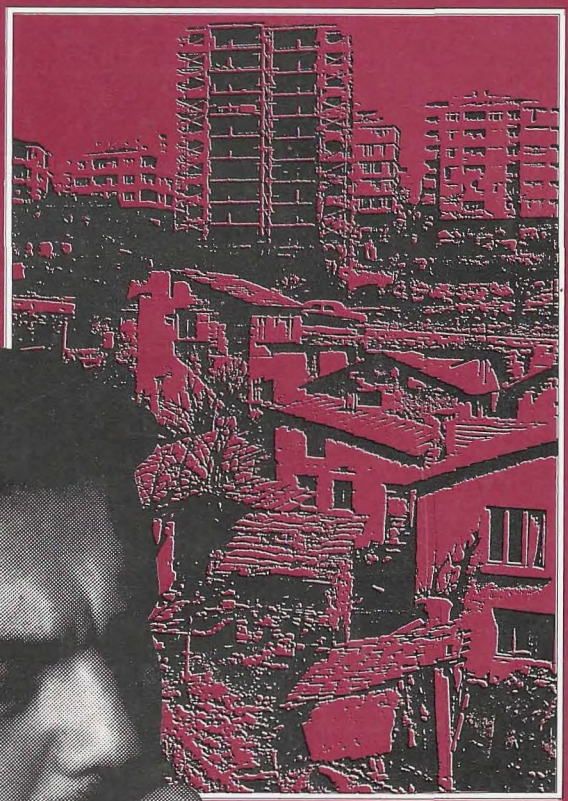
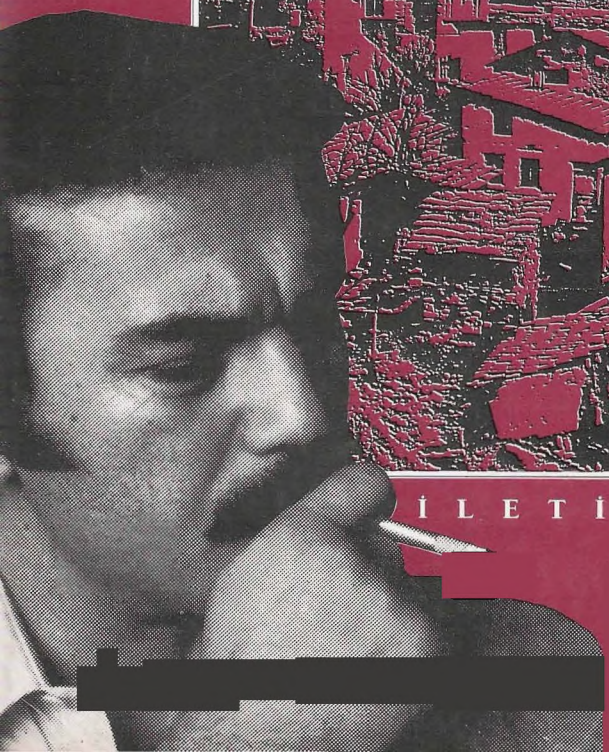
POPÜLER KÜLTÜR VE ORHAN GENCEBAY ARABESKİ

Meral Özbek





İLETİŞİM

MERAL ÖZBEK A.Ü. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda öğretim üyesidir.

İletişim Yayıncılık A.Ş. • *Bugünün Kitapları Dizisi 12* • ISBN 975-470-195-4

1. BASKI © *İletişim Yayınları, İst. 1991*

KAPAK *Ümit Kıvanç*
DİZGİ *Maraton Dizgievi*
DÜZELTİ *Ahmet Abbas*
KAPAK BASKISI *Ayhan Matbaası*
İÇ BASKI ve CİLT *Şefik Matbaası*

İletişim Yayınları
Klodfarer Cad. İletişim Han No.7 Cağaloğlu-İSTANBUL Tel: 516 22 60-61-62

MERAL ÖZBEK

Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

GİRİŞ 15

I. KISIM
MODERNLEŞME VE POPÜLER KÜLTÜR 31

1- MODERNLEŞME KURAMI VE ELEŞTİRİSİ 33
Modernleşme Kuramı 33
Modernleşme Kuramının Eleştirileri 36
"Geçiş" Toplumlarında Karma İlişki ve Biçimler 37
"Geleneğin İcadı" ve Modernlik 40
'Eklemlenme' Kavramı 44
Üçüncü Dünya Ülkelerinin Özgüllüğü 47
Nasıl Bir Modernleşme? 49

2- MODERNLEŞME VE POPÜLER KÜLTÜR 55
Modernleşme, Modernizm ve Modernlik 55
Popüler Kültür, Gelenek ve İktidar 58

3- POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT 62
Popüler Kültür ve Yüksek Kültür 63
"Güdüp Yönetme" Kuramı ve Frankfurt Okulu 65
Popüler Kültüre Olumlu Yaklaşımlar 68
"Güdüp Yönetme" Kuramının Eleştirileri 72

4- KÜLTÜR, POPÜLER KÜLTÜR VE HEGEMONYA 77
Kültür ve 'Kültürel Çalışmalar' 77
Kültür, Hegemonya ve İdeoloji 81
"Popüler" Kavramı ve Popüler Kültür 83
Kitle Kültürü ve Popüler Kültür 90

II. KISIM
ORHAN GENCEBAY ARABESKİ 97

1- ORHAN GENCEBAY ARABESKİ 99
Bir "Anlam Haritası" Olarak Orhan Gencebay Arabeski 101
Arabesk Anlam Haritası ile Gündelik Hayat Arasındaki Devamsızlık .. 106
Arabesk Kent Kültürüdür 109
Popüler Gelenek, Orhan Gencebay Arabeski ve Modernlik 115
1980'li Yılların Arabeski 122
Müzik Endüstrisinin Gelişmesi 123
Arabeskin Hegemonik İdeolojiye Eklemlenmesi 128

2- ORHAN GENCEBAY ARABESKİNİ ORTAYA ÇIKARAN ETMENLER 140
Genel Etmenler 140
Devlet Müdahalesi 140
Modernleşen Hayat Pratiği 143
Türk Müziğine Radyo Yasağı 146
Türk Sinemalarında Şarkılı Mısır Filmleri 153
Neden Mısır Müziği? 157
Genel Nedenler 157
Mısır Müziğinin Karma Özellikleri 160
Suat Sayın'ın Ardından Orhan Gencebay 163
1960'lı Yıllar 167
Gelenek İçinde Arayış, Gelenekten Kopuş ve Karma Buluşlar 167
Abdullah Nail Bayşuğ ve Orhan Gencebay 169
3- ORHAN GENCEBAY ARABESKİ 176
Orhan Gencebay Arabeskinin Özellikleri 176
"Biçim" Olarak Orhan Gencebay Arabeski 177
"Gelenek Taşıyıcısı" Olarak Orhan Gencebay 179
Arabesk Dinleyicileri (Toplumsal Çevre) 184
Orhan Gencebay Arabeski Şarkı Sözleri 187
Kapsayıcı Kavram Olarak "Aşk" 187
Seven ve Sevilenler 197
Orhan Gencebay Arabeskinde 1980'li Yıllar 207

SONUÇ 212

EKLER

ORHAN GENCEBAY'LA SÖYLEŞİ 219
Bir Orhan Gencebay Filmi: "Batsın Bu Dünya" Hakkında 219
"Arabesk Yorumları" Hakkında 237
Orhan Gencebay Arabeskinin Yazım ve İcra Özellikleri 249
Arabesk Ritm Hakkında 273
Orhan Gencebay Arabeskinden 6 Örnek Parçanın Müziksel Yapısı . 280
1980 Sonrası Arabeski Hakkında 285
Duygu ve Teknik Hakkında 292
Akdeniz Müziği ve Milliyetçilik Anlayışı 302
Gelenek ve İlerleme Hakkında 305
Radyo, TV, Devlet Uygulamaları ve Tutuculuk Hakkında 326

ORHAN GENCEBAY ARABESKİ ŞARKI SÖZLERİ ÇÖZÜMLEMESİ 354
Temel Sözcükler ve Sıklıkları 354
Temel Sözcüklerin Sıklık Ortalamaları 356
Benzer Sözcükler ve Toplam Sıklıkları 357

KAYNAKÇA 359

Önsöz

"Aklın karamsarlığı ve iradenin iyimserliği"
Antonio Gramsci.

AÜSBF Siyaset Bilimi dalında yapılmış olan bu çalışma, asıl olarak 1988 Ekim ayında biten ve 1989 Haziranında kabul edilen bir doktora çalışmasıdır. En başta tez projesini sunduğumda, bu denli 'vulger' bir konunun bir doktora tezine yakışmayacağı kuşkusu dile getirilmişti. Yine de bu değerlendirmeyi yapan Enstitü komisyonunda kültür konusunda çalışan biri olmadığından bunun yaratacağı haksızlık gözönüne alınıp, 'güvenilir' bir sosyal bilimciden konuyu işleyiş biçimimle birlikte onaylayan bir rapor getirmem talep edildi. Projemin reddedileceğinden o kadar korkuyordum ki, bu talebe gönüllü bir kabul verdim. Dolayısıyla tez projemin kabul edilmesini sağlayan raporu yazan Şerif Mardin'e daha baştan teşekkür borçluyum. Tez konumu popüler kültür ala-

nında seçmemde, doktora süresinde kendisinden dersler aldığım ve bu konuda bizlere öncülük eden Ünsal Oskay'ın büyük etkisi var. Yine doktora dersleri sırasında Ümit Hassan, gönülden desteğiyle, yazı yazmayla barışmamı sağladı. Akademik hayat ve çalışmanın şimdikinden başka bir etiği olabileceğine inancım biraz da onun sayesindedir. Özellikle de tez projesi döneminde olmak üzere akademik kişiliğime verdikleri destekle Aydın Uğur ve Nilgün Abisel'i anmadan geçemem.

1984'de arabeski tez konusu olarak aldığımda bir çok kişi, artık vadesi dolmuş bir toplumsal olgu ve müzik olarak da arabeskin uygun bir konu olmadığını düşünüyorlardı. Bana öyle gelmiyordu; çünkü arabeskin sadece bir moda olmadığını, geçmişten izler taşıdığı gibi, popüler duygu ve biçimlerde kalıcı izler bırakacağını düşünüyordum. Ama bu, yapacağım çalışmanın enini boyunu baştan çok iyi gördüğüm anlamına gelmiyordu. Arabesk konusunu seçmemde hem sahiden 'popüler' olması hem de 1970'lerin sonundan itibaren sol içinde kültür ve arabesk konusundaki yaygın kanılara duyduğum isyanın etkisi oldu. İsyanım belli tecrübe ve gözlemlere dayalı sezgilerden kaynaklanıyordu. Bunlar başlangıç noktamı oluşturdu ve yaptığım şey, bu sezgilerimi varsayan perspektifi geliştirmeye çalışmak, bunu sağlayacak kaynakları aramak, kavramak ve problemi çözümlemede uygun gördüğüm kavramları sentezlemeye çalışmaktı. Kendime en yakın bulduğum, Marksist kültür tartışmaları içindeki İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği oldu. Popüler kültür kavramının tanımlanması ve ideolojik ve politik pratikler açısından öneminin ortaya konmasında özellikle Raymond Williams ve Stuart Hall'un yazıları ufkumu genişlettiler, sezgilerimi ve günlük sözcüklerimi kavramlaştırmamı sağladılar. Bu arayış süreci içinde beni ilgili kaynaklarla tanıştıran ve tez yazımı

süresinde de sıkı tartışmalarıyla düşüncelerimi geliştirmemi sağlayan Aykut Çelebi'ye teşekkür borçluyum.

Arabesk konusuna yaklaşımımda etkili olan fevzâî duygularıma gelince. Gecekondulu değildim, bir memur kızıydım, iyi bir eğitim görüyordum ama Orhan Gencebay'dan zevk alıyordum, yatılıyken Cumartesileri iki Türk filmini ardarda seyredip, Beşiktaş pazarında dolaşmayı seviyordum, vs. Dolayısıyla zevkler ve kültürel tarzların öyle saf halleriyle bulunmadığı, kesin sınırlarla ayrılmadığı ve çelişkli farklı öğelerin birarada yaşandığının farkındaydım. Dahası, -her ne kadar bunları bazılarına göğsüm açık ilan etmede çekingen davransam da-, 'arabesk' zevklerimden dolayı kendimi yoz ve yanlış bilinçli bulmuyordum. Ne de böyle sıfatlanan gecekondulu ya da değil ketin kenarlarında yaşayan işçi, esnaf... diğer kadın ve erkekleri. Üstelik eğer insan sürekli para sıkıntısı içinde yaşayan, bir batıp bir çıkan, çocukları bari kendinden daha iyi yaşasın diye çabalayan, acı çeken ama yine de ümit etmekten, konuşmak, süslenmek ve eğlenmekten vazgeçmeyen; bazı önyargılardan kurtulamayan ama hoşgörünün âlâsını taşıyan insanlarla ekmek ve gülüşlerini paylaştıysa, 'kültürlü, aydınlanmış azınlık' ile 'cahil, yoz kaderci kitleler' ikilemine dayalı bir formülle rahat etmesine imkan yoktu. Hem de 'halk'ın önemli olduğu ve kazanılması gerektiğini varsayan bir perspektifte, halkın kurucu öğelerinden biri haline gelmiş kentli halk sınıflarına ait bir kültürün böyle küçümsenerek yoksayılması çok şaşırtıcıydı. Bu insanlar 'yanlış bilinçli kitleler' diye ancak 'dışarlıklılar' tarafından adlandırılabilirdi, yani anlamayı seçmeyen, eşit bir alışveriş içine girmeyenlerce. Çünkü eninde sonunda insanlar yaşamın daha iyi olabileceğini kitaplardan öğrenmeseler bile, günlük dertlerinden, özlemlerinden ya da en azından kendinden daha iyi yaşayanlara bakarak şu ya da bu biçim-

de biliyorlar. 'Şu ya da bu biçimde', yani, ne topyekûn bir yanlış bilinçlilik ne de topyekûn bir aydınlık içinde. (Zaten böyle olmasaydı, 'ideolojik müdahale' denilen şeyin ne anlamı kalırdı?). Bütün mesele, bu özlemleri dile dökecek ve onların peşinde koşacak yolların, koşulların açık olmaması ve de bunların önündeki engellerle mücadele edip alternatif yollar oluşturmanın bedellerinin, tek bir insanın ömrü içinde çok ağır olmasında. Mevcut toplum ilişkileri izin vermediği sürece özlemek ve düşünmek ile birleşmek ve eyleme geçmek arasında öyle kara bir boşluk var ki, bu maddi boşluk ancak kollektif bir mücadeleler zinciriyle aşılabilir. İstediğim, yukardaki formülün seçkinciliğine karşı popülizmi ya da 'halk ne yaparsa iyidir' diyen bir görüşü savunmak değil. Yoksul kitlelerin kültürsüzlüğü ve onların sevdikleri şeylerin yozluğuyla uğraşmak yerine, insanları eşit ve özgür yaşamaktan ve bu dünyayı ve kendini tanımak ve geliştirmekten mahrum den koşullarla, onların durduğu yerde, onlarla birlikte uğraşmayı seçen bir perspektif ve pratiğin sola yakıştığını düşünüyorum. Halkın çeşitli kesimlerinin cahilliklerinden dolayı şu ya da bu biçimde dışardan yola getirilmeye muhtaç olduğu şeklindeki buyurgan bir yaklaşım sosyalist bir kültürel politika değildir. Hiçbirşeyi değiştirmeden, mevcut olanı paylaşmadan başkaları adına yapılan her "yüksek kültür, sanat" ısrarı, bunlara sahip olmadığı düşünülen kitleleri ikinci kez mahkûm etmekten ve dahası mevcut hakim kültürel iktidarın ekmeğine yağ sürmekten öteye gitmiyor. Çünkü halka ait olarak bildiğimiz popüler kültür alanı aynı zamanda hakim sınıfların at oynattıkları, egemenliklerini pekiştirmek için üzerinden mücadele verdikleri ve kazanmak istedikleri bir alan. Hakim sınıfların değer ve fikirleri, popüler duygu ve düşüncelerin içinde eritilerek, böylece de popüler alandaki direnme etkisizleştirilerek, yaygınlaştırılıyor. O

halde hem boyun eğme hem de direnmenin çelişkisini taşıyan bu alan, sosyalist politikalarla eklemlenerek kazanılması gereken çapraşık bir mücadele alanıdır. (*) Karamsarlığın gerçekçilik zannedildiği bir perspektifle karşı tarafa terkedilemez.

Eğer bugün halk çoğunluğunun kültürel olarak durduğu yer arabesk ise, arabesk çok önemlidir. Halk onu seviyor diye 'mükemmel' olduğundan değil, ama tam tersine 'çok yoz ama ne yapalım, katlanacağız' diye de değil. Önemli olan arabesk ya da diğer popüler zihniyetlerin çelişkili olduğu, arabeskle hem boyun eğiş hem de direnmenin ortaya çıktığı ve orada, birlikte mücadele pratiği içinde bu direnen yanların sahiplenerek mücadeleye katılması ve dönüştürülmesi gerektiği. Eğer 'yaktım gemilerimi dönüş yok geri' mısrası, 1980 sonrası ANAP'ının bir sloganı haline getirilirse bu başka anlama gelir, aynı sloganı Zonguldak işçileri yürürken çağırıyorsa başka bir anlama. O sloganı kimin nasıl söylediğini, anlamını, ancak ideolojik ve politik mücadele belirler. O halde arabesk bir kültürü paylaşsak da paylaşmasak da, arabeskin 'dilini' anlamak zorundayız, kendi içinde ne dediğini, ne demediğini, neye nasıl boyun eğdiğini, nasıl direndiğini. Tabii eğer diyalog ve dönüştürme önemliyse.

Bu çalışmanın kaygısı anlamaya çalışmaktı; 1985 - 1988 yılları arasındaki kendimce. Bu çabamın aldığı şekil, doktora tez yazımını bağlayan kurallar ve dahası tezi yazdığım ortam tarafından da etkilendi. Her tez ya da çalışma, içinde yazıldığı ortama bir yanıt veriyor. O ortamda yaygın olarak, arabeskin, yoz, zevksiz, vulger, kaderci ve yanlış bilinçli olduğu ya da en iyi haliyle 'demek ki toplum olarak bu rezilliği hakketmişiz, ama yine de bu arabeski kabul etmek zorunda-

(*) Bu konuda derli toplu bir yazım için bkz: "Popüler!", *Demokrat*, s.2 (Temmuz 1990), ss. 78-79.

yız, çünkü artık var ve bizim toplumbilimsel ilgimizi bekliyor' deniyordu. Ben de dolayısıyla, topyekûn kaderci diyorsunuz, ama bunları birkaç şarkı sözünden çıkartıyorsunuz, hayır, bakın çoşku ve direnmeden de bahsediyor, dedim. Yani tezimde bir tür, 'ötekinin gözü altında' horgörülen, ezilen bütün toplumsal sınıf ve kesimlerin başkaldırırken öncelikle yaptığına benzer birşeyi yapmış oldum: Hayır! 'Bütün işçiler iyidir', 'şişman güzeldir' der gibi, 'arabesk, kaderci değildir' dedim. Ya da, daha baştan arabeski 'sanat değil ve yoz' diye adlandırıp, anlama dışı bırakıyorsunuz demek istedim. Popüler kültürü ve arabeski anlamada sağ ve solun kullandığı yüksek / alçak, hakiki / yoz gibi kendinden menkul ikilemlerin ardında hangi ortak varsayımların yattığını ve bunun olmazlığını göstermeye çalıştım. İyiniyetli toplumbilimcilerin meslek gereği arabeski lütfen ya da değil incelemeye almalarının meseleyi canevinden yakalayamayacağını ima ettim.

Arabesk konusu üzerinde anlaşmada bir başka mesele daha var. Arabesk denilince genel olarak insanların aklına hemen şarkılar geldi, hem de dolmuşlarda kafa ütüleyenleri. Bir de viski ve lahmacun. Aslında 'viski ve lahmacun' benzetmesi arabesk kültürün yapısal özelliğine ilişkin bir gerçeğe değiniyordu, yani onun zıt ve farklı kültürel öğelerin yanyana gelmesiyle oluştuğuna. Murat Belge arabeskin bu eklemlenmiş özelliğine daha 1980'lerin başında derin bir sezgiyle parmak basmıştı. Ama günlük kullanımda bu benzetme daha çok 'çarpık kapitalistleşen' Türkiye'nin her 'çarpık' özelliğini anlatmak için olumsuzlayıcı bir terim olarak kullanılmaya başlandı. Arabeski sadece piyasadaki şarkılarla düşünmenin de engelleyici bir yanı oldu. Şarkılar ticari mekanizmalarla kotarıldığı için, arabesk, piyasa kültürü denilen (uluslararası) 'kitle kültürüne' ya da 'kültür endüstrisine' atfedilen özelliklerle değerlendirilmeye başlandı. Böylece ticari

şarkıları değerlendirmede kullanılan sözcükler, sanki şarkıların ardındaki gölgelermiş gibi görülen arabesk sevenlere de atfedilmiş oldu, kendilerinden umut kesildi: Kaderci ve yanlış bilinçli kitleler! ya da 'şekilsiz bir bütünlük' olarak kitleler! Halbuki arabeski anlamak için öncelikle şarkılar değil insanlar, arabesk denen müzik ve kültürün kaynağı ve dinleyicisi olan somut, yüzleri belli olan yaşayan insanlar gelmeli akla. Bu insanların yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının kendi içinden oluşmuş bir 'dil' gelmeli; bu yaşam pratikleri ve dil içinden ifade edilen değerler gelmeli. Kitlelerin bir iki sıfatlatanımlanabilecek kadar 'şekilsiz' olduğunu düşünmek için çok ama çok uzaktan bakmak gerek.Popüler kültürün 'yoz' değil de 'halka ait' bir kültür olduğu inancı, yakından ya da içerden bakıp somut insanları, ilişkilerini, dillerini tüm çelişkileriyle görmekle başlıyor herhalde. (Bunu en iyi Latife Tekin'in anlattığını düşünüyorum. Romanlarında, ama özellikle de 'Yazı ve Yoksulluk' başlığı altında *Defter*'deki konuşmasında). Analitik olarak popüler, yani halka ait olan kültür bu 'yaşanan' alanda kuruluyor pratikleri ve diliyle. Ne hakim kapitalist kültürle özdeş ne de tamamıyla ondan kurtulmuş. Sürekli gerilim içinde duran, teslim olma ve karşı koymaya, eski yeni farklı tarzlara ait çelişkili öğeleriyle karmaşık olan ve kültürel iktidar ilişkileri ve mücadelesi çerçevesinde de sürekli değişen bir kültürel alan. Ben Orhan Gencebay arabeskinin serüvenini de böyle bir kültürel gerilim içinde değerlendirdim. Onun arabeskinin bu yaşayan kültürle asla özdeş olmadığına ama sevildiği ölçüde, bu yaşayan dille önemli yerlerde buluştuğuna, bir şeyleri ödünç aldığına ve verdiğine inanıyorum. Dolayısıyla aslında benim yaptığım alışma, aklı arabeskseven denen insanlarda olup, gözü Orhan Gencebay'ı izleyerek bir popüler kültür örneği olarak arabeski incelemeye çalışan bir çalışma sayılabilir.

Orhan Gencebay'a özellikle teşekkür etmek istiyorum. Üç hafta gibi bir süre her gün hiç bıkmadan benimle konuştu, beni bilgilendirdi ve görüşlerini paylaştı. Arabeskin anlaşılmasında müzik özelliklerinin önemli olduğunu düşünüyordum. Daha önce bu konuda yapılmış bir çalışma olmadığından, müzik dilinden doğru dürüst anlamamama rağmen kurcaladım. Bcerebildiğim kadarını yapma cesaretini, müzik pratiğine katılmamı sağlayan Derya Köroğlu'ndan aldım. İnsanın yaptığı çalışmayı önce kendisinin eleştirmesi kaçınılmaz, ama kendince bitmiş bir çalışmayı düzeltmek kadar da zor bir şey yok. Ben de tez dilinin engellediği bir kaç şeyi değiştirdim sadece. Son yaptığım bazı düzeltmelerde Ümit Hassan, Korkut Boratav ve Oğuz Onaran'ın değerli eleştirilerinden yararlandım. Dilerim çalışmam konuyla ilgilenenler tarafından ciddiye alınır, alacağı eleştiriler çok olur, böylelikle yeniden düşünmek, düşüncelerimi geliştirmek ve yazmak için fırsat çıkar.

Meral Özbek
4 Ekim 1991

Giriş

Müzik Ansiklopedisi'nde arabesk,[1] "çevreye uyumsuzluğun", "yabancılaşmanın müziği" olarak tanımlanıyor: "Sadece bir müzik olayı olmayan" arabesk, kente göçen, kent ortamıyla uyum kuramamış, "kentsel yaşantıya katılama"mış olan kır kökenli nüfusun kültürüdür. "Kırdaki geleneksel ortam(ı) kente" taşıyan bu nüfusun, "kırsal değerlerini bırakmamasının" nedeni de bu uyumsuzluktur. "Doğu motifli", "kuralsız" ve "söz ağırlıklı" olan arabesk müzik, "kentli kültürüne sırt çevirmeye, düşmanlık beslemeye" başlayan nüfusun, "kentte çekilen bu sıkıntıları, bu bunalımı, bu uyum kuramama olgusunu dile getirmek, haykırmak, boşalmak... gereksinimi-

(1) Arabesk (Fr. arabesque, Alm. Arabeske). "Arap üslubu. Bilhassa Endülüs yoluyla Avrupa'ya geçmiş ve mimarlıkta, süslemede, musikide, ballet'te kullanılan serbest, grift, süslü üslup" (Öztuna, 1969 (I): 43). Arabeskin "İslam Estetiği" olarak kavramsallaştırılması konusunda bkz: (Al-Faruqi, 1973; Diez, 1938).

ni" sağlayan bir "yığın kültürü"dür (Şenyapılı, 1985: 79-86).

