılar ortaya çıkmıştır. Buna verilebilecek bir örnek, ‘Karadeniz Tezenesi’dir. Bu, herhangi bir aksak ritme çiftleme eklemekten oluşur (bakınız Şekil 5). Karadeniz Tezenesi’ne Yener’in son bağlama metodunda³² (ki ondan ilk bahsedilen yer de burasıdır) tavrı statüsü verilmiş olsa da böyle bir şeyin olmadığı herkesçe, özellikle de Trabzon ve Doğu Karadeniz vadilerindeki bağlamacılar tarafından dile getirilmektedir. Burada ilginç olan, Yener gibi Karadenizli müzikologların, kemençe ile çalınan Karadeniz müziğinin kendine has özelliklerini ulusal düzeyde geçerliliği olan bağlama üslubuna “uyarlama” çabalarıdır.³³ İstanbul’da 1988’de açılan, Karadeniz müziği ve folkloru üzerine çalışan bir dershanenin müzikal açıdan kendisi için biçtiği temel hedef, Karadeniz müziği için uygun bir bağlama sunumu geliştirmektir.

Türkiye’nin kırsal halk müziğini bağlama figürasyonuna indirgeyebilecek şekilde sistematize etme çabası, tavrının bir



ŞEKİL 5: Karadeniz Tavrı.

32 Yener, 1987, s. 271.

33 Bkz. Stokes, tarihsiz.

başka yönünde, düzen adı verilen akort sistemlerinde de görülebilir. Düzen, Türk halk müziğinin yöresel üsluplarında görülen çatallaşmalardan en önemlisini ifade eder. Birçok düzen bulunmasına rağmen iki merkezi akort ile bunların daha kısıtlı uygulanabilen çeşitli periferik akort sisteminden oluşur. “Kara” ya da “bozuk” diye adlandırılan düzenden sonra en önemli düzen, “Aşık” ya da “Bağlama” düzenidir (Bkz. Örnek 12). Bağlama düzeni, önceleri “ozan” olarak adlandırılan, büyük oranda Sivas ve Erzincan gibi heterodoks Alevilerin çoğunlukta olduğu iller, İstanbul ve Ankara’nın Alevi toplulukları ile çoğunlukla Sünni olan Kars ve Erzurum illerinden gelen, “aşık” olarak adlandırılan şair-müzisyenlerle özdeşleştirilmiş bir düzendir. Bu müziğin son zamanlarda kazandığı popülerite bir ölçüde, Osmanlı devleti tarafından 16. yüzyılda asılan Alevi müzisyen Pir Sultan Abdal’dan bu yana müziklerinde bir baskının ve toplumsal protestonun tarihini ifade eden Alevi toplumunun günümüzde politik anlamda beraber hareket etmesine de bağlıdır. Her dönemde yaşanan toplumsal adaletsizlik, eski metinlere ifade bulacakları yeni bağlamlar sağlarken yenilerinin yaratılmasına da esin kaynağı olmaktadır. 1987 Türkiye’inde, Anavatan Partisi’nin serbest pazar politikalarıyla belirlenen politik havası içinde bu tarz müzik, tereddütsüz sol siyasete eklemelenmişti. Bağlama virtüözü ve bu tarzın önde gelen temsilcilerinden olan Arif Sağ, 1988 başlarında merkez-sol parti SHP’nin Ankara milletvekilliği için adaylığını koyup seçildiğinde buna kimse şaşırmamıştı.

Örnek: 12



Bağlama düzeni de giderek “Arif düzeni” diye anılmaya başlanmıştır.

Bu müziği birkaç basit melodik ve kadansiyel formül başlıkları altında toplamak mümkün olsa da orta telin geniş kullanımı ve Alevi müziğiyle özdeşleştirilmiş duyguların yoğunluğu teknik olarak zor bir müzik olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Yavuz Top’un dershanesinde ve diğer birçok dershanede öğretime Kara düzenle başlanır. Ancak, Aşık düzeninin daha zor olduğunda herkes hemfikir değildir. Sap üzerinde daha az yukarı aşağı hareket gerektirdiğinden dolayı Nida Tüfekçi İstanbul Devlet Konservatuvarı’ndaki öğrencilerini çalışmaya Aşık düzeni ile başlatır ve notaların gam boyunca yatay dizilişine dikkat çeker. Notaların perde üzerindeki yatay ilişkilerini kavrayabilmenin, bağlamanın mantıksal niteliğinin özünde yattığı düşünülür. Dershanelere genelde çok yetenekli öğrenciler gelmediğinden Kara düzenle başlamak uygun görülür. Benim gözlemlediğime göre çoğu öğrenci Aşık düzenine geçmeye hevesliydi. Bu yüzden, Kara düzenle sağlam bir temel oturtmak isteyip Aşık düzenini son seneye bırakan öğretmenlerle mümkün olduğunca çabuk Aşık düzenine geçmek isteyen öğrenciler arasında hep bir gerilim olmuştur. Ben Yavuz Top’un dershanesinde çalışırken ısrarcı davranan öğrenciler birkaç ay gibi bir sürede kendilerini birinci sınıftan üçüncü sınıfa aldırılmışlar, sonuçta üçüncü sınıf grubunun standartlarının düşmesine ve bu gruptaki iyi bağlamacıların birkaç dakikalık yürüyüş mesafesinde bulunan Aksaray’daki rakip bir dershaneye, Arif Sağ’ın dershanesine geçmelerine sebep olmuşlardı. O olaydan sonra durum düzeltildi.

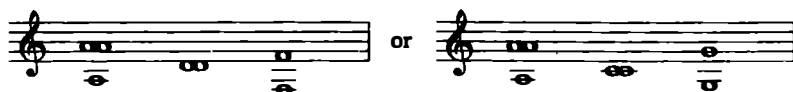
Kara düzen ve Aşık düzeninden başka birçok değişik akort düzeni vardır. TRT müzisyenlerinin bilmesi gerekenler Fa diyez karar sesine sahip Misket ayağı için “Misket”

düzeni (Bkz. Örnek 13); karar sesinin Fa ya da Do olması-na bağlı olarak iki akort şekline sahip plan Müstezat düze-ni (Bkz. Örnek 14); ve Fidayda tezenesi gibi sadece aynı adlı oyun havasında kullanılan Fidayda düzenidir (Bkz. Örnek 15). Picken ve Markoff bu akort biçimlerinin birkaç kırsal varyasyonundan sözetseler de bunların İstan-bul'da bir geçerliliği yoktur.³⁴ Ancak bundan da ilginç, İst-anbul'da icat edilip, temsil etme iddiasında olduğu kırsal bölgede hiçbir geçerliliği olmayan bir düzenin var olması-dır. Alt tel grubunun orta telinin dış tellerle beşli ve dörtlü aralıklı oluşturacak biçimde akort edildiği 'Karadeniz dü-zeni', Karadeniz kemençesinin paralel dörtlüsünü taklit et-mektedir. Karadeniz düzeni, bütün müzikologlar tarafın-dan, açıkça uydurmadan başka bir şey olarak değeri-ndirilmese de Karadeniz müziklerinin birçok TRT kaydında bu düzen kullanılmıştır ve geçerlilik kazanmaya başladığı görülmektedir.

Örnek: 13



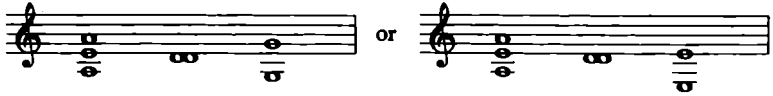
Örnek: 14



Örnek: 15



34 Bkz. Picken, 1975, 256-88 ve Markoff, 1988.



Elektrosaz, Piyasa ve Çokseslilik Tartışması: Halk Müziğinin Canlı ve Stüdyo İcrası

Sistematikleştirilmiş bu teknikler TRT ve Devlet Konservatuarları dışında da bilinmekle birlikte amatörler ya da İstanbul'da piyasada çalışan müzisyenler tarafından çok az kullanılırlar. Dershanelerde, tavır ve düzenin bütünüyle ve düzgün işlendiği iddiasını taşıyan katı bir eğitim sistemi uygulanmaktadır. Ama görüldüğü gibi, bu bilgiler pratikte fazla kullanılmazlar. Kolay gelen düzendeki tekdüze teknik alıştırmalardan sıkılan öğrenciler keyiflerine göre kendilerini üst düzeydeki gruplara aldırarak, oradaki standartları düşürmekte ve standartlardaki bu bozulma sonucu ya kendileri hep beraber ayrılmakta ya da diğerlerinin ayrılmasına neden olmaktadır. Dershanelere ve derneklere üyelik çok sağlam değildir; öğrencilerin “müfredatı” harfiyen uygulama olanakları varsa da çok az kişi bunu yapar. 1990'da Yavuz Top'un dershanesine geri döndüğümde öğretmenler hariç, beni üç yıl öncesinden tanıyan sadece bir öğrenci çıktı. Tavır ve düzenle ilgili bir şeyler öğrenerek dershaneleden ayrılanlar bu bilgilerini ancak özel ders verirken kullanabilirler; müzik ile ilgili başka bir alanda kullanmaları söz konusu olmaz. Bu bilgi, müzik öğretimi dünyasına ait olmayı gösteren bir ikonmuşçasına kullanılmaktadır.

Devlet Konservatuarı'nı bitiren öğrencilerden şanslı olanları TRT'de iş bulur. Bu, sadece saygın ve sürekli gelir kaynağı sağlayan bir iş olduğu için değil, daha çok, ticari müzik piyasasında müzisyene daha fazla prim sağlayacağı için

istenen bir iştir. Pek çok şarkıcı ve müzisyen, TRT'deki faaliyetlerini, piyasada daha kazançlı işler bulmalarına yarayacak bir reklam aracı olarak görür. 1990'da kadrolu bir TRT sanatçısının maaşı 2.200.000 TL. iken İstanbul'da bir TRT şarkıcısı, assolist olarak sahneye çıkacağı bir gece için müzisyenlerin de ücretini ödedikten sonra bir ila iki milyon arasında bir para kazanabilirdi. Müzisyenler ise genelde arkadaşlara destek olmak, kendilerini tanıtmak ya da borçlarını ödemek için, çok az para karşılığı ya da hiç para alamayacakları şartlarda çalarlar. TRT'deki tanıdıklarımın çoğu, bu ek kazançların, aylık gelirlerini en az iki kat, hatta daha da fazla arttırabilecek düzeyde olduğunu söylüyorlardı. Halk müziğinin genelde arabeskle karışık olarak gazinolarda ya da herhangi bir müzikli sosyal ortamda gayri-resmi icrası, bağlamanın elektronik amplifikasyonunu gerektirmiştir. Mikrofon kullanımı hem pahalı hem de güvensiz olduğundan, en ucuz ve en etkin amplifikasyon biçimi olarak, içinde elektronik alıcı taşıyan bir bağlama, yani elektrosaz geliştirilmiştir. 'Elektro'yu ilk kimin geliştirdiğini kesin olarak belirlemek güçse de bağlama yapanlar ve bağlama çalanlar, 1970'lerde ticari kayıtlarda elektro kullanımını yaygınlaştıran ilk müzisyenler olarak Ragıp Akdeniz ile Kazım Alkar'ı sayarlar. Çoğu TRT müzisyeni bunu bir müzik enstrümanı, ya da üzerine araştırma yapılacak meşru bir nesne olarak görmese de elektrosaz, PA sistemine doğrudan bağlanabilen pratik, ucuz bir enstrümandır. İstanbul'da eşlik müzisyeni olarak çalışan, Devlet Konservatuarı'nda eğitim görmüş bağlama sanatçısı Metin Eke'nin elektrosu, günlük kullandığı akustik bağlamasının yarısı değerindeydi.

Elektrosaz, kentli müzisyenlerin donanımının ayrılmaz bir parçasıdır; TRT ve Devlet Konservatuarı dışındaki çoğu ortamda şarkıcıya eşlik eden enstrümantal sesi sağlar. Enstrümanın sesi elektronik olarak üretildiğinden her tel grubu

için bir tel yeterli gelmekte, bu da hızlı figürasyonların bağlama üzerinde olabileceğinden daha hızlı çalınabilmesini sağlamaktadır. Ses düşmesi çok az olduğundan akustik bağlamanın tersine elektroda bir sesi sürdürebilmek için müzisyenin her notanın üzerine tekrar tekrar basması gerekmez. Sonuçta bağlama tekniğinden çok farklı olan, şehirlerdeki dershanelerde öğretilmeyip ancak enstrüman satın alındığında edinilebilecek bir bağlama çalma tekniği gelişmiştir.³⁵ Enstrüman genelde Kara düzenle çalınır ama Sol sesine akort edilir; karar sesi, alt teldeki La ya da Re yerine orta teldeki Sol sesinden çalınır. Bu yüzden müzisyenler alt ve orta tellere aynı derecede bağımlı hale gelirler. Çalındıktan sonra her notanın susturulması gerekir. Bu iş, ya bir sonraki notaya geçilirken sol elle yapılır ya da ezgi tel değişimini gerektiriyorsa sağ elin içiyle yapılır. Sonuçta yukarıda anlatılan biçimiyle tavrı tekrarlama çabalarını boşa çıkarır. Böyle bir girişimin sonucunda ortaya çorba gibi karma karışık bir şey çıkar. Halk müziğiyle, arabeskle ya da genelde olduğu gibi her ikisiyle de uğraşan şehirli bağlamacılar için elektronun en pratik, en verimli enstrüman halini almış olması, dershanelerde ve Devlet Konservatuarlarında öğretilen tavır ve düzen kavramlarının bu öğrenme olayı dışında pratikte uygulanabilirliklerinin çok az olduğu anlamına gelmektedir.

Teori ve pratik arasındaki bu uçurum, Türk müziğinin çokseslileştirilmesi tartışması bağlamında açıkça ortaya çıkar. Türk halk müziğinin çokseslileştirilmesinin modeli bağlamadır. Birkaç Türk müzikoloğu, Türk halk müziğinin, tek sesli sanat müziğinin aksine özünde çoksesli olduğunu ileri sürmüşlerdir.³⁶ Bağlama icrasında, özellikle Aşık düze-

35 "Keriz" terimi, müzisyenlerin argosunda elektro çalarken kullanılan oldukça süslü monofonik tarz anlamına gelir.

36 Bkz. Arseven, 1959 ve Birdoğan, 1988, s. 21-35. Birdoğan basitçe, Türk halk

ninde duyulan paralel beşliler Batılı olmaktan çok dörtlünün baskınlığına dayanan bir Türk armoni teorisine model oluşturur. Bu dörtlü armoni, Türk armonisinin, Türk halk müziğinin içinde zaten gizli olarak bulunan ilkeler etrafında geliştirilmesi gerektiği fikrine dayanır. Bu tür çokseslilik denemeleri çoğunlukla akademik bir bağlamda ya da akademik kuruluşlarla bağlantılı orkestralarla koroların verdiği ‘ciddi’ konserler sırasında gerçekleştirilir. Bunlarda, sadece Türk enstrümanlardan oluşmaları itibarıyla TRT’nin geliştirdiği orkestralara benzeyen orkestralar kullanılır. Buna önemli bir örnek, hocam Yavuz Top’un çok fazla satışa ulaşmayan ama benim İstanbul’daki alan çalışmam sırasında profesyonel olarak Türk halk müziğiyle ilgilenen çevreler tarafından ilgi gösterilip tartışılan *Değişler* adlı ticari kasetindeki “Ötme Bülbül” düzenlemesidir.

Yukarıda anlatılan çokseslilik kavramı, akort sekanslarının düzenli olarak birbirini izlemesine dayanan Batılı fonksiyonel armoniden yararlanan üçlü-beşli kalıbı ile çelişmektedir. Bu kalıp esas olarak onaltı kanal kayıt sistemlerinin tüm olanaklarının kullanıldığı, elektro bas, elektro gitar ve synthesizer’ların bulunduğu ticari kayıt stüdyolarında geliştirilmiştir. Son zamanlarda piyasaya çıkan ticari kasetlerin birçoğunda oldukça ağır bir biçimde düzenlenmiş ve ikinci bir ses de içeren en az bir şarkı yer almaktadır; geri kalanlar basit, tek sesli şarkılardır. Bunlarda düzenleme, bas ile org ya da gitar akortlarının sessizce eşlik ettiği özenle oluşturulmuş partiyonlarda vokalle enstrümanların yer değiştirilmesiyle sınırlıdır. Hemen belirtmek gerekir ki neredeyse duyulmayacak derecede düşük bir seste miks edilmiş ol-

müziğindeki dörtlü ve beşli kontrpuana işaret ederek müdahalesiz bir politika savunur. Yavuz Top’un “Değişler”deki ‘Ötme Bülbül’ versiyonu, zamanının belki de en özenli düzenlemesiydi ama 1990’da, Yavuz Top da onun biraz uydurma olduğunu hissetmeye başlamıştı. Daha sonra, geleneksel tarz olduğu düşünülen, bir bağlama eşliğinde kendi başına şarkı söylediği “Değişler-2”yi çıkardı.

dukça yavaş bir akort eşliğinin bulunması, tek başına bir çokseslilik iması olarak alınmamalıdır. Org, gitar ve bas partiyonlarını sağlayan müzisyenler, çalacakları şifreyi (akort kalıbını), Batılı armoni tekniklerinden çoğunlukla hiç anlamayan şarkıcılara ya da yapımcılara danışmadan kendileri yazarlar.

Orkestrasyonda synthesizer, elektro bas, TRT kayıtlarında iki ya da üç müzisyenin farklı kanal kayıtlarının üst üste bindirilmesiyle elde edilen temel saz grubu ile kemençe, zurna, tulum, kabak kemane veya akordiyon gibi uzayan sesler verebilecek solo enstrümanlar yer alır. Halk müziğinin ticari kayıtlarında kullanılan ritm grubu, arabeskte kullanılanı yansıtacak biçimde darbuka, hollo (Mısır kökenli kasnaklı bir vürmalı çalgı) ve deften oluşur. İki ayrı mikş yapılır ve bunların birinde Batılı enstrümanlar dışarıda bırakılır. Bu mikşteki şarkılar, TRT'nin radyo ve televizyon kanallarında çalınabilmesi için İcra Denetimi'ne sunulmaktadır. Şarkıların kabul edilip çalınması sadece müzisyenin TRT'deki kariyeri açısından değil, kaseti için etkin bir reklam sağlayacağından dolayı da çok yararlı olur. Kasetin, şarkıcı için önemli bir gelir kaynağı oluşturduğu pek görülmemiştir ama konser sanatçısı olarak ad yapmasına katkıda bulunur.

İbrahim Can'ın 1990 Ağustosunda kaydettiği 'İşte Karadeniz' adlı kasetinde kullanılan enstrümanların, onaltı kanal kayıt sistemine sahip stüdyoda kanallara dağılımı şöyleydi: (1)-(2) boş, (3)-(6) bağlama, (7) boş, (8) vokal, (9) boş, (10) darbuka, (11) hollo, (12) def, (13) boş, (14) kemençe veya tulum, (15) elektro bas, (16) akustik gitar.³⁷

37 Genelde bir synthesizer kullanılır. Müzisyenlerin çok sıkı bir zamanlamayla içinde çalıştıkları bu kayıta klavyeci gelmedi. Son çare olarak, ödünç alınan bir klavyeyi benim çalmam istendi. Başçı da bunun üzerine, o akşam bir konserde çalmak için yanında bulunan gitarla akor eklemeye gönüllü oldu. Yapımcı da şarkıcı da elde edilen sonuçtan memnun kaldılar.

Şarkıcılarla yapımcılara göre, basit kontrpuan ve akort eşliği, stüdyoda kaydedilmiş arabeskle bir ölçüde de Yunan popüler müziği aracılığıyla aşına oldukları daha “çağdaş” bir soundun yakalanmasına katkıda bulunur. İkinci sesin ana vokali basit bir paralellikle izlediği üçlü-beşli kontrpuan, piyasanın taleplerine uyan tek çokseslilik formudur. Bunun dışındaki her şey deneme kategorisine sokulmakta ve yapımcılar da bunlarla uğraşmak istememektedir. Bir TRT şarkıcısı benden ikinci ticari kasetinde yer alacak birkaç şarkının çoksesli düzenlemesini yazmamı istediğinde bu durum benim için tam belirginlik kazandı. Kötü stüdyo koşullarında icra edilebilmeleri açısından, düzenlemeleri basit tutmamı istedi. Şarkılardan biri, üçlü-beşli kontrpuanda düzenlediğim bir Artvin türküsüydü. Diğeri, korosunu üç partisyonndan oluşan dörtlü armoniyle düzenlediğim bir Ordu türküsüydü. Düzenlemelerimi, tüm enstrümanların notalarını gösterecek biçimde, skor ve partisyonlar halinde usulüne uygun bir şekilde yazarak kayıt için hazır hale getirdim. Ancak yapımcı, belli ki şarkıcının da görüşünü hiç almadan, ilkesel olarak bu fikre karşı olduğunu söyledi. Başka koşullarda deneySELLİĞE açık olsa da, önemli olanın, insanların ne duymak istediği olduğunu belirtti. Kontrpuan “Türk müziğine yaraşmıyordu”. Daha fazla tartışmaya yer bırakmadan ilk düzenleme iptal edildi. İkincisi planlandığı gibi gidecekti ama bu amaçla biraraya gelmiş küçük koroya prova yaptırmam için sadece on dakikam vardı. İlk denemede, ikinci vokal grup girerken bir ölçülük susu yanlış okuduğu için parçanın girişini kaçırdı. Yapımcı derhal ellerini sallayıp bu şarkıyı da düzenlemesiz haliyle kaydedeceğimizi bildirdi.

Benim tüm bunlara rıza gösterişim hem insanları rahatlatıyor hem de hayret uyandırıyor; çünkü muhtemelen bu düzenlemeleri uluslararası işbirliği ruhuyla özgür irademi

kullanarak yaptığım düşünülüyordu. Halbuki, binbir rica sonucu yapmak zorunda kalmıştım. En başından beri bu işe girmeye isteksizdim ve yaptığım çalışmanın karşılanış biçimi beni şaşırtmıştı; parçaların, şarkıcı arkadaşımın TRT'deki meslektaşları tarafından eleştirel bir değerlendirmeye tutulup kullanılmadan bir kenara atılacaklarından adım gibi emin olduğumdan, aceleyle karalanmış şeylerden ibaretti. Ama bu deneme, küçük bir tartışma başlatırken, TRT içinde sözkonusu şarkıcının “çoksesli denemeler” üzerine çalıştığı yolundaki söylentileri de güçlendirdi. Bu denemelerle, onun kendini müzikal ilerlemeye adanmışlığı da gözler önüne serilmiş oluyordu.

Onun bu denemelerine katılmak istemememin sebepleri vardı. Dışarıdan bir gözlemci olarak düşüncelerime değer veriliyordu ve TRT ile resmi halk müziği hiyerarşisinin üstlerinde yer alan tanıdıkların bana soracağı ilk soru, bu özel konuda hangi tarafta durduğum olacaktı. Her ne kadar motivasyonlarımız tümüyle farklı olsa da tekseleliliğe olan bağlılığımız aynıydı. Onlar için TRT icralarında çoksesli halk müziği yolundaki radikal bir değişim, kariyerlerini dayandırdıkları müziği bir anda geçersiz kılacaktı. Ayrıca, Türk insanının, kökleri Türkiye dışında olan müzikal fikirleri asla kabul etmeyeceği inancına da sıkı sıkıya bağlıydılar. Yayıp biçimde, aceleyle gerçekleştirilmiş bir çokseslilik zararından başka bir şey getirmezdi.

Kendi açımdan ilgi duyduğum tekseleli müzikteki değişimi hızlandırmak istemedim. Görüşlerimi kamuoyunda da birkaç vesileyle açıklamıştım ve kendimle çelişir bir görüntü sergilemek istemiyordum. Bu konuşmalarda TRT'deki müzik yapım alışkanlıklarını, aktif ya da pasif biçimde özümseleli kendime daha yakın bulduğum “ifadeleri” sürekli tekrar ediyordum. Mikrofon önünde sarsak bir Türkçeyle konuştuğum dikkate alınırsa benim için en güvenli ve

kolay yol, basitçe, açıkça, çelişkiye düşmeden iletebileceğimi bildiğim ifadelere sadık kalmaktı. Türk müziğinin özünde tek sesli olduğunu; bunu değiştirmenin, halkın yarattığı ve anladığı müzik kimliğini değiştirmek anlamına geleceğini; Türklerin Batı kültürüne yapacakları katkının, ucuz taklitler ortaya koymaktansa esas olarak kendilerinin iyi bildiği şeyleri yapmalarında yattığını ve buna benzer şeyleri savunmaktaydım. Müzikologların oluşturduğu çevrelerde sık sık, Wagner, Debussy ve Messianen'den, 20. yüzyıl Batı müzikal düşüncesini biçimlendiren bestecilerin çalışmalarında görülen "oryantal" tek sesliliğin etkilerinden; Amerikan Minimalistlerinin, özellikle Terry Riley ve daha yakın zamanlarda çeşitli parçalarıyla Howard Skempton, Piers Hellawell ve Christian Wolff'un çalışmalarında görülen genel olarak tek sesliliğin ekonomikleştirilmesinin unsuru olarak bilinçli bir tek sesliliğe dönüşten bahsetmiştim. Kişisel olarak, benim Türk müziğiyle ilgilenmemin altında da tamamiyle farklı bir müzik türüne dalma arzumu yatıyordu; Türk sanat ve Türk halk müziğinin katı tek sesliliği ile benim içinde yetiştiğim 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı Anglikan koro müziğinin aşırı çok sesliliği arasındaki fark, o zamanlar hayal edemeyeceğim denli büyüktü.

Çok seslilik denemeleri, bu çalışmaların anlaşılabilirliği çevrelerde yapılıyor ama Devlet Konservatuvarı ile TRT'nin ve onlarla ilişkili kurumların yaydığı müzik icrasının kurallarına dokunulmuyordu. Halk müziği, arabesk müziğe özgü tek sesli icra üslubunun dışına fazla çıkamazdı, yoksa bu, şehirli halk müziği icracılarının muhtaç oldukları dinleyicilerin büyük bir kısmından ve TRT dışında bağımlı oldukları patronlarından uzaklaşmaları anlamına gelirdi. 1987'de, bu katı tek sesli üslubun, hem halk müziğinde (Belkıs Akkale buna tipik bir örnek oluşturur) hem de arabeskte tüm ticari kaset piyasasına hakim olduğunu iddia et-

mek için yeterli kanıt mevcuttu. “Deneysellik” fikri, bağlamaya uygulanan sistem ve mantık dilini öylesine bir genişletiyordu ki artık bağlama Türk müziğinin gelecekteki evrimi için bir model oluşturunuyordu. Bağlamanın sistemli bir biçimde çalınması ve bağlama üzerine kurulu bir Türk armoni teorisi, belirli durumlarda, belirli tarzda harekete geçirilen ancak konserlerde ve stüdyo çalışmalarında icrayı çok az etkileyen önemli düşünceler olarak durmaktadırlar. Bu pratik ancak, kentli müzisyenliğin diğer sunuluş biçimlerine bakılarak anlaşılabilir ki bunlar da arabeskle sıkı bir ilişki içindedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARABESK

25 Ağustos 1990'da Gülhane Parkı festivali için düzenlenmiş ücretsiz etkinliklerden biri olan, Müslüm Gürses'in Halk Konseri'ne gittim. Gülhane Parkı, Topkapı Sarayı ile Sarayburnu arasındaki tepede yer alan, içinde yazın hafta sonları tıklım tıklım dolu bir hayvanat bahçesiyle birkaç çay bahçesinin yer aldığı küçük bir ağaçlık alandır. Şehrin kenar mahallelerinden, gecekondu bölgelerinden trenle ulaşımı kolay olduğundan akşamüstü gezintileri için popüler bir uğrak yeridir.

Program akşam saat yedide başlar ama esas etkinlik saat dokuzdadır. Bunun halk konseri olacağını bildiğimden saat beş gibi parka gittim. O saatte bile sahneye yakın yerdeki tahta sıralarda yer bulmak çok zordu. Kendime bir yer bulduğumda insanlar sahnenin karşısındaki toprak alanda ağaçlara tırmanarak, ışık sistemini destekleyen demirlere yaslanarak kendilerine yer ediniyorlardı. Seyircilerin çoğunluğunu, 15 ila 25 yaşları arasında, ucuz ama düzgün giyimli, dörderli beşerli gruplar halinde gelmiş erkekler oluşturuyordu. Maltepe sigarasının dumanı havayı sarmış-

tı. Simit satıcıları, ayçekirdeği kabukları, 'Kola', ayran, git-tikçe artan kalabalığın arasında dolaşıyordu. Program, PA sisteminden verilen disko müziğiyle başladı ve ardından onbeş dakikalık reklamlar geldi. Reklamlardan biri, arabesk şarkıcısı Emrah'a aitti. Seyircilerden bir yuh sesi yükseldi. Reklamlar bittiğinde disko müzik tekrar başladı. Önümdeki tribünlerde üç genç adam ayağa kalkmış, müzikle dans ediyor, onbinlerce kişi de onları izliyordu. Saat yediden hemen önce müzik kesildi ve bir 'Müslüm, Müslüm' korusu başladı.

Işıklar yandı, bir adam alkışlar eşliğinde sahnenin ortasına doğru yürümeye başladı ama yanlış alarmdı; yerdeki bir kabloyu düzeltip gülüşmeler, alkışlar arasında geri gitti ve yeni bir 'Müslüm, Müslüm' korusu başladı. Tanınmış bir komedyen olan genç sunucu sonunda sahneye çıktı. Normal şartlarda kısa bir şov yaptığını ama herkesin Müslüm'ü görmek için sabırsızlandığını bildiğinden bu gece sadece programı sunacağını açıkladı. İlk sırayı, Müslüm'ü dinlemek için orada bulunanlardan bir önceki neslin daha iyi tanıyacağı bir hafif müzik sanatçısı aldı; klavye ve ritm eşliğinde programını sundu. Türkiye'de caz ve deneysel müzikle özdeşleştirilmiş bir davulcu olan Okay Temiz, esas programdan önce sahneye çıktı. Batı ve Afrika davullarından oluşan geniş orkestrasına eşlik eden sanat müziği sanatçıları, bir sihirbaz, iki göbek dansçısı ile halk müziği sanatçıları Arif Şentürk ve Süreyya Davulcuoğlu'na sürekli bir fon müziği sağlamaktaydı. İnsanların ilgisi, sahnedeki programdan çok, ön sıralara yönelen ve zaman zaman kavgalara da neden olan insan akımında, sahneyi gören birkaç ağacın dallarında durabilmek için yapılan akrobatik hareketlerdeydi. Müziğin güçlü sesine rağmen her taraftan 'Müslüm, Müslüm' sesleri duymak mümkündü. Temel eğlence kaynağı kalabalığın kendisiydi. Okay Temiz'in bir sonraki göbek

dansı başlamadan çalmayı kesip sahneden indiğini kimse farketmedi bile. Cılız bir alkıştan sonra bir sessizlik oldu. Bir adam öndeki mikrofona doğru ilerledi. Okay Temiz'in böylesine ilgisiz bir dinleyici topluluğuna çalmayı reddettiğini, herkesin, Müslüm gelinceye kadar 45 dakika eğlencesiz beklemesi gerektiğini açıkladı.

Sekiz keman, ney, ud, kanun, elektro bas, synthesizer, darbuka, def ve davuldan oluşan orkestra hazırlıklarına başladı. Spot ışığı sahneye doğru yürüyen gümüşü elbiseye çevrildi, uğultunun arasında sunucunun anonsu zar zor duyuluyordu. Müslüm sahnede yerini alırken 'Müslüm, Müslüm' sesleri, 'Müslüm buraya!' çağrısına yerini bıraktı. Sahneyi görebilmenin tek yolu ayağa kalkmaktı ama en azından artık insanlar yerlerinde duruyorlardı. Müslüm, seyirciyi selamlamadan 45 dakika boyunca en tanınmış şarkılarını söyledi; her şarkının başında kalabalık, kendinden geçercesine alkış tutuyordu. Her şarkı yerini, daha iyi bilinen bir başkasına bırakıyordu. İnsanlar ayakta, öne doğru ilerlemeye çalışıyorlardı. Arkamdaki iki genç adam oturdukları yerde başlarını ellerinin arasına almış, zaman zaman ileri geri sallanıyorlardı. Gözlerinden yaşlar boşanıyordu. Sol tarafımda biri, üzerindeki sözlerden 'TRT'ye hayır! Magic Box'a' hayır! Müslüm Baba...' kısmı ancak okunabilen bir pankart tutuyordu. O ana kadar seyirciye tek kelime etmemiş olan şarkıcı, kalabalığa teşekkür etti ve sadece bir şarkı daha söyleyeceğini belirtti. Çevremdeki herkes bir anda ayaklanıp ileri doğru atıldı. Pankart taşıyan adam şimdi önümde birinin omzunda duruyor, sıraların arasındaki yolu kapatıyordu. Etraftaki polislerden biri, ara yolu açık tutabilmek için adamı hafifçe copladı ve aşağıya inmesini,

1 'Magic Box', Türkiye'de 1990'da sürekli Batı pop müzik şovları, videoları yayınlamaya başlayan özel bir televizyon kanalı. Sonradan Inter Star ismini aldı.

yoldan çekilmesini emretti. Adam çekilmeyi reddetti. Polis adamı yakalamak için öne doğru atıldı ama adam kalabalığın içine karışıp kayboldu. Polis de peşine düşmekten vazgeçti ve başını sallayıp kendi kendine gülümseyerek geri döndü.

Ertesi gün *Güneş* gazetesi, Gülhane Parkı'ndaki altmış bin Müslümcüyü 'Arabeske Zafer!' başlığıyla sunmaktaydı. Çoğu gazete, Okay Temiz'in sinirli sözlerinden sempatiyle bahsederken olayı, kendini bilmez bir kalabalığın kaba bir davranışı olarak aktarıyordu. Çok fazla polis olduğu ve birçok 'olay' çıktığı yazıyordu. Türk insanına ilginç, deneysel bir müzik sunma çabaları arabesk uğruna bir kez daha reddedilmişti.

Müziği daha geniş bir perspektifle ele alırsak arabesk, işte bu sorunun özünde yatar. Birkaç Türk gözlemci arabeskin artık sadece bir müzik türü olarak görülemeyeceğine, toplumsal ve kültürel bir varoluş biçimi olarak ele alınması gerektiğine işaret etmişlerdir.² 'Herşey arabesktir' fikrinin geçerliliği giderek artmaktadır. Arabesk, farklı eleştirel noktalardan büyük suçlamalara hedef olmuştur. Arabeskin sunulma biçiminde bu söylemlerin baskınlığı söz konusudur. Aslında, arabeskin, hiç düşünmeden suçlanmasına karşı çıkacak kendine ait sesinin, kendini sunma imkânının bulunmadığı söylenebilir. Ancak arabesk dinleyicisine göre, bazı eleştirel söylemlerin arabeski suçlamasının sebebi, onun, basitçe, tüm güzel müziklere konu olan karmakarışık adaletsiz bir dünyadan ve bu dünyada mutlak olan tek şeyin yalnızlıkla, yabancılaşmayla ilgili duygular olduğundan bahsetmesidir. Yani, Türk eleştirmenlerin arabesk hakkındaki olumsuz görüşleriyle arabesk dinleyicilerinin görüşleri arasında belli bir uyum söz konusudur.

2 Bkz. Belge, 1989; Güngör, 1990.

Arabesk ile ilgili bazı müzikolojik, sosyolojik ve politik yorumlara yer vermek bu bölüm için iyi bir başlangıç noktası olacaktır. Arabeskle özdeşleşmiş müzisyenler kendi profesyonel kimliklerini, bu söylemler dolayımında oluştururlar. Bir yandan, şehirdeki deneyimlerini anlamlandırmak için arabesk kavramını her şeyiyle kullanırlar; şehir, karmaşık, belirsiz ve kesinlikle dağılmakta olan bir toplumsal çevredir. Diğer yandan, arabesk içinde kategoriler oluşturup, kendilerini ‘gerçek’ arabeskin temsil ettiğinden daha olumlu çıkarları temsil eder biçimde tanımlarlar. Diğer bir deyişle eleştirmenlerin arabesk için yaptığı sunumlar pasifçe kabul edilmekle kalmamış, aynı zamanda manipüle edilmiş, kullanılmıştır.

Müzikolojik Değerlendirme: Arabesk ve Arap Müziği

Müzikologlar arabeski, Türk sanat ve Türk halk müziğini etkileyen bir yozlaşma sürecinin sonucu olarak görürler. Arabeskin köklerini, özellikle müzikal filmlerle özdeşleşmiş Arap popüler müziğinin gelişiminden aldığı düşünülür. Bu görüşe göre aynı zamanlarda Türk sanat müziği de uzun bir basitleşme, klasik şarkı formunun katı kurallarından kurtulma sürecine girmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Hacı Arif Bey’in kurduğu ‘romantik’ şarkı okulu, daha basit, dolaysız sözlerin eşlik ettiği, nevzemîn denen 6-8 sıralık bir şarkı formu oluşturmuştur. Arabeski müzikolojik bir açıdan tartışan yazarlar için bunun anlamı, Türk sanat müziğinin, Arap film müziğine karşı etkili bir rakip olamadığıdır.³

Türk müzikologları Türk sanat musikisini, İstanbul’da

3 Özellikle Öztuna, 1987.

Osmanlı sarayında Arap, Fars ve Türk müziği tarzlarının yüzyıllar süren birleşimi sonucu ortaya çıkmış kozmopolit bir Ortadoğu müziği olarak sunarlar. Arel, İstanbul dışında Şam'da ve Bağdat'ta en itibarlı konservatuarlarda ders veren Mesut Cemil, Refik Fersan, Muhiddin Targan ve Cevdet Çağla gibi Türk hocaların aracılığıyla Türklerin bu müziğin teorisine, enstrümanlarına, öğretilmesine yaptıkları katkıları önemle vurgulamıştır.⁴ Bu kozmopolit tarza ilk tepki, 19. yüzyılın sonlarına doğru Mısır'da başladı, ancak filmlerle radyoların Mısır müziğini yeniden formüle edip popüleştirmesi 1920'leri buldu. Mısır film endüstrisi 1927'de faaliyete geçti ama Mısır filminin isim yapması 1933'te, Muhammed Abdülvahab'ın yaptığı ve kendisini yıldızlaştıran "Al-warda al-bayda" ile başladı. Suriyeli şarkıcı Nadire'nin 1932'de yaptığı müzikal filmin başarı kazanmasından sonra Mısır filminin hâkim yapısı, başrol oyuncusunun ses yeteneği etrafında kurulmuş hafif bir müzikal drama oldu. Bu filmlerin müzikleri eklektik bir yapıya sahipti; Batılı opera ve dans müziği tekniklerini, Mısır halk müziğini ve sanat müziği geleneğinin makamıyla birleştiriyordu. O günün Mısır zevkine uygun olarak film müziğiyle temelde vokale dayandırılmıştı; müzik ile filmler vokalistin yeteneklerini sergiliyordu. Yine de filmlerde şarkıcılara eşlik eden orkestralar, sanat müziği enstrümanları (ney, kanun, ud), Batılı enstrümanlar (keman, flüt) kullanan ve vurmali çalgılara (def, zil, zilli maşa, kastanyetli darbuka) özel önem veren büyük, kozmopolit orkestralardı. 1904'te Mısır müziğini üretmeye başlayan, büyük ölçüde yabancıların sahip olduğu plak endüstrisinin, 1934'te kurulan ve sonraları Ümmü Gülsüm müziğinin baskın olduğu Mısır Ulusal Radyo istasyonunun ve müzi-

4 Arel, 1969.

kal filmlerin etkisi sonucu Mısır müziği, Doğu Akdeniz'de büyük bir popülerite kazandı.⁵

Türkiye'de Mısır filmleriyle Mısır radyosunun etkileri 1930'larda hissedilmeye başlandı. Kocabaş ve Güngör, bu durumun, doğrudan 1934 ile 1936 arası Türk sanat müziğinin radyoda çalınmasına konulan yasağa atfedilebileceğini söylemişlerdir.⁶ 1935'te Türkiye'de resmi olarak kayıtlı 8082 radyo alıcısı vardı. Bunlardan 2838'i kırsal bölgelerde bulunuyordu. Sevdikleri müziği dinlemekten yoksun bırakılan insanlar, Szyliowicz'in Erdemli incelemesinde anlattığı gibi,⁷ ya radyolarını kapıyorlar ya da yüksek yayın frekansından dolayı kolayca çekilebilen Mısır radyosunu dinliyorlardı. O dönemlerden itibaren insanların Mısır müziğini dinlemek için ne kadar zaman harcadıklarını kesin olarak belirleyebilmek mümkün değil. Ancak Abdülvahab'ın Türkçeye çevrilmiş şarkıları, Türkiye'deki plak piyasasını ele geçirmişti. Hafız Burhan Sesyılmaz'ın seslendirdiği 'Ya Dünya, Ya Sevgili; Ya Gözyaşları ya Kahkaha', 'Özgür Olmak İstiyorum Daldaki Kuşlar Gibi' gibi şarkıların çevirileri ve Abdülvahab'ın müzikal filmi 'Aşkın Gözyaşları'ndan birkaç şarkı, 1930'larda Türkiye'de en çok satan plaklardı.⁸ Leyla Murad, Ferid el-Atraş ve kız kardeşi Esmehan el-Atraş gibi Mısır filmleriyle özdeşleşmiş diğer Arap müzik yıldızları, Türkiye'de benzer biçimde meşhur oldular.

1940'larda köylüsüyle şehirlisiyle Türklerin sinema ve müzik deneyimlerinin önemli bir parçasını oluşturmuş olan

5 Mısır'da ticari plakçılığın ilk zamanları için bakınız: Danielson, 1988.

6 Bkz. Güngör, 1990, s. 55. Güngör, bu dönemde Türkiye'deki radyo setlerinin sayısı, dağıtımı ile ilgili veriler için U. Kocabaşoğlu'nun (1980) *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna* (Ankara, SBF Yay.) adlı kitabından yararlanmıştır.

7 Szyliowicz, 1966, s. 100.

8 Öztuna, 1987, s. 54.

Mısır filmlerinin ve Mısır radyosunun popülaritesini ölçmek için Türkiye’de resmi girişimlerde bulunuldu. 1936 ile 1948 arasındaki oniki yıl içinde Türkiye’de 130 Mısır filmi gösterilmişti.⁹ 1948’de hem Türkiye’ye film ithali hem de Arapça olan Mısır film müziklerinin çalınması Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından yasaklandı. Bunun sonucunda Türkiye’de, Mısır filmlerini Türkçeye çevirip taklit eden ikinci bir endüstri oluştu. Öztuna, yaygın bir eleştiri konusu olarak asıl zararın, popüler beğenilerdeki arzu edilmeyen eğilimlere karşı ağır, duyarsız bir bürokratik tepkiden doğduğuna işaret etmiştir. Türk dinleyiciler, Arapça şarkıları ne tam olarak anlıyorlar ne de kendilerine malediyorlardı. Ancak Türkçe olunca aynı şarkılar ezberleniyor, aynı film sahneleri, yazılı ve resimli ucuz yayınlar aracılığıyla elden ele dolaşüyor ve eskisinden çok daha fazla yerleşiyordu. Ayrıca, bu ikinci el çeviri ve icra endüstrisinde çalışan oniki müzisyen, çalışmalarını ulusal radyoda yayınlatabiliyorlardı.¹⁰

1939’da piyasaya çıkan, şarkılarını Münir Nurettin Selçuk’un yaptığı Muhsin Ertuğrul’un “Allah’ın Cenneti’nde” filminde olduğu gibi ilk Türk filmleri, Mısırlı örneklerini oldukça yakından takip etti. Bu ikili, 1941 yılının “Kahveci Güzeli” ile 1957’nin “Halıcı Kız”ı da dahil olmak üzere birkaç oldukça popüler filmde birlikte çalıştı. Ancak, o zamanlar film endüstrisi içinde bulunan bazı kimseler tarafından, Mısır müzikal filmlerinin Türk müzikal filmleri için tek model olmadığı iddia ediliyordu. 1931’de Muhsin Ertuğrul’un Fitaş şirketiyle yaptığı ilk sesli Türk filmi “İstanbul Sokakları”, Amerikan filmi “The Jazz Singer” örnek alınarak yapılmıştı. Türk film yönetmenleri, Arap, Hint ve Amerikan popüler sinema geleneğinden yararlanıyorlardı ama kısa sürede kendi

9 A.g.e., s. 50.

10 A.g.e., s. 51.

tarzlarını geliştirmeye başladılar. Tüm bu filmlerde müzik ağırlıklı olarak kullanılıyordu. Hürrem Erman'ın gerçekleştirdiği "Hac Yolunda" adlı film Türkiye'de haccın neredeyse olanaksız olduğu bir dönemde büyük beğeni kazanmış olan dinsel filmler serisinin ilk örneğiydi. Bundan sonra Erman kardeşler, egzotik yerlerde, özellikle Bağdat'ta, tarihi konulu filmler çekme yoluna gittiler ve bu filmlerin çoğunun müziğini, sanat müziği bestecisi Sadettin Kaynak yaptı.

1946'da Baha Gelenbevi, müzikal 'Köy Filmleri'nin ilki olan "Yanık Kaval"ı çekti. Daha sonra Hüseyin Peyda'nın 1950'de çektiği "Söyleyin Anama Ağlamasın" gibi filmler daha çok Türkiye'nin Güneydoğusunda geçiyor ve aynı çizgiyi izliyordu. Ama "müzikal" format yine çok önemli olmakla birlikte, daha bilinçli bir 'gerçekçilik' söz konusuydu. Filmlerinin belirgin özelliği, müzikal mezarbaşı feryatlarıydı. Ne var ki köy hayatının 'gerçekçi' bir biçimde sunulması zararlı görüldü ve "Söyleyin Anama Ağlamasın" yasaklandı. 'Gerçekçi' sinemanın en çarpıcı örneklerinden biri olan "Kanun Namına", 1952'de, Lütfi Akad tarafından Kemal Film adına çekilmişti. Bu film, karısı Ayten'e aşık olan Halil adında bir adam ile baldızı Nezahat tarafından evliliği yıkılan araba tamircisi Nazım Usta'nın (Ayhan Işık) gerçek öyküsüyle ilgiliydi. Plan, Nazım'ın bir 'femme fatale' olan Perihan ile tanıştırılmasını, sonuçta ona aşık olmasını içerir. Böylelikle planı hazırlayanlar evliliğini bozmayı başırırlar. Gerçeği öğrendiğinde Nazım, Nezahat ile Halil'i öldürür, karısını yaralar. Polis tarafından takip edilen Nazım önce garajına kaçır ama sonuçta teslim olur. Trajik öyküler, şeref uğruna işlenen suçlar içeren bu film, 1970'lerle 1980'lerin arabesk sineması için model oluşturmuştur.¹¹

11 Bkz. Scognamillo, 1987. Türk popüler sinemasının İngilizce kısa bir tartışması için Dorsay, 1989 ve Özgüven, 1989.

Arabesk sinemasını Mısır müziklerinin kötü bir taklidi olarak görmek kesinlikle yanlıştır; çünkü 1950'lerde "Kanon Namına"nın başını çektiği verismo* planlı filmler yanında egzotik, dinsel ve kırsal konulu Türkçe müzikal filmlerle belli bir gelenek oluşuyordu. Aynı zamanda, arabeski Türkçe sözlü Mısır müziği diye tanımlamak olanaksızdır. Bugün, arabesk müzisyenlerinin kullandığı müzikal modeller Mısır müziği ve müzisyenlerini içermekle birlikte sadece onunla sınırlı değildir. 1950'lerde Hint müziği, kısa bir süre popülerlik kazanmıştı. Orhan Gencebay, her ne kadar yaptığı müziğin arabesk olduğunu reddetse ve yerine 'Türk müziğinin özgür icrası'¹² tanımlamasını tercih etse de müziği eklektiktir; halk müziği sanatçısı olarak sahip olduğu deneyimlere, popüler Batı müziği türlerine ve Hindistan müziğine dayanmaktadır. "Aşk Ben Yaratmadım"da sitarı kendisi çalar; reklam amacıyla dağıtılan posterlerinde de yerde bir vazo dolusu çiçeğin önüne oturmuş, bağlamayla çevrili durumda sitar çalarken görülmektedir. Müzik piyasasında tanınmış bir yapımcı ve bağlama sanatçısı olan Ali Osman Erbaş, Doğu'dan dönen beş kuruşsuz bir Avrupalı hippiden bir sitar aldığını ve kullanmayı çok istediğini belirtmişti. Ravi Shankar'ın bir video bantını uzun uzun çalışmış olmasına rağmen hâlâ enstrümanla hiçbir şey çalamamasına çok üzülüyordu. Karşılaştığım birçok darbukacı, Hambuda, Setrak, Sait Artis, Hasan Evvel ve Muhammed el-Arabi gibi Mısırlı darbuka sanatçıları asıl esin kaynakları olarak görüyorlardı ancak Hintli tabla çalgıcılarına da ilgileri vardı. Ferdi Tayfur için bongo çalan Reyhan Dinlettir bana, bongo üzerinde, Hintli tabla ustaları Hüseyin Rahmani ile Muhammet Rafi'nin videolarını çalışarak öğrendiği farklı

12 Gülsüm Karamustafa ile yapılan röportaj, 'Arabesk Türkiye'de en çok dinlenen müzik', *Gösteri*, sayı 16 (1982), s. 76-77.

(*) Sanatta aşırı realizm. e.n.

tabla çalma tekniklerini gösterdi. Arabeskçi müzisyenlerin Hint müziğini ve müzisyenlerini biliyor olmaları, onların 'kozmopolit' bir çerçeveye sahip olduğunu gösterir. Arabeskçi müzisyenlerin, yaptıkları müziğin sadece Arap müziğinin taklidi olduğu fikrine uzak durmalarının sebeplerinden biri de budur.

Ama çoğu müzikolog için arabesk, sadece, Osmanlı Türk sanat müziğinin bozulmuş bir hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonudur. Bu müziğin taşıyıcısı ve aynı zamanda bozulmasına sebep olan, onu geniş bir dinleyici kitlesine ulaştıran sinemaydı. Güngör, bu bozulma sürecinin, Sadettin Kaynak'ın 1950'lerde Erman kardeşlerin filmlerine bulaşmasıyla başladığını düşünmektedir. Kaynak'ın Güneydoğu Anadolu halk müziğini bildiğini, hafız ve mevlidhan olarak dinsel müzik eğitimi aldığını ve Arap dünyasının müziği hakkında derin bilgiye sahip olduğunu belirtmektedir. Kaynak'ın Türk sanat müziği konservatuarları dışında geniş müzik deneyimine sahip olmasının yanında bireysel, popüler bir tarz arayışı klasik formlarda kabuğun çatlamasına sebep oldu.¹³ Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un arabesk müziği de doğrudan bu yolu izledi. Güngör çözümlemesinde, klasik formların zayıflamasının, Türk müziği tarihçilerinin Türk sanat müziğinin 'Romantik Okulu' dedikleri okulla ve Hacı Arif Bey'in geliştirdiği, Şevki Bey'in popülerleştirdiği şarkı formuyla başladığını söylemektedir. Böylece zayıflayan Türk müziği, müzikal filmler aracılığıyla popülerleşen bir türün getirdiği değişikliklere dayanamadı. Çoğu kimsenin klasik Türk müziğinin son büyük ustası dediği Sadettin Kaynak'ın bu şekilde değerlendirilmesine birçok müzisyen karşı çıksa da bu müzik türünün bozulmasının medyayla dağıtımı ile olan ilişkisi,

13 Güngör, 1990, s. 58.

arabeski kötöleyen çoğu müzikolog tarafından da kabul edilmektedir.

Öztuna için arabesk, sanat müziğinin ikinci benliğidir; biri müzikte kolay ve doğal gelen her şeye kendiliğinden meyleden özelliğiyle Arap üslubuna ve Güneyli düşünüşe denk gelmekte, diğeri İslam dünyasının kuzeyinde, imparatorluk geleneğinin ağırlığıyla güçlenmiş entellektüel katılımı ve dengeli davranışı belirtmektedir. Saygın bir müzikolog olarak Öztuna, film müzikleriyle özdeşleşmiş Arap üslubunu övüp övmemekte biraz kararsız kalmıştı. Özellikle övgüye değer yanları, 'sesin uzunluğu ve berraklığı', 'parlaklığı', 'tokluğu', 'davudiliği ve gırtlak nağmeleri', büyük ve kozmopolitan orkestraları, 'hafif çoksesliliğin' ustaca kullanımı ve 'insanı derhal saran ve cezbeden' müzikal atmosferidir.¹⁴

Yine de üzüldüğü nokta, bestecilerin tarih bilincinden yoksun olmaları ve klasik beste kurallarını gözardı etmeleridir. Bunun, vokal yeteneklerin fazla öne çıkarılmasının, bestenin ayrıntılarına dikkat edilmemesinin ve enstrüman çalma becerisini geliştirmeye yeterince önem verilmemesinin sonucu olduğunu beyan etmektedir. Şeyh Selame Hicazi ve Seyyid Derviş gibi bestecilerin, sadece bestelerini seslendiren şarkıcılardan dolayı ün kazandıklarına işaret eder. Çoğu besteci, 'hiçbir musiki sistemini bilmiyordu.'¹⁵ Gördüğümüz gibi Türk sanat ve Türk halk müziği enstrümanları için önemli olan, sistem ve mantıktır. Bağlama, gayet mantıklı düşünmeyi gerektirdiğinden iyi bir bağlama sanatçısının bir makina kadar seri çalması beklenir. Mantığa, sisteme, bilime verilen bu değer sadece icrayı değil, aynı zamanda besteyi ve Türk müziğini 'modernleştirme' prog-

14 Öztuna, 1987, s. 48-9.