İster muhafazakâr isterse de radikal taraftan olsun neredeyse "arabeskin" ortakduyusal değerlendirmesi haline gelen bu bakış açısı, sorgulanması gereken bir bakış açısıdır. Öncelikle, arabesk bir müzik türüdür. Türkiye'de 1960'lardaki toplumsal canlanışın[2] ve 'modernleşme'nin ivme kazandığı bir dönemin ürünüdür; ve her yeni toplumsal olgu için yapılması gerektiği gibi, ortaya çıkışını hazırlayan çok çeşitli alanlara ait etmenlerin bir arada incelenmesi gerekmektedir. Arabeski, üstelik bir 'müzik' ansiklopedisinde,

> Bu ansiklopedide, Türkiye'de kullanılan geniş anlamıyla arabeske toplum bilimleri açısından bakılmış ve müzikle ilgisi buna göre değerlendirilmiştir (1985: 79),

diyerek "yabancılaşmanın müziği" olarak tanımlamak, öncelikle, arabeski onu tanımlayan özgün alandan, yani müzik alanından koparıp, özgüllüğünü yadsımak demektir. İkinci olarak ise, yalnızca şarkı sözlerini ele alıp, bunları, üstelik bütünlüklü olarak değil de seçmeci bir biçimde ve ayrıca tüketiciye, tüketicinin *varsayılan* niteliklerine göre yorumlamak, sosyolojik analizi indirgemek demektir. Yani, arabeskin ilk ve asıl tüketicileri olan kente göçen kır kökenli nüfu-

(2) Bu çalışmada genel olarak, 1960'lı yıllardaki "toplumsal canlanma"dan bahsedilmesinin, ekonomik, toplumsal ve kültürel nedenleri şöyle ortaya konabilir: Korkut Boratav'a dayanarak (Boratav, 1983: 7-8), 1962-1976 yılları arasındaki ithal ikâmeci ekonomik modelin uygulandığı bu dönemde, dengeli kalkınma ve bölüşüm ilişkilerinde göreli adaletin gerçekleşmesi; 1961 Anayasası'nın garantilediği hak ve özgürlükler ortamında, toplumsal hareketlerin yeşerebilmesi, muhalefette canlanma ve siyasal katılmanın artması; gerek tercümeler gerekse yeni yayınlar sonucu basın/yayın alanındaki gelişmeler ile müzik ve sinemadaki gelişmeler sonucu iletişimin zenginleşmesi; ve bütün bunların sonucu, kırdan kente göç eden nüfus da dahil olmak üzere özellikle kentlerde gündelik hayatın -bütün sorunlarına rağmen- canlanması ve demokratik hayatın görece derinleşmesi.

sun, (gecekonducuların), kimlik bunalımı ve uyumsuzluk içinde olduğu, böylelikle onların dinledikleri müziğin de "çevreye uyumsuzluğu" *yansıtması* gerektiği düşünülmekte, bu algılama açısıyla bakılıp, arabeskin "babası" olarak bilinen Orhan Gencebay'ın şarkı sözlerinden uygun mısralar aktarılarak, bu müziğin de "yabancılaşmanın müziği" olduğu söylenmektedir. Nitekim, arabesk müziği değerlendiren hâkim yorum tarzı toplumsal olgularla, kültürel ürünler arasında aynı yansıtma ilişkisini kurmaktadır: Bu hâkim tez, toplumsal değişme ya da azgelişmişliği, II. Dünya Savaşı sonrası Üçüncü Dünya ülkelerini anlamak için ortaya atılan işlevselci "modernleşme" kuramına yaslayarak kavrar: Modernleşme, -ideal tipler olarak tanımlanan- geleneksel toplumdan modern topluma çizgisel bir gelişme sonucu oluşur. İktisadi ve siyasal alanlarda olduğu gibi, kültürde de modernleşme geleneksel'den modern'e geçişin belirlediği "ikilik" (duality) ve "marjinallik" kavramlarıyla tanımlanır. Bu görüşe göre, arabesk, geçiş toplumunun ürünü olarak, hem gelenekselin bozulmuş halini, hem de modern olmamış bir "marjinalliği" yansıtır. Geleneksellik ve modernlik arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerine sıkı sıkıya sarılarak "bütünleşemedikleri" (Şenyapılı, T., 1978) kente uyum sağlamaya çalışmaktadır (Şenyapılı, 1980). Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir.[3] Bu mantığı sürdürürsek de, gelenekselden moderne geçiş tamamlandığında, bunalımla birlikte arabesk müzik (kültür) de bitecektir.

(3) Bu kurama yaslanan görüşlerden biri, arabeski Türkiye'nin *"çarpık kapitalistleşmesinin"* yansıması olan *yoz bir müzik* olarak tanımlamaktadır (Doğan, 1987; Eğribel, 1984; Hepçilingirler, 1982; İlhan, 1987; Kayserilioğlu, 1987; Kutlar, 1982; Mumcu, 1985; Öngören, 1988; Selçuk, 1988a; Selçuk, 1988b).

Bu çerçeve içinde sorulması gereken önemli sorular vardır:

Bir: Bir müzik türünü anlamak ve dolayısıyla toplumsal önem ve anlamını saptayabilmek için, o türün tüketicisine atfedilen nitelikler ve onların alımlama (reception) tarzlarını incelemek yeterli midir? Arabeskin tüketicisi, gerçekten yalnızca köyden kente göçenler midir? Arabesk müziği "yabancılaşmış göçenlere" göre tanımlayan bir bakış, 1980 sonrası arabeskinin niteliğini ve yine ANAP'ın arabeskle olan ilişkisini yani, popüler kültür ve hegemonya ilişkisini nasıl değerlendirebilir? Arabeski popüler bir gelenek haline getiren ilk toplumsal kesim olan gecekonducular, gerçekten "yabancılaşmış" bir insanlar kitlesi midir?

İki: "Yoz" ya da "yabancılaşmış" müzik olur mu? Bir müzik türüne "yozlaşmış" demek, bu görüşü ifade eden kesimlerin ideolojisini ortaya koymaktan öte bir anlam taşır mı? "Yoz" tanımı, herhangi bir olguyu, nesneyi 'anlamak' ve açıklamak açısından herhangi bir bilimsel değer taşıyabilir mi?

Üç: Bir müzik türünü anlamak için yalnızca 'sözlerine' bakmak yeterli midir? Yalnızca sosyolojik açıdan değerlendirilmek istense bile, sözler, bir müzik ürününün toplumsal anlamını ortaya çıkartmak için yeterli midir?

Dört: Arabesk müzik gerçekten "çevreye uyumsuzluğun" müziği midir? Bir toplumsal bunalım ve bozgun yansıması mıdır? *Müzik Ansiklopedisi*'nde ileri sürüldüğü gibi, "kişisel düzeyde hastalıklı bir geri çekilme, içe dönme, toplumsal uzaklaşma gibi olumsuz davranışları işleyen" temalar mı içermektedir? "Kadercilik" ya da "ağlamak" kültürü olarak tanımlanan arabeskin, başka bir içeriği ya da anlamı yok mudur? Arabesk müzik, gerçekten de "kırdaki geleneksel ortam(ı) kente" taşıyan göçenlerin geleneksel değerlerini mi yansıtmaktadır? Ayrıca, toplumsal olgular ile kültürel biçim-

ler ya da olgular arasında ille de ve yalnızca birebir bir ilişki, yani yansıma ilişkisi mi vardır?

Beş: Arabeskin hakim değerlendirilmesinin yaslandığı 'modernleşme kuramı', geleneksel-modern ikiliği aracılığıyla, Üçüncü Dünya ülkelerinde iktisadi, siyasal ve kültürel değişmeyi anlamakta ne kadar yeterli olabilir? Batılı gelişmiş kapitalist ülkelerin 'modernleşme' sürecine göre kavramsallaştırılmış bu modelle, azgelişmiş bir ülkede -en azından başlangıcında- aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan bir kültürel dinamiğin tarihsel özgüllüğü yakalanabilir mi? Arabesk kültür, 'yığın' (kitle) kültürü gibi Batılı toplumlar için dahi tartışmalı olan kavramlarla incelenebilir mi? Arabesk kültürün müzik özelinde incelenmesi, Türkiye'nin "kültürel değişme" süreci hakkında ipuçları verebilir mi?

Soruları yanıtlamaya çalışırsak:

Müziksel ya da herhangi bir kültürel ürünü ve onun toplumsal anlamını saptamada, yalnızca tüketicilerin niteliği ve alımlama tarzlarına bakmak yeterli değildir. Ürünün kendi alanı içindeki özgül biçim ve içeriğini anlamadan, o ürünü ortaya çıkaran etmenler ve sonuçlarını incelemekle yetinmenin yeterli olmadığı gibi. Üretici, ürün ve tüketicinin, o ürünün ortaya çıktığı tarihsel/toplumsal bağlam içine oturtularak incelenmesi gerekmektedir. Arabesk müziğin değerlendirilmesinde genel olarak tutulan yol, arabeskin tüketicisinin varsayılan niteliklerine uygun bir tanımlamaya gitmek olmuştur - üstelik, gerekli tüketici araştırmaları yapılmadan. Halbuki Raymond Williams'ın dediği gibi, bir kültürel ürün, değişik konumdaki birey ve gruplar tarafından değişik şekillerde algılanabilir. Tüketicinin -değişik- yorumlarını ortaya koymak, bir kültürel olguyu toplumsal bütünselliği ile değerlendirmek için yetersizdir. Çünkü, bir kültürel ürünün değişik tüketici yorumlarına yol açan yapısı, kendi içindeki top-

lumsal ve kültürel normların, uylaşımın (convention) nasıl üretildiği ve ne oldukları ortaya konarak ve bu da, o kültürel pratiğin "akışı" göz önünde tutularak saptanabilir (Williams, 1986: 14-15). Bu çalışmada, arabesk müzik, gerek müziksel yapısı gerekse sözleri aracılığıyla kendi içinde incelenmeye çalışılacaktır. Yani, tüketiciden ürüne giderek değil, toplumsal bağlamı içinde, üretim ve üründen tüketiciye giderek sonuçlar çıkaran bir analiz yapılacaktır. Böyle bir analiz, şimdiye dek ürün üzerine çeşitli yönleriyle yapılmış çalışmaların eksikliğinden dolayı da öncelik kazanmıştır. Arabesk müziğin incelenmesinde, bu müziğin "babası" sayılan Orhan Gencebay'ın yaklaşık yirmi yılı kapsayan bir dönemdeki müziği örnek olay olarak ele alınırken, Orhan Gencebay arabeskini ortaya çıkaran, toplumsal, müziksel, bireysel, siyasal ve kültürel etmenler de incelenecek; ayrıca Orhan Gencebay arabeskini takip eden arabesk türleri de kapsanmaya çalışılacaktır. Arabeskin, Türkiye'nin en yaygın müziği olarak siyasal-toplumsal anlamı ve Türkiye'nin 'modernleşme' sürecindeki yeri, ancak arabeskin 'içinden' yapılacak bir inceleme sonucu ortaya çıkarılabilir.[4]

"Yabancılaşmış" oldukları varsayılan gecekondular üzerine, Türkiye'de analitik niteliğe sahip, 'doğrudan' bir yabancılaşma araştırması -yani Adorno ve arkadaşlarının 1949'da Amerika'da "otoriter kişilik" üzerine yaptıklarının benzeri bir çalışma- yapılmamıştır.[5] Dahası "yabancılaşma" kavramı

(4) 'Toplumsal bağlamı' çerçevesinde 'kültürel ürün/metin' üzerinde yoğunlaşan 'içerik analizi' hakkında bkz: Geertz, 1973: 125; Modleski, 1986; xiii; Lowenthal, 1961: xxii, xxiv, 110, 157; Williams, 1976: 35-36; Williams, 1986: 14-15.

(5) Genel olarak arabesk üzerine yazanlarda görülen "yabancılaşma" ve "yozlaşma" değerlendirmelerinin, hangi araştırmalara dayanmakta olduğu belli değildir. Çünkü gerçekten de Türk sosyal biliminde, göçenlerde "yabancılaşma" üzerine doğrudan analitik bir araştırma yapılmamış olsa ve işlevselci

kullanılırken de, bu kavram genellikle tanımlanmadan kullanılmaktadır. Yabancılaşma, geleneksel ve modern dünyalar arasında kalmak mıdır? O halde Türkiye'de yalnızca göçenler değil, "geçiş toplumu" içinde yaşandığı için herkes "yabancılaşmış" olacağından, dinlenen her türlü müzik de "yabancılaşmanın müziği" olmalıdır. Üstelik, herhangi bir toplumsal olguya soyut bir biçimde "yabancılaşmış" ya da "yozlaşmış" demek, onun hakkında belli geleneklerin kurallarına uymadığı için beğenmediğini belirtmekten öte bir şey söylememek anlamına gelmektedir. Bir olguyu, kendi içinde ve bağlamı içinde anlamaya çalışmak yerine, "normatif bir bütünün içine yerleştirilemeyen veya gerektirdiği çerçeveye sığmayan" (Mardin, 1983: 18) olayları ya da ürünleri, 'anlamamayı' seçmek demektir. Çünkü, "yoz" müzik ya da Arap müziği diyerek yapılan bir geçiştirme-inceleme, arabesk müziğin 'özgüllüğü' hakkında hiçbir şey söylememektedir. Olsa olsa, bu yargıyı veren toplumsal grupların ideolojileri ve modernleşmeye yanıtları hakkında bilgi verir. Üstelik, Cem Behar'ın dediği gibi, "yoz" müzik türü yoktur:

> bir kurama yaslanılarak ikili kültür yapısı varsayımına dayanılsa bile, görgül bulgular, bu değerlendirmeleri doğrulamamaktadır. Mübeccel Kıray'ın dediği gibi, bu konuda "marjinallik kuramı" ya da "yoksulluk kültürü", çerçevesinde yapılan yorumlar, göçenlerin kültürel özellikleri olarak "geleneksel" ve "bunalımlı", "kaderci" tutumları vurgulamaktaydı. Ancak, daha sonraki yıllarda yapılan araştırmalar özellikle Türkiye'de yapılanlar göçenlerin en düşük gelirli çevrelerinde bile fatalist tutumların... devamlı olmadığını göstermektedir... Bunalım türleri yönünden de Kıray (1973), Kartal (1978) ve Şenyapılı (T.) (1978) yabancılaşma ve anomi olmadığını ayrı ayrı vurgulamışlardır. Gene de marjinallik ve fakirlik kültürü analizlerinden daha analitik bilgiye gereksinim vardır" (Kıray, 1982: 172-174). Türkiye'de gecekondular üzerine, ekonomik yapı, toplumsal değişme, siyasal davranış vb... konularda yapılmış araştırmaların kapsamlı bir dökümü için bkz: (Kartal, 1983: 40-41, dipnot 19).

> ... kötü müzik yoktur. Kötü icra vardır. Tür olarak önceden, a priori olarak kötü diye niteleyebileceğimiz bir müzik türü yoktur. Olsa olsa kötü icralar, kötü yorumlar vardır (Behar, 1988: 40).

Arabesk kavramı, Geertz'in "ideolojik" kavramı için söylediğine benzer bir biçimde, "polemik" yaratan, çoğu kez "küfür" yerine kullanılan bir kavram haline geldi (Geertz, 1973: 193). Gerçekten de 1970 sonlarından itibaren "arabesk" kavramının çeşitli yananlamları, müzik olayını aşan çeşitli durumları tanımlamak için kullanılageldi (arabesk roman, arabesk film, arabesk demokrasi, arabesk ekonomi...). İlk başlarda, "arabesk", Arap müziğini taklit ettiği düşünüldüğü için olumsuz bir kavram olarak kullanılıyordu. Giderek, "zevksiz", "bozulmuş", "yoz" anlamlarında kullanılmaya başlandı. Özellikle 1983 sonrası, "kaderci" nitelemesine ek olarak siyasal bir olumsuz yananlam daha kazandı. Bunun nedeni ise, büyük kentlerdeki seçim sonuçlarını belirleyen gecekondulu çoğunluğun 1969-1977 arasında Cumhuriyet Halk Partisi'ne oy vermelerine rağmen, 1983 yılıyla birlikte yenimuhafazakâr ANAP'a oy vermeye başladığının görülmesiydi. Ayrıca arabesk müziğin TRT'den yayınının hâlâ yasak olmasına rağmen, yeni siyasal iktidar seçkinleri, seçim kampanyalarında arabesk şarkılar söylemekte, arabeskli propaganda kasetleri hazırlamakta ve arabesk müziğe yasağın kaldırılması konusu iktidar partisi içinde tartışılabilmekteydi. Bu gelişme, arabesk ile ANAP arasında dolaysız bir ilişki kurulmasını getirdi; ve arabeskin yananlamları içine bir de "sağcı" niteliği eklendi. Dolayısıyla, 1983 yılı sonrasında, arabeski değerlendirmenin yolu yine eskisi gibi olmuştur: Yani, arabeski göçer tüketicilerinin varsayılan niteliklerine göre tanımlamaktan, bu kez tüketicilerinin çoğunun oy verdiği par-

tinin özelliklerine göre tanımlanmaya geçilmiştir. Bu ise, yine, zevkler, kültürel ürünler ile siyasal oy arasında, birebir ilişki olduğunu varsaymaktadır. Halbuki, 'kültür' ve 'sınıf' arasındaki ilişki bir 'yansıma' ilişkisi değil, bir 'eklemlenme' ilişkisidir (Hall, 1981b). Arabesk zevk ile ANAP'a oy vermek arasındaki ilişki, "bütünüyle" örtüşen ve birbirini tanımlayan bir ilişki olmayıp, belli bir tarihi bağlamda, siyasî-hukukî yaptırımların ve ideolojik hegemonyanın da belirlediği bir ilişkidir. Bugün hükümette olan ANAP üyelerinin arabeski 'sevmeleri', 'arabeskin' bütünsel bir yeni-muhafazakâr ideolojiye sahip olduğunu ispat etmez. Bu, olsa olsa hâkim ideolojinin nasıl işlediğini ortaya koyabilir: Yani, hâkim siyasal-kültürel ideoloji, ortakduyudaki çelişkilerden yararlanarak, gerçekten aşağıdan gelen ihtiyaç ve zevkleri kendi sistemi içinde özümsediği ve bu öğeleri hegemonik bir ideoloji olarak yeniden kurduğu ölçüde başarılı olur (Hall, 1987: 19-20).

Arabesk müzik 1960'ların ortalarından 1980 sonlarına kadar çeşitli toplumsal serüvenlerin içinden geçmiştir. Haziran 1988'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 'Müzik Kongresi'nde arabesk müzik de tartışılmış, Kongre sonrası gerek Kültür Bakanlığı, gerekse de TRT Genel Müdürlüğü'nden arabesk yasağına ilişkin en azından daha ılımlı görüşler bildirilmiştir. Arabesk, başlardaki toplumsal muhalefet niteliğinden görünürde soyunmuş ve sistemle bütünleşmiş olduğu 'izlenimini' vermektedir. Ancak, bugün ne olduğunu anlayabilmek için, dünü yani 1960'lardaki arabeski ve geçirdiği serüveni, etkilerini anlamak gerekmektedir. Bu ise, arabeske "yozlaşmanın müziği" demekle yapılacak bir iş değildir. Üreticisinden ürüne ve tüketicisine, tarihsel bağlamı içinde bakarak bu serüven anlaşılabilir. Önemli olan bir diğer nokta, arabesk müziğin serüveninin kendi içinde çok yönlü incelenmesinin, Türkiye'de popüler kültürün ve kültür endüstrisi-

nin işleyişini ortaya çıkartmada yapacağı katkıdır. Gerçekten de, 1980'ler öncesi arabesk müzik ile 1980'li yılların arabesk müziği arasında görülen fark, hem kültür endüstrisinin işleyişi hem de kültür aracılığıyla kurulan hegemonya ile toplumsal muhalefet konularının anlaşılması açısından önemlidir.

Bir müzik türünü anlamak için yalnızca şarkı sözlerine bakmak yeterli değildir. Müzik, ses ve sözden oluşan bir bütün, bir sembolik sistemdir (Geertz, 1973: 91-94). Müziğin algılanmasında yalnızca sözler değil, o sözleri anlamlı kılan sesin (sound) niteliği de çok önemlidir. Sesin niteliği ise müziksel yapı ve müzik psikolojisinin belirlediği bir bütündür. Sözlere son anlamını veren, yorumu veren bestedir; yani sözleri ortaya çıkaran, vurgusunu ve duygusunu belirleyerek anlam kazandıran, anlamını veren, ritmi, melodisi ve tabii ki sonuçta sestir. Bu çalışmanın, kendisinden beklenebilecek 'bilimselliği' zorlayan bir yanı, bu 'müzik psikolojisi' konusudur. Çünkü bu konuda çalışanların da belirttiği gibi, müzik psikolojisi çok önemli olmakla birlikte, gelişmemiş bir çalışma alanıdır. Müzik sosyolojisini, sadece sözlerin içerik analizi, anlamı ve bunların gerek yazarı gerekse dinleyenleri açısından ne anlama geldiği, yani nasıl üretilip, tüketildiğine yönelik araştırma çabasıyla sınırlamak, eksik bir yaklaşımdır. Özellikle arabesk müzik konusunda, sesin incelenmesi büyük önem taşır. Çünkü, öncelikle, bu müziğin Arap müziği olduğu iddia edilmiştir; dolayısıyla bu tezin doğruluğu, yanlışlığının ortaya konulması önem kazanır. İkinci olarak, arabesk müziğin 'kadercilik' terennümü yaptığı iddia edilegelmiştir; ama Orhan Gencebay arabeskinde görüldüğü üzere, bu müzikteki ritm ve melodinin belirlediği bir coşku psikolojisi, bu iddianın yeniden değerlendirmesini dayatır. Bundan öte, bir sembol sistemi olarak müzik, hem sözü hem de müziksel ya-

pısı ile birlikte, ortaya çıktığı dönemin niteliği hakkında bir göstergedir. Yani bu anlamda arabesk müziğin kendisi, Türkiye'nin kültürel 'modernleşme' sürecinde bir gösterge olarak incelenebilir. Bu anlamda, soru şudur: 1960'larda bir kültürel hareket olarak ortaya çıkan arabesk, arabeski tüketen gruplar açısından Türkiye'nin "modernleşme" sürecine ilişkin nasıl bir yanıt oluşturmaktadır?

Türkiye'nin "Batılılaşma" sürecinin başlangıcı genel olarak Tanzimat'a götürülse de, Türk halkının "modernleşmeyle" doğrudan yüzleşmesinin 1950'lerden sonra olduğu söylenebilir. II. Dünya Savaşı sonrası dünya kapitalist sistemiyle bütünleşmenin aldığı ivme, "merkez" ve "çevre"nin (Shils, 1981) karşılaşmasını, içiçe girmeye başlamasını getirdiği gibi, hızlı kentleşme, sanayileşme, kitle iletişim araçlarının ve eğitim ile ulaştırmanın da gelişmesi ve yaygınlaşmasını getirmiştir. Bu toplumsal dinamiğin sonuçları, 1945 sonrası çok partili siyasal yaşama geçişle birlikte, ilk seçimlerle de kendisini göstermiştir. Ancak, seçim sonuçları çok anlamlı bir gösterge olsa da, seçime katılan partilerin siyasal yelpazedeki dağılımı ve toplumsal katılımın hukukî ve ideolojik imkânları ile sınırlıdır. Dolayısıyla 1945 sonrası seçim sonuçlarının gösterdiği "modernleşmeye yanıt" tablosu, geniş halk yığınlarının ideolojik-kültürel yanıtının aysberg ucu olarak görülebilir. Aysbergin kendisi ise, zaman içindeki maddi gelişmelerle birlikte şekil değiştiren, ana motifleri kültürel, sosyal ve ideolojik analizler sonucu ortaya çıkabilecek bir yapıya sahiptir. Eğer bu aysbergin kendisini "popüler kültür" olarak ele alırsak -bu kültürün siyasal ve ekonomik alanlarla ilişkisini gözardı etmeden- aysbergin en belirgin dışavurumlarından birinin 'arabesk' olduğunu söyleyebiliriz. Lowenthal'in dediği gibi "popüler kültür", yığınların belli bir zaman ve yerdeki sosyo-psikolojik özelliklerinin göstergesidir

(Lowenthal, 1961: xii). Gerçekten de 1950'ler sonrası gelişen müzik (plak ve giderek kaset) teknolojisine ve kırsal nüfusun mobilizasyonuna bağlı olarak yaygınlaşan arabesk müziğin, Türkiye'nin seçkinci değil, aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan ilk büyük kitlesel kültürel hareketi sonucu oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda, arabesk müzik, geniş halk kitlelerinin oy vererek değil, müziksel ürünleri satın almayı, dinlemeyi seçerek gösterdikleri bir 'kamuoyu' tepkisi olarak değerlendirilebilir: Türkiye'nin 1960'lardaki "modernleşme" sürecine hem bir yanıt, hem de bizzat bu "modernleşme" sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenme.

'Arabesk müzik' kent kültürünün bir ürünüdür. Ortaya çıkışını sağlayan tüm etmenler, sanayileşme süreci ile birlikte gelen ve ancak kentlerde varlık bulan etmenlerdir. Türkiye'nin 1950 sonrası gelişmesi, toplumsal sonuçları, herkesce görülebilen, yaşanan bir değişim süreci yarattı. Sanayileşmenin ve kentleşmenin ivmesi ile yeni ekonomik, siyasal, kültürel biçimler ortaya çıktı. Sanayileşmenin üretici güçleri geliştirici yanı, aynı zamanda, insan açısından maliyetinin ödenmesi güç sonuçlar yarattı. Kapitalizmin gelişme sürecinde geleneksel üretim yapıları bozulurken, bu yapıların aktörleri olan köylü ya da küçük üretici kesim de hızlı bir değişime uğradı; sermayenin büyümesine imkân verecek süreçler ve değerler yayılmaya başladı. Bu değişimi en canalıcı biçimde yaşayan kesim sayılabilecek 'gecekondulu'ların' müziği olarak değerlendirilen arabesk müzik için de, "bu değişim ve bozgunun yansımasıdır" dendi. Arabesk gerçekten, bir bozgun yansıması mıdır? "Ağlama" kültürü müdür? Üstelik kapitalist sanayileşmenin insan hayatına yaptığı tahribatı düşünmeyen, bu tahribatı önleyebilecek tasarımlar yapmayan bir toplumda, bu maliyetin, sanayileşmenin sonuçlarına kendiliğinden, zorunlu olarak teslim olan yığınlar tarafından

'ağlayarak' da ödenmesi neden bu kadar itici bulunmaktadır? Bundan öte, "feodal ağlaması"'ve "tevekkül zihniyeti"nin yanısıra "ne idüğü belirsiz bir şekle sahip" müziğinden de dolayı,

> "Müzik Mahkemesi" adlı yazımda da... değindiğim gibi, iktidar elimde olsa,... "halkın kültürünü yozlaştırmak" suçundan bütün arabesk sanatçılarını (!) ipe bile çekerdim... (Oğuz, 1985)

diyebilen bir görüş, seçkinci 'buyurganlığın' varabileceği noktayı yansıttığı gibi; aşağıdan yukarı doğru gelen zaman içinde konumu değişen/değiştirilen ve *"hem direnme hem de bir boyun eğme alanı"* (Hall, 1981b) olan popüler kültürdeki çok yönlü anlamı ve önemi gözardı etmektedir. Geniş bir kitle tarafından paylaşılan ve isterse estetik değeri eleştirilsin isterse severek dinlensin, yaşayarak oluşturulan ve etki eden en önemli popüler kültür alanımızdır arabesk. Bu anlamda, arabesk müzik, 1960'larda kentlere göçeden kırsal nüfusun, "çevreye uyumsuzluğu"nun değil, tam da tersine, çevreye uymasının, varkalmanın yolunu bulabilmesinin başarılı bir göstergesidir. Aynı zamanda "kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyarak" değil, toplumsal yapı açısından kentsel usullerin etkisi altında varkalmanın göstergesidir.

Bu çalışmada, 'modernleşme' kavramı, Marshall Berman'ın tanımıyla, yani, 'kapitalist endüstrileşme' süreçlerinin karmaşık bir bütünü olarak kullanılmıştır (bkz: Berman, 1978: 54). 'Teknik' denebilecek bu tanımın kabulü, ilerde görüleceği gibi 'modernleşme'nin ille de 'modernlik' getirmeyeceği, yani 'modernleşme' ile Aydınlanma projesine yaslanan, ve bireysel ve sınıfsal özgürleşme vaadeden "modernlik tasarımının" denk düşmediği yerlerin açıkça ortaya konabilmesini sağlamaktadır. Ayrıca, "geleneksel" ve "modern" arasında-

ki ilişki, klasik Modernleşme Kuramının öne sürdüğü gibi, birbirini dışlayan bir "ikilik" ilişkisi olarak ele alınmamış; kültürel düzeyde geleneksel (pre-kapitalist) ve modern (kapitalist) kültürün yanyana bir ikilik içinde varoldukları kabul edilmemiştir. Türkiye'de kültürel değişmenin bu tür bir çerçeve ile kavranamayacağının en iyi örneği, arabeskin ortaya çıkışıdır. Arabesk ne modern, ne de geleneksel ideal tip tanımlarına uymaktadır. Müziksel yapısındaki öğeler, sözlerdeki kavramlar, semantik, üretim ve tüketim tarzı ve zaman içindeki dönüşümü, arabeskin karma/melez bir niteliği olduğunu, geleneksel ve modern öğelerin Türkiye'nin özgül tarihi yapısı içinde, eklemlendiğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda, uzun bir zaman içinde ardarda biriken etmenler sonucu gelişen 'modernleşme' sürecinde Türkiye'de gerek yaşam pratikleri ve kültürel ürünlerin gerekse de 'anlam haritalarının' eklemlenmiş bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Bu eklemlenme bazen bir bileşim ya da sentez, bazen de yanyana duran değişik ve çelişkili öğelerin eklektik bütün oluşturduğu yaygın bir panorama içinde çeşitlilik gösterir. Dolayısıyla, bu anlamda arabesk müzik, Türkiye'nin modernleşme sürecinin yapıcısı olan bir öğe olduğu gibi, içeriğinin niteliği ile de bu sürece bir yanıttır da. Bu yanıtın anlaşılması ise, ne yalnızca klasik 'kültürel modernleşme' kuramının ikilik kavramıyla, ne 'yansıma' yaklaşımıyla, ne de yalnızca Batı'dan doğrudan aktarılan 'kitle kültürü' kavramıyla başarılabilir. İçinde yaşadığımız toplumun 'popüler kültür' alanındaki yapılarını, yine bu toplumun dinamiğini kendi içinden değerlendirerek geliştireceğimiz tanımlarla anlamak zorundayız.

Popüler kültür üzerine çalışmak, yalnızca popüler değer, tutum ve fikirlerin ya da anlam haritalarının envanterini çıkartmakla değil, bunların neden önemli olduğuna dair bir yaklaşımla birlikte ele alındığında anlam kazanır. 'Kültürel

Çalışmalar' (Cultural Studies) yaklaşımının benimsendiği bu çalışma için popüler kültür, bir 'özgürleşme tasarımı' yani, sosyalist bir demokrasi tasarımı içinde önemini buluyor. Bu tasarımın gerçekleştirilmesi, popüler tecrübeye duyarlı olmaya, popüler kültürü sahici bir insanî alışveriş içinde dönüştürmeye dayanır. Stuart Hall'un kavramını yorumlayarak kullanırsak, 'kültürel çalışmalar' yaklaşımı kitle iletişim araştırmalarında "mazlumlara dönüşün" simgesidir (Hall, 1982b: 65).

Ekim, 1988

I. KISIM

Modernleşme ve popüler kültür

1
Modernleşme Kuramı ve Eleştirisi

Modernleşme Kuramı

"Modernleşme Kuramı",[1] kapitalizme 'kendi başına geçemeyen' Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir. Düşünsel kökenleri bakımından, ilerlemeci tarih anlayışının Auguste Comte sonrası pozitivist biçimine dayanan bu kuram, 1950'lerde öncelikle ekonomi alanında geliştirilen "neo-klasik" kalkınma kavramında temellenmiştir (Moore, 1979: 354). Gelişmiş kapitalist Batı toplumları karşısında ve 'onlara göre' kalkınmak, endüstrileşmek durumunda olan toplumların böyle bir kalkınmayı nasıl gerçekleştirecekleri sorusu, ekonomistlerin dışında diğer sosyal bilimciler tarafından da incelenmeye, ekono-

(1) "Modernleşme Kuramı"na ilişkin genel bilgi için bkz: (Lerner, 1968; Coleman; 1968).

mik kalkınmanın kültürel ve siyasal boyutları tartışılmaya başlanmış; böylelikle, ekonomik kalkınma sürecinde Batılı olmayan toplumların nasıl bir "bütünsel" değişme süreci yaşayacakları ortaya konmak istenmiştir (Huntington-Domingues, 1985: 5-13). Bu süreç, 1960'ların başlarından itibaren, daha sonra "klasik" olarak nitelenecek olan "modernleşme kuramı"nın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu kuramın temel özellikleri esas olarak şu noktalarda toplanabilir: Modernleşme, Batılı olmayan toplumların "geleneksel toplum"dan "modern toplum"a doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade eder. Bu değişim süreci, esas olarak üç aşamalıdır: "Geleneksel toplum", "geçiş toplumu" ve "modern toplum" (Bendix, 1970). Değişim sürecinin başlangıcında toplum "geleneksel"dir. Ancak kuramda gelenekselliğin ne olduğu değil, ne olmadığı belirtilmektedir; "geleneksel" olan, "modern" olmayandır. Modern bir toplumun özellikleri ise, ekonomik kalkınma (yani, endüstrileşmiş ve görece adil bir gelir dağılımı sağlanmış olmak); insanı bağımsız bir birey olarak algılayan bir hoşgörü anlayışını temel alan kültürel çoğulculuk; ve düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüğü temelinde kurumlaşmış çoğulcu, temsilî demokrasidir.[2]

Klasik modernleşme kuramında, geleneksel toplumdan, yukarıda belirtilen niteliklere sahip olan bir modern topluma geçiş sürecinde, bu nitelikler arasında kurulacak ilişkiler ise, şöyle formüle edilmektedir: Değişim sürecinin temeli, kuramın kökeninde yatan ekonomik kalkınma anlayışına paralel

(2) Bu çerçevenin çeşitli yönlerinin oluşumunda rol oynayan başlıca yapıtlar için bkz: Çerçevenin oluşumunda esinlendirici temelleri atan: (Lipset, 1986). Sorunun kültürel yönlerini formüle eden: (Almond-Verba, 1965). Aynı kuramsal çerçevede, gelenekselliken modernliğe doğru "geçiş" içinde olan toplumları, "demokrasi-öncesi" toplumsal olarak niteleyen: (Apter, 1969).

olarak, ekonomik düzeyde yatar. Modern topluma ait olduğu öne sürülen kültürel ve siyasi niteliklerin gerçekleşmesi için, öncelikle ekonomik kalkınma gerçekleşmelidir (Pye, 1966). Yani, endüstrileşme, ulusal bir pazar oluşturacak, iletişimi geliştirecek; kentleşmeyi, okur-yazarlık oranının artmasını getirecek; bunların sağlanmasıyla da kültürel düzeyde, kendi içine kapalı, tarımsal küçük üretim birimlerine özgü "tekilci" normlar, yerini "evrensel" normlara[3] bırakacak; ve bütün bunlarla birlikte de siyasal düzeyde, "ulusal egemenlik" kuramıyla temellenen temsilî demokratik kurumlar gerçekleşecektir (bkz: Almond-Powell, 1966: 16-72).

Geleneksel'den moderne geçiş sürecinde "geleneksel" toplumsal ilişki ve biçimler ile Batı'dan yayılma ya da ihraç yoluyla aktarılan ve "geçiş" toplumunda yeni gelişen ilişki ve biçimler arasında uzlaşmaz bir çelişki vardır. Bu nedenle modernleşme kuramının değişme açısından önemli bir varsayımı, geleneksel-modern "ikiliğinin" (Gendzier, 1974: 140) sürdüğü bu geçiş toplumlarında, geleneksel değer ve kurumların modernleşmeye direndiği ve engel teşkil ettiği yolundadır. Modernleşme geliştikçe, gelenek zayıflar; bu anlamda, geleneksel "geri"dir ve geleneksel ve modern arasındaki ilişki "yerine geçme", "çatışma" ve "dıştalama" ilişkisidir (Gusfield, 1967). Geleneksel-modern karşıtlığını kullanarak geçiş toplumlarında yapılan ampirik çalışmalar genellikle -Batı

(3) "Modernleşmenin" göstergeleri olarak kullanılan bu öğeler, esas olarak Talcott Parsons'un (1971) yapısal-işlevselci sosyoloji kuramından kaynaklanmaktadır. Huntington-Domingues'in belirttiği üzere, modernleşme kuramının gelişmesinde 1960'larda biraraya gelen iki gelişme rol oynamıştır: Birincisi, II. Dünya Savaşı sonrasında, Üçüncü Dünya ülkeleri üzerinde yoğunlaşan karşılaştırmalı bölgesel araştırmalar yapılmaya başlanması; ikincisi ise Çağdaş Sosyolojik Analiz Okulunun (Parsons, Merton...) kavramlarını kullanan ve ampirik yöntemlere dayanan davranışsal bilimin gelişmesi. Anket araştırmalarını karşılaştırmalı bir biçimde siyasal gelişme konusunda ilk kez uygulayan Daniel Lerner'dir (1958) (Huntington-Domingues, 1985: 1-4).

toplumlarına göre- modern ve geleneksel olarak tanımlanan özelliklerin istatistikî bir dağılımını ortaya çıkartmayı amaçlar (Singer, 1971: 161). Modernleşme sendromlarının gelişmemiş olması, geleneksel değer, kurum ve ilişkilerin henüz ortadan kalkmamış olmasıyla ya da çeşitli "rastlantısal" faktörlerle açıklanır; ve bu durumda da "kısmî" modernleşme ya da modernleşmeden "sapmadan" (Singer, 1971: 160, Gendzier, 1974: 140-141) ya da Türkiye'de çok yaygın olarak kullanıldığı gibi "çarpık" modernleşmeden bahsedilir.

Modernleşme Kuramının Eleştirileri

Bu çalışmayı, Modernleşme Kuramının özellikle "geleneksel" ve "modern" kavramları ve bu ikisi arasında kurduğu "ikilik" ilişkisi konusu ilgilendirmektedir. Çünkü, "Giriş"te de belirtildiği gibi, arabesk konusunda Türkiye'de yaygın olan görüşün örtük kaynağı, Modernleşme Kuramının bu konudaki varsayımlarına dayanmakta; böylece, "kente göçen kır kökenli nüfusun kültürü olan arabeskin "geleneksel" (geri) olduğu, ve kentsel (modern) yaşantıya uyamamanın" ifadesi olduğu öne sürülmektedir. Bu nedenle bu çalışmanın Modernleşme Kuramına getirilen eleştiriler açısından odaklaştığı nokta, "geleneksel" ve "modern" kavramları ve bu kavramların birbirleriyle ilişkisi açısından olmuştur.

Modernleşme Kuramı, Üçüncü Dünya ülkelerinde "ideal modele" uymayan gelişmelerin ortaya çıkması, özellikle antropoloji alanında yapılan çalışmalarla ampirik olarak yanlışlanması ve çeşitli kuramsal gelişmeler sonucu, 1960'lar sonrasında eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştiriler iki grupta toplanabilir: Modernleşme Kuramını yine aynı işlevselci-yapısal paradigma içinde gözden geçiren görüşler ve bu ku-

ramı tümüyle reddeden radikal kuramlar (Köker, 1987: 64-65). Birinci gruptaki eleştiriler, geleneksel ve modern toplum kavramlarını korumuş; ancak, bu iki kategorinin somut tarih içinde birbirlerini zorunlu olarak dışlamayacağı, aralarında çeşitli, değişik ilişkiler olabileceği görüşlerine yaslanmaktadır (Gendzier, 1979; Gusfield, 1967; Marriott, 1963; Singer, 1971). Modernleşme Kuramını tümüyle rededden görüşler ise, yine 1960 sonlarında Marksist paradigma içinde (Marksist gelişme kuramları) geliştirilen kuramlara dayanmaktadır. Bu kuramlar, doğrusal gelişme yerine döngüsel gelişme, "modernleşen" toplum yerine "azgelişmişlik", "bağımlılık", "eşitsiz gelişme", "kapitalist dünya sistemi", "merkez-çevre (toplumlar)" kavramlarını getirerek, analizde sınıfsal, uluslararası ve tarihsel faktörleri vurgulamışlardır. "Geleneksel" ve "modern toplum" kavramları yerine ise, "kapitalizm-öncesi" ve "kapitalist" (toplumsal formasyon) kavramlarını kullanan Marksist kuram içinde, analitik araçlar olarak "üretim tarzı", "eklemlenme" ve "kerte" (düzey) kavramları geliştirilmiştir.[4]

"Geçiş" Toplumlarında Karma İlişki ve Biçimler

Bu çalışmayı ilgilendiren "kültürel değişme" açısından bakılacak olursa, Modernleşme Kuramını içerden ve dışardan eleştiren her iki gruptaki görüşlerin önemli ortak noktaları olduğu görülür. Ortak olduğu ileri sürülecek olan her iki

(4) Azgelişmişlik, bağımlılık ve dünya sistemi kuramları ve eklemlenme, üretim tarzı kavramları hakkında bkz: (Bernstein, 1981; Wallerstein, 1980; Roxborough, 1981; Keskinok-Ersoy, 1984; Trimberger, 1979; Aksoy, 1975).

nokta birbirini bütünleyen ve geleneksel (kapitalizm-öncesi) ve modern (kapitalist) kategorileri (üretim tarzları) arasındaki ilişkinin yeniden biçimlendirilmesine ilişkindir. Birincisi; "Geçiş" toplumlarında eski ile yeni arasındaki ilişkinin karma biçimlerin hâkimiyetiyle sonuçlandığı; ikincisi ise, birer ideoloji olarak geleneksellik ve modernliğin birbirlerini dışlamayabileceği üzerinedir.

Modernleşme Kuramını eleştiren her iki paradigma için ortak olan soru, şöyle sorulabilir: "Modernleşme" (kapitalist endüstrileşme) öncesi bir toplum, dıştan yönlendirilme sonucu "modernleşme" sürecine girdiğinde, bu karşılıklı etkileme sürecinin biçim ve ilişkileri nasıl kavramlaştırabilir? Modernleşme Kuramını içinden eleştiren Singer, alternatif bir kuramın, yani yeni bir "modernleşme kuramının", klasik geleneksel-modern toplumlar (ikilemi) kuramı yerine, genel bir *kültürel değişme* kuramıyla bütünleşmesi gerektiğini söylerken, bu soruyu, cevabını da vererek şöyle formüle ediyor: "Eğer -Sanskrit Hindu- Büyük Geleneği, modern kentte hâlâ sürüyorsa, bu,.. belki de, her toplumdaki gelenekselleştirici ve modernleştirici yönelimler arasında karşılıklı etkileme olduğunu göstermez mi? Ve eğer, böyle bir karşılıklı etkileme varsa, bunun karakteristik işleme tarzları ve sonuçları nelerdir?" (Singer, 1971: 161-162). Klasik ikilik kuramının, "geleneksel ve "modern" arasındaki *karma ilişkiyi* ya da gelenekler arası karışımı kavramsallaştıramadığını belirten Singer, Hindistan gelenekselliğinin, yenilik, değişme ve modernliğe karşı olmadığını belirtiyor: Hindistan'ın sinkretik(*) Hindu kültüründen kaynaklanan gelenekselliği[5] aslında bir

(*) Farklı dinsel pratik ve geleneklerin bir kültürel yapı içinde kaynaştırılması. 15.-16. yüzyılda Hindistan'da, Sih dini ile"İslam"ı bağdaştırmaya çalışan bir sinkretizm akımı güçlü idi. (E.N.)

(5) Bu bağlamda "gelenekselleştirme", modern olanı yerli (indigenous) hale getirme anlamında "yerlileştirme" olarak da tanımlanabilir.

değişmeye uyum mekanizmasıdır; Hint kültürünün değişmeyi kabul etme stratejisidir. Hint insanı, her türlü yeni ürün, teknik, üslûp, davranış biçimi, ilişki tarzını geleneksel kodları içine yedirerek, bu arada geleneksel olanı da değiştirerek meşrulaştırır, anlamlı kılar. Bu anlamda "modernleşme", ne modern kültürü kabul etmek için geleneksel kültürü reddetmek, ne de tam tersidir. Geleneksel toplumların problemi ister ülke içinden ister dışardan kaynaklansın, yenilik ve değişime uyma problemidir.[6]

Singer, kültürel modernleşme yolunda değişmeyi bir uyum mekanizması olarak ve "toplumu" birim alarak kavramsallaştırıyor. Biçim ve ilişkiler açısından ise bu değişmenin karma ilişki ve biçimler getirdiğini söylüyor. Geleneğin değişmeye kapalı durağan bir yapısı olmadığı ve geçiş toplumlarında geleneksel ile modern arasındaki ilişkinin çeşitli biçimleri olduğu, ancak bu ilişkinin hâkim biçiminin birleşme (fusion) ilişkisi olduğu konusunda, modernleşme kuramını yine aynı paradigma içinden eleştiren Gusfield de hemfikir (Gusfield, 1967). Ancak Gusfield modern ve geleneksel biçimler arasındaki ilişki türlerini kavramsallaştırırken, Singer'ın "toplumu" birim almasına karşın, toplumsal farklılıkların önemini vurguluyor. Özgül geleneklerin içeriğindeki çeşitliliğe dayanarak, modern biçimlerle aralarında "kabul etme" (yerine geçme) "yadsıma" ve "içiçe geçme" ilişkileri olabileceğini belirten Gusfield, modernleşme kuramında saptadığı 7 yanlışa karşı savlarını, antropolojik çalışmaların sonuçlarına dayanarak, şöyle ileri sürüyor: "Geleneksel toplum" durağan değildir, çoğu kez değişmenin ürünüdür. Geleneksel kül-

(6) Hint toplumunun bu uyum mekanizmasının biçim ve süreçleri ise Singer tarafından şöyle tanımlanıyor: Yeniyi "gettolaştırmak" (enclavement), nötrleştirmek, kompartmanlaştırmak, hayali (vicarious) ritüelleştirme, üsluplaştırma, yeniden yorumlama ve arkaikleştirme (Singer, 1971).

tür tutarlı bir norm ve değerler bütünü olmayıp, "büyük" ve "küçük" geleneklerinin yanısıra, bu geleneklerin kendi içlerinde de çeşitlilik içerir. Geleneksel toplum türdeş bir yapıya sahip değildir, işbölümü, farklı gruplar ve farklı yaşam üslûpları içerir; eski geleneklerin yeni değişmeler tarafından yerinden edilmesi zorunlu değildir, eski ile yeni yanyana varolabileceği gibi, bu ilişki çoğu kez karma biçimle de sonuçlanabilir. Geleneksel ve modern biçimler daima çatışma içinde değildirler; bu soyutlamaya karşı ampirik bulgular, modernist biçimlerin "kabulünü", "yadsınmasını" veya "birleşmesini" etkileyen özgül geleneklerin içeriğindeki çeşitliliği ortaya çıkartmıştır. Gelenekselllik ve modernlik birbirlerini karşılıklı olarak dıştalayan sistemler değildir; verili bir kurum ya da kültürel sistem çeşitli yön ve boyutlara sahiptir, her boyut yeni etkilere karşı aynı biçimde yanıt vermez. Gelenekler, çoğu kez, modern biçim ve süreçleri güçlendiren bir işleve sahiptir; modernleşme süreçlerinin gelenekleri zayıflatması zorunlu değildir; yeni değer ve kurumlar, büyük bir sıklıkla, eskilerle içiçe geçer, kaynaşır.

"Geleneğin İcadı" ve Modernlik

Gusfield'in Modernleşme Kuramındaki geleneksel-modern ilişkisini yeniden değerlendirdiği bağlam içinde gelenek, belli bir tarihsel durumda, günün ihtiyaç ve özlemlerine göre yeniden biçimlendirilen bir niteliğe sahiptir. Bugünkü eylemleri meşrulaştırmada bir kaynak olduğu ölçüde gelenek, bir ideoloji, bir eylem programı haline dönüşür. Aynı biçimde, "modern" olarak tanımlanan nitelikler, aslında geçiş toplumlarının ideolojik tarihlerine göre seçilmiş bir 'yapıntıya' aittir; o toplumun erişmek istediği kimliği yansıttığı ve bunu

bir eylem programına döndürdüğü ölçüde "modernlik" de bir ideoloji haline dönüşür. "Modern olmak" ya da "geleneği koruyarak sürdürmek" siyasaları, bu anlamda, yeni devletlerde (geçiş toplumlarında), değişmeye karşı otomatik (tepkisel) yanıtlar değil, önemli toplumsal hareketlerdir. İdeoloji olarak bu yanıtlar her zaman çelişki içinde değildirler. Modernlik arayışı, gelenekselliğin yeniden canlanmasına da dayanır ve ondan güç alır. Yeni devletler (uluslar), özellikle siyasal otorite ve ekonomik kalkınma bakımından geleneği değiştirerek, ondan fazlasıyla yararlanırlar.

Gusfield'in geleneksellik ve modernliğin birarada, birbirlerini güçlendirerek yeni ulusların kültürel politikalarında ideolojik olarak rol oynadıklarını belirtmesi, şu açıdan ilginç: Geleneksel ve modern arasındaki ikilik yerine, "karma", "bileşik", "birbirinin içine geçen, destekleyen" bir hâkim ilişki biçiminin varlığının, yalnızca kendiliğinden toplumsal değişme sürecinde ortaya çıkan biçim ve süreçler için değil, aynı zamanda iradî (voluntarist) nitelikli ulusal kültürel politikaların çözümlenmesinde de kullanılabilir. Nitekim Marriott, (1945 sonrası bağımsızlığını kazanan) yeni ulusların kültürel siyasalarını değerlendirirken aynı yöntemi kullanıyor ve yeni ulusları önce, geçmişlerinde "Büyük Gelenek" olup olmamasına göre ayırıyor (Marriott, 1963). Ulusal kimliğin oluşturulmasında, birleştirici bir unsur olarak geçmişin yeniden canlandırılmasında, "Büyük Geleneğe" sahip Hindistan gibi ulusların daha şanslı olduklarını söylüyor. Böyle bir geleneğe sahip olmayan, özellikle Afrika uluslarının, kültürel siyasa yaratmakta zorlandığını belirtiyor. Ancak her iki gruptaki ülkeler açısından asıl önemli olan, ulusal bütünleşmeyi sağlamak için her toplumsal kesimi bağlayacak uygun kültürel düzeyin (kodlar, semboller, değerler) seçilmesi. Bu ise, özellikle etnik, dinsel, kültürel, sınıfsal ayrımların olduğu top-

lumlarda, bu çeşitli grupların geleneklerine hitap edebilecek çoğulcu ve birleştirici kültürel siyasayı gerektiriyor. Hindistan ve Nijerya'da görülen, geleneklerin en bağlayıcı ve prestijli olanların seçilerek yeniden canlandırıldığı çoğulcu ve mozaik niteliğinde bir kültürel siyasa. Buna karşılık örneğin Endonezya ve Seylan'da, seçkinler ve köylü-halk arasında bütünleşmeyi gözardı eden, bu nedenle bağımsızlıktan kısa bir süre sonra tepkisel hareketlerle karşı karşıya gelen Batılaşmacı, tekçi (monist) bir kültürel siyasa.