15 A.g.e., s. 47.

ramının tümünü içermektedir. Türkiye’de birinin çalış biçimine sistemsiz (yani, düzeni, mantığı, sistemi, uyumu belirten usulden yoksun) demenin genel olarak onu ağır biçimde eleştirmek anlamına geldiği söylenebilir.

Öztuna, Arap tarzının abartılı olduğu, kontrolsüz bir duygu yükü (‘his mübalağası’) içerdiği eleştirisinde bulunmaktadır.¹⁶ Türkiye’ye geldiğinde bu müzik garip bir biçimde, tam da Osmanlı sanat müziğinin imparatorluk tarzını yaratmış olan şehirde kök saldı ve en çok da ‘zevki bozulmuşlar’a hitap etmeye başladı.¹⁷ Öztuna’nın eleştirilerini özetlemek gerekirse, Arap tarzı ve arabesk, beste ve enstrüman teknikleri pahasına vokale aşırı bir ayrıcalık tanımaktadır; duyguların aşırı ifadesiyle birleşen müzikal gevşeklik sonucu bu müzik, en düşük zevke hitap eder olmuştur. Kısacası, Türk sanat müziğinde güzel olan ne varsa, bozulmuş haliyle bu müzik türü içinde yer almaktadır. Öztuna, Güngör ve diğerlerinin eleştirileri çerçevesinde arabesk, Türklerin İslami kültürel mirasıyla özdeşleşmiş negatif değerlerin göstergesi olarak sunulmaktadır. Bu açıdan bu görüş, Ziya Gökalp’in yorumlarıyla belli bir yakınlık içerir ama Öztuna’nın sanat müziğini savunmak gibi bir sorunu daha vardır.¹⁸ Bunu da arabesk pahasına başarmakta ve sanat müziğini, Türklerin önemli katkılarda bulunduğu uluslararası müziğin yüksek kültürü olarak sunmakta, arabeskin de bu geleneğin sapkın bir biçimi olduğunu söylemektedir.

Aslında çoğu eleştirmen için arabesk, Türk ruhunun olumsuz, özünde ‘Doğulu’ bir yönünü ifade etmektedir; eğer Türkler kendilerinden kurtulmak istiyorlarsa bu yön-

16 A.g.e., s. 47.

17 A.g.e., s. 47.

18 4. Bölüm’e bkz.

leriyle ilgili bir şeyler yapmak zorundadırlar. Arabeskçiler bu 'Doğululuk' söylemini tabii ki kendi yararlarına kullanmışlar ve arabeskin popülaritesini, Türklerin özlerinde kaçınılmaz olarak 'Doğulu' insanlar olmalarına, bu yüzden melankolik içe bakışla duygusallığa meyilli olmalarına borçlu olduğunu (özellikle bana) açıklamışlardır. Yapımcılar da işlerine geldiğinde bu argümanı, yaptıkları işi -ki çoğu kimseler için kabul edilmezdir- açıklamak için kullanırlar. 1987'de *Milliyet*'te yayınlanan bir yazıda, ilk plak anlaşmasını ömür boyu sürecek biçimde yapan 11 yaşındaki bir kız, Küçük Demet anlatılmaktadır. Plak şirketiyle yapılan bir görüşme sırasında şu diyalog geçmiştir:

'Para kazanmak için küçücük bir kızın geleceğiyle oynuyorsunuz. Onu düşünmüyorsunuz bile... Burası Batılı bir ülke olsaydı hapse atılırdınız...'

'Bay Plak Şirketi' şu yanıtı verir:

'Biliyorsunuz ben bir işadamıyım ve tabii ki paramı düşünmek zorundayım. Demet'in geleceğinden sorumlu olan da ben değilim, ailesi. Zaten burası da Batı değil.'¹⁹

Güngör ve diğerleri arabeski, ağır bir merkezi reforma karşı periferinin tepkisi olarak görmekte, halkın 'gerçek müzik ihtiyaçlarına' duyarsız kalan bürokrasinin bıraktığı boşluğu arabeskin doldurduğunu düşünmektedirler. Arabesk müziği, içindeki denge, düzen ve uyum özellikleri kitlesel talebi karşılamak için feda edilen yüksek bir sanat müziği türünün popülerleşmesi olarak gören Öztuna, farklı bir perspektiften arabeski küçümsemektedir. Her iki taraf da bozulma sürecine, yukarıdan hatırı sayılır bir yönlendirmenin kaynaklık ettiği görüşünü paylaşmaktadır.

19 *Milliyet*, tarihsiz.

Sosyolojik Değerlendirme: Gecekondu Sorunu ve 'Dolmuş' Kültürü

Türkiye’de arabesk eleştirisi için ana çerçeveyi sosyoloji sağlar. Arabeskin tüm kötü etkilerini, dinleyici kitlesi olarak tanımladığı insanlara yüklemiştir: yani, 1950’lerden itibaren kırsal kesimden gelip, Türkiye’nin batısındaki büyük şehirlerin çevresindeki gecekondu bölgelerine yerleşmiş göçmen kitlesine. Bu eleştirel söylemde vurgu, Türk toplumunun Türkiye’nin hızlı ve plansız gelişmesinden kaynaklanan sorunlarında, sıkıntılarındadır. Bu da arabeski, Doğu edilgenliğinin, kötümserliğinin zamansız bir ifadesi olarak gören yukarıdaki eleştirel bakışla çelişmektedir. Burada farklı olarak, eski düzenden yenisine geçişten kaynaklanan, tarihsel olarak belirli bir sosyal, demografik dengesizlik durumuyla arabeskin ilişkisi vurgulanmaktadır. Bu dengesizlik durumu, üretim sürecinden dışlanmış, sorunlarını yabancılaşmanın ve kaderciliğin dili olan arabesk diliyle ifade eden bir kitlenin oluşum koşullarını yaratmıştır.

Türkiye’de göçün, Menderes hükümetinin 1950 ve 1960 yılları arasındaki politikalarından çok daha öncesine giden bir tarihi vardır. Ancak, 1950’de politik sürecin ‘demokratikleşmesi’ ve geniş bir dış borç programının uygulamaya konması, Türkiye’nin kırsal ve kentsel ekonomisinde dönüşüme yol açmıştır. Bu, eş zamanlı olarak, kırsal kesimde geniş bir işgücü fazlası ile şehirde işçiye yönelik kontrol edilemez bir talebi ortaya çıkardı ve böylelikle Türk toplumuyla Türk sosyologlarını son 35 yıldır meşgul eden kırsal kesimden kente göç olayını hızlandırdı. Sosyolojik açıklamalar, kırsal nüfusun ‘itmesi’ veya şehir kaynaklı ‘çekim’ teorilerine odaklanıyor²⁰ ama şehir, kırsal kesimin düşlerini cezbe-

20 Bkz. Beeley, 1983, s. 8, ve Keleş, 1990, s. 31-6.

den ideolojik bir güce de sahip. Şehirdeki fırsatlar, çoğu göçmenin umutlarına ve beklentilerine karşılık vermekten uzak da olsa bu ideolojik güç, Menderes sonrası 'demokratikleşmiş' ekonomiden dışlanma algısına karşı şehre göçü bir çare haline getirmeye devam etmektedir. 1960'ların sonlarında göçmen Türk işçileri için başta Batı Almanya, Libya, Suudi Arabistan olmak üzere yeni alternatifler ortaya çıkmış olmasına rağmen iç göç baskısı, Türk şehirlerinin alt yapısını zorlamayı sürdürmekte ve şehir plancıları için pratik bir sorun yaratmaktadır. Resmi istatistikler bile İstanbul'un nüfusunun 1950 ile 1985 arasında 6 kat arttığını, 1980 ve 1985 nüfus sayımları arasında 1.1 milyonluk bir artış kaydedildiğini bildirmektedir.²¹ Hızla artan şehir nüfusa karşı altyapı yetersiz kalmakta ve kent alanlarının kullanımı sorunu, günden güne çözümsüzleşmektedir.

Göçün ve göçün algılanma biçimlerinin odak noktası gecekonduudur. Gecekondu ifadesiyle özdeşleşen görüntü tek odalı, kiremitli evlerin, hiçbir mantığı olmadan şehrin kenar mahallelerinde birdenbire ortaya çıkmasıdır. İşin aslı bundan çok daha karmaşıktır. Keleş, gecekondu gelişiminde üç ana aşama tanımlar.²² Birincisi, Karpat ve diğerlerinin de belirttiği gibi 1940'ların sonlarından 1960'lara kadar süren ve kullanılmayan Hazine veya vakıf arazileri üstünde, ailelerin veya birlikte göç etmiş köylü grupların çalışmasıyla birdenbire ortaya çıkan yapıların söz konusu olduğu bir dönemdi. 1960'lardan 1970'lere kadar süren ikinci dönem, gecekonduları kendi emeğiyle yapıp yeni gelen göçmenlere kiralayan gecekondu müteahhitlerinin çoğunlukta olduğu

21 Resmi istatistik rehberi (Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü 1988) İstanbul için söz konusu yıllarda aşağıdaki nüfus verilerini vermektedir: 1950: 1.166.092; 1960: 1.882.092; 1970: 3.019.032; 1980: 4.741.890; 1985: 5.842.985.

22 Keleş, 1990, s. 375-6.

bir dönemdi. 1970 ve 1980 arası, firmaların arsa ayarlayıp göçmenlere kiralanacak çok sayıda bina inşa ettiği ve böylece gecekondu yapımının 'ticarileştiği' bir dönemdi. Gecekonduların yerleşim alanları da tesadüfi ya da kontrolsüz olmaktan uzaktı. İstanbul'da gecekondu gelişiminin ilk yıllarında yerleşim alanları Rami, Kocamustafapaşa, Ümraniye ve Kartal'daki fabrikaların çevresinde yoğunlaşmıştı; gecekondu sakinleri kendileri için kolayca elde edilebilecek önemli bir işgücü kaynağı olduğundan fabrika sahipleri de gecekondu yapımında yardımcı oluyorlardı.

Gecekonduların hukuksallığı da benzer biçimde karmaşık bir konudur. Birbiri ardına gelen Türk hükümetleri gecekondu sorununu, yasalarla, planlamayla kontrol etmeye çalıştılar. 1963, 1968 ve 1973'te uygulamaya giren beş yıllık planlar, devletin göçe karşı değişken tutumlarını ortaya koydu. Bir yandan kontrolsüz yerleşim, şehrin altyapısında başedilmesi güç sorunlar ve sıkıntılar yaratıyordu. Diğer yandan göç, şehrin endüstrileşmesi için gerekli olan önemli bir işgücü kaynağı sunuyordu. İlk plan, göç edenlerin sayısını kontrol etmeyi ön planda tutuyordu. İkincisi göçü teşvik ediyor ama bölgesel refah düzeyi farklılıklarından dolayı belli alanlardan çok fazla göç akışını engellemeye çalışıyordu. Üçüncü plan, şehirde iş bulma olasılığı olmayanların göç etmesini kısıtlamaya çalışarak birincisinin yolundan gidiyordu. Gecekonduları hukuksal olarak kontrol etme modelini, 1966'da çıkartılan 775 sayılı Gecekondu Kanunu sağladı. İyileştirme, ortadan kaldırma ve önleme, bu kanunun üç temel amacıydı. İyileştirme, çevre yolları yapımı, çöplerin toplanması ve kamu taşımacılığı yoluyla şehrin altyapısını genişletmek anlamına geliyordu. Bakımsızlıktan, haraplıktan dolayı 'iyileştirilmesi' mümkün olmayan gecekondu, özellikle de tarihsel değeri olan yapıların güzelliğini bozduğu düşünülenler yıkılacak ve sakinleri başka yer-

lere yerleştirilecekti. 1966 Kanunu, Türkiye'deki gecekonduların % 30'unu bu şekilde ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Önleme, hem hukuka aykırı yapılmış gecekonduların yıkımını hem de göçmenlere kiralık ucuz ev sağlamak amacıyla ev yapmaları için belediyelere arsa ve kaynak sağlamayı içeriyordu. Arsa, kullanılmayan Hazine arazilerinden, para da Kamu İşleri ve Yerleşim başkanlığının finanse ettiği gecekondular ile belediyelerin bütçe gelirlerinden sağlanıyordu. 1985'te bu fonlar üzerindeki devlet kontrolü, Toplu Konut Yönetimi'ne geçti.

Pratikte, devletin iç g sorunuyla ilgilenme girişimleri, göçmenleri yerleştirme çabasının bir adım gerisine kaldı. Gecekonduların sakinlerine tapu dağıtmak güçlü bir politik araç haline geldi. Hkmetler, sonuncusu 1984'te yapılan genel af aracılığıyla destek sağlama yoluna gittiler. Bu, şu anki gecekonduların sakinlerine tapu sağladı ama bundan sonra tapu verilmeyeceğinin de ifadesiydi. Gecekonduların buldozerlerle dramatik biçimde yıkılması ancak politik bir kazanç söz konusu olmadığında ve arsa başka amaçlar için gerektiğinde gerçekleşiyordu. 24 Temmuz 1987'de İzmir belediye başkanı Burhan zfatura, Buca'da Kuruçeşme civarındaki gecekonduların yıkılması için emir verdi. Karşlı bir göçmen olan Abdülhadi Güneş, kk kızını alıp gecekondunun çatısına çıkarak, buldozerler yaklaşırsa kızını çatıdan atma tehdidinde bulununca bu olay, hiç istenmediği halde alenilik kazandı. Ancak protestosu sonuç vermedi.²³

Kalmasına izin verilen gecekondulara tapu ve şehir hizmetleri sağlanması kırsal kesimden gelmiş kimselerin köylü yakınlarını cezbetmekte, böylece sürekli bir asimilasyon süreci işlemektedir. İstanbul, Boğaziçi kıyılarından 'Ankara' ve 'Londra' yolları boyunca, yani şehrin doğusuna ve batısı-

23 Cumhuriyet, 27 Temmuz 1987.

na doğru çok kollu bir hayvan gibi yayılmaktadır. Zeytinburnu ve Rumelihisarüstü endüstri alanları çevresinde toplanmış en eski gecekondu, ana caddenin apartmanları ve şık dükkanları arasındaki kiremitli, müstakil evler ve birkaç cadde hariç, şehrin hukuka uygun oluşmuş kesimlerinden ayırdedilemez durumdadırlar. Saran, araştırma yaptığı Çağlayan gecekondu bölgesinde, 1966'da tapu dağıtılmazdan çok daha önce doktorlar, dişçiler, dükkanlar olduğunu tespit etmiştir.²⁴ Daha yakın zamanda oluşmuş gecekondu bölgelerinde bile ev biçimleriyle tapu dağıtımındaki ilişki karmaşıktır. 1987'de Dolayoba'da tipik gecekondu tarzında inşa edilmiş pek çok evin aslında 35 yıldır tapusu vardır. Bu evlerden biri benim birlikte çalıştığım Karadenizli bir müzisyenin ailesine aitti. Bir kat daha çıkmak için izin almışlardı ama parasal sorunlar nedeniyle bu mümkün olmamıştı. O civarda, İstanbul'un her yerinde bulunan küçük apartman bloklarından ayırdedilemeyecek iki üç katlı yapıların ise tapuları yoktu.

Gecekondu alanlarının hukuksal olarak tanımlanması da her zaman çok karışık bir olay olmuştur. Ancak sosyolojik açıdan gecekondu ne olduğu ve neyi temsil ettiği daha belirgindir. Gecekondu, hukuksal statüsü ne olursa olsun, iç göçün kentteki yerleşik halidir. Kentleşme süreçlerinin ayrıntılı olarak incelenemediği ve Türkiye'nin kendini ne derece modernleştirebildiğini ortaya koyan, köy hayatından şehir hayatına geçişi temsil etmektedir. Bu yüzden, İstanbul, Ankara ve İzmir'deki gecekondu, 1970'ler boyunca, belli başlı sosyolojik araştırma projelerinin odak noktasıydı. Köylülükten şehirliliğe geçişin ne derece gerçekleştiğini ölçmek amacıyla hazırlanmış geniş kapsamlı istatistik çalışmaları, okuma-yazma oranını, köy ekonomisi yerine planlı,

24 Saran, 1974, s. 330.

ulusal ekonomiye katılım karşısında geliştirilen 'modern' tutumların boyutlarını, ulusal politik örgütlerde yer almayı, bireylerin işlerini ve eşlerini seçme hakkını ve boş zamanlarının kullanımını araştırıyorlardı. Örneğin, Karpat'ın İstanbul'da Nafibaba, Baltalimanı ve Ahmet Celaledin Paşa gecekonduları alanında asistanlarıyla birlikte yürüttüğü araştırmanın önemli bir bölümü, gazete, sinema ve radyo gibi kitle iletişim araçlarına yaklaşımları konu ediniyordu.²⁵ Kongar, Ankara'daki Altındağ gecekonduları bölgesinde ve İzmir'deki farklı gecekondularda, ailelerin çocuklarını, işlerini ve eşlerini seçmede ne derece özgür bıraktıklarına bakmaktadır.²⁶

Bu araştırmaların ilk sonuçları, çoğu gecekondulu sakininin kendilerini şehirliden çok köylü olarak gördüğünü ortaya koymasına rağmen²⁷ gecekondulu, Türk sosyologları tarafından toplumsal değişime açık bir ortam olarak sunulmaktadır. Gecekonduda yaşayan göçmenler bir yandan ulusal politik, ekonomik hayata katılırken aynı zamanda köylüleriyle de bağlarını koruyabiliyor ve ev hayatlarını eskisi gibi sürdürebiliyorlar. Göçmenlerin, koşullarının gerektirdiği gibi davranabilme yetenekleri genelde kabul ediliyordu ve bu yüzden gecekondulu bölgeleri, olası bir girişimci gelenek için zengin bir kaynakmış gibi görünüyordu. Gecekonduların genelde şehrin kenarlarında kalmalarından dolayı eğitim ve sağlık hizmetlerine ulaşmalarındaki güçlüklerle rağmen birçok sosyolog, göçmenlerin şehirdeki düzenli ekonomik faaliyetlerle uğraşma oranlarının yüksek olduğunu vurgulamaktadır. Türkiye'ye özgü iç göçün, ulusal ve yerel düzeyde toplumsal, ekonomik bölünmeler yarattığı

25 Karpat, 1976, s. 146-51.

26 Kongar, 1976, s. 209.

27 Karpat, 1976, s. 144.

görüşüne²⁸ rağmen gecekondunun 1970'ler boyunca baskın olan görüntüsü olumluydu.

'Anarşi dönemi' olarak anılan, 12 Eylül 1980 öncesindeki iki yıllık büyük politik, toplumsal ve ekonomik düzensizlik dönemi sırasında, sağlıklı kentleşen bir topluma ait bu pembe tablo bozulmaya başladı. Sosyolojik literatürün aksine kamuoyu gecekonduyu, 1970 sonlarında altüst olduğu düşünülen şehirle doğrudan ilintili bir sorun olarak görüyordu. Kendilerini yerleşik şehirli olarak görenlerle benzer görüşleri olan kanun hocamın bir arkadaşı için, daha önce gecekonduda yaşamış birinci nesil göçmen olsa da konu gayet açıktır ve önemlidir. İstanbul'da doğup büyümüş bir kimyager olan bu kişi, orta zenginlikte bir bölge olan Bağlarbaşı'nda rahat bir hayat sürüyordu. Her hafta beni kanun hocamın evinden alıp oğluna ders vermem için kendi evine götürürken öğrendiğim görüşleri şöyle özetlenebilir. Gecekondunun sorunu, sakinlerini hazırlıklı olmadıkları hızlı, sancılı bir toplumsal ve kültürel değişim sürecine itmesinden kaynaklanmaktadır. Memleketlerini özleyen göçmenler, şehirde köy havasını yeniden yaratmaya çalışırlar. Hayvanları, atları şehrin sokaklarını doldurur. Masa, sandalye, çatal-bıçak takımı kullanmak yerine yerde elleriyle yemek yerler. Kazançlarını ya yatak altlarında saklarlar ya da eşlerine altın olarak değerlendirirler ama sonuçta, ulusal ekonomiye aktif olarak (tüketici olma dışında) katılmazlar. Gecekondular, şehrin geri kalanında bulunan altyapı kolaylıklarına sahip olmadıkları gibi sakinleri, sanki hâlâ köylerindeymişler gibi çöplerini dikkatsizce saçıp kirliliğe, hastalığa sebep olurlar. Daha da kötüsü, daha önce 'şehir bile görmemiş' çok sayıda göçmen, doğrudan doğruya köy-

28 Gecekondunun üstüne varolan Türk literatürünün bir özeti için bakınız: Beeley, 1983.

lerinden Batı Avrupa'ya gitmekte, şalvarlarından ve poşulardan da nadiren vazgeçmektedir; böylece Avrupalılar, Türkler ve Türkiye hakkında 'yanlış' fikir edinmektedirler. Karşılaştıkları hızlı değişim kimlik kriziyle sonuçlanmakta ve bu da Türkiye'deki şehir hayatının daha 'irrasyonel' olan taraflarını açıklıyordu; yani, 1970'lerin sonlarındaki şiddet ile irticayı.

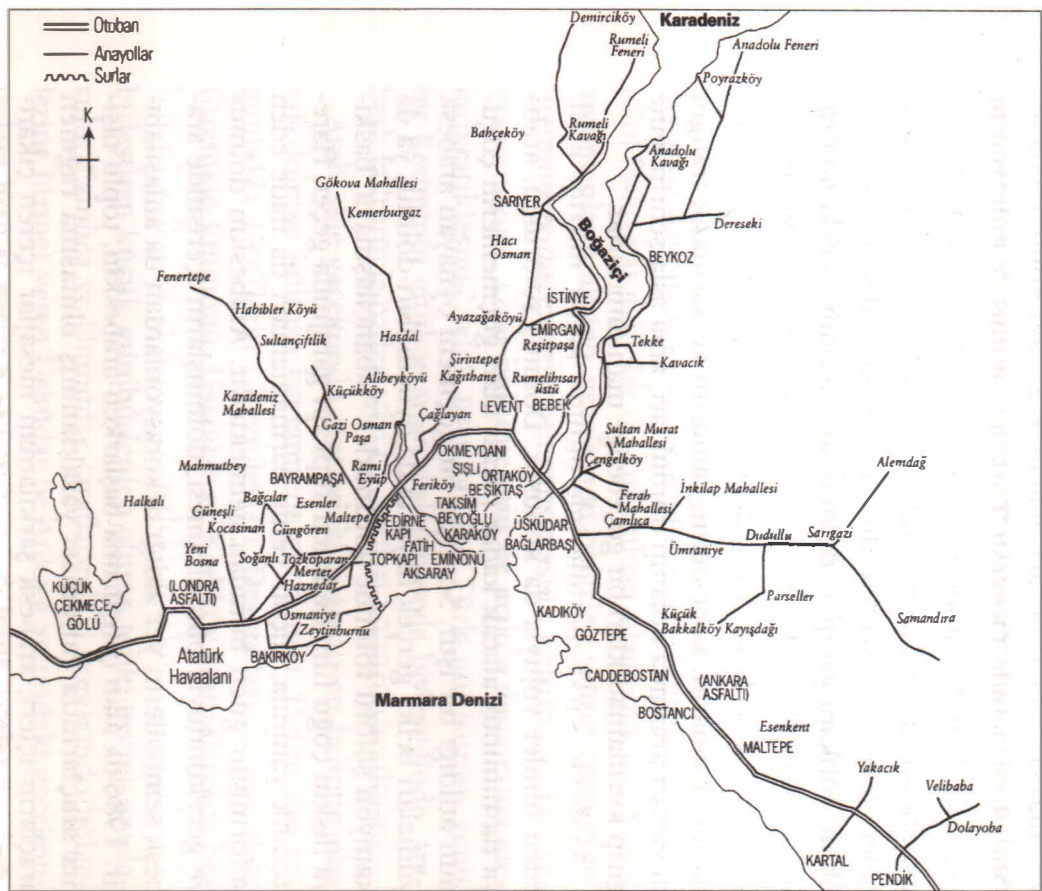
Bu söylemde gecekondu, toplumsal varoluşun iki kategorisi, köy ile şehir arasında bir hareket hali olarak görülmektedir. Gecekondu eşikte bir yerde durmakta, ne biri ne de öteki olabilmektedir. Henüz kullanıma hazır olmayan ya da sallantıda anlamına gelen 'tam oturmamış' ifadesi gecekondu için iyi bir tanımdır. Bu ifade aynı zamanda, çocukça ya da dengesiz davranan kişiler ve toplumsal durumlar için kullanılır. Psiko-patolojik bir dil kullanılırsa, akademik sosyolojik argümanların aksine, gecekondu bölgeleri şehrin çözülmüş-lüğünün ve düzensizliğinin yansımasıdır. Şehrin eşiğinde olma deneyimi, Özal hükümetinin de açıkça ifade ettiği 'demokratikleşmiş' refah üretiminden Türk nüfusunun geniş bir kesiminin gittikçe artan dışlanmasıyla birleştiğinde, arabesk kültürüyle özdeşleşen bir periferi kültürü yaratmıştır.

Arabeskle gecekondu arasındaki bağlantı en belirgin olarak dolmuş kültürü kavramında görülebilir. Dolmuşlar çoğunlukla 1950'lerin Chevrolet'leri, Desoto'ları ile şehirdeki (özellikle Eminönü, Üsküdar ve Kadıköy rıhtımlarında bulunan) kalkış noktalarını çevredeki gecekondu bölgeleriyle birleştiren küçük minibüslerden oluşan toplu taşıma aracıdır. Çamlıca ve Ümraniye taraflarındaki gecekondu bölgelerine hizmet veren Üsküdar ile Ankara yolundaki gecekondu'lara hizmet veren Kadıköy hariç, dolmuş rotalarının bağlantı yeri Topkapı garajıdır (Bkz. harita). Bakımsız Sulukule'nin meşhur genelevlerine (Bölgenin sakinleri bu tanımlamayı her seferinde kesin bir dille reddederler. e.n.) yakın,

eski şehir surlarının Topkapı kapısında yerleşmiş olan, dolmuşların içinden geçmesi gereken uzun selvi ağaçlarıyla göze çarpan mezarlıkla çevrili Topkapı, Türkiye'deki şehir imajının en belirgin figürlerindendir. Mekansal, toplumsal ve ahlaksal açıdan bir alacakaranlık kuşağı konumundadır. Duvarların içinde Osmanlı Türk imparatorluk kültürünün eserleri; dışında, modern Türkiye'nin 'trash' kültürünün günlük karmaşası; içeride saraylar, camiler; dışarıda birahaneler, genelevler. İçeride düzen ve yaşam; dışarıda kaos ve ölüm. Topkapı garajıyla dolmuş şoförlerinin, gecekondu sakinlerinin eşikteki konumlarını ve karmaşık kimliklerini nasıl yansıttıkları kolayca görülebilir. Dolmuş şoförü gibi onlar da mezarlıkların, köpeklerin, çamurun ve karmaşık trafiğin duvarları arasında dolanıp durdukları, ama asla şehrin içine girip kurulamadıkları bir göçebelige mahkumdurlar.

Arabesk, şarkı metinleriyle olduğu kadar müziğe eşlik eden filmler yoluyla da konuşur. Dolmuş şoförlüğü, araba ya da minibüs alacak kadar parası olan göçmenlerin çoğunun atıldığı bir iştir. Sonuçta bir göçmeni oynayan arabesk yıldızları belki 'gerçek hayat'ta da oynadıkları dolmuş ya da kamyon şoförü rolünde görünürler. Yabancılaşmaya, baskıya ilişkin çoğu film de zaten Topkapı garajında geçer. Hareketlilik yanında, hiçbir yerde barınamamayı da ifade eden şoförlüğün gücü buradan gelmektedir. Arabeskin dolmuş ve gecekonduyla bütünleşmesi, dolmuşların içerisinde arabesk sembollerin yer aldığı dekorasyonlardan da anlaşılabilir. 1986'da alan çalışmama başlarken arabeskin, toplu taşıma araçlarında çalınması yasaklanmış olmasına rağmen araçların içleri, arabesk şarkılardan mesajlar içeren çıkartmalarla doluydu: 'Seni Sevmeyen Ölsün', 'Gurbet Kuşları',

(*) Çerçöp, süprüntü; gündelik ıvrır-zıvır - altkültürlerin yıkık-dökük dünyasına atıf yapan bir moda kültürel terim. -en.



İstanbul'un "Gecekondı" haritası.

'Mavi Mavi', 'Sus, Gözlerin Konuşsun', 'Şoförüm' gibi. Bunların yanında, aynı rengarenk plastik çıkartmalara Arap ve Romen harfleriyle yazılmış küçük dualar, 'nazarlıklar', plastik çiçekler, arabesk yıldızlarının resimleri ve arabesk ruhunu yansıtan diğer ifadeler de dekorasyona dahildi: yanaklarından iri, parlak bir gözyaşı süzülen küçük bir oğlan çocuğuyla, Mekke'deki Kabe'nin resmi önünde dua eden küçük bir kız çocuğunun resimleri.

Dolmuş kültürü çok yönlü bir kavramdır. Eğribel'e göre dolmuşun arabesk ve gecekonduyla ortak olan özelliği, devletin karşılayamadığı ihtiyaçlara popüler bir yanıt sunabilmesidir. Gecekondu, göçmenlerin konut sorununa çözüm sağlarken dolmuş, devletin toplu taşıma sisteminin başedemediği, göçmenlerin ulaşım ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Benzer biçimde arabesk de devletin, halkın kültürel gereksinimlerine yanıt veremeyen resmi (özünde Batılı) bir kültür oluşturma çabalarına verilen bir karşılıktır. Tüm bunlar, alternatifsizlik kültürü olarak tanımlanmaktadır.²⁹ Ancak Eğribel, ortaya konulan bu yanıtlarda, arabeskin ekonomik yapılanmasında da kendini gösteren bir düzen eksikliği görmektedir. Arabeski daha ucuza, daha kolay üreten korsan kasetçiliğin önü alınamaz boyutlara ulaşması, arabeskin büyümesine katkıda bulunan bir durumdu. Türk hükümeti, müzik endüstrisi içindeki bir lobinin ricalarına ancak 1989'da, 1987'de çıkartılan ve her kasetin üzerinde vergisinin ödendiğini belirten bandrolün bulunmasını şart koşan 3257 sayılı kanunun uygulanmaya başlamasıyla karşılık verdi. Bunun, korsan kasetçiliğe karşı doğrudan bir tedbir oluşturacağı düşünülmüştü. Ne derece etkili olduğunu söylemek için henüz çok erken ama burada önemli olan, diğer tüm müzik türlerinin aksine, gayri-resmi ekono-

29 Eğribel, 1984, s. 38.

minin gerisindeki pazar ilişkilerinden en çok yararlananın arabesk oluşuydu.

Dolmuş kültürü kavramıyla, liberal-entellektüel eleştirilerde yaygınlık kazanan, toplumsal ve ahlaksal dağılımşık ve arabesk arasında bağ kuran bir anlayış açıkça ortaya kondu. Sonuçta arabesk, İstanbul'un hızlı kentleşmesinin ortaya çıkardığı tüm patolojik göstergelerle eş anlamlı sayılır oldu. Bunun içinde kişisel depresyon ve intihar da yer alıyordu. *Milliyet*'te 15 Temmuz 1987 tarihli bir makale konuyu açıklıyordu:

Faruk Güçlü'nün yürüttüğü 'Arabesk kültürünün intiharla ilişkisi' konulu araştırma, arabesk gecekondu kültürünün özellikle gençleri etkilediğini ortaya koydu. Arabesk kültürünü yayan filmlerle televizyon programlarının intihar vakalarında artışa neden olduğunu iddia eden araştırma, 1980 ile 1985 arasında Ankara'da meydana gelen 681 intihar vakasından 28'inin sinemadan, basından ve televizyonda gösterilen filmlerden etkilenecek şekilde 'açmazlarından kurtulmak amacıyla' intiharı seçtiğini ortaya koydu.

Arabeskin gecekonduyla bütünleşmesi, müziği, işgücü göçü sürecinde yerinden olmuş, yabancılaşmış bir kentli lümpenproletarya imajıyla bağdaştırmaktadır. Bununla beraber, arabeskin yabancılaştırıcı, olumsuz etkilerinin, dinsel tepkiyle (irtica) ve Özal hükümetinin politikalarıyla ilişkilendirildiği, belirgin bir politik boyutu da vardır.

Arabesk ve Dinsel Tepki

Arabeske karşı olanlara göre arabesk şarkı sözleri, hayat hakkında olumsuz tavırlar ifade etmekte ve söyleniş biçimindeki 'Araplaşma' hissedilmektedir. Arabeske karşı yö-

neltilen en büyük suçlama ise sözlerinin saçma ve belirgin bir konudan yoksun oluşudur. Sözler, bir şeyi açıkça ifade etmek yerine lafı dolandırırılar. Türkiye’de bir konudan dürüstçe, açıkça bahsetmek, onun ‘Türkçesini söylemektir’; süslü, dolambaçlı cümlelere, akıcı kelime oyunlarına genelde güvenilmemekte, bunların yabancılara özgü olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, arabeskle özdeşleşmiş, genizden gelen kalın ses, Türkçenin bozulmasına sebep olmaktadır. Sanat müziğiyle tanınmış Müzeyyen Senar, şimdi arabesk şarkıları duyulan Bülent Ersoy ve Devran Çağlar gibi şarkıcılarda bu bozulmanın doruğa ulaştığı, diğer meslektaşlarının ortak kanısıdır. Türk konservatuarlarında diksiyona ayrı bir önem verilir. TRT müzisyenleri birisinde fazla kusur bulamamakla birlikte açık yüreklilikle kutlayamıyorlarsa, salt üçüncü kişilere yüksek duyarlılıklarını göstermek için bile olsa en azından diksiyonuna laf ederler. Arabeskin seslendirme biçiminde ve duygularda gerçeklerle yüzyüze gelmekten kaçındığı ve sonuçta, aşırı duygusallığa ve kaderciliğe yöneldiği düşünülmektedir. Konuştuğum birçok kişi, 1986’nın sonlarında Türkiye için önemli bir konu olan toplumsal ve dinsel tepkiyle arabeskin dolaylı olarak bağlantılı olduğu savının geçerli olduğu iddiasındaydı.

Halihazırda, irtica ile arabesk arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu iddia edebilecek kesin kanıtlar olmasa da çoğu kimse, her ikisini de dinsel tepki ile popüler kültürün kötümser göstergeleri olarak yorumladı. Bunu, bana ilk bağlama hocam, bu tartışmayla çok uygun düşen şu ifadeyle açıkladı: “Arabesk, stoisizmin ve kaderi olduğu gibi kabul etmenin en yüce ama hem olumlu hem olumsuz erdemlerini sürekli telkin eder.” Turgut Özal’ın Anavatan Partisi hükümetinin serbest pazar politikası, gittikçe daha çok fakirleşen, yabancılaştıran bir çoğunluğun zararına, zengin bir azınlı-

ğa ayrıcalıklar tanımıştır. Ancak, şehirde yer edinememiş işgücünün etkin bir politik eyleme girişmesini sağlayabilecek bir sömürü olgusunu ortaya koymak yerine arabesk, politik, ekonomik gücü kaderden başka açıklaması olmayan gerçekler olarak sunmuştur. Arabesk starını kurbandan kahrmana çeviren şey, insafsızca sömüren bir durum karşısında değersiz bir tatminden başka bir şey değildir.

Kadercilik, bu durumda geleneksel bir İslami değer olarak görülür. Teolojik açıdan ise bu büyük bir hatadır. Müslüman alimler, kadere inanmakla kadercilik arasında keskin bir ayrım yaparlar: birincisi, insanların özgür iradesini kabul eder ama seçimlerinin ne olacağını Tanrının en baştan bildiğini vurgular; kadercilik ise tamamen pasifliğe dair bir doktrindir. Bundan da öte, tüm dinsel otoritelerin haram olduğunda birleştiği müzik türü, arabesktir ve bunun da sebebi, sadece pasif bir kaderciliğe yönelmesi değil, aynı zamanda içki ve seksle özdeşleşmiş olmasıdır.

Buna rağmen hocam, bu pasiflik ideolojisini kontrol ederken bu durumdan kazanç sağlayanların, işgücünün sömürülmesi amacıyla ideolojik araçları kontrol altında tuttuğunu, sistemin ister istemez zengin bir azınlık yararına işlemesini insanların pasifçe kabul edeceklerine güvenilebilirliklerini anlatmıştı. Bağlama hocama göre bu yüzden, Özal'ın reformlarından en çabuk faydalananların, şehirde küçük işyerleri, dükkanlar işleten, kendi deyimiyle, hacılar, hocalar olması hiç de şaşırtıcı değildi.

Gazeteci Uğur Mumcu'nun yayınladığı birçok yazının, Türk ordusunun ve [o] günkü hükümetin 'Rabıta Olayı'na karışmasını ayrıntılı olarak ortaya koyduğu bir zamanda bu fikrin geçerliliğinin fazla olduğu söylenebilir. Batı Almanya ve Belçika'daki Türk din memurlarının maaşlarının Suudi bağlantılı Rabıtat el-Alem el-İslami adlı örgüt tarafından ödenmesine izin verilmesi, Amiral Bülent Ulusu hükümeti-

nin 1981'deki bir kararıyla başladı.³⁰ Türkiye'de binlerce insan, 'uluslararası komünizm'le ilişkileri olduğu gerekçesiyle hapse atılıyordu. Ama bu uluslararası İslami örgütle olan ilişki, başbakanın kardeşleri Yusuf ve Korkut Özal'la kurulan bağlantılar sayesinde devam etti. Rabıta, meclis alanı içine bir cami, Ankara'da Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne bir cami ile birlikte bir de İslam merkezi kurdu. Türkiye'deki faaliyetleri, Faysal Finans Kurumu başta olmak üzere birkaç banka ve finans kuruluşu aracılığıyla sürmektedir. Düzenli ticari faaliyetlerinin yanında dinsel kuruluşların, yayınların ve gazetelerin kurulmasını da finanse etmektedir.

Özal hükümetinin Rabıta olayıyla ortaya çıkan dinsel bağlantıları, içlerinde benim ilk bağlama hocamla ev arkadaşımın da bulunduğu merkez-sol ve laiklik taraftarlarını öfkelenlendirmişti. Onlara olaylar öylesine birbirine bağlı görünüyordu ki dinsel tepkinin ortaya koyduğu ve kötü bir hükümetin yönlendirdiği tehlikeyle ilgili uzun tartışmalara dalmadan arabesk hakkında konuşmak mümkün değildi. TRT'nin halk müziği bölümündeki arkadaşlar arasında bu konu her açılışında, sitem dolu sözler ediliyordu. TRT o zamanlar, kendini Türk-İslam Sentezine adanmış olan hükümete yakın Ocak [Aydınlar Ocağı] grubu tarafından yönetiliyordu. TRT programlarında 'İslami' değerlere dönüşü simgeleyen değişiklikler destek görüyor ve TRT'nin yeni kelimelere geçerlilik kazandırmakta çok önemli rol oynadığı dil reformu gibi konularda belirgin biçimde geri adım atılıyordu. 1987'de haber sunucularının metinleri, aslında dil reformlarının değiştirmiş olduğu 'eski' kelimelerden oluşan sözde 'yeni' kelime listelerine göre ayarlanıyordu ve haber sunucularının kullandığı dil, hissedilir biçimde Arapçalaş-

30 Bkz. Akın ve Karasapan, 1988, s. 15. Aynı zamanda, arabeskle ilişkisine ilişkin açıklama için bakınız: Stokes, 1989.

mıştı. Beş yıl öncesinde ise TRT haber sunucularının kullandığı dil, Atatürk reformlarına uygun bir Öztürkçeydi. Televizyon programlarında sanat müziğinin, halk müziğinin yerini almaya başlaması da halk müziği sanatçıları tarafından tamamen aynı sürecin bir parçası olarak yorumlanıyordu. Aynı sıralarda arabesk starlarıyla, arabeske sadece eleştirel bir açıdan bakmayan röportajlar görülmeye başlandı. 1980'de TRT'nin Yılbaşı programında Orhan Gencebay'ın 'Yarabbim' adlı şarkısıyla sürpriz bir biçimde televizyona çıkması, tatil programlarına (yılbaşında veya bayramlarda) arabeskle özdeşleşmiş büyük yıldızların konuk olmasının başlangıcı oldu. Bu yıldızlar, çoğunlukla onları ünlü yapan parçaları değil, standart halk ve sanat müziği repertuarından parçalar seslendiriyorlardı. Türk sanat müziğinin 'Sanat Güneşi' olarak bilinen ama 1987'de "Helal Olsun" adlı kasetiyle arabesk söylemeye başlayan Zeki Müren, yılbaşı programlarında sık görünen sanatçılardandı. 1990'da Kurban Bayramı gecesinde, belki de en ünlü arabesk yıldızı olan İbrahim Tatlıses televizyonda, TRT halk müziği repertuarından bir uzun hava okudu. TRT halk müziği sanatçıları, arabesk sanatçılarının, izlenme oranı en yüksek programlarda zaman zaman görünmelerinin, kendilerinin TRT yayınları üzerindeki tekellerine doğrudan bir tehdit oluşturduğunu düşünüyorlardı. Bunu da, Atatürk değerlerinin en yüksek düzeyde çiğnenmesi olarak yansıtıyorlardı.

Özal ailesinin birkaç arabesk yıldızıyla olan yakın ilişkisi, bu argümana ek bir destek sağlamıştı. 1988'in başlarında Özal'ın, Gülşah Koçyiğit'in (Hülya Koçyiğit ve Selim Soydan'ın kızı) nişan partisinde Orhan Gencebay'la yakın, dostane bir sohbet ettiği görülmüştü. Müzik basını için 'Arabeske Başbakan düzeyinde destek', skandal yaratacak düzeyde bir ön sayfa haberi oldu.³¹ Dedikodu basını, Özal'ın

31 Müzik Magazin, Sayı 7, 25 Ocak 1989.

1988'de bir dizi arabesk konserini coşkuyla izlemesine büyük yer ayırdı ve aynı yıl Anavatan Partisi 1987-8'in en popüler arabesk şarkısı olan 'Seni Sevmeyen Ölsün'ü 1988 seçimleri için kampanya müziği olarak kullandı. Başbakanın eşi Semra Özal'ın 1989 başında televizyona kaydedilecek olan bir resmi resepsiyona Bülent Ersoy'un da katılmasında ısrar etmesi, TRT içinde ciddi karışıklıklara sebep oldu. O zamana kadar TRT, parlak giysilere bürünmüş transseksüel Bülent Ersoy'un varlığını kabul etmeyi reddediyordu, çünkü Ersoy, Türkiye'de sahneye çıkması yasaklanınca 1980'de Batı Almanya'ya gitmişti. Başbakanlığın diğer bir gözdesi olan İbrahim Tatlıses, 12 Haziran 1990'da Sovyet Azerbaycan'ına yapılan resmi gezide, Semra Özal'a eşlik eden gruba dahildi.

Hükümetle TRT'nin arabeske yakınlaşmasının doruk noktası, Şubat 1989'da İstanbul'da, zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in organize ettiği Birinci Müzik Kongresi sırasında yaşandı. Sonuç, 'Acısız Arabesk'in desteklenmesi yönündeydi. Kongreyle ilgili, haftalık *Hafta Sonu*³² gazetesinde çıkan bir yazıya göre TRT, sözleri kadercı olmayan müziği 'tanımaya' hazırdı. Bu yeni tip arabeskin ilk örneği, Hakkı Bulut'un söylediği, Batı tarzı hafif müzik bestecisi Esin Engin'in bestelediği 'Sevenler Kıskanır' adlı şarkıydı. Bu parçayı içeren kasetinin yoğun reklamı yapılmasına ve Hakkı Bulut'un Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Kültür Merkezi'nde şarkıyı seslendirmesine rağmen bu ilk deneyim, ticari bir fiyaskoyla sonuçlandı. Aynı yılın sonlarında İstanbul'a döndüğümde kaseti hiçbir yerde bulamadım. Bu olay, hükümetin arabeski kontrol etme ve kendi amaçlarına uygun olarak yönlendirme çabasını temsil ediyordu; aynı zamanda Türkiye'nin kültürel gelişiminde aktif,

32 *Hafta Sonu*, 7 Mart 1989.

sorumlu bir rol üstlendiğini gösteriyordu. Hükümete ve arabeske karşı olanlara göre bu kongre, hükümetin popüler kültürü kendi amaçları doğrultusunda kötüye kullanmasının kesin bir örneğini oluşturunuyordu. Karşıtları, Özal döneminin politikasını, tepkiyi, kötümserliği, karışıklığı yansıtan 'arabesk politikası' olarak tanımlıyordu.

Bu politik eleştiri, arabeskin toplumsal, politik anlamda ifade ettiklerinin sembolü olması açısından, arabeskin kullandığı dile odaklanmıştı. Benim İngiltere'de öğrendiğim Türkçeden dolayı biraz eski dille konuşuyor olmam, ilk başlarda biraz alay konusuydu. Bana karşı özel bir sorumluluk hisseden insanlar bu dili kolayca atamayacağımı farkedince bu bir olay haline geldi ve sert tartışmalara yol açtı. Konuşmamı, aralarında bulunduğum insanların diline uyarlamayı öğrendiğim halde bir kitapta ya da bulmacada karşımıza çıkan 'eski' bir kelimenin anlamını sadece benim biliyor oluşum eleştirilere ve yorumlara neden oluyordu. Kullanılıyor olsun olmasın, akılda eski kelimelerin tutulması, sanki bulandırıcı, kötü bir etki bırakıyordu. Bu yüzden sohbet, Türk politikasında İslamın yeri, tarikatlar, arabesk gibi konulardan açıldığı zaman alevleniyordu. Kullanılan dildeki tahribatları anlayabiliyordum. Dilin her yöne çekilebilirliği üstüne görünüşte eleştirel olmayan görüşlerine sürekli karşı çıkarak, durumu iyice karıştırdığım söylenebilirdi.

Bu gibi tartışmalar sonuçta, karşılıklı saçmalama suçlamalarıyla bitiyordu. Arabeskin küçük ama önemli bir rol oynadığı bu konulara ilişkin tavrım, karakterimdeki bozukluklarla ilgili söylenmesi gereken her şeyi en açık biçimde yansıtıyordu: 'pozitif' düşünen biri değildim; ne Türk toplumuna ne de İngiliz toplumuna 'uyum' sağlayabiliyordum (öyle düşünüyorlardı, çünkü Türkiye'de olmamın birinci sebebi buydu); sağ görüşlü bir adamı çekebilecek konulara karşı konulmaz bir ilgim vardı; üstüne üstlük, kişisel haya-

tımda tembel ve sorumsuzdum. Genelde bunlar için getirdikleri açıklama, bu bozuklukların, insanlardan nefret etmekten çok tam oturmamış bir pasiflikten kaynaklandığıydı ve arabeskin kuvvet bulduğu nokta tam da bu pasiflikti. Devlet hegemonyası, dilin, zevklerin, kişisel alışkanlıkların, özelliklerin tanımlandığı, iktidarın müzakere edilmesine, yönlendirilmesine, iktidar için yarışa aracılık eden medya 'saçmalığı' içinde işliyordu.

Müzikolojik, sosyolojik ve politik değerlendirmeler müzisyenleri, dinleyicileri tanımlarken, arabeske yol açan ve sonrasında arabeskin katkıda bulunduğu bozulma ve çözülme süreçlerine değinmektedir. Bu eleştirel söylemler, müzisyenlerin ve dinleyicilerin arabeskin anlam ve önemini açıklamak için kullandıkları yabancılaşma, keder, kader diliyle bütünleşen bir arabesk miti oluşturdular. Popüler basın, radyo, televizyon aracılığıyla arabeskin resmi ve resmi olmayan sunumları birbirine geçmeye başladı. Bu yüzden arabeskin belirgin bir göçmen kültürüyle özdeşleşmesi daha ayrıntılı incelenmelidir.

Müzisyenler

İstanbul'daki arabesk starlarının Türkiye'nin güneydoğusundan İstanbul'a göçenlerden çıktığı bilinmektedir. Dedi-kodu ve müzik basını arabeskçilerin hayat hikayelerini gayet iyi bilmekte ve zaman zaman da yayınlamaktadır. Arabesk müziğin gelişimine paralel, kurgusal bir biyografi oluşturabilmek için basında çıkan haberlerle filmlerde anlatılan hikayeler -ki bu filmlerde şarkıcılar 'gerçek' isimlerini kullanırlar- bu biyografilerde yer alan ayrıntılarla uyumludur.³³ Arabesk bağlamında belki de en iyi bilinen biyografi,

33 Rus biçimselci eleştirmen Tomashevsky'nin geliştirdiği kurgusal biyografi ku-

1980'ler boyunca başarısını hep korumuş olan İbrahim Tatlıses'e aittir. 'Mavi Mavi', 'Gülüm Benim', 'Allah Allah' ve en son 'Fosforlu Cevriyem' gibi şarkılar içeren albümleri, bir milyonun üzerinde satan nadir kasetler arasındadır. Türkiye'nin güneydoğusunda fakir bir il olan, nüfusunun yarısı Arapça, yarısı Türkçe konuşan Urfa'dan çıktığını herkes bilir. 1970'lerin başlarında İstanbul'a göç ettiğinde birkaç yıl inşaat işçisi olarak çalışır, ta ki sesi 'keşfedilip' (bu birçok filmde işlenmiş bir konudur) şöhreti yakalayınca kadar. Filmler İstanbul'a göçmüş bir Urfalının hayatını anlatır ama gerçek hayatla benzerliği giderek azalır. Çünkü filmlerdeki kahraman sürekli acı çeker, şehre mağlup düşerken 'gerçek hayatta' birçok arabeskçi yatırım yapmakta, başarılı işadamları haline gelmektedir. Örneğin, İbrahim Tatlıses, inşaat ve turizm sektörüne önemli yatırımlar yapmıştır. Ferdi Tayfur ve Orhan Gencebay daha tipik bir yol izleyerek kendi plak şirketlerini kurmuşlar ve tamamıyla olmasa da büyük ölçüde kendi müziklerini üretmeye başlamışlardır.

Arabesk starlarının hayatlarındaki 'gerçek'le 'filmlerdeki kurgu' arasındaki ilişki birçok eleştirmenin tahmin ettiğinden daha karışıktır. Güngör'e göre arabesk starları milyoner hayatı yaşarken hayranları, onların, 'halktan biri' oldukları yolundaki iddialarına kanmaktadır. Az sayıda bir sanatçı topluluğu için arabeskin oldukça kârlı bir iş olduğu çok açıktır. Ferdi Tayfur 1979'da İzmir Fuarı'nda günde, o zaman için rekor bir ücret olan 5 milyon TL. kazanmıştı.³⁴ 1990'da, tanınmış yıldızlar bir gecede ortalama 10 milyon TL. kazanırken daha az bilinen TRT ve piyasa şarkıcıları gecede yaklaşık 3 milyon TL. kazanıyordu. Ancak zengin olma

ramı üstüne Cf. Jefferson'un yorumu şöyle: 'yaşam, en az şiir kadar kurgusaldır ve karşısında esas olanın okunabileceği bir tür ikincil yaratı halini alır' (1986, s. 33).

34 Egribel, 1984, s. 26.

‘gerçeği’ arabesk filmlerin ‘kurgusunun’ bir parçasıdır. Birçok film, göçmenlerin şehirde çok çalışarak kazandıkları geliri, köylü mantığı ile birleştirmekte büyük güçlük çektiklerini sergilemektedir. Uzakta, büyüleyici bir objenin varlığı, ki bu her zaman ‘modern’, şehirli değerlere sahip güzel bir kadındır, şehirdeki göçmenin elde etmek istedikleriyle kendini sınırlayan şeyler arasında sürekli bir çatışmaya yol açar. İbrahim Tatlıses’in fazla duygusal, genellikle şiddet dolu aşk hayatı, filmlerdeki konulara tamamen uymakta ve basını oldukça meşgul etmektedir. İstanbul’da olduğum sene esrar bulundurma; kız arkadaşını³⁵ dövme; bir küfür yüzünden ‘adamlarının’ rakip bir plak şirketinin yaşlı sahibini tehdit etmesi gibi birkaç suçtan dolayı gözaltına alınmıştı. Sonuçta, izleyenlerin filmdeki karakter hakkındaki düşünceleri, sadece filmlerde ve şarkılarda yaratılan karakterle sınırlı kalmakta, aktörün popüler basında tefrika halini almış hikayesi de buna katkıda bulunmaktadır.

‘Gerçek’ ve ‘kurgu’ bağlantısını daha yakından incelemek gerekirse, 1980 ortalarından 1989’daki ölümüne kadar popülerliğini korumuş kadın arabeskçi Bergen’in hikayesine bakabiliriz. Bu biyografinin en dikkat çekici yönü, ilk kocasıyla yaşadığı şiddetli geçimsizliktir. Ölümünden sonra gazetelerde yayınlanan haberlere göre yaşadığı mutsuz bir gönül ilişkisi, 17 yaşındayken PTT’deki işini bırakmasına neden oldu. Bir akşam Ankara’da Feyman Gece Kulübü’nde kız arkadaşlarıyla birlikte içerken sahnede şarkı söylemesi istendi ve sonrasında gece kulübünün müdürü tarafından şarkıcı olarak işe alındı. Böylece, Adana, Mersin ve İzmir’de hafif müzik şarkıcısı olarak sürdüreceği bir kariyere başlamış oldu. 1980’de Adana’da çalışırken Halis Serbest’le tanıştı, evlendi; kocası iki yıl sonra İzmir’de bir kıskançlık nöbe-

35 Aktris Perihan Savaş.

ti sırasında yüzüne bir şişe kezzap attı. Böylece Bergen, artık 'Acıların Kadını' olarak arabesk kariyerine devam ediyordu. Bergen'in hikayesi, arabeske özgü dramın klasik unsurlarını içerir: mutluluk, bir anlık duygu ve davranışların sonucunda, sonsuza dek kalacak bir izle bölünür. Gerçek anlamda bir 'yüz'den yoksun kalan Bergen, bir şarkıcı ve bir dul olarak toplumsal ve cinsel hayatta marjinalliğe mahkumdur. Eski kocası, bitip tükenmez tehditlerden sonra, Bergen'i 15 Ağustos 1989'da Kayseri'deki bir gece programının ardından arabayla kaçırıp Mersin'e doğru götürürken Toros dağlarında yol kenarındaki bir restoranda vurur.