Bu açıdan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme projesine bakılacak olursa; Türkiye'nin Osmanlı Büyük Geleneğine sahip olmasına rağmen, bu gelenekle ilişkisinde bir Hindistan'dan çok, Büyük Geleneği olmayan bir Afrika ülkesi gibi davrandığı; kültürel ideoloji olarak geleneği yeniden biçimlendirirken -1930'lardaki dil, tarih tezleri ve ilerde müzik konusunda alınan tedbirlerde görüleceği gibi- geçmiş tanımını Anadolu uygarlıklarını da kapsayan bir biçimde "Türklük" geçmişine dayandırdığı söylenebilir. "Muasır devletler seviyesi"ne ulaşmayı amaçlayan ve "Batılılaşmaya evet" diyen kültürel projenin gerçekleştirilmesini sağlayacak devrimler yapılmış; alınan tedbirler, 'evrensel' kültürün oluşmasını sağlama yolunda önemli sonuçlar vermiş; 'halkçılık' ilkesi çerçevesinde -ilerde görüleceği gibi müzikte halk müziğinin derlenmesi ve armonize halk müziğine öncelik verilmesi- halkevleri ve köy enstitüleri gibi kurumlar aracılığıyla geleneksel kültürün yeniden biçimlendirilmesi ve Cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılması yoluna gidilmiştir. Ancak tüm bu uygulamalar, yöresel, sınıfsal ve etnik farklılıkları gözönünde tutan çoğulcu bir kültürel siyasa yerine, daha çok, seçkin-halk ikileminin yaşandığı bir Seylan ya da Endonezya örneğindeki gibi monist bir niteliğe sahiptir. Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesi bu nedenle mo-

dernleşmenin en ivme kazandığı 1950'lerden sonra tepkiyle karşılaşmış -bu tepki bir yandan 1950'ler iktidarı tarafından "geleneğin yeniden icadı"yla kullanılmış- ancak sonuçta bu projeye hem direnen ve ama hem de onun başlattığı uygulamaları kendisine de eklemleyen arabesk gibi karma kültürel bir tarz ortaya çıkmıştır.[7]

Kültürel gelişme sürecinin, sonuç olarak, değişik kültürel malzemeler arasından seçerek (bazılarını reddederek) bir sentezleme süreci olduğunu belirten Marriott, yeni ulusların kültürel siyasalarına bakıldığında, hâkim kuralın, tekçi siyasalardan çok karma-çoğulcu siyasalara yatkın olduğunu belirtiyor. Böylelikle, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni ulusların kültürel siyasalarının ya "Batıyı taklit" ya da "örtük geleneklerin aynen dirilmesi" olacağı tahminini yürüten -klasik Modernleşme Kuramcılarının- özgül gelişmeleri kapsayamadıklarını söylüyor.

Geleneğin yeniden canlandırılması ve siyasal bir ideoloji olarak çalışması konusunda Marksist paradigma içinde de, yine antropoloji destekli çalışmalar var. Hobsbawn, örneğin, modern toplumlarda eski gibi görünen "geleneklerin", aslında kaynak olarak çoğunlukla yeni olduklarını ve hatta bazen icat edildiklerini söylüyor:

> "İcat edilmiş gelenek" denince normal olarak, açık ya da örtük bir biçimde kabul gören ve bir ritüele ait ya da sembolik nitelikli olan bir dizi pratik anlaşılmalıdır. Otomatik olarak geçmişle süreklilik ilişkisini ima eden

(7) Ancak, geleneğin siyasal bir amaçla yeniden biçimlendirilmesinin Türkiye'de belki de en yetkin örneği, 1970 sonlarından itibaren ekonomik alanda başlamış; 1980 başında hukuki-siyasal yaptırımları sağlanmış; ve 1983'lerle birlikte ANAP döneminde ideolojik hegemonyası tamamlanmış olan yeni-muhafazakâr projedir (Bu yaklaşım için bkz. Hobsbawn'ın (1983a, 1983b) "geleneğin icadı" ve Stuart Hall'un (1981, 1987) "hegemonya" kavramları).

bu pratiklerin amacı, tekrar yoluyla, belirli değerler ve davranış normlarının düzenlenmesidir. Nitekim mümkünse bunlar, uygun bir tarihsel geçmişle süreklilik kurmaya çalışırlar... Son iki yüzyılı inceleyen tarihçiler için "geleneğin icadını" böyle ilginç kılan nokta, modern dünyanın sürekli değişim ve buluşları ile, en azından toplumsal hayatın bazı alanlarını değişmez olarak yapılama çabası arasındaki karşıtlıktır. Bu anlamda "gelenek", "geleneksel" toplumlara hâkim olan "örf ve adet"ten açıkça ayrılmalıdır (Hobsbawn, 1983a: 1-2).

Daha çok hızlı toplumsal değişim dönemlerinde önemli toplumsal ve siyasal işlevleri için "icat edilen gelenek", bu anlamda bir güdüp-yönetme (manipulation) aracıdır. Ancak Hobsbawn'ın belirttiği gibi, güdüp-yönetmenin en iyi örnekleri, hitap edeceği halk topluluklarının açık ya da örtük ihtiyaçlarına dayanan pratikleri kullandığı zamandır. Bu anlamda zevk ve modalar da ancak bunların dayandığı ihtiyaçlar "keşfedildikten" sonra "yeniden icat" edilebilirler (Hobsbawn, 1983b: 307).[8]

"Eklemlenme" Kavramı

Kültürel değişme açısından Marksist paradigma içinde, üretim tarzlarının ya da (siyasal, ekonomik, kültürel) kertelerinin "eklemlenmesi" (articulation) kuramı, her türlü "ikilik" yakıştırmasına karşı olduğu, tanımlama açısından üzerinde

(8) Hobsbawn'ın "geleneğin icadı" ve "güdüp-yönetme" konusundaki yaklaşımı, ilerde görüleceği gibi, Stuart Hall'un Gramsci'den uyarladığı "hegemonya" kavramıyla bütünleşebilecek bir nitelik göstermektedir.

kuramsal olarak uğraşılmış olduğu, toplumsal açıdan bütünlüklü bir analize (sınıfsal, tarihsel, uluslararası) izin verdiği için önemli. Ancak, "eklemlenme" kuramı, özellikle ekonomik ve sonra siyasal çalışmalar alanında geliştirilmiş bir kuram; kültürel değişme açısından üzerinde o derece uğraşılmamış. Bu nedenle bu çalışmada, geleneksel-modern, ya da kapitalizm-öncesi ve sonrası toplumlar, ilişkiler, biçimler, süreçler arası ilişkinin karma niteliğini aydınlatmada kullanmak amacıyla Foster-Carter'ın "Eklemlenmenin Eklemlenmesi" adlı makalesine (Foster-Carter, 1984: 59-93) dayanıldı. Yani, Foster-Carter'da "üretim tarzlarının eklemlenmesi" olarak anlatılanlar, "geleneksel" ve "modern" kültürel denen kertelerin eklemlenmesini anlamak için kullanıldı.

Modernleşme kuramını içerden eleştiren görüşler, geleneksel-modern ilişkisinde "ikiliğe" karşı, "karma" ilişki ve biçimlerin varlığını savunuyorlardı. Marksist paradigmadaki "eklemlenme" kavramının üstünlüğü ise, bu ilişkinin bir süreç olduğu ve hem "karma" (bileşim) hem de *"çelişki"* niteliklerini birarada taşıdığı önermesinde yatmaktadır.[9]

(9) "Çelişki"yi gözardı etmesine rağmen, Singer ve Gusfield'in yaklaşımlarının üstünlüğü ise, Singer'ın Hint toplumundaki "karma" ilişki ve biçimlere dayanan uyum mekanizmasının süreçlerini tanımlamasında görüldüğü gibi antropolojik çalışmalara dayandıkları için, ampirik olarak geliştirilen analiz kavramlarına sahip olmalarıdır. Bu çalışmada Orhan Gencebay arabeskinin ortaya çıkış nedenleri, biçim ve anlamı incelenirken, terimin kendisi kullanılmasa bile, ilişki ve biçimlerin "karma-çelişkili" ya da -Stuart Hall'un popüler kültür tanımında da görüleceği gibi "boyun eğme-direnme"- şeklinde belirlenen *"eklemlenmiş"* niteliğine dayanılacaktır. Paralel bir görüş için bkz. M. Belge: "'Batı ile 'Doğu' (kavramları)... başlangıçta geçerli olduğu halde, zaman geçtikçe, gerçekliği açıklamaktan çok gizlemeye başladılar. Çünkü anlatmaya çalıştığımgibi, aslında gerçek bir 'Doğu' ya da gerçek bir 'Batı' söz konusu değil. Henüz tanımlamayı başaramadığımız bir garip bileşim içinde

"Eklemlenme" kavramının Marksist yazında kullanımı Althusser'le başlar. Althusser bu kavramı Marks'ın gliderung (eklemlenmiş bireşim, eklemlenmiş hiyerarşi) kavramının karşılığı olarak ve "... her türlü şeyin farklı düzeyleri arasındaki bağlantı ve etkililiği gösteren anatomik bir mecaz olarak" kullanmıştır. Post ise eklemlenme kavramının bağlantıdan öte bir anlamı da olduğuna işaret etmiştir: "İngilizce ve Fransızcada eklemlenme anlam olarak a) bağlamak, birleştirmek (to join) ve b) bir şeyi tanımlamak, ifadelendirmek (give expression to) olmak üzere çifte anlamı vardır..." Kelimenin son zamanlardaki popülerliği, Althusser'den açıkça etkilenmesine rağmen kendisi de önemli katkılarda bulunan Pierre-Philippe Rey'in yapıtları sayesindedir (a.g.e., 65). Rey'e göre, "eklemlenme statik bir durum değil, zaman içinde bir süreçtir: ..., eklemlenme sürecidir. Bu biçimiyle temelde, günümüze dek kapitalizme geçiş diye bilinen sorunsalın yeniden formüle edilişi ve anlatımıdır" (a.g.e., 66). Rey'e göre, (daha sonra Post'ta olduğu gibi) eklemlenme kavramı sadece bileşim kavramını içermez. Yani eklemlenme çelişki kavramını yadsımaz; "olsa olsa eklemlenme çelişkinin doğasını belirler" (a.g.e., 67). Ya da bileşim (a.g.e, 81) ve çelişkinin temelini eklemlenme oluşturur (a.g.e, 83). Ayrıca, Post'a göre de, "birbirini bütünleyen ancak çelişkili" iki tarz eklemlenmektedir (a.g.e., 80). "... Simmel'ın "çelişki birarada olmanın bir biçimidir" diye gözlemlediği gibi, iki şey arasındaki çelişki de eklemlenmenin bir biçimidir. Her kavram bir diğerini gereksindirir; eklemlenmesiz çelişki (veya eklemlenmesiz geçiş) ise gerçekte birbirine kenetlenmiş güreşçilere ben-

yaşayan (buna teknik bir dille "eklemlenme" diyebiliriz...) ve özlemlerini bu alışılmış terimler içinde dile getiren kesimler var. Ve, sonuçta Doğudan ve Batıdan etkilenmiş olmakla birlikte ikisinden de farklı ve ikisine de indirgenemeyecek bir yeni oluşum ortaya çıkıyor. Kültür incelemesinin başlıca görevi, bu yeni karmaşık fenomeni analiz etmek olmalı" (Belge, 1983: 67-68).

zer bir içiçe ilişkide olan iki şeyin büyüyüp küçülmelerinde olduğu gibi, her birini, kendi iç dinamikleriyle belirlenen birbirinden ayrı etkinlikler olarak görme hatalı yaklaşımını anıştırmaktadır". Böylelikle eklemlenmenin çelişki fikrini yadsımaması, "geçiş üzerine yapılan eski tartışmaya tümüyle yeni bir boyut eklemiştir" (a.g.e., 83).

Üçüncü Dünya Ülkelerinin Özgüllüğü

"Eklemlenme" kavramı aracılığıyla kapitalizme geçiş sorununa bakıldığında, Laclau'nun Latin Amerika'daki feodal unsurlar hakkında söyledikleri, Marksist paradigmanın hem Modernleşme Kuramına karşıtlığını, hem de bu kuramı içerden eleştiren görüşlere benzer ama farklı bağlamını ortaya koyar: Feodal "...unsurlar ne kapitalizmin dışında kalan, ne de gerileyen kesimlerdir ve daha geniş bir sistemin içsel ve yapılaşmış bölümünü oluştururlar..." Burada, "kapitalizm ile diğer üretim tarzlarının ilişkisini ne birbirini izleme veya evrim biçiminde.. ne bir tür diyalektik çözülme ve aşma..; hatta ne de bir geçiş olarak kavrayan bir paradoksla karşı karşıyayız.. Gerçekten de bu bağlamda kapitalizm, kapitalizm-öncesi tarzları ortadan kaldırmak bir yana, onlarla birlikte yaşamakta, bununla da yetinmeyip, onları desteklemekte ve hatta bazı durumlarda şeytani bir sihirle onları yaratmaktadır da (a.g.e, 61-2). Ancak kapitalizmin "her yerde aynı olduğu"nu vurgulayan Rey'i destekleyen Foster-Carter, şu soruyu sormadan edemiyor: "...bazı toplumlara kapitalizmin anayurdu... diğerlerine, kapitalizmin dışardan geldiği toplumlar deniyor.. gerçekte böyle bir farklılaşma çok önemli olamaz mı? (a.g.e, 76) Bu farkın önemli olduğunu belirten Foster-Carter, her ne kadar Rey'e "kapitalizme geçiş yolunun her formas-

yonda özgün olduğunu"[10] ve bu özgün formasyonun "niteliğinin salt kapitalizmin değil kapitalizm-öncesi tarzların da dinamiğini yansıttığını, tam olarak da bunların eklemlenmesinin oluşturduğu"nu söylediğinde katılsa da, onun "toplumsal formasyonların daha büyük sistemle (dünya sistemiyle) bütünleşme biçimi"ni gözardı ettiğini belirtiyor (a.g.e, 77). Bu bağlamda Foster-Carter, toplumsal formasyonlar düzeyinin üretim tarzları aracılığıyla çözümlenmesinin, formasyonların dünya sistemi içindeki ilişkilerini öne çıkaran "bağımlılık" perspektifi ile tamamlanması gerektiğini söylüyor:

> Üçüncü Dünya üzerine yazan araştırmacıların bir çoğu, çalışmalarında çıkış noktası olarak kapitalizmin ilk ortaya çıktığı ülkelerle, ihraç edildiği ülkeler üzerindeki etkilerinin benzer olmadığından hareket etmektedirler. Bu salt her ikisinin de aynı süreci başlatabileceği söylenebilen, normal olarak ana rahmine düşme ile yapay döllenme arasında olduğu gibi, bir köken sorunu değildir. Tersine, bağımlılık kuramının yadsınmayacak tezi, sonuncu sürecin ilkinden farklı olarak, oldukça deforme olmuş bir döl yarattığıdır. Başka bir anlatımla, kapitalizmin Üçüncü Dünya'ya girişinin dışa dönük doğası, salt tarihsel bir ilgi değil, azgelişmişlikten anladığımız şeyden soyutlanamayacak, onun özünü oluşturan, süregelen ve belirleyici bir özelliğidir (a.g.e., 76).

Bu bağlamda, Üçüncü Dünya ülkelerinin kapitalizm öncesi toplumsal dinamiğinin özgüllüğü ve kapitalizme eklem-

(10) Modernleşme Kuramını içerden eleştirenler arasında da, geleneksel-modern evrensel soyutlamasına karşı, özgül toplumların kendine özgü "geçiş"leri olduğunu savunanlar var (bkz: Stephenson, 1963: 265). Ancak bu "özgüllük" toplumlararası ilişkiler ve yeni-sömürgecilik çerçevesine yerleştirilmediği için, bu görüş bir tür "kültürel görelilik"ten öte gidemiyor.

lenme zamanı ve tarzı nedeniyle kendine özgü bir modernleşme süreci ve tarzına sahip olduğu ve dolayısıyla tıpatıp Batı'ya göre değerlendirilmesinin yanlış olduğu, ayrıca bu ülkelerde "geçişin" *engellenmiş* bir yanı olduğunu teslim etmek gerekiyor. Böyle bakıldığında, Modernleşme Kuramını, özellikle modernleşme sürecinin karmaşık biçim ve ilişkiler içerdiği konusunda iyileştirmiş olsalar da, ne Singer'ın ne de Gusfield'in yaklaşımları yeterli olmuyor. Çünkü ilkin bu yaklaşımlarda Üçüncü Dünya ülkelerinde modernleşmenin kendisi yani bu sürecin niteliği bir problem olmaktan çıkarılıyor. Buna bağlı olarak da, modernleşme sürecinde toplumsal iktidar ilişkileri sorunu gözardı ediliyor.[11]

Nasıl Bir Modernleşme?

"Nasıl bir modernleşme" sorusunun problem haline getirilmesi, Üçüncü Dünya ülkeleri için olduğu kadar, Batılı kapitalist ülkeler için de geçerli. Marshall Berman -Karl Marks'ın *Manifesto*'suna dayanarak- kapitalist gelişme sonucu, kaynağını Aydınlanma geleneğinden alan ve Fransız İhtilalinin "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" şiarıyla özetlenebilecek olan burjuva toplumsal projesinin, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren "tutuklandığını"[12] belirtiyor:[13] Karl Marks burjuva-

(11) Yukarda görüldüğü gibi, değişme birimi olarak "toplumu" ele alan Singer için kültürel değişme açısından modernleşme, yalnızca bir uyum sürecidir. Singer'ın çatışma, engellenme ve müdahaleyi gözardı etmesine karşın Gusfield, toplumsal grup ve sınıfların varlığını, gelenek içindeki çeşitliliği ve modernlik ile gelenekselliğin ideolojik boyutlarını teslim ediyor. Ancak Gusfield de bu çeşitlilik ve ideolojik boyutu iktidar ilişkileri çerçevesinde ele almıyor.

(12) *"Tutuklanmış"* modernleşme, Ünsal Oskay'ın M. Berman (1982) yorumudur -bkz. *Siyasal Kültür Dersi Notları*. (1981).

(13) Habermas'a göre, Aydınlanma filozofları, uzmanlaşmış kültür birikimini (bilim, evrensel ahlak ve hukuk, bağımsız sanat) gündelik hayatın zenginleş-

zinin tarihte oynadığı devrimci rolden bahsederken ilkin, insan etkinliğinin neler yaratabileceğini gösterdiği için över: Burjuvazi, çok kısa zamanda kendinden önceki bütün çağların yaratmış olduğundan çok daha büyük ölçüde üretici güç yaratmıştır. Burjuvazinin ikinci başarısı ise, bireysel ve toplumsal hayattaki sürekli değişimi ve bunun sonucu olarak da kendini yenilemek zorunda olan insandaki yetenekleri özgürleştirmesidir. Bu anlamda bireyin kendini geliştirmesine ilişkin hümanist ideal, burjuva ekonomik gelişme tarzıyla yani sürekli hareketlilikle yakından ilgilidir. Ancak, modern burjuva döneminde ortaya çıkan üretici güçlerin zenginliği ve bireysel gelişme olanağı özgür bir toplumsal ve bireysel yaşamın yaratılması potansiyelini getirirken, kapitalizm, yarattığı bu potansiyeli yine kendisi yıkar. Çünkü, toplumsal üretim güçlerinin gelişiminde potansiyel olarak sınırsızlığa erişilmiş olmasına rağmen, bu güçler kapitalist biçimler içinde hapsolmuştur: Burjuvazinin eylem kapasitesi, yalnızca sermayenin birikimi amacına yönelik girişimlerle sınırlanmıştır. Aynı biçimde bireysel gelişme potansiyelinin yalnızca pazarlanabilir olan insanî değerlerle sınırlandığını belirten Berman, bireylerdeki pazarlanamaz nitelikli değerlerin bastırıldığını, çarpıtıldığını ya da kullanılmadığı için yokolup gittiğini söylüyor (Berman, 1978).

Kapitalist modernleşmenin sorunlarının ortadan kaldırılması ve Aydınlanma geleneğine yaslanan bir toplumsal ve bireysel özgürleşme projesinin gerçekleşmesi gereği Batılı kapitalist toplumlar için gündemdeyken, Üçüncü Dünya ülkelerindeki kapitalist modernleşme sürecinin, Batılı kapita-

mesi, yani gündelik toplumsal hayatın "rasyonel" bir biçimde örgütlenmesi amacıyla kullanmak istediler. Bu anlamda Aydınlanma Projesi, doğa güçlerinin kontrolü, dünyanın ve ben'in daha iyi anlaşılması, ablaki gelişmenin sağlanması, toplumsal kurumların adaleti ve insani mutluluk amaçlarının gerçekleştirilebilir olduğu inancına dayanıyordu (Habermas, 1981: 9).

list toplumların sorunlu modernleşmesine uymasını beklemesi, Modernleşme Kuramı yandaşı görüşlerin eleştirilecek yanıdır. Gerçekten de Inkeles'in yaptığı gibi,[14] azgelişmiş bir ülkede modernleşme derecesini -Berman'ın terimleriyle, tam da yalnızca sermaye birikimine ve pazarlanabilir olan insanî nitelik ve faaliyetlerin varlığını saptamaya çalışan- teknokrat insan tipi ve fabrika ortamının varlığı sendromlarına göre ölçmek, hem Üçüncü Dünya ülkelerinin özgüllüğünü hem de özgürleşme projesini gözardı etmek anlamına gelir. Halbuki, tam da, tıpatıp Batılı kapitalist ülkelerin modernleşme tarzı gibi olmayıp, böylelikle toplumsal hayatta kapitalist rasyonalitenin oradaki gibi ve o kadar gelişkin olmaması nedeniyle, engellenmiş ve problemli yanlarına rağmen, Üçüncü Dünya ülkelerinin özgürleşme açısından modernleşme konusunda daha şanslı olabilecekleri söylenebilir.[15] Bu şansı bir yönüyle Habermas'ın sistem ve yaşam alanı kavramlarını kullanarak, Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşam alanların Batılı kapitalist ülkelerdeki gibi ve o kadar sistemin rasyonalitesi tarafından "sömürgeleştirilememiş" olması gerçeğine bağlayabiliriz.[16]

(14) Inkeles, A. et al., *Becoming Modern* (Cambridge: Harvard University Press, 1974) kitabını tartışan bir makale için bkz: (Gendzier, 1979).

(15) Açıkça gözlemlenebilir de olan bu gerçeği, M. Belge şöyle dile getiriyor: "Toplumumuzun büyük bir dinamizmi var... Batı toplumlarıyla kıyaslandığında orada artık çok rutin, önceden hesaplanabilir bir gelecek var. Hem toplum hem birey için..." (Belge, 1988: 22).

(16) Habermas'a göre kapitalist sistemin rasyonalitesi, amaçlı-rasyonel eylem (purposive-rational) türlerini gerektirir. "Yaşam alanları"nın rasyonalitesi ise, "iletişimsel eylem"e (communicative action) dayalıdır. İletişimsel eylem türü, toplumsal etkileşimin farklı bir türüdür; "başarı"ya yönelik toplumsal ya da toplumsal olmayan diğer eylem türlerinden ayırdedilmelidir. "Günlük hayat pratiklerinde iletişimsel rasyonalite, her çekincesiz anlama davranışında, her dayanışma içinde birlikte yaşama anında, her başarılı bireyselleşme ve özgürleşmeyi koruma fiilinde yenilenmektedir" (Habermas, 1982: 221). Bu

Bu noktada, kapitalizm öncesi biçim ve pratikler ile kapitalist sistemin rasyonalitesinin gerektirdiği biçim ve pratikler arasındaki ilişki yeniden gündeme geliyor. Bu ilişkinin karmaşık, yani eklemlenmiş (bileşik ve çelişkili) biçimleri vareden bir ilişki olduğunu tekrar edecek olursak, -özellikle Modernleşme Kuramı çerçevesinde- yalnızca geriye dönük ve zaman dışı bir dürtünün ürünü olarak yanlış değerlendirilen "gelenekselciliğin" de kapitalist sistemin rasyonalitesine direnen ve böylece özgürleşme projesi açısından anlamlı bir yanı olabileceği söylenebilir.[17] Kapitalist sistemin toplumsal olarak sermaye birikimini çoğaltmaya ve bireysel olarak da "başarı"ya yönelik rasyonalitesine karşı -kapitalist gelişme içinde sürekli yeni biçimler alarak değişen- geleneksel yaşam alanlarının direnmesi Üçüncü Dünya ülkeleri için daha yaygın bir biçimde geçerli olduğu gibi, Batı için de geçerlidir.[18]

ikinci eylem türleri, bir sonuç ya da amacı uygun araçlarla başarmayı isteyen amaçlı-rasyonel eylem biçimleridir. Habermas'a göre bugün Batılı kapitalist toplumlar, sisteme ait rasyonalizasyon süreçlerinin yaşam alanlarını sömürgeleştirme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Habermas'ın "modernliğin patalojisi" olarak adlandırdığı bu sorunun saptanması toplumsal teoride "anlamak"tan öte normatif ölçülerin bulunup bulunmayacağına dair soruya verdiği olumlu yanıtla birarada gitmektedir. Bu da, insanî özgürleşmeyi geliştirmek gibi bir pratik amacı olan eleştirel toplumsal teorinin mümkün olduğu sonucunu getiriyor (Aktaran, Bernstein, 1985: 1-32- Not: "Communicative action" için kullanılan "iletişimsel eylem" karşılığı, "karşılıklı anlayış ve dayanışma" anlamını da kapsamaktadır.

(17) "Kapitalist modernleşme sonucu geleneksel yaşam alanlarının gerilemesini sağlayan bir yıkım gerçekleşiyor. Modern toplumların ortaya çıkışında bu çöküş gerçekten her zaman için kaçınılmaz. Ama, bu (gerçek, bu yıkımın) desteklenmesine bilerek izin verilmesi ya da ahlâken tahammül edilmesi gerektiği anlamına gelmiyor" (Habermas, 1981: 26).