Bu tip biyografilerin en önemli unsuru, yıldızların nereli olduğudur. 1970'lerle 1980'lerde arabeskin belli başlı temsilcilerinin çoğu Adana (Ferdî Tayfur ve Müslüm Gürses) ile Arapça konuşma oranınin fazla olduğu daha doğudaki Urfa (İbrahim Tatlıses), Diyarbakır (Coşkun Sabah, Emrah, Mahsun Kırmızıgül) ve Antakya'dan (Ceylan, Gökhan Güney) çıkmıştır. Türkiye'nin doğuya yakın bölgelerinin taşıdığı 'Arap' unsurları, çarpıcı bir özellik oluşturmaktadır. Bu bölgenin kültürel ve coğrafi açıdan Suriye ile Irak'a olan yakınlığının, bu müzikteki 'Arap' havasını ve Arapların müzik türlerine olan benzerliği açıkladığı varsayılmaktadır. Birkaç arabeskçinin Malatyalı (Malatyalı İbrahim) ve Elazığlı (Mustafa Keser) olmasına rağmen arabeskin, Türkiye'de Kürt nüfusun yoğun olduğu güney, orta ve kuzeydoğu bölgeleriyle özdeşleştirilmemesi dikkat çekicidir.

Arabeskin Adana ile özdeşleştirilmesi şarkıcılar yanında bestecilere ve söz yazarlarına baktığımızda güçlenmektedir. Arabesk, şarkıcılar etrafında dönen bir müziktir ve eşlik eden müzisyenleri halk genelde bilmez. Buna rağmen, birkaç besteci ve söz yazarı, kendi çaplarında tanınmış kişilerdir. Bu insanların çoğunun biyografileri, film yıldızlarının efsanevi öykülerinin çizgileriyle benzeşmektedir. Popü-

ler olmuş birçok hit parçayla birlikte ‘Gülüm Benim’ ile ‘Mavi Mavi’yi de yazmış olan Burhan Bayar, 1955’de Adana’da doğdu. 1970’te İstanbul’da bir süre mimarlık öğrencisiydi, sonra okulu bırakıp kardeşiyle birlikte önce İstanbul’daki pavyonlarda, ardından Ankara’da gece kulüplerinde ney ve kaval almaya başladı. Bir süre İbrahim Tatlıses’le çalıştı ama İzmir’deyken esrar bulundurma suçundan hapse atıldı. O zamandan beri özellikle İbrahim Tatlıses’in bestecisi olarak n kazandı.

Arabesk söz yazarları arasında belki de en tanınanı, şu an Ferdi Tayfur’un ‘Fedifon’ stüdyolarının müdürü olan ve yaklaşık 500 şarkı sözü bulunan Ahmet Selçuk İlkan’dır. 1953’te Adana’da doğmuş ve 1970’te lise eğitimini tamamladıktan sonra Batı Almanya’ya göç etmiştir. Profesyonel olarak arabesk şarkı sözü yazmaya 1978’de Almanya’da yaşadığı sıralarda başladı. Ardından İstanbul’a döndü ve 1980’de İstanbul niversitesi’nin Alman Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Burhan Bayar tarafından keşfedilmeden önce bir aycının yanında çalışan 1950 doğumlu Hamza Dikeli de Adanalı söz yazarları listesine eklenebilir.

Türk müzik piyasasında mitin gerçeği yarattığı ve piyasanın hayat öyküleri modele uygun olan şarkıcıları seçip ne çıkardığı söylenebilir. Seyredenler için mit, gerçekliğini korumaktadır çünkü arabesk filmlerinin dünyayı ‘olduğu gibi’ sunduğu inancını pekiştirmektedir. Bazı şarkıcılar için bu mit, müzikal faaliyetlerini hem kendilerine hem de patronlarına meşru göstermektedir. Ayrıca, müzisyenler, dinleyiciler ve eleştirmenler açısından, müzisyenlik işinin oturtulabileceği bir model sağlamaktadır. Bu modelde müzik eğitimi yer almaz. şarkıcılarla söz yazarları doğuştan yetenekli olup bu yetenekleri keşfedilmiş insanlardır. Bu argüman bir yere kadar doğru olsa da plak ve kaset endüstrisinin popüler şarkıcıları seçip eğitmede-

ki rolünü abartmaktadır. Kariyerlerindeki ilerleme daha geleneksel bir çizgide sürmüş olan çok ünlü birkaç arabesk şarkıcısı, Türkiye'nin çok farklı yerlerinde doğup büyümüş kimselerdir.

Bu müstesna sanatçılardan en göze çarpanı Orhan Gencebay'dır. Gencebay 4 Ağustos 1944'te Samsun'da doğdu. Küçük yaştan itibaren sanat müziği dersleri aldı ve babasından bağlama çalmayı öğrendi. 1967'de (TRT orkestralarında, korolarında önemli bir yer edinmenin anahtarı olan) İstanbul TRT okuluna başvurdu ve kabul edildi ama askere çağrıldığı için oraya ancak on ay devam edebildi. 1968'de şarkılar besteleyerek ve piyasayı sarmış olan, arabeske benzeyen ama bu adla anılmayan, genelde gece kulüplerinde çalınan bir müzik türünde bağlama çalarak, popüler bir müzisyen olan Ahmet Sezgin'le çalışmaya başladı. Arabesk terimi gazeteciler tarafından ilk kez, Orhan Gencebay'ın 1970'de çıkardığı ilk solo kaseti 'Bir Teselli Ver'i tanımlamak için kullanıldı. Bu kaset başarısını, Ahmet Sezgin, Sinan Subaşı, Şükran Ay, Sevim Şengül ve diğerlerinin ticari popüler müziğine borçludur; ama aynı zamanda Batılı elektro-enstrümanları da büyük ölçüde kullanılmıştır. İlk kasetlerinin başarısı üstüne Orhan Gencebay 1973'te kendi müziğini üretmeye ve dağıtmaya başlayan Kervan Kasetçilik'i kurdu. Sonuçta, Gencebay'ın müzikal eğitimine ailesinin, yerel müzik dernekleriyle konservatuvarların, TRT okulunun ve İstanbul'da Ahmet Sezgin ile olan usta-çırak ilişkisinin katkısı olmuştur. Bugün İstanbul'da çalışan profesyonel müzisyenlerin çoğu, buna benzer resmi ve yarı resmi öğrenme süreçleri geçirmişlerdir. Orhan Gencebay, birçok arabesk yıldızı arasında bir istisna oluşturur çünkü yaptığı müziğin, Ferdi Tayfur'un tamamen tek sesli ve kaba saba bir duygusallıkla yüklü müziğiyle karşılaştırıldığında arabeskin 'ciddi' yönünü temsil ettiği düşünülmektedir. Arabeskle

bağlantılı olarak sıkça duyduğum bir espriye göre, 1970'lerin sonlarında İstanbul sokaklarında dolaşan çeteler için asıl önemli olan, birinin sağcı ya da solcu olması değil, Ferdici ya da Orhancı olmasıydı. Yukarıda da belirtildiği gibi Orhan Gencebay yaptığı müziğin arabesk olduğunu uzun süre kabul etmedi. Buna rağmen, çoğu kimse bu müziğin arabesk olduğunu düşünmektedir ama hem bestelerinde hem de icrasında ortaya koyduğu kaliteli müzikal çalışma takdir edilmekte, halk ve sanat müziği çalışan bazı müzisyenlerin Orhan Gencebay'ı kabul etmesini sağlamaktadır. Trabzon'da, 1987'de ilişki halinde olduğum bir cemiyette sanat müziğiyle uğraşanlar Gencebay'dan bestekar ve "büyük usta" diye bahsederlerdi. Başka hiçbir arabesk sanatçısı için bu terimleri kullanmıyorlardı. İstanbul TRT'sinde halk müziği sanatçısı olan Nuray Hafıtaş, son çıkardığı halk müziği kasetinde Orhan Gencebay'ın hit olmuş bir parçasını da seslendirdi. Orhan Gencebay'ın arabeski böylece, normalde bu müziği tamamıyla reddedecek insanlar arasında da kabul görmeye başladı. Ancak, bu istisnai özellikleri, Güneydoğu bölgesinden olmamasıyla ilişkilendirilmemekte, beste ve teknik alanlarındaki ustalığına atfedilmektedir.

Arabeskin altyapısını, profesyonel olarak farklı müzik türleriyle uğraşan müzisyenler, düzenlemeciler, prodüktörler, besteciler oluşturmaktadır. Mustafa Keser'in profesyonel hayatı bu açıdan iyi bir örnek oluşturur. 1965'te memleketi olan Elazığ'da piyasadaki sanat müziği şarkıcılarına müzisyen olarak eşlik ederek çalışmaya başladı. 1975'te kısa süreli bir kontratla, İzmir TRT halk müziği bölümüne mahalli sanatçı olarak girdi. Sonunda 1981'de, TRT'de kadrolu sanat müziği solisti olarak İstanbul'a taşındı. Piyasada kendi bestelerini 'Arap skalası'na uygun bir synthesizer ve ritm eşliğinde seslendirerek ek gelir sağlıyordu. Özellikle küçük gazinolarla özdeşleşmiş bu icra tarzı, her ne kadar

repertuarı arabesk repertuarıyla denk düşüyorsa da, 'Taverna' müziği olarak tanımlanıyordu. 1990'da tanıştığımızda üç tane ticari arabesk kaset çıkartmıştı ve bunlardan biri 'Seviyorum, Çaresizim', *Müzik Magazin*'in hazırladığı listelerde ondört numaraya kadar yükselmişti. Elde ettiği bu başarı sayesinde Kumkapı'daki daha büyük, daha saygın gazinolarda, müzikhollerde gece işleri buldu.

Mustafa Keser, gerektiğinde bir müzik türünden diğerine kolayca geçebilme konusunda belki de en çarpıcı örnektir. İstanbul TRT camiasında da arabesk şarkı besteleyen besteciler vardır. Esat Kabaklı, yaptığı bestelerle az da olsa para kazanmakta, bunun yanında büyük keyif almasına rağmen TRT'de yapamadığı şarkı yazma işini gerçekleştirmektedir. TRT'de halk müziği solisti olan Nuray Hafiftaş, genç arabesk şarkıcısı Canan Nergis'in 1990'da çıkan kasetine bir parça verdi. Tanınmış bir arabesk müzik prodüktörü olan ve Müslüm Gürses'le birlikte diğer arabesk starlarına da beste veren Ali Osman Erbaş, aynı zamanda TRT şarkıcılarının halk müziği kasetlerinde bağlama çalan, onların prodüktörlüğünü üstlenen iyi bir bağlama sanatçısıdır. Bu nedenlerden dolayı, arabesk müzisyenlerin Türkiye'nin güneydoğusundan, köyden şehre göç etmiş kişiler olduğu imajı, çoğu eğitilmiş müzisyen olan ve resmi müzik çevreleriyle yakın bağlantıları bulunan arabesk müzik prodüktörlerinin, icracılarının ve bestecilerinin gerçek biyografilerinden coğrafi bir özenle ayrı tutulmalıdır.

Arabesk starının, köyden şehre gelmiş Güneydoğulu göçmen olarak sunulduğu, mit halini almış biyografide şarkıcı, şehirli Türk toplumunun kıyısında kalmış, yabancılaşma mesajı taşıyan, toplumsal anlamda marjinal biri olarak gösterilir. Kurgulanmış bu biyografi üstünden şarkı ve film metinlerinin okuması yapılır. Bu ikinci metnin önemi, gücün ve gecekondu hayatının, belli bir biçimde sunulduğu

marjinal bir coğrafi mekana yerleşmiş olmasından çok, bunun ifade ettiği toplumsal kısıtlanmışlıktan kaynaklanmaktadır. Bu kısıtlanmışlık, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin inşası yoluyla ahlaksal alanda da ifade bulmaktadır. Batının oryantalist söyleminde Ortadoğulu müzisyenlerin mümkün olan her ahlaksal koda karşı çıktıkları, uzun zaman kabul görmüş bir fikirdir.³⁶ Tamamıyla farklı sebeplerden dolayı, oryantalist söylemde Doğu'nun aşırı duygusal ve dışavurumcu olarak sunulması birçok açıdan Ortadoğulu müzisyenlerin kendi toplumlarındaki sunuluş biçimlerine benzer. Bunaltıcı bir toplumsal, dinsel aşağılanmaya maruz kalan müzisyenler, dışlanmış, fakir bir dünyada ancak varolabilirler; ama bu sayede toplumun çoğunluğunun ulaşamadığı manevi hazlara erişirler. Arabesk filmlerinin başrol oyuncusu, bir yandan zenginliğin, güzel erkeklerle güzel kadınların dünyasına girerken diğer yandan fakirliğin, alkolün yıkıcı hazlarının içine dalmaktadır.

Müzisyenlerin efsaneleşmiş marjinalliği, farklı ve birbiriy-le çelişen biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Erkek arabesk starları, 'harbi erkekler' ve 'efemine'ler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Güneydoğu bölgesi ile gecekondu semtleri gibi coğrafi olarak sınırda bulunan yerlerden geldikleri tartışma götürmeyen sanatçılar giyinişleri, konuşmaları ve erkek onuruna yakışan davranışlarıyla dışarıdan bakıldığında geleneksel erkek kimliğine uygun görünmektedirler. Küfrettiği için birine silah çekmek Türk hukukuna aykırı olsa da onurlu bir erkeğe yakışan, saygı gösterilmesi gereken bir davranıştır. Evliliğin getireceği evcilleşme reddedilir. Çok sayıda erkek arabeskçi seçtikleri kadınlarla yaşamakta ama evlenmemektedir; Orhan Gencebay ile Sevim Emre, İbrahim Tatlıses ile Perihan Savaş (daha sonra Derya Tuna e.n.), Ferdi Tayfur ile

36 Lane'in Mısırlı 'Ghawa'zee' ve 'Khow'als' tanımlarına bakınız (1836, 94-102).

Necla Nazır ilk göze çarpan örneklerdir. Biyografileri, en belirgin özellikleri olan erkekliklerinin azalmasına izin vermez. Sanki, marjinal konumları yeterince sağlam olanlar bile ancak göreneklere uygun bir toplumsal cinsiyet kimliği sunma serbestisi kazanabiliyor gibidirler - ki bu sunuşun bile üstüne çalışılmış ve biraz da abartılmış bir havası olacaktır.

Evlenmeyenler, marjinalliklerini farklı bir alanda oluşturmak zorundadırlar. Daha önce, Bergen'in 'yüzünü' kaybetmesiyle kadınlığını da kaybettiği, böylece geleneksel kadınca davranış kalıplarının dışında durduğu belirtilmişti. Dikkat çekecek sayıda erkek arabeskçi, bıyıklarıyla birlikte sadece 'yüzlerini' değil, erkekliklerini de kaybetmiş olan travestiler ve transseksüellerdir. Türkiye'ye ilk gelişimde kaset satıcılarının yaptığı mimikler (Türkçem iyi değilken işaretlerle açıklanmasına da ihtiyaç duyuyordum), bu insanlarda neyin eksik görüldüğü konusunda şüpheye yer bırakmayacak nitelikteydi. Çarpıcı ama farklı örnekler, düzgün konuşan Zeki Müren ile travesti-transseksüel Bülent Ersoy'dur. Yakın zaman önce, aralarında Merve Sökmen, Zümrüt Canseli, Ertay Ünsal, Noyan Barlas, Seyhan Soylu ve 'Mimi' Soner'in bulunduğu yeni bir transseksüel şarkıcılar rüzgarı esmeye başladı. Sevgilileriyle evlenmeden birlikte yaşayan Güneydoğulu 'erkek'lerin aksine Bülent Ersoy, Batı Almanya'da yaşadığı dönemde karşılaştığı (erkek) sevgilisiyle nişanlanarak bütün dikkatleri üzerine çekti. İşin komiği, Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 12. maddesine göre kadınlar ve kızlar ancak özel izinle sahneye çıkabileceklerindendir, Bülent Ersoy'a sahne yasaktı. Ancak bu durumda iznin verilmemesi ahlaksal sebeplere dayanıyordu. Böylece Türkiye'de Bülent Ersoy'un ana gelir kaynağı kesilmiş oldu. Kamuoyunun bu konuya olan ilgisi öyle bir noktaya geldi ki Bülent Ersoy'a Türkiye'de sahneye çıkma izninin verilmesi, önemli bir politik kazanç sağlayacaktı. Sonuç olarak,

‘normal’ cinsiyetteki ‘erkek’ arabeskçiler evlenmezken ‘normal’ cinsiyete sahip ‘kadın’ arabeskçiler evlenmektedir.

Arabeskçinin cinsel marjinalliğine, arabesk müzik icrasında cinsel kimliği belirten unsurların muğlaklığı da eklenir. İstanbul’daki bir müzik öğretmeni şöyle bir yorumda bulunmuştu: ‘Şu an Türkiye’de erkekler kadın gibi şarkı söylüyor, kadınlar erkek gibi.’ Bunun sebebinin ne olduğu hakkında bir şey söyleyemiyordu ama arabeskin temsil ettiği toplumsal yozlaşmanın göstergesi olduğu muhakkaktı: ayrı tutulması gereken şeyler birbirine karıştırılıyordu. Erkek arabesk şarkıcıların tercih ettiği aralık (tessitura), orta Sol sesi ile bir üstündeki oktav arasına düşen, Batı tenorunda yüksek tenora denk gelen bir yüksekliktedir. Tünya, Bergen ve Ayşe Mine gibi kadın arabesk şarkıcıların tercihi olan düşük ses de aynı aralığa düşmektedir. Kimi zaman sadece aralığa bakarak bir erkeğin mi yoksa bir kadının mı şarkı söylediğini çıkartmak mümkün değildir ama belki telaffuz farklılıkları bir işe yarayabilir. ‘Erkek’ arabeskçiler genelde Güneydoğu illerinin lehçesiyle şarkı söylerler. Bu lehçede, İstanbul Türkçesi’nde olmayan keskin bir /k/ ve /q/ ayrılığı vardır (Arapçanın kuzey lehçelerinde ک ve ق arasındaki ayrılığa karşılık gelir). ‘Kadın’ arabeskçiler de aksine, İstanbul Türkçesiyle şarkı söylemeye çalışırlar. Zeki Müren, Türkçeyi en iyi konuşanlar arasında sayılır ama buna rağmen kendisini taklit etmeye çalışan herhangi biri aşırı ağdalı ve efemine görüneceği için alay konusu olacaktır.

Çoğu halk müziği sanatçısı, aralık’ların (tessitura) birleşmesini, halk müziği şarkıcısı Belkıs Akkale’nin popülerliğine bağlar. Onlara göre sorun erkeklerin ‘yüksek’ söylemesinden çok kadınların ‘alçak’ söylemesidir. Kendisi Alevi olmamasına karşın Belkıs Akkale, memleketi Malatya’nın Alevi müziğiyle tanındı. Bu müziği söyleyen şarkıcılar, ka-

dın olsun, erkek olsun, derin bir sesi tercih ederler. İstanbul TRT'sindeki kadın müzisyenlerin daha yaşlı kuşağı yüksek 'register'da (dik seslerde) söylemeye meyilliyken bugün, Gülşen Kutlu, Can Etili ve Nuray Hafıtaş gibi tanınmış kadın halk müziği şarkıcıları derin bir sesle söylerler. Bundaki itici gücün arabesken kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü her ne kadar TRT halk müziği bölümünden görüştüğüm kişiler bu olasılığı gözönünde bulundurmaktan hoşlanmasa da arabeskte erkek ve kadın aralıklarının (tessitura) birleşmesinin, arabesk 'efemine'lerinde toplumsal cinsiyet kimliğinin göstergelerinin birleşmesiyle bağlantısı vardır. Toplumsal cinsiyet kimliğinin müziksel göstergelerinin homojenleşmesi, çocuk arabeskçilerin popülerlik kazanmasıyla daha fazla vurgulanmaya başlamıştır. 1980'lerin başında büyük başarı elde eden Küçük Emrah'ı Küçük Ceylan izlemiş ve bugün piyasa, ergenlik çağının altındaki şarkıcıların akımına uğramıştır.

Arabeskçinin cinsiyetiyle olan ilişkisi, gecekonduunun şehirle ve Güneydoğu bölgesinin ülkeyle olan ilişkisine eşittir. Kötü niyetten veya sapıklıktan dolayı değil ama sadece olayları değiştirebilme gücünün yoksunluğundan ortaya çıkan bir marjinalleşme söz konusudur. Arabeske karşı sapıklık, sübyancılık suçlamaları çok nadir yapılır; Zeki Müren ile Bülent Ersoy'un sıradışı kişilikleri eleştiriden çok alay konusu edilir. 1987'nin sonlarına doğru kimi çevrelerde Bülent Ersoy'un kamu hayatından men edilmesinin, açık, demokratik bir topluma yakışmadığı düşünülmeye başlandı ve Ersoy'un haklarının geri verilmesi, Türkiye'de liberal bir amaç haline geldi.³⁷ 1989'da Bülent Ersoy, sahne- de bir istek parçasını söylemeyi reddettiği için vurulduğunda, ateş eden kişinin annesi, oğluna alenen lanetler yağdırıp

37 Bkz. A. Görmüş ve A. Baştürk, 1987.

‘Bülent Hanım’a, ailesini bağışlayacak büyüklüğü göstermesi, için yalvardı.

Kurgulanmış bu kimlikler marjinalliği, yabancılaşmayı vurgularken müziğin içeriğinin ne olacağını da ortaya koymaktadır. Sahnede, filmlerde ortaya konulan kişilikler kaset kapakları, gazete haberleri ve röportajla müzikle ve şarkılarla bütünleşip bir metin oluşturmakta ve metnin her unsuru, bir diğerini destekleyip açıklamaktadır. Böylece, müzisyenlerin kendilerini ortaya koyabilecekleri ve medya endüstrisinin bu müzisyenleri sunabileceği bir dil sağlamış olsa da, basitçe, müzisyenlerin bu mitin pasif tüketicileri olduğu söylenemez. Birçok müzisyen farklı müzikal etkinliklerde bulunur ve duruma göre kendilerini farklı biçimlerde sunmak zorundadır. Mustafa Keser, şehrin müzikal hayatı içinde kendisine, şehrin güzel, merkezi bir yerinde bulunan ofisi ve stüdyosuyla bütünlediği, güvenli bir sığınak kurmuştur. Yine de “Bana Kötü Dijen Diller Utansın” adlı ikinci kasetinin kapağında kendini, arabesk filmlerinin tipik garibanı olarak resmetmiştir; parmakları arasında umarsızca yanan sigarasıyla bir kadeh rakıya dayanmış yapayalnız bir figür. Bu imajla kaset, derhal arabesk olarak tanımlanıp satılmaktadır. Mustafa Keser, müzisyenler ile özellikle yabancı bir araştırmacı karşısında, müziğinin arabesk olmadığı, ‘olduğu gibi Türk Müziği’ olduğunda ısrar eder. Müziğe dağılmış kısa taksimleri ve kompleks modal modülasyonları, dinleyenlerin gözardı ettiğine işaret eder. Yaptığı müziğin, meşruluğunu kabul etmediği arabeskle olan ilişkisi yüzeyseldir ve daha kültürlü dinleyicileri yanıltmamalıdır. Gerçekten de Mustafa Keser’in müziği, İstanbul TRT’sinde çalışan kimi sanat ve halk müziği sanatçıları arasında popülerdir. Bir keresinde bana, hafif bir tebessümle, ilk kaseti için ‘birkaç tabutu yıktım’ yorumunu yapmıştı. Mustafa Keser’in başarısı büyük oranda,

arabesk imajını başarıyla manipüle etmesinde yatmaktadır. Kamuoyunda öyle bir imaj oluşturmıştır ki sanat ve halk müziği çevrelerinde, kendini piyasaya satmadan ticari olarak da başarı kazanmış bir müzisyen olarak saygınlığını koruyabilmiştir.

Arabesk söyleyen müzisyenler, kendilerini arabesk ve arabeskçi imajından uzaklaştırmak için farklı stratejilere başvururlar. Üç filmde başrole çıkan ve kendi adına onyedici ticari kaseti bulunan 'Malatyalı' İbrahim Dulkadiroğlu yaptığı müziği, arabesk yerine fantezi olarak tanımlar. Bu ayrımı, ona göre en iyi temsilcisi Gökhan Güney olan koyu arabeske karşı yapar. Fantezi müzikte ağırlık, metinden çok enstrümanlardadır; elektro bağlamayla flüt yoğun olarak kullanılır. Koyu arabeskte ise geniş bir keman korosu yer alır. 'Serbest' ölçüyle yazılmış hafif parça anlamına gelen fantezi teriminin sanat müziği geleneğinde uzun bir geçmişi vardır. Bugün fantezi müziği, İsmail Dulkadiroğlu gibi sanat müziği konusunda resmi olarak hiç bir bilgisi olmayan ama bağlamanın kullanım alanını sadece halk müziği repertuarıyla sınırlandırmamış bağlama sanatçıları arasında özellikle revaçtadır. Ancak, fantezi ve arabesk arasındaki ayrım, şehirli müzisyenlerin net bir biçimde ya da sistematik olarak yapabilecekleri bir ayrım değildir. Birinin fantezi dediğine bir diğeri arabesk diyebilir. Retorik bir bağlamda alınması gereken bu terim, müzisyenin dış dünya tarafından arabesk müzisyeni olarak görülmesini ama farklı ortamlarda kendilerini ciddi sanatçı olarak sunmasını sağlamaktadır. Böylelikle müzisyenler, ticari çıkarlarına uyduğu sürece arabesk mitinin oluşturulmasına katılmakta, ama müzikal kimliklerini farklı çevrelerde ortaya koymaları gerektiğinde çeşitli stratejilere başvurabilmektedirler.

Dinleyiciler

Arabesk anlatısı müziği göç süreci ile öylesine bağdaştırmıştır ki hem müzisyenler hem de dinleyiciler için gecekondu yaşamı ve köyden şehre göç, ayırdedici özellikler halini almıştır. İç göçün, şehirli Türk toplumunda müziğin üretim, desteklenme ve tüketim kalıpları üstünde derin izler bıraktığı muhakkaktır. Güngör, Egribel ve diğerleri, Menderes döneminin politikalarından kazançlı çıkmış köy göçmeni yeni bir zengin sınıfın, şehirdeki eğlence kalıplarına nasıl uymaya çalıştığını anlatmışlardır.³⁸ Bu tür eğlencenin merkezi olan gazinolar, daha önceleri Beyoğlu ve Taksim civarlarında Hristiyan azınlıkların işlettiği meyhanelerden esinlenmiş, içki, yemek, müzik sunan yerlerdir. Şehirli sanat müziğinin 1950’lerde popülerleşmesi, Zeki Müren’in, seyirciler arasında yürümesini sağlayan ‘T’ biçiminde bir sahne kullanmasıyla belirginlik kazanmıştır. Oturmuş bir burjuva sınıfının Münir Nurettin Selçuk’un şarkılarından, Fehmi Ege’nin tangolarından zevk aldığı bir dönemde, göçmenlerden oluşan bu yeniyetme zengin sınıfı, emellerinin ifadesini, o zamanlar Zeki Müren’in başını çektiği popüler sanat müziğinde buluyordu.

Arabesk ise daha ilerki dönemlerde ortaya çıkmış, hızlı gecekondu yapımı ile nüfus artışının eşlik ettiği işçi göçüyle ayırdedilmektedir. Gecekonduların genişlemesi evlerinin yapımında, iş bulmada birbirlerinin desteğine ihtiyacı olan köylüleri birarada tutarken; fabrikadaki işleri, diğer göçmen gruplarla yakınlaşmaları da ayrıca bir sınıf bilincinin yavaş yavaş oluşmasını getiriyordu. Bu bilinç, 1960’ların sonları ile 1970’lerin başlarında göçmen işçiler arasında sendika hareketlerinin örgütlülüğünün artmasıyla bir bü-

38 Güngör, 1990; Egribel, 1984.

tünlük arzitmeye başladı.³⁹ Bu yüzden, bağlamanın, normalde 1950'lerin popüler sanat müziğini andıran bir müzik türünde kullanılması, köyden şehre göç edenlerden oluşmuş ayrı bir sınıf arasında özel bir ilgi uyandırdı. Orhan Gencebay'ın ustası Ahmet Sezgin'in sunduğu en iyi örnekleriyle bu müzik, İstanbul'un gecekondu bölgelerine yakın en güzel yerlerine dağılmış gazinolarda olgunlaşmış; elde edilmesi giderek kolaylaşmış kitle kültürü teknolojisiyle yaygınlık kazanmıştır. Orhan Gencebay'ın 1970'te çıkan ilk 'single'ı 'Bir Teselli Ver' 600.000 sattı. Bugünün rakamlarıyla en popüler sanatçıların ortalama bir milyon kaset satması anlamına gelen kitlesel satışlar, 1970'lerin başında, Almanya'daki göçmen işçilerin ucuz kasetler getirmesi, kayıt endüstrisinin de bu değişime ayak uydurmasıyla başladı.

Bu yüzden arabeskin ilk yıllarını, köyden şehre göçle, 'dikey', bölgesel kimlikleri kesen bir sınıf bilinciyle ilintili görmek önemlidir. 1990'larda durum çok farklıdır ama hem gecekondularda hem de köyden şehre göçte büyük değişiklikler meydana gelmiş olmasına rağmen arabesk hâlâ gecekondu müziği olarak görülmektedir. Ayrıca, kitle iletişim araçlarının her tür müziği yayınlamasıyla oluşan farklı müzikal ortamlar içinde arabesk her yerde bulunmakta, pasif olarak da olsa herkes tarafından dinlenmektedir. 1988'de yapılan bir araştırmaya göre Türkiye'de plak şirketleri, yılda 200 milyon kaset üretmektedir; ve bunun 150 milyonu arabesk müziğe aittir.⁴⁰ Bu kadar fazla kaset tüketimini sadece gecekondu sakinlerine atfetmek mümkün değildir. Kaset satışlarının sınıfsal dağılımı üstüne sistemli bir araştırmanın bulunmamasına rağmen benim kendi gözlemlerimden çıkardığım, arabesk kaset satışlarının, şehirdeki herhangi

39 Dubetsky, 1977.

40 Cumhuriyet, 25 Ağustos 1988.

bir sınıf ya da müzikle ilgili bir çıkar grubuyla sınırlı olmadıdır. Ama yaratılan imaj öylesine güçlüdür ki, örneğin arabesk ile ilgili ilk girişimlerimi yaparken herkes bana, gecekondlu bölgelerine tercihan dolmuşla gitmemi, aradığım müziği kesinlikle orada bulabileceğimi söylüyordu. Ancak, arabesk müziğin, şehrin merkezindeki TRT halk müziği bölümünde sık sık kulağıma çalınırken asıl bulunması gerektiği düşünülen şehrin kenar mahallelerinde pek karşıma çıkmamasına, alan çalışmam sırasında defalarca rastladım.

Arabesk müzik tüketiminin iki ayrı yönünü ele aldığımızda, arabeskin gecekondularda, başka yerlere oranla daha fazla dinlenmediğini görebiliriz. Öncelikle, kasetçilerde, işportacıların tezgahlarında bulunan arabesk kasetlerin, sanat ve halk müziği kasetlerine oranı, yüzde elli arabesk, yüzde elli de halk, sanat, taverna ve özgün⁴¹ müzik olmak üzere, şehrin her yerinde aynıydı. Farkedilir bir oran değişikliği Batı pop müziğinde görülüyordu; Batı pop müziği kasetleri Taksim ve Beyoğlu civarındaki kaset dükkanlarında önemli bir yer kaplarken Topkapı garajında neredeyse hiç bulunmuyordu. Bu kasetlerin Türk müziği kasetlerinden 1000 TL. daha fazla olmasının yanında, (1990 yazında Türkçe bir kaset 6000 TL. iken bandrollü Batı pop müziği kasetleri 7500 TL. idi) şarkı sözlerinin önemi öyle büyüktü ki çoğu genç insan, sözlerini anlamadıkları kasetleri almayı hem para hem de zaman kaybı olarak görüyorlardı. İkinci olarak, kaset alan kesim kendilerini bir türle sınırlandırmıyordu. Dinleme alışkanlıklarının çok yönlü olduğunu en

41 1989'dan bu yana özgün müzik büyük popülerlik kazandı. Ahmet Kaya'nın bilinçli yapılmış politik şarkıları, ilk başlarda çoğu kimse tarafından 'protest arabesk' olarak nitelendi ve 'özgün' ünvanı, zaman içinde basın tarafından verildi. Özgün müziğin arabeskten farkı şarkı sözlerindeki politik içerik ile gitara dayalı armonilerin daha sistemli kullanılmasıdır. Bu müziğin günümüzdeki popülaritesi kısmen, ithal gitarların, son zamanlarda ucuz bir bağlamayla karşılaştırılabilecek fiyatlarda piyasaya sürülmesiyle ilişkilidir.

açık biçimde, Aksaray ve Beşiktaş'taki derneklerde müzikal tercihler üstüne istatistik toplamaya çalışırken gördüm. Bir tür müziği çok seviyor olmak, başka bir tür müziği de çok sevmeyi engellemiyordu. Gecekondu da yaşayanların ya da Güneydoğu'dan gelmiş ikinci kuşak göçmenlerin, arabeski şehrin başka bir kesiminde yaşayanlardan ya da farklı bir bölgeden olanlardan daha fazla tercih etmeleri söz konusu değildi. Belki de belirleyici olan, hem halk müziği hem de arabesk müziği tercih eden insanların oran olarak fazla olmasıydı. Müzikal tüketim kalıplarını belirlemenin zor olmasına ve tam olarak sayılara dökülememesine rağmen, (çünkü arabesk dinleyen ya da seven herkesin kaset alacak, koleksiyon yapacak parası olmayabilir) dernekten edindiğim ipuçları, insanların aynı zamanda birkaç farklı müzik türünü dinlediğini ve kendilerini bu türlerle bütünleştirdiğini göstermektedir. Bu yüzden arabesk, bütün şehirde varolan belli bir grubun, sınıfın kültürel malı olarak tanımlanamaz.

Arabeskin gecekonduyla bağdaştırılması, müziği kimin ürettiği ve kimin dinlediği üstüne isabetli bir sosyolojik açıklama olarak değerlendirilmemeli, metaforik bir iddia olarak alınmalıdır. Eğer böyle kabul edilirse, kültürüyle ve de alışkanlıklarıyla 'popüler' nosyonuna tıpatıp uyan bir müzik tüketicisi sınıf arama ve tanımlama çabaları, sosyolojik olarak anlamsızlaşmaktadır. Arabesk mitinin ve müziğin aktif olarak kullanılma yollarından bazılarını tanımlamaya çalışmak daha yararlı bir yaklaşım olacaktır. Teybe bir kaset koymak, pasif tüketiciliğin kof bir hareketi değildir: bilakis, yapısal olarak bireyi, birlikte olduğu grubu ve bu birlikteliğin yer aldığı mekanı tanımlayan bir davranıştır. Bu mekanlardan ve gruplardan en önemlisi, genelde aynı cinsiyetten arkadaşların biraraya geldiği ve yemek, içki, sohbet ve müziğin paylaşıldığı muhabbetlerdir. Türkiye

bağlamında toplumsallığın özü, muhabbetin kendisidir. Arabesk, dünya işlerinin bir süre ertelendiği, arkadaşlığın koyulaştırılıp kutlandığı, yakınlık iç çemberiyle tanımlanmış, erkeklerin rakı masası buluşmalarının vazgeçilmez elemanıdır. Kanun hocam, karısının birkaç günlük yokluğundan yararlanıp (Eskişehir'e anne, babasını ziyarete gittiğinde) bana arabeski tanıtma bahanesiyle rakı masasını hazırlar, başka birkaç arkadaşı da çağırır ve sarhoş oluncaya kadar içerdi. Rakı masası olmadan arabeski anlamaya çalışmanın boşa kürek çekmek olduğunu düşünüyordu. Rakılı akşamların sonralarında gazinoda kanun çalması gerektiğinde, iki kez çalamayacak duruma geldi; bu deneyimler, arabeskle rakı masası muhabbetinin getirdiği toplumsallaşma kalıpları arasındaki yakın ilişkiyi görmemi sağladı. Acı, ayrılık, yalnızlık ve yabancılaşma gibi konuları işleyen arabeskin bu toplumsallaşma kalıbıyla bağdaştırılması şaşırtıcı gelebilir ama muhabbet, eski arkadaşların, eski günlerin ve toplumsal varoluş hazlarının geçici doğasının anıldığı, acılatılı sarhoşluk sohbetlerinin yapıldığı bir olaydır.

Dolayısıyla arabesk kasedi, toplumsal davranışın aşırı resmi kalıplarının yapılandırılmasında ve tanımlanmasında kullanılır. Canlı icralar için de bu geçerlidir. Gazinolardaki akşam programları, muhabbet ortamını bu sefer bir kamu alanında oluşturur. Gazino akşamları çoğunlukla belli bir olayın ya da uzun zamandır görülmeyen bir arkadaşın gelişinin kutlandığı nadir akşamlardandır. İstanbul'un sayısız gazinolarında sahneye çıkan şarkıcılar ve saz ekipleri genelde pek tanınmaz, nadiren dikkat çekerler. Buralara gelen insanlar masaların etrafına, yüzleri sahneye değil, birbirlerine dönük olarak otururlar. Müzisyenler az bir ücret ve her parça sonunda bir alkışın itibarı için çalarlar. Önemli olan star değil, salt arabeskle tanımlanmayan arabesk ortamıdır. Öte yandan, tanınmış arabesk starları aşırı zenginler dışın-

dakilerin giremeyeceği kadar pahalı olan ünlü gece kulüplerinde sahneye çıkarlar. Taksim meydanının belki de en ünlü ve en merkezi gazinosu olan Maksim’de İbrahim Tatlıses’i dinlemek için geçirilecek bir gece 1990 yazında 200.000 TL’ye maloluyordu.

Tanınmış arabesk starlarını canlı olarak seyretmek ancak halk konserleri ile mümkündür. Kimi zaman bunlar, büyük yerlerin ayarlanıp, halka ucuz biletlerin satıldığı ticari olaylardır. Bu halk konserleri, kimi zaman da belediyelerin düzenlediği ücretsiz etkinlikler sayesinde olur. İstanbul’da bunların en önemlisi, Gülhane Parkı yaz festivalinin bir parçası olarak düzenlenen arabesk konserleri serisidir. Bir ay boyunca her akşam, bir arabesk starının kısa programı ile birlikte hafif müzik, halk müziği ve sanat müziği şarkıcılarının, dansözlerin, sihirbazların ve komedyenlerin biraraya geldiği eğlence programları tertiplenir. Bu programlara ilgi öylesine yoğun olur ki başa çıkılamayacak bir kalabalık olabileceği korkusuyla starların önceden fazla reklamı yapılmaz.⁴²

Halk konserleri, sadece belli bir yaşın ve sosyal grubun ilgisini çeker; bu insanları bana, bu olaylara eşlik ettiği düşünülen kontrolsüz davranışları açıklamak amacıyla ‘arabesk tipleri’ olarak tanımlamışlardı. Seyircilerin çoğunluğunu oluşturan ve düzenli olarak gazinolara gidebilecek ya da arabesk kaset alabilecek parayı bulamayan genç erkekler için bu konserler, dışarıda geçirilecek bir gece için vesiledir. Aynı zamanda starın, posterler ve kaset kapaklarında yaratılmış her yerde görülebilecek imajının ardındaki gerçeğe şöyle bir göz atmalarını sağlar. Arabesk metninde geçen, şarkıcının uzaktaki ele gelmez mâşukla olan aşk ilişkisi, sahnede hayranlarıyla kurduğu ilişki tarafından yeniden

42 Ferdi Tayfur’un 16 Temmuz 1989’daki Gülhane Parkı konserinde 97,000 kişi vardı.

retilir. Müzisyenin bireysel varlığı, olayın özünü oluşturur. Starın konser sahnesinde görünmesi, dilsel yoğunluğun aşırı duygusallığa ulaştığı andır.

Halk konserleriyle muhabbeti, arabeskin tamamıyla farklı tüketim modelleri olarak ayırmak mümkündür. Birincisinde, starın tek tek hayranlarıyla olan ilişkisi önemlidir. Konserin sonuna doğru, halk konserine gelen grupların, -herkes kendi iç dünyasına dalıp kaybolduğundan- giderek atomize olduğu ve dağıldığı görülür. Muhabbette ise müzik, tam da sosyallik kavramına denk düşecek biçimde, o ortamda bulunan insanlara odaklanmış bir durumu tanımlamaktadır.

Arabesk başka şekillerde özellikle de, başkalarına kendinden bahsetme olanağı verdiğinden, bir tür kendini sunma biçimi olarak kullanılmaktadır. İnsanları arabesk hakkında konuşturmak genellikle zor oldu. Arabeskle ilgili olumlu şeyler söyleyebilecek eleştirel bir dil bulunmuyordu. Arabeskin sözlü olarak tek dile getiriliş biçimi, onu, Türk değerlerine tehdit oluşturduğu için kötülemekten ibaretti. Beşiktaş'ta çalıştığım dernekte kapıcılık yapan ve işlere yardımcı olarak çalışan 16 yaşındaki orumlu bir arkadaş, kimi arabesk starlarının hayranıydı. Özellikle işverenlerinin (ki her ikisi de Devlet Konservatuarı mezunuydular ve arabeske karşı oldukları biliniyordu) duyabileceği ortamlarda iken benimle arabesk hakkında konuşmak istemiyordu. Konuştuğunda da arabeski en baştan ktleyen resmi söylemlerin, parça parça, birbirinden kopuk bir ifadesine giriyor ve arabeski neden sevdiği hakkında bir şey söyleyemiyordu. Bu müzik, açıkçası saçmaydı; gerçek olanları yansıtmiyordu. Tüm etnomzikologlar gibi ben de ilgilen-diğim müzik hakkında rahatça konuşabilecek kimseler bulmayı umuyordum. Benim, insanların arabeski neden sevdiği ile ilgili yaptığım görünüşte basit araştırmaların hepsi, karmaşık, çelişkili yanıtlarla sonuçlanıyordu.

Şüphesiz benim de Türkçe soru soruş biçimim fütursuz, fazla meraklı ve çoğunlukla da saçma sapan görünmüştür. Birçok insan, hocalarıyla, TRT müzisyenleriyle, şarkıcılarla bağlantılı bir 'entellektüel' olarak benim, mantıken, arabeskle ilgileniyor olamayacağımı, bu yüzden de zevklerini eleştireceğimi ya da aşağılayacağımı düşünmüş olabilir. Diğer taraftan, insanların gerçekten de arabesk üstüne söyleyebilecek çok az şeyi var gibiydi. Öğretmenlerle medyanın ortaya koyduğu, arabesk hakkındaki baskın olan retorik, arabesk üstüne kapsamlı, olumlu laflar etmeyi etkin bir biçimde engelliyordu. Bu durum, resmi eleştirel cepheye bir silah daha kazandırıyordu. Bir keresinde Güngören'deki bir öğretmen bana, öğrencilerinin, hakkında söyleyecek akla yatkın şeyleri olsa, arabeske hiç itirazı olmayacağını söylemişti. Arabesk üstüne konuşulabilmesi, ona belli bir sosyal ve entellektüel geçerlilik sağlayabilirdi. Arabesk yüzünden öğrencilerinin eleştirel özellikleri kayboluyordu: onları uyutuyordu. Araştırma kavramının, insanların müzik hakkında açıkça ve doğrudan konuşabilecekleri normal koşulları oluşturmayı içerdiğini düşünürsek, arabeski 'araştırmanın' hiçbir yolu olmadığını düşünmeye başlamıştım.

Kendinin oluşturup kontrol ettiği soru-cevap ortamlarında arabeski tanımaya çalışan dışarıdan bir gözlemci olarak hayal kırıklığına uğramaya mahkumdum. Şöyle bir geriye bakınca, elimdeki en temel metodolojik aracın arkadaşlık olduğunu anlıyorum. Arabeskin neyi temsil ettiği, nasıl kullanıldığı benim açımdan Türk aile hayatına muğlak bir katılımcı olarak edindiğim deneyimlerle açıklık kazandı. Başkalarının belirleyip kontrol ettiği ortamlarda beni bezginlik, mutsuzluk, karmaşık duygular sarıyordu. Arabesk, konuşmacıya kendini sunabileceği bir dil sağlar; bu dil içinde konuşmacı kendisini arabesk filmlerinin garibanıyla özdeşleştirebilir. Bunu örneklendirmek için küçük bir anekdot ver-

mem yetecektir. İlk bağlama hocamın en küçük erkek kardeşi askerliğini yeni bitirmişti ve işsizdi. Onun, gündüzleri küçük bir nakliyat firmasında çalışan, akşamları da yerel bir dershanede bağlama dersi veren hocasını ziyarete gittik. Hocasının kızında gönüllü vardı ve akşamın büyük bir kısmı, gelecekteki kayınbabayı etkilemeye yönelik olduğu açıkça belli olan, konuşma yeteneğinin sergilenebileceği politika ve futbol konuları etrafında yapılan kibar bir sohbetle geçirildi. Akşam, bağlama hocasının küçük bir bakırcı dükkanı işleten, orta yaşlardaki, bir başka arkadaşının gelmesiyle sohbet kesintiye uğradı. Arkadaşı buyur edildikten, çay, sigara sunulduktan sonra sohbet eskisi gibi devam etti.

Kısa bir sessizlikten sonra bakırcı dükkanı sahibi Ahmet, Emrah'ın son filmlerinden "Yuvasızlar"ın videosunu seyrettiğini söyledi. Orada bulunanlar arasında filmi benden başka gören olmadığından, filmi anlatmaya girişti. O anda, Ahmet monoloğuna başlayınca, bir önceki tartışmada süregiden diyalog kesiliverdi. Emrah İstanbul'da ailesi tarafından terkedilmiş ve erkek kardeşi de kendisine bırakılmıştı. Küçük kardeşi hastadır ve giderek kötüleşmektedir; şehre yamanmış kötü bir yerde yaşarlar. Emrah, bir lokantanın önünden geçerken burnuna kebab kokuları gelir. Lokantanın sahibi, sokaktaki müşterilerden biri için camın önüne kebab bırakır. Emrah kebabı kapar ve lokanta sahibi peşinde, koşmaya başlar. Kendisi bir lokma bile almadan (Ahmet bunun üzerinde önemle durdu) hasta olan kardeşine yedirir ve aynı zamanda acı dolu bir şarkıya koyulur. Lokanta sahibi şaşkınlık içinde, gözlerinden yaşlar akarak dinler. Söz buraya geldiğinde Ahmet de gözyaşlarına boğulur. Buradan, Samsun'un yakınlarında bir köyde geçirdiği kendi çocukluğundan bir hikayeye atlar. Ailesi fakirdir; gençliğinde komşu köyde çalışmıştır. Bir akşam eve dönerken köy fırınının önünden geçer. Soğuk bir akşamdır; fırının dışında

buharı tüten, taze piŖmiŖ ekmekler durmaktadır. Dediğine göre hayatında çaldığı tek Ŗey budur. Bir somun ekmeği kapar, köprünün altına oturur ve ekmeği yer.

Ahmet, herkes tarafından ‘açık’, cömert, her konuda aŖı- rıya gidebilecek tipik bir Karadenizli olarak biliniyordu. O zaman için bu olayda beni en çok ŖaŖırtan, bir aile babası- nın, benimsenmiŖ erkek davranıŖ kalıplarına tamamen ters dŖen konularda konuŖurken gösterdiği rahatlıktı. Geriye bakınca Ahmet’in, arabesk anlatısını, kendini arkadaŖlarına karmaŖık bir biçimde ifade etmek için kullandığı ortaya ı- kıyor. Ahmet, kendi hayatından bir kesiti filmle btnleŖti- rerek hem kendisine hem de arkadaŖlarına, herkesin için- deki gariban insandan bir parça taŖıdıđını, bundan dolayı ara sıra da olsa, sonuçları illa ki ‘doğru’ ya da arzulanır ol- mayan karmaŖık ahlaksal seçimler yapması gerekebileceği- ni hatırlatıyordu. Eğer Ahmet’i odadaki diğerleri kadar iyi tanısaydım filmi anlatıŖından, baŖka okumalar da kurabilir- dim. O zaman beni iyi tanımadığından, büyük olasılıkla, bir yabancı olarak bana, bugün eriŖtiđi refahı, alıŖması, az- mi sayesinde elde ettiğini ve ona, kendini yetiŖtirmiŖ birine gösterilmesi gereken saygıyla yaklaŖmam gerektiğini ima ediyordu. Benimle birlikte olan, kendine yönelik küskün- lüğü yüzünden kimi zaman kızdığı Osman’a, yalnızlık, ha- yal kırıklığı hislerinin kaçınılmaz olduğunu, farklı bir bi- çimde ifade ediyor da olabilirdi. Bu olaydan sonra arabes- kin, belirli bir kiŖi ya da arkadaŖ grubuyla ilintili bir anlam alanı yaratmakta nasıl etkin olarak kullanıldığı, benim için iyice belirginleŖti.

G, Güneydoğu, gecekondü dili, insanların sorunları- nı, sıkıntılarını, hayal kırıklıklarını tanımlayıp sunabile- cekleri bir tarz sağlıyordu. Bu sorunlarla ilgili duygular, resmi söylem alanında yasaklanmışken arabeskin altüst edici söylemlerinde kabul ediliyor, tanımlanıyordu. Bu

söylemlerin müziksel, şiirsel ve görsel düzeyde yaptıkları önermeler iç tutarlılığa sahipti ve sürekli tekrarlanan anlatıları, imajları, metaforları birarada tutuyordu. Şimdi de bunlara döneceğiz.

BEŞİNCİ BÖLÜM
ARABESK ŞARKI
SÖZLERİ VE ANLATILAR

Arabeskle ilgili konuşmalar, şarkı sözleri ile filmler üzerinden yapılmaktadır. Şarkı sözlerindeki düşünceler, imgeler, melisma ve müziğin tekrarıyla genişleyen, az sayıda ama oldukça yoğun birkaç çizgiye sıkıştırılmıştır. Kendi başlarına, acı ve hayal kırıklığının, yeri belirsiz retoriğinden oluşan soyut bir niteliğe sahiptirler. Metinlerde bahsedilen yerler açık bir şekilde bir şehir mekanı, taksiler, trenler, kahveler, kalabalıklar ve yabancı sokaklar dünyası iken şarkıcı, sevgili ya da çekilen acının sebebi nadiren belirtilmekte ya da tanımlanmaktadır. Üçüncü şahıs zamiri 'o'nun kullanımıyla, sevgilinin cinsiyeti bile belirsiz kalmaktadır. Bu soyut özellik sayesinde metinler, bir önceki bölümde anlatıldığı biçimiyle filmlere ve kişisel olarak oluşturulmuş anlatılara uyarlanmaktadır. Bu da, 'ne anlama geldiğini' kişinin kendi deneyimleriyle anlayabileceği ve benim arabeskin estetik deneyimi olarak tanımlayacağım şeyin temellerini sağlar.

Türklerin müziğe verdiği karşılıktaki anlamın algılanışı hayli önemlidir. Bir şarkıcının sesinin, 'manalı' veya 'ifadeli'

olarak değerdendirildiğini çok duydum; işte arabeskin çekiciliği tam da bu manadan ve ifadeden kaynaklanıyordu. Zeki Müren'in diksiyonunun düzgünlüğünü ve kimi arabesk müzisyenlerinin popülerliğinin sebeplerini tartışırken, TRT İstanbul sanatçılarından bir arkadaş şöyle diyordu: 'Müzikte önemli olan şey nedir? Anlaşılma.' Bir başka deyişle, müziğin ve sesin değeri, arabeskin hitap ettiği duyguların iyi yansıtılabilmesinde yatmaktadır. Bana hep, arabeski anlayamayacağım söylendi. Arabesk anlatısını içselleştirmesi beklenmeyen bir yabancı olarak arabeskin anlamı, benim için gizli kalacaktı. İstanbul'da bir süre geçirdikten, kendi deneyimlerimi arabesk lüğatından yararlanarak anlatabildikten ve arabeski diğer insanların kullandığı gibi kullanmaya başladıktan sonradır ki, konuyu 'anlayabileceğim' kanısına vardıldı. Sonuçta, şarkı sözlerinden filmlere ve diğer anlatı türlerine taşan yoğun bir metafor ağı söz konusudur ve müziğin iletişimsel olarak anlaşılmasının temeli de budur. Bu metinler ve anlatılar bu bölümün konusunu oluşturmaktadır. Uzaklaşıp geri dönme noktası, Türkiye'deki müzik yapımının her alanında hüküm süren yanma metaforudur.

Sound'un Onaylayıcı Metaforları: Yanmak ve Yakmak

Başlangıç olarak yanmak ve yakmak kelimelerinin Türkçedeki genel kullanımlarına bakmak gerekir. İlki, edilgen olarak yanma ya da yanık durumda bulunma anlamına gelmektedir. *Redhouse*'da verilen yedi tanımdan ilk dördü buna yöneliktir.¹ Beşincisi, 'rahatsız olma, acıtma, çok susuz kalma' anlamına gelmektedir ve kelimenin, 'midem yanıyor', 'ayaklarım yanıyor' gibi ifadelerde kullanımını açıkla-

1 *Redhouse*, 1976.

maktadır. Altıncı tanım, 'çökmek, tükenmek, değerini yitirmek, hakkını kaybetmek ya da (oyunda) sırasını kaybetmek' anlamlarını vermektedir. Sınıfta bilmediği bir soru sorulduğunda öğrenci, "Eyvah! Yandım..." der. Türetilmiş haliyle yanık ise *rummy*'ye benzeyen, parayla oynanan bir iskambil oyununa verilen addır; oyunun amacına -diğer oyuncuların oyundan çıkartıp daha fazla ödeyerek geri dönmelerini sağlamak- karşılık gelmektedir. Yedinci tanım olarak 'hüzünlenmek ya da çok üzülmek; aşırı duygulanmak' verilmektedir. Bu tanımlara Alderson ve İz, "canım yandı, dert yanmak" gibi ifadeleri de eklerler.² Fiilin sadece acı çekme deneyimi olarak değil, şikayet, kaderin dışı vurumu olarak iletilmesi de önemlidir.

Etken fiil yakmak ile ilgili olarak *Redhouse*, aydınlatma ve ateş yakmayla bağlantılı sayısız tanımlamanın yanında, 'kavurmak', 'aşk ateşiyle tutuşturmak', 'argo aldatmak, acı çek-tirmek, mahvetmek' ve son, sekizinci tanım olarak '(türkü) bestelemek' tanımlamalarını vermektedir. Günlük Türkçe-de, doğrusu türkü söylemek ya da türkü okumak iken, halk şarkısı söylemeye türkü yakmak denmektedir. Yakma meta-foru, Türkiye'deki müzik üretiminin her safhasında, eleştirel dilde, metinlerde, müziğin niteliğini adlandırmada kullanılmakta ve görüldüğü gibi müzik yapma eylemini ifade eden fiillere de yansımaktadır. Kısacası, bir parça ya da şarkıcının sesi insanı yakar ya da yakmaz. Benzer biçimde güzel bir ses 'yanık' ifadesiyle onay görmektedir. Sesleri tanımlamak için farklı ifadeler de kullanılmaktadır. Kadife sesli ifadesi, birçok açıdan yanık sese tamamen zıt bir vokal niteliği tanımlamak için kullanılır. Mustafa Keser bana, kadife sesli Frank Sinatra ile Nat King Cole'un pamuk gibi yumuşak seslerini taklit etmeye çalıştığını söylemişti. Mus-

2 Alderson ve İz, 1959.

tafa Keser'in arabesk müzikteki başarısına rağmen aslında bu söyleyiş tarzı, Türk sanat müziği için daha uygundur. Arabeskin yöneldiği duyguların yoğunluğu sert, acı seslerin tercih edilmesini getirmektedir. Sesi nitelemek için ayva tadında, buruk, gevrek gibi ifadeler kullanılır ama yanık kelimesi Türk müziğinin niteliklerini ifade eden en uygun, anlamını tam dolduran kelimedir. Böylece, Batılı bir şarkıcının, Batı tarzında söyleyen bir Türk şarkıcının sesleri için tatlı denebilir ama yanık olarak nitelendirilmeleri mümkün değildir. Bu, tam olarak Türk müziği bağlamında yankısını bulan bir değerlendirmedir.

Estetik değerlendirme açısından yanık, genelde vokal niteliklere ilişkin bir ifadedir. İbrahim Tatlises, Burhan Çaçan, İzzet Altınmeşe, Mahmut Tuncer gibi popüler halk ve arabesk şarkıcıların örnek olarak verilebileceği, yüksek tenor bölgesinde, ortalama Do'dan a/b bemol aralığı etrafındaki yüksek erkek sesini tanımladığı düşünülebilir. Bunun yanında, lehçe de önemli bir unsurdur. Orta /k/nın gırtlakta geri /q/ya çevrilmesi, patlama yapan sessiz harflerin frikatif harfler gibi okunması, gergin gırtlak ile söylenen sesli harfler, konuşma Türkçesinin Güneydoğu çeşidinin özellikleridir. Yüksek aralıkların yanında, vokal üretimde, süslemede yanık kelimesiyle ifade edilen farklı bir tarz ortaya çıkar.

Erkek seslerinde, 1950'lerden Muzaffer Akgün'ün, daha eski nesil İstanbul TRT halk müziği şarkıcılarından Ömer Şan'ın, Şahin Gültekin'inki gibi davudi diye nitelendirilen 'derin, erkeksi' sesi, buna ters düşer. Yine de bugün Türkiye'de halk müziğinin popüler bir alt dalını oluşturan Arif Sağ, Yavuz Top, Muhlis Akarsu, Musa Eroğlu ve Süleyman Yıldız gibi çoğunlukla Alevi müzisyenler, alçak baritona (La,La-Do) karşılık gelen derinden bir sesle şarkı söylerler. Can Etili ile Belkıs Akkale gibi Alevi müzikle bütünleşmiş kadın şarkıcılar, kadın ses aralığı için oldukça alçak olan,

yüksek erkek tessitura'sına (Do-a/b) denk düşen bir şarkı söyleme tarzını popülerleştirmişlerdir. Bununla, arabeskteki düşük kadın sesi aralığı arasındaki ilişki, müzikteki toplumsal cinsiyet belirteçlerinin homojenleşmesiyle bağlantılı olarak dikkati çekmiştir. Tüm bu sesler yanık olarak nitelendirildiğinden bu özellik sadece tonlamayla sınırlandırılmamıştır. Hatta bana, 'yanık olmayan bir ses bizde tutulmaz' demişlerdi. İnsan sesindeki bu yanıklık özelliğinin, aralık ya da vokal ton üretimi açısından kesin sayılabilecek hiçbir vokal belirleyeni olmadığı açıktır, çünkü güneydoğu, kuzeydoğu ve doğudaki illerin oldukça farklı vokal tarzlarına aynı biçimde uygulanabilmektedir. Bu yanık tanımının, sesin kalitesine yönelik değil, arabeskle, hatta Türkiye'deki tüm popüler müzik türleriyle bütünleşmiş şarkıların, öykülerin konusuna yönelik olduğunu düşünüyorum.

Eğer durum buysa, yanmak ve yakmak fiillerinin, tamamıyla 'soyut' enstrümantal tarzlara uygulandıklarındaki kullanılışları ile ilgili bir soru hemen ortaya çıkmaktadır. Müzisyenlerin enstrümantal teknikleri yanık olarak tanımlanmazken, belli bir enstrümanın ya da enstrüman sınıfının sound'u için bu ifade kullanılabilmektedir. Bir TRT müzisyeni, tarı, sanat müziğindeki tanbura tercih edişini, biri kendisini yakarken diğeri yakmadığını söyleyerek açıklamıştı.

Enstrümantal sesler için sistemli bir tanımlama getirilmemiştir. Bağlama sesinin beğenilmemesini birkaç Türk kabul etse de tercihlerin kişisel, özel olduğu hatırd tutulmalıdır. Birini yakan, bir başka kişiyi de yakmak zorunda değildir. Türklerin enstrümantal sesleri tanımlamasına verilebilecek belki de en geniş örnek, 15. yüzyıl şairi Ahmedî'nin Çağatay Türkçesinde yazdığı bir şiirdir.³ Ne yazık ki bahsettiği kimi enstrümanlar, en azından Türkiye'de artık

3 Hikayenin tamamının çevirisi için bakınız: Eckmann, 1962.

bulunmuyor. Tambura (uzun saplı bir saz), taşı bile yumuşatabilecek 'ağlayan yakarışları' yüzünden en iyi enstrüman olarak ağırlığını koyar. Ud, tüm müzikal anahtarları ve usulleri bildiği iddiasındadır 've yakarışı, insanın ruhunu yakar.'⁴ Çeng, en tatlı sese sahip olduğu iddiasındadır. 'Aşkın gül bahçesinin bülbülü' olan kopuz (bugünün bağlaması), aşkın tüm tonlarındaki sırları bilmekte, herkesi kölesi haline getirmektedir. Yatugan ('bir tür yan harp'), 'gövdesindeki ateşin her yöne kıvılcımlar yolladığını' söylemektedir.⁵ Rebab (bir tür keman) sufi, gıçak (küçük Türkmen kemanı) avaredir. Son olarak kingira,⁶ 'ölülerin ayağa kalkması gibi bir hengame yaratabileceğini, tüm enstrümanların en özgürü olduğunu ve her açıdan tamburaya eşit olduğunu iddia etmektedir'. Tambura, sırayla her enstrümana biçimleri ve ses üretme yöntemleri üstüne yorumlarda bulunarak çok nazik olmayan bir edayla karşılık vermektedir. Sonuçta, tartışmanın geçtiği meyhanenin sahibi, sarhoş miskinliğinden sıyrılıp tartışmaya bir son verir. Diğer enstrümanların ricası üstüne tamburaya, düşmanca tavırlarından ötürü arkadaşlarından özür dilemesini emreder. Mevlevi mistisizminden oldukça etkilenmiş olan bu öykü, en eski yazılı kaynaklarda bile enstrümantal müziğin gücünün, bugün de Türkiye'deki müzik icrası bağlamında hüküm süren yanma metaforuyla ifade edildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Yanık kelimesi ayrıca Orta Anadolu'da solo bağlama parçaları için bir tür olarak,⁷ az kullanılan bir bağlama akor-

4 A.g.e., s. 119.

5 A.g.e., s. 120.

6 Eckmann, 'iki telli bir müzik aleti' olarak tanımlar (A.g.e., s. 120) ama kingira bugün Türkiye'de bilinmemektedir. Picken, 1975 ya da Ögel, 1987'de bu enstrümandan bahsedilmez.

7 Picken, 1975, s. 243.

du⁸ ile halk müziğinde iyi bilinen bir dizi olan Yanık Kerem'i tanımlamak için kullanılmaktadır. Yanık Kerem, Kerem ayağının bir çeşidi olup farkı, geleneksel notalamada Do diyez yerine normal Do kullanılmasıdır; sonuçta, dizinin ikinci ve üçüncü dereceleri arasında uzatmalı bir ikili ara oluşmaktadır. Türk sanat müziğinde buna karşılık gelen Hicaz makamının duygusal, hüzünlü olduğu, bunun için ezana özellikle uyduğu düşünülmektedir. Ancak, uzatmalı ikili öylesine sık kullanılan bir aralıktır ki bunun, Avrupalılar için 'Doğululuk' ile bütünleştiğinin farkında olan müzisyenler dışında tamamen etkisiz olduğu görülmektedir. Batılı müzisyenlerin majör diziyi 'neşeli', minör diziyi 'hüzünlü' olarak düşündükleri biçimiyle modal yapının sınıflandırılması, teknik risalelerde de popüler ilimde de pek yer almaz.

Yanık teriminin kolayca tanımlanabilen bir müzik türüne ya da icra biçimine sığdırılamayacağı açıktır. 'Estetik' ifadeler içeren diğer tüm terimler gibi, muğlaklığı sebebiyle farklı biçimlerde kullanılabilen esnek bir terimdir. Ayrıca, müziğin yüzeyinde, teknik ustalıkta, icra biçiminde bulunmayan bir şeye karşılık gelmektedir. Bu, müziğin gerisinde yatan öykünün hatırlanması ve iç anlatının müzik ve sözler yoluyla dış dünyaya çıkartılması sürecidir. Vokal ya da enstrümantal olsun, müziğin güzelliği, bu öyküyü açık, dolaysız olarak iletebilmesinde yatar.

Müziğin Anlatıları: Arabesk Filmi

Bu öykünün en açık biçimde resmedilmesine Türk müzikal filmlerinde, özellikle arabeskle bağlantılı filmlerde rastlıyoruz. Film ile gerçeğin birbirine bağımlı ilişkisi çarpıcı-

dır. Alan çalışmam sırasında, dışarıdan biri olarak, toplumsal ilişkilerin, her zaman özenle çalışılmış rollerin uygulanmasını içerdığının farkındaydım. Ama filmleri seyrederken aktörlerin rol yapmadığını, aksine kendilerini oynadığını gördüm. Filmlerin çoğunda arabesk starlar gerçek adlarını kullanırlar: Orhan (Gencebay), İbrahim (Tatlises), Ferdi (Tayfur), Mahmut (Tuncer) vb. İzleyicinin kişisel durumu ne olursa olsun film, bir metin olarak oyuncunun yaşantısına ve geçmişinin haritasına dokunmayı sağlayabilecek ölçüde açıktır. Arabesk dram, gerçeğin resmidir; oyalanma ya da basitçe eğlenme amacıyla yapılmış uydurma bir eser değildir. Türk edebiyatı tarihçisi Metin And, 19. yüzyıl ortaoyunu ve Karagöz gölge oyunlarına atıfta bulunarak, bunun Türk dramının sabit bir özelliği olduğunu öne sürer.⁹

Filmlerin çoğunun mutlu son yerine trajik bir sonla biten yapısal bir öyküsü vardır. Arabesk filmlerde sıklıkla kullanılan dramatik ve tumturaklı tasarımı ortaya koymak için sıkı bir yapısal çözümlemeye girişmek, fazla işgüzarlık olur. Bunun yerine, benzerliklerinden çok görece farklılıkları gözönünde tutularak seçilmiş dört öykünün özetini vererek bu tür içinde, aslında oldukça fazla yapısal birlik olduğunu göstermeye çalışacağım.

Ben de Özledim: Ferdi Tayfur (1980)

Ferdi, Libya'da çalışmak için köyünden ayrılmadan önce nişanlısıyla birlikte olur. İstanbul'a geldiğinde sağlık belgesi ve vize işlemleri dolayısıyla başvurusunun altı ay ertelendiğini öğrenir. Kederli kederli işçi bulma kurumunun kapısından caddeye çıkar ve anında kendisine bir araba çarpar. Hastaneye kaldırılır ama yarası ağır değildir. Öykü, kendisi-

9 And, 1979, s. 14.

ne oto tamir atölyesinde iş teklif eden sürücüye bağlanır. Bu sırada dedesi ölür ve çoğunu ailesi ile nişanlısına geri yolladığı az miktarda para bırakır. Patronu, Ferdi'ye kendi atölyesini ve nakliye işini kurabilecek kadar borç para verir. Zengin olduğu yanlışlığına kapılan komşusunun kızı, bir gece onu sarhoş edip kendisiyle evlenmeye zorlar. Kısa sürede Ferdi'nin parasızlığından, umutsuz beklentilerden sıkılıp önce bir model olarak işe girer sonra da kumar borçlarını ödeyebilmek için Ferdi'nin eski patronunun metresi olur. Uzaktan onları birlikte gören Ferdi, kamyonuyla kovalamaya başlar; kaza yapar ve hastaneye götürülür. Hastaneden çıktığında kör taklidi yaparak onları suç üstünde yakalar, ikisini de öldürür ve eski nişanlısıyla çocuğunu görmek için köye kaçır. Polis yerini bulur ve evi kuşatır. Ferdi teslim olur ve götürülür.

Mavi Mavi: İbrahim Tatlıses (1985)

İbrahim, Topkapı garajında minibüs şoförü olarak çalışmaktadır. Akşamları, pahalı bir özel okuldan çocukları evlerine götürme işini yapar; bu arada çocuklardan birinin annesi, ders verdiği aerobik kursuna kendisini getirip götürmesi için İbrahim'i tutar ve İbrahim kadına aşık olur. Kadın önce İbrahim'e kur yapar, ardından bilgisizliği ve kabalığı yüzünden onu aşağılar. Bunun üzerine İbrahim, o sıralar verilen havuz partisine davet edilmediği halde içeri dalıp davetlilerin çoğunu havuza iterek kadını kaçıtır ve elleri, ayakları bağlı olduğu halde köyüne götürür. Orada kadını bir odaya kilitleyip kahveye ailesini ve arkadaşlarını görmeye gider. Kadın kaçmaya çalışır ama başaramaz. Canının iyice yandığından emin olduktan sonra, İbrahim kadını İstanbul'a geri götürür ama artık daha ileri bir ilişkinin mümkün olmadığını farkederek. Yoğun bir alkol kullanma

döneminden sonra annesinin öğüdünü dinleyerek komşularının kızıyla evlenir. Bu arada aerobik öğretmeni, olayı tekrar düşünür ve İbrahim'le beraber olmaya karar verir. Ama artık çok geçtir. İbrahim'in köyüne tam düğün zamanı varır. İbrahim'den bir anlık derin bir bakıştan başka karşılık göremez ve bu noktada film biter.

Ayrılamam: Emrah (1987)

Arabesk yıldızı Emrah, bir konserinden sonra gazetecilere hayat hikayesini anlatırken görülür: hayatın kendisi için hiç de kolay olmadığını açıklamaktadır. Emrah daha çocukken Almanya'da işçi olan babası ölür ve ailesine yüklü bir para bırakır. Emrah'ın annesiyle birlikte olup paraya konmak isteyen amcası, annesini, köyden ayrılıp çocuklarla birlikte İstanbul'a gelmeye ikna eder. Emrah'ı bir tamircilik işine ortak olarak sokar ve Emrah'ın sıkı çalışmasının kaymağını amcası yer. Emrah'ın kızkardeşi hastalanınca amcası, özel tedavi için onu Almanya'ya göndereceğini söyler. Oysa, İstanbul'da bir arkadaşının evine yollar ve orada kızı, iyileşinceye kadar hizmetçi olarak kullanırlar. İki çocuğu da böylelikle saf dışı bırakan amcası, Emrah'ın annesine tecavüz etmekte serbest kalır. Annesiyle amcasını yatakta yakalayan Emrah, evden kaçır ve sesi keşfedilip kulüplerde şarkı söyleme teklifi alıncaya dek sokaklarda yaşar. Bu sıralarda yokluk içinde bir gecekonduda yaşayan annesiyle belli bir yakınlaşmadan sonra, kız kardeşi ile ilgili gerçeği öğrenir. Amcası hapse atılır ve hastalığı ihmal edilmiş olan kardeşi ölür. Amcası çok geçmeden serbest bırakılır ve Emrah'ın annesiyle tekrar ilişkiye girebilmek için son bir fırsat kollamaktan geri durmaz. Emrah onu annesinin evinde yakalar ve vurur.

Ceylan'ın anne-babası köylüdür ve babası İstanbul'da çalışmak üzere köyden ayrılmıştır. Ceylan henüz bebekken annesi, zengin bir kadın tarafından hizmetçi olarak işe alınır. Kocasının hasta olduğu ve şehirde, hastanede kendisini görmek istediği haberi gelir. Annesinin yokluğunda evin hanımı ve kocası, bebek Ceylan'a el koyarlar. Kendi çocukları yoktur ve sorumsuz kocanın kendini kayınvalidesine sevdirep kumar borçlarını ödeyecek fırsatı yakalayabilmesi için bir çocuğa ihtiyaçları vardır. Ceylan'ı kızlarıymış gibi büyütürler. Gerçek annesi köye döndüğünde olayı öğrenip aklını kaçıır. Yıllar sonra Ceylan, zengin bir akrabasının geniş arazisinde tatildeyken, tarlada çalışan işçiler arasında 'gerçek' annesini görür ama tabii ki tanımaz. Yardım etmeyi teklif ederek onunla arkadaşlık kurar. Sonuçta bir kaza olur ve Ceylan'a kan nakli gerekir. Gerçek ama hatırlamadığı annesi, o an orada gereken kan grubuna sahip tek kişidir. Ceylan, üvey annesinin yanına döndüğünde büyükannesi ölür ve üvey annesi evi miras alıp hemen kumar yatağına çevirir. Vazifesi biten Ceylan'a eşyalarını toplaması ve evi terketmesi söylenir. Büyükanne birden tekrar ortaya çıkar; kızından şüphelenmiş ve ölü taklidi yapıp onu kandırmıştır. Aile avukatının da gözetiminde tüm parayı Ceylan'a bırakır ve kısa bir süre sonra ölür. Ceylan, evi üvey annesine bırakır çünkü 'parası olmadan o bir hiçtir' ve gerçek annesinin kim olduğunu ondan öğrenmiştir. Köyde ufak bir araştırma sonunda gerçek annesi ve İstanbul'da kaybolan babasının yeri ortaya çıkar. Baba tekrar köye getirilir ve aile yeniden biraraya gelir.

Bu öykülerde yinelenen dramatik unsurlar, ailenin yıkımını, göçmen işgücünü, şehre yabancılaşmayı, uzakta ve etkili bir 'öteki'nin yol açtığı yalnızlıkla çaresizliği ve iş-

kumar ikilemiyle açıkça ortaya konan sömürüyü içermektedir. Filmler, karmaşık ve genelde birbiriyle çelişen iç ritmlere sahiptirler ama seyircinin de tahmin edebileceği temel bir öyküyü sunup irdelerler. Arabesk filmlerin büyük oranda trajik bir sonla bitmesi göz önüne alındığında, (d) filminin mutlu sonu, temeldeki öykü kurgusuna hiçbir şekilde meydan okumayan ya da onu yıpratmayan ironik bir karaktere sahiptir. Burada dramın telosu taş gibi serttir. Üstüste gelen krizler, başrol oyuncularını sonuçta öyle bir duruma sokarlar ki ellerinde kalan tek ahlaki değer onurlarıdır -ama o da duruma uygun bir çözüm sağlamaz. Öykü, sürekli ilerleyen bir yerinden edilme, kaynaşmama döngüsü sunmakta, başrol oyuncusunu çaresiz, yalnız bir durumda bırakmaktadır.

Öykü her zaman 'bilindiğinden' ve çok az sürpriz içerdiğinden filmin odak noktası nasıl bittiği değildir. Filmin yapısal işleyişinin amacı, her biri başrol oyuncusunun düşüşünde bir aşamayı oluşturan bir dizi odak noktası sağlamaktır. Dramatik olayların akışı müzikle desteklenmekte, başrol oyuncusunun durumu müzikle ifade edilmektedir. Her film yaklaşık üç, dört şarkı içermekte, dış müzik ise ya synthesizerlar tarafından ya da Batı müziği kayıtlarından karşılanmaktadır. Popüler hit konumuna erişmiş, filme ve film müziğinin kasetine adını vermiş şarkılar, genelde filmin ortasında duyulurlar. Şarkıların en başarılı olanı, en meşhuru, en yoğun dramatik anda çalınır. Bunlar, halk müziğindeki uzun havayı taklit ederek, şarkının açılış dizesini veya başlığını içeren kısa bir vokal doğaçlama pasajıyla başlarlar. (c) filmi bu modele oldukça uyar. Emrah'ın amcası, kız kardeşini sözde Almanya'da hastaneye yatırmak amacıyla alıp götürdüğünde filmde kritik bir noktaya ulaşılır. Başrol oyuncusunun en çaresiz, en yalnız ve aldatılmış olduğu bu özel dramatik an, filme ve kasede adını veren parçanın

ipucudur. Normalde ünlü bir parçanın başlangıcında gösterilen tepkiler -alkışlar, ıslıklar, ve 'Allah' cıgıllıkları- sinemada da, görsel imajın ve filmin en duygusal, sarsıcı yerine gelindiğinin bilinciyle, daha yoğun olarak tekrarlanır.

Arabesk Şarkı Sözleri ve İç Alan

Arabesk şarkı sözlerine geri dönersek, bunların arabesk filmde geçen birçok konuyla bağlantısını görmemiz mümkün olur: gurbet, yalnızlık, hicran, hüsrân, özlem, gözyaşları, sarhoşluk, zulüm ve kader. Bu konulara dönüp her birinin çizgisini ayırmadan önce, Türkçe şarkı sözlerinin nereye çeksen giden, dolaylı bir hava içerdiğini açık bir anlatım yapısından yoksun olduğunu koymak gerekir. Arabesk bağlamında bunun sebebini görmek kolaydır çünkü şarkının da dahil olduğu filmlerde anlatım yapısı ortadadır. Bir filmle bağlantılı olsun olmasın her şarkı, herkesçe bilinen bir dramın parçasıdır. Halk müziğinde bu kadar açık olmamakla birlikte bu durum yine de geçerlidir. Şaşırtıcı yanyana dizimler ve yoğun imgeler ilk başta çok karmaşık gelir. Bartok, Türk halk müziği sözlerini çok şaşırtıcı bulmuştur. Ülkesi Macaristan'dakilerle karşılaştığında şu yorumu yapmıştır:

büyük bir çoğunluğu... çok daha 'soyut', okuyana, neredeyse, yüzyılın başındaki simgesel, sürrealist sanat şiirini anımsatmaktadır. New York'da ana dili Türkçe olan bir öğrenci, muğlaklığın kasti olduğunu belirtti; kırsal Türk şiirindeki sözlerin, kıtaların anlamından çok tekrardan, kelimelerin seslerinden, ritmden falan kaynaklanan armoni çok önemliydi. Ama bu teori tartışmaya açıktır çünkü metinlerdeki soyut özelliği tek başına açıklamaktan uzaktır.¹⁰

10 Bartok, 1976, s. 205.

Türk halk şiirine, daha büyük dramların bitmemiş parçaları olarak bakarsak, şarkı sözlerinin Bartok'u çok uğraştıran 'muğlaklık' problemi ortadan kalkar. Şarkı sözlerinin öykü aktarmak gibi bir işlevleri yoktur çünkü öykü zaten bilinmektedir: doğal felaket, bir eşkiyanın ölümü, onbeş yaşındakilerin cepheye gönderilmek üzere köylerinden alınmaları... Alttaki bu anlatım yapısı kaldırılırsa, icra edilen müzik anlamsız kalacaktır.

Arabesk filmlerdeki dramatik olay, biraz Barok operayı andıran bir tarzla, müzik parçası başladığı anda biter. Bunun iki türlü etkisi vardır. Dikkatleri, aile birliğinin dağılmasıyla yakından ilgili belli bir dramatik ana çeker ve öykünün ilerleme mantığının gereklerinden arınmış, şiirsel müzikal bir kayıtle, bir an için dramın daha genel konularını düşünmeyi sağlar. Arabeskte dışarıdan birine, metaforların ve sembollerin oluşturduğu oldukça yoğun bir sarmal sunulmaktadır. Şarkı sözlerinde tekrarlanan unsurlar, duygusal bir halin dışarıya yansımalarını ifade eder. Arabesk şarkı sözleri, tamamen bu halin anlatımıyla ilgilidir. Arabesk dramın açıkça ortaya konmayan geri planında işçi göçü ve gurbet vardır. Ne olduğu konusunda herkesin fikir sahibi olduğunu düşünen şarkı sözü yazarları, gurbete doğrudan referans pek yapmazlar ama bazen şarkı sözleri içinde gurbet sözü de geçebilir. Buna iyi bir örnek, İbrahim Tatlıses'in kiteselleştirdiği, Arif Sağ'ın 'Gurbet Treni' adlı parçasıdır. Arabesk şarkı sözleri daha çok, gurbette olmanın getirdiği yalnızlık ve üzüntüyü yansıtırlar; Orhan Gencebay'ın 'Kaderimin Oyunu'ndaki açılış, tipik bir örnektir:

Ne sevenim var
Ne soranım
Öyle yalnızım ki

Müziğin icrası, tek başınalığı içerir. Bartok'un, köylülerin beraberce şarkı söylediği bir kayıt almaya uğraşırken öfkeyle tespit ettiği gibi, Türkiye'de müzik, özünde, yalnız icra edilen, bireysel bir uğraştır.¹¹ Batı orkestralarının taklit edilmesi, gördüğümüz gibi TRT'nin, geniş halk müziği orkestraları kurmasına yol açmıştır ancak, aslında Türk halk müziği enstrümanları beraberce değil, tek başlarına çalınmak üzere tasarlanmışlardır. Bu enstrümanları öğrenmenin en ideal yolu, yalnız çalışılabilecek zaman dilimleri yaratmaktır. Hapishane ve askerlik, bağlama öğrenmek için özellikle verimli fırsatlar olarak düşünülmektedir. Bağlama çalmayı öğrenmenin yollarını araştıran biriyle ilgili bir hikaye duymuştum. Kendisine hapishaneye girmesi önerilir çünkü hem bölgenin en iyi bağlamacıları oradadır, hem de zorunlu yalnızlık ve yalıtılmışlık, aleti öğrenmek için ideal koşullardır. Bunun üzerine adam gider bir eşek çalar, kendisini polise ihbar eder ve birkaç yıl sonra bir virtüöz olarak çıkacağı hapishaneye yollarır.

Arabesk konserlerinde şarkıcı tek başına sahne alır; orkestranın parçası olarak değil, solo yıldız olarak şarkı söyler. Dolayısıyla müzik, hem sembolik hem de pratik düzeyde, farklı yollardan yalnızlıkla buluşur. Bu yüzden, arabeskin olduğu kadar Türk halk müziğinin de konusunun, savaş, ölüm ve gurbet sonucu arkadaşların ve akrabaların ayrılmasıyla bağlantılı olması şaşırtıcı değildir. Şehre göç etmenin sebebi ne olursa olsun arabesk dramı, göçün nihai ve amansız sonucunun, insanı yiyip bitiren bir duygusal çöküntü olduğunu ve çoğu arabesk şarkı sözünün, bunun tanımını içerdiğini belirtmektedir. Bu duygu, arabesk filmlerin çoğunda ortak olan dramatik bir araçla vurgulanmaktadır: Şehre yeni gelen göçmen, (b) filminde de olduğu gibi,

11 *A.g.e.*, s. 7.

‘modernliği’ ve güzelliğiyle başrol oyuncusundan çok uzakta duran bir kadına ya aşık olur ya da onunla herhangi bir ilişkiye girmek zorunda kalır. Birçok genç erkek iş bulma gereği kadar can sıkıntısı, cinsel macera isteği nedeniyle ailelerinden ayrılıp şehre g   ettiklerinden, arabesk filmlerin kadın başrol oyuncusu, hem arzuların mükemmel bir sembolü ve gerçeği, hem de şehirdeki göçmenin en büyük korkusudur. Seks, bütünleşme, başarma duygusunu arzotmektedir. Birçok arabesk filmin soft-porno özelliği, seyirciyle sahnedeki erotik imge arasındaki uzaklığı öyle vurgulanır ki, seyircinin dışarıdan gelmiş garibanla özdeşleşmesini bir kat daha güçlendirir. İnsanların bir topluma tam anlamıyla uyum g stermemelerinden kaynaklanan zayıflık, arabesk filmleri bağlamında, cinsel buluşmayı gerçekleştirememe- nin zayıflığıdır. Erişilmez erotik figür, genelde film bağlamı dışında gazetelerde, porno dergilerde çıkan fotoğraflarıyla iyi bilinen aktrisler tarafından oynanmakta ve sonuçta sadece ‘hayali’ dramın başrol oyuncusunu değil, erkek seyirciyi de etkisine alıp dışlamaktadır. Arabeskin kadın hayranları arasında kendini Ferdi Tayfur ya da Emrah gibi erkek starlarla özdeşleştirme oldukça yaygındır. Bu durum, filmlerin çoğunlukla erkekler tarafından, erkekler için yapılmış olduğu gerçeğiyle birleştiğinde karmaşık bir hal almakla birlikte, yine de uzaktaki, erişilmez bir erotik figürle girilen bir ilişkiye işaret eder. Hem kadınlar hem erkekler için filmler, imaj ile gerçeklik, tecrit olmuş birey ile toplum, ‘Türk’ onuru ile ‘modern’ ahlak, kır ile kent arasında ortadan kaldırılması mümkün olmayan bir ayrılık olduğunu vurgular. Bu ayrılığı bitiştirmek üzere başrol oyuncusu en aşağılık bir konuma indirilir: onuru ayaklar altına alınarak toplumdan uzaklaştırılmakta, hırsızlık, alkol, şiddet içeren bir ahlaksal çöküntü yaşamaya itilmekte ve tüm bunlar sonunda kendi yıkımını hazırlamaktadır.

Arabesk şarkılarda bu durumu anlatan şiirsel ifadeler
özetle şöyle örneklenebilir:

Hüsrân

Ve hüsrân olursa her aşkın sonu
Hatırla sevgilim beni hatırla
(*Beni Hatırla*, Samime Sanay)

Özlem

Yıllardır bir özlemdi
Yanıp durdu bağrımda
(*Mavi Mavi*, İbrahim Tatlıses)

Kara Sevda

Ümitsiz bir aşkın esiri oldum
Öldürecek beni bu kara sevda
(*Seni Seviyorum*, Ümit Besen)

Hasret

Aşkın hasret çölüyüm ben
Bir gözyaşı gölüyüm ben
(*Yanımda Olmayınca*, Zeki Müren)

Güne hasret yaprak gibi
Suya hasret toprak gibi
Şırl şırl ırmak gibi
Seviyorum diyebilsem
(*Seviyorum Diyebilsem*, Muazzez Abacı)

Son iki örnekte sıklıkla kullanılan hasret sözünü güçlendiren doğa metaforları, kuruluk ve ıslaklığı öne çıkarmaktadır; hasretlik, suya aç olan çölle karşılaştırılabilecek bir kurulukla sonuçlanmaktadır. Arabeskte sıkça kullanı-

lan gözyaşı teması, yansımasının bir kısmını bundan almaktadır; eğer iç benlik¹² hasretle bir çöl gibi yanıp kavruluyorsa boşa dökülen gözyaşları çok daha aşikardır. Gözyaşları, kahvelerde, kamyonlarda, dolmuşlarda Atatürk, Boğaziçi Köprüsü resimlerinin ve 'Bismillah' yazılarının yanında yer alan donuk ağlayan küçük kız ve oğlan posterleri, kartpostalları yanında, arabesk şarkı sözlerini de istila etmişlerdir.

Silsem gözlerimi kurusun diye
Bahar seli gibi boşanır gelir
Nerde sevdiklerim hani sevenler
Ağlatıyor beni acı gerçekler
(*Acı Gerçekler*, Orhan Gencebay)

Uzaktan görenler mesut sanıyor
Bilmezler gözlerim her gün ağlıyor.
(*Benim Hayatım*, İbrahim Tatlıses)

Bakarsın anlarsın gözlerime sen
Eğer ağlıyorsam yaşıyorum ben
(*Ağlıyorsam Yaşıyorum*,
Gülden Karaböcek)

Ailede, okulda duyguların erken yaşta kontrol altına alınması, düşünce ve varoluş biçimlerini tanımlar, anlamlandırır. Türk çocuğunun karşılaştığı her tür geçiş, acı karşısında doğru ve kontrollü davranmayı gerektirir. Sünnet törenlerinde genç erkek çocukların ağlaması doğaldır ama yine de tören sırasında onlara bir erkek gibi davranmaları, sessizce acı çekmeleri nasihat edilir. Mizah yazarı Aziz Nesin, çocukken ağlamak için kendisini nasıl tuvalete kapattığını

12 5. bölüme bakınız.

çok canlı anlatır.¹³ Erkeklerin de ağlayabileceği kabul edilir ama ancak yalnızken ve kendi özel mekanlarında. Toplum içinde kadınların arasında iken ağlamaları, sadece bir konunun ayrılması, evlenirken gelinin baba evini terk etmesi, ölüm ve cenaze törenleri gibi özel durumlarla sınırlı tutulmuştur.¹⁴ Film afişleri ve kaset kapaklarındaki sıkıntılı yüz ifadeleri ile şarkı sözlerinde gözyaşına yapılan sürekli göndermeler, içerdeki özel benliğin doğasıyla ilgili, toplum tarafından oluşturulmuş açıklamaları ifade eder.

Arabesk şarkı sözlerinde, acı çekmenin aşırıya vardığı halleri ifade etmek için dert ve çile kelimeleri kullanılır. Hasretin yanısıra dert kelimesi, dermanla eşleşerek son zamanlarda arabesk şarkı sözlerinde sıkça kullanılır olmuştur:

Bir acı gönlüme yeter
Derman olsun dertlerime
(*Zaman Gidiyor, Ceylan*)

Derman bana senden gelsin
Bekliyorum dertli dertli
(*Dertli Dertli, İbrahim Tatlıses*)

Onulmaz yaraya, bedensel sakatlığa da sık sık göndermeler yapılmaktadır. Bu dışsal olabilir:

Hançer yarası değil
Domdom kurşunu değdi
(*Domdom Kurşunu, İbrahim Tatlıses*)

¹³ Nesin, 1977, s. 118.

¹⁴ Hesaplı, bireysel disiplin ve kontrol güçlerini tehdit eden bu ters durum, Avrupa'da Türkiye üstüne yazılmış gezi yazılarında önemli bir mecaz olmuştur. Örneğin Durrell'in *The Bitter Lemons of Cyprus* (Acı Limonlar) (1959) adlı kitabındaki Sabri Tahir tasviri.

Ya da içsel olabilir:

Dermansız yarası kanıyor gönlüm
(Çaresizim, Ferdi Tayfur)

Gönül yarasından acı duyanlar
Feleğin kahrına boyun eğmiş
(Gönül Yarasından Acı Duyanlar,
Alaaddin Şensoy)

Yapılan eleştirilerin çoğu, arabeskin, dinleyicilerini umutsuzluğa, alkole sürüklediğini öne sürer. Alkol ile arabesk arasında farklı düzeylerdeki bağlantıya, Türk şehirlerindeki boş zaman geçirme kalıpları açısından bakmak gerekir. İçki ve müzik (banttan olmak koşuluyla) birahanelerde veya gazinolarda, kesin ama kamusal bir yalnızlığa yahut muhabbetlerin sosyal havasına eşlik edebilir. Nerede tüketilirse tüketilsin, Müslüman bir toplumda alkol, sadece eğlencelik değildir; içki içmek yoğun anlamlar içeren bir davranıştır. Arabesk şarkı sözlerinde, alkol, bir sığınak, avuntu olarak vardır; ayrıca alkol tüketimi hem kişisel mutluluğa hem de kişisel yıkıma yol açan bir davranıştır:

Gönlüm şimdi teselliye şarapta buldu
(Hüzünlü Günler, Müslüm Gürses)

Kadehler elimde her gece yandım
Meyhanelerde ben bir yuva kurdum
(Ümit Besen, Alıntı: Güngör, 1990, s. 150)

Ancak arabesk bağlamında alkol, son kertede, kendi hayal dünyasının koşullarını karşılamaktan uzaktır; arzu objesi arayışını daha keskin bir noktaya atmaktadır:

Yolum düşer meyhaneler üstüne

İçtikçe aklıma sevgilim gelir

(Acı Gerçekler, Orhan Gencebay)

Arabesk şarkı sözlerinde ve filmlerde alkol, başrol oyuncusunun batışının hem göstergesi hem de sebebi olarak sunulmaktadır. Alkole yönelim, kaderin basitçe kabul edilmesinin kanıtı, sorumluluktan ve olayları değiştirecek aktif bir tutumdan kaçınma kararı olarak görülmektedir. Başrol oyuncusu için alkol ayrıca, kaçış ve aşkınlık için geçici bir araç sağlarken, ihmal sonucu iyice kötüleşmiş bir durumla uğraşabilme yetisini azaltmaktadır. Eleştirmenlerin gözünde alkolün işte bu özelliği, arabesk dinleyicisini hiçbir şey yapmamaya, kaderini kabul etmeye sevketmektedir; üstelik filmlerin ve şarkı sözlerinin, bir kaçış aracı olarak (özellikle (b) filmini hatırlayın) alkolün boşunallığına sürekli işaret etmelerine, modern Türk toplumuna haklı bir eleştiri getirmelerine rağmen.

Arabesk ve Protesto: Sosyal Alan ve Gariban

Arabesk, geniş anlamda toplumu, 'sahip olanlar'- 'sahip olmayanlar' olmak üzere iki zenginlik kategorisine ve ahlaksızlar-dürüstler olmak üzere iki ahlak kategorisine ayırır. Filmlerde, hem zengin hem de dürüst ve onurlu olan (örneğin, (d) filminde Ceylan'ın üvey büyükannesi) ya da fakir ve ahlaksız olan (örneğin, (a) filminde Ferdi'nin karısı) kimi küçük karakterlere de rastlanabilmektedir. Arabesk, özünde, köy temelinden kopartılmış, arkadaşsız, parasız bir durumda, tamamen vicdansızların eline düşmüş, yabancı, yerinden edilmiş göçmenin, garibanın akibetiyle ilgilenmektedir. Dramın odak noktası, başrol oyuncusunun kendi

kaderini tayin etmedeki güçsüzlüğüdür. Garibanın tek ah-laksal dayanağı onurudur ama o da, içinde bulunduğu ko-şulda yetersiz ve işe yaramaz kalmaktadır.

Hukuksal adalet sorununa değinen filmler de vardır. Res-mi hukuksal adalet, Türkiye'nin birçok kırsal bölgesinde yabancı bir adalet sistemi olarak görülmektedir: devletin gücünün, kırsal Türk toplumu bağlamında uygun düşme-yen ve hoş karşılanmayan biçimde dayatılması olarak algı-lanmaktadır. Kan davası, insanların farklı cezalandırma ve denetleme usullerine sahip iki ayrı düzenin varlığını ve iş-leyişini kabullenmelerine iyi bir örnek oluşturur. Güneş-Ayata'nın da işaret ettiği gibi, kız kaçırmanın, evlilik için geçerli bir alternatif olduğunu düşünen İstanbul'daki Kara-denizli göçmenler arasında bu durum özellikle yaygındır.¹⁵ Kız kaçırma, şehirdeki Karadenizliler ile bir başka topluluk arasında olursa, zarar gören taraf hem 'geleneksel' davaya, hem de devletin hukuk sistemine başvurabilir. Hukuk siste-mi, çok sık tekrarlanmasından ötürü kız kaçırma olayını ağır bir hapis cezasını gerektiren önemli bir suç saymakta-dır. Öyleyse, kız kaçırma ya da kan davası gibi kimi olayla-rın 'hukuksallığı', farklı biçimlerde yorumlanabilir. Arabesk filmler, denetleme sistemleri arasındaki bu çekişmeye de değinirler. Seyircinin, adaletsizliğin kökünü kurutmak veya insan onurunu çiğneyenleri cezalandırmak için son çare olarak (bkz. (b) ve (c) filmleri) şiddete başvurulmasını ta-mamen kabul etmese bile, en azından bunu sempatiyle kar-şılması istenmektedir. Filmde şiddetin dozu arttıkça, sine-mada alkışların ve ışıkların artması, olayın bu yönünü or-taya koymaktadır. Ama bu olumlayıcı davranış kısa sürer. Kaderin nihai zaferi, resmi hukukun zalim adaleti ile birlik-te filmin başrol oyuncusunun hapse atılmasıyla ortaya çı-

15 Güneş-Ayata, 1988.

kar. Hapse girmek, toplumdan dışlanmışlığın son aşaması, bir yerde ölüm olarak sunulur. Bu yüzden, Ferdi Tayfur'un ünlü şarkısı 'Mapushane' gibi hapishaneyle ilgili arabesk şarkıların, adalet mevhumunu sorgulamak yerine yalnızlık ve tecrit edilmişlik konuları üzerinde durmaları oldukça önemlidir.

Halk müziği repertuarında, Öztelli'nin, bütün bir kısmını onbir şarkıdan örnekler verdiği "Mapushane Türküleri"ne ayırabileceği bollukta, hapishaneyle ilgili şarkı sözü vardır; arabeskteki aynı tür şarkıları halk müziğindekiyle karşılaştırsak, yukarıda bahsedilen durum daha bir anlam kazanır.¹⁶ Arabesk şarkı sözlerinin dili ve akışı, halk müziğindekiyle bir hayli etkilenmiştir. "Mapushane Türküleri", hapishane duvarları arasındaki doğal hayata (incir ağacı, kuşlar) değinir; şarkıcı, onun yalnızlığı, bağlama çalarak bir başına geçirdiği saatler ve ailesiyle arkadaşlarına duyduğu hasret üzerine yoğunlaşır. Başrol oyuncusunun hapishaneye düşme koşullarına, yahut onu hapise mahkum ettiğini varsaydığımız adaletsizliğe hiç değinilmez. Çünkü arabeskte olduğu gibi burada da esas düşman, toplumsal ve hukuksal adaletin işleyişi değil, kaderin kendisidir. Öztelli'nin giriş kısmında belirttiği gibi:

Arkadaşlar demir parmaklıkların ardından dışarı bak-
karlar ve geceleri demir kapılar kapanır. Derin bir
yalnızlık içinde duygular dile gelir, yürekte yağ kal-
maz, erir. Ne olursa olsun, kader böyledir, yazılan ya-
zılmıştır.¹⁷

Bu noktayı örneklendirmek için "Mapushane Türküleri"nde sürekli yinelenen bir nakaratı alıntılar:

16 Öztelli, 1983, s. 623-33.

17 A.g.e., s. 624.

Düştüm ben bir zindana
Yanar döner ağlarım
Demir parmaklıklardan
Boyun büker ağlarım¹⁸

İki ayrı denetleme ve cezalandırma sistemi arasındaki çekişme ile arabesk filmlerde başrol oyuncusunun akıbeti, adaletin kendiliğinden gelen sonucu olarak değil, güçsüzlüğün ifadesi olarak sunulmaktadır. Dramın vermek istediği mesaj, güçsüzlüğümüzden dolayı kendimizi ahlaksal açıdan kötü davranmaya zorlandığımız koşullarda bulacağımız ve sonunda da bu davranışlarımızdan ötürü acı çekeceğimizektir. Cezası tecrit olma, yabancılaşma, yalnızlıktır ama bizi bu duruma sürükleyen davranışlar tek seçeneğimiz olduğundan, suçlanamayız:

Ben bu garip yer yüzünde
Garibansam suç benim mi?
Gece gündüz dertli dertli
Geziyorsam suç benim mi?
Kimsesizsem, çaresizsem
Ümitsizsem suç benim mi?

(*Gariban*, Dündar Yeşiltoprak)

Adalet konusuna değinilmemesinin sebebi, resmi adaletin dramatik bir mekanizma ve metafor olması, ama tek başına asıl sorunu oluşturmamasıdır. Önemli olan başrol oyuncusunun hapiste olması değil, hayatını anlamlı bir biçimde düzenleme çabasının, sonuçta onu bu duruma mahkûm etmesidir. Kader, tek başına kalmayı ve yabancılaşmayı emreder ve hayatın bu gerçeğinden kaçmak olmaz. Ara-

18 *A.g.e.*, s. 624.

besk, kötü karakterlerin, kendi cinsel arzuları ve maddi çıkarları için asıl karakterin zayıflığını sistemli olarak sömürdüğü; şehrin kıyısında yoksul, sosyal düzenden yoksun bir hayatın fakir ama dürüst insanların kaderi olduğu; resmi adaletle hukukun, temelde dürüst ve onurlu insanların bütünlüğüne karşı birleştiği bir toplumsal yapının oldukça açık bir eleştirisini sunmaktadır. Buna rağmen arabesk, hiçbir zaman belirli bir politik protestonun odağı olmamıştır.

Arabeski eleştirenler bu durumu onun edilgenlik mesajıyla bağlantılı olarak yorumlamaktadır. Onlara göre arabesk, eleştirel yetenekleri uyuşturmakla kalmamakta, tüm suçu kadere yükleyerek politik bilinci ve sorumluluğu köreltmektedir. Bunun aksine, arabesk sözlerin aslında belirli bir politik yorum içerdiği ama bunun dolambaçlı, metaforik bir tarzla ifade edildiği argümanı getirilebilir. Göç sorununa ve bağlantılı toplumsal konulara ulusal düzeyde bir duyarlılık sağlayarak sınıf olgusuna dolaylı olarak değinmesi, Türk hükümetlerine yönelttiği tehditlerden biridir. Ancak, TRT'nin halk müziği bölümünün, yerel kimliklerin sunumunu biçimlendirip kontrol altında tutma politikasıyla ifadelerinden birini bulan devlet destekli bölgecilik, şehirde yaşayan Türklerin çoğu için, toplumsal sorunlarının sınıfsal değil, bölgesel bölünmeler açısından ele alınacağı anlamına gelir. Arabesk, açıkça 'politik' eleştiri için kullanılabilecek bir metafor repertuarına sahip değilse bile bu repertuar içten içe varlığını sürdürmüştür.

Arabeskin politik protest müziği haline gelmemesinin daha muhtemel bir sebebi, bugün Türkiye'deki sağcı ve solcu ideolojilerin kültürel yönelimleridir. 1960'larda Bülent Ecevit'in, Atatürk'ün politik partisi CHP'nin başına geçmesinden bu yana Türk solu kendini, Türk politik hayatının ilerlemeci ve Batılılaştırıcı gücü olarak görmüştür. Kimi popüler

müzik türleri, Batı protest rock müziğine dayanarak açık politik eleştirinin odağı olmuşlardır. Türk solu arabeski, ilerleme yolunda silinmesi gereken Doğulu geçmişin bir parçası olarak görmekle kalmamakta, Özal hükümetinin arabeske verdiği örtülü desteği, müziğin tepkisel doğasının onaylanması olarak yorumlamaktadır.¹⁹ Türk solunun, isteklerini müzik yoluyla da belirtme ihtiyacı, 1980'lerin ortalarından bu yana, özgün müzik adı verilen bir müzik türüyle karşılandı. Ahmet Kaya tarafından geliştirilip 1990'da Fatih Kısaparmak ile geniş kitlelere ulaşan özgün müzik, Batının gitara dayalı armonisini, Batı rock müziği enstrümanlarını, ve tanınmış radikal şairlerin (bunların arasında Moskova'da sürgünde ölen komünist Nazım Hikmet de vardır) çalışmalarını ve müzisyenlerin şarkı sözlerine eşlik etmek üzere, çarpıcı bir biçimde bağlamayı kullanmaktadır. Kantometrik terminolojiye göre şarkılar 'kelimeden ibaret'tir ve yoğun bir bilgi yükü içerir; bu açıdan, söz tekrarlarının ve kısa pasajlar üstüne müzik yorumlarının fazla olduğu arabeskten ayrılırlar.²⁰ Özgün müziğin şarkı sözleri, başkaldırıyı ('Başkaldırıyorum', 1988'de çıkan bir Ahmet Kaya parçası) ve özgürlüğü ('Denizin Ardı Özgürlük', aynı kasetten) yüceltirler. Arabesk şarkı sözleri, politik eylem çağrısı yerine beddua sunarlar:

Zalimler kötülere haram
Sevmek nedir bilmeyene
Sevilip de sevmeyene
Kıymet nedir bilmeyene
Haram olsun, haram olsun
Haram, haram, haram
Tüm söyleyen yalanlara

19 Bkz. Bölüm 4, kısım 3.

20 Lomax, 1968, s. 128.

Kara diye tapanlara
İnsanlığı satanlara
Haram, haram, haram
Haram olsun bu dünya
Zehir olsun bu dünya
Seviyorken aldatana
Gülüyorken ağlatana
Bizi büyüle yakanlara
Haram olsun, haram olsun
Haram, haram, haram, haram
Tüm vicdansız zalimlere
Bu insafsız yüreklere
Garipleri ezenlere
Haram, haram, haram
Haram olsun bu dünya
Haram, haram, haram
Zehir olsun bu dünya
(Haram, Uğur Bayar)

Kader, Sevda ve Benlik

Arabesk dramı, gerçek düşmanın, oyuncularını elinde oyuncak gibi oynatan kader olduğu bir durum ortaya koyar. Baht, talih, felek de denen kader, Türkçede mümkün olan en sert dille lanetlenir:

Bu genç yaşımda beni dertlere attın felek
Acımadan sen benim bağrımı yaktın felek
Hayınsın, zalimsin, sen felek, felek
(Bağrı Yanık, Müslüm Gürses)

Ben feleğin neylemişem bana böyle zulüm eder?
(Ben Feleğin Neylemişem, Emrah)

İsyân ettim, haykırdım yaşantıma bahtıma
(*Hasret Akşamları, Hüseyin Altın*)

Bu duruma karşı dinsel başkaldırı abartılamaz ve belki de bu yüzden, bir dua formunda tasarlanmış, kaderi değiştir-
mesi için Allah'a yalvaran arabesk şarkılar, Allah kelimesi
yerine daha eski Türkçe olan Tanrı kelimesini kullanırlar:

Görüyorsun Tanrım beni
Değiştir bu kaderimi
Açtım sana ellerimi
Yalvarırım dertli dertli
(*Dertli Dertli, İbrahim Tatlıses*).

Bu bağlamda, arabesk, halk ya da sanat müziği icra eden
şehirli şarkıcıların yaptığı hareketlerin karmaşık diline de-
ğinmek önemlidir. Şarkı söylerken en sık kullanılan hare-
ket, dua ve yakarış belirtir biçimde ellerin, bel ve göğüs ara-
sı bir hizada açık tutulmasıdır.