(18) Batıda 19. yüzyıla dek erken kapitalistleşme döneminde, burjuva özgürleşme idealleri ya da sosyalizm fikirleriyle ilişkisi olmayan ama gücünü geleneksel ve dinsel fikirlerden alan köylü ve zanaatkâr hareketleri... "Kapitalist modernleşmeye karşı direnen bu hareketlerin itici gücü,. haksızlık duyguları

Ancak, kapitalizm öncesi, geleneksel biçim, ilişki ve değerlerin her direnmesini özgürleşim açısından anlamlı bulamayız. Stuart Hall'un "halk" ve "halka ait olmayan" arasındaki analitik ayrım mantığını sürdürerek (Hall, 1981b: 234), "geleneksel" ve "modern" ayrımına bakacak olursak, bu ayrımı içeriksel olarak topyekûn bir karşıtlık olarak görmek gericilik olur. Burada ayırıcı prensip toplumsal ve bireysel özgürleşme olduğundan, asıl karşıtlık Habermas'ın deyimleriyle, amaçlı-rasyonel eylem ve kapitalist sistemin hâkim rasyonalitesi ile paylaşımcı eylem ve yaşam alanlarının rasyonalitesi arasındadır. Geleneksel denilen ve eklemlenerek biçim değiştirse de en azından bazı öğeleri açısından devamlılık gösteren biçim, ilişki ve değerleri, direnme açısından anlamlı kılan, bunların paylaşımcı bir istemi yansıtmaları ve böylece özgürleşme projesi[19] açısından *dönüştürülebilme* potansiyeli-

ile kendiliğindenlik ve ifade özgürlüğü ihtiyaçlarına dayanıyordu" (Habermas, 1981: 19-20). Habermas, Batıdaki ekolojik, antinükleer ve kadın hareketleri gibi yeni toplumsal hareketlerden de bahsederken, bunların "koruyucu tepkiler" (defensive reactions) olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylüyor. Bu hareketler *sisteme ait rasyonalizasyon* süreçlerinin dayattığı ve çarpıtmalara karşı yaşam alanlarının iletişimsel yapılarının bütünlüğünü korumaya yönelik tepkilerdir (Aktaran, Bernstein, 1985).

(19) Bu çalışmada görüldüğü gibi, *"özgürleşme"*, hem bireysel hem de toplumsal düzeylerde tanımlanmıştır; "özgürleşme" projesi, "eşitlik ve özgürlüğün" hâkim olduğu bir yaşam tarzının tasarımını ve bu tasarımın gerçekleştirilme koşullarının şimdiden yaratılmaya başlanması mücadelesini içerir (bkz. Laclau, 1987; Hall, 1987). Bireylerarası ilişkilerde "dayanışma", bireysel olarak ise "teemmül" (self-reflection, bizzat düşünülen şey üzerine derinlemesine düşünüp taşınma - E.n.), yaratıcılık ve paylaşma isteği'nin varlığı "özgürleşmeye ilişkin niteliklerdir. Habermas'a göre "teemmül", bireysel ve toplumsal yaşam koşullarını -ortakduyusal bir biçimde değil- tüm nedenselliği ve özgüllüğü içinde eleştirel bir biçimde algılamaya, bir tür "aydınlanmaya" yönelik bir şeffaflık niteliğidir. Bireysel ve toplumsal özgürleşme ancak, Habermas'ın terimiyle, toplumsal olarak "paylaşımcı bir diyaloğa" dayanan ortamın ve bunun koşullarının yaratılmasıyla mümkündür (Aktaran, Bernstein,

ne sahip olmalarıdır. Kapitalist sistemin rasyonalitesi ile paylaşımcı rasyonalite soyut olarak karşı karşıya durmadıkları, bir toplumda bu rasyonalitelerin gereklerine yönelik eylemlerde bulunan ve anlam haritalarına sahip olan bireyler, gruplar ve sınıflar olduğu gözönünde tutulursa, bu karşıtlığın toplumsal hayatta varlık bulmasının ideoloji ve iktidar ilişkileri ile yakından ilgisi olduğu söylenebilir. Bu noktada, modernleşme, iktidar ilişkileri ve popüler kültür bağlantısını kurmak için, Marshall Berman ve Stuart Hall'un yaklaşımlarına geçmek yararlı olacaktır.

1985). Stuart Hall'un deyişiyle "popüler sınıfların" ulusal kültürel yaşama katılımının sağlanması ve "demokratik yaşamın derinleştirilmesi, sıradan insanların popüler yeteneklerinin genişletilmesiyle" gerçekleşir (Hall, 1987).

2
Modernleşme ve Popüler Kültür

Modernleşme, Modernizm ve Modernlik

Bu çalışmada "modernleşme" için, Marshall Berman'ın (1978, 1982) "kapitalist endüstrileşme" ile gelen tüm süreçleri tanımlayarak yaptığı kavramsallaştırma kullanıldı. Berman, "bu süreçleri, uygun bir kısaltma yapabilmek amacıyla, "sosyoekonomik modernleşme" (Anderson, 1988: 318) olarak tanımlıyor.[20] Modernleşme tecrübesi sonucu ortaya çıkan ve özellikle ilkin 1840'larda Marx, Baudelaire, Goethe ve Flau-

(20) "Modernleşme", toplumsal, ekonomik ve siyasal süreçlerin karmaşık bir bütününe işaret eden bir kavramdır: Sürekli ekonomik gelişme, endüstriyel yayılma, kentsel büyüme, bürokratik yönetim ve rasyonalite, kitle iletişim araçları, siyasette -demokrasinin en azından görüntüsünü veren- kitle katılımı, büyük sürekli toplumsal planlama, geleneksel kültür ve hayat biçiminin parçalanması, üretkenliğin arttırılması ve gelişme konusunda sürekli bir ısrar. (Berman, 1978: 54)

bert gibi düşünürlerde klasik ifadesini bulan değer ve bakış açılarının toplamına ise "modernizm" diyor. Karl Marx'ın *Manifesto*'sunu leitmotif olarak kullanan ve onun "katı olan her şey eriyip gidiyor" ("All that is solid melts into air") deyişindeki "katı" yanı, sosyoekonomik modernleşmeye, eriyen yanı ise modernizme yakıştıran Berman'ın (Berman, 1978: 56) amacı, modernleşme ve modernizm arasındaki diyalektiği açığa çıkarabilmek. Bu ikisi arasında, yani sosyoekonomik süreç ile kültürel alan (bakış açısı) arasında ise, bu ikisini birbirine bağlayan "tarihsel tecrübe" yatıyor (Anderson, 1988: 318):

> Bugün bütün dünyadaki kadın ve erkeklerin paylaştığı hayatî bir tecrübe tarzı var: Mekân ve zaman, ben ve diğerleri, hayatın imkânları ve tehlikelerine dair bir tecrübe tarzı. Bu tecrübenin bütününe "modernlik" diyeceğim (Berman, 1982: 15).

Berman'a göre, modernleşme ve modernizmi ilişkilendiren bu tarihsel tecrübenin muhtevasını "gelişme" oluşturuyor (Anderson, 1988: 319). Gelişme, bir yandan kapitalist dünya sistemiyle birlikte ortaya çıkan devasa nesnel dönüşümlere yani sosyoekonomik gelişmeye; öte yandan, bu dönüşümün etkisi altında kalan bireyin hayatı ve kişiliğinde ortaya çıkan ve bireysel gelişme kavramında ifadesini bulan bir tecrübeye işaret ediyor. Bu ekonomik ve bireysel gelişmenin bireyde birarada yarattığı gerilim, diyalektik bir tecrübede kendini gösteriyor.[21] Marshall Berman, "bu çalkalanış

(21) Kapitalizm bir yandan her türlü sınırlamaları, toplumsal durgunluğu ve geleneği yıkıyor. Bu süreç ise, dar ahlâk ve sınırlı düşgücü ile kapitalizm öncesinin sabit toplumsal statü ve katı rol hiyerarşisinden bireyi kurtararak, ondaki duyarlılık ve imkânlarda korkunç bir özgürleşme yaratıyor. Öte yandan, kapitalist ekonomik gelişmenin aynı saldırısı, ekonomik sömürünün belirlediği yabancılaşmış ve atomize olmuş bir toplum, toplumsal ilgisizlik ve yine ken-

(dalgalanış) ve kargaşa; ruhsal şaşkınlık ve sarhoşluk; deneysel imkânların genişlemesi ve ahlaki sınırlarla, kişisel bağların yıkılması; kişisel gelişme ve muvazenesizlik; sokaklardaki ve ruhlardaki aldanış atmosferi, modern duyarlığın doğduğu atmosferdir" diyor (Berman, 1982: 18).

Berman, bu diyalektik tecrübenin 19. yüzyıldaki modernist duyarlıkta ifadesini bulduğunu, 19. yüzyıl düşünürlerinin yorulmaz bir biçimde modern hayatın *çelişkileri* ve *müphemliği* ile savaştıklarını, aynı anda hem modern hayatın düşmanları ama hem de tutkunları olduklarını belirtiyor. Ancak, 20. yüzyılda bu diyalektik tecrübe karşıt kutuplarına ayrılıyor. Bir kutupta, Weber'den Marcuse'a 20. yüzyıl modernliğini, uyumculuk ve sıradanlığın demir kafesi olmakla suçlayan düşünürler var; diğer kutuptaki Corbusier'den Macluhan'a ve "modernleşme kuramcıları"na kadar "kültürel umutsuzluk" bakış açısına karşı çıkan düşünürler ise, modernliğin, bizzat makinaya dayalı bir medeniyetin garantilediği estetik heyecan ve toplumsal mutlulukları, duyumsal heyecan ve evrensel duyum şeklinde son haline vardırdığını savunuyorlar. Berman'a göre, bu iki kutbun da paylaştıkları ortak nokta, teknoloji ile modernliği basitçe özdeşleştirmek - bunu yaparken de teknolojiyi üreten ve onun tarafından üretilen halkı dışlamak (Anderson, 1988):

> Her iki durumda da modernlik, modern insan tarafından şekillendirilemez ve değiştirilemez olan kapalı bir bütün (abide) olarak ele alınıyor. Hayata açık bakış açıları kapalı olanlarla yer değiştiriyor, "ikisi de/ve"

disinin ortaya çıkardığı her türlü kültürel ve siyasal değerler potansiyelini yıkan bir toplumun oluşmasına neden oluyor. Aynı şekilde, psikolojik alanda, bu koşullar altında bireysel gelişme aynı anda özgürleşen duygular ile yeni yeteneklerden ayrılmaz bir biçimde derin bir yolunu şaşırma, güvensizlik, ürkünü ve umutsuzluk ortaya çıkarıyor. (Aktaran Anderson, 1988: 319)

yerini "ikisinden biri/ya da"ya bırakıyor (Berman, 1982: 24).

Bu çalışmada modernleşme, modernleşmeye yanıt ve modernlik kavramları, Marshall Berman'ın modernleşme, modernizm ve modernlik kavramlarını kullanmasına benzer bir biçimde ele alındı. Burada amaç, Orhan Gencebay özelinde ortaya çıktığı üzere, arabeskin, Türkiye'nin modernleşme sürecine nasıl bir yanıt verdiği; bu yanıtın -bir "anlam haritası" (Hall, 1982a; Geertz, 1973) olarak- nasıl bir tarihsel tecrübeyi ifade ettiği ve modernleşme süreci ile bu yanıt arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koymaktır. Modernleşme sürecinde yaşanan, günlük hayatın tecrübesinin geleneksel ve modern duyarlıkla ilişkisi ve daha önce de ifade edildiği gibi nasıl bir "eklemlenme" (bileşim-çelişki) biçimi/sürecini yansıttığı ve de Berman'ın deyişiyle, modernleşmeye verilen yanıtın, müphem ve diyalektik bir duyarlığı mı, yoksa kutuplaşmış, yani modernliği olumlayıcı ya da yadsıyıcı bir duyarlığı mı yansıttığı yanıtı aranacak sorular arasındadır.

Popüler Kültür, Gelenek ve İktidar

Marshall Berman, modernliği yani modernleşme sürecinin yarattığı tarihsel tecrübeyi, toplum ve birey düzeylerinde ifade ediyor. Sosyoekonomik ve bireysel gelişmenin bireyde yarattığı gerilimli tecrübeden bahsediyor. Bu yaklaşım, özellikle Orhan Gencebay'ın şarkıları ile müziği ve kendisi hakkında söylediği sözler bütününde ifadesini bulan bireysel tecrübenin anlamının ortaya konmasında çok yararlı. Ancak, Orhan Gencebay, popülerliği ölçüsünde, onun şarkılarını, kendisini seven ve onun tecrübesini, değişik biçimlerde yeniden

anlamlandırsa da paylaşan toplumsal grup ve sınıfların da popüler tecrübesini ifade ediyor. Bu anlamda, belli toplumsal kesimlerin modernleşmeye yanıtının okunabileceği alan olarak ele alınabilecek popüler kültür ile modernleşme süreci arasındaki ilişkinin kurulmasında, popüler tecrübeye, egemen sınıf(lar) ve bağımlı sınıf(lar) arasındaki iktidar ilişkileri ve popüler gelenek[22] çerçevesinde bakan Stuart Hall'un yaklaşımı çok aydınlatıcı. Stuart Hall, tarımsal ve ardından endüstriyel kapitalizmin biçimlenmesi ve gelişmesi sürecinde çalışan halkın, emekçi sınıfların ve yoksulların kültürü üzerinde sürekli bir mücadelenin oluştuğunu ve bu gerçeğin popüler kültürün temeli ve dönüşümlerine ilişkin çalışmaların başlangıç noktasını oluşturması gerektiğini belirtiyor:[23] Modernleşme süreci boyunca,

(22) Popüler kültürde çok önemli bir öğe olan "gelenek", Stuart Hall için de "ebedi olarak sabit değildir. Gelenek, kültür açısından çok önemli bir öğedir. Ancak, eski biçimlerin salt sürekliliği ile çok az ilgisi vardır. Daha çok öğelerinin birbiriyle bağlanma ve eklemlenme yoluyla ilgilidir. Bu düzenlemelerin ulusal bir popüler kültürde sabit ve önceden yazılı bir konumu yoktur ve tarihsel gelenek akıntısında değişmeden taşınan bir anlamı da yoktur. "Gelenek"in öğeleri, yeniden örgütlenebileceği (düzenlenebileceği) gibi, değişik pratik ve konumlarla eklemlenip, yeni bir anlam ve uygunluk ilişkisi kazanabilirler, sabit değildirler." (Stuart Hall, 1981b: 227).

(23) Stuart Hall'a göre, "popüler" olan ve "sınıf", "derin bir biçimde ilişki içindedirler ama, kesinlikle yer değiştirebilir kavramlar değillerdir.. Açıkça ayrı ve değişik sınıfsal-kültürel biçimler olmasına rağmen, tarihsel bir sabitlik içinde belirli sınıflara paradigmatik olarak bağlı tamamiyle ayrı "kültürler" yoktur. Sınıf kültürleri aynı mücadele alanında örtüşüp, kesişme eğilimindedirler. Popüler terimi, kültürün sınıflara nazaran bir şekilde yeniden kaymış ilişkisine işaret eder. Daha doğrusu, popüler sınıfları meydana getiren sınıfların ve güçlerin ittifakına işaret eder: Baskı altında olan, dışlanan sınıfların kültürü.. Buna zıt olan taraf (neyin uygun olup olmadığına karar veren kültürül iktidar tarafı) tanımsal olarak tek bir sınıf değil, popüler sınıflardan, halktan olmayan sınıflar, tabakalar ve toplumsal güçlerin ittifakıdır: İktidar blokunun kültürü... Halk ve iktidar bloku; kültürel mücadele alanının etrafında kutuplaştığı merkezî çelişki çizgisi, sınıfa karşı sınıf yerine, budur. Popüler kültür özellikle bu çelişki etrafında örgütlenmiştir." (Hall, 1981b: 238)

... toplumsal güçlerin ilişkileri ve değişen dengesi, kendisini tekrar tekrar, popüler sınıfların kültür biçimleri, gelenekleri ve hayat tarzları üzerindeki mücadelelerde ortaya koyar. Popüler sınıfların kültürü sermayeyi ilgilendirir, çünkü sermaye etrafında yeni bir toplumsal düzenin kurulması, aşağı yukarı sürekli ya da kesintilerle oluşan ve geniş anlamıyla bir yeniden eğitim süreci gerektirir. Halkın bu reformların sürdürüldüğü biçimlere direnişinin temel alanlarından biri de popüler gelenektir. Popüler kültürün bu kadar zamandan beri, geleneksel hayat biçimleri ve gelenek sorularıyla ilişkilendirilmesi ve gelenekselliğin yalnızca muhafazakâr, geriye dönük ve zaman dışı bir dürtünün ürünü olarak sık sık yanlış değerlendirilmesi bu nedenledir: (Halbuki popüler gelenek) mücadele ve direnme, ama aynı zamanda el koyma ve kamulaştırma (alanıdır)... Bu anlamda kültürel değişme kavramı, kültürel biçimler ve pratiklerin, popüler hayatın merkezinden dışarı itilmesi ve aktif bir biçimde marjinalize edilme süreci için kullanılan bir hüsnütabirdir (euphemism). Modernleşmeye doğru uzun yürüyüşte, şeyler, basitçe 'kullanışsız hale düşmek yerine' başka şeyler onların yerini alsın diye aktif bir biçimde kenara itilmektedir (Hall, 1981b: 227-228).

Bu kültürel dönüştürme süreci içinde, yasak ve sansürden daha önemli olan olgunun reform olduğunu ve reformların sürdürülüşünün "halka rağmen halk için" yakıştırmasına uygun biçimde olduğunu belirtiyor Stuart Hall:

Şu ya da bu biçimde 'halk' genellikle 'reform'un nesnesidir; sık sık 'halk'ın iyiliği için' tabii ki ve 'halk'-ın çıkarlarına en uygun olarak'... (dönüştürme).. halkın ye-

niden eğitilmesinin uzun ve uzatılmış süreci için anahtardır. Popüler kültür, saf anlamda ne bu (reform ve dönüştürme) süreçle(rine) karşı popüler geleneklerin direnmesi, ne de onların yerine, üzerine geçirilen yeni biçimlerdir. Popüler kültür, bu dönüşümlerin gerçekleştiği, oluştuğu alandır... Popüler kültürle uğraşırken, her zaman buradan başlamalıyız: Popüler kültürdeki ikilikten, yani popüler kültür içinde kaçınılmaz olarak bulunan kapsanma (kontrol altına alınma) ve direnmenin çifte hareketinden... (Hall, 1981: 228).

Modernleşme ve popüler kültür ilişkisinin, popüler gelenek ve iktidar kavramları aracılığıyla çizilmesinin ardından, kültür-popüler kültür ve 'hegemonya' ilişkisine geçmeden önce, popüler kültür ve sanat ilişkisi ele alınacak. Çünkü, ilerde görüleceği gibi popüler kültürün alternatif bir hegemonik proje için anlamını ortaya koymak için, sanata karşıt bir kavram olduğu ve tümüyle güdülüp yönetilen bir alan olduğu iddia edilen popüler kültüre ilişkin yaklaşımları ele almak uygun olacaktır.

3
Popüler Kültür ve Sanat

Arabeskin genel olarak değerlendirilmesinde "sanat olup olmadığı" konusunda bir tartışma yapılmadı[24] ya da gerek duyulmadı. Ancak, "arabesk, kitle kültürüdür"[25] değerlendirmesiyle birlikte gelen dolaylı bir ters gönderme, arabeskin sanat olmadığını belirtiyor. Çünkü, Lowenthal'ın açıkça belirttiği gibi, "sanatın karşıt kavramı kitle kültürüdür" (Lowenthal, 1961: 4). Arabeskin "yüksek sanat" ölçüleri açısın-

(24) Murat Belge'nin doğrudan arabesk konusunda olmasa bile, "herkesin sanatçı olması" tartışmasında bu konuya dolaylı bir gönderme yaptığı söylenebilir (Belge, 1983: 154-156). Ayrıca, modernist sanat ve popüler kültür ilişkisi konusunda bkz: (Oskay, 1978).

(25) Türkiye'de arabeskin bir "kitle kültürü" olduğu konusunda geniş bir mutabakat var. Arabesk'i "kaderci ya da yoz" olarak değerlendiren görüşler, açıkça tartışılmasa bile, genellikle, "kitle kültürü"nü özgürleştirici olan sanata karşıt yananlamıyla kullanıyorlar. Kitle kültürü ya da popüler kültür kavramını, sanatla ilişkilendirmese bile, çelişkili ve olumlu yönleriyle kavrayan yaklaşımlar için bkz: (Oskay, 1978; 1982c; Ergönültaş, 1979; Belge, 1983; Sakman, 1985; Şenyapılı, T., 1980; Oktay, 1987).

dan sanat olup olmadığı bu çalışmayı ilgilendirmiyor. Ancak, "sanat" tartışmasının, sanata atfedilen değerlerle, popüler kültüre atfedilen değerlerin birbirlerinin karşıtı olması açısından, bu çalışma için bir önemi var.[26] Bu önem, özgürleşme noktasında düğümleniyor. Özgürleşme ve hâkim ideolojiye direnme nitelikleri Frankfurt Okulu ile hümanist ve muhafazakâr modernistlerin dediği gibi yalnızca yüksek sanata mı aittir? Popüler kültür ürünlerinin edilgin bir doyum, oyalanma ve uyum işlevleri (Ross-Haag, 1957: 186-189; Lowenthal, 1961: xi-13; Horkheimer, 1941: 290-294) dışında işlevleri yok mudur? Ya da tersinden sorarsak, popüler kültürün "özgürleşme" açısından yeri ve önemi var mıdır? Bu çalışma "kaderci" bir söyleme sahip olduğu iddia edilen arabeskin, özgürleştirici/ütopik bir yana sahip olduğunu ve özgürleştirici bir proje açısından genel olarak popüler kültürün önemli olduğunu ortaya koymayı amaçladığından sanat-popüler kültür, özgürleşme-güdüp yönetme (manipulation) tartışmaları bu nedenlerle önem taşımaktadır.

Popüler Kültür ve Yüksek Kültür

Radnoti'nın de belirttiği gibi, bugün tanımlandığı biçimiyle sanat-popüler kültür ikilemi, 18. yüzyılın hümanist söylemine dayanan ve 19. yüzyıl Alman Romantizminde kaynağını bulan modern döneme ait bir ikilemdir.[27] Radnoti'ye göre

(26) Karşıt kavramlar olarak "popüler kültür" ve "sanat"a atfedilen değerlerin iyi bir özeti için bkz: (Lowenthal, 1961: xii-xxi, 4-6).

(27) Modern dönem öncesi de, yüksek-alçak sanat ayrımı var; örneğin Aristoteles'da. Ancak, Aristoteles'in ayrımı ile Modernizmle birlikte gelen ayrım arasındaki fark şu: Modern çağda tüketici bir pazar soyutlaması; halbuki Aristoteles'de yüksek ve alçak sanat arasındaki ayırım vatandaş ve kölelerin, yani farklı sınıfların sanatlarının ayırımına dayanıyor. Bu anlamda Aristotles,

Schelling, estetik ürünleri sıradan sanatsal ürünlerden şöyle ayırır: Estetik yaratı, sanatçının kendi tabiatından doğar; sanatın kutsallığının ve saflığının kaynağı, dışsal amaçlardan yani duyusal zevk, fayda ve ahlâktan bağımsız olmasıdır. Halbuki sıradan ürünler, kendi dışındaki nedenler sonucu yaratılmışlardır. Böylece romantik dönemde, bağımsız ve evrensel bir kavram haline gelen sanat, bayağı burjuva hayatına ve pazar mekanizmasının kışkırtmalarına direnen niteliğiyle tanımlanıyor. Modern sanatın yaygın imajı, pazarın kışkırtmalarıyla kendi sezgileri arasında duran sanatçı imajıdır. Sanatçı, bu dünyayı "evi" olarak görmeyen ve estetik yeni bir dünya yaratarak, bu dünyaya "hayır" diyebilendir. Sanatsal biçim, günlük hayata karşı çıkar ve verili haliyle gerçek olanı (reel hayatı) altederek, kendisi gerçek olur (sanat, "gerçekten daha gerçek"tir - Lowenthal, 1961). Sanat eserinin kendisini gerçeklikten (gündelik hayattan) ayırmasının en büyük kanıtı, sanat eseri ile yapıntı[28] (günlük gerçeklik içinde sanat) ayrımında ortaya çıkar. Böylelikle yalnızca modern çağda, yüksek sanat ile endüstrileşmiş alçak sanat, ya da kitle üretimine yönelik kültür karşı karşıya geliyorlar. Aynı kavramsal bütünün kendi içinde bağımsız, karşıt parçaları olarak: "Yüksek" sanat ve kitle (popüler) kültürü. Her iki kavram da burjuva döneminin çocuğu; birbirlerinden, kültür endüstrisinin ve kitle kültürünün oluş-

sanatı, içerik ve etki bağlamından ayırmıyor. Yani, "sanat" diye evrensel bir kavram yok, "sanatlar" var. Böylece "sanat"a karşıt bir kavram, yani modern çağda ortaya çıktığı gibi bir "kitle kültürü" kavramı yok (Radnoti, 1981: 31, dipnot 8).

(28) Schelling'ın bu ayrım için kavramları, estetik ürün -sıradan sanatsal ürün iken, Schegel'inki, özgür rasyonel sanatlar- mekanik sanatlar (ihtiyaçlara cevap veren, faydalı ve hoş). Hem Schelling hem de Schegel, bu karşıtlığın ortaya çıkmasını modern sanatın karakteristik özelliği olarak görüyorlar (Radnoti, 1981: 31).

masına dayanan aynı mekanizmaya "hayır" ya da "evet" demeleriyle farklılaşıyorlar. Bu anlamda, evrensel sanat kavramı, toplumsal ütopyalar dünyasına ait sayılıyor. Sanatın varolan hayata "hayır" diyen tavrında, radikal bir eleştiri ve ütopik bir standart bulunuyor (Radnoti, 1981).