Arabesk metinlerde tek bir mesajın verildiğini düşünmek
yanlış olur. Dinleyiciler ve müzisyenler arabesk içinde alt
türler tanımlayarak kendilerini bu alt türlerle özdeşleştir-
mektedirler. Belirli durumlarda, kendilerini arabeskin
olumsuz imajından uzak tutmaya çalışan müzisyenler, ken-
di müziklerinin daha geniş konulara ve duygulara değindi-
ğini iddia ederler. Çoğu kimsenin koyu arabeskle bağdaştır-
dığı Gökhan Güney, 1990'da Gülhane Parkı'nda verdiği bir
konser sırasında, oldukça yaygınlaşmış olan acısız ara-
besk'in, insanları, bu müziğin sadece sıkıntı ve kasvetten
oluştüğünü düşünmeye sevkettiğini söylemiştir. Arabeskin
her zaman için bütün bir hayatı yansıttığını belirtip, 'ara-
beskte her şey var. Neşe, sevinç...' diye sözünü sürdürmü-
ştür. Metin içinde her şarkının, hepimizin yalnızlığa ve dış-

lanmışlığa mahkûm olduğu savıyla bağlantılı, karmaşık iç sesleri vardır. Orhan Gencebay'ın 1987'de çıkan kasetinden bir parça, işler kötü gittiğinde kaderin suçlanmaması gerektiğini söyleyen çarpıcı bir çağrıda bulunuyor gibiydi:

Artık kızmıyorum kaderime
Bıraktı beni kendime
Bahtın açık olsun
Yolun açık olsun
Bırak beni halime

(*Dünya Dönüyor*, Orhan Gencebay)

Müzik Magazin'le yaptığı bir röportajda bu şarkıyı tartışırken, Orhan Gencebay şu açıklamayı yapıyordu:

Çevremde gördüğüm kadarıyla insanlar birbirini sever ve biraraya gelirler. Buraya kadar her şey iyidir ama ayrıldıktan sonra öyle bir hale düşerler ki dünya artık onlar için yaşanmaz olmuştur... Bence bu çok yanlış çünkü hayat devam ediyor. Bir insan sevdiğinden ayrılrsa bile yaşamayı sürdürmesi gerektiğini anımsamalıdır. Bu duyguların ışığında 'Dünya Dönüyor'u besteledim.²¹

Ama bu satırlarda bile, radikal bir farklılık içeren argümanlar öne sürülmediği görülebilir. Şarkıcı, kaderi alenen suçlamadığı, ayrıldığı sevgilisine iyi dileklerde bulunduğu ve hayatını sürdürmesi gerektiği gerçeğiyle uzlaştığı bir iç diyaloga rağmen, olayların kendisini ittiği duruma üzülmemektedir.

Bunlar, sevgi, aşk olaylarıdır. Türk halk şiirinin âşıkları, işsiz güçsüz, gezinmeyle geçen bir hayat sürdükleri için eleştirilirler. Benzer biçimde arabesk filmlerdeki aşk objesi,

21 Müzik Magazin, 25 Ocak 1988.

ölümcül baş gezgindir. Aşk duygusu olmadan, anlatının dramatik örgüsü harekete geçirilemez. Başrol oyuncusu, toplumsal dış benliğin karşısında gerçek iç benliği tanımlayan duygularının pasif kurbanı olarak betimlenmektedir. Aşkın emirleri diğer tüm emirlere baskın çıkmakta ve dramı önlemez sonuna doğru sürmektedir. Aşk ve kader tematik olarak birbirine geçmiştir. Aşkı olmayan başrol oyuncusunun kaderi de olamaz. Bir başka deyişle, sevmek oyuncunun kaderidir ve bu sevgi kendi yıkımına yol açar. Arabesk dramın odak noktası, filmin sonu değil, başrol oyuncusunun düşüşünün ilerlemesidir; bu ilerleme, metaforik olarak, aşığın sosyal ve mekansal açıdan merkezden uzaklaşmasını temsil eder. Arabesk şarkı sözleri neredeyse tümüyle, bireyi etkileyen bu halin anlatımına girerler. Bu, gönlün hem göstergesi hem de hastalığının sebebidir. Bu ikilinin ilişkisi bir bakıma daireseldir. Gönül'ü, bana, taşmaya hazır, 'dış' etkilere tamamen duyarlı bir bardak su gibi tanımlamışlardı. Gönlün tepkileri, belli bir halin başlamasının sebebi olabilir.

Gönül, dışsal sosyal benliğe karşılık, içsel gizli benlik olarak tanımlanabilir. *Redhouse*, insanı çileden çıkaracak bir belirsizlikle, bu kelimeye karşılık hem 'kalp' hem de 'akıl' anlamlarını vermiştir. Gönül kavramı, benliğin teolojik biçimlendirilmesine de tam uygun düşmez. İslam bize, rasyonel, maddi nefis ile soyut olana yönelmiş ruh ikiliğini sunar. Gönlün, nefis/ruh ikiliğinde ruha daha yakın olduğu popüler nosyonundan hareketle, arabeskte ruh, duyguların 'etkilere açık' alanı olarak kullanılmaktadır.

Ruhumu yakmazdı böyle şarkılar
(*Sevseydin Beni*, Gülden Karaböcek)

Aynı ölçüde yüreğe ya da kalbe, cana, dile (Farsçada ruh), ve bağıra da referans yapılmaktadır. Ancak gönül kav-

ramı tüm bunları içermekte ve aşmakta, dış sosyal benliğe karşı, görülmeyen gizli duyguların iç alanını tanımlamaktadır. Şu sözler bunu daha açık ortaya koyar:

İçim yanar, kan ağlarım
Halimden anlayan yok
(*Güzelin Talihi Yok*, Ferdi Özbeğen)

Gönlün tepkileri, arabeskte insanı, yabancı, onursuz, düşkün bir hale sokar. Dinsel anlamı dışında (yedinci bölümde tartışılacak) hal kelimesinin olumsuz bir anlamı vardır. 'Sana bir hal olmuş', 'Bu ne hal?' gibi ifadeler, içerdeki fırtınayla karmaşanın, dış sosyal kişiliğin düzgün işleyişini bozacak kadar güçlü olduğunu ima ederler. Yayladan Trabzon'daki evsahibimin lokantasına kirli, traşsız, hasta ve konuşamayacak kadar yorgun döndüğümde -yani, sosyal görevlerimi yerine getiremediğimde- beni bu ifadelerle karşılardı; ta ki büyük bir kebab ve birkaç bardak çay verilmeye kadar. Temelde bu hal, gönlün bir tepkisiyken, o hal anındaki durum, aynı zamanda gönlü harekete geçiren bir dış güçtür. Arabeskte halin gidişatı, sanki aşağı doğru baş döndürücü bir spiral oluşturmaktadır.

Hal ve Kent Alanı

Kaderin temel itici güç olduğu arabeskte hal, edilgen bir konumda olmasına rağmen hiçbir şekilde durağan değildir. Kendi doğası gereği hareket halindedir ama hareketi dairesel ve yönü belirsizdir. Arabesk kahramanın bu hali, bir türlü dinmeyen ama gidecek yeri de olmayan bir insanın ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Belirtmek gerekir ki Türkiye'de yetişkin bir erkek için uygun görülen davranış tarzı, genelde hareketsizliği içerir: eğlence, iş, yemek, zevk ve ko-

nuklar hep ayağına gelir; kendisinin onların ayağına gitmesi asla gerekmez. Beni bilgilendiren kimselerle olan ilişkim hep bir asimetri içermiştir; sürekli dolaşması ve konuk edilmesi gereken ben oldum. İlk bağlama hocam, ne zaman bir şey sormam gerekirse gidip kendisini ziyaret edebileceğimi söyleyerek fazla sıkı tutmadığımız derslerimiz sırasında not almamı yasaklamıştı; bu yüzden beni her seferinde, şehrin karşı yakasına uzun ve yorucu bir yolculuğa mecbur bırakmıştı. Bilgi akışı, enformasyon ve mekansal hareketle ifade edilen statü, böylece birbirine bağlanmıştır. Buluşmalar tarafsız bir mekanda ayarlandığında bile beni görmek için evinden kalkıp gelen kimseler, ziyaretlerinin başka (ve genelde açık edilmeyen) ziyaretlerle denk düştüğünü belirtip, benim bu ziyaretlerde en münasebetsiz kişi olduğumu ortaya koymuşlardır.

Bana bilgi veren kimselerle olan ilişkim, hiyerarşilerden ve katmanlardan oluşan bir ağ içermiştir. İkimizin de belli bir mesafeden ulaştığımız şehrin ticari merkezinde bir kahvede yapılacak olan görüşme, Nejat hocaya ya da Dursun amcaya yapılacak ek ziyaretleri de içerirdi. Hoca ve amca gibi onurlandırıcı ünvanların kullanılması, meseleyi tartışmasız kılıyordu. Görünüşte bu ziyaretler, benim araştırmama yardım sağlamak üzere ayarlanıyordu. Ve gerçekten de yardımcı oluyorlardı. Ancak, alttan alta beni, müzik otoriteleri zincirine katıyor ve böylece her şeyden öte, ilk görüştüğüm kişiyle olan ilişkim daha bir açıklık kazanıyordu. Nejat hocayı ya da Dursun amcayı prestijli bir yabancıyla birlikte ziyaret etme çifte onurunu yaşayan ilk görüştüğüm kişi, tarafsız bir görüşmeyi, aramızdaki statüyü ve ilerki münasebetlerimizi belirleyecek bir fırsata çeviriyordu. Genelde açık niyetimle bağlantılı bir yardım aldığımdan alenen ona bağımlı olmakla kalmayacak, aynı zamanda onun yüce (ama gizli) planına uyum göstermek için, İstanbul'un

bir yakasından diğetine geçme istekliliğimi de ortaya koymuş olacaktım. Böylece, mekansal hareketliliğe ait belli bir hiyerarşi sergileniyordu ve bunun içinde, dayısının, abisinin, veya hocasının az hareketli yörüngesindeki görüştüğüm kişinin yörüngesinde ben, en hareketli oldum. Türk toplumunu, her bireyin günlük hayatta katettiği mesafeye göre sürekli hareketliden tamamen hareketsize doğru sıralamak mümkündür sanırım. Tüm hareketlilik, hedefle ve gerektiği kadarıyla sınırlandırılmıştır. Konserlerde çocukların, oturan yetişkin dinleyicilerin etrafında, hatta sahnede özgürce hareket etmeleri, dansetmeleri ve oynamaları, sosyal olgunluğun, mekansal durağanlıkla ifade edilme derecesini göstermektedir. Sosyal olgunluğa erişen bir erkeğin gidecek yeri yoktur, ihtiyacı olan her şey ayağına getirilir. Kimsenin emrine amade olmadığını, bir yere gitmek gerekirse bunu kendi doğal hızıyla gerçekleştireceğini belirtmek üzere ayakkabıların arkasına özenle basılır.

Arabesk filmlerin başrol oyuncusunun içine battığı durum, zorunlu olarak bunun antitezidir; sadece dolaylı değil, aynı zamanda dairesel ve amaçsızdır. Türk müziğinin simaları, hep böyle resmedilmişlerdir. Aşığa (müzisyen sevgili), piri tarafından bir kadının resmi gösterilir. Bu görüntüye aşık olurlar ve aşklarını buluncaya kadar -ki asla bulamazlar- dolaşır dururlar. Aşık Garip, Aşık Kerem, Cemşit ile Hurşit, Güllühan ile Melikşah, Ferhat ile Şirin ve öykünün Türk versiyonu Leyla ile Mecnun gibi Ortaçağ öykülerinde sevgilinin (ma'suka) görüntüsü karşısında aşık bir hal olur ve sonu mutluluk olsun olmasın, sevgili bulunur. Girdiği hallerden bir diğesinde aşık, içtiği bir bardak şaraptan sonra ya sevgilisiyle karşılaştığı ya da pirinin kendisine anlattığı sevgilisine sahip olduğunu gördüğü bir vecde girer; geri kalan günlerini gerçek hayatta bu sevgiliyi arayarak geçirir. Bu yüzyılda ölen ünlü Aşık Sümmani'nin

öyküsü, ördek avına çıktığında vecde giren ve kaybolmasından birkaç gün sonra köylüler tarafından bulunan 14 yaşındaki bir genci anlatmaktadır. Vecd sırasında Aşık Sümmani'ye yeni bir ad verilmiş, Arapça, Farsça ve İbrani'ce öğretilmiştir.²²

Aşığın savaş, kan davası ve fakirlik yüzünden de dolaşmaya zorlanabileceği kabul edilir. Aşık, birçok açıdan, arabesk dramının başrol oyuncusuna benzer; her ikisi de kaderleriyle bitmez tükenmez bir kavga içindedirler. Şahin'in de işaret ettiği gibi: 'kaderlerine karşı başkaldırıya girişen herkes, ozanlık ruhuna erişmiştir.'²³ Her ikisi de dolaşmak üzere, evlerinin ve köylerinin huzurunu terketmek zorunda kalmışlardır; aşık, ma'sukasını bulmak uğruna- arabeskçi de kendini, huzursuzluğunun kanıtı olan bir işte, dolmuş şoförlüğünde bulduğu İstanbul yollarında... Dolmuş, şehrin içinde ve etrafında dairesel rotalar izler ve ancak çok kısa bir süreliğine, şehrin en bariz mekanlarından Topkapı garajına dinlenmeye gelir. Bu haldeki hareket de daireseldir. Aşağıdaki zindan şarkısında da tek olası hareket daireseldir:

Düştüm ben bir zindana
Yanar döner ağlarım²⁴

Belki de arabesk filmlerde ve şarkı sözlerinde ifade edilen hareketsizlik ile müzik arasında, mekan, hareket ve yabancılıkla ilgili köklü metaforlara uzanan bir sürekliliğin varlığını iddia edebiliriz.

22 Şahin, tarihsiz, s. 58.

23 A.g.e., s. 21.

24 Öztelli, 1983, s. 624.

Duygular ve Sırlar

Şimdi yeniden, bu bölümün başında değindiğimiz yanma metaforuna dönelim. Zaten, hale paralel bir açıklamanın, gönlün yanması olduğunu belirtmiştik:

Yanardağ misali yanıyor gönlüm
(Çaresizim, Ferdi Tayfur)

Yalnız, yanmak ve yakmak fiilleri edilgen bir etkilenime karşılık gelmemekte, doğası gereği iletişime geçilemez bir şeyle iletişime geçme çabasını belirtmektedir. Bu iletişim-sizlik, bir görüntüyü veya deneyimi nakledecek sözel ya da müzikal dil eksikliğinin romantik biçimde kavramlaştırılmasının sonucu değildir. Sebebi, garibanın toplumdaki marjinal konumundan dolayı kimsenin sesini duymak istemesidir:

Kulak veren yok garibin sesine
(Kullarına kul yapmış, Müslüm Gürses)

Popüler şarkı sözlerinde bu durumdan kaynaklanan gerilim farklı biçimlerde ortaya konulur. Kendini, düşündüklerini açıkça ifade etmeye uygun veya layık görmeyen şarkıcı, şarkısında bir aracının ya da vekilin yardımını isteyebilir. Bazen enstrümandan bu görevi yerine getirmesi istenir; ağlaması, konuşması için bağlamaya yalvarılır ('Ağla sazım!')

Sanat müziğindeki enstrümantal taksimde veya halk müziğinin serbest enstrümantal usullerinde (örneğin, uzun havanın açışı) enstrüman dile geldiğinde, sessiz şarkıcının söyleyebileceği ya da söylemek üzere olduğu öykünün imgelerini taşıyan bir öykü anlatır. Müziğin temel işlevi öyküler anlatmaktır. Müzikolog Süleyman Şenel'in İbrahim Yıldırım adlı Kastamonulu birinden derlediği ve bana orjinali-

nin yanında kendi yorumlarını da katarak aktardığı öykü, bu noktayı ilginç bir biçimde örneklemiştir:

Bir vezirin iki hizmetçisi varmış; bunlardan birini öldürüp bir kuyuya atıyorlar. Öteki hizmetçiye ‘sen bunu hiç kimseye anlatma, yoksa seni öldürüp kuyuya atarlar’ diyorlar. Hizmetçi bu olayı uzun süre sırrı olarak saklayamıyor ve bir kuyuya bağırıyor. Kuyuda bulunan kamış denen bir bitki kammazlık yapıyor, ot dile geliyor: ‘Vezir filan kuyuya birisini attı’ diye duyuruyor. Ve ceset kuyudan çıkartılıyor. Kamış kammazlık yaptığı için, kamış çalmak günahıdır. Kamış kammazlık yaparak kalabalık topluyor.

Bu öyküde benim değinmek istediğim nokta, müziğin toplumsal yanlışları düzeltmede oynadığı rol değildir: gerçekte vezire hiçbir şey olmaz ve anlatıcının, bu öykünün, müziğin günahkarlığına sebep oluşturduğu yollu açıklamasıyla öykü biter. Aslında bu öykü, diğer birkaç öyküyle birlikte müziğin günahkarlığının rasyonelleştirilmesini sağlamaktadır. Daha da önemlisi, konuşulamayan gerçeği dile getirmesi, gizli iç dünya ile (tek kalan hizmetçinin dünyası) toplumsal dış dünya (öyküyü dinlemek için toplanan kalabalığın dünyası) arasındaki mesafeyi kapatmasıdır. Sonuçta hiçbir yere varılmaz. Vezir, denetimsiz zulmüne devam eder. Ancak, ceset kuyudan çıkarılınca sırrı açığa çıkar.

Müzik genelde dışa vurma, boşalma, çıkarma terimleriyle ifade edilmektedir. Bir şarkıyı notalara dökmekte güçlük çektiğinde müzisyen bu güçlüğü, çıkartamama olarak tanımlamaktadır. Yanma metaforunun tüm estetik ağırlığı, söze dökülmeyen sırların iç dünyasını gün ışığına çıkarma babında anlam kazanır. Ateşin ve yanmanın müzikle bağdaştırılması, acı ve elemle kurdukları metaforik bağ yanında, dönüştürücü etkileriyle de ilgilidir. Ama müzik, Jung’cu

açından, insan ruhunun savaş halindeki eril ve dişil unsurlarını uyumlu ve sağlıklı bir bütünde birleştirmeyi “yapmaz” ya da “sağlayamaz”. Arabesk, bireysel deneyimle toplumsal deneyimi, duygularla toplumsal hayatın gereklerini uzlaştırma çabalarının sonuçta boşa çıkacağını bildirir. Yanma metaforunun öncelliğı, önemli olanın, öykünün ne ile ilgili olduğı değıl, nasıl anlatıldığı olduğunu düşündürür. Arabesk, müzik aracılığıyla ileilmektedir; bir sonraki bölümde bu son derece önemli noktaya döneceğız.

ALTINCI BÖLÜM

ARABESKİN MÜZİKAL YAPISI

İlham

Arabeskin müzikal yapısı içinde müzisyenlerin temel saiki, ilhamdır. İlham tanımları, bir önceki bölümde anlatılan duygusal hallerin metaforik ifadeleri üstüne yoğunlaşır. Arabesk filmlerdeki temel karakterin, kaderin zavallı kurbanı olarak düşünülmesi gibi müzisyen de ilhamın erişilmez, yönetici ve gizil gücü karşısında güçsüzdür. Söz yazarlarının ve bestecilerin kimi vesilelerle beni bilgilendirdikleri üzere ilham, öğretilir bir şey değildir. Kendilerine ilham verecek en uygun koşullarda bile günlerce hiçbir şey ortaya çıkmayabilir. İlham en beklenmedik anlarda gelir ve müzisyeni, yaptığı işi bırakıp ilk fırsatta sözleri ve notaları kağıda geçirmeye zorlar. İlhamın gücü ile kelimeler ve müzikteki ifadesinin kanıtı, geldiği koşullardır. Bu yüzden her şarkının, ilhamın geldiği özel koşulları da içine alan 'bir öyküsü' vardır.

Şarkı sözü yazarlarına göre bu öyküler, her şarkının açıklanması için gerekli unsurlardır. Bir toplu taşıma aracında gizemli ve güzel bir kızla karşılaşmayı anlatan aşağıdaki

alıntı, şarkı metinlerinin genel ifadelerinin bir öykü dahilinde özelleştirilmesine tipik bir örnek oluşturur:

Sıcak bir yaz günüydü. Yapacak bir iş bulamıyordum. İçimden gelen bir dürtüyle vapur yolculuğu yaparak adaya kadar gidip üstümdeki ağırlığı atmak istedim. Oturduğum sıranın karşısında sarışın mavi gözlü bir kız oturuyordu. Güzel bir kızdı ancak fazla ilgimi çekmemişti. Bakışlarını yüzümde hissettiğim zaman ben de ona baktım. Bu kez onun çekindiğini ve bakışlarını kaçırdığını gördüm. Öyle mahzun, duygulu bir hali vardı ki, onun bu halinin beni çok etkilediğini farkettim. Karmakarışık duygularla düşünmeye çalışırken, karşıma baktığımda yerinin boş olduğunu gördüm. Aramama, çevreme bakmama rağmen bir daha da göremedim. Bu yoğunluğumu da şarkı sözü haline getirdim.¹

Bu öykü arabesk adetlerine çok şey borçludur. Kız saçları açık ve yalnız dolaştığına göre yüksek bir toplumsal sınıftan geliyor olabilir ya da belki zengin bir adalıdır. Şair, işsiz güçsüz şehirde dolaşan tipik gariban rolüne bürünüyor.² Kız, şairi karmakarışık bir halde bırakıp yitiyor. Karşılaşmaya anlam katmak için erkeğin sosyal zayıflığı yanında cinsel gücü de vurgulanıyor. Burada ilham, arabesk dramın yukarıda tanımlanan tüm ana temalarıyla yakından ilintilidir: garibanın aykırı kentli varlığı, erişilmez uzaklıkta arzu

1 Yıldırım Caner'in 'Sarışınım'ın şarkı sözü üstüne söyledikleri, *Müzik Magazin*, 24 Ağustos 1987, 17.

2 Hem *Gariban* hem de Benjamin'in, Baudelaire ve 19. yüzyıl Paris'i üzerine çalışmasında (1976) sözü geçen *flaneur*, kalabalıkları gözleyen, radikal dönüşüm süreçlerinde şehrin kamusal alanlarında gezinen yalnız karakterlerdir. Her ikisinin de sembolik alanı, pasajların ve kamusal geçiş yerlerinin dışsal mekânlarını, kendi hayatlarının sahneye konduğu içsel mekânlara çevirir.

objesi, yalnızlık halleri ve inişli çıkışlı duygular.

Arabesk dramda müzisyenin imgesi öylesine güçlüdür ki birçok besteci ve söz yazarı, filmlerinde ve şarkı sözlerinde anlatılan yersiz yurtsuz üçüncü şahsın durumuna bürünmeden birşey ortaya koyamazlar. Yalnızlık, bir şişe rakı gibi gereklidir. Bir önceki bölümde anlatılan hareket etme metaforları bağlamında, müzisyenlerin dolaşma anlarında ilham duymaları önemlidir. Malatyalı İbrahim, araba kullanırken akorları ve sözleri düşünebildiği bir havaya girdiğini söylemişti. Bu yüzden her gittiği yere 'Walkman' tipi mikrofonlu bir ses kayıt aracı taşıyor ve ilham geldiğinde hemen kaydedebiliyordu. Daha sonra, teybe kaydettiklerini bağlama üstünde çalışıyordu.

Müzisyenlerin arabesk üretme sürecindeki deneyimleri, bir önceki bölümde tartışılan müzisyen figürüyle yakından bağlantılı anlık ve bireysel imgeleri akla getirmektedir. Ancak müzisyenler yılda yaklaşık 7 milyar liranın döndüğü, ürünlerini biçimlendiren, denetleyen ve satışa sunan organize bir müzik endüstrisinin parçalarıdır. Bu endüstrinin yılda ürettiği 200 milyon kasetten 170 milyonu, beş büyük şirketin ürünleridir: Raks, Foneks, Nora, Plaksan ve Uzelli.³ Ferdi Tayfur ve Orhan Gencebay gibi büyük arabesk yıldızlarının, genelde kendi müziklerinin üretimine ayırdıkları, ama aynı zamanda hevesli genç şarkıcıların da yetiştirildiği kendi kayıt stüdyoları (Ferdifon ve Kervan) vardır. Bu endüstrinin İstanbul'daki merkezi olan Unkapanı, tanınmış yıldızların şirketleri, daha az tanınan şarkıcıların ve işletmecilerin ufak şirketleri ile arabeskin daha küçük yıldızlarıyla ve daha alt sıralarla ilgilenen beş büyük şirketin birarada olduğu bir yerdir.

Plak şirketlerinin ve müzisyenlerin temel amacı, bu paza-

3 Güngör, 1990.

rın yüksek rekabet ortamında varolabilmeyi sürdürmektir. Farklı bir sound ortaya koymak her ikisinin de çıkarınadır ama Adorno'dan bu yana kitle kültürü teorisyenlerinin gösterdiği gibi bu sound, temel kalıpları ve teknikleri açısından benimsenebilir bir sound olmalıdır. Bu kalıp ve teknikler çoğunlukla, halk ve sanat müziğince sağlanmaktadır. Arabeskin farkı, varolan türlerden sapmasında değil, birleştirdiği tekniklerde yatar. Aynı zamanda arabesk, stüdyoda üretilen bir müziktir. Arabeskin kalıpları, teknikleri ve yapısı, kayıt stüdyosunun yanısıra çalışmaları stüdyoya ve plak şirketine bağlı olan üreticilerin, müzisyenlerin, aranjörlerin, şarkı sözü yazarlarının ve bestecilerin oluşturduğu sosyal örgütlenmeye ait olan kalıplar, teknikler ve yapılarıdır. Bu yüzden arabesk, birbirine çok benzeyen müzik eserleri yoluyla çalışanlarının iş çıkarlarına hizmet eden, hayli örgütlü bir endüstrinin sonucudur.

Müziğin biçimlenmesini, müzisyenlerin ilhamla açıklamalarını ve bunun yanında arabesk dinleyicilerinin bu müzikte düzensizlik ve karmaşa bulmalarını nasıl yorumlamalıyız? Üretim biçimini mistikleştirmek ve seçenek üretmek için kayıt şirketinin, romantik bir bireysellik ve ilham mitini ortaya attığı iddia edilebilir.⁴ Bu ideolojinin, arabesk ve ticari pazar ortamı dışında icra edilen müzik mitiyle ilgili olduğunu ve bunun da müziğin müzisyenler tarafından icrası ile dinleyenler tarafından algılanışını biçimlendirmeyi sürdürdüğünü iddia etmek mümkündür. Eğer daha önceki mitler amaçlarına hizmet ediyorsa kayıt endüstrisinin kendi mitlerini oluşturmaya tabii ki ihtiyacı olmaz. Her iki durumda da bunlar, hatırdaki kalıcı semboller ve metaforlarla iletilmelidir. Bu mitler büyük oranda, bir önceki bölümde anlatılan sözlü metaforlar yoluyla iletilmektedir. Sözlü ol-

4 Bkz. Stratton, 1983.

mayan bir düzeyde müzikal yapı içine de yerleştirilirler. Bu bölümün geri kalan kısmında, arabeskin müzikal yapısının, kayıt stüdyosunun sosyal ve teknolojik örgütlenmesinden ve arabeski üreten müzisyenlerin müzik eğitimleri ile deneyimlerinden nasıl etkilendiğini tartışacağım. Bunun üzerine, düzensizlik metaforlarının, arabeskin müzikal sözlüğüne nasıl yerleştirildiğini inceleyebiliriz.

Kayıt Stüdyosu

Birçok yorumcu, kayıt endüstrisinin, devasa boyutlara ulaşmış olan korsan kaset piyasası tarafından baltalanmasının, arabeskin palazlandığı bir ortam yarattığı görüşündedir. Aslında yasal kayıt endüstrisi, korsan kasetçilerle bir anlaşmaya varmış gibidir. 1989'da 3257 no'lu kanunun çıkarılması korsan kasetçiliği çok zora sokmuştur, çünkü şimdi her kasetin üstünde, vergisinin ödendiğini belirten bir bandrol olması gerekmektedir. 1980'lerin başlarından bu yana kayıt endüstrisi, plak yerine kasete yönelmişti ve kasetlerin, kayıt şirketinin denetimi dışında kaliteli ve büyük sayılarla çekilmesi mümkündü. Unkapanı'nda 1990'da konuştuğum kayıt şirketi müdürleri korsan kasetçilikten çok, enflasyon gibi daha büyük ekonomik eğilimlerin yaşamlarına tehdit oluşturduğunu düşünüyordu.

Kaset üretme işlemleri tabii ki iyi örgütlenmişti. Şarkıcı ile sözleşme imzalandıktan sonra stüdyo, müzisyenlerle müziği bir araya getirecek, kayıt stüdyosuyla bağlantıyı sağlayacak, süreyi ve bütçeyi belirleyecek ve kasetin son düzenlenmesini denetleyecek bir yönetmen tayin eder. Müzisyenlerin sayısı ve kayıt stüdyosunun kalitesi, kayıt şirketinin vereceği ticari karara bağlıdır. 1990'da hesaplar, kaset başına yaklaşık 1000 TL. kâr amacına dayandırılıyordu. Şirketin harcayacağı para, kasetin tahmini satış miktarına bağ-

lıdır. Yaklaşık 25 milyon TL'lik bir bütçe* ile bir arabesk kaset çıkartılabilir. Ünlü bir şarkıcı için 100 milyona kadar para harcanabilir ama kayıt şirketleri, ortalama 50 milyon TL'yi gözden çıkarırlar. Yani sadece 50,000 kaset satışıyla bile masraflar kurtarılır; kaldı ki Malatyalı İbrahim gibi az tanınmış bir arabesk şarkıcının bile 200,000 kasetin üstünde satacağı tahmin edilmektedir.

Hangi kayıt stüdyosu ile çalışılacağı kritik bir karardır. 1990'da İstanbul'un merkezinde iyi alet donanımına sahip, 24 kanallı bir stüdyonun bir saatlik kirası 100,000 TL. iken daha ucuz, 16 kanallı bir stüdyo 50,000 TL.'ye maloluyordu. Harcanan süre, Ali Osman Erbaşı'nın tahminine göre 100-150 saat arasında değişmektedir. Büyük bir stüdyo daha fazla müzisyenin çalıştırılmasını sağlar ama toplam masrafı da oldukça arttırır. Müzisyenlere, kasetçilere, şarkı sözü yazarlarına parça başına para ödenir. Arabeskin en mühim unsurları olan yaylı sazlar ve ritm enstrümanları, on ila onbeş parça içeren kasedin bütün üretim süresince çalıştırılırlar. Şarkıcı genelde kendi şarkılarını yazar ve kasette bunların fazla yer alması hem şarkıcının hem de kayıt şirketinin çıkarına-dır. Çoğu şarkıcı bunun monoton olabileceğinin farkındadır. Renk katması amacıyla genellikle müzisyen arkadaşlardan birkaç parça yapmaları rica edilir. Bu yüzden beste yapma ve söz yazarlığı, farklı profesyonel faaliyetler olarak kazançlı ya da düzenli iş kaynakları değildir. Beste ve şarkı sözü başına yaklaşık 200,000 TL. ödenir. İyi bir ürün ama mümkün olduğunca az masraf isteyen kayıt şirketi ile, prestijleri oluşturdıkları orkestranın büyüklüğü ve kullanılan materyalin çeşitliliğiyle ölçülen yönetmenler arasında belirli bir gerginlik söz konusudur. Viyolalar, çellolar ve double-bass'lar içeren on parçalı bir yaylı sazlar orkestrası, Unkapanı'ndaki bü-

(*) Fiyatlar 1990 yılına aittir. (e.n.)

tün yönetmenlerin rüyası ve revaçta olan bir sohbet konusudur. Kayıt stüdyosunun ekonomisinin ve sosyal örgütlenmesinin, üretilen müziğin yapısı açısından önemli yansımaları vardır. Besteci genelde bağlamayla ilk başta 'pilot' kanal halinde çalınan tek bir melodi sunmaktadır. Müzisyenler toparlandığında, geri kalan her şey, topluca bu taslağa eklenir. Ticari pazarda normal şartlarda beraber çalışan müzisyenler bir grup olarak kiralanır. En önemlisi, kaset yönetmeninin ve kayıt şirketinin ihtiyaçlarına göre enstrümanların eklenip çıkartılabileceği yaylı çalgılar grubudur. Her kanal ikilenebileceğinden çello da dahil olmak üzere sadece dört enstrümandan oluşan bir grup, tam bir yaylı çalgılar grubunun soundunu yaratmaya yeter. Darbuka, def ve holloktan oluşan ritm grubu da kayıt stüdyosunda ve canlı icrada beraber çalışır. Bunlar, parçada arabeske yabancı olan ritmik modal usullere göre kullanılacak olan ve çoğunlukla ritm çalgılarının bildiği ritmik kalıpları çıkartırlar. Yönetmen ne istediğini belirtir ve müzisyenler buna göre kendi aralarında ritmik usullerin sırasını düzenlerler. Aynı şekilde elektrobasklavye de şarkının akorunu tutturabilmek için beraber çalışırlar. Yani yönetmen, soundun ne olacağı konusunda hiçbir fikri olmayan, birbirinden bağımsız enstrüman gruplarıyla çalışır. Sonuç tamamen miks işlemine bağlıdır.

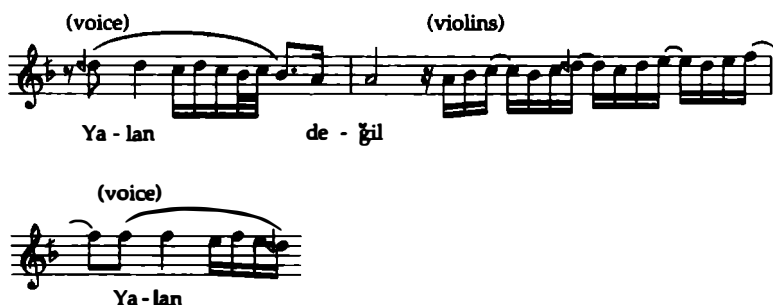
Arabesk, enstrümantal ve vokal soundların çok kanallı kayıt sistemiyle dengelendiği kontrast blokları olarak algılanmaktadır. Her kanalın sesi yönetmen ve tonmayster tarafından kontrol edildiğinden, solo soundlar ve yaylı çalgılar korusu, düzenli bir karşılıklı değişimle dengelenebilir. Solo sese ya da enstrümana en büyük kontrastı geniş ve tam bir sound sağlayabileceğinden, arabesk üreticileri açısından bu koronun büyüklüğü oldukça önemlidir. Model de çok açık biçimde Arap müziğinden alınmadır. Selva el-Şavan, 1960'larda yeniden 'canlandırılan' geleneksel Mısır müziği-

nin özelliklerinden birinin üç dört kemanın yetebileceği yerde geniş bir koronun kullanılması olduğuna işaret etmiştir.⁵ Örneğin, 1940'lardaki klasik film tarzını yeniden diriltmek amacıyla 1967'de kurulan Fiqrat al-Musika al-Arabiyyah'nın 15 kemandan oluşan bir korusu vardı. Bu grubun, bir solo sesle düzenli karşılıklı değişimi, popüler Mısır müziğinin, arabeskin taleplerini karşılayan önemli bir özelliğidir. Telli çalgıların muhtelif işlevleri, 'Dünya Dönüyor'a⁶ bakarak örneklendirilebilir: metrik olarak dengelenmiş 'eko' antifonisi (Örn. 17), vokal sözlerin son notasıyla bir sonraki sözlerin ilk notasını (Örn. 18) birleştirmek için metrik olarak dengelenmiş biçimde geçer ve iki ölçü arasındaki durakları (Örn.19) işaretlendirmek için kısaca geçer.

Örnek: 17



Örnek: 18



5 El-Şevan 1984.

6 Bu şarkının transkripsiyonu ve ayrıntılı bir analizi için 4. kısma bakınız.

(voice) [violins]

se - ni sev - di - ğim ya - lan de - ğil

(voice)

kah - rol - du - ğum ya - lan

Kayıt stüdyosunun olanakları, yönetmenin, bu antifonik değişmeyi enstrümantal soundun kontrast bloklarına da yayılabileceği anlamına gelir. Bu örgünün, enstrümantal girişlerde söz bitimlerindeki kontrast motifleri ve müzikal ‘uyakları’ düzenleyişi, arabeskle oldukça benzeşmekte, Türk sanat ve halk müziğine ise hiç uymamaktadır. Bu durumu, Mahsun Kırmızıgül ve Yıldırım Caner’in ‘Sarışınım’ adlı parçalarının açış pasajında, solo enstrümanlarla (özellikle bağlama ve kaval) telli çalgılar arasındaki değişme kalıplarıyla örneklendirebiliriz.(bkz. örn. 20)

Bu enstrümanların, kayıt stüdyosundaki 16 ya da 24 kanala dağıtılması, örgülerin, genellikle bestecinin ya da şarkıcının yönlendirmesi ve tavsiyesi doğrultusunda isteğe göre miks edilmesini ve dengelenmesini sağlar. 16 kanal kayıt sistemi olan bir stüdyoda enstrümanların, telli çalgılar bir tarafta, vokalist ortada, ritm ve akor eşliği diğer tarafta olmak üzere dağılımı, arabeskin müzikal düzenine mekansal bir gönderme sağlar. Solo enstrümanlar, temel sesin etrafında asimetrik olarak gruplandırılmışlardır. Aşağıdaki örnek, genç bir arabesk yıldızı olan Canan Nergis’in Ağustos, 1990’da Stüdyo Marşandiz’de gerçekleştirilen kaset kaydından alınmıştır: (1) boş, (2) telli çalgılar (üç keman ve bir

Örnek: 20 'Sarışınım'

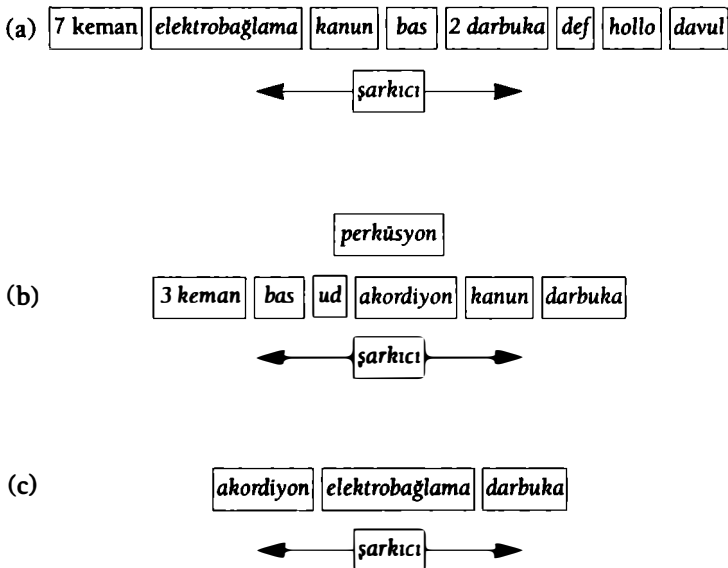
Hız ♩ = 141. İbrahim Tatlıses'in icrasından bir majör altılı yukarı transpoze edilmiştir.

The musical score is written on five staves. The first staff is labeled 'ritm' and '2'. The second staff is labeled 'yaylılar' and 'baglama'. The third staff is labeled 'yaylılar', 'baglama', and 'yaylılar'. The fourth staff is labeled 'yaylılar', 'kaval', 'yaylılar', and 'kaval'. The fifth staff is labeled 'yaylılar' and 'keman'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics 'ne es-mer de...' are written below the fifth staff.

çello), (3) telli çalgılar, (4) synthesizer, bakır çalgılar, flüt, ziller, gitar, (5) elektrobaglama, (6) kanun, (7) vokal koro, (8) vokalist, (9) vokal koro, (10) baglama, zurna, kaval, (11) darbuka, (12) hollo, (13) def, (14) Rhodes klavye, (15) bas, (16) boş.

Arabeskin canlı icralarında da bu mekansal düzenleme mümkün olduğunca uygulanmaktadır. Halk konserinde ya da büyük bir gazinoda, geniş bir orkestra kullanıldığında, solo enstrümanlar ortada, telli çalgılar solda ve ritm bölümü sağda olmak üzere sahnede müzisyenlerin örgütlenmesi ara-

besk müzikteki antifoni ilkesini yansıtmaktadır. Sahnede müzisyenlerin dağılımı ile müzikal gereçlerin düzenlenişi arasındaki ilişki açıkça görülebilir. Daha küçük gruplar canlı icralarda, eldeki kaynaklarla aynı yapıyı sağlarlar. (bkz. Şekil 6)



ŞEKİL 6: Arabesk orkestraların mekansal düzenlenişi

- (a) Müslüm Gürses, Gülhane Parkı'nda Halk Konseri, Eylül 1990
 (b) Ayşe Mine, Fenerbahçe Ordu Evi, Kasım 1986
 (c) Adı bilinmeyen bir genç kız, Fenerbahçe Ordu Evindeki küçük düğün salonu, Eylül 1990.

Arabesk müzikte elektrobağlama kendi başına hayli becerikli bir alettir. Genellikle Kara düzende orta Sol telde kadansiyel bir tonda çalındığından, çalan kişi, genelde çift oktava sahip olan orta tel ve alt telde antifonik pasaj değişimlerine başvurabilir. Bu alterasyonlar, arabeskin müzikal düzenine tamamıyla uyan oldukça farklı örgüler ortaya çıkarırlar. Şarkıcı Ahmet Yiğitses'i Gülhane Parkı'nda bir bira hanede, sadece darbuka, zilli tef ve davuldan oluşan ritim

grubunun eşliğinde, küçük bir topluluğa 'elektro' çalarken izlemiştim.

Bu yüzden arabesk, ticari kayıt stüdyoları dolayımında gelişen ve araştırılan teknikleriyle farklı bir müzik türü oluşturmaktadır. Halk müziği ve sanat müziği üreticilerinin bu antifonal teknikleri kendi ticari kayıt faaliyetlerinde kullanmaya başlamaları daha yeni bir olaydır. Halk müziği sanatçıları arasında Belkıs Akkale'nin fazlaca taklit edilen 1985 yılı kaseti "Türkü Türkü Türkiye", geniş bir bağlama grubunu solo enstrümanlarla ve solo sesle kontrast eden ilk kasetlerdendir. Arabeskin müzikal örgütlenmesi, müzisyenlerinin müzik eğitimi ve müzikal altyapıları açısından da ele alınmalıdır.

Arabeskte Makam: 'Sevda Gözlüm'

Arabesk müzisyenlerin müzik altyapıları oldukça çeşitlidir. Orhan Gencebay ve Coşkun Sabah gibi kimileri, sanat müziği teknikleri bakımından yoğun ve usulüne uygun eğitim almışlardır ve en az bir sanat müziği icracısı kadar makam ve usul bilgisine sahip oldukları düşünülmektedir. 'Malatyalı' İbrahim Dulkadiroğlu gibi başkaları, makam bilgisi olmayan, sanat müziğinin mikrotonal bileşimine uyum sağlamayan bağlama üstünde beste yapan, kendi kendini eğitmiş müzisyenlerdir. Birçok arabesk müzisyen sanat müziği ya da halk müziğinde isim yapmıştır ve türler arasında büyük bir esneklikle gidip gelmektedir. İbrahim Tatlıses, arabeske yönelmeden önce halk müziği sanatçısıydı. Vokal yetenekleri TRT halk müziği bölümündeki şarkıcılar ve programcılar arasında hâlâ büyük bir saygı uyandırmaktadır. Bu çevrelerde prestiji o kadar fazladır ki 1990 Şeker Bayramı dolaısıyla hazırlanan bir TRT halk müziği programına konuk sanatçı olarak bağlama eşliğinde uzun hava söylemeye da-

vet edildi. Bülent Ersoy, Zeki Müren, Muazzez Abacı ve kimi çevrelerde Orhan Gencebay, arabesk müziğe de sık sık girip çıkmış olmalarına rağmen sanat müziği ortamında büyük saygı gören müzisyenler olmayı sürdürmektedirler. Orhan Gencebay'ın kariyerinde halk ve sanat müziğiyle profesyonel olarak uğraşmışlığı da vardır. Bülent Ersoy'un 1987'de çıkan "Suskun Dünyam" adlı kaseti kesin olarak arabesk söylem içeren ilk kasetiydi. Batı Almanya'da çektiği sıra hasretinin kendisini arabeske yönelttiğini söylediği iddia edilir. Bunu, aynı yıl içinde tek sesli sanat müziğinin en klasik tarzında icra edilmiş bir fasıl kaseti izledi. Şüphesiz bu, sansür üstüne şiddetli bir tartışmayı hızlandıracak ölçülüp biçilmiş bir hareketti. İlk kasetin çok satması hükümete, onun Türkiye'de şarkı söylemesini yasaklayan kuralları tekrar gözden geçirmek suretiyle elde edilebilecek politik kazançları düşündürmüştü; ikincisi ise hükümetin kültürel politikalarına karşı merkez solun geliştirdiği eleştirinin ağırlığını eklemişti. İsim yapmış müzisyenler, resmi çevrelerde popülerliklerini ve saygınlıklarını arttırmak için arabesk müziğe dalıp çıkarak kimlikleriyle oynuyorlardı. Bu yüzden arabeski, kendi kuralları ve normları olan, açıkça tanımlanmış şehirli bir alt kültür olarak görmek imkansızdır.

Dinleyenlerin büyük bir kısmı arabeskin, halk müziğinden arabeske geçen sanatçılar ile sanat müziğinden geçenlerden oluşan iki bölüme ayrıldığını düşünmektedir. Bazı insanlar arabeski sevdiklerini ama Zeki Müren ve Bülent Ersoy'un söylemesinden hoşlanmadıklarını belirtmişlerdi. Kimileri de İbrahim Tatlıses ve Mahmut Tuncer gibi 'halk' müziği sanatçıları arabeskçi saymıyorlardı. Arabesk genel alanı içinde dinleyiciler, arabeski, sanat müziği ağır basan tarafının karmaşıklığı ile ya da halk müziğinden gelme arabesk şarkıcılarının karizmatik kişilikleri, hayat öyküleri ile tanımladıkları, oldukça kendine has sınıflandırmalar yaratırlar.

Arabesk ile uğraşan stüdyo teknisyenlerinin ve yönetmenlerinin yanında müzisyenlerin, şarkıcıların ve bestecilerin çoğunun eğitime ve müzikal deneyimine baktığımızda, bu ayrımları desteklemenin güç olduğu ortadadır. Halk müziği ile sanat müziği arasında net bir ayrılık, sadece, hükümet ve medyanın müzik çevreleri ile bağlantılı belli kurumlar ve kişiler tarafından sağlanmakta ve belli tarihsel ve politik koşulların sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kurumların desteklediği Gökaltıpcı ideolojilerin aksine köy kökenli müzisyenler, hiçbir zaman köy damgalı bir kültür içinde kalmamışlardır. Sanat müziği teknikleri, özellikle Güney ve Doğu Anadolu'da, medya ve kayıt endüstrisi onları emre amade duruma getirmeden çok daha önce şehir merkezlerinden çevreye yayılıyordu. Arabesk şarkıcıların çoğu, Harput yakınlarındaki Maden kazasından olan Mustafa Keser gibi, iyi bir makam bilgisi edinebildikleri ve kırsal usullerde akıcılık kazandıkları bir kasaba temelinden geliyorlardı. 1960 ortalarında, kendi bölgesel şehirlerinde edindikleri ilk profesyonel deneyimleri onların, şehrin klasik eserleri yanında bölgesel şarkıları da bağlamaya uygun bir tarzda icra edebilecekleri bir yeteneğe sahip olmalarını getiriyordu. Bu deneyim, Orhan Gencebay ve Mustafa Keser gibi kimi müzisyenlerin, hem halk hem de sanat müziğinde en üst düzeyde profesyonel olarak varolabilmelerini sağlamıştır. Bu nesil içinde arabesk ile uğraşmış müzisyenlerin çoğu makam sistemine aşinadırlar ve kırsal usuller ile bağlama tekniklerini bilirler. Sanat müziği hocalarımın, arabesk bestecilerin çoğunu, sanat müziğinin karmaşık yapısı hakkında hiçbir şey bilmiyor sayarak kaale almamalarına ilk tepkim onaylamak olmuştı, çünkü arabeskin, sanat müziği terminolojisinin uygulanamayacağı farklı müziğe sahip bir altkültür olduğunu düşünüyordum. Etnomüzikoloji literatürü, kendi müzikal etkinliklerini yüceltmek amacıyla daha

üst statüdeki bir müzik formundan terminolojiler ödünç alan müzisyen örnekleri ile doludur.⁷ Doğrusu, arabesk bestecilerin ve müzisyenlerin çoğu, sanat müziği bağlamında en az benim hocalarım kadar makam sistemi bilgisine ve deneyimine sahiptiler. Besteciler eğer bir makam ‘içinde’ beste yaptıklarını iddia ediyorlarsa kesinlikle tam bu dediklerini yapıyorlardır. Yine de bozukluklar olabilir.

Çoğu müzisyen bağlama üzerinde beste yapar, çünkü bağlama, bestecinin şarkıyı söylerken notaları da belirlemesini sağlar. Mustafa Keser’in de bana söylediği gibi; ‘Tek çalıp söylemeye uygun saz bağlamadır, müzisyen, gerektiğinde akortları, armoniyi ve dem sesleri çalabilir’. Yukarıda da belirttiğim gibi bu aletin perdesi teorik yönden, sanat müziğinin gerektirdiği mikrotonal aralıkların çoğunun tam olarak yorumlanmasına izin vermez. Özelde halk müziği teorisine göre bağlama iki ya da üç koma bemol Si notasını sağlayabilirken, sanat müziği teorisi tek koma bemol Si gerektirir. Pratikte bu ayrılık o kadar önemli değildir. Bağlama sanatçısı, tamamen sanat müziği enstrümanları ile birlikte çalarken diğer enstrümanlarla aynı tonu yakalayabilmek için perdenin konumunu ayarlayabilir. Birçok müzisyenin fazladan eklenmiş bir perdesi vardır. Böylece, enstrümandaki hareketli perdelerle anlamsızca uğraşmak yerine Rast (bir koma bemol gerektirir) ve Uşşak (teorik metinlerde notalamada bir koma bemol olarak belirtilir ama müzisyenlere bundan daha aşağı, iki ve üç koma bemol arasında bir nota çalmaları salık verilir) makamları gibi belli başlı makamların gerek duyduğu Si’nin farklı tonlarını çıkartabilirler. Bağlamanın sapı fazladan gereken tüm perdeleri kaldırabilecek kadar uzun olmadığından eklenebilecek perde sayısının bir sınırı vardır. Bu, Picken’in ayrıntılı olarak anlat-

7 Bkz. Baily, 1981.

Örnek: 21 'Sevda Gözlüm'

Hız = 102, Tüdaya'nın icrasından bir minör altılı yukarıya transpoze edilmiştir.

INTRO

(saz)

②

Göz değ - me - sin sa - kın mut - lu - lu - ğu - na

di - le - rim hep bö - yle kal sev - da göz - lüm

mut - suz - luk ya - kış - maz gü - ze - li - ği - ne

1.

di - le - rim her za - man gül sev - da göz - lüm

2.

gül sev - da göz - lüm di - ler - im her za - man

ARASAZ



tığı, enstrümanın şehir müziğinin karmaşık tonal yapısına uymasını sağlamak üzere ardarda perde ekleme sürecinin muhtemelen son noktasıdır.⁸

Makamın tonal yapısının tam ayrıntıları şüphesiz, içinde yer alan tipik melodik şekiller ve konfigürasyonlar kadar önemli değildir. Ancak enstrümanın boyutunun ve yapısının ergonomik etkileri vardır. Bağlamada arabesk çalarken üç tel de kullanılmaktadır; diğer bir deyişle bu çalış, udun çalınışında kullanılan tekniğe benzer, yatay olmaktan çok dikey bir tekniktir. Uzun saplı olması sebebiyle bir müzik parçasının bu şekilde çalınması, kendine özgü bir hal almaktadır. Udda kolaylıkla yapılan hızlı aralık ve melodik çizgi geçişleri bağlamada mümkün değildir. Bu yüzden besteler parmağa gelen notaların konfigürasyonu ile kısıtlanmıştır. Halk müziğinin melodik kalıpları ile pratikte belli bir benzerlik taşırlar. Bu durum, müzisyenin bağlama üzerinde makam icra etmesini çoğu kez engellemez.

Buna rağmen makam kavramı, sanat müziği kitaplarında yapılan tanımlamalardan çok az fark taşır. Yirmibirinci örnek, 'Sevda Gözlüm' şarkısının orjinal notasyonunun kopyasıdır. Şarkı, Yılmaz Tatlıses tarafından bestelenmiş, sözleri Hamza Dekeli tarafından yazılmış ve Tüdanya, Küçük Ceylan, Gülden Karaböcek, Ali Seven, Esin Engin, Erol Ulupınar ve Grup Şen Kızlar gibi çoğu kadın olan arabeskçiler tarafından seslendirilmiştir. Yılmaz Tatlıses, 'Sevda Gözlüm'ün bestelenişini şöyle anlatır:

Hamza Dekeli'nin notlarını elime aldıktan sonra bir süre okudum. Ardından yavaş yavaş notalar gelmeye başladı kulağıma...Elimdeki bağlamayla melodiyi oluşturmaya başladım. Uşşak makamı hem piyasada

8 Picken, 1975, s. 225.

beğeni toplayan hem de son yıllarda halkın kulağında yer eden bir makam. Bu nedenle Uşşak makamındaki ezgiyle sözler uyum sağladı. Şarkının ana melodisi ortaya çıktıktan bir süre sonra da yeni düzenlemelerle son haline geldi.⁹

Uşşak makamının 'Sevda Gözlüm'deki kullanımını değerlendirmek için Türk sanat müziğinde makam unsurunun kullanımını özetlemek yararlı olacaktır. Klasik makam bir dizi adlandırılmış notadan oluşmaktadır ve bunların üçü belirli bir işleve sahiptir. Bunlar, durak, yeden ve güçlü diye adlandırılan notalardır, ancak Batı sanat müziğinde yeden nota her zaman yükselir; güçlü nota da armonik bir işleve sahiptir ama Türk müziğinde bu kurallar işlemez. Daha net olmak gerekirse durak notasının hemen altındaki yeden nota, makam dizisinin dışında yer almasına rağmen kadans edici rolünden ötürü makam icrası içine alınmıştır. Güçlü notanın yapısal bir önemi vardır, çünkü makamın dörtlük ve beşlik olmak üzere bölünümünü simgeler ve Batı teorisindeki güçlü notayla benzer biçimde, melodik hareket bu noktaya doğru ilerler ve tam üstünde ilk kadansa gelir. Ancak Batıdaki güçlü notanın tersine armonik bir işleve sahip değildir (çünkü müzik çoksesli değildir) ve genelde dizinin dördüncü ve beşinci derecelerine düşer. Makam aynı za-

Örnek: 22



manda, baskın melodik yönü belirten seyir kavramıyla da oluşturulmaktadır. Bu inen ya da çıkan seyir ya da hem inen hem çıkan bir seyir olabilir. Uşşak makamı Örnek 22’de gösterilen notalar üstüne kurulmuştur.

Her makam bir dörtlü ve bir de beşli notadan oluşmaktadır. Uşşak makamı, dörtlünün bittiği notaya aktarılan Uşşak dörtlüsü ve Buselik beşlisinden oluşmaktadır. Makam yapısını ve doğal olarak, doğaçlama ya da beste halinde icrayı destekleyen modun güçlü notası Neva’dır. Bu notanın önemi, doğaçlamada her modun kendine has aracıyla başlayan taksimin, güçlüde yarım karara gelmesi gerektirir. Böylelikle alt dörtlü belirginleşmekte, kendi farklı kimliğini ardından gelen doğaçlamaya bırakmaktadır. Klasik gelenekte doğaçlama eğer icrayı başlatıyorsa, bir sonraki parçanın modunu belirtme işlevine sahiptir. Yarıya gelindiğinde doğaçlama iki farklı makamı uyarlama işlevi görür. Bu yüzden doğaçlamanın temiz olması, enstrümental parlaklıkla karıştırılmaması gerekir. Makam bir kalıba göre öğretilir ve bu kalıp, seyrin belirttiği izlekten daha ayrıntılıdır. Benim de sadece iyi bir taksim icra edebilmem için değil, makamın seyir ve kalıplarını bestelenmiş parçalarda da hatırlamak üzere içselleştirmek için, notaları tek tek öğretilmiş olan makamların doğaçlamadaki açılış sıralarını da ezberlemem bekleniyordu. Sonuçta makamın yapısal ilkeleri sadece doğaçlamaya değil, notalanmış bestelere de temel sağlar.

Taksimin açılış sırası, birkaç varyasyonun bilinmesine ve bunlara göz yumulmasına rağmen, hemen hemen aynı biçimde icra edilmektedir. Hocamın Uşşak makamı ile ilgili verdiği bilgiler, standart sanat müziği kitaplarının birinde örneklendirilen seyir modeli tanımına çok uymaktadır (bkz. Örnek 23).¹⁰ Bu açılışın en belirgin özelliği, karar se-

10 Yılmaz, 1977, s. 76.

Örnek: 23



Örnek: 24



sine (La) bağlı olan ve sonuçta onda sona eren notalar dizisinden oluşmasıdır. Bunları, tam altındaki notadan yapılan yaklaşımla vurgulanan güçlüde (Re) sona eren bir üst ve ardından bir alt nota izlemektedir.

‘Sevda Gözlüm’ün açılışına dönersek, şarkının ilk iki ölçüsünün bu şemaya nasıl tıpatıp uyduğunu görebiliriz (Bkz. Örnek 24). Durak notası etrafında notaların çalınışı, açış notasının tam bir tekrarına indirgenmiştir. Yukarıdan güçlü notaya doğru yaklaşma ilk ölçünün son iki notası tarafından hazırlanan üç nota figürüne (e-d-c) indirgenmiştir. Enstrümantal kısmın ilk temasını oluşturan sonraki iki ölçü biraz melodik uğraşım ile, ama durak notasına inerek bunu tekrarlar. ‘Sevda Gözlüm’ en başından açıkça ve şüphesiz Uşşak makamında olduğunu belli eder.

Seyir problemi biraz daha karışıktır. Uşşak’ın seyri için çıkıcı denmektedir. Teoriden de anlaşılabilceği gibi çıkıcı bir makam oldukça fazla iniş hareketi içerir. Makam La’da başlar ve biter. Çıkıcı makamın en belirgin özelliği, çıkış hareketinin, doğaçlamanın ya da parçanın suslarının ardından, temanın başında yer almasıdır. Dikkatler böylece tüm parça içinde çıkıcı hareketlere yoğunlaşır. Yılmaz’ın notalara döktüğü Uşşak seyri modelinin geri kalan kısmı bunu açıkça ortaya koyar (Bkz. Örnek 25).

Örnek: 25



Yılmaz, Uşşak makamının 'ağır yapılı'¹¹ bir makam olduğunu, Nihavent ya da Hicaz grubunun aksine, beste veya enstrüman tekniğinde ustalık gösterilerine izin vermeyeceğini vurgular. Klasik repertuarda Uşşak makamı, inici melodik hareketin hakimiyeti ve dizinin alt tarafına doğru meyletmesiyle tanımlanır. Karadeniz, bazı müzisyenlerin Yeğah'a (Re)¹² kadar indiklerini belirtir ve Yılmaz, pratikte makamın sonuna, bütün bir Rast beşlisinin eklenebileceğini kabul eder.¹³ 'Sevda Gözlüm'de de farkedilebileceği gibi besteci 'Sol' notasının altına inmez ama parça genelde makamın alt beşlisi içinde kalır.

Öyleyse 'Sevda Gözlüm' her açıdan tam bir Uşşak makamı örneğidir. Şarkının çoğu kaydında kullanılan farklı miksler durumu karıştırmaz. Ceylan ve Tüdanya'nın kayıtları elektro basın ve klavyenin pek duyulmadığı tek sesli bir soundu tercih eder ve işlevsel bir armonik hareket kalıbını belirtmekten çok melodinin dış hatlarını izler. Kayıt stüdyolarında bas ve armoniyi sağlayan müzisyenler genelde

¹¹ A.g.e., s. 76.

¹² Karadeniz 1965, s. 94.

¹³ Yılmaz, 1977, s. 75.

Batı teknikleriyle eğitilmişlerdir ve Batının işlevsel armoni tekniklerini fazla anlamayan bestecilerden, şarkıcılardan ve stüdyo yönetmenlerinden bağımsız çalışırlar. Sadece, makam sisteminin ağır tekseslilik ilkelerine göre bestelenmiş melodilerine armonik destek sağlarlar.

Fantezide Yapı ve Modalite: 'Dünya Dönüyor'

Buraya kadar, basit bir parçanın klasik modele nasıl uyduğunu göstererek sanat müziğinin modal kurallarının arabeskte uygulanmasıyla ilgilendik. Ancak daha karmaşık olduğu kabul edilen parçaların incelenmesinde bir dizi sorun vardır. Daha önce de belirttiğim gibi, Orhan Gencebay'ın parçalarının özellikle karmaşık olduğu düşünülmektedir. Bu karmaşık tarz genelde fantezi olarak tanımlanır ve esas içeriği değişmemekle birlikte 'gerçek' arabeskten tek farkı, beste tekniğindedir. Yine de dinleyenler, metinlerinin konusu, vokal tarzı ve kayıt stüdyosunun müzikal örgütlenmesi sebebiyle, müziği duyar duymaz arabesk olarak nitelendirebilirler. 'Dünya Dönüyor' örneğine bir bakalım (Bkz. Örnek 26)

Değinilecek ilk nokta, parçanın makamsal yapısıdır. 'Sevda Gözlüm'de Uşşak makamının notasyonu, sanat müziği ile değil, bağlamayla ve halk müziğiyle bağlantılı nota kurallarına uygun olarak Si notasını, iki koma Si bemol kılınıştır. Burada ise durum tersine döner. Ana donanımın notasyonu, sanat müziği kurallarına neredeyse tıpatıp uyar; alt oktavda Dik Kürdi notasını, üstte ise Dik Sümbüle'yi çıkartabilmek için dört komalık Si bemol'den oluşmaktadır. Bu, kendi başına sorun yaratmaz, çünkü eğer Si notası tek bir koma ile Si bemole indirilirse, klasik Kürdi makamına yaklaşımı belirtecektir. Ama iki ölçü sonra gelen Dik Hicaz, bu durumla çelişir. Bu nota, bilinen ma-

Örnek: 26 'Dünya Dönüyor'

Hız, başlangıçta ♩ = 84, davulların girmesiyle ♩ = 116. Orhan Gencebay tarafından kaydedilen biçimden bir minör yedili yukarıya transpoze edilmiştir.

INTRO

The musical score for the introduction of 'Dünya Dönüyor' is written in 7/8 time. It begins with a ney melody, followed by a trumpet entry marked 'F'. The ud plays a rhythmic pattern, and the kaval enters with a melodic line. The tempo increases to 116 when the drums enter. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

neý

trompet

F

Bb

ud

tr.

C

ud

3

①

neý

davul atağı

kaval

tr.

neý

elektro

tr.

yay







Ar - tik kız - mı - yo - rum ka - der - i - me



Bı - rak - tı be - ni hal - i - me



Bah - tın a - çık ol - sun yol - un a - çık ol - sun



Bı - rak be - ni hal - i - me



Dün - ya dö - nü - yor dö - ne - cek ork.



Ha - yat sen - siz de sü - re - cek ork.



Bi - te - cek a - cı - lar Bu gün - ler ge - çe - cek



sen ne der - sen de

kanun elektro

sen ne der - sen de yay

yay

piyano

yay

yay

trompet

kanun

ork.

kamların hiçbirinde yer almaz. Ancak kaydedilen icrada, o noktada bulunan neyzen tarafından kendiliğinden en iyi biçimde üflenir. Sonuç, öncelikle tam bir dört koma pes, yani Re bemole yaklaşan bir sounddur. Kanun hocamın yaptığı gibi bunu klasik makam terimleriyle yorumlayacak olursak, tüm bir Hicaz Zîrgüle makamının Çargah (Do) notasına aktarılması ile Saba beşlisinin biraraya gelmesinden oluşan ve birleşik bir makam olan Saba makamına yaklaşıyoruz (Bkz. Örnek 27).

Örnek: 27



Ancak bu, donanımdaki dört koma pes Si ile çelişir çünkü Saba makamında Si, sadece bir koma pestir. Yani, kanun hocam bunu ya Kürdi ya da Saba olarak yorumlayabildi. Teorik kanunlara göre aynı zamanda her ikisi de olmazdı. Vardığı sonuç, Orhan Gencebay gibi müzisyenlerin, kendisinin aksine, diledikleri gibi davranabilecekleriydi; sadece dinleyenlerine karşı sorumluydular. Fantezi bağlamında konuşursak, parçanın makamını, Saba pasajlarının Kürdi olanlarla değiştirildiği bir makamsak biçim olarak yorumlamak tabii ki geçerlidir. Re'nin bir koma Re bemol ile değiştirilmesiyle yansıtılan bu makamsal dialogism, parçanın orkestra tarafından vurgulanan en önemli düzenleyicisi haline gelmiştir. Girişteki Saba makamı (bir koma Re bemol de içinde olmak üzere), Mevlevi mistisizmiyle içsel bir bağa sahip olan ney ile çalınmaktadır. Bu, Kürdi dizinin yedinci ölçüsünde yer alan trompetin 'askeri' sounduyla vurgulanan natürel Re ile çelişir. Bu müzikal ikilik,

metin içinde geçen iç diyalogu da tamamlamaktadır: şarkıcı bir yandan içinde bulunduğu durum için kaderi suçlamayacağını beyan ederken, diğer yandan çektiği yalnızlık ve acılar için merhamet dilemektedir. Re'nin bir koma Re bemol ile değiştirilmesi metindeki karşılığını, şarkının sonunda 'Kader, kader'(24. mısra) ve 'Kader değil, kader değil' ikiliğiyle bulur.

Bundan farklı olarak parçanın modalitesi halk müziğindeki Bozlak ayağına göre de yorumlanabilir. Halk müziği teorisyenleri oynak notaların varlığını kabul etmekte isteksiz davranışlar da bu dizide La'da kadans yapan dördüncü nota sabit değildir, Re ile bir koma Re bemol arasında oynayabilir.¹⁴ Yani, şarkı makam teorisine göre incelendiğinde çok karmaşık görünse de sonuçta halk müziğine yakın bir makamsal yapı hemen asimile edilebilir ve mistik ney ile askeri trompetin arzulanan karşıtlığı, makamsal yapı yanında orkestrasyon ve stüdyo düzenlemesi düzeyinde sağlanmıştır.

Bu parçayı, Türk sanat müziği modal teorisinin iyi kurulmuş kuralları üstüne yapılmış karmaşık bir uyarlama olarak görmek de mümkündür. Parçanın geneldeki formal örgütlenmesi de klasik kurallardan sapma gösterse bile sonuçta yine onlara dönmektedir. Sanat müziği teorisyenlerine göre tüm vokal ve enstrümantal parçalar dört bölüm altında toplanmaktadır: (I) zemin, (ii) zaman, (iii) meyan ve (iv) karar.¹⁵ Zemin, makamın başlangıç nağmelerini, zaman ise karar nağmelerini içerir. Meyan, ya başka bir makama modülasyonu ya da aynı makamın daha üst oktavdan çalınmasını ifade eder. Her koşulda meyan, daha üst bir perdede yer alır. Modülasyon, çalışmaya farklı bir parlaklık katmak

14 Bkz. Yener, 1987, s. 344.

15 Karadeniz, 1965, s. 158.

için tercih edilir. Karar bölümü genelde zamanın bir tekrarıdır ama zaman ile aynı tavırdadır, farklı bir müzik de içerebilir. Bu dörtlü yapı klasik gelenek içinde bestelenmiş parçaların çoğunun temelini oluşturur.

Arabesk parçalar, halk müziğinden çok sanat müziğine yakınlıklarını bildirmek üzere türkü değil, şarkı olarak nitelendirilirler. Şarkı, genel bir terimdir. Teknik olarak, yukarıda açıklanan dörtlü yapının bir varyasyonudur. Tipik bir şarkı dört mısradan oluşur ve her biri müziğin bölündüğü dört kısımdan birine denk düşer. Temel fark, ana şemada zamana denk düşen şarkıdaki ikinci müzik mısrası, (sözler tekrar edilsin edilmesin) dördüncü mısradaki tekrar edilir ve buna da nakarat denir. Genel yapı şöyledir:

Sözler	Müzik
1. mısra	<i>zemin</i>
2. mısra	<i>nakarat (zaman)</i>
3. mısra	<i>meyan</i>
2. ya da 4. mısra	<i>nakarat (karar)</i>

Daha fazla mısrası olan şarkılar da vardır. Karadeniz, bu şarkılarda meyan kısmındaki mısraların arttırıldığını ve ona göre nakaratın uzunluğunun oluştuğunu söyler.¹⁶ Genel olarak sadece bir dize vardır ama şarkı daha kısa usulde bestelendiğinden normalde kısa bir parça olur ve fazladan bir dize eklenebilir. Bu da meyan bölümünün tekrar edilebileceği anlamına gelir.

‘Dünya Dönüyor’a geri dönersek, meyandan önceki vokal kısım iki alt bölüme ayrılır ama bunlar Karadeniz’in verdiği zemin ve zaman tanımlarına pek uymaz. İkinci alt bölüm, iki nağmeye sahip olan birincinin müziğini farklı sözlerle tekrar eder. Bunlardan biri, Saba’nın bir koma Re bemolünü

16 Karadeniz, 1965, s. 174.

kullanan inici dörütlüden oluşur ve dizide daha yüksek bir notaya transpozisyonu ile sürer (figür 2 artı iki ölçü). İkinci Kürdi'de üstte La'da başlayıp Sol'de tekrar eden, sıralı olarak inen iki ölçülük pasajdır. Bunu, vokal mısranın aralıkları içine sokulmuş piyano arpejlerinin oluşturduğu armonik bir hareket destekler. Sıra devam etmekle birlikte nağme içinde Fa'da çalınan ve Mi'de tekrar edilen bir ölçülük uzunluğa indirilir. Sonraki iki ölçü Saba motifini tekrar öne çıkartır. 'Saba' ve 'Kürdi' makamlarına sırayla X ve Y, azalmalarına da x, y dersek ve bir pasajın sıralı transpozisyonunu da bir çizgiyle (yani X' ya da y' gibi) belirtirsek, 'Dünya Dönüyor'un zemin ve zamanı birleştiren başlangıç pasajı şu ifadeyle ortaya konabilir:

Ölçü	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	X		X'		Y		Y'		y	y'	X	

Meyan, başka bir makama geçmez ve başlangıçtaki tonaliteyi korur. Ancak üst oktavda yer alarak Karadeniz'in tanımına da tamamen uyar. Meyanı, y' aralığının eklenmesiyle iki ölçü genişleyen Y melodik motifinin dönüşü izler. Bu daha sonra yukarıdaki şemada beşinci ölçüden devam eder.

Vokal kısım, vokale ait ilk oniki ölçünün enstrümanla çalınmasını içeren uzun bir enstrümantal girişle çevrilidir. Bu bölüm, (taksimde olduğu gibi) bir kez serbest ritimde, bir kez de katı bir ritimle davulların eşliğinde icra edilir. Orjinal notada 'Ara nağme 2' diye işaretlenmiş olan son enstrümantal bölüm sanki serbest besteymiş gibi görünür ama daha yakından incelendiğinde X ile Y'nin melodik parçalarına dayandığı ortaya çıkar. İlk bölüm ile meyan arasındaki arasaz, makamların alt dörütlüsüne dayanan, dört ölçü uzunluğunda serbest bestelenmiş bir pasajdır. Bu, klasik şarkı formundaki ara nağme'nin durumu ile uyumludur.

‘Dünya Dönüyor’, iki kıtadan oluşur. ‘Artık kızmıyorum kaderime’ sözlerinde koro, meyanla buluşur. Bunu ikinci bir aranağme izler ve o da kanunun kadans benzeri bir geçişle biter ve ilk vokal girişten önceki ritmik ‘motif’e geri döner (bu, arabeskte görülen bir beste tekniğidir). Koro, meyanla birlikte sözlere geri döner. Bu, hiç beklenmedik yerde sözlerin tekrarlanmasıyla klasik formülü anlık da olsa bozar. İşte bu sapmalar yüzünden parça, klasik şarkı formu çizgileriyle belli bir yakınlığı korumaya fazlasıyla mecburdur.

Sözler	Müzik
1-5	<i>zemin + zaman</i>
6-11	<i>zemin + zaman</i> <i>ara saz</i>
12-15	<i>meyan</i>
16-19	<i>karar (= zemin + zaman)</i> <i>ara nağme</i>
20-4	<i>zemin + zaman</i>
25-30	<i>zemin + zaman</i> <i>ara saz</i>
31-4	<i>meyan</i>
35-8	<i>karar (= zemin + zaman)</i> <i>ara nağme</i>

Teoride, klasik Osmanlı şarkı formu, sadece şarkı’nın geniş, yapısal çizgileri ile değil, Arapça prozodi kuralları ile ilişkili aruz ya da veznin metrik kurallarıyla da düzenlenirdi. Bu da şarkı sözlerinin ritmik kalıplarıyla ölçüsünü belirledi. Osmanlı Türkçesinin büyük bir kısmını Arapça kelimeler oluşturduğundan Arapça prozodi kurallarının Osmanlı şarkı sözlerine uyarlanması, söz yazarları için nadiyen sorun çıkartır. Türk dilinin gramatik, fonetik özellikleri açısından bakıldığında, kırsal bölgeye ait Türk halk şiiri,

her hecede sekiz ya da onbir hecenin bulunduğu hece ölçüsüne dayanır. Arabesk şarkı sözleri bunların hiçbirisine dayanmaz. 'Dünya Dönüyor'un ilk birkaç dizesindeki hece sayısına bakıldığında, dizelerin metrik uzunluklarındaki düzensizlik göze çarpar. Bu şarkının sözleri hem uyaklı olmayan dizelerin tekrarına ('Sen ne dersen de', 'Yalan değil') hem de sonları uyaklı bölümlere dayanır (dönecek, sürececek, geçecek). Şarkıcı-besteciler tarafından bestelenmiş birçok şarkıda olduğu gibi bu şarkının yapısı öncelikle, dengeli ve tekrar eden müzikal pasajlar açısından düşünülmüş, sözler, müziğin yarattığı boşluklara yerleştirilmiştir.

Bestecilerle şarkı sözü yazarları ayrı ayrı çalışıyor olduğunda bile arabesk şarkıların müzikal düzenlemelerinin yapısal önceliği büyük ölçüde korunmaktadır. Kaset hazırlarken bir şarkı sözü, özellikle tanınmış bir şarkı sözü yazarından alınabilir. Melodi yukarıda anlatılan 'Sevda Gözlüm'de olduğu gibi, sonradan eklenebilir. Tabii ki şarkı sözü yazarları, metinlerini daha homojen bir yapıda yazmak zorundadırlar ki besteciye, uygun bulduğu düzenlemeyi yapabilmek için serbestlik sağlansın. Fakat, şarkı sözü yazarları bile kafalarında oluşturdukları belli tonlamalara göre çalışırlar ve genelde bağlama eşliğinde söz yazarlar. Birçok tanınmış arabesk şarkının sözlerini yazmış olan Fethi Demir banna, öngördüğü şarkı sözleri şarkının müzikal düzeniyle uyuşmayınca nasıl sinirlendiğinden bahsetmişti.

Tek bir şarkı hakkındaki bu kısa tartışmadan da anlaşılacağı üzere, tam ifade etmek gerekirse, arabeski, sanat ya da halk müziğinin, hatta herhangi başka bir şeyin temelsiz bir versiyonu olarak tanımlamak için bir neden yoktur. Hem sanat hem de halk müziğinin birbirinden radikal bir farklılığı bulunmayan düzenleme ilkeleriyle hayli uyum içindedir. Tek orijinalligi, notalar düzeyinde, resmi halk ve sanat müziği çevrelerince birbirinden ayrı tutulması gereken şey-

leri birbiriyle karıştırmasından ibarettir. Bu, resmi söylemlerde¹⁷ sistemli bir biçimde gözardı edilen, ancak varlığı dokümanlarca ispatlanmış; makamsal Türk halk müziği ile halk müziği repertuarından parçaların sanat müziği yorumları, müzikal açıdan, şimdiye kadar gördüğümüz teknikleri birleştirmenin arabeske özgü olmadığına işaret etmektedir. Ancak bu teknik, müzik alışkanlığının bazı yönleri ve arabesk filmlerinin konuları açısından belli bir önem kazanmış, sonuçta sadece arabeske özgü biçimlerde formüle edilmiş olmuştur.

Usul ve Düzensizlik

Türkiye’de ritmin ‘düzenli’ ve ‘serbest’ şeklinde ayrılması her müzik türünün icrasında oldukça yaygındır. Bu da müziğin, usule göre düzenlenen ve düzenlenmeyen diye bölümlenmesini içerir. Usul, sanat ve halk müziğinde benzer özellikler gösteren bir ritmik makam sistemine karşılık gelir. Bunlar, düm-tek denilen ikili vurma sistemine bağlı, düzenli biçimde yinelenen geçici değerlerdir ve birçok şekilde icra edilebilirler. Mevlevi müziğindeki kudüm ya da arabeskteki bongolar gibi iki farklı vuruş sistemine sahip vurmalı çalgılar kullanılabilir. Anadolu’da yaygın olarak kullanılan davul, sağ elle tutulan tokmak ile sol elle tutulan çubuğun seslerini birleştirir. Usulün uygulanmasında kullanılan en yaygın teknik belki de farklı tınılar elde etmek için davul derisinin farklı yüzeylerine vurmaktır. Ortadaki deri yüzeyine vuruşla düşük ve derin bir ses elde edilir ama köşeye, derinin kasnakla birleştiği yere vurulduğunda ana tonun daha üstlerine düşen yüksek bir ses elde edilecektir. Sanat, halk ve arabesk müziğinde kullanılan def, zilli def gi-

17 Bkz. Bölüm 3.

bi enstrümanlar sol elle tutulup sağ elle vurulur. Darbuka-da ise enstrüman, sol koltuk altında tutulur ve usulü uygulamak için her iki el de kullanılır. Düm sesini vermek için sağ el derinin ortasına vurur ve usulün temel parçası olur. Sol el ve sağ el enstrümanın köşelerinde farklı farklı tek sesleri üretirler.

Sanat müziğinde bu düm ve tekler oldukça incelikli işlenmiştir; onlar aracılığıyla usul, Nim Sofyan (düm-tek, ya da günümüzün notasyonu ile 2/4'lük) veya Türk Aksağı (dü-üm te-ek tek, ya da 5/8'lik)¹⁸ gibi ikili, üçlü vuruş birimlerinin basit kombinasyonlarından 128 vuruşluk karmaşık kalıplara dek yayılabilmektedir. Makam ve ayak için söz konusu olduğu gibi halk müziğinin ideologları da kendi teorik alanlarını yaratarak bu alan içinde sadece basit ve birleşik (aksak ritimler içeren) karma ritimleri tanırlar. Kırsal kesimdeki müzisyenlerin her iki sistem hakkındaki bilgi düzeyleri tartışılır ama sanat ve halk müziğindeki usulün temel prensipleri aynıdır. Kentli tüm müzik türlerinde vurmaları çalma sanatı, farklı ritmik kalıpları bilmek ile velveleme denen, kurulu değerleri bölen ve aynı kalıplarla, aynı zaman diliminde geçici değerlerin dağılımını farklılaştıran süslemeleri, varyasyonları icra edebilme yeteneğinin birleşimini gerektirir.

Arabesk müzik için vurmali çalgı çalanlar oldukça özel becerilere sahiptirler ve şehirli müzik çevrelerinde önemli bir gruba oluştururlar. Vurmali çalgıcılar yaptıkları işi kesinlikle arabesk içinde esoterik [batını] bir sanat olarak görürler. Ferdi Tayfur'un bongocusu Reyhan Dinlettir, kültürel ufuklarını, Türkiye'deki diğer müzisyenlerin hiç bilmediği Mısırlı vurmali çalgıcılar ile Hintli tabla virtüözlerine

18 Dü-üm te-ek, uzunluğu iki kat artmış düm ile tek anlamına gelir. Bu, sanat müziği teorisinde tanımlanan usulün işlenmiş halidir.

referansla tanımlar. Profesyonel bir vurmali çalgıcının ödevi, arabeskteki usulün teknik dilini zenginleştirmek olarak görülür; bunu, örneğin, bongoları ya da kongaları Türk ritm kurallarına uyarlayarak ya da videoda dikkatle çalıştıkları tabla çalma tekniklerini darbukada uygulayarak yapabilirler. Arabesk vurmali çalgıcılarının bugün, Beyoğlu ve Taksim'in eski Avrupalı bölümüne yakın Tarlabası ve Kağıthane'de yaşayan ve orada ayrı bir dünya oluşturan Romanlar'dan çıktığı söylenir. Tanınmış birkaç darbukacının bu bölgelerden çıkmış olması şehir mitinin onlara sağladığı ustalığın, sanatkarlığın sonucu olmaktan ziyade Taksim, Beyoğlu civarındaki gazinolarla pavyonlara yakınlıklarının ve müzisyen, işkembeci, pezevenk ve fahişe olarak şehrin gece hayatının kıyısında kurdukları ekonomik alanın sonucudur. Diğer müzisyenlerle kayıt stüdyosu yapımcılarının,

Arap	4	tek	♪	♪	♪
	4	düm	♩		♩
Ters Arap	4	tek	♪		♪
	4	düm	♩	♩	♩
Vahde	8	tek	♪.	♪.	♪.
	4	düm	♩.		♪
Çifte	8	tek	♪.	♪	♪
	4	düm	♩.		♩
Eyyubî	4	tek	♩	♩	♩
	4	düm	♩	♩	♩
Mefkuf	2	tek	♪	♪	♪
	4	düm	♩		♩

ŞEKİL 7: Arabeskte usul. Nota değerleri, hızları hakkında görelî bir fikir vermektedir. (Eyyubî'de sağ ve sol el birlikte kullanılır.)

onların bu yeteneklerine olan bağımlılığı, arabesk vurmali çalgıcılarına yabancı gelen bir usul sistemiyle sağlanmaktadır. Canlı icralarda da stüdyo koşullarında da ritm grubu, her şarkının ritmik döngüsünün oluşturulmasında kendi başına çalışır. Daha ince düzenlemeler beş kombinasyon içerebilmektedir ama çoğunda sadece bir, iki kombinasyon bulunur (Bkz. Şekil 7)

Darbukanın arabesk için önemi büyüktür. Bu, büyük oranda darbukacının gerek canlı icralarda gerekse stüdyoda gösterdiği maharete bağlıdır. Darbukacının icra çerçevesi anlamına gelen usul, daha büyük bir önem arz etmektedir; bize, darbukacıya düşen önemli rolü anlamamız için katkıda bulunabilir. Müzik alanı dışında bu terim, kesinliği, rahatlığı, uygunluğu ima eden metod, sistem ve düzeni de içeren geniş bir anlamsal alanı kapsamaktadır. Bir önceki bölümde tartışılan düzensizlik, dağılma metaforlarının çoğu, arabeskin müzikal icrasında kullanılan usulün içerdiği bu daha geniş ifadelerle düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır.

Arabeskte, usulle düzenlenmiş müzik ile onun dışında kalan müzik arasında önemli bir ayrım yapılmaktadır. Serbest ritimde çalınan solo pasajların katı bir usulle çalınan pasajlarla karşı karşıya geldiği bu teknik, sanat müziğinde, enstrümantal taksim ile vokal gazelde örneğine rastladığımız serbest ritm doğaçlamalarıyla şarkı ve peşrevde görülen katı ritm kompozisyonları arasında yapılan ayrımı andırır. Halk müziğinde de enstrümantal açış, gezinti ve vokal uzun hava ile belli bir tempoda çalınan kırık hava arasında ayrım yapılır. Arabesk şarkılarında usulsüz çalınan pasajlarda kullanılan melodik dil, hem kırsal uzun havadaki serbest ritm mecazlarına, hem de sanat müziği taksimindeki enstrümantal süslemelere benzer ama bunları şarkının yapısına farklı bir biçimde bütünleştirir. Bunun iyi

bir örneğini İbrahim Tatlıses'in canlı kaydedilmiş kasedi Fosforlu Cevriyem'de yer alan, canlı icra ettiği 'Kadifeden Kesesi' adlı parçada görebiliriz. Şarkının yapısı şu şekilde verilebilir:

Vokal açış: 'Kadifeden Kesesi'

Bütün koro: 'İstanbul'a'

Zurna taksim

Solo nakarat: 'Kadife yastığım yok'

Bütün koro: 'İstanbul'a'

Şarkının ilk mısralarının serbest ritmle başlaması tipik bir icradır. Şarkının ortasına enstrümantal bir 'ara'nın dahil edilmesine hem canlı icralarda hem de stüdyo kayıtlarında rastlanmakla birlikte bu, her iki durumda da ancak birkaç şarkıyla sınırlıdır. Şarkıcılar icralarını bitirirken genelde bu tür kısa tempolu şarkıları seçmelerine rağmen, belki de bu şarkıyı farklı kılan özelliği, kısalığıdır.

Açılış pasajı, ton özelliği, vokal çıkışı ile kırsal uzun hava tarzını andırır. Ancak açış ile ondan sonra gelen kısım arasındaki yakın tematik bağlar açısından farklılık gösterir. Buradaki açış, solo nakarat müziğinin serbest ritimde, oldukça süslü, araya kemanlar serpiştirilmiş bir versiyonudur. Diğer arabesk icralarında, özellikle Ferdi Tayfur'a ait olanlarda her şarkı, yavaş, 'serbest' tempoyla çalınan bu tarz bir açışla başlar. Sadece uzunluk açısından bu şarkı farklılık gösterir ama İbrahim Tatlıses, özellikle kırsal uzun hava söylemesiyle tanınır ve bu tür pasajları arabesk icralarında da kullanması, vokal yeteneklerini sergileyebileceği geniş bir alan sağlamaktadır. Kırsal halk müziğinin kentli icralarında uzun hava, doğrudan sıkı tempolu bir şarkıya yerini bırakırken bu iki kısım illa ki birbirine bağlı müzikler olarak düşünülmez. Arabeskte bu ayrım, şarkının melodik malzemesiyle birleştirilmektedir (Bkz. Örnek 28).

İkinci pasaj, ritmik ostinato pasajları ile desteklenmiş enstrümantal bir doğaçlama olan usullü taksim'in müzikal özelliklerinin çoğunu taşımakta olan enstrümantal bir aradır (Bkz. Örnek 29). Bu taksimin iki farklı özelliği vardır. İlki, şarkı çerçevesi içindeki pozisyonudur. Sanat müziğinde taksim, şarkıların, parça fasıllarının başında yer alır, böylece, daha sonra gelecek sabit ritm parçalarında icra edilecek makamın niteliğini belirtir; ya da ortasında yer alır ki iki makam arasındaki modülasyona etki edebilir. Genelde arabesk şarkılar belli bir modal çerçeve içinde bestelense de şarkıların sekansları, klasik fasılın aksine, modal ilişkileri tarafından belirlenmez. Bunun yerine, dinleyenlerin istekleri ya bağırarak ya da çiçekler eşliğinde şarkıcıya yollanan bir parça kağıtla dile getirilir. Bu yüzden enstrümantal girişlerin, makamı belirtmede, makamların arasındaki modülasyonu etkilemede bir işlevi yoktur. İkincisi, bu taksim, kırsal halk müziği repertuarıyla bütünleşmiş zurna ile yapılır. Bu enstrümanın kullanımı düğünler, sünnetler, güreşler, hayvan güreşleri gibi ritüel olaylarla öylesine yakından bağlıdır ki 'müzikal' enstrüman olduğu düşünülmez bile. Ancak, bu doğaçlama aranın figürasyonları, 25. ölçü çizgisindeki açılış korosunun üstündeki enstrümantal varyasyona kadar, klasik taksim formunun uzun pasajları ve kemer yapısıyla yakından ilgilidir.¹⁹ Küçük melodik dizilerin kısa bölümler halinde az bir varyasyonla tekrar edilmesini içeren enstrümanın geleneksel kullanımıyla bunun pek bir alakası yoktur.²⁰ Sonuçta, bu tür enstrümantal aralar klasik taksim formunun melodik dilini, oldukça farklı bir konumda, klasik fasıldaki işlevsel rolünden yoksun olarak, elektro

19 Bkz. Touma, 1971.

20 Kırsal zurna icrasının transkripsiyonu için bakınız: Bartok, 1976, s. 168-9 ve Picken, 1975, s. 496.

bağlama elektro gitar, synthesizer, yaylı tanbur, kaval veya ney, kanun da dahil olmak üzere birçok enstrümanda uygulanlar.

Klasik türde taksim, enstrüman çalan kişinin makamı mümkün olan en açık, en sade biçimde göstermesi gerektiğine işaret eder. Virtüözlüğün, enstrümantal deha sergilemenin icrada bir yeri yoktur çünkü bunlar sadece taksimin tarif edilen işlevini azaltırlar. Müzik, icrada semantik olarak ölü bir alandır; yerine getirilmesi gereken basit, sınırlı bir iştir. Arabeskte ise bu durum oldukça farklıdır. Açışlar, belirgin olarak şarkıcının vokal yeteneklerini gözler önüne sererken enstrümantal aralar da çalgıcının yeteneklerini vurgular. Ayrıca bunların, duygusal patlama noktaları olma özellikleri de vardır. İcra sırasında tanınmış bir şarkının açışı, sevgi çığlıkları, alkış fırtınası kopartır. Bu, sinemada bile geçerlidir; benzer bir açış, başrol oyuncusunun acınası halini en çıplak, en dolaysız biçimde gözler önüne seren sahneye de eşlik eder. Dinleyiciler, şarkıcıya karşılık verir ve böylece şarkıda yoğunluk, açılıştaki serbest ritm pasajlarında toplanır. Özellikle tanınmış şarkıcılar, halk konserlerinin oldukça yüklü atmosferinde şarkı söylerken, dinleyiciler çılgınlığın neredeyse resmileşmiş ifadelerini sergiliyorlardı: ağlıyorlar, bayılıyorlar, bağırıyorlar, çığlıklar atıyorlar, üstlerini, başlarını yırtıyorlardı. Çalınan müziğe eşlik eden usulsüz davranışlar böylece, daha geniş anlamda doğrudan usul eksikliğini aksettiriyorlardı: aşırı gürültü, düzgün giyinmeye ve temiz görünmeye özen göstermeme, doğru dürüst sakın bir biçimde ayakta duramama, duygusal iç benliğin hiç kısıtlanmadan ifadesi.

Enstrümantal aralar da benzer bir semantik yoğunluk içerir. Daha az tanınmış starların küçük gazinolardaki icralarında daha uzun enstrümantal aralara yer verilir. Bu gazinoların müşterileri de belli bir şarkıcıyı dinlemek için değil,

Örnek: 28

Hız, ♩ = 134, icradan bir majör altılı yukarıya transpoze edilmiştir.

keman

Ka-di-fe-den_____ke-se - si_____

kah-ve - den_____ge-lir se - si_____

keman + kanun

3:2 O-tur-muş kul - lar_____

oy - nar_____Ah çiğ-er-im-in Ah çi-ğer-im -

keman

in kö - şe - si O - tur - muß kul -

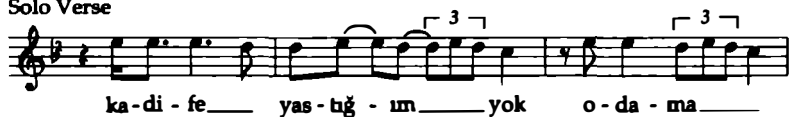
lar_____oy - nar_____Ah_____

çiğ-er-im-in Ah çiğ-er - im - in kö - şe - si

♩ = 99



Solo Verse



Örnek: 29

Hız ♩ = 99, icradan bir minör üçlü yıkariya transpoze edilmiştir.

(orchestra) *zurna*

The musical score is written for an orchestra and a zurna. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled '(orchestra)' and the second staff is labeled 'zurna'. The music is in 2/4 time and the tempo is marked as Hız ♩ = 99. The key signature has two flats (B-flat major). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with some measures containing rests. The zurna part is indicated by the word 'zurna' above the staff.



beraber olmak, yemek yemek, dans etmek için gelmişlerdir. Bu durumda şarkılar, hayli uzun enstrümantal aralar içerirler; dansı gerektiğinde uzatabilmek için müzikal malzeme-ye istendiği gibi şekil verilir. Enstrümantal aralar dans sırasında vecd halinin stilize olmuş biçimlerini ortaya koymak için de fırsat verirler. Şarkının başlangıcında insanlar, küçük gruplar ve çiftler halinde dansa kalkarlar ve eller göğüs ya da omuz hizasında, ağırlıklarını bir ayaktan diğerine aktararak çifte telli tarzı dans ederler. Müzik, şarkı sözlerinden enstrümantal taksime doğru ilerledikçe bir grup oluşur ve insanlar kişisel yeteneklerini sergilemeleri için çemberin ortasına çağrılır. Bu muhakkak bir yandan zevk ifade ederken, bir yandan da çifte tellideki dans figürleri şüpheye yer bırakmayacak biçimde, içsel vecde, erotik dünyaya göndermede bulunurlar; vücudun üst kısmıyla kalçalar sallanır, dans edenlerin oluşturduğu halka içindeki kişi, baş yukarı çevrilmiş, gözler yarı kapalı şekilde kendi ekseninde döner. Bu dans tekniklerinde ustalaşılmamış olsa bile asıl vurgu, (grup karşısında) tek başınalıktadır ve sırayla herkes grubun ortasına çağrılır.

Sanat müziği taksiminde bu duygusal yoğunluk yokken halk müziğindeki uzun havanın serbest ritimli oluşu, ölüm, ayrılık gibi nedenlerle ortaya çıkan kederin, iç çalkantının sözel ve müzikal ifadesi için bir odak noktası işlevi görür. Bu yüzden, arabesk taksimleri sanat müziğinin teknik dilini kullansalar da, filmlerde, canlı icralarda şarkıların söylenme ortamı onlara, kırsal halk müziğindeki serbest ritimli parçaların anlamsal yoğunluğunu sağlar. Bu anlamsal yoğunluk usullü ya da usulsüz çalınmasına göre, tek şarkı formundaki müzikte yapılan yer değiştirmelerin sonucudur; duygusal yoğunluk, oldukça örgütlü bir düzensizlik müsveddesi ortaya koyan 'serbest' pasajlardadır. Arabeskin Türkiye'de kayıt endüstrisinin belirlediği koşullarla kayıt

stüdyolarında oluşturulan müzikal sentaksı, yalnızlık, yabancılaşma ve düzensizlik temalarının mümkün olan en açık ifadesini sunmaktadır. Bu temalar sadece şarkı sözlerini ve filmleri değil, aynı zamanda bu bölümün başında değinilen ilham anlatılarını da işgal etmiştir. Tüm bu temaların dinsel yansımaları da söz konusudur. Son bölümde buna eğileceğiz.

YEDİNCİ BÖLÜM

ARABESK VE SEMA

Arabeskte hal tanımı, başrol oyuncusunun ailesinden ve sevdiklerinden toplumsal soyutlanmışlığı ve bunun sonucunda, insanı tüketen, hiçbir şey kazandırmayan sarhoşluk, gözyaşı, yalnızlık ve amaçsızca dönüp durma imgesiyle tanımlanıp güçlendirilen kriz etrafında dönmektedir. Bu durumun müzikteki ifadesi metaforik olarak yanmaya eşlenmiştir. Hal teriminin sema (Sufi düşüncesi ile eyleminde dinsel müzik ve dans) bağlamında da bir anlamının olduğunu belirtmiştik. Dinsel mecazlar, arabesk metinlerle filmleri kaplamıştır, şarkıcıların sahnedeki mimikleri, dua etmeyi ve yakarışı andırır ve arabesk ile bütünleşmiş olan danslar Türkiye'deki mistik İslam pratiğiyle birçok ortak yöne sahip olan bir vecd (*ecstasy*) sözlüğünü kullanır. Daha önce de belirttiğim gibi arabesk, aslında ortaya çıkışı, Türkiye'deki kayıt endüstrisinin teknolojisi ve örgütlenmesi çerçevesinde görülmesi gereken ve tüketimi de hızla şehirleşip endüstrileşen dünya ekonomik sistemine dalan bir toplum bağlamında anlaşılacak yeni bir müziktir. Ancak arabeskin dili yeni değildir. Bu bölümde mistisizm dilinin

arabeskte yeniden tanımlanma yollarına bakılacaktır.

Türk müziği genel söylemi içinde dinsel müziğin merkeziliği, alan çalışmam sırasında sayısız vesileyle ortaya çıktı ve her zaman sıcak tartışmalara konu oldu. Bunlardan belki de en çarpıcı olanı, 1986'da TRT'nin Harbiye'deki stüdyolarında gerçekleştirilen bir kayıta çay molası sırasında meydana geldi. O esnada elit ve popüler müzik arasındaki mesafeyi kapatmak üzere Türk sanat müziği ile Batının beste tekniklerini uyumlaştırma denemeleriyle ünlenen, şarkıcı ve ayrıca Boğaziçi Üniversitesi'nin müzik öğretmeni Yıldırım Gürses ile tanıştırlmıştım. Hemen beni, kendisini üniversitede ziyaret etmeye ve derslerine katılmaya davet etti. Sohbetimiz sırasında TRT'de yapacağım araştırmanın ilk dönemi için müziğe alışmayı, insanlarla tanışmayı ve bağlama öğrenmeyi zaten tasarladığımı açıkladım. Planımı onayladı, ancak orada bulunan halk müziği bölümünden müzisyenler ile şarkıcıları da kapsayan kısa bir bakışla, bağlamadan dinsel müziğe mümkün olduğunca çabuk geçmem gerektiğini vurguladı. Araştırmamın ipucunu, anahatlarını orada bulacağımı ileri sürdü. Dinsel müzik, alan çalışması yapan herkesin ilgilenmesi gereken dolambaçsız, açık bir ifade ve karmaşık, yeni bir manzaraya açılan basit, kestirme bir yoldu. Beni ve şarkıcının geniş, oturaklı cüssesini çevreleyen arkadaşlarımla cidden sinirlenmelerine rağmen, aynı fikirde olduğumu bildirdim. Söyledikleri, bugünkü Türkiye'nin bin yıllık kültüründe halk müziğinin mantıksal, tarihsel, hatta ahlaksal açıdan önceliğe sahip olduğunu iddia ederek halk müziği savunuculuğuna soyunan diğer dinleyicileri sinirlendirmek ya da gücendirmek için insanları alevlendirecek tarzda edilmiş hesaplı laflar değildi. Yine de bir anda ortaya çıkan bu alevlenme, insanlar için önem arzeden konulara değinildiğini düşündürüyordu.

Bu konuların izini sürmek güçtü. Mustafa Keser'e bunları anlattığımda, arabeskle tasavvuf arasında bir bağ olduğu iddiamı, 'muhakkak yanlıştır' diyerek bir kenara attı. Aralarında yakın bağlar olduğunu hissetmeme rağmen, Türkiye'de müziğin değişmez türlere oturduğu genel kanısına ters düşen bir bağlantıydı bu. Türkiye'de Mısırlı Meşâyih'in bir eşi yoktu; bunlar, popüler şarkıcılar olarak ünlerini, Kuran'ı ezberden okuyan ve Mısır müziğinin bütünselliğinin, kutsal metnin hatmedilmesine bağlı olduğu inancını taşıyan hafız sanıyla yapmışlardı.¹ Ayrıca, hem dinleyiciler hem de icracılar arasında, dinsel müzik bilgisi ve teolojik konulara değinildiğinin ayırdında olma açısından dengesizlik söz konusudur. Çoğu kimsenin, arabeski laik bir tür olarak algılaması, arabeskle İslam arasında bir bağlantının düşünülmemeyeceği anlamına geliyordu. Tasavvuf ile onun şehirli tarikatlarında uygulanışı hakkında daha fazla bilgiye sahip olanlar, bu olasılığı hemen gözardı etmiyorlardı. Şehrin süprüntü kültürünü entellektüel bir ivedilikle derhal gözden çıkarmaya hazır, dinsel açıdan 'ortodoks'luğa giren kimseler için, arabesk ile tasavvuf arasındaki bağlantının belli bir geçerliliği vardı. Onlara göre üstü kapalı dinsel eleştiri yapanlar kendilerini, Kemalist Türkçülük ile geçici, sürpriz bir ittifak halinde buldular ve bu durumlarıyla Müslüman Türk toplumunda süregelen düşüşün ortak temasını oluşturdular. Şehirdeki Alevi ve Mevlevi topluluklarında aktif olarak yer aldıklarını bildiğim diğerleri, Sufi müzik anlayışının Türk müzik deneyiminin büyük bir kısmına (halk, popüler ya da diğer müzik türlerine) temel oluşturabileceği fikrine açıktılar ama hiçbiri bu konuda kendi çabasıyla bilgi edinmeye istekli değildi. Merkez solun halk müziği ideologları, gazetecileri ve akademisyenleri tarafından

1 Bkz. Danielson, 1989.

daha vokal bir perspektif ortaya atılmıştı; bunlara göre popüler İslam ile popüler müziğin arabeskte buluşması aşıkardı ve Atatürkçü bürokratik reform geleneğinin ve 'periferideki hegemonya'nın çöküşünü simgeliyordu. Sonuç olarak, arabeskin dinsel içeriği hakkındaki görüşler büyük oranda kişinin ideolojik konumuna bağlıydı ve farklı farklıydı. Buna rağmen, dışarıdan bir bakış açısıyla, arabesk ve sema arasında müziğin, dansın ve şarkı sözlerinin genel sentaksı düzeyinde bariz süreklilikler olduğunu söylemek mümkündür.

Sema

Sema, Türkiye genelinde tarikatların ritüel toplantılarında kullanılan vecd ile ilgili bir tekniktir. Bu topluluklar arasında sema tekniğinin uygulanışında önemli farklılıklar görülür ama uygulamaları besleyen fikirler, en az 800 yıldır Türkiye Sufi düşüncesinin ortak haznesinde geliştirilmiştir. En iyi bilinen sema usullerinden ikisi, bugün Mevlevi ve Bektaşî-Alevî toplulukları tarafından uygulanmaktadır. İstanbul'daki bu toplulukların çok farklı tarihleri ve sosyal yönelimleri vardır. Mevlevî tarikatı esasen şehre ait bir olgudur; klasik Arap ve Fars edebiyatı ile müzik kültüründen çok şey almıştır. Bektaşî düşüncesi, kırsal Anadolu ile Balkanlar'daki heterodoks nüfus arasında kök salmıştır. Şiirleri, bağlama eşliğinde, klasik aruz ölçüsüne göre değil, hece ölçüsüyle ve bugün bile kolay anlaşılan bir Türkçe ile yazılmıştır. Toplumsal oluşumlarının ve yönelimlerinin oldukça farklı olmasından öte Bektaşî-Alevîler ile Yeniçeriler arasında yakın bağlar olması ve Osmanlı sultanlarının 16. yüzyılın sonlarından itibaren, Osmanlı siyasi hayatındaki Yeniçerilerin artan etkinliğini karşılamak amacıyla Mevlevîler arasında kendi güç tabanlarını kurma çabaları sonucu bu iki

topluluk arasına bir de siyasi gerginlik sokulmuştur.² Daha-
sı, Bektaşî-Alevîler heterodokstü; Ali'ye ve Onun, derin bir
hümanistik felsefe içinde Tanrı'nın son izharı ve tecessümü
olarak Hacı Bektaşî Velî'nin kişiliğinde ortaya çıkışına saygı
gösteriyorlardı. Müzik ve dans gibi konularda bugünkü
Sünnî topluluğun ortodoksisi ile derin anlaşmazlık içinde
olmalarına rağmen Mevlevîler Sünnî kalmışlardı. Sema tek-
niği, Nakşibendî gibi 'tutucu' tarikatlar tarafından tanın-
sa da uygulanmasının sessiz, sakın bir biçimde yapılması ge-
rektiği düşünülmektedir.³ Mevlevîlerin uyguladığı biçimiyle
semada müzik ve dansın etkin rolü, ortodoks aforoz kural-
larına açıkça karşı gelir.

Bu iki grubun tamamen farklı toplumsal, tarihsel özellik-
lerine rağmen kimi yazarlar Bektaşî-Alevî ile Mevlevî dü-
şüncesi arasında yakın bağlar olduğunu ileri sürmüştür.
Büyük olasılıkla, bugün İstanbul'da çoğunluğun sesini
oluşturan tutucu tarikatlara ortak muhalefetleri sonucu bu
iki tarikat arasında bir yakınlık doğmuştur.⁴ 1929'da Köp-
rülüzade Fuad, Türk tasavvufunun köklerinin Şamanizm,
Budizm ve Zerdüştlükte bulunduğuna, Türklerin, Orta As-
ya'ya göçleri sırasında bu öğretilerle karşılaştığına ve 1.
yüzyıldan 15. yüzyılın başlarına dek, Türkmen orduları ve
göçmenleri ile birlikte Horasan'dan güneybatıya doğru göç
eden gezgin mistikler tarafından Anadolu'ya getirildiğine
işaret etmiştir. Köprülüzade'ye göre bu tasavvufî gelenek,
Türklerin İslam düşüncesine ve kültürüne ilerici bir katkı
oluşturur. Köprülüzade, daha sonra gelen her iki gelenekle
de bağlantılı yazarların, bugünkü geniş şehir tarikatlarının

2 Lewis, 1968, s. 157.

3 Bkz. Mole, 1963, s. 150.

4 Tekke ve zaviyeleri merkez şehir camilerinin etrafında toplanmış olan Nakşî-
bendî, Nurcu ve Süleymanî tarikatları, üniversitelerde, politik partilerde belli
bir politik güç temelini paylaşırlar.

tepkisine ve hoşgörüsüzlüğüne karşı bu iki görüşü birleştiren kültürel özün sağlamlığını vurgulayabilecekleri aracı sağlamıştır.

Bu alim topluluğunun sema pratiği ile olan ilişkisi daha karmaşıktır. İstanbul'da alan çalışmam sırasında yüzeysel ilişkiler kurduğum bu iki topluluk arasındaki sema pratiği belli bir düşüş yaşamıştı. İstanbul, bir zamanlar sayısız gelişkin Mevlevi tekkenin bulunduğu bir yerdi ve bunlardan en göze çarpanı, Beyoğlu'nda (Galata), bugün döküntü müzik dükkanlarıyla genelevlerin bulunduğu Karaköy'deki 'Yüksek Kaldırım' denen caddeye yakın bir yerdeydi. Ama 1925'te Mustafa Kemal'in, derviş tekkelerini resmi olarak kapamasından bu yana Mevlevi sema'sının yapıldığı mukâbele ayinleri artık daha gizli yapılır olmuştur. Mevlevi müzisyenleri artık fazla resmi olmayan, Kuran okunup müzik çalınan, bir bakıma İngiltere'de arkadaşların biraraya gelip piyano düetleri çalmaları, ya da müzik klasiklerini dinlemeleri tarzında toplantılar yapmaktadır.