Güdüp Yönetme Kuramı ve Frankfurt Okulu

Bugün sanat-kitle kültürü konusundaki tartışmaların onsuz edilemez (karşı çıkarak, kabul ederek ya da kısmen kabul ederek) baş mimarı Frankfurt Okulu'nun yaklaşımı da, sanatın ütopik yanının ve kitle kültürünün güdüp yöneten[29] yanının kuramlaştırılmasına dayanıyor.[30] Bu anlamda modernist söylem içinde olduğu söylenebilecek -Horkheimer'a (1941) göre, sanat ile -18. yüzyıl hümanist geleneğine göre

(29) Güdüp yönetme (manipulation), "etimolojik olarak, biçimlendirme, becerme, kafadaki belirli bir amaçla belirli bir materyalin teknik işlemlere tabi tutulması demektir. Teknik nitelikteki bir müdahale kendisi ile zamanca yakın (immediate) bir toplumsal sonuç yaratırsa, bu durumda, güdüp yönetme siyasal bir edim olmaktadır. İletişim araçları sanayiinde, tanımı gereği, durum budur." (Enzensberger, 1980: 22).

(30) Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramının merkezinde yer alan "kültür endüstrisi" kuramı (bkz: Adorno-Horkheimer, 1982) Adorno ve Horkheimer 1930'ların sonunda Amerika'ya göç ettikten sonra geliştirildi. Ancak bu kuramın ilk tohumları Adorno'nun 1930'lardaki müzik üzerine yazdığı ve popüler müziğin meta karakteri ve şeyleştirici etkileri üzerine yazdığı ilk yazılarına dek (bkz: Adorno, 1941) götürülebilir. 1940'larda Adorno ile Horkheimer ve Okul'un ikinci halkasındaki Lowenthal ve Marcuse'ün çalışmaları, Amerikan kitle kültürü çalışmalarını çok etkiledi. Yönetilen bilinç ve "güdüp yönetme" temel kavramlarıyla birlikte "kültür endüstrisi" kuramı, Lazarsfeld gibi sayısal araştırmaya yönelik düşünürlerden Dwight Mc Donald gibi muhafazakâr ve C. Wright Mills gibi radikal düşünürlere dek herkesi etkiledi (Kellner, 1984-1985: 196-206).

tanımlanmış- birey kavramları yanyana gidiyor. Sanatsal ürün ve yargı ancak bireye ait ve hâkim ekonomik sistemin tekboyutluluğuna direnme gücü ile bağıntılı. Reel hayatla arasına mesafe koyabilen birey, direnebilir. Kitle içinde erimiş birey ise ancak toplumsal mekanizmaların dayattığı biçimde duyabilir ve bu aşina dünyaya karşı yeni bir dünyanın, yeni bir toplumun mümkün olabileceğini duyup, bu doğrultuda direnemez.[31] Bireyin terkedilmiş durumunu ve acısını, birey ile toplum arasındaki boşluğu ödün vermez bir biçimde ifade eden ürünler, geçmiş dönemdeki büyük sanat eserlerinin "hakikilik" (truth) içeriğini koruyabilirler. Popüler eğlence denen şey ise, uyandırılmış, güdülüp yönetilmiş taleplere yani kültür endüstrisi tarafından bozulmuş olan taleplere dayanır. Bu popüler eğlence endüstrisinin sanatla ilgisi yoktur. Çünkü ekonomik gereksinimi ile sanat eserinin bağımsız, içsel gereksinimi (hakikilik) arasında bir karşıtlık

(31) Horkheimer'a göre, 19. yüzyıl öncesindeki modern dönemde her ne kadar aile ve iş ayrımı ortaya çıkmış olsa ve aile, toplumun bütün yalan ve aptallığını yansıtsa da, topluma direnmek için bir "sığınak/kaçış" arayışına da yine aile güç veriyordu. Bir çocuk ve bir aşık olarak birey, iş ile belirlenen, işbölümü aracılığıyla toplumun dayattığı işleri aşıp, bu özel alanda, varolan hayat ile arasına bir mesafe koyabiliyordu. Bu tür bir bireysel iç dünya aracılığıyla, bu mesafe sanat ürününde ortaya çıkabiliyor ve pratik dünyanın bağlamının dışındaki nesnel bir aklın ürünü olan bu sanat eserleri, onu ortaya çıkaran "dünyanın yabancı ve yanlış" görünmesini sağlayan prensipler ihtiva ediyordu. Bu anlamda, günlük duygulardan arınan estetik ve günlük işlevlerden arınan sanat ürünü bağımsız hale geliyor ve dinden uçup giden 'Ütopya' işlevini koruyordu. Ancak, endüstri toplumunun gelişmesiyle birlikte, sanatın ilişkili olduğu özel alan, yani aile giderek tehlike altına girmeye, erimeye başladı. Kişisel hayat, "boş zamana", boş zaman da son detayına kadar yönetilen ritüeller haline dönüştü. Böylece bireysel iç dünyaya kaçışın imkanının kalkmasıyla birlikte, farklı bir dünya tasarımı gücü yitirildi (Horkheimer, 1941). Frankfurt Okulu'na göre bugün ütopik niteliğiyle sanat -artık iletişim gücünü yitirmiş olsa da- ancak modernist sanatta yaşamaktadır (Modleski, 1987: ix).

vardır: Her popüler metaya yapılan yatırımın hızlı bir biçimde geriye dönmesine dayanan ekonomik gereksinim, sanat eserinin kendi içsel mantığını takip etmesini engeller. Ayrıca, popülerlik artık modern dönemde niteliksel özelliğini kaybetmiştir, sayıya indirgenmiştir. Popülerlik, hiçbir zaman kitleler tarafından dolaysız olarak belirlenmez. Demokratik ülkelerde artık arz ve talep toplumsal ihtiyaçla değil, eğlence endüstrisinin mantığıyla belirlenir. Son karar, eğitilmiş seçkinlerde değil, eğlence endüstrisindedir. Popülerlik ise, eğlence endüstrisinin insanların ne sevdiğine dair tedariklerinden ibarettir. Hakikilik, yenilik ve başka bir dünya (ütopya) tasarımına izin veren eleştirel mesafenin (negativity), kültür endüstrisi ürünleriyle ilgisi yoktur (Horkheimer, 1941).

Bu anlamda, yüksek sanat taraftarı hümanist ya da muhafazakâr düşünürlerle,[32] Frankfurt Okulu'nun (Horkheimer, Adorno) Marksist çizgisinin ortak noktası, yüksek sanata verilen önemde yatar.[33] Kitle iletişim araçlarının ortaya

(32) Leavis, Mcdonald, Ross-Haag gibi "yüksek kültür" yanlısı hümanist-muhafazakâr eleştirmenler kitle kültürüne karşı çıkarken, bireysellik, güzellik, hakikat, yenilik, özgürlük gibi değerleri savunuyorlar. Kitle kültürünü ise zevksizlik, bayağılık, basitlik, kaçış ürünü oldukları ve bireysellik yansıtmadıkları için eleştiriyorlar. (Bu eleştirmenlerin görüşlerini derleyen iki önemli kaynak için bkz: Rosenberg et al., 1957; Jacobs, 1959) Ancak, bu eleştirmenlerde "yanlış bilinçlilik" kavramı yerine "sözümona doyum" ya da olumsuz anlamda "kaçış" gibi kavramlar var. Yüksek sanat eleştirmenleri (Q. Leavis örneğin) kitle sanatının zihni aptallaştırdığını ve tüketicilerin sanat eserlerinin güzelliğini anlamalarını engellediğini belirtiyor. Böylelikle, muhafazakâr eleştirmenler daha çok zevkin yozlaşmasından bahsederken, Marksist eleştirmenler, esas olarak, kitle sanatının kitlelere "yanlış bilinçlilik" dayatmasından şikayet ediyorlar (Modleski, 1984: 110).

(33) Ancak Martin Jay, Frankfurt Okulu'nun kitle kültürüne karşı çıkışının, A. Huxley gibi püriten ya da Ortega Y. Gasset gibi seçkinci karşı çıkışlardan farkını, Okul'un "yüksek kültür"ü "nostaljik" bir biçimde yüceltmemesinde buluyor. Bu bağlamda Horkheimer, "kitle kültürüne karşı mücadelenin yal-

çıkmaya başlamasıyla birlikte kültürün kendisinin de bir endüstri haline geldiğini öne süren Frankfurt Okulu'na göre, özgürleşme ve ütopik nitelik yalnızca yüksek sanatta mevcuttur. Kitle kültürü ise, tüketicileri varolan düzenle uzlaştırarak kapitalizmin çıkarlarına hizmet etmektedir. Kültür endüstrisinin tüketicileri güdüp yönetmesinde -işbölümüne dayanan toplumsal yaşantının derinleştirdiği- "yanlış ihtiyaçlar" yaratması rol alır. Bireyin toplumsal konum ve çıkarlarını algılamasını engelleyen yanlış ihtiyaçlar ve yanlış bilinçlilik, Frankfurt Okulu'nun güdüp yönetme kuramının temel kavramlarıdır (Modleski, 1986: ix-x). Adorno'ya göre hakiki tecrübenin ve hakiki bireyin varolamadığı çağdaş yaşamda, öznel tecrübenin yerini yönetilen bir bilinç almıştır. Bu nedenle, popüler kültür ürünleri, kültür endüstrisinin kotardığı, güdülüp yönetilmiş sözümona tecrübeyi yansıtırlar. Kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtır. İnsanlara onların istediklerini verdiği zaman bile bu istekler zaten önceden şartlandırılmış isteklerdir. Böylece kültür endüstrisinin ürünleri, kültürel egemenlerin istekleriyle sınırlıdır. "Bilinç endüstrisi"nin (Enzensberger, 1974) hâkimiyetine yalnızca yüksek sanat direnebilir.[34]

"Popüler Kültüre" Olumlu Yaklaşımlar

Sanat ve popüler kültür ayrımının, değişik söylemler içinden olsa da yüksek sanat taraflısı düşünürler tarafından ortaya konma tarzı, 17. yüzyılda Pascal tarafından modern kültüre

nızca bu kültürün toplumsal haksızlığın sürdürülmesiyle ilişkisine işaret etmekten ibaret olduğunu" söylüyor (Aktaran, Jay, 1973: 215).

(34) (Aktaran, Gross, 1980: 132-3)

karşı yöneltilen eleştirinin çizgisine yaslanıyor. Pascal ile birlikte, o zamana dek izleyiciyle bağ kurabilme, ilgisini tutabilme anlamıyla gelen "eğlence" kavramı, "oyalanma, kaçış" anlamına bürünüyor. Pascal'a göre, modern döneme geçişin yarattığı şartlar bireyleri huzursuzlaştırmıştır, ancak bu duruma uyum gösterebilmek için başvurulan her türlü sanat eseri aracılığıyla oyalanma ve kaçış, insanın kendi kendisiyle yalnız kalabilmesi, böylece kurtuluşa ermesini engelleyicidir. Ahlâki bir bakış açısına yaslanan Pascal'cı eleştirinin aksine, Montaigne, geçiş insanının huzursuzluğa uyum gösterebilmesi için kaçışın, sanatlar aracılığıyla eğlenmenin meşruluğunu savunur (Lowenthal, 1961: 15-18). Montaigne'in eğlenceye bakışındaki -Lowenthal'ın deyimiyle sosyolojik ve iyimser- yönelimin toplumsal bir hareket biçiminde canlanmasının ilk yaygın dönemi 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın başındaki yıllarda, Herder ve arkadaşları tarafından "popüler kültür"ün keşfedildiği ve yüksek kültüre karşı savunulduğu dönem. Avrupa'da tam da "geleneksel" kültürün kaybolmaya yüztuttuğu[35] bu dönemde keşfedilen halk ve halk kültürü, sâde, saf, organik, kendiliğinden ve hakiki olduğu için aydınlar tarafından yüceltiliyor (Burke, 1978: 5-9; Gross, 1980: 122-123). Folklorik anlamda halk kültürü yerine, endüstri devrimi sonrasındaki daha çok kentsel biçimiyle popüler kültür ya da kitle kültürü olarak "eğlence" ve "halk için sanat"ın taraftar bulması ise, 19. yüzyıl sonunda Fransız natüralist okulu ve ona bağlı gelişen 20. yüzyıl başı popülist hareket dönemindedir. Örneğin, 1920-30'larda Henri Poulail-

(35) P. Burke, bu dönemde halkın ve popüler kültürün keşfedilmesinin estetik, entellektüel ve siyasal nedenleri olduğunu söylüyor. Temel estetik neden, "klasik" sanata karşı başkaldırı; Aydınlanma seçkinciliğine başkaldırı, kültürel primitivizme (ilkelciliğe) dönüş biçiminde ortaya çıkıyor; siyasal olarak ise, popüler kültürün keşfedilmesi, milliyetçilik hareketleri ve ulusal kimlik yaratılması ihtiyacıyla birarada gidiyor (Burke, 1978: 3-22).

le, aslında "sanat için sanat"ın bir lüks ve kaçış olduğunu söylüyor ve, "halk için sanat", yani "gerçeği söyleyen sanat"ı savunuyor. Gerçekten de 20. yüzyılın başında, sanat-popüler kültür ve sanat-(günlük) hayat karşıtlıklarını sorgulayan ve sanat ile hayatın içiçe geçen bir dinamiğe sahip olması gerektiği savına dayanan en önemli hareket, Avangard.[36] 1920-30'ların Avrupa'sında Sürrealizm, Dadaizm gibi akımlarla kendini gösteren bu hareket, Modernist[37] sanatın "sanat-hayat" ikilemine karşı, estetik ürünleri ve eylemleriyle, sanatı günlük hayatın içine sokmaya çalışan, seçkinci olmayan ve radikal bir siyaseti savunuyor. Teknoloji ve kitle iletişim araçlarının "demokratikleşme" potansiyeline en etkin parmak basan düşünür ise, kendinden sonra gelen ve popüler kültürde "özgürleşmeci" yanlar arayan düşünürlere kaynaklık yapan kişi olan, Frankfurt Okulu'ndan Walter Benjamin. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" adlı yazı-

(36) "20. yüzyılın ilk otuz yıllarının Avangardı, sanatın özerkliğini, hayattan yapay ayrımını ve sanatın -19. yüzyıl burjuva toplumu biçimlerinin meşruluk ihtiyaçlarına hizmet eden- "yüksek sanat" olarak kurumsallaştırılmasını yıkma çabasını gösterdi. Özellikle niteliksel olarak yeni bir modernliğe doğru temel bir dönüşüm geçirmekte olan geleneksel İtalyan, Rus ve Alman toplumlarında Avangard, hayat ve sanatın yeniden birleştirilmesini temel projesi olarak ortaya koydu. 1910 ve 1920'lerin toplumsal mayası, politikada olduğu gibi sanat ve edebiyatta da avangard radikalizmini doğuruyordu...: Siyasal, toplumsal ve estetik zincirlerin koparılması, kültürel şeyselleştirmenin patlatılması, geleneksel hâkimiyet biçimlerinin atılması ve bastırılmış enerjilerin açığa çıkarılması..." (Huyssen, 1988: 26, dipnot 12).

(37) "Modernist sanat ve edebiyat, -ilk kez 18. yüzyıl sonunda Kant ve Schiller tarafından geliştirilen- sanatın günlük hayattan geleneksel özerkliğini sürdürdü. Peter Burger'ın deyimiyle "Kurum Sanat" (Institution Art), yani sanat ve edebiyatın geleneksel üretim, yayılma ve alımlama biçimi, modernizm tarafından hiç sorgulanmadı. T.S. Eliot ve Ortega Y. Gasset gibi modernistlerin üstüste vurguladıkları misyon, yüksek sanatın saflığını, kentleşme, kitleselleşme, teknolojik modernleşmenin, kısaca modern kitle kültürünün tecavüzünden kurtarmaktı" (Huyssen, 1981: 26).

sında, sanatın üretim koşullarının değiştiğini, geleneksel hâlesinden (aura) kopan sanat eserinin artık politik bir işleve sahip olduğunu söyleyen Benjamin, yeni gelişen kitle iletişim araçlarının sanat olup olmadığı tartışmasının anlamsız bir tartışma olduğunu ve bu tartışmanın, sanatın artık bambaşka bir bağlamda üretiliyor olmasının anlaşılmamasından kaynaklandığını belirtiyor (Benjamin, 1969). Demokratik ve özgür bir toplum tasarımında, yeni kitlesel sanat eserlerinin rolünü olumlayan Walter Benjamin'in açtığı çizgi, bugün Postmodernizmin[38] popülist yanıyla da birleşiyor. F. Jameson'ın dediği gibi, Batı'da 1970'lerden sonra endüstri-sonrası (post-industrial) dönemin kültürü olarak tanımlanan postmodernist kültürün en belirgin özelliklerinden biri, modernist sanat ile popüler kültür ürünlerinin arasındaki sınırın erimesi, her iki kategoriden biçim ve içeriklerin, mimarlıktan edebiyata, sinemaya dek her alandaki ürünlerde içiçe geçmesi sonucu oluşan popülist estetik (Jameson, 1984: 54). Bu, postmodernizmin (sanat-popüler kültür) estetik alanındaki görüntüsü.[39] Aynı popülist nüans, ya da günlük haya-

(38) Huyssen'e göre 1960 yıllarında Amerika'da "bir an Avangardın küller arasından yükseldiği ve Postmodernizmin yeni ufuklara doğru bir uçuş yaptığı düşünülebilirdi". Ancak 1970'lerin sonunda Avangardın (kurumsal olarak) yeniden canlanması ve Amerikan Postmodernizminin "yüksek sanat"a "karşı olan" tavrının, avangardla benzer bir yan taşımasına rağmen, aynı putyıkıcılığı,özgürleştirici yanı" taşımıyor. Çünkü Huyssen'e göre Amerikan Postmodernizminde popüler kültürün, tarihsel Avangardta olduğu gibi eleştirel estetik ve siyasal projeyle artık ilintisi yoktur. Popüler kültür eleştirel olmayan bir biçimde kabul ediliyor, onaylanıyor; ve postmodernist deneyselikte artık, toplumsal değişme ve günlük hayatın dönüştürülmesinin her sanatsal deneyde gündemde olduğuna dair avangard bilinçlilik yitirilmiş durumda: "Sanat ve hayat arasındaki aracılığı amaçlayacağına, postmodernist deneyler... yalnızca avangard oyununun sonu oldular" (Huyssen, 1981: 33).

(39) Marshall Berman, Modernizm sonrasını, post-modernizm ve pop-modernizm olarak ayırıyor. Post-modernizmi, sanat ve diğer insâni faaliyetler arasındaki sınırı ortadan kaldırması, günü ve gündelik olanı yakalamak için sa-

tın, çeşitliliğin, kendiliğindenliğin ve halka ait olanın yani popülerin yeniden önem kazanması, 1960'lar sonrası bilime yaklaşımdan siyasete dek her alanda kendini gösteriyor. Popüler kültür-sanat ikilemi tartışmasının değişik biçimler alması, endüstri-sonrası toplumun belirgin özellikleri olan, toplumsal güçlerin çeşitlenmesi, çoğulculuk, toplumsal hayatın her alanının kültür ağırlıklı bir biçimde ifade edilir olması ile belirleniyor (Jameson, 1979: 139; Hall, 1987; Laclau, 1987). Toplumsal hayatta kültürün bir aracı olarak öneminin artması, kültür konusunda alınan her tavrın, siyasal yönelimde bir farka işaret etmesini de getiriyor.

"Güdüp Yönetme" Kuramının Eleştirileri

1940-1950'lerde White ve Shils gibi liberal düşünürler, demokratik bir topluma seçkinci yaklaşımın yakışmayacağı savına dayanarak "güdüp yönetme" kuramına karşı çıkmışlarsa da, bu kurama dönük asıl eleştiriler, 1960'lardaki toplumsal patlamaların kuramın yeniden gözden geçirilmesi gereğini ortaya çıkartmasıyla başladı (Kellner, 1984-1985). Gerçekten de II. Dünya Savaşı sonrasında hem modern kültür hem de geçmiş dönemlerin popüler kültürlerine karşı yaygın bir ilgi başladı. Bu ilginin nedenlerini Gross, uzun yılların bilgi birikimine ve hâkim toplumsal değerlerin popüler kültür alanında yerleştiğinin anlaşılmasına bağlıyor. Bu, bireylerin statükoyla nasıl bütünleştikleri ile statükoya direnme ve öz-

hici bir arzuya dayanması ve fikir ve şeylerin zenginliğine açık olması ile taze ve eleştirel bir hava getirmesi açısından olumlarken; pop-modernizmi ya da pop-nihilizmi, içinde hiçbir eleştirel ve yaratıcı perspektif ya da ahlâkî ve tarihî tahayyül barındırmamasından dolayı eleştiriyor (Berman, 1982: 33-34).

gürleşme noktalarının ortaya çıkartılması kaygısıyla çalışmaların yoğunlaşmasını getiriyor (Gross, 1980). 1960'larda bir yandan popüler kültürü tamamiyle olumlayan L. Fiedler ve S. Sontag gibi, -çalışmaları postmodernizmin ilk örnekleri arasında sayılan- yazarların yaklaşımlarının yanısıra, o zamanlara dek gerek muhafazakâr gerekse de radikal düşünürleri etkilemiş olan Frankfurt Okulu'nun "güdüp yönetme kuramı" radikal ve Marksist düşünürler tarafından sorgulanmaya başlıyor. II. Dünya Savaşı sonrası yıllarının en ilginç gelişimlerinden biri de, ileride inceleneceği gibi, İngiltere'de güdüp yönetme kuramıyla hiç ilişkisi olmayan ve ama popüler kültürün özgürleşme için taşıdığı potansiyeli savunan Kültürel Çalışmalar yaklaşımının ortaya çıkması.

Güdüp yönetme kuramının eleştirildiği esas nokta, "yanlış bilinçlilik" tezidir ve bu tezi sorgulayan ilk yazılardan en önemlisi, 1970 yılında H. M. Enzensberger'e aittir. "Bir "Kitle İletişimi Araçları Teorisi"nin Oluşturucu Öğeleri" adlı bu yazıda Enzensberger, kitle kültürünün insanlara topyekûn "yanlış bilinçlilik" ve "yanlış ihtiyaçlar" dayattığı konusunda sol düşünürlerin yanıldığını, çünkü kitle kültürü stratejilerinin aslında ancak "gerçek" ihtiyaçlara hitap ederek başarılı olabileceklerini söylüyor. Ancak "gerçek ihtiyaçlar"ın yine de "bilinç endüstrisi" tarafından çarpıtıldığı gerçeğini gözardı etmiyor (Enzensberger, 1980: 20-27).

Enzensberger'in ardından Jameson ve Dyer gibi düşünürler de, kitle kültürünün ütopik öğeler taşıdığı konusunda bir yaklaşım geliştirdiler. F. Jameson, Frankfurt Okulu'ndan "güdüp yönetme" kavramını alarak, kitle kültürü kavramını salt ticari bir beyin yıkama, boş bir oyalanma ve her açıdan uluslararası şirketler tarafından belirlenen bir *"komplo"* kuramına göre tanımlayan güdüp yönetme sosyologlarının, kültürün günlük hayattaki işlev ve işleyişlerini gözardı ettiğini

belirtiyor. Ayrıca, Frankfurt Okulu'nun modernist sanatın hakikaten eleştirel ve özerk tek estetik üretim olduğu savını, iki açıdan eleştiriyor: Birincisi, modernist sanat kitle kültürünün, öznel bir yargılama ölçüleri problemi çerçevesinde, karşıtı değildir. Aynı çağdaş toplumsal-kültürel bağlamın diyalektik zıttıdır. Bu anlamda tarihsel olarak kitle kültürü ile karşıt olan kavram, modernizm öncesi yüksek kültür değil, modernist sanattır. Modernizmin temel misyonu, bir meta olmamak değil -çünkü modernist eserler de bugün kültür endüstrisinin içindedir (Radnoti, 1981)- meta biçimine bir meta doyumu ve araçsallaşma sağlamayacak bir biçimde karşı çıkmaktır. Modernizm de, kitle kültürü de, aynı kültürel bunalımın belirtileridir. Bu anlamda, modernizm, "yeni" bir çözüm değildir. Jameson'un üstünde durduğu ikinci nokta, güdüp yönetme ve ütopik işlevle ilgili; ve sanat-popüler kültür ikilemine karşı gelen bir "ideolojik güdüp yönetme modeli öneriyor. Jameson'a göre, popüler kültür ürünlerindeki olumlu işlevin varlığını teslim etmezsek, onların ideolojik işlevlerini anlamada yetersiz kalırız. Frankfurt Okulu'nu takip ederek bu işleve ütopik potansiyel diyor ve en bayağı tip kitle kültüründe bile, ister zayıf ya da örtük olsun, içinden bir ürün/meta olarak çıktığı toplumsal düzeni olumsuzlayan ve eleştirel olan bir boyut olduğunu söylüyor: "Kitle kültürü ürünleri eğer ütopik bir nitelik taşımazlarsa, zaten güdüp-yönetici (ideolojik) bir etki yapamazlar. Kitle kültürü ürünlerinin çağırma gücü, güdüp yöneterek, kitleye bir fantezi-rüşveti olarak hakiki bir içerik parçası sunmasına dayanır. Yani hakiki toplumsal ve tarihi ihtiyaçlara değinmesine dayanır. Eski tip ideolojik analizlerin kısırlığı, kitle kültüründeki ütopik elemanları gözardı etmesine ve böylece kitle kültürünün bayağı bir statüsü ve güdüp yönetici bir işlevi olduğunu söylemekten öteye gidememesine dayanır. (Halbuki

ideoloji, 'zorunlu olarak' bir yanlış bilinçlilik meselesi değildir ya da aynı anlamda, tarihi gerçeğin çarpıtılmış ifadesi değildir.) İster yüksek kültür/modernizm ya da kitle kültürü/ticari kültür olsun, ikisi de toplumsal hayatımızın durumları hakkında en derin fantezilerimize... -alttan alta giden bir dürtü olarak çarpıtılmış, bastırılmış ya da bilinç altında olsa da- sahiptir, bunları yansıtır" (Jameson, 1979: 138-147).