Bektaşî-Alevilerin bugün cem (ya da ayin-i cem) olarak bilinen ritüelleri dahilinde yaptıkları sema hakkında da hemen hemen aynı şeyler söylenebilir. İstanbul'da, çoğunluğu Alevi olan Sivas, Yozgat, Tunceli ve Çorum vilayetlerinden göçmüş büyük Alevi toplulukları bulunsa da cem ayininin eski havasını yitirdiği muhakkaktır. Benim bilgi aldığım 20-30 yaşları arasındaki erkek Alevilerin çoğu, en son çocukluklarında bir ceme katıldıklarını hatırlıyorlardı; sonraları katılmamalarının sebebinin etnik ya da mezhep kimliklerine önem vermemek, sahip çıkmamak olmadığı açıktır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze dek merkezi siyasi söylem tarafından yıkıcı damgasını yiyen Bektaşî-Aleviler, Şii Safevi hanedanlığına karşı yapılan Osmanlı savaşlarında işbirlikçi eylemciler olarak görülmüşler ve sonuçta 17. ve 18. yüzyıllarda acımasızca öldürülmüşlerdir. 1490'dan

1575'e kadar şeyhülislamlık yapan Ebussu'ud Efendi'nin çıkardığı fetva ile yapılmasına izin verilen sema ayinleri daha 1666'da Vani Mehmet Efendi tarafından yasaklandı.⁵ 1826'da, Yeniçeriler ile yakın bağları nedeniyle Alevi tekkesi tümünden kapatıldı. Bugün Aleviler, Türk bürokrasisinin elinden çıktıklarını, solcu siyasi görüşlerine ve önemli bir Alevi nüfusun Kürt olmasına bağlamaktadırlar. Günümüz Türkiye'sinde Aleviler kimliklerini saklama gereği duydukları uzun bir deneyime sahiptirler ama bu durum cem ritüellerine toplu katılımı sağlamaz. Ancak burada sadece, yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı, sema hakkındaki bilgi mi katılımdan çok teoriye dayandırarak, sema ile arabesk arasında varolduğunu düşündüğüm bağlarla ilgilendiğimden, şehirdeki sema pratiği hakkında bilgi edinmenin karmaşası bizi fazla meşgul etmemeli.

Sema teorisi, hatta bir İslam toplumunda müziğin varlığı bile her açıdan ortodoksiye itaatsizlik gibi görünüyorsa, bunun sebebi, İslami söylemin bütünsel ifadelerini yüzeysel olarak algılamaya meyilli olmamızda yatar. Müzik aslında, Müslüman dünyanın en eski dönemlerinden günümüze dek şiddetli tartışmalara konu olmuş, böylece sema yanlılarına, müziğin belli ortamlarda teolojik ve ahlaksal açıdan yararlı olduğunu ifade etme fırsatı sağlamıştır. Teolojik tartışma esasen, farklı müzik türlerinin tanımı ile bu kategorilere uygun düşen hukuksal kategoriyi ilgilendiren terminoloji hakkında bir tartışmadır. Hukuksallığın ifade ettiği beş temel kategori farz (Kuran'ın emrettikleri), sünnet (Hadis'in emrettikleri), mübah (Kuran'ın da Hadis'in de emretmediği ama uygun görülenler), mekruh (uygun görülmemeyen ama Kuran'ın da Hadis'in de günah saymadığı) ve haram'dır (hukuken yasak olan).

5 Erseven, 1990, s. 119.

Müziğin hangi kategoride ele alınacağı, birkaç unsur yüzünden karışıktır. İlkın, Müslüman dünyada bugün anlaşıldığı biçimiyle 'musiki' kavramı Peygamber zamanında yoktu. Uludağ'a göre, Perslerin kültürel etkileri ve makam sisteminin gelişimiyle yüzyıllar sonra Kuran ve Hadis'teki ifadelerin atıfta bulunduğu söylenen müzik türünün ortaya çıkmasından çok daha önce bir şarkı söyleme sanatının varolması doğaldı.⁶ Uludağ, Said b. Miscah ve öğrencisi İbn Muhriz'i Pers ve Bizans gezileri sırasında öğrendikleri müziği Arap dünyasına tanıtan kişiler olarak anmaktadır. Makam kavramı ile müzik bilimi (ilm-i musiki) bu noktadan itibaren gelişmeye başlamıştır. Müslümanlardaki bu tartışma, Reform ve Karşı-Reform sırasında Hristiyan Kilisesi'nde müziğin meşruiyeti üzerine yapılan tartışmayla pek çok ortak yöne sahiptir. Kuran'da müziğin tanımı yapılmadığından, yararlı müzik türlerini yararlı olmadığı herkesçe bilinen türlerden ayırmak hayli güçtü. Temkinli olmayı seçenler, Müslim ve Buhari'nin rivayet geleneğine yakınlaşırlar; bu gelenek, şüpheli ya da sorgulanabilir (müstebihat) şeylere özgü bir kategori olduğunu, müziğin de tümünden bu kategoriye girmesi ve ona göre yargılanması gerektiğini iddia ediyordu. Belli ortamlarda müziğe ahlaksal açıdan izin verilebileceğini savunanlar sonuçta, meşruiyet iddiası olan müzik türleri ile (Kuran'ın nağme ile okunması, ezan, hac şarkıları, medh, naat ve tahmid olarak bilinen övgü şarkıları, aileyi, çalışmayı ve savaşı yücelten şarkılar dahil) sadece zevk için yapılan ve herkesin düzen dışı olduğunu bildiği müzik türlerini ayırmak üzere özenli sınıflandırmalar yapmak zorunda kalıyorlardı.⁷

Sonuç olarak Kuran'da müziği açıkça kötüleyen bir ayet

6 Uludağ, 1976, s. 30.

7 Al-Faruqi, 1985, s. 8.

yoktur. Tanım gereği, bir eylemin haram sayılması ancak, Kuran'da öyle olduğunun açıkça belirtilmesiyle mümkündür. Bu yüzden Kuran'a dayanarak müziği kötü saymak belirsizlik taşır ve aşırıya gidilirse doğru da değildir. Lokman suresinin 6. ayetinin, müziği yoldan çıkarıcı ve ticari faaliyet objesi olarak günah saydığı söylenir: "İnsanlardan öyleleri vardır ki, hiçbir bilgiye dayanmaksızın, Allah'ın yolundan saptırmak için sözün 'boş ve amaçsız olanını' satın almaktadırlar ve onu bir eğlence konusu edinmektedirler. İşte onlar; onlar için aşağılatıcı bir azap vardır.". Günümüzde Müslüman toplumların çoğunda, müzisyenlerin profesyonel çalışmaları tartışma konusudur.⁸ En-Necm suresi, 59-61. ayetler ile El-Isra suresi 64. ayette bahsedilen 'Şeytanın sesi'nin müziğe gönderme olduğu düşünülmektedir. Müziğin insanları yoldan çıkarma tehlikesi taşıdığı da düşünülürse, müziği eleştiren alimlerin kafasında müzik, Peygamber zamanında çok Tanrıya inananlar ve putperestler ile de birleştirilebilirdi. El-Enfal suresinde, 35. ayetin müziği, putperestlerin tapınmaları sırasındaki ısıklıklarına ve alkışlamalarına göndermede bulunarak kötü saydığı düşünülür. Kuran'da konu ile ilgili malzeme kıtlığı, kutsal olmayan hadis metinlerinde müzikle ilgili bol bol hikayelerin anlatılmasıyla telafi edilmiştir. Bunlarda müzik bilen köle kızların satılması, müzikli eğlencenin olduğu düğünlere katılma gibi çeşitli durumlarda Peygamberin tutumu anlatılmıştır. Hadis, yorumlamaya ve anlamlandırmaya dayalı konularda meşru tartışmaların yapıldığı bir alandır ve bir metinde müzik kötülenebilirken bir diğerinde, Peygamberin, küçük kızı Ayşe'nin dans edip şarkı söylemesine izin verdiğini belirten hadis örneğinde olduğu gibi, buna karşı çıkmaktadır.⁹ Bu

8 Bu tartışmanın Afganistan ve Mısır'daki etnomüzikolojik açıklamaları için bakınız: Baily, 1988 ve Nelson, 1985.

9 İyi bilinen bu hadis için bakınız: Uludağ, 1976, s. 67 n.10.

belge, müziği, İslami hukukun temel dört okulu tarafından mekruh ya da mübah kategorilerine sokmak için kullanılsa da, hiçbir açıdan bağlayıcılığı yoktur ve meşru biçimde savunulabilecek alternatif tutumlara geniş bir alan bırakır.

Müziğin meşruiyeti üzerine yapılan teolojik tartışma, ibadette müziğin rolü sorununa gelindiğinde oldukça keskinleşir. Özellikle iki konu üzerinde durulur: Kuran okunmasının (kıraat ya da tilavet) nağmeli mi olacağı ve ibadet (sema ve zikir) çerçevesinde kitabi olmayan şiire, müziğe ve dansa izin verilip verilmeyeceği. El-Faruki'nin de işaret ettiği gibi, kendisinin sıralandırmasında en üst konuma sahip olan ideal müzik formu, Kuran'ın nağmeli okunmasıdır.¹⁰ Ama hiçbir yerde bunun kitabi olarak nasıl yapılacağı bildirilmemiştir. Müziğin kabul edilebilirliği üstüne yapılan tartışmaların çoğu, Kuran'ın nasıl okunması gerektiği sorunu etrafında dönmektedir. Çeşitli hadisler, Ömer b. el Hat-tab'ın rivayetinde 'Yedi Mektup' denilen, Kuran'ı nağmeli okumanın yedi yönteminin belirginleşmesine işaret eder.¹¹ İbn Mace'nin rivayetiyle yine sıkça alıntı yapılan bir hadiste Peygamber'in şöyle dediği anlatılır: 'Şüphesiz ki Kur'an hü-zünle nazil oldu. Onu okuduğunuz zaman ağlayınız... Kur'an'ı teganni ile okumayan bizden değildir.'¹²

Türkiye'de çoğu yorumcu Kuran okumak için 'güzel bir ses'in gerekli olduğunda birleşirken müezzinler kadar birçok alim de, Kuran'ın şarkıya uygulanan beste kurallarına, makam sistemine göre söylenmemesi gerektiği düşüncesindedir. Müzisyenler ezanın makamının Hicaz ya da Saba olduğunu söylerken, kıraatın ya da ezanın müzikal özellikler içermediğini vurgulayan dini otoritelerce bu kesinlik-

10 Al-Faruqi, 1985, s. 8.

11 Karaçam, 1976, s. 20.

12 Uludağ, 1976, s. 103-104.

le reddedilmektedir. Demek ki makamın bulunması ya da bulunmaması, İslam'da müziğin meşru sayılıp sayılmamasıyla ilintili önemli bir konudur.

İstanbul Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi tarafından basılan, Kuran'ın nağmeli okunması üzerine bir metnin yazarı olan Karaçam'ın, Ubeydullah b. Ebu Bekri'nin ikinci yüzyıl hadis örneğine atıfta bulunarak, Kuran'ın 'makamla' okunması gerektiğini vurgulaması, bu yüzden şaşırtıcıdır.¹³ Karaçam, ahenkli bir makam ile laik olmayan münasip bir tarzın kullanılmasının önemine dikkat çeker. O eski dönemlerde 'makam' teriminin tabii ki bir geçerliliği yoktu ama Karaçam bu terimi, dinsel pratikte, bugünkü anlamıyla 'müziğin' rolünü açıklayacak bir argüman oluşturmak için kullanır. Hatta daha da ileri giderek Kuran'ın ezberden okunmasında müziğin önemini vurgular: 'şarkı ve melodi insanın nefsine ve kalbine nüfuz eder ve etkisi daha açık biçimde görülebilir'.¹⁴ Müzik sadece süs değildir- nefsi ve sonra nüfuzla birlikte kalbi içerir. Karaçam'ın eleştirilerinde ve yorumlarında açık olan, kutsal metni şarkı statüsüne indirmeden Kuran'ın makamla okunabileceğini savunmanın mümkün olduğudur. İstanbul'da konuyu tartıştığım müezzinlerin çoğu, ne kadar müzik bilgisine sahip olduklarını sorduğumda, herhangi bir müzik teorisine uyup uymadığını bilmeden kendilerine öğretildiği gibi okuduklarını öne sürerek tartışmadan kibarca kaçınıyorlardı.

Süleyman Çelebi'nin Mevlid-i Şerif'inin popülerliğine yöneltilen eleştiriler de bu müzikallik noktasına dayanmaktadır. Mevlid-i Şerif'in okunmasının kendi içinde kötü bir şey olmadığı -hatta tersine iyi bir şey olduğu- kabul edilirken 'popüler din' içinde ikinci bir kutsal metin konumunu üst-

¹³ Karaçam, 1976, s. 145.

¹⁴ Karaçam, 1976, s. 131.

lenmesi endişe verici bir durum sayılır ve neredeyse küfür anlamı taşır.¹⁵ Dahası, Mevlid, Mevlidhan olarak bilinen profesyonel şarkıcılar tarafından, açıkça makam kullanılarak okunmaktadır. Aslında, bir makamdan diğerine belli bir ilerleme ya da modülasyona göre Mevlid'in okunmasını düzenleyen kurallar oldukça açıktır ve iyi bir sesin yanında üst düzeyde bir müzik eğitiminin şart olduğu düşünülmektedir. Hem Belviranlı hem de Tavaslı, ilgili makamlar arasındaki geçiş yumuşak bir biçimde ve başarıyla gerçekleştirilmek isteniyorsa, Dede Efendi'nin rast makamındaki ünlü şarkısı Kar-ı Natik'in bilinmesi gerektiğine işaret ederler.¹⁶ Mevlid'in okunma biçimi kıraattan belirgin bir farklılık içermez. Sorun olan, Mevlid'de onaylanan ve kıraatta inkar edilen müzikallik unsurudur ve metnin yerine şarkıcıya kulak verilmesi gibi birçok tehlike içeren müziğin, Kuran okunmasını sulandırabileceği korkusudur. Nelson, Mısır'da da benzer bir sorundan bahseder; geleneksel müzik eğitiminin Kuran'ın kimi okunma usulleri için vazgeçilmez olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden püritenler, Kuran'ın okunmasını 'müziğe' çevirdiğini düşündükleri medyatik yaklaşımla ve kaset satışlarıyla sürekli savaş halindedirler.¹⁷

Ancak temel konu müziksellik ve 'müzikal' yorumunun Kuran'ın dilini ne derece bozabileceği ve böylece metnin anlamına potansiyel olarak ne kadar müdahale edeceğidir. Reform döneminde, Erasmus ve Cranmer'in dikkat çektiği müzik eleştiricilerine yakın bir çizgideki İslam ortodoksisi,

15 Mevlid-i Şerif, mevlütlerde okunur. N. ile R. Tapper'ın (1987) açıkladıkları gibi Türkiye'de iki farklı mevlit töreni vardır. Biri, genellikle toplumda ileri gelen kimselerin cenaze törenlerinden hemen sonra yapılan camilerdeki törendir. Diğeri ise özel olaylarda kadınların evde toplanıp Mevlid okuduğu törenlerdir.

16 Bkz. Belviranlı, 1975 ve Tavaslı, 1976.

17 Nelson, 1985, s. 136-52.

mesajın algılanmasına müdahale edebilecek, daha da kötüsü aklı tehlikeli yollara sürükleyebilecek potansiyele sahip ibadet aracılığına sürekli karşı çıkmışlardır. Başpiskopos Cranmer'in, Anglikan kilise müziğinin 'her heceye bir nota' düşecek gibi bestelenmesi gerektiğini bildiren o ünlü hükmünde ısrar etmesinin sebebi de buydu. Batı Avrupa'da geç dönem Rönesans kilisesinin melismatik çoksesliliğinin kötülenmesi ve yeni kilise müziği tarzlarının oluşturulması, reform geçirmiş kiliselerde 'söz'ün rolü üstüne yapılan doktriner tartışmaların merkezindeydi. Aynı zamanda yeni bir tarihsel döneme girildiğinin ve kamusal ritüelin estetik alanını belirten reform sürecinin ve dini pratiği manipüle etme usullerinin önemli bir politik sembolüydü.

16. yüzyıl Batı Avrupa'sında hem reformcular hem de karşı reformcular, işi, uzmanları kilise müziğinin uygulanabilir, bütünsel bir teorisini oluşturmak üzere işbirliğine davet edecek denli ileri götürdüler. Kuran'ın nağmeli okumaları düşünüldüğünde, Müslüman dünyadaki düşünürler ile reformcular bu konumda olmamışlardır. Tartışmanın çapı notalamayla sınırlı kalmamış ve yüzyıllar boyu uzun değişme süreçleri geçirmiştir. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi temsilcisi olarak yazan Karaçam'ın, bugün Türkiye'de bu konu üzerindeki hakim görüşü temsil ettiği kabul edilirse, meselenin çözümlenmiş olmaktan uzak olduğu açıklık kazanır. Karaçam'a göre müzik makul olmakla kalmamakta, bir açıdan da arzulanmaktadır. Yine de metni bozan ve dikkatleri kendi üzerine çeken (tasannu) her şey kötü sayılır. Karaçam bu bozulmayı İmam Ahmed rivayetinden 9. yüzyıla ait bir hadisle örneklendirir:

'Ezgiyle Kuran okunmasını uygun bulmuyorum. Bu bid'attır' dedi o (Peygamber). Kendisine ezgiyle Kuran okunması hakkında soru soran birine o da şunu sordu,

‘Adın ne?’

Diğeri cevap verdi,

‘Muhammed.’

Onaylamadığını örneklemek için ona şöyle dedi,

‘Sana Mühemmed deseler ne dersin?’¹⁸

Aslında, kabul görmüş (ve her zaman beşinci ‘doğal’ yöntemle karşılaştırılan) dört müzikle okuma yöntemine, hecelerin uzatılması ve med’den¹⁹ dışarı çıkılması noktalarında karşı çıkmaktadır. Bu, Tatrib usulünde olduğu gibi hiç gerekmediği halde med’in kullanılmasına ya da Terkis diye bilinen usule uygun olarak mede sesli harflerin (hareke) katılması ve sessiz harflerin kısılmasına varmaktadır.

Yani Karaçam için Arap diline saygı gösterilmesi büyük önem taşır ve Kuran’ın ‘tabii’ bir sesle okunması en saygılı biçimdir. ‘Tabii ses’in Ter’id, Tatrib, Terkis ya da Tahzin olmadığının belirtilmesi dışında tam neyi içerdiği nadiren belirginleştirilir. Bu yüzden Karaçam’a göre Kuran’ı ‘tabii’ bir tarzda okuyup yine de makamı uygulamak mümkündür. Diğerleri ise makam içeren bir şeyin ‘tabii’ olabileceğini kabul etmezler. Bu tartışmada ‘müzik’ kelimesinin iki farklı yorumunun ayrılığa sebep olduğu açıktır. Birincisi, akustik bir iletişim ve ifade aracı olarak ‘müzik’tir. Diğeri, İslami ilimde ayrılmaz biçimde makam kavramıyla ve kesin olarak laik bir referans çerçevesi ile bağdaştırılmış musiki’dir. İlki esasen değerden arınmışken ikincisi tartışmasız biçimde yargılama konusudur. Teorik olarak önemli olan, tartışmanın konusunun ‘müzik’ mi yoksa musiki mi olduğudur.

Müziğin hukukiliği üzerine dönen tüm bu tartışma, semantik belirsizliği sonuna dek kullanan sema konusuna gelindiğinde daha üst bir düzeye kayar. Bir düzeyde terminolo-

18 Karaçam, 1976, s. 139.

19 Arap harfi ‘a’nın uzatılmış hali.

lojik olarak daha az saygın müzik türlerinden farklı bir sınıflandırmaya tabi tutulan 'meşru' bir müzik alanının tanımlanması, Türkiye'deki Sufi düşünürlerin ortodoksiye meydan okumalarını sağlar. Bir başka düzeyde ruhani arayış içinde semaya verilen üstün konum, ruhani bir yöntem olarak Türk Sufizmi içinde gelişen ortodoksinin kasten yüceltilmesine bir örnektir. Bektaşî-Aleviler için hukukun iç ve dış yönlerine karşı alınan bu tutum, sağ-sol, iç-dış ikiliği dolayımında belirir. Tarikatlarının kurucusu ve piri Hacı Bektaş-ı Veli ile ilgili anlatılan bir hikayede, onun Kuran'ı öğrenirken sağ yanında Peygamber Muhammed'in oturduğu ve ona metnin 'dışsal' anlamlarını açıkladığı, solunda ise Ali'nin (Peygamberin damadı ve Alevilere göre onun gerçek varisi) oturduğu ve Hacı Bektaş-ı Veli'ye metnin 'içsel', gizli, batını anlamlarını açıkladığı anlatılır.²⁰ Bektaşî-Alevi mistisizminin iç sırlarını bilenler için dışsal kurallar gereksizdir ve dünya, düzeni alt üst edilerek, olduğu gibi görülür. Doğru anlaşıldığında, semada müziğin, dansın, alkolün ritüel olarak kullanılması, arifliğe, ermişliğe giden yolu açar.

Semanın Dili: Giz ve Bayram

Bektaşî-Alevilerde ve Mevlevilerde semanın rolünü en iyi biçimde anlayabilmek için onların şiirlerinde sürekli gönderme yaptıkları sır'ra değinmeliyiz. Hem evrenin temel gizini hem de onu anlamamanın aracı bu sırdır. Giz, yaradılışın paradoksudur; öyle ki daha önce ayrışmamış bir vahdet olan Tanrı, nihai doğru (hak) ile hayaller dünyası arasına bir perde çekerek çokluğu yaratmıştır. Bu giz, hem Bektaşî-Alevilerce hem de Mevlevilerce bilinen Küntükenz reçetesiyle ifade edilmiştir. Bu, şu hadisin kısaltılmış biçimidir:

20 Birge, 1937, s. 36.

‘Gizli bir hazineydim, bu yüzden bilinmek arzusundaydım, bilinmek için yaradılışı yarattım.’²¹ Birge’nin de işaret ettiği gibi paradoks, anlaşılmanın ancak kendi karşıtı olan araçlarla mümkün olduğu gerçeğinde yatar. Dünyanın ikiliği, Tanrı’nın birliğinin algılanmasını engellerken aynı zamanda bu birliği kavramak için tek araçtır da. Bu, Bektaşî-Alevilerin en ünlü eğitim yöntemleri olan fıkra ya da temel oluşturur. Fıkra da doğru, apaçık bir saçmalık olarak sunulur. Geleneksel (Nasreddin Hoca, Bektaşî fıkraları gibi) ya da farklı türde (yaygın Laz fıkraları gibi) olsun, çoğu Türk fıkrası belirgin bir eğitici işleve sahiptir. Fıkrayı anlamak saçmalığın, çelişkinin gerisindeki iç bütünlüğü, kararlılığı görebilme meselesidir. Aynı biçimde ilahi gerçekliğe de ancak çoğul görünüşler dünyasında erişilebilir. Algılama bu yüzden bir sırdır, gerçek olmayandan gerçeğe doğru erişmenin anahtarını sağlar. Bektaşî-Alevi düşüncesinde bu süreç genelde dert ve derman kelimeleri ile ifade edilir. Birge şöyle yazar: “Bektaşî şiirlerinde özellikle ayrılık acısı, ikiliğin fark edilmesinden kaynaklanan uyumsuzluk gibi, çaresi Ali’de ve onun soyunda bulunabilecek dertler dışında sürekli tekrar edilen konular yoktur.”²² Bu evren görüşü bir dizi karşıtlara sebep olur; ikilik-birlik, dış-iç, dert-derman, Muhammed-Ali gibi. Bunlara, içinde mezar taşı mısralarının ve arabeskin bulunduğu popüler şiirde sık rastlanan bir kinaye olan ve ilahi gerçeğe karşı çıkan ‘Yalan’ ya da ‘Fani Dünya’yı da ekleyebiliriz. Öyleyse sır, yalan vasıtası ile gerçeğin, uyuşmaz iki kutup arasındaki yakınlığın algılanmasıdır.

Mevleviler ile Bektaşî-Alevilerce müştereken değer verilen sema teorilerinden biri Bezm-i Elest’tir. Bu terim, bedensel yaratılışlarının öncesinde insanların ruhlarının Tanrı ile bir-

21 A.g.e., s. 109.

22 A.g.e., s. 137.

lik olduğunu ifade eder. Bu oluş, bir sözün ya da sesin doğru algılanmasıyla hatıra gelecek uzak bir anı olarak insanda durmaktadır; Kuran'da genelde 'güzel ses' diye bahsedilenin de bu ses olduğu yorumu yapılmaktadır.²³ Bu algılayış, ancak en baştan anlaşılabilir bir sırdır. Semada müzik, tam bu algılama rolünü üstlenmektedir. Tam karşılığı 'dinleme' olan sema terimi belli bir ses 'anahtarı' dinleme ya da genel olarak soundların dinlenmesi anlamına gelebilir. İkinci durumda sema, ritüel olarak yapılan mukabele ya da cem ayini çerçevesinde belli sound sekanslarının dinlenip tekrar edilmesi anlamına gelir. Diğer gruplar arasında yapılan, Tanrının adlarının ritüel olarak tekrarlanması ya da 'anımsanması' içeren zikir sırasında da tamamen aynı ruhsal sürecin yaşandığı düşünülmektedir. Sema'nın bu şekilde kavramlaştırılması içinde sound, bireyi ilahi birlik ilkesiyle buluşturma işlevine sahiptir. Türkiye'de tasavvuf ile ilgili literatüre göre insan öncesi evreye ait bu anının canlandırılması müzik ve dans aracılığıyla gerçekleştirilmektedir; yine de doğru algılandığında herhangi bir sound, Tanrının isimlerinden birinin telaffuzuyla eş tutulabilir.

Alkolün de bu teoride, dağınık ve polisemik de olsa, önemli bir rolü vardır. İngilizce okuyanların, Fitzgerald'ın Ömer Hayyam ve Nicholson'un Celaleddin Rumi çevirilerinden aşına oldukları üzere alkol, vecdi içeren dinsel deneyim için bir metafor oluşturmaktadır. Alevi muhabbetlerinde de önemli bir ritüel role sahiptir. Gölpınarlı da dahil olmak üzere kimileri bunda Şamanizm ve Zerdüşt inançlarının izlerini bulsa da alkol ve üzümdeki karmaşık sembolizm, Mevleviler ve Bektaşî-Aleviler arasında her zaman İslami Bezm-i Elest teorisi bağlamında yorumlanmaktadır. Dünyevi buluşmaların yaradılış öncesi ruhsal prototip dav-

ranışı olarak görülebilecek cem ayinlerinde şarap ve rakı tüketimi, kimi nefeslerde özetlenen mirac öyküsünün (Peygamberin cennete yükselişi) Bektaşî-Alevî versiyonuyla açıklanmaktadır. Birge, Bektaşî-Alevî miracı ile ilgili birçok unsuru Ziya Bey'den ve 16. yüzyıl başı Bektaşî-Alevî ozanı Hatayî'nin bir şiirinden alır:

Cebrail tarafından arşa yükselmesi istenen Muhammed, kendisine emredildiği gibi yanına bir rehber alır; yolda kendisini oldukça korkutan bir aslanla karşılaşır ama Allah tarafından bir ses aslanın sadece kendisinden bir yadigar istediğini söyleyince rahatlar. Muhammed aslana yüzüğünü verir ve ardından doksandokuzbin gizi tartışacağı Allahın huzuruna çıkar. Konuşmaları sırasında aralarında bir perde bulunduğundan, sonunda Muhammed, bu perdenin kaldırılıp kaldırılamayacağını sormaya cüret eder. Perde kaldırılır ve ardında Ali'yi görür. Ayrılmadan önce Allah, torunları Hasan ile Hüseyin'e vermesi için Muhammed'e bir salkım üzüm verir. Yanlarında bulunan Selman üzüm isteyince Muhammed ona bir üzüm tanesi sunar. Geri dönerken, kendilerinin 'Kırklar' olduğunu söyleyen bir gruba rastlar. Muhammed onları sayınca otuzdokuz kişi olduklarını görür. Tam o sırada Selman gelir ve Kırk tamamlanır. Birlikte sohbet ederlerken görünmez bir el Selman'ın elindeki üzümü sıkar. Kırklardan biri, böylece ortaya çıkan üzüm suyundan içer ve hepsi sarhoş olur. Çalpara eşliğinde dans etmeye ve Allah anlamında Hu, hu diye bağır-maya başlarlar. Diğerlerine göre vecd ile daha çok kendinden geçmiş olan Ali ortaya geçer ve Muhammed'in aslana vermiş olduğu mühürlü yüzüğü ağzından çıkarır. O zaman Muhammed Ali'yi tanır, onun

gerçek doğasını anlar; bu anlayış da onu Tanrısal gerçeğe erİştirir.²⁴

Birge, Aşık Hasan'ın bir şiirinde, görünmez elin sahibinin, yani üzümleri sıkmanın Ali/Hacı Bektaş-ı Veli'den başkası olmadığını açıkladığını ekler. Bu öyküde Allah'ın, Muhammed'in torunlarına, Ali'nin oğullarına dönük bir lütfu olan üzüm, Selman tarafından engellenmiştir. Kırk azizin toplantısında üzüm, Ali'nin eliyle şaraba dönüştürölür; bunu izleyen vecd ayini, cemin kutsal prototipidir. Bu vecd sarhoşluğu sırasındadır ki Ali kendini Muhammed'e sadece Allah'ın koruyucu aslanı olarak değil, perde arkasındaki figür; ilahi adaletin içsel, batını sırrı olarak gösterir. Ali sayesinde, kutsal aile için bir Allah lütfu olan üzüm, Kırklar'ın dünyevi toplantıları olan cemde bulunan herkesin hizmetine girer. Dahası, dışarının içeriyi, adaletin gizil boyutunu algılamasının aracısı olur. Bu ritüel bağlamda yasaklanmış alkol vecdi dünyayı tersine çevirir ve aynı süreç içinde ortodoks doktrinin boş yapısına 'can verir'.

Dans

Hem Mevlana Celaledin Rumi hem de Hacı Bektaş Veli yandaşları arasında, belirli bir ekstatik [vecdli] dans biçimi bulmaları ile itibar kazanmışlardır. Ama bu danslara şu anki uygulanış biçimleriyle meşruiyet kazandırılmasının ondan sonra gelenlere kaldığı da kabul edilmiştir. Mevleviler için semanın icra edildiği ayine mukabele denir; Mevlana'nın varisi ve aynı zamanda tarikatın kurucularından, yani Pir-i Sani olduğu düşünülen Sultan Veled (1226-1312) tarafından temelleri konulmuştur. Bektaşî-Aleviler için, 15.

24 Birge, 1937, s. 137-8.

yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Balım Sultan Pir-i Sani'dir; Bektaşî-Alevî yazarları tarafından bugünkü Alevî uygulamalarının ve inançlarının yaratıcısı olarak anılmaktadır: Cem ayininin kurallarının belirlenmesi, başlangıç ayini, evlenmeyen ruhani liderler zincirinden oluşan Dedelik kurumu (bunlar Hacı Bektaşî Veli'nin 'davanın çocukları'ndan başka çocuğu olmadığını iddia ederler; bu açıdan Hacı Bektaşî Veli'ye akraba bağı ile bağılı olduklarını iddia eden Çelebilerle ters düşerler)...

Hem Bektaşî-Alevîlerin hem de Mevlevîlerin sema ile özdeşleştirdiği danslar çarpıcı biçimde birbirine benzer; baş mahzunca sağa bükülmüş, kollar, sağ kol yukarıyı, sol kol aşağıyı gösterecek biçimde tamamen asimetrik olarak açılmış halde saat yönünün tersine yavaş bir salınım. Dansın belirli hareketleri ve mimikleri hakkında çok az açıklama vardır.²⁵ Alevîler duruşlarının turnayı taklit ettiğini söylerler ama turnanın 'kutsal bir yaratık' olarak kabul edilmesinden öte, başka bir açıklama yapılmaz. Dışarıdan bir gözlemci için gözle görülür bir taklit ilişkisi yoktur. Diğer tüm konularda açıklama bolluğu sıkıntı yaratırken bu konuda yorum eksikliği olması çarpıcıdır.

Sema ve ona eşlik eden hal üstüne içerden yapılan açıklamalar, vecd içeren dans ve müziğin yarattığı farklı ruhsal durumları vurgulamaya yönelirler. Türk mistiklerinin uyguladığı biçimiyle ilk sema tasvirleri genelde irade dışındaki haller ile ilgilidir; dinlemeye eşlik eden vecd ya da keşfin çok güçlü olmasından dolayı kişinin kendini kontrol edemediği anlatılır. Güvenliğe yeterince önem verilmemesi kazalara yol açar, hatta uç olaylarda vecd, yaralanma ve ölümle sona erer. Sema hakkındaki bu açıklamalar, müziğin etki-

25 Erseven (1990) cem ayinindeki hareketlerin genel sekansını tarif etmekle birlikte duruştaki ayrıntılara fazla ilgi göstermemiştir.

lerini, insan maneviyatının nefis ve ruha ayrışması açısından yorumlar. Uludağ, ruhun erkek, nefsin ise kadın olarak sunulduğu bir açıklama getirir. Kuran'da²⁶ bahsedilen, Tanrının, Adem'in maddi dünyadaki keyfi ve tatmini için Adem'den Havva'yı yaratması gibi, mana aleminde de nefis, ruhtan yaratılmıştır. Aralarında aşk, meşk ve mektuplaşma ilişkisi vardır. Tüm aşıklar gibi ruh da nefis de müziği severler ama her biri ona farklı biçimlerde karşılık verir. Ruh müzikle doğrudan yücelirken dişi nefis onu kalbiyle dinler, kendini kaybeder ve sonunda sadece eril ruhun verdiği hazzın tadını çıkartacak durumdadır. Diğer yandan ruh, doğrudan ve kendiliğinden müziğin tadını çıkartabilmektedir. Sema üstüne yapılan bu açıklama ve ermişlik halinin doğası, Türk toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından belli bir anlam içerir; ancak Uludağ'ın da işaret ettiği gibi bu, herhangi bir grubun ya da halkın kesin inancı değildir. Ama vecde ulaşma sırasında, bu açıklamanın işaret ettiği, ruh ve nefis arasında yer alan ilişki, daha büyük bir önem taşır. Maddi nefsin bastırılması, kontrolün ya da iradenin kaybı pahasına, belli bir algılayışla, bilgi iktisabıyla sonuçlanır. Böylece, evliya biyografilerindeki, semaya katılanların içine daldıkları mükemmel 'duruluğun' en aşırı halleri de açıklık kazanmaktadır.

Rouget'nin de işaret ettiği gibi, bu anlatılanlar, Mevlevilerin uyguladığı semada 'trans'ın sade ve oldukça disiplinli ortaya konuluşuna yeterli bir açıklama getiremez.²⁷ Muka-bele ayini sakın, ölçülü bir olaydır; coşku, şiddet imgeleriyle kolayca örtüşmez. Vecd, her zaman için kültürel olarak

26 Al-A'raf 189.

27 Rouget, 1985, s. 270. Rouget'in, Neher'in, vecd halini teşvik eden belirli frekansların rolü üzerine geliştirdiği tezine getirdiği eleştiri, kanıtını, Mevleviler gibi, oldukça disiplinli vecd hallerini oldukça resmi müzikal mesajlarla sağlayan gruplar ile ilgili literatürden alır.

örgütlenmiş ve kodlanmış bir fenomendir; sadece, kontrol edilemez bir halin ortaya çıkışı olarak değerlendirilemez. Zikir ve sema üstüne yazılanlarda, ritüel açıdan sağlanan düzene dikkat çekilir. Bektaşî-Alevî cemine değinirken Birge, başka şeylerin yanısıra, dansa katılan kadınlara dönük 'en ufak bir uygunsuz durum varsa müdahale etmek üzere' hazır bulunan gözcüye dikkati çeker.²⁸ Bu arada, Mısır'da Hamidiye Şadliye'deki *nuqaba*'nın görevinin, 'kontrolünü kaybeden ya da kaybetmiş görünen müminleri dizginlemek' olduğunu belirtmeliyiz.²⁹ Semada 'kontrolü kaybetmek'ten daha fazlası söz konusudur. Semanın daha genel öneminin ipuçlarını, Mevlevî, Bektaşî-Alevî ritüel pratiğiyle bütünleşmiş dans hareketlerinin simgeleştirilmesinde bulabiliriz.

Batılı ve Türk yorumcuların Mevlevîler'deki mukabele ile ilgili açıklamalarında, semahane'deki dansçıların dairesel hareketlerinin, alemlerin Platonik dönüşlerini sembolize ettiğine dikkat çekilir. Dansçılar vecde ulaştıklarında kendilerini, kozmik düzen ve denge ilkeleriyle bütünleştirirler: 'Özellikle Mevlevî dervişlerin danslarının, Yaraticıları için mükemmel bir düzende, aşkla dönen gezegen alemlerinin hareketlerini sembolize ettiği söylenir'.³⁰

Mevlevî ve Bektaşî-Alevî semasına has dairesel hareketi, ermişlik mükemmelliği ile kat'î bir birliğin uzamsal sunumu olarak yorumlama eğilimi ortaya çıkmaktadır. Ancak kimi sembollerin nasıl okunacağını, toplumun belli bir kesimi belirleyecek ve bu kesim diğerlerini etkin biçimde dışlayacak konumda olmasına rağmen sembolik eylemler, bir-

28 Birge, 1937, s. 199.

29 Gilsenan, 1973, s. 170.

30 Godwin, 1987, s. 88. Ayrıca bakınız: Rouget, 1985, s. 270: 'bildiğimiz gibi, gezegenlerin dönüş hareketini taklit etmek suretiyle sembolize ettiği o büyük göksel mekanizma imgesinde onunla ilgili her şey kontrol altında, kısıtlı, düzenlidir.'

biriyle yarışan, hatta birbirine ters düşen yorumları maskeleyebilme özelliğine sahiptir. Semada mekanın sembolleştirilmesini farklı biçimlerde okumak da mümkündür. Mevlevî mutasavvıfı Divane Mehmet Çelebi, semada, sağ kolu gören duvarın 'görünen dünya'yı (sahadet, nasut alemi, veyahut halkı), solu görenin ise görünmez dünyayı (gayb, melekut, ya da emr alemi) temsil ettiğini yazar.³¹ Bu yüzden semadaki dönüş, durağan değildir. Bu dönüşün, görünmez dünyadaki birliğe vakıf olma ile görünen dünyadaki çoğulluğun dansçı tarafından algılanışı arasındaki diyalektiği oluşturduğu söylenebilir. İkinci olarak Uludağ, Ebu Sehl es-Suluki'den alıntı yapar. Ebu Sehl es-Suluki, semayı icra ederken kendisini, istitar (gizli birlik) karşısında 'yanma' ile tecelli (görünen birlik) içinde huzura erme arası bir yerde bulduğunu söyler.³² Sonuçta, semadaki hareketin daireselliği, dengesiz bir durumun icrası; birlik ile ikilik, bu dünyada olmak ile Tanrıyla bir olmak arasındaki diyalektik döngü olarak görülebilir. Bu, Bektaşî-Alevî sema dansçılarının hareketleriyle duruşlarının leyleği andırdığı yolundaki ifadelerle belli bir ışık tutabilir. Göçmen bir kuş olan leylek, Türkiye'de, mevsimsel değişimin habercisi sayılan, gözde bir kuştur. Bektaşî-Alevîler için leyleğin döngüsel olarak ortaya çıkıp kayboluşu, ruhun ilahî Gerçek ile olan ilişkisini ifade eder: bir an için görünen dünyada, bir an sonra görünmez dünyada; bir an burada, bir an orada. Kısacası, sema dansçılarının dairesel hareketlerinin sembolleştirilmesinin, aktif diyalektik bir süreç olarak ermişliğe ulaşmayı temsil ettiği söylenemez.

31 Gölpinarlı, 1963, s. 106-107.

32 Uludağ, 1976, s. 264.

Tasavvuf ve Göklerin Müziği

Müzik ile bağlantılı Hristiyan mistisizmi, Platoncu “Göklerin Müziği” kavramına dayanmaktadır; bu yaklaşım, müzikte, kozmik ilkelerin dünyadaki yansımalarını bulmaktadır. Platon’un geliştirdiği, ancak daha geniş açıklamalarını geç Roma filozoflarının çalışmalarında, özellikle Cicero’nun *Scipio’nun Rüyaları*, Plutchard’ın *Timarchus’un Görüşü* ve Plotinus’un *Evrensel Ahenk*’inde bulan bu müzik kavramı, Batı Hristiyan teolojisine, beşinci yüzyılın sonlarında, Martianus Capella ve Yeni Platoncu Boethius tarafından aktarılmıştır. Orta Çağlar ve Rönesans boyunca Avrupa teolojisinin ve biliminin sabit bir konusu olan “Göklerin Müziği” kavramı, Kepler’in fiziği ve astronomisi ile 20. yüzyıl avant-garde’nin yorumlarında su yüzüne çıktı; bunların çarpıcı derece farklı iki örneğini, Paul Hindemith ile Karlheinz Stockhausen’in çalışmalarında bulabiliriz. Avant-garde’nin belirli, matematik, geometri ya da mimari ilkeler üstüne yaptığı 2. Dünya Savaşı sonrası çalışmaların çoğunun temeli, (özellikle Boulez, Xenakis ile Varese’in çalışmaları), Platon’un müzikal kozmolojisinin daha dolaylı ürünleri olarak görülebilir. Bunlar, müzik hakkındaki düşünüş tarzımıza temel oluşturmıştır.

Klasikler arasındaki temel kaynağı Aristo olan, bu yüzden Platoncu geleneğe karşı eleştirel bir tutum içinde bulunan İslam mistisizmi, müziği, kozmolojik sistemin merkezine yerleştiren böylesi bütünsel bir kavramdan yoksundu. Süleyman Çelebi’nin Mevlid-i Şerif’inin Miraç Bahrı’nda Peygamber’in cennete yükselişini tasviri, Cicero, Plutchard ve Plotinus’un tanımladığı cennete rüya yolculuklardan esinlenmiştir. Ama klasik öykülerin teorik açıdan odağını oluşturan Göklerin Müziği üstüne herhangi bir yorum bulunmamaktadır. Aslında, tasavvuftaki müzik kavramı, Batılı

müzikal mistisizm geleneğinden radikal biçimde farklıdır. Bu açıdan bir bilmeceyi andırır. Eğer sema, işitmek anlamına, Tanrının birliğinin duyarak algılanması anlamına geliyorsa acaba müzik, mistik düşüncede neden bu kadar olumsuz bir ifade alanı oluşturmaktadır? Müzik aletlerinin, Mevlevi, Bektaşî-Aleviler arasında, mezhepsel birliğin sembolü olarak önemli, merkezi bir rol oynamaları, temel ayinlerde üstlendikleri belirgin rol, sorunu ikiye katlamaktadır. Mevlevilerin aleti ney'dir; uzun, sondan üflemlili bir tür flüttür. Neyin ve çıkardığı müziğin Mevlevi düşüncesindeki sembolik değeri, Mevlana Cemaleddin Rumi'nin *Mesnevi'si* nin 'Neyin Türküsü' diye bilinen açılış pasajında açıkça dile getirilmiştir.

Neyi dinle, nasıl şikayet ediyor, (hayır), ayrılıklardan şikayet ediyor:

"Beni kamışlıktan kopardıklarından beri, kadın, erkek (herkes) feryadımdan inlemiştir.

"İştihak derdinin şerhini söylemek için, ayrılıktan parça parça olmuş sine isterim.

"Aslına uzak kalan her kimse, kavuşma zamanını arar...³³

Bu dizeler, neyin içsel sembolizmi üstüne bir yorum getirmektedir. Kamış yatağından koparılıp bir müzik aletine dönüştürülen neyin sesi, kamış yatağına yeniden dönme özlemini dile getirir. Aynı biçimde insan ruhu da Tanrı'dan uzaklaşması, ayrılması nedeniyle acı çeker. Neyin sesi ayrıca, 'kadını, erkeği yasa boğar'. Nasıl insanlar ney çalıyorsa, ney de bir anlamda insanları çalar, onlarla oynar. Rouget'in ifadesine başvuracak olursak, insan, ikiliğin farkına varacak denli müzikle dolmaktadır. Bu, Platonik uyum ve birlik

33 Ahmet Ateş'in çevirisi, 1953.

modelinden oldukça farklı bir etkileme doktrindir. Bu yüzden semayı, dikkati insanın Tanrı'dan uzaklaşmış haline çekmesi açısından anlamalıyız.

Bu süreç, ateş, alev, yanma sembolleriyle içiçe geçmektedir: Bektaşî-Aleviler için klasik sema tarzı, Hacı Bektaş Velî'nin erken Türk mistisizminde yer etmiş 'ateş kültü'nün bir parçası olan, ateş çevresinde yapılan danslardır.³⁴ Bektaşî-Alevi ayinlerinde mumun önemli bir yeri vardır. Şiirlerde derviş, ateşin etrafında dönen bir pervanedir. Müzik ile alev birbirleriyle özdeşleşirler. Mesnevi'nin dokuzuncu beyiti, bunu açıkça dile getirir:

Bu ney sesi ateştir, hava değil;
kimde bu ateş yoksa, yok olsun.³⁵

Daha önce de belirttiğimiz gibi yanmak, Tanrı'nın birliğinin gizli (istitar) bulunduğu bu dünyada olmanın bir özelliğidir. Sema ile müziğin ilkesi, ayrılmanın ifadesi olarak açıklık kazanır; ayrılığın farkında olma, birliğe olan özlemin de gerçek temelini oluşturur. Başka yerlerde olduğu gibi burada da anlama, ancak zıddının aracılığıyla gerçekleşebilir.

Sonuç

Bu spekülâtif gözlemleri etnik bir bağlama oturtmadan önce, arabesk ile sema arasında çizmek istediğim paralelliklere açıklık getireyim. Farklı düzeylerdeki birçok paralellik, bu sema tartışmasında açığa çıkacaktır. İlk olarak, sema ile arabesk şarkı sözleri arasında metinsel bir benzerlik söz konusudur. Daha özelinde, semadaki dert/derman gönderme-

34 Ocak, 1983, s. 187-8.

35 Ahmet Ateş çevirisi, 1953.

si, birkaç arabesk metinde yankısını bulmaktadır. Genelde ise semayla arabeskteki öfke haykırıları aynı retoriğe sahiptir. Semada insanın Tanrı'dan, arabeskte de aşığın sevdiğinden ayrılması, benzer şiirsel mecazlarla ifade edilmektedir. Özellikle, hem semanın mistik şiirinde, hem de arabeskte belli bir yoğunluk kazanan ruhun yanması tasviri, Türk müziğinin genel estetiğinin bir parçasıdır. İkincisi, arabeskte metinsel, ikonografik bir ifade bulan 'hal' kavramını, sema üstüne teolojik bir söylemde varolan, ancak şiirlerde bulunmayan bir kavramla ilişkilendirdim. 'Hal' terimi Türkçede çok geniş kullanıma sahipken, hem semada hem de arabeskte, aşığın sevdiğinden ayrılmasını, sosyal, fiziksel düzenin altüst olmasını tanımlamaktadır.

Üçüncü olarak, müzikal açıdan, yukarıda özetlenen politik perspektifi aşan, belli bir benzerlik derecesi de vardır. 'Periferinin hegemonyası' içinde arabeskle popüler İslam birlikte ele alınmaktadır. İslamın toplumsal ifadesi içinde yer alan sesler oldukça tanındıktır: ezan, kıraat, Mevlid-i Şerif'in okunması. Türkiye'nin çoğu yerinde bir bebek doğar doğmaz kulağına ezan okunur. Kişinin ilk işittiği, mezarına dek günde beş kez duyacağı sestir. Kuran kantillasyonunun özünde müzikal olmadığı düşünülür, çünkü okunuştaki perde derecelerinin ilerleyişini düzenlemede makam kavramı kullanılmaz. Bunun, kutsal metin ile şarkıyla özdeşleşmiş dünyevi işler arasında katı bir ayırım oluşturma ihtiyacının bir sonucu olduğunu görmüştük. Müezzinin, Kuran'ın okunmasında müzikal bir yan olmadığını söylemesinin sebebi, İslam inancının en kutsal nesnesi olan Kuran'ın kirlenmemesi kaygısıdır; yoksa düzenleyici seslerin temel işleyişinin, ya da daha geniş anlamda müziklerinin temelden farklı olması sebep değildir. Müzisyenler, ezanda ya da kıraatta makam bulup çıkarttıklarında sesler üstüne tümüyle ilgisiz bir analitik çerçeve ortaya koymakla kalma-

makta, metnin okunuşundaki perdelerin düzenlenmesinden ortak bir mantık çıkartmaktadırlar. Ben bu ortak müzik dilinin, Kuran kıraatının, sema'nın, arabeskin altını çizen ortak koşullar olan acı çekme ve yabancılaşmanın ifadesi için uygun düşen araç olduğunu düşünüyorum. Yukarıda da alıntılanan hadisin de belirttiği gibi, Kuran'ın 'indirilişinde keder vardır. Okurken ağlayınız...'.

Dördüncüsü, Mevlevi mukabelelerinde, Bektaşî-Alevî cem törenlerinde dansçıların dairesel, yavaş hareketleri, tüm laik müzik türlerine, ama özellikle arabeske eşlik eden dairesel hareketli çiftetelli ile kesin bir benzerlik içermektedir. Kırsal Anadolu'daki zincirleme dansların tersine çiftetellide odak noktası, semada olduğu gibi bireydir. Bu halk dansındaki vecd anlarının 'müzikalleştirilmesi', yukarıda tartışılmıştı. Dansın şifreli dili içinde vecd ve tecrit olma ne kadar önemsenirse seyredenlerden o derece fazla kabul görür. Çok kereler konserlerde ya da gazino akşamlarında, genelde arkadaşlarından birazcık daha fazla sarhoş bir adamın tek başına ayağa kalkıp, kahkahalar, alkışlar, 'Helal olsun' nidaları arasında herkesin gözü önünde dans etmesine tanık oldum. Bu kişi 'kendinden geçmiş' olarak tanımlanır; sema bağlamında bu, 'hal'e girmek manasındadır. Hem semada hem de çiftetellide bu tam sınırdaki vecd hali, her bir dansçının kendi ekseninde döndüğü bir tekerlenme hareketiyle sunulur.

Beşinci olarak, bu sınırda olma düşüncesini daha soyut biçimlerde de takip ettim. Sema üstüne yapılmış olan açıklamalarda azizler, müzisyenler ve dansçılar, görüntüler dünyasındaki çoklukla 'gerçek' dünyadaki birliğin farkındalığı arasında eşikte bir yerdedirler. Bunun içinde görüntüler dünyasının değerleri ters yüz edilir. Saçmalık anlamlı hale geldikçe müzik, kelimelerin kesinliğiyle konuşur; irade kaybı, doğruyu kavrayabilecek bireysel gücün edinilmesine

yol açar. Arabesk dünyası da ilk bakışta, benzer biçimde ters yüz edilmiş bir dünyayı andırır. Arabesk filmlerdeki müzisyen figür, uygun toplumsal cinsiyet stereotipine has onurlu davranış modelleriyle tanımlanmış toplumsal benliğini kaybedip aşağılık bir konuma düşer.

Bu aşağılık konum, rezalet kelimesiyle dile getirilir. Bunu 'utanç' ya da 'onursuzluk' olarak nitelemek, fazla kolaycı bir yaklaşım olan 'onur ve utanç' ikiliğini çağrıştırır ki bu, Akdeniz etnografisi bağlamında eleştirilen bir tutumdur. Herzfeld bunun, araştırılan toplumlarda büyük önem taşıyan semantik ayrımları bulandırdığına dikkati çeker.³⁶ Glendiots ile Pefkiots, iki onursuz davranış kategorisi belirlerler. Atimia denilen birincisi, öngörülen davranış kalıplarının tamamen dışında olduğu düşünülen davranışlardır ve kurtlar, Türkler ve benzerleri için uygulanabilir. Grouso-uzia denilen diğeri ise beklenen normdan sapan içeridekilerin davranışını yorumlar.³⁷ Meeker, Karadeniz Türkleri arasındaki onur kavramını, şeref, namus, ırz ayrımını yaparak uzun uzun tartışmıştı.³⁸ Türkiye'de antropologlar tarafından sadece ayıp kategorisi altında değerlendirilen utanç nosyonu, benzer bir ilgiyi haketmektedir. Ayıpla rezalet arasında, Herzfeld'in grouso-uzia ile atimia arasında yaptığı ayrım çizgisinde bir ayrım yapılabilir. Ayıp, çiğneyen de dahil olmak üzere herkesin bildiği kuralların geçici olarak çiğnenmesini içerir.³⁹ Rezalet ise normalin dışında olan, içerik ve görünüm açısından süreklilik arzeden onaylanamayacak bir durumu tanımlar. Anlamını sorduğumda rezaletin ayıptan sadece 'daha vahim' olduğu yanıtını aldım. İlk başta

36 Herzfeld, 1980

37 A.g.e., s. 345.

38 Meeker, 1976.

39 Bkz. Stirling 1965, s. 217.

bu ayrımın bir derecelendirmeden kaynaklandığını, belli bir düzensizlik noktasından sonra ayıbın rezillige dönüştüğünü düşündüm. Gerçekte ise bu ifadeler tamamen farklı düzensizlik kategorileriyle ilintiliydiler. Ayıp addedilen durumda daha iyisini yapmak mümkündür. Rezalette ise yapılabilecek bir şey yoktur. İstanbul'daki trafiğin rezalet diye tanımlanması, benim düşündüğüm gibi şaka sayılmazdı. Arabesk, tam da bu ifadelerle sürekli bir utanç durumunu ortaya koyar.