Richard Dyer da, popüler kültürdeki ütopik duyarlılık kategorilerini tanımlayarak, bu kategorilerin, toplumsal hayatın yetersizlik ve yoksunluklarına karşı çözüm işlevi gördüklerini belirtiyor. Jameson'un "ütopik öğe" olarak hem modernist hem de kitle kültürü ürünleri için belirttiği "topluluk" (collectivity) dürtüsünün yanısıra, Dyer, Batı düşüncesindeki ütopik geleneğin ortaya koyduğu kategorileri, "bolluk", "enerji", "şeffaflık" (içtenlik) olarak belirtiyor. Bu kategorilerin sırasıyla toplumsal yaşamdaki yokluk, bitkinlik, sıkıcılık, güdülüp yönetilme ve parçalanma problemlerine çözüm olarak getirilmeleri, Dyer'i bir yandan kitle kültürünün gerçek toplumsal ihtiyaçlara hitap ettiği, onları tanımladığı; ama öte yandan, bu problemin sınıfsal, ırksal, cinsel damarlarına basmadığı için, meşruluk sınırlarını tanımlarken kısıtladığı sonucuna götürüyor. Böylece Dyer da, kitle kültürünün aynı anda, gerçek ihtiyaçlara hitap ederek, onlara estetik düzeyde çözüm getirerek ütopik geleneği canlı tuttuğunu, ama bu ihtiyaçları yine kapitalist sistemin kendisinin karşılayabileceği sınırlarda tutarak güdüp yönettiğini belirtiyor (Dyer, 1981).

Sanata karşı kitle kültürü konusunda radikal bir tavır geliştirenlerden biri de klasik estetik kriterlere saldıran Pierre Macherey. Macherey "yapısal bütünlük" yerine, klasik çerçeveden bakıldığında bir üründe görülen "kusurlarda" (defects) yeni hakikatlerin ifade edildiğini söylüyor. Modles-

ki, Macherey'in bu savına dayanarak, eğer hataların böyle bir ayrıcalıklı statüsü varsa o zaman geleneksel estetik ölçülere göre hatalı olan kitle kültür ürünlerinin, yüksek sanat ürünlerinden bu açıdan da üstün olduğu sonucuna gidilebileceğini söylüyor (Modleski, 1984: 110-111).

Dolayısıyla "güdüp yönetme" kuramını eleştiren görüşler, eleştirilerini birbiriyle ilişkili iki ana noktada topluyorlar: Birincisi, insanların, kültür endüstrisinin stratejileri sonucu topyekûn bir "yanlış bilinçlilik" içinde olmadığı, güdüp yönetmenin ancak "gerçek ihtiyaçlara" hitap ettiğinde başarılı olduğu; ikincisi ise, buna dayanarak kültürel ürünlerin de, çelişkili bir ideolojiye sahip olduğu üzerinedir. Popüler kültür üzerine çalışmalarını farklı bir gelenek içinde sürdüren, "güdüp yönetme" kuramını alternatif "hegemonya" kuramı aracılığıyla dolaylı -ama Jameson ve Dyer'ın kalkış noktalarına benzer- bir biçimde eleştiren ve sanat-popüler kültür ilişkisini farklı bir paradigma içinden reddeden İngiliz "Kültür Çalışmaları" yaklaşımı ise aşağıda "Kültür ve Popüler Kültür" bölümü içinde incelenecek.

4
Kültür, Popüler Kültür ve Hegemonya

Kültür ve 'Kültürel Çalışmalar'

Günümüzdeki çalışmaları etkilediği ölçüde "kültür"ün[40] iki temel tanımının kökleri, 18. yüzyıl sonundan itibaren başlayan ve Raymond Williams'ın "Kültür ve Toplum" tartışması adını verdiği eleştirel geleneğe dayanıyor.[41] Klasik ve muhafazakâr olan birinci tanıma göre, kültür bir estetik mükem-

(40) Kültür kavramının ortaya çıkışı, çeşitli dillerdeki anlamı ve tarih içinde değişik disiplin ve düşünce sistemlerinde aldığı farklı anlamlar için bkz: (Williams, 1984: 87-93).

(41) *Hayatın niteliği, makineleşmesinin insana etkileri, işbölümü ve kitle toplumunun yaratılması* konularında odaklasan bu "Kültür ve Toplum" tartışması geleneği içinde iki eleştirel yaklaşım var. Birincisi, hayatın komünal bir niteliğe sahip olduğu düşünülen, geçmişteki organik toplum idealine yaslanıyor. İkincisi ise, emek ve boş zaman karşıtlığının kaldırıldığı, gelecekteki ütopik sosyalist toplum idealine dayanıyor. Ancak bu iki yaklaşım illa da iki kültür tanımına denk düşmüyor (Aktaran, Hebdige, 1986: 6).

mellik ölçüsüdür. M. Arnold'un deyişiyle "dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisini" temsil eder.[42] Bu tanım, kültürü fikirlerle eşleyen ve aynı zamanda -yüksek kültür-alçak kültür terimleriyle ifadesini bulan kültürel tartışmayı da belirleyecek olan- seçkinci bir kültür tanımıdır. İkinci kültür tanımının kökü Herder'e[43] gidiyor ve antropolojiye kaynaklık ediyor. Betimleyici ve etnografik olan bu tanıma göre kültür, "bir yaşam tarzı"dır. R. Williams'ın terimleriyle, kültür,

> ... yalnızca sanat ve öğrenimde değil ama aynı zamanda kurumlarda ve sıradan günlük davranışta belli anlam ve değerler ifade eden belirli bir yaşam tarzına işaret ediyor. Bu tanıma göre, kültür analizi, belirli bir yaşam tarzı, yani belirli bir kültürdeki açık ya da örtük anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması oluyor.[44]

Stuart Hall'un deyişiyle (1981a), 1950'lerin ortasında 'Kültürel Çalışmalar' yaklaşımı, farklı bir problematik olarak, yukarıda anlatılan iki kültür tanımıyla belirlenen perspektiflerde bir kopma gerçekleştiriyor.[45] Bu kopmanın niteli-

(42) (Aktaran, Hebdige, 1986: 6).

(43) 'Medeniyet' anlamına gelen evrensel insani gelişme olarak 'kültür' kavramına karşı, toplumsal gruplara, uluslara ve dönemlere ait -çoğul- kültürler olduğunu ilk kez ortaya atan kişi Herder (Aktaran, Williams, 1984: 89).

(44) (Aktaran, Hebdige, 1986: 6)

(45) Bu kopmanın hazırlayıcı ilk örneklerini R. Hoggart, *"The Uses of Literacy"*, 1969 ve R. Williams, *"Culture and Society"*, 1963 adlı çalışmalarıyla veriyorlar. Hoggart çalışmasında, metin eleştirisine dayanan pratik eleştirel yöntemi işçi sınıfının yaşayan kültürüne, varolan kültür örüntülerindeki değerler ve anlamları okumaya yönelik olarak kullanıyor ve yüksek-alçak kültür ikilemini reddediyor. Williams'ın vurgusu ise kültür ve toplum ilişkisi üzerinde. Kültürel biçimlerde ortaya çıkan anlamlar ve değerlerin açığa çıkarılmasıyla, toplumsal ve tarihsel değişmenin niteliğini ortaya çıkartmayı amaçlıyor. (Stuart Hall, 1981: 19-37). Dick Hebdige'e göre, Hoggart ve Williams'ın yaklaşımları da, bir şekilde o zamana dek gelişen iki kültür tanımı arasında gidip gelen bir yeniden kurma çabasına dayanıyor. Her ikisi de, bir yandan

ğini, Raymond Williams'ın çalışmasında izlemek mümkün. Williams'da kültürün bu iki çelişen tanımı, dönüştürülerek birarada kavramsallaştırılıyor. Birincisinde kültür, toplumların ortak tecrübelerini anlamlı kıldıkları ve yansıttıkları tanımlara ilişkin. Williams bu, birinci kültür tanımındaki *fikirler* geleneğini alıyor ama onu demokratikleştiriyor. Çünkü Williams'a göre, medeniyetin en yüksek değerlerinin denek taşı olarak görülen "sanat" bile, genel toplumsal süreçler içinde yalnızca bir özel biçim. Bu anlamıyla kültür seçkin değil, sıradan. Williams'ın yaklaşımında birinci vurgu, "fikirler" alanına ait kültür tanımının yeniden yorumundaysa, ikinci vurgu, antropolojik "bütün bir hayat tarzı" tanımına uygun olarak toplumsal *pratikler* üzerinde. Birinci vurguda yeniden yorum, örtük bir biçimde de olsa, kültürün idealist ve seçkinci yaklaşımını karşısına alıyorsa, ikinci vurgu kültürü salt üstyapısal bir olgu olarak gören, altyapı-üstyapı ilişkisini salt bir yansıma ilişkisine indirgeyen, kaba Marksist yaklaşıma karşı. Wiliams bu ayrımı, bütün toplumsal pratikleri tek bir *"praxis"*in[46] yani genel insani faaliyet ve

antropolojik yaklaşımdaki 'bütün olarak hayat tarzı' tanımındaki genel ve betimleyici bakışı bırakmamayı, ama aynı zamanda estetik ve ahlaki (siyasal) kriterlere dayalı eleştirel yaklaşımı gözardı etmemeyi amaçlıyor. Bu iki tanım arasında gidip gelen köprüyü sağlayan araç ise kültürel biçimleri okumak için edebiyat duyarlılığı (Hebdige, 1986: 7-8). Real'e göre de, "Kültürel Çalışmalar" yaklaşımının gücü, toplum bilimleri ile sanat ve beşeri bilimler arasındaki köprüyü kurmasında yatıyor (Real, 1977: 235).

(46) R. Williams'a göre, *"tecrübe"* aracılığıyla bütün değişik pratikler kesişirler ve kültür içinde değişik pratikler karşılıklı ilişki içindedir. Tecrübe, bilinçlilik ve koşulların kesiştiği yaşanan alandır. Hall'a göre, 'Kültürel Çalışmalar' paradigması içinde hâkim yaklaşım olan ve Williams'ın çalışmalarının da örnek olduğu *"Kültürelcilik"* yaklaşımı, *"Yapısalcılık"* yaklaşımı ortaya çıktıktan sonra ondan etkileniyor; Williams, "belirleme" ve "hâkimiyet" kavramlarını kendi çerçevesi içinde yeniden değerlendiriyor; ve "Kültürel Çalışmalar" oyununun kurallarını bu iki yaklaşımın birlikte ve çelişkili olarak kurdukları alan belirliyor. "Kültürelci" yaklaşımın tecrübe ile yaratıcı ve tarihsel özne (agency)

enerjinin çeşitli biçimleri olarak görerek aşmaya çalışıyor: Belli bir toplum ve belli bir zamanda tüm pratikleri bağlayan karakteristik "örgütlenme biçimleri", altta yatan örüntüler vardır. Ancak, "bütün bir yaşam tarzı" olarak tanımlanan kültürel alan türdeş değildir, içinde birbirlerine karşıt duran ve mücadele içinde olan farklı yaşam tarzları, yani farklı kültürler vardır. Williams böylelikle, -yapısalcılık yaklaşımının- "belirlenme" (determination) ve "hâkimiyet" (domination) temel kavramlarını perspektifine sokuyor (Hall, 1981a: 21-24). Williams'a göre, "her belirli dönemde örgütlenmiş, yaşanan hâkim ve etkili" olarak tanımlanması uygun merkezi pratikler, anlamlar ve değerler sistemi vardır. Bu hâkim kültürel sistem, statik bir yapı değil, sürekli bir "içine alma" (incorporation) süreci oluşturur. Eğitim kurumları başta olmak üzere belirli kurumlar aracılığıyla değişik sınıfların yaşam koşullarına içkin olan anlamlar ve değerler içerisinden, yalnızca bazıları "vurgu için seçilir"; bu merkezi çekirdek dışında kalan anlam ve değerler sürekli olarak yeniden yorumlanır, sulandırılır ya da hâkim kültür içindeki öğeleri destekleyecek ya da en azından karşıt olmayacak biçimlere konulur: Hâkim sistem böylelikle kendisine karşıt pratikleri, anlam ve değerleri içine alabilmek için sürekli olarak kendini yapmak ve yeniden üretmek zorundadır[47] (Hall, 1982a: 331-332).

üzerindeki vurgusuna karşın, "yapısalcı" yaklaşımın vurgusu hâkim ve belirleyici koşullar üzerindedir. Kültürelcilikle kültürel biçimler, toplumsal yaşamın ve tecrübenin nesnelleşmeleri iken yapısalcılıkta, kültürel biçimlerin kendisi tecrübeyi üretir ve belirlerler. Kültürelcikte vurgu kültürün bütünlüğünde; yapısalcılıkta ise pratiklerin görece özerkliğindedir. Kültürelcikte merkezî kavram "kültür", diğerinde ise "ideoloji"dir. Hall'a göre bu iki temel yaklaşım arasında çeşitli sentez denemeleri de olmuştur ve bu sentez denemesinin en başarılı örneği Gramsci'nin *"hegemonya"* kavramı arcılığıyla gerçekleşmiştir (Hall, 1981a: 26-36; Bennett, 1981: 10-12).

(47) Williams böylelikle her toplumun hâkim pratikler, anlamlar ve değerler sistemine dahil olmayan çok fazla anlam ve değer sistemleri olduğunu söylüyor.

Kültür, Hegemonya ve İdeoloji

Stuart Hall'a göre, Williams, bu hâkim kültür tanımını Gramsci'nin "hegemonya" kavramına borçludur. Gramsci'nin kapitalist toplumlarda hâkimiyetin nasıl sürdürüldüğüne dair geliştirdiği bir kavram olan *hegemonya,* bir yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok) bağımlı sınıflar üzerinde -yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için zor kullanarak değil ama- bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar. Bu otoritenin temel kaynağı, bağımlı sınıfların *"rıza"*sıdır: Hegemonya hâkim sınıf fraksiyonlarının yönetimi altında geçerlidir. Böylelikle zor kullanma gücüne sahip olmanın ötesinde, bu sınıflar bağımlı sınıfların rızasını biçimlendirmek ve kazanmak için aktif olarak örgütlenme şansına sahiptir. Rızanın bu şekilde kazanılması hâkim sınıfların iktidarının hem meşru hem de doğal görünmesini sağlayan hegemonyanın oluşmasını getirir. Böylece hegemonya yalnızca üretim ve ekonomi alanlarında kazanılmakla gerçekleşmez. Devlet, politika ve üstyapılar alanında organize edilmelidir. Üstyapılar -yani aile, eğitim sistemi, dinsel kurumlar, kitle iletişim araçları ve kültürel kurumlar- hegemonyanın esas başarıldığı alandır ve bu alanda hegemonya, *ideoloji* aracılığıyla işler. *İdeoloji* aracılığıyla, hâkim sınıflar tarafından yeğlenen ve devlet ile sivil toplum alanlarında kurumsallaştırılan "gerçeklik tanımları", bağımlı sınıflar için esas "yaşanan gerçekliği"[48] oluşturur. Bu yolla ideoloji top-

Alternatif ya da karşı olan bu sistemleri iki sınıfa ayırıyor: 1. Tortusal (residual) karşıt kültürler. 2. Yeni filizlenen karşıt kültürler. Her ikisi de kısmen hâkim yapının içine alınmış olabilirler; Hâkim olanı tehdit etmeden değişik bir "getto" olarak kalabilirler; ya da aykırı (deviant) konumda kalabilirler (Hall, 1982: 331-332).

(48) *Gerçeklik tanımları, İdeoloji ve ortakduyu:* "Kültürel Çalışmalar" yaklaşımındaki hâkim paradigmaya göre, toplumsal bilinçlilik (social consciousness)

lumsal kuruluşun çimentosunu oluşturur ve hâkim toplumsal bloğun ideolojik bütünlüğünü sürdürmeyi sağlar. Bu, hâkim sınıfların, bağımlı sınıfların yaşamlarının zihinsel içeriğini ayrıntılı bir biçimde biçimlendirdikleri ya da yasakladıkları için değil; ama bütün alternatifleri kendi düşünce şemasına çekerek, bütün çarpışan gerçeklik tanımlarını kendi kapsamları içine çerçevelemeye çalışarak ve bunu da bir dereceye kadar başardıklarından dolayı gerçekleşir. Bu anlamda hegemonyada önemli olan, onun verili ve sürekli bir durum olmaması; aksine, aktif bir biçimde kazanılıp korunması gerektiğidir. Çünkü, kaybedilebilir de. Sürekli hegemonya

ile toplumsal oluş (social being-existence) arasında diyalektik bir ilişki vardır: Kültür, hem verili toplumsal koşullar ve ilişkiler temelinde belirli toplumsal sınıfların varoluş koşullarına yanıt verdikleri ve kullandıkları anlamlar ve değerler hem de bu "anlamaların" ifade edildiği ve içine gömülü olduğu yaşayan gelenek ve pratiklerdir. İşte gerçeklik tanımları ya da Stuart Hall'un deyişiyle "*anlam haritaları*" bu fikir, anlam ve değerler sistemleri (ortakduyudan kuramlara dek) ideoloji alanına aittir: Yaşanan sınıf ilişkileri pratikleri ve bu pratikleri anlaşılır kılmaya yarayan zihinsel temsiller imajlar ve temalar (Hall, 1981a: 25-26; 1982: 321-322). Althusser'den etkilenen bu yaklaşıma göre, toplumsal görüntüler arkasındaki gerçek ilişkilerin görülememesi, belirli insan, toplumsal grup ya da kurumların bilinçli olarak yaptıkları bir maskeleme operasyonu sonucu oluşmaz. Tam da tersine ideoloji, tam olarak, bilincin altında işler. İdeolojik referans çerçevelerinin (bakış açılarının) en çok biriktiği ve etkili olduğu yer, normal ortakduyu (commonsensen) seviyesidir. Çünkü bu çerçevelerin ideolojik tabiatının en etkin bir biçimde gizlendiği yer burasıdır(Hebdige, 1986: 11). Stuart Hall'un deyişiyle: "Ortakduyu - üzerinde tamamiyle oydaşma olan temel bilgelik tortusu- dünyayı basit fakat anlamlı terimlerle sınıflandırmamızı sağlar. Ortakduyu, muhakeme, tez, mantık ve düşünce gerektirmez; zaten mevcuttur; tamamiyle tanıdık ve yaygın bir biçimde paylaşılandır. Ortakduyuyu, kendiliğinden, ideolojik ve bilinçaltı yapan şey işte tam da bu kendiliğinden niteliği, şeffaflığı, doğallığı, üzerine oturduğu varsayımların incelenmesine izin vermemesi, düzeltilmeye ve değişmeye direnmesi, hemen tanınması ve kapalı bir daire içinde hareket etmesidir. Ortakduyu aracılığıyla şeylerin nasıl olduğunu öğrenemezsiniz, yalnızca varolan şeyler şemasında nereye uygun düştüğünü keşfedebilirsiniz" (Hall, 1982: 325).

yoktur; hegemonya somut tarihsel durumlarda sadece kurulabilir, analiz edilebilir. Bunun öteki yüzü ise, hegemonik koşullar altında bile, bağımlı sınıfların topyekûn bir biçimde teslim alınmasının mümkün olmadığı gerçeğidir (Hall, 1981b; 1982).

"Popüler" Kavramı ve Popüler Kültür

"Popüler Kültür"ün tanımlanmasında, onu oluşturan iki terime, yani "popüler" ve "kültür"e ayrı ayrı nasıl anlam verildiği önem taşıyor; ama, "popüler"in tanımı daha belirleyici oluyor. Çünkü onun tanım tarzı, kültür tanımını da birlikte getiriyor. "Popüler"in günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımı var. Hâkim olan birinci tanımında popüler "yaygın olarak beğenilen, tüketilen" anlamına geliyor.[49] Bu tanıma Stuart Hall, "ticari" tanım diyor (Hall, 1981b: 231). İkinci tanım ise, kaynağı 18. yüzyılda Herder'e[50] götürülen antro-

(49) "İngilizcede tanımı ve dilbilimsel kaynağı geç ortaçağdaki "halka ait" anlamından evrilen "popüler" kavramı, sivil toplumun (ortaya çıkmasıyla) yakından ilişkili olarak bugün hâkim kullanımı olan "insanların çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen" anlamına doğru bir evrim geçirmiştir. Burjuva demokrasilerinin yükselişiyle ve bugün siyasal olarak seçim süreçlerinde ifadesini bulan "popüler egemenliğe" dayalı bir meşruluk talebiyle birlikte belirli bir "popüler" fikri, TV dahil olmak üzere, hâkim program ve eylemlerin onaylanmasının bir damgası olarak, gerçek bir mitoloji haline gelmiştir... Bu belirli popüler fikri aynı zamanda "kamuoyu" kavramının ardında gizlenen mazerettir" (Siegelaub, 1983: 11).

(50) Herder, popüler kültür kavramının babası. Bu kavramı, "eğitilmişlerin kültürü" (learned culture) kavramına karşıt olarak kullanıyor. Herder, Rönesans sonrası dünyada yalnızca halka ait kültürün "organik topluma" yakışan nitelikler taşıdığını öne sürüyor. (Burke, 1978: 5-8). Ross-Haag ise her ne kadar babası değilse de, "popüler kültür" kavramını yüzyılımızda vaftiz eden kişinin Dwight Mcdonald olduğunu söylüyor (Ross-Haag, 1957: 182).

polojik tanıma yakın ve halka ait anlamına geliyor. Stuart Hall, halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi kapsamaya çalıştığı için bu tanıma "betimleyici" tanım diyor (Hall, 1981b: 234).

Modern toplumlarda kültürü, yüksek/alçak kültür ya da sanat/popüler kültür gibi bir mikyasa göre düzeylere ayıranlar temel olarak popülerin birinci tanımına yaslanıyorlar. Bu düzeylere ayırma yaklaşımı, Herbert Gans'da olduğu gibi belirli toplumsal grupların yaşam tarzlarına ilişkin farklı zevkleri olduğu, dolayısıyla, popüler kültür ve yüksek kültür arasında ahlaki ve estetik nedenlerle bir karşılaştırma yapılamayacağı görüşüne dayanan bir "görelilik" ortaya çıkartabiliyor (Gans, 1975). Ancak bu yaklaşımda hâkim olan -ister muhafazakâr, ister radikal eleştirilerinde olsun- yüksek kültür ve popüler kültürü karşı karşıya koymak ve popülerin "yaygın" anlamına ek olarak Williams'ın bahsettiği "aşağı, değersiz ve güdülenmiş" anlamlarını da içine alacak biçimde kullanmaktır.[51] Nitekim bu özellik, popüler kültür ile kitle kültürü kavramlarının aynı anlamda kullanılmasında da kendini açıkça göstermektedir. Buna göre, popüler kültür ya

(51) "Popüler", başlangıçta Latince "populares"ten türeyerek "halka ait" anlamına gelen, hukuki ve siyasal bir terimdi. 16. yüzyılda örneğin popüler hükümet terimi, halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sistem anlamına geliyordu. Ama aynı zamanda, aşağı (low) ya da değersiz (base) anlamı da vardı. Sonradan hâkim olan, "yaygınca tercih edilen ya da çok beğenilen"i ifade eden modern anlamların içinde ise, beğenilmek için hesaplı bir çaba göstermek de içeriliyordu. Ancak 19. yüzyılda, bayağı ve beğeni için hesaplılık anlamları da ölmemiş olmasına rağmen, popülerin tanımında bir perspektif değişikliği oluyor ve halkın üzerinde bir güç kurmak isteyenler açısından değil, halk açısından olumlu bir kavram olarak kullanılmaya başlıyor. Bugün hâkim olarak kullanılan diğer biçimde ise, popüler teriminde tüm bu anlamlar örtüşüyor. Popüler kültürün halk tarafından kendileri için anlamı ise, tüm bunlardan değişik ve 18. yüzyılda Herder'e dayanıyor (Williams, 1984: 236-238).

da kitle kültürü, 19. yüzyıl sonundan itibaren gelişmiş kapitalist ülkelerde kitlesel üretim koşullarının ortaya çıkmasıyla birlikte oluşan kitle toplumuna ait kültürdür.[52] İki kavramı yer değiştirebilir nitelikte kullananlar, ayrıca, popülerin ticari tanımına da uygun olarak kitle iletişim araçlarını kültürel analizin odak noktası haline getiriyorlar ve hatta kitle kültürü ile kitle iletişim araçlarını yer değiştirebilen kavramlar olarak kullanabiliyorlar (Lowenthal, 1961; Ross-Haag, 1957; Mukerji, 1979).[53]

(52) Popüler kültür ve kitle kültürü kavramını eşanlamlı olarak kullananlar da, 19. yüzyıl sonu öncesi popüler kültürün, modern kültürden farklı olduğunu belirtiyorlar. Ross-Haag örneğin, kent proletaryasının ve bir tür kitle üretiminin varolduğu her zaman ve yerde, popüler kültür öğelerine rastlanabileceğini ancak, bu anlamda popüler kültürün endüstrileşme çağına kadar hâkim olamadığını belirtiyor (Ross-Haag, 1957). Ya da Lowenthal de 'modern' popüler kültür kavramını kullanıyor (Lowenthal, 1961). Peter Burke de, geleneksel ve modern popüler kültür ayrımını getirenlerden (Burke, 1978).