Böylece arabesk söz konusu olduğunda hal kavramı, rezaleti ima eder. Bu ahlaki anlamda eşikte bulunma durumu, dolmuş şoförünün temsil ettiği şehir etrafında dönme metaforuyla vurgulanır. Sema dansçısının dönüşü, (bu hayatta) görüntüler peçesinden sızıp asla merkeze ulaşamayacak bir gerçeğin etrafında dönüşü temsil etmektedir; aynen bunun gibi dolmuş şoförünün şehir etrafındaki hareketi de bireyin, toplumda huzur bulacağı bir yer edinmemesi olarak görülebilir. Türk müziğindeki toplumsal cinsiyet belirteçleri, özellikle şarkıcıların muğlak cinsiyetleri, bu durumu ayrıca vurgular. Turner, Ndembu'larda dine yeni girenlerin başlangıç törenlerindeki eşikte bulunma statüsünün, sadece ne canlı ne de ölü olduklarının düşünülmesiyle değil, aynı zamanda 'onlara ne erkek ne de kadın gibi davranılması, sembolik olarak böyle sunulmalarıyla' ilgili olduğunu belirtmektedir.⁴⁰ Hem semada hem de arabeskte icracılar, toplumsal olarak oluşturulmuş erkek-kadın ikiliğinin ötesinde yatan genel insana indirgenir. Görüldüğü gibi arabeskte bu, birkaç yoldan sağlanmaktadır. Erkekler erkek görünümündedir ama sesleri kadın sesidir ya da sesleri erkek sesidir de kadın gibi görünürler. Bir olasılık da arabeskin ideal aracısının, henüz erkekliği ya da dişiliği olgunluğa ermemiş ço-

40 Turner, 1967, s. 98.

cuk olmasıdır. Ndembu'larda olduğu gibi cinsiyetsizlik, ruhsal ve sosyal açıdan eşikte bulunma durumuna ait bir olgudur.

Ortak semboller, metaforlar birikimine sahip olmaları, arabeskle semayı yakın kılan zemini sunmaktadır. Ancak sembollerle metaforlar farklı toplumsal gruplar tarafından farklı şekillerde yorumlanmakta ve kullanılmaktadır. Yorumlar birbiriyle çeliştiğinde, ellerinde güç bulunan merciler çekişme halindeki bu yorumları kontrol etmeye girişebilir, sembolik anlamlar üstünde tek söz sahibi oldukları iddiasında bulunabilirler. Anavatan Partisi'ne ve arabeske laik, merkez-sol eleştiri getiren müzisyenlerle diğerlerinin ideolojik bakış açısına göre, bu ortak sembolik öz, popüler İslam ile arabeskin toplumsal yapı üzerinde bıraktığı zararlı, olumsuz etkilerin kanıtı olarak görülmektedir. 'Popüler İslam' ile daha içli dışlı olan semanın sırlarına saygı gösteren, laik müziğin din dışılığının farkında olan kişiler, aynı argümanı karşı taraf için de getirebilirler. Bir şarkıcı, arabesk ile sema arasındaki farkın, arabeskin dünyayı lanetlemesinde yattığını, yaradılışa karşı lanetin dinsel bir bağlamda asla kabul edilemeyeceğini ifade etmişti. Ona göre sema, bir çeşit nazlanmaydı ya da bir çocuğun yalnız bırakıldığında annesi, babası için ağlamasıydı. Semanın 'yukarıya doğru hareketli' bir eşikte bulunma hali olduğu, kendi karşıtından yararlanarak mükemmelliğe erişmenin mümkün olduğu; arabeskin ise mükemmelliği asla mümkün kılmayan di-be doğru bir hareketliliğe sahip olduğu tanımlamalarıyla bu düşünce daha da genişletilebilir. Semanın insanlara moral güç verecek işlevsel bir yönü varken arabesk, tarif ettiği dünyaya dokunmaz. Semadaki cinsiyetsizlik, temel kuruluş savı kadın-erkek ayrımı olan dünya toplumu açısından aşkın konumda bulunan bir insanlığa aittir. Arabeskte müzisyenin cinsiyetsizliği bir çeşit toplumsal hadımlıktır; kişiyi

toplumsal bütünlüğün bir parçası yapabilecek anlamlı bir kadın-erkek beraberliği olasılığını inkar eder.

Yine de arabeskle semanın buluştuğu nokta, bireyle topluma ilişkin resmi söyleme karşı çıkışlarını ifade etme, ortaya koyma özellikleridir. Her iki durumda da bu önemlidir. Semanın meşruluğu, İslami ortodoksinin terimlerine, usullerine göre tartışılmıştır. Görüldüğü gibi aynı zamanda, semanın gücünün, dünyanın düzenini tersine çevirebilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Arabesk de 'dünyaya', onun rasyonalitesine karşı çıkmaktadır. Bunu da, Türk toplumunda uzun bir tarihe sahip olan edebiyat, müzik ve dans lügatından yararlanarak yapmaktadır. Tüm bu mecazların farklı kullanımları vardır ve belirli bir duruma denk düşerler; doğal adaletin kaybolduğu, insanın hayattaki kaderinin güçsüzlük ve yabancılık haliyle çizildiği bir teodisi* söz konusudur. Arabesk, bu halin anlamlandırılabilceği çok yönlü bir semboller, metaforlar kaynağı sağlamaktadır. Bu kaynak büyük ölçüde kayıt endüstrisi tarafından kontrol edilmiş, biçimlendirilmiştir ama endüstri yine de üzerinde tamamen söz sahibi değildir. Arabesk için edilgen bir tüketim söz konusu değildir; arabesk, konserlerde, kaset-çalara bir kaset yerleştirildiğinde, ya da bir grup arkadaş içmek, şarkı söylemek, kendilerinden, geçmişlerinden bahsetmek için bir araya geldiğinde kullanılan bir şeydir. Böyle bir kaynağın varlığı güçsüzlük ima etse de kullanılışı, arabeske atfedilen umutsuzluk ve ahlaksal çöküş yol açmayabilir.

Muhabbet toplantılarında arabesk, ahlaksal, kültürel mü-kemmeliyetin gerçek insanlar için olmadığı bir dünyada, dayanışmanın ifade edilebileceği bir kaynak olarak kullanılmaktadır. Herzfeld'in ifadesine başvuracak olursak arabesk,

(*) Yüce, ilâhi iyiliğin zuhur edebilmesi için insanların ve dünyanın büyük kötülöklere maruz kalmakla sınanması gerektiğini ileri süren dinsel düşünüş. -en.

‘toplumsallığın vazgeçilmez kusurlarını’ yüceltmektedir.⁴¹ İşte bu nedenle, devlet, ‘Doğulu’ bir geçmişten kurtulup ideal bir geleceğe doğru ilerleyen bir toplum yaratma iddialarını zayıflatacak bireysel, toplumsal ifadelerin varlığına tahammül edemeyip sansüre başvurmuştur. Ancak, açık ya da değil, sansür, arabeskin kullanıldığı sayısız, içtenlikli icra ortamlarına dokunmayı başaramamıştır. Bu ortamlarda arabesk, dünya ekonomik sisteminin periferisinde yer alan, içinde bulunan hemen herkesin kontrol etme olanaklarının olmadığı sosyal ve ekonomik güçlerle karşı karşıya kaldığı kent toplumundaki umutsuzluğa yönelimi sağlar. Bu umutsuzluğun, şarkılarla ve ekstatik [vecdi] danslarla anlamlı kılınabildiği, paylaşılabildiği durumlarda bir aşkınlık haline bürünmesi her zaman söz konusudur.

41 Herzfeld, 1987, s. 46.

- Abu-Lughod , L. (1986), *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society* (Berkeley, Calif., Univ. of Calif. Press).
- Adorno, T .W. (1941), 'On Popular Music', *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9: 17-49.
- (1976), *Introduction to the Sociology of Music* (New York, Continuum).
- Akin, E., ve Karasapan, Ö. (1988), 'The Rabita Affair', *Middle East Report*, 153: 15.
- Alderson, A., ve Iz, F. (1959), *The Concise Oxford Turkish Dictionary* (Oxford, Clarendon Press).
- Al-Faruqi, L.I. (1985), 'Music, Musician and Muslim Law', *Asian Music*, 17 1: 3-36.
- And, M. (1959), *Karagöz: The Turkish Shadow Theatre* (Istanbul, Dost Yayınları).
- Ardener, E.W. (1972), 'Belief and the Problem of Women', (der.) J. La Fontaine, *The Interpretation of Ritual* içinde (London, Tavistock).
- Arel, H.S. (1969), *Türk Musikisi Kimindir?* (Istanbul, Milli Eğitim Basımevi).
- Armstrong, H.C. (1940), *Grey Wolf* (Harmondsworth, Penguin Books).
- Arseven, V. (1958), 'Halk Müziğinde Tonal-Modal Bünye', *Türk Folklor Araştırmaları*, 5: 1739, 1761.
- (1959), 'Halk Müziğinde Çokseslilik (Armoni)', *Türk Folklor Araştırmaları*, 5: 2027.
- Baily, J. (1977), 'Movements in Playing the Herati Dutar', (der.) J. Backing, *The Anthropology of the Body* içinde (London, Tavistock).
- (1981), 'A System of Modes used in the Urban Music of Afghanistan', *Ethnomusicology*, 25 1: 1-40.
- (1988), *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat* (Cambridge, Cambridge UP).
- Banarlı, N. S. (1972), *Türkçenin Sırları* (Istanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti).
- Bartók, B. (1976), *Turkish Folk Music from Asia Minor* (der.) B. Suchoff, K. Reinhard'ın "sonsöz"üyle (Princeton, NJ, Princeton UP).
- Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü (1988), *Türkiye İstatistik Cep Yılığı* (Ankara, Devlet İstatistik Enstitüsü Matbaası).

- Beeley, B.W. (1983), *Migration: The Turkish Case* (Milton Keynes, Open UP).
- Behar, C. (1987), *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (Istanbul, Bağlam Yayıncılık).
- Belaiev, V. (1963), 'The Formation of Folk Modal Systems', *Journal of the International Folk Music Council*, 15: 4-9.
- Belge, M. (1990), 'Toplumsal Değişme ve "Arabesk"', *Birikim*, 17: 16-23.
- Belviranlı, A. K. (1975), *Mûsiki Rehberi: Dîni Mûsiki* (Konya, Nedve Yayınları).
- Benedict, P., Tümertekin, E., ve Mansur, F. (derl.) (1974), *Turkey: Geographical and Social Perspectives* (Leiden, E. J. Brill).
- Benjamin, W. (1976), *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London, Verso).
- Berkes, N. (1964), *The Development of Secularism in Turkey* (Montreal, McGill UP).
- Birdoğan, N. (1988), *Notalarıyla Türkülerimiz* (Istanbul, Özgür Yayın Dağıtım).
- Birge, J. K. (1937), *The Bektashi Order of Dervishes* (London, Luzac).
- Blacking, J. (1982), 'The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text' *Yearbook for Traditional Music*, 14: 15-23.
- (1987), *A Common Sense View of All Music* (Cambridge, Cambridge UP).
- Bourdieu, P. (1977), *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge, Cambridge UP).
- Brown, K. (1976), *People of Salé: Tradition and Change in a Moroccan City 1830-1930* (Manchester, Manchester UP).
- Cachia, P. (1973), 'A Nineteenth Century Arab's Observations on European Music', *Ethnomusicology*, 27 1: 441-51.
- Clifford, J., ve Marcus G. E., (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley, Calif. Press).
- Danielson, V. (1988), 'The Arab Middle East' (der.) P. Manuel, *Popular Music of the Non-Western World* içinde (Oxford, Oxford UP),
- (1989), 'Cultural Authenticity in Egyptian Musical Expression: The Repertory of the Mâshayikh', *Pacific Review of Ethnomusicology*, 5: 51-61.
- Dorsay, A. (1989), 'An Overview of Turkish Cinema from its Origins to the Present Day', (der.) C. Woodhead, *Turkish Cinema: An Introduction* içinde (London, School of Oriental and African Studies).
- Dubetsky, A. (1977), 'Class and Community in Urban Turkey', (der.) C.O. van Nieuwenhuijze, *Commoners, Climbers and Notables: A Sampler of Studies in Social Ranking in the Middle East* içinde (Leiden, E. J. Brill)
- Duffield, M. (1981), *Maiurno: A Study of Rural Capitalism in the Sudan* (London, Ithaca Press).
- Durell, L. (1959), *The Bitter Lemons of Cyprus* (London, Faber and Faber).
- Eckman, J. (1962), 'A Contest in Verse Between Stringed Instruments from the Chagatay Literature of the 15th Century', (der.) D. Sinor, *Aspects of Altaic Civilization* içinde (Bloomington, Ind., Indiana Univ. Publications).
- Egribel, A. (1984), *Niçin Arabesk Degil?* (Istanbul, Süreç).
- El-Shawan, S. (1984), 'Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967', *Ethnomusicology*, 28 1: 271-88.

- Erseven, I. C. (1990), *Aleviler'de Semah* (Ankara, Ekin Yayınları).
- Farhat, H. (1990), *The Dastgah Concept in Persian Music* (Cambridge, Cambridge UP).
- Feld, S. (1982), *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia, Univ. of Pa. Press).
- Finnegan, R. (1989), *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town* (Cambridge, Cambridge UP).
- Foucault, M. (1984), 'Truth and Power', (der.) P. Rabinow, *The Foucault Reader* içinde (Harmondsworth, Penguin Books).
- Frith, S. (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll* (London, Constable).
- Gilsenan, M. (1973), *Saint and Sufi in Modern Egypt: An Essay in the Sociology of Religion* (Oxford, Clarendon Press).
- (1983), *Recognizing Islam* (London, Croom Helm).
- (1990), 'Word of Honour', (der.) R. Grillo, *Social Anthropology and the Politics of Language* içinde (London, Routledge).
- Godwin, J. (1986), *Music, Mysticism and Magic: A Sourcebook* (New York, Arkana).
- Gökalp, Z. (1923), *Türkçülüğün Esasları* (Ankara, Milli İktimaiyat Kitabhanesi).
- Gölpınarlı, A. (1963), *Mevlevî Adab ve Erkânı* (İstanbul, Yeni Matbaa).
- (1983), *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik* (İstanbul, İnkılap ve Akâ)
- Görmüş, A., ve Baştürk, A. (1987), 'Bülent Ersoy Sahneye...', *Nokta*, 20: 13-19.
- Grillo, R. (1980), 'Nation' and 'State' in Europe (London, Academic Press).
- Güneş-Ayata, A. (1987), 'Migrants and Natives: Urban Bases of Social Conflict', (der.) J. Eades, *Migrants, Workers and the Social Order* içinde (London, Tavistock Publications).
- Güngör, N. (1990), *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* (Ankara, Bilgi Yayınevi).
- Hale, W. (1981), *The Political and Economic Development of Modern Turkey* (London, Croom Helm).
- Hann, C. M. (1990), *Tea and the Domestication of the Turkish State* (Huntingdon, Eothen Press).
- Hennion, A. (1983), 'The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song', *Popular Music*, 3: 159-93.
- Heper, M. (1985), *The State Tradition in Turkey* (Beverly, Eothen Press).
- Herzfeld, M. (1980), 'Honour and Shame: Problems in Comparative Analysis of Moral Systems', *Man*, NS 15/2: 339-51.
- (1982), *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece* (Austin, Tex., Univ. of Tex. Press).
- (1987), *Anthropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe* (Cambridge, Cambridge UP).
- Hobsbawm, E., ve Ranger, T. (der.) (1983), *The Invention of Tradition* (Cambridge, Cambridge UP).
- Hornbostel, E.M. von, ve Abraham, O. (1922), 'Phonographierte Türkische Melodien', *Samelbande für Vergleichende Musikwissenschaft*, 1: 251-90.

- İhsanoğlu, E. (1987), '19. YY. Başında Kültür Hayatı ve Beşiktaş Cemiyet-i İlmîyesi', *Belleten*, 51 cc, 801-28.
- Jefferson, A. (1986), 'Russian Formalism', (der.) A. Jefferson ve D. Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* içinde (London, B.T. Batsford).
- Karaçam, İ. (1976), *Kur'an-ı Kerim'in Faziletleri ve Okunma Kaideleri* (İstanbul, Marmara Üniv. Yayınları).
- Karadeniz, M.E. (1965), *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları* (Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları).
- Karpat, K.M. (1963), 'The People's Houses in Turkey: Establishment and Growth', *Middle East Journal*, 17: 55-67.
- (1976), *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanisation* (Cambridge, Cambridge UP).
- Keleş, R. (1990), *Kentleşme Politikası* (Ankara, İmge Kitabevi).
- Keyder, Ç. (1987), *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development* (London, Verso).
- (1988), 'Class and State in the Transformation of Modern Turkey', (der.) F. Halliday ve H. Alavi, *State and Ideology in the Middle East and Pakistan* içinde (London, Macmillan Education).
- Kiel, C. (1966), *Urban Blues* (Chicago, Univ. of Chicago Press).
- Kinross, Lord (1964), *Atatürk: The Rebirth of a Nation* (London, Weidenfeld and Nicolson).
- Kongar, E. (1976), 'A Survey of Familial Change in Two Turkish Gecekondu Areas', (der.) J.G. Peristiany, *Mediterranean Family Structures* içinde (Cambridge, Cambridge UP).
- Kunst, J. (1959), *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its Problems and Representative Personalities*, 3. baskı (The Hague, Martinus Nijhoff).
- Kurt, İ. (1989), *Baglamada Düzen ve Pozisyon* (İstanbul, Pan Yayıncılık).
- Lane, E.W. (1836), *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London, Charles Knight).
- Lewis, B. (1968), *The Emergence of Modern Turkey* (Oxford, Oxford UP).
- Lewis, G. (1965), *Turkey* (London, Ernest Benn).
- Lomax, A. (1968), *Folk Song Style and Culture* (New Brunswick, NJ, Transaction Books).
- Lutz, C.A. (1988), *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory* (Chicago, Univ. of Chicago Press).
- Lyotard, J.-F. (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis, Univ. of Minn. Press).
- Marcus, S. (1989), 'The Periodization of Modern Arab Music Theory: Continuity and Change in the Definition of the Maqāmât', *Pacific Review of Ethnomusicology*, 5: 35-49.
- Mardin, Ş. (1969), 'Power, Civil Society and Culture in the Ottoman Empire', *Comparative Studies in Society and History*, 11: 258-81.
- (1989), *Religion and Social Change in Modern Turkey: The Case of Bediüzzaman Said Nursi* (Albany, NY, State Univ. of NY Press).

- Markoff, I.J. (1986), 'Musical Theory: Performance and the Contemporary Baglama Specialist in Turkey', Ph. D. thesis, Univ. of Washington.
- Meeker, M. (1976), 'Meaning and Society in the Near East: Examples from the Black Sea Turks and the Levantine Arabs (I)', *International Journal of Middle Eastern Studies*, 7 2: 243-70.
- Memmedov, M. (1981), 'Azerbaycan Mugamları', (der.) E. Eldarova, *Azerbaycan Halq Musiqisi içinde* (Baku, ELM).
- Middleton, R. (1990), *Studying Popular Music* (Milton Keynes, Open UP).
- Molé, M. (1963), 'La Danse extatique en Islam', *Les Danses Sacrées içinde* (Sources Orientales, 6; Paris, Editions du Seuil).
- Nelson, K. (1982), 'Reciter and Listener: Some Factors Shaping the Mujawwad Style of Qur'anic Reciting', *Ethnomusicology*, 26/1: 41-8.
- (1985), *The Art of Reciting the Qur'an* (Austin, Tex., Univ. of Tex. Press).
- Nesin, A. (1977), *Istanbul Boy (Part One)* (Austin, Tex., Univ. of Tex. Press).
- Nettl, B. (1956), *Music in Primitive Culture* (Cambridge, Mass., Harvard UP).
- Neubauer, E. (1971), 'Drei "Makamen" des Aşık Divanı', *Orbis Musicae*, 1/1: 39-56.
- Ocak, A.Y. (1983), *Bektaşî Menâkıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri* (İstanbul, Enderun Kitabevi).
- Olson, E.A. (1985), 'Muslim Identity and Secularism in Contemporary Turkey: The Headscarf Dispute', *Anthropological Quarterly*, 58/4: 161-6.
- Oransay, G. (1985), *Atatürk ile Küğ: Belgeler ve Veriler* (İzmir, Küğ Yayını).
- Ögel, B. (1987), *Türk Kültür Tarihine Giriş 9: Türk Halk Musikisi Aletleri* (Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları).
- Özgüven, F. (1989), 'Malee and Female in Yeşilçam: Archetypes Endorsed by Mutual Agreement of Audience and Player', (der.) C. Woodhead, *Turkish Cinema: An Introduction*, içinde (London, School of Oriental and African Studies).
- Özkan, İ.H. (1984), *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velveleri* (İstanbul, Ötüken Neşriyatı).
- Öztelli, C. (1983), *Halk Türküleri: Evlerinin Önü* (İstanbul, Özgür Yayın Dağıtım).
- (1985), *Bektaşî Gülleri* (İstanbul, Özgür Yayın dağıtım).
- Öztuna, Y. (1987), *Türk Musikisi: Teknik ve Tarihi* (İstanbul, Türk Petrol Vakfı Lâle Mecmuası Neşriyatı).
- Pena, M. (1985), *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music* (Austin, Tex., Univ. of Tex. Press).
- Peristiany, J.G. (der.) (1965), *Honour and Shame: the Values of Mediterranean Society* (London, Weidenfeld and Nicolson).
- Petropoulos, E. (1986), 'Rebetika', *Proceedings of Akdeniz Müzik Festivali* (Antalya).
- Picken, L. E. R. (1953), 'Instrumental Polyphonic Folk Music from Asia Minor', *Proceedings of the Royal Musical Association*, 80: 73-86.
- (1962), Review of Reinhard (1962), *Ethnomusicology*, 852: 186.
- (1975), *Folk Musical Instruments of Turkey* (Oxford, Oxford UP).

- Pitharas, L. (1988), *Music of the Outsiders* (London, Channel Four Television).
- Redhouse, J. (1976), *Redhouse Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük* (Istanbul, Redhouse).
- Reinhard, K. (1962), *Türkische Musik* (Berlin, Museum für Völkerkunde).
- Rosaldo, M. Z. (1980), *Knowledge and Passion: Ilongot Notions of Self and Social Life* (Cambridge, Cambridge UP).
- Rouget, G. (1985), *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession* (Chicago, Chicago UP).
- Rumi, J. (1930) *The Mathnawi*, (yay. haz. ve çeviren) R. A Nicholson (Cambridge, Cambridge UP).
- Şahin, S. (n.d.), *Ozanlık Gelenekleri ve Doğulu Saz Şairleri* (Ankara, Yorum Matbaacılık).
- Said, E. (1978), *Orientalism* (Harmondsworth, Penguin Books).
- Sale, G. (1734), *The Koran: Commonly Called the Alkoran of Mohammed* (London, Frederick Warne).
- Saran, N. (1976), 'Squatter Settlement (Gecekondu) Problems in Istanbul' (der.) P. Benedict, E. Tümertekin ve F. Mansur, *Turkey: Geographic and Social Perspectives içinde* (Leiden, E. J. Brill).
- Sarısozen, M. (1962), *Türk Halk Musikisi Usulleri* (Ankara, Resimli Posta Matbaası).
- Saygun, A. A. (1975), *Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey* (Budapest, Akademie Kiado).
- Scognamiglio, G. (1987), *Türk Sinema Tarihi, 1896-1959* (Istanbul, Metis Yayınları).
- Şenel, S. (1988), 'Dârü'l-Elhan Heyeti Tarafından "Fonograf"la Derlenen İlk Türkü', *Türk Folkloru Belleten*, 1/2: 121-39.
- Shaw, S. J., ve Shaw, E. K. (1977), *History of The Ottoman Empire and Modern Turkey*, ii. *Reform, Revolution and Republic: The Rise of Modern Turkey, 1808-1975* (Cambridge, Cambridge UP).
- Shiloah, A., ve Cohen, E. (1983), 'The Dynamics of Change in Jewish Oriental Music in Israel', *Ethnomusicology*, 27/2: 227-37.
- Signell, K. L. (1974), 'The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese', *Asian Music*, 7: 72-102.
- (1977), *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* (Washington, DC, Asian Music Publications).
- Skelton, G. (1977), *Paul Hindemith: The Man Behind the Music* (London, Gollancz).
- Slobin, M. (1969), 'Conversations in Tashkent', *Asian Music*, 2: 7-13.
- Stirling, P. (1965), *Turkish Village* (London, Weidenfeld and Nicolson).
- Stokes, M. H. (1989), 'Music, Pate and State: Turkey's Arabesk Debate', *Middle East Report*, 160: 27-30.
- (1991), 'Hazelnuts and Lutes: Change in a Black Sea Valley', (der.) P. Stirling, *Culture and the Economy: Change in Turkish Villages içinde* (yayınlanmak üzere)
- Stratton, J. (1983), 'Capitalism and Romantic Ideology in the Record Business', *Popular Music* 3: 143-56.
- Szyliowicz, J. S. (1966), *Political Change in Rural Turkey* (The Hague, Mouton).

- Tapper, N., ve Tapper, R. (1987), 'The Birth of the Propher: Ritual and Gender in Turkish Islam', *Man*, NS 22/1: 69-92.
- Tapper, R., ve Tapper, N. (1987), "Thank God We're Secular!": Aspects of Fundamentalism in a Turkish Town' (der) L. Caplan, *Studies in Religious Fundamentalism* içinde (London, Macmillan).
- Taptık, G. (1977), *Notaları ve Tavırları ile Türküler* (Ankara, Çaba Matbaası).
- Tavashı, Y. (1976), *Günümüzde Okunan Mevlid-i Şerif* (İstanbul, İrfan Matbaası).
- Touma, H. H. (1971), 'The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East', *Ethnomusicology*, 15/1: 38-48.
- Türk Dil Kurumu (1951), *Türkiye'de Dil Devrimi* (Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi).
- Turner, V. (1967), *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca, NY, Cornell UP).
- Ufki, A. (1976), Fac. of 1659 British Library MS, Sloane 3114 9b-181b, *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, ed. S. Elçin (İstanbul, Milli Eğitim Basımevi).
- Ullin, R. (1991), 'Critical Anthropology Twenty Years Later: Modernism and Postmodernism in Anthropology', *Critique of Anthropology*, 11/1: 63-89.
- Uludağ, S. (1976), *İslâm Açısından Müsiki ve Sema* (İstanbul, İrfan Yayınevi).
- Wallis, R., ve Malm, K. (1984), *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* (New York, Pendragon Press).
- Waterman, C.A. (1990), *Jüjü: A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (Chicago, Univ. of Chicago Press).
- Wright, O. (1990), 'Çargah in Turkish Classical Music: History versus Theory', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 53/3: 224-44.
- Yekta, R. (1922), 'La Musique Turque', *Lavignac Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Paris, Librairie Delagrave).
- Yener, S. (1987), *Bağlama Öğretim Metodu* (Trabzon, Kuzey Gazetecilik Matbaacılık).
- Yılmaz, Z. (1977), *Türk Musikisi Dersleri* (İstanbul, İsmet Şedele Matbaacılık).
- Yönetken, H.B. (1961), 'Türk Halk Müziği Dizilerinin Tarafı Meselesi', *Türk Folklor Araştırmaları*, 6: 2362, 2387, 2418, 2521.
- (1962), 'Arap Makamlarının Yunan Modlarının Acem Makamlarının da Majör-Minörle İzahı', *Türk Folklor Araştırmaları*, 6: 2609.
- Yücel, T. (1982), *Dil Devrimi ve Sonuçları* (Ankara, Ankara UP).

a

- Abacı, M. 241
 Abdülvahab, M. 138, 139
 acı 208, 209
 acısız arabesk 163, 218
 Ada Müzik Merkezi 75
 adab 45
 Adana 168, 169
 Adorno, T. 21, 232
 Ağaoglu, A. 48
 aglama 208, 209
 ahlak 173, 206, 211, 274
 Ahmed Cevdet 62
 Ahmedî 195
 Ahmet Vefik Paşa 47
 Akad, L. 141
 Akarsu, M. 194
 Akdeniz 31, 32
 Akdeniz, R. 125
 Akgün, M. 194
 Akkale, B. 24, 131, 175, 194, 240
 akort 121-123, 127, 128
 aksak ritm 98-101
 Akses, N. K. 69
 al-arda al-bayda 138
 Alevî müziği 121, 122, 175
 Alevîler 283
 alfabe reformu 57
 Ali Ufki 89
 Ali, Hz. 281, 291-295
 Alkar, K. 125
 alkol 210, 211, 293, 295
 Alnar, F. 69
 alternatifizlik kültürü 157
 Altınmeşe, İ. 194
 Amerikan minimalistleri 131
 Anadolu halk müziği 62
 ANAP 22, 121
 anarşi dönemi 153
 And, M. 198
 Anglikan koro müziği 131
 Ankara 121, 151, 152
 Ankara Devlet Konservatuarı 69, 71
 Ankara Musiki Muallim Mektebi 69
 Antakya 168
 antifoni 239, 240
 antropoloji 26, 33, 34, 38, 39
 arabesk 75, 80, 81, 83, 128, 131, 143, 144, 157, 158-309
 arabesk dili 164, 185, 187, 188, 277
 arabesk eleştirileri 136, 145-147, 210, 215
 arabesk filmler 155, 167, 169, 173, 191-227
 arabesk mitleri 232
 arabesk müzik endüstrisi 231, 232, 234
 arabesk ortamları 34, 35
 arabesk politikası 164
 arabesk sinema 141, 142
 arabesk soundu 235, 257
 arabesk sözler 159
 arabesk şarkı sözleri 191-211
 arabesk terimi 170
 arabesk yıldızları 162, 165-168, 172, 184
 arabeskin kökleri 137

aralık (tessitura) 175, 176, 194, 195, 197
 Arap medeniyeti 53
 Arap müziği 235
 Arap popüler müziği 137, 143
 Arap unsurları 168
 Arap üslubu 144, 145
 Arap-Fars medeniyeti 61
 Arapça 57
 Araplaşma 158
 Arel, H.S. 138
 Arif düzeni 122
 Aristo 300
 arşivler 69, 71
 Âşık Garip 223
 Âşık Hasan 295
 Âşık Kerem 223
 Âşık Sümmani 223, 224
 âşık düzeni 121, 122, 126
 Âşık Dursun Cevlani 73
 Âşık Talibi Coşkun 73
 Âşık Veyssel 73
 âşıklar 73
 aşk 219, 220, 223, 303
 Atatürk reformları 49, 50, 59, 69, 74
 Atatürk, K. 41, 49-51, 55, 56, 58-60, 73
 Atatürkçü felsefe 43
 Atatürkçü laiklik 23, 24
 ateş kültü 302
 atimia 305
 Atina 28
 avant-garde 300
 Ay, Ş. 170
 Aydınlar Ocağı 161
 ayıp 305, 306
 Azeri müziği 92, 93
 Azeroğlu, H. 92

b

Bağdat caddesi 34
 bağlama 25, 36-38, 71, 80, 81, 84-86, 89, 90, 94, 101, 102, 108-118, 120-122, 125, 126, 144, 180, 195, 196, 205, 216, 243, 246
 bağlama dersleri 70
 Balım Sultan 296

Barlas, N. 174
 Bartok, B. 66, 67, 85, 87, 203-205
 başörtüsü 50
 Batı 52, 53, 58, 65, 68
 Batı müziği 61, 62, 64, 65, 72, 131
 Batı oryantalizmi 62
 Batı pop müziği 181
 Batılılaşma 49
 Baudelaire 230
 Bayar, B. 169
 Bedevi kültürü 32
 Bedevi şiirleri 31
 Bektaşî-Aleviler 280, 281, 282, 291-293, 294, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 304
 Benjamin, W. 230
 Bergen (Acıların kadını) 167, 168, 174, 175
 beste 243
 besteciler 91, 144, 168, 169, 234, 262
 Beyoğlu 34, 179, 265
 Bezm-i Elest 292, 293
 Birdoğan 126
 bireysel beste 91, 94
 Birinci Müzik Kongresi 163
 Bizans medeniyeti 61
 Boethius 300
 bongo 142, 265
 Brecht 68
 Budizm 281
 Buharalı Süleyman Efendi 48
 Bulut, H. 163
 büyük anlatılar 33

C

Cahun, L. 47
 Can, I. 105, 106, 128
 Caner, Y. 230, 237
 Canseli, Z. 174
 Capella 300
 cem 282, 283, 293-296, 298, 304
 Cemal Reşit (Rey) 66
 Cemşit ile Hurşit 223
 Ceylan 168
 Cezayir 28, 29
 chicka 28

CHP 73

Cicero 300

cinsellik 173

cinsiyet ayrımı 33

Cole, N.K. 193

country 28

Cranmer 289

cura 110

Ç

Çağan, B. 194

Çağla, C. 138

Çağlar, D. 159

çalpara 294

celebilik 296

çeng 196

çeyrek sesler 64, 65

çiftetelli 304

çile 209

Çin 47

Çingeneler 265

çocuk arabeskçiler 176

çoksesli denemeler 130, 131

çokseslilik 63, 65, 71, 124-132

Çorum 282

d

dans 274, 293, 295, 296, 298, 299, 304

darbuka 142, 264-266

Darû'l Elhân 65, 69

Davids, L. 46

davul 263

Davulcuoğlu, S. 134

dayanışma 308

Debussy 131

dedelik 296

def 263

Dekeli, H. 246

Demir, F. 262

Derbeder 118

derleme ve kopyalama 103

derlemeler 67-69

derman 209

dernekler 74-80, 124

dershaneler 25, 74-80, 95, 124, 126

dert 209

dert ve derman 292, 302

devlet 45

devlet konservatuarları 45, 80, 81, 124, 126, 131

devletçilik 53

devletin yerelleşmesi 24

Dikeli, H. 169

diksiyon 159

dil reformları 54-60, 65, 161

Dinlettir, R. 264

dinleyiciler 269

dinsel mecazlar 277

dinsel müzik 278, 280

dinsel tepki 159, 161

divan 110

Divane Mehmet Çelebi 299

Diyarbakır 168

doğaçlama 86, 93, 106, 108

Doğu Karadeniz 104, 108

Doğu müziği 61-65

doğululuk 145-147

dolmuş kültürü 154, 155, 157, 158

dolmuş müziği 181

dolmuş şoförü 306

dörtlü armoni 127

Dulkadiroğlu, İ. 178

Durkheim, E. 52, 53

dutar 113

duygu 33

duygu söylemleri 30-34

düzen 121, 124

düzenleme 262

düzensizlik 266, 269, 274

e

Ebu Sehl es-Suluki 299

Ebul Gazi Bahadır Han 47

Ebussuud Efendi 283

Ecevit, B. 215

Edison fonografisi 66

Ege, F. 179

Eke, M. 125

eklektiklik 142

el-Shadyaq, F. 63

Elazığ 168

elektrosaz 80, 110, 124-132
Eminönü 154
Emrah 134, 168, 200, 206
Emre, S. 173
Enfal suresi (35) 285
Engin, E. 163, 246
enstrümanlar 128, 144, 195-197, 205,
225, 237, 238
enstrümantal aralar 268, 269, 274
Erasmus 288
Erbaşı, A.O. 142, 172
Erkin, U.C. 69
Erman, H. 141
Eroğlu, M. 194
Ersoy, B. 33, 159, 163, 174, 176, 177,
241
Ertaş, M. 92
Ertaş, N. 92
Ertuğrul, M. 140
Erzincan 121
Erzurum 121
Eski Yunan müziği 64
Esmehan el-Atraş 139
eşape 112
Etili, C. 176, 194
etnomüzikoloji 20, 26, 31, 34
Eurovision 78
ezan 286, 287, 303

f

fantezi 94
fantezi müzik 178
Ferdifon 231
Ferhat ile Şirin 223
Ferid el-Atraş 139
Fersan, R. 138
fes 50
Fidayda (Hüdayda) 118, 123
film afişleri 209
film müzikleri 141, 144
Finlandiya 44
Fitzgerald 293
flaneur 230
folklor 74
Foneks 231
Frenk müziği 63

g

garibanlık 211, 212, 225, 230
Gazi Mustafa Kemal 48
gazinolar 183
gebrauchmusik (iş için müzik) 68
gece kulüpleri 184
gecekondu 147-158, 179, 180, 182,
188
gecekondu müziği 30, 180, 181
Gelenbevi, B. 141
Gencebay, O. 80, 142, 143, 162, 166,
170, 171, 173, 180, 298, 219, 240-
242, 251, 257
gıçak 196
gitar 181
giz 291
göçebeler 155
göçmen kültürü 27, 29, 30, 39, 77,
165, 167
göçmenler 147-150, 152, 153, 157,
179, 180, 182, 188, 205
Gökalp, Z. 46, 145
göklerin müziği 300
gönül 220, 221
gözyaşı 208
grousouzia 305
Grup Şen Kızlar 246
Guignes, J. de 46
güç ve baskı 33, 34
güçsüzlük edebiyatı 79
Gülhane Parkı konserleri 133, 134,
136, 184
Güllühan ile Melikşah 223
Gültekin, Ş. 194
Güney, G. 168, 178, 218
Güneydoğu 104, 173, 174, 176, 182,
188, 194
Gürsel, C. 74
Gürses, M. 133-136, 168, 172
Gürses, Y. 278
güzel ses 293

h

habitus 31
Hacı Arif Bey 137, 143

Hacı Bektaş-ı Veli 281, 291, 295, 296,
302
hadisler 286, 289
Hafız Burhan (Sesylmaz) 139
Hafıtaş, N. 171, 172, 176
hal 221, 277, 296, 303, 304, 306
halifelik 50
Halil Usta 37
Halk Eğitim Merkezleri 74
Halk Odaları 73
halk 43, 44, 46
halk konserleri 184, 185
halk müziği 43, 45
halk müziği teorisi 83
halk oyunları 78
halkbilim 44
Halkevleri 73
hapishane 213, 214
hareketsizlik 221-224
Hars Dairesi 62
hars/medeniyet 62
Hasan ve Hüseyin 294
hasret 207
hastalıklı müzik 62, 63
Hatay'ı 294
Hellowell, P. 131
hızlı kentleşme 158
Hindemith, P. 67-69, 300
Hint müziği 142, 143
his mübalağası 145
Hristiyan mistisizmi 300
hukuksal adalet 212-214
hüsrân 207

i

Inter Star 135
icra 124-132
icra kuralları 70, 71
içki 210, 211
içki ve seksle özdeşleşme 160
ilerleme 49
iletişimsizlik 225
ilham 229-233
İlkan, A.S. 169
ilm-i musîki 64
İrlanda 28

irrasyonellik 64
irtica 23, 158, 159
İslâm 44, 48, 49, 53, 57, 145, 160,
279, 283, 303
İslâm hukuku 92
İslâm kültürü 281
İslâm mistisizmi 300
İslâm ve müzik 284, 285
İsmail Gasprinski
İsra suresi (64) 285
İsrail 28
İstanbul 121-125, 148-152, 158, 165,
166, 282
İstanbul Devlet Konservatuarı 69, 70, 75
İstanbul halkı 55
istitar ve tecelli 299
İttihat ve Terakki 47
İzmir 28, 151, 152

j

Japonya 52, 53
Jön Türkler 47, 48
Jung, G. 226

k

Kabaklı, E. 172
kadercilik 147, 159, 160, 211, 213-
215, 217-220
Kadıköy 154
Kağıthane 265
Kalamış Müzik Topluluğu 40
Kaluli müziği 30
kan davası 212
kanun 40, 41
Kar-ı Nâtik 288
kara düzen 121, 122, 126
kara sevdâ 207
Karaböcek, G. 246
Karaçam, İ. 287
Karadeniz düzeni 123
Karadeniz müziği 99, 100-102, 105,
106, 108, 120
Karadeniz tezenesi 120
karar 258
Kars 121

Kartal 149
 kasetler 127-129, 131, 180, 181, 182,
 209, 231, 233, 234
 Kaya, A. 181, 216
 kayde 99, 100, 102, 105-107
 kayıt endüstrisi 277, 308
 kayıt stüdyoları 127, 128, 232-235,
 237, 240, 274
 Kaynak, S. 141, 143
 Kemalizm 279
 kemençe 99, 101-103, 106, 108
 kent hayatı 18, 30
 kent kültürü 87
 kentli müzisyenler 125, 126, 132
 Kepler 300
 keriz 126
 Kervan 118, 231
 Keser, M. 168, 171, 172, 177, 178,
 193, 242, 243, 279
 Kıbrıslı Mehmet 39
 kıraat 303, 304
 kırklar 294, 295
 Kırmızıgül, M. 168, 237
 Kısaparmak, F. 216
 kısıtlanmışlık 173
 kız kaçırma 212
 kilise müziği 289
 kingira 196
 kitle kültürü 22, 180
 kitsch 29
 Kocamustafapaşa 149
 konga 265
 konser 127, 128, 132, 205
 kopuz 109, 196
 koro 235, 236, 261
 korsan kasetçilik 157, 233
 kozmopolitlik 143
 Köprülüzade Fuad 281
 Köy Enstitüleri 73, 74
 köy filmleri 141
 köy kültürü 87
 kudüm 263
 kulturkreise (kültür çemberleri) 84
 Kumkapı 35
 Kur'an okuması ve makam 286, 303
 Kur'an okunması ve hüzün 304

Kur'an'da müzik 57, 284
 Kutlu, G. 176
 Küçük Ceylan 176, 201, 246
 Küçük Emrah 176
 kültür 32, 55
 kültür/medeniyet 51-53, 61
 küntükenz 291
 Kürtler 104, 168, 283

I

laik müzik 307
 laiklik 43, 45
 Lazlar 104, 105
 lehçeler 175, 194
 Lewis, G. 50
 Leyla ile Mecnun 223
 Leyla Murad 139
 leylek 299
 liberalizm 53
 Lokman suresi (6) 285
 lümpenproletarya 158

m

Macar müziği 84, 85
 Magic Box 135
 Mahmut, Sultan II. 55
 makam 93, 94, 243, 246-251, 257,
 258, 260, 261, 263, 264
 makam ve ayak 84-87, 89, 90
 makam ve usul 240, 242
 Malatya 168, 175
 Malatyalı İbrahim (Dulkadiroğlu) 39,
 168, 231, 234, 240
 mapushane türküleri 213
 marjinallik 172, 173, 175-177
 Matbuat Umum Müdürlüğü 140
 Mecmua-i Sâz-u Söz 89
 medya 70-72
 Mehmet, Sultan III. 65
 Menderes, A. 74, 147, 148
 merkez sağ 23
 merkez sol 22
 Mersinli İsmail 39
 Messianen 131
 Mesut Cemil 138
 Mevlana 293, 295, 301

Mevlevilik 280-282, 291-293, 295-299, 301, 304
 Mevlid-i Şerif 287, 288, 300, 303
 mevlidhanlar 288
 meyan 258
 Mısır filmleri 139, 140
 Mısır müziği 63, 138, 139, 142, 235, 236
 Mısır radyosu 73, 139, 140
 Mısırlı Meşâyih 279
 mızrap 117, 118, 120
 MİFAD (Milli Folklor Araştırma Dairesi) 69, 71
 miks 128, 235, 237
 Milli Folklor Enstitüsü 69
 milliyetçilik 44
 Mimi Soner 174
 Mine, A. 175
 mirac 294
 misket düzeni 122
 mit ve gerçek 169-172
 modernleştirme 144
 mugam 92, 93
 muhabbet 182, 183, 185, 308
 Muhammed, Hz. 284-286, 290, 291, 293, 294
 mukabele 293, 295, 297, 304
 Mumcu, U. 160
 Musa Süreyya Bey 62
 müfredat 124
 mülteci âlimler 47, 48
 Müren, Z. 33, 162, 174-176, 179, 192, 241
 Müslümcüler 135, 136
 müstezat düzeni 123
 müzik 226, 227
 müzik dili 20
 müzik eğitimi 169
 müzik reformları 60, 65, 68-70, 80, 81
 müzik teorisi 64
 müzik ve musiki 290
 müzikal filmler 140-143
 müzikal mistisizm 301, 302
 müzikoloji 31
 müzisyen elit 70
 müzisyenler 168, 285
 müzisyenlerin eğitimi 240, 242

n

Nadire 138
 nakarat 259
 Nazım Hikmet 216
 Nazır, N. 174
 Necip Asım (Yazıksız) 62, 66
 Necm suresi (59-61) 285
 nefis ve ruh 297
 Nergis, C. 172, 237
 Nesin, A. 208
 neyzemin 137
 ney 257, 258, 301, 302
 Nicholson 293
 Nora 231
 nota ile saz dersleri 95
 notasyon 94-108
 nuqaba 298

O

Ocaklı, E. 106
 Oğuz lehçesi 46
 onur 305
 onur ve güç 32
 onur ve utanç 31
 opera 64-66
 Oransay, G. 71
 orkestra 205, 234, 238
 orkestra bağlama 239
 orkestrasyon 103, 127, 128
 Ortadoğu 31, 32
 oryantal tekseslilik 131
 oryantalizm 18
 Osmanlı eliti 51, 61
 Osmanlı İmparatorluğu 30, 45-50
 Osmanlı İslam kültürü 41
 Osmanlı Türkçesi 54, 56

Ö

Ömer Hayyam 293
 Öncü, Ş. 92
 Ötme Bülbül 127
 Özal, T. 22, 159, 160
 Özallar 161-163
 özdeşleşme 187

özdeşleşme 188, 206
özgün müzik 181, 216
özgür icra 142
özlem 207
Öztuna, Y. 144, 145

p

pan-İslamizm 48
pan-Türkizm 48
Pars, Melahat 40
Paşmakçı, Y. 100
pentatoniklik 84, 85
perde 85, 108
periferi 24, 25, 154
Peru 28
Pir Sultan Abdal 121
Pire 28
piyasa 129
piyasa müziği 95
plak piyasası 139
plak şirketleri 231
Plaksan 231
Platon 300
Plotinus 300
Plutarch 300
politik protesto 215
politikânın etnikleşmesi 54
popüler İslam 307
popüler müzik 21, 29
postmodernist perspektif 33
pozisyon 113
Praetorius, E. 67
protest arabesk 181
protest müzik 215, 216

r

Rabıta Olayı 160, 161
rai 28, 29
rakı 183, 294
Raks 231
Rami 149
Rauf Yekta Bey 62
rehab 113, 196
Rebetika 28
register (dik sesler) 176

Reinhard 86
Resonyi, L. 66
rezalet 305, 306
Rıza Nur 62
Riley, T. 131
ritm 97, 98
ritm grubu 235
rock mizrahi 28
Romantik Okul 143
Rumelihisarüstü 151
Rus Beşlisi 68, 69
Rus imp. 47

s

Sabah, C. 168, 240
Sağ, A. 24, 81, 93, 94, 121, 122, 194, 204
sahne düzeni 110, 238, 239
Said, E. 62
sanat müziği ve halk müziği 88, 89
sansür 309
Sarısözen, M. 71
Savaş, P. 167, 173
Saygun, A. 67, 85, 87, 88
saz 109
saz sanatçıları 72
Selçuk, M.N. 140, 179
Selman 294
Selva el-Şavan 235
sema 277, 280, 282, 283, 290-293, 296-299, 301-304, 306-308
Senar, M. 159
ses 293
Seven, A. 246
Seyyid Derviş 144
Sezgin, A. 170, 180
Shankar, R. 142
SHP 121
sınıf bilinci 180
sınıf ilişkileri 21
sır 291, 292
Sinatra, F. 193
sitar 142
Sivas 121, 282
Skempton, H. 131
sol 215, 216, 279, 283

sosyal antropoloji 31
sosyolojik söylem 147
Sovyet etnomüzikolojisi 84
Soylu, S. 174
Sökmen, M. 174
söz yazarları 168, 169, 234
Stockhausen, K. 300
stoisizm 159
Stokes, M. 35-41, 222, 223
Subaşı, S. 170
Sultan Veled 295
Sulukule 34, 154
Süleyman Çelebi 287, 300
Süleyman Paşa (Harbiye Nazırı) 47
Sünnilik 23, 281
synthesizer 128

Ş

şablon 118
Şamanizm 281, 293
Şan, Ö. 194
Şapka Kanunu 50, 51, 57
şarap 294, 295
şarkı 259, 261
şarkı öyküleri 229, 230
şarkı sözleri 261, 262, 302
şarkı ve türkü 91
Şenel, S. 225
Şengül, S. 170
Şentürk, A. 134
Şevki Bey 143.
Şeyh Selame Hicazi 144

t

tabla 142, 143, 264, 265
taklit 143
Taksim 179, 265
Taksim gazinosu 34
taksim 268, 269, 274
tambura 196
tanbur 195
Tanzimat 48, 49
tar 92, 93, 195
tarab 63
Targan, M. 138
tarikatlara 65, 281

Tarlabaşı 34, 265
tasavvuf 279, 291, 300
Tatlises, I. 34, 162, 163, 166-169, 173,
184, 194, 198-200, 204, 240, 241,
267
Tatlises, Y. 246
taverna müziği 172
tavır 116-118, 120
tavır ve düzen 122, 124, 126
Tayfur, F. 33, 142, 143, 166, 168-170,
173, 184, 198, 199, 206, 213, 264,
267
TDK 55-58
tekseslilik 130, 131
Temiz, O. 134-136
teodisi 308
teolojik tartışma 283
tezene 117, 118
Tomashevsky 165
Top, Y. 24, 127, 194
Topaloglu, M. 100
Topkapı 154, 155
toplumsal cinsiyet 173-176, 195, 297,
305-308
Trabzon 104-106
trans 297
transseksüeller 174
trash kültürü 155
travestiler 174
trompet 258
TRT 24, 25, 36, 40, 41, 45, 70-72, 74,
75, 80, 81, 92, 93, 98-104, 106,
108, 123-125, 127-131, 135, 159,
161-163, 166, 171, 172, 176, 205
TRT İcra Denetimi 91, 128
TRT İstanbul okulu 170
Tuna, D. 173
Tunceli 282
Tuncer, M. 194, 198, 241
Türancılık 46
Tüdanya 175, 246
Tüfekçi, N. 119, 122
türban, 50
Türk armoni teorisi 127, 132
Türk devrimi 53
Türk halk müziği 61, 62, 65, 67, 69-
73, 80, 81, 83, 87-90, 92, 108, 109,

121, 126, 127, 131, 203, 240, 263

Türk halk şiiri 56, 203, 204, 261

Türk köylüsü 51

Türk kültürü 61, 84

Türk müziği 18, 19, 25

Türk Ocakları 58

Türk sanat müziği 45, 87, 88, 92, 137-139, 143-145

Türk sineması 140, 141, 143

Türkçeleştirme 103, 104

Türkçülük 46, 47, 49, 51-56

Türkiye Türkçesi 46, 57

u

ud 196, 246

ulema 48

Uludağ, S. 297

Ulupınar, E. 246

ulus-devlet 44, 53

umutsuzluk 210, 309

Unkapanı 231, 233, 234

Urfa 166, 168

usul 97-101, 145, 263-266

utanç 305, 306

uydurma (icat) 93, 94

uydurma tavrı 120

Uzelli 231

uzun hava 267

ü

üçlü-beşli kontrpuan 129

Üçüncü Dünya Ülkeleri 29

ümme 44, 45

Ümmü Gülsüm 138

Ümraniye 149

Ünsal, E. 174

Üsküdar 154

üslup 116

üzüm 294, 295

v

Vambéry, A.

vecd 277, 294-298, 304

vokal 145

virtual çalgıcılar 264-266

w

Wagner 131

Weber, M. 22

Wolff, C. 131

y

yabancılaşma 147

Yakacık 35

yalnızlık 205

Yanık Kerem 197

yanık 196, 197

yanık ses 194, 195

yanmak ve yakmak 192-196, 225-227, 302, 303

yapma (uydurma) 91, 93, 106

yaratılış 292

yatugan 196

Yavuz Top Halk Müzik Öğrenim Merkezi 75

yaylı çalgılar grubu 235

yedi mektup 286

yeni elit sınıfı 80

Yıldız, S. 194

Yığıtses, A. 239

yorum 116

Yozgat 282

yörel 117, 120

Yunanistan 27, 28, 44

Yurttan Sesler 71, 72

Yurttan Sesler Orkestrası 109, 110

Yusuf Ziya Bey 67

Yüksekkaldırım 282

z

zaman 258

zemin 258

Zerdüştlük 281, 293

Zeytinburnu 151

zıkr 293, 298

zilli def 263

Ziya Gökalp 51-56, 61-65, 83, 91

Zuckmayer, E. 67

zurna 268

Zümer suresi (18) 293

M

artin Stokes, kültür dünyamızın tartışması bitmeyen mevzuu “Arabesk”e bakıyor: Hem yabancı bir antropoloğun ters açısından bakarak, hem de bir etnomüzikoloğun uzman bakışıyla, ortaya zengin ve yaratıcı gözlemler koyuyor... Bir yandan, müzisyenler, besteciler, kaset şirketlerinin oluşturduğu müzik dünyasının iç işleyişine, “ruhuna” nüfuz ediyor Stokes. Ünlü arabesk şarkıcılarımızın kısa, ama çarpıcı portrelerini sunuyor. Arabeskin Türk halk müziğiyle, Türk sanat müziğiyle, dinsel müzikle ilintilerini inceliyor. Bu incelemenin müzik açısından bilimsel boyutu, meraklısı için de toparlayıcı bir nitelik taşıyor. Keza, Türk müzik ekolleri çerçevesinde bağlamanın ‘manâ ve ehemmiyeti’nin hakkını veriyor. Diğer yandan Stokes, arabeski anlamak için şart olan başka bir dünyaya bakıyor: İnsanların müzikle ilişki kurma biçimlerine... Yani kaset dinlenen ortamlara, rakı sohbetlerine, eş-dost arasında beraber çalınıp söylenen “muhabbetlere”... O ortamlar ve muhabbetler içinde girilen ruh halleri, âlemde çaresizce dönenen kara bahtlı erkek-kahraman imgesi olarak “gariban”, arabeskin en az ritimler, notalar kadar önemli bir bileşeni.