(53) Real örneğin, kültürü, "bir halkın belli bir grup halinde yaşaması sonucu oluşturduğu gerçekliği sistematik olarak kurma tarzı" anlamına yakın olarak tanımlıyor. Real'e göre, "kitle kültürü standart bir ürün ve kitle davranışı ile karakterize edilen, farklılaşmayan bir tüketicinin ortalama zevkini tatmin etmek için kitle pazarına yönelik üretilmiş kültürdür". Bu nedenle Real, kitle kültürü yerine, "kitle iletişim araçları aracılığıyla yayılan kültür" kavramının daha doğru olduğunu belirtiyor. Kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştırılmayan popüler kültürün varolduğunu, ancak estetik ve toplumsal olarak öneminin azaldığını söylüyor. Böylelikle kültürü her ne kadar antropolojik anlamına yakın olarak tanımladığını belirtse de, kitle iletişim araçlarına verdiği önem, onun kültürel pratikler ve anlamlar diyalektiğinden yalnızca anlamlar üzerinde yoğunluşmasını getiriyor. Popüleri ise hem "kitle iletişim araçları aracılığıyla yaygınlaştırılmayan" hem de "yaygın" anlamlarıyla kullanıyor. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasından sonra kültürün kendisinin de bir endüstri haline geldiği savına dayanan Frankfurt Okulu'nda -Adorno, Horkheimer, Marcüse- popüler ve kitle kültürü yerine, kültür endüstrisi kavramını kullanıyor. Bunun farklı bir biçimde de olsa kitle iletişim araçlarının hâkimiyetini öne süren bir kavram olduğu söylenebilir. M. Jay'e göre, bu kavramı tercih etmelerinin nedeni, anti-popülist yananlamlarından dolayı. Frankfurt Okulu, kitle kültürü kavramını antidemokratik olduğu için, popüler kültürü ise ideolojik olduğu için beğenmiyor (Aktaran, Jay, 1973: 216).

Kitle kültürüne, 'popüler'in "ticari" tanımına yaslanarak karamsar ve olumsuz bir tavır alan eleştirel yaklaşımlar kitle kültürünün insanları güdüp yönetme niteliğini öne sürüyorlar. Bir önceki bölümde de görüldüğü gibi, bu bağlamda kitle kültürü eleştirisi tarihinde muhafazakâr, hümanist görüşlerle radikal görüşler birbirinden çok farklı değil. Muhafazakâr hümanist eleştirmenler daha çok kitle kültürünün zevki yozlaştırmasından bahsederken, radikaller esas olarak kitle kültürünü kitlelere yanlış bilinçlilik dayattığı için eleştiriyorlar.

"Popüler"i "halka ait" anlamında bir kavram olarak kullanan yaklaşımlar, genel olarak popüler kültüre olumlu bakıyor. Bir yanda, kitle kültürü eleştirmenlerinin iddialarının tersine, halkın istek ve ihtiyaçlarının şeffaflığı varsayımına dayanarak ve "halk bunu istiyor; popüler olan haklıdır" diyerek özellikle popüler kültür ürünlerini ve popüler yargıları her hal-ü-kârda olumlayan, eleştirel olmayan yaklaşımlar var. Bu yaklaşım aslında popüleri "halka ait" anlamında kullansa da "ticari" tanımı gözardı etmiyor ve temel kriter olarak *"çoğunluk"*u[54] alıyor. Böylece bu anlamda seçkincilik motifi, yalnızca bir azınlığın, küçük bir entellektüeller grubunun bir statü hobisi olarak görülebilen yüksek kültüre karşı, halkın çoğunluğu beğenerek tükettiği ve ürettiği için popüler kültürün üstünlüğünü savunuyor: Kitle kültürü "popüler" ol-

(54) "Popüler" ve "çoğunluk" arasında kurulan bu doğrudan olumlu ilişkiyi Horkheimer, Nazi Almanya'sını örnek vererek eleştiriyor: Bütün Alman toplumu aynı fikirde olsa da, bu, popüler yargının doğruluğunu göstermez (Horkheimer, 1941: 298). F. Jameson ise, popüler olanın kaçınılmaz olumluluğunu ispat için Shakespeare'in örnek verilmesine karşı çıkıyor. Kapitalist endüstrileşme öncesi kültürel özgüllüğü olan bütünlüklü bir toplumsal grup içinde popüler olanla, evrensel metalaşma ve pazar sisteminde popüler olanı karşılaştırmanın entellektüel dürüstlüğe sığmayacağını söylüyor (Jameson, 1979: 134).

duğu için yüksek kültürden daha hakikidir (Jameson, 1979: 130, 133). Leslie Fiedler, örneğin, popüler kültürün "ahlâk kurallarına karşı gelen ve "diyonizyak dürtülere" dayanan özgürleştirici doğasını kabul etmeyenlerin seçkinciliğini kınıyor.[55] Fiedler'in amacı, popülerin "halka ait" anlamına ticari bir anlam yediren[56] ve popüler kültürün yüksek kültüre karşı üstünlüğünü koymak isteyenlerden farklı (bkz. Fiedler, 1982). Fiedler, yüksek kültürün giderek artan kurumsallaşmasına karşı çıkıyor, popüler kültürü, sıradan insanı ve eğlenceyi olumluyor (Huyssen, 1981: 28).

Popüler'in "halka ait" anlamını kullanan ve tartışmayı yüksek kültür-popüler kültür ikileminde sınırlamayan yaklaşımlar, "halka ait kavramını "bağımlı sınıflar"a ait olarak tanımlayanların yaklaşımları. Bir yanda temelde "güdüp yönetme" kuramına karşı çıkarak, bağımlı sınıfların bütünlüklü alternatif bir kültüre, hakiki bir popüler kültüre sahip olduklarını, ticari taklitlere kanmadıklarını ima eden görüş var (Hall, 1981b: 232). Stuart Hall'a göre, bu yaklaşım topyekûn güdüp yönetme ve yanlış bilinçlilik olgularını reddetmesinde haklıdır; ancak, gözardı ettiği gerçek, kültürel iktidar ilişkileridir: Bu anlamda, kültürel iktidar ve hâkimiyet iliş-

(55) (Aktaran, Modleski, 1986: ix)

(56) Modleski de, kitle kültürünün topyekûn "güdüp yönettiği" iddiasına topyekûn karşı çıkanları, konularına yarı aşık olarak ve gerekli eleştirel mesafeyi koymadan istemeyerek de olsa, kitle kültürünün ideolojisine sarılarak ona özürler yazmış oldukları için eleştiriyor. Buna kitle kültürü ürünlerini açıklamak için eski kültüre dayalı benzetmeler yapan çalışmalar ya da çağdaş toplumda televizyonun "ozan işlevi" gördüğünü, bu işlevin izleyicinin kişisel bağımsızlığını yeniden oluşturduğu iddiasında bulunan bir çalışmayı örnek gösteriyor. Modleski bu yaklaşımların, televizyon endüstrisinin programlarını destekleyen reklam firmaları ve yöneticilerinin çıkarlarına da uygun düştüğünü ve izleyici üzerinde yapılan bu tür ampirik çalışmaların, tüketici reklam şirketlerinin araştırmalarının metodlarını kopya ettiğini belirtiyor (Modleski, 1986: xi, 4).

kilerinin güç alanı dışında kalan bütünlüklü, hakiki ve bağımsız bir "popüler kültür" yoktur. Stuart Hall'un "popüler"-in "halka ait" tanımına bir diğer eleştirisi, bu tanımın neredeyse sınırsız bir biçimde genişleyebilecek betimleyici bir içerik (envanter) tanımı olarak kullanılması üzerine. Halkın yaptığı hemen hemen her şey, pul toplamaktan güvercin sevmeye kadar, bu tanımın içine girebilir. Bu nedenle problem bu sonsuz listede, betimleyici olmayan bir biçimde "popüler kültür"ü "popüler olmayan" kültürden ayırdedebilmektir. Böylelikle "popüler"i salt "çoğunluk" olduğu için yücelten görüşleri de eleştirmiş olan Hall'a göre bu açıdan analitik ayrım popüler envanter listesinin kendisinden değil, "halka ait olan" ile "ait olmayan" anahtar karşıtlığından kaynaklanıyor. Yani bu anlamda "popüler"i yapan prensip, seçkin ya da hâkim merkezî alan ile çevrenin (bağımlı sınıfların) kültürü arasındaki gerilimler ve karşıtlıklardır. Kültür alanını "popüler" ve "popüler olmayan" arasında sürekli olarak inşa eden, bu karşıtlıktır. Ancak, bu karşıtlıklar salt betimleyici bir biçimde kurulamaz, çünkü her kategorinin içeriği dönemden döneme değişir. Popüler biçimler kültürel değer açısından kıymetlenebilir, kültürel asansörün tepesine çıkıp kendilerini karşı tarafta bulabilir. Başka şeyler yüksek kültürel değerlerini kaybedip, popüler olanın içine mal edilerek, bu süreç içinde dönüşebilirler (Hall, 1981b: 235).[57]

(57) Stuart Hall, popüler kültürün haklılığı ya da organik bütünlüğünden bahsetmenin bir anlamı olmadığını söylüyor. Çünkü, "...hemen hemen bütün kültürel biçimler zıt ve değişken öğelerden oluşan bir çelişki içindedir. Bir kültürel biçimin anlamı, onun biçimi içinde yazılı değildir ve konumu sabit değildir. Bu yılın radikal sembol ya da sloganı gelecek yılın modasında tarafsızlaşabilir; bir sonraki yıl da derin bir nostaljinin nesnesi olabilir. Kültürel sembollerin anlamı, bir yanıyla içine alındığı toplumsal alan tarafından, yankılandığı ve eklemlendiği pratikler tarafından verilir. Önemli olan içsel ve tarihsel olarak sabit kültürel nesneler değil, fakat kültürel (iktidar) ilişkilerindeki oyunun durumudur" (Stuart Hall, 1981: 235).

Popülerin "yaygın" anlamına gelen "ticari" tanımına yaslanan güdüp-yönetme yaklaşımı ve halka ait anlamındaki "betimleyici" tanımına yaslanan alternatif-hakiki kültür yaklaşımları yerine Stuart Hall (1981b), her iki tanımı kullanıp onları değiştirerek aşan yeni bir popüler tanımı öneriyor. Bu tanım herhangi bir belirli dönemde, kökleri bağımlı sınıfların toplumsal ve maddi koşullarında olan ve popüler gelenek ile pratikler içine gömülü biçimler ve faaliyetlere bakıyor. Bu anlamda, betimleyici olan tanımdaki değerli yanı saklıyor. Ancak, popüler kültür tanımında gerekli olanın, popüler kültürü hâkim kültüre karşı sürekli bir gerilim (ilişki, etki ve çelişki) içinde tanımlayan ilişkiler olduğunda ısrar ediyor... Bu ilişkilere, bir *süreç* olarak bakıyor: "Bazı şeylerin diğerleri tahtından insin diye aktif bir biçimde tercih edildiği bir süreç. Bu sürecin merkezinde, kültür alanı tanımlayan, düz olmayan ve sürekli değişen iktidar ilişkileri, yani *kültürel mücadelede* ve onun çok sayıda biçimleri var. Yani, asıl ilgi odağı, hegemonya problemi ile kültür arasındaki ilişkidedir: Kültürel süreç -kültürel iktidar- her zaman, her dönemde ayrı bir yerde "yüksek geleneğe" neyin sokulacağı, neyin dışta bırakılacağına dair çizginin çizilmesine dayanır" (Hall, 1981b: 235-236).

Stuart Hall, "güdüp yönetme" kuramı yerine Gramsci'nin "hegemonya" kavramını önerirken, bu kuramı, hem insanların duygu ve fikirlerinde, ortakduyuda kaçınılmaz iç çelişkiler bulunduğu, hem de kültürel biçimlerin yoz ya da hakiki denebilecek gibi bütüncül ve tutarlı olmadığı, onların da iç çelişkileri bulunduğu savlarına yaslanarak eleştiriyor: "Sıradan insanlar "kültürel aptallar" olmadıklarına göre, popüler kültür biçimlerinde kendi hayatlarına ilişkin gerçeklerin nasıl temsil edildiğinin basbayağı farkındadırlar" (Hall, 1981b: 233).

Hall, "kültürel iktidarın, her yerde ve her zaman, "yüksek geleneğe" neyin dahil edileceği ve neyin dışta bırakılacağına dair çizginin çizilmesine dayandığını" söylüyor - tüm olumlu yanlarına rağmen eğitim ve kültür kurumları da bu sınırı korumakta yardımcılar (Hall, 1981b: 236). Bu bağlamda "popüler kültür",

> ... iktidarda olanların kültürüne karşı ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele *içinde* aynı zamanda, kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir: Boyun eğme ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir... Popüler kültürün önemli olması bu nedenledir" (Hall, 1981b: 239).

Kitle Kültürü ve Popüler Kültür

Bu çalışmada, kitle kültürü ve popüler kültür kavramları yer değiştirebilir kavramlar olarak kullanılmamış, aksine "popüler kültür" kavramı tercih edilmiştir. Kültür endüstrisi kavramı, kültür ürünlerinin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesi süreci ve bu süreçte teknoloji ve emeğin örgütlenmesine ilişkin bir kavram olarak kullanılmıştır. Christian Metz'in dediği gibi, alımlayanların psikolojisi de endüstrinin diyalektik tamamlayıcısı olarak, bu kavramın çağırdığı bir olgu olarak kabul edilmiştir (Metz, 1985). Popüler kültürün tanımlanması ise, bir önceki bölümde 'Kültürel Çalışmalar' yaklaşımı çerçevesinde tanımlanan 'kültür' anlayışı ile 'halka ait' anlamına yaslanan belirli bir "popüler" anlayışının beraberliği ile oluşturulmuş olan, Stuart Hall'un "popüler kültür" tanımlamasına dayanmaktadır. Bu çerçevede topye-

kûn "güdüp yönetme" kuramı yerine, "hegemonya" kuramına yaslanılmıştır.

'Popüler kültür' kavramının tercih nedenleri şöyle sıralanabilir: Eğer bugün kapitalist ülkelerde hâkim olan kültürün 'kitle kültürü' olduğunu varsayarsak, bu kavramın Üçüncü Dünya ülkeleri için aynen kullanılıp kullanılmayacağını tartışma konusu yapmak gerekiyor. Türkiye'nin "geliştikçe" kitle kültürüne sahip bir toplum haline geleceğini söylemek, bu çalışmada itiraz edilen klasik modernleşme kuramının tek-çizgisel evrim modelini kabul etmek demektir. Ancak öte yandan, Rey'in belirttiği gibi, "kapitalizmin her yerde aynı" olan yanını gözardı edemeyiz. Yani, teknolojinin her türlü tüketim ideolojisi ile birlikte Üçüncü Dünya ülkeleri üzerindeki etkisi, kitle iletişim araçları aracılığıyla etkin olan Batı programlarının etkisini ve ayrıca Türkiye'nin 'modernleşme süreci' sonucu ortaya çıkan kültür endüstrisi, kentleşme, iş ve boş zaman ayrımının gelişmesi ve kent kültürüne ilişkin diğer etmenler sonucu Batı ile benzer yapılanmaların ortaya çıkmasını getirmektedir. Ancak, Üçüncü Dünya ülkelerinde kapitalizm-öncesi yapıların özellikleri,[58] yöresel farklılıklar, ekonomik ve kültürel eklemlenme tarzının ortaya çıkardığı farklı biçimler, bugün Türkiye'de de görüldüğü üzere -en azından arabeskin ortaya koyduğu gibi- özgün yanının farkedilmesini gerektiren ve ideal modern-geleneksel ikilemini aşan bir karmaşıklıkta kültürel yapılar ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle, daha baştan en azından bu karmaşık özgüllüğü (potansiyeller ve engellenmeler açısından) yakalama çabasında kitle kültürü kavramından da-

(58) Fredric Jameson, eski anlamıyla "popüler" olanın, yani bir grubun organik ifadesi olarak popüler kültürün, dünya kapitalist sistemi içerisinde ancak Üçüncü Dünya ülkelerindeki marjinal cepler olarak varolabileceğini belirtiyor (Jameson, 1979: 134-140).

ha 'tarafsız' görünen popüler kültür kavramı tercih edilmiştir.

Kitle kültürü kavramı, kitle toplumu kavramıyla bitişik bir kavramdır. Batılı kapitalist toplumların 19. yüzyılın sonundan itibaren, atomlaşmış bireylerden oluşan türdeş bir toplum haline geldiğini varsayan bu kavram (Bratlinger, 1983; Williams, 1981) toplumsal grup ve sınıfların varlığını yoksayan bir kurama yaslanmaktadır. Böylelikle kitle kültürü kavramını kullananlar, yalnızca sanatı dışarda bırakarak, modern toplumlarda tek bir kültür olduğunu varsaymaktadırlar. Halbuki Kültürel Çalışmalar yaklaşımında da anlatıldığı gibi, ulusal bir kültür de vardır; bir yaşam tarzı olarak bütünlüğü olmasına rağmen, her toplumda, etnik, sınıfsal, yöresel niteliklerle belirlenen farklı yaşam tarzları da vardır.[59] Bu nedenle, toplumsal ayrımları ve çeşitliliği yadsıyan bir kavram olarak kitle kültürü yerine, popüler kültür kavramı tercih edilmiştir. Popüler kültür kavramı, bu kültürü paylaşan, tüketen insanların dahil olduğu grup ve sınıflar belirtildiği ölçüde sınıfsal niteliğe bürünebilmekte (Ginzburg, 1983: xxiv), aynı şekilde bu kavram sınıf ve grupları birleştiren kültürel yönelimlerden bahsedilmesini de mümkün kılmaktadır. Kavramın -Stuart Hall'un sınıf ve popüler ilişkisine yaklaşımının ortaya koyduğu gibi- hem "halka ait", hem de "yaygın" anlamlarıyla kullanılabilmesi bu açıdan avantajlı olmaktadır.

Kitle kültürü kavramı, "kitle insanı" kavramıyla da biti-

(59) Nitekim bu açıdan yaklaşan araştırmacılar, "alt kültür" kuramcıları olarak anılmaktadır (Aktaran, Modleski, 1986: xi-xii). Ayrıca Kültürel Çalışmalar yaklaşımında da, özne, tek 'atom' birey yerine, grup ya da sınıflardır: "Bir grubun ya da sınıfın kültürü o grup ya da sınıfın özellikli ve ayırdedici yaşam tarzı; kurumlarına, toplumsal ilişkilerine, inanç sistemlerine, örf ve âdetlerine, nesnelerin kullanımı ve maddi yaşamlarına içkin olan anlamlar, değerler ve fikirlerdir (John Clarke, et al, 1981: 53).

şik bir kavramdır. Atomlaşmış bireylerden oluşan kitlelerin, "içsel olarak aptal, dengesiz ve kolay etkilenebilir" olduğunu varsayan kitle toplumu kuramına yaslandığı için, kitle kültürü tüketicisinin kültürel davranışının topyekûn edilgin olduğunu varsaymaktadır.[60] Bu kurama yaslanarak yapılan kitle iletişimi araştırmaları da bu nedenle, ister müzik, ister film, ister TV dizisi olsun, kitle iletişim araçlarının tüketiciyi nasıl yozlaştırdığını ortaya çıkartmayı amaçlayan "etki" araştırmalarından öteye gidememektedir (Carey, 1982: 411). Kitleler üzerindeki bu "kültürel aptallar" yakıştırmasına karşı olanlar, genel olarak yapılan metin üzerindeki içerik analizi ya da etki araştırmaları yerine, tüketiciler üzerine çalışmaya başladılar. Özellikle 'Kültürel Çalışmalar'da İngiltere'deki Birmingham Kültür Kuramı Okulu, kitle kültürünün düzleştiriciliğine karşı olarak tüketicilerdeki direnme biçimleri ve farklı yorumlar üzerinde durmaya başladı. Örneğin Stuart Hall, kitle kültürüne verilen yanıtları, metnin mesajlarını olduğu gibi kabul eden *hâkim yorum*, genel sistemi kabul ederken belirli bir iddiayı tartışan *müzakereli yanıt* ve bağımlı sınıfların çıkarları adına *muhalif yanıt* olmak üzere üç biçime ayırmaktadır. Böylelikle belirgin bir mesajın alımlanması, yalnızca metne ya da ilgili kitle iletişim aracına değil, izleyicinin inançlarına ve genel toplumsal tecrübesine de bağlıdır (Modleski, 1986: x-xi). Ayrıca bu anlamda 'kitle kültürü', 'kitle toplumu' ve 'kitle insanı' kavramları, soyut ve şeyleştirilmiş[61] kavramlardır. Çünkü, insanın tarihi yapabileceğini, kültürel ürünleri tüketirken farklı anlamlar verebileceğini yok sayarak, insanı tamamiyle kitle toplumunun makinasından geçirilmiş edilgin bir varlık olarak ele al-

(60) (Williams'dan özetleyen Corner, 1980: 164)

(61) Foster-Carter, "şeyleştirilmiş" (reified) kavramını benzer bir biçimde "üretim tarzı" analizi için kullanıyor (Foster-Carter, 1984: 68-92).

makta[62] ve tarihin yapılabilirliğini, kapitalizmin teknolojik mantığının soyut devinimine indirgemektedir. O nedenle, Karl Marx'ın ve aynı zamanda Kültürel Çalışmalar yaklaşımının şiarına, "insanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ancak istedikleri gibi değil"e istinaden[63] kitle insanı ve kültürü kavramları bu çalışmada tercih edilmemiştir. Popüler kültür kavramı ise, ne insanın değer üretebilme, tepki gösterme, olayları etkileyebilme, değiştirebilme yeteneğini, ama ne de toplumsal, ekonomik ve ideolojik yaptırıcı koşulların sınırlamalarını gözardı etmeyen bir kavram olarak uygundur. Ayrıca özel olarak 'arabesk kültür'ü gözönüne alırsak, arabesk yalnızca müzik endüstrisinin körüklediği bir meta değildir. Özellikle 1976'lar öncesinde, yani müzik endüstrisinin Türkiye'de atılımından önceki dönemde, arabeskin gecekondu-

(62) Gerçekten de kitle kültürü kavramı ister muhafazakâr ve klasik kültür taraflısı olarak, isterse de radikal düşünürlerin Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi ve güdüp yönetme kuramlarına yaslanılarak kullanılsın, her iki yaklaşımda da modern kültür endüstrisi ürünlerinin topyekûn güdüleme etkisi, bu ürünlerden hoşlanan insanların sürekli bir yanlış bilinçlilik içinde olduğunu varsaymaktadır. Popüler kültür halkın afyonudur; insanlar da, "kültürel aptallar". Halbuki, Stuart Hall'un dediği gibi, kültür ürünlerinin insanlar üzerindeki etkisi, sanki boş perdeymiş gibi zihinlere istediğini yazan ve zapteden bir etki değildir. Tam aksine, hâkim ideolojinin hegemonik etkisi, insanların duygu ve algılamalarındaki *iç çelişkileri* kullanıp, yeniden işleyebildikleri için etkili olabilirler. Bu anlamda, yeniden ve tam da tersinden kurulabilecek bir etkileme süreci, yani özgürleştirici bir alternatif etkileme süreci de sözkonusudur (Stuart Hall, 1981: 233).

(63) "Toplumsal ilişki ve anlam yapıları, grupların süregiden kollektif yaşamlarını biçimlendirir; ancak aynı zamanda grupların nasıl yaşadığını ve toplumsal varlıklarını yeniden nasıl ürettiklerini de sınırlar, değiştirir ve bağlar. Kadın ve erkekler böylece hem kendilerini toplum-kültür ve tarih aracılığıylabiçimlendirir hem de biçimlenirler. Böylece varolan kültürel dokular, bir tür tarihsel hazne oluşturur -önceden kurulmuş bir imkanlar alanı- ve gruplar bunu alır, değiştirir ve bu yapma pratiği ile kültür yeniden üretilir ve iletilir. Ancak bu pratik yalnızca verili olan imkanlar ve sınırlılıklar alanında gerçekleşir" (John Clarke, et al., 1981: 53-70).

lardaki ifade tarzlarıyla[64] bütünleşen yapısıyla da yalnızca bir meta değil, Murat Belge'nin dediği gibi aynı zamanda bir yaşam tarzıdır (Belge, 1983: 403). Dolayısıyla en azından 1968'den 1970'li yılların sonuna kadarki arabeskin aşağıdan yukarı gelen kültürel nitelikli bir hareket olma özelliği, yukarıdan aşağı dayatılan bir kitle kültüründen farklı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle de, popüler kültür kavramı, popülerin "halka ait" anlamıyla[65] birlikte, kitle kültürüne tercih edilmektedir. Ayrıca, arabeskin toplumsal ve siyasal anlamının özellikle 1980'li yıllarda gösterdiği değişikliğin, yani yeni muhafazakâr hâkim ideolojiye eklemlenmesinin açıklanmasında, topyekün bir güdüp yönetme kuramı değil, Kültürel Çalışmaların Gramsci'den aldığı hegemonya kuramı çok daha aydınlatıcıdır. Bu anlamda arabesk, yukarıdan aşağı empoze edilen bir kitle kültürü değil, halka ait direnme ve kabullenmelerin isyan ve boyun eğmelerin ideolojik ifadesini bulduğu; hâkim sınıfların hegemonik projesine eklemlenebileceği gibi, alternatif bir hegemonik projeye de eklemlenebilecek çelişkili popüler "çağırmalar" taşıyan (Laclau, 1985: 181) bir popüler kültürdür. Arabeskin farklı dönemlerdeki farklı toplumsal anlamı ancak böyle bir perspektif içinde açıklanabilir.

Popüler kültür kavramının, kitle kültürü kavramından bir üstünlüğü daha vardır. Kitle kültürü kavramı, özellikle kitle iletişim araçları odaklı bir kültürel araştırmaya el vererek, kültürel çalışmaları, hem pratik hem de kavramsal olarak sınırlamaktadır. Halbuki, 'Kültürel Çalışmalar' yaklaşı-

(64) Örneğin, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) ve özellikle *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki (1984) ifade tarzları ve söyleyişler.

(65) Popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarını dönemsel nitelik dışında bir içerikle açıklayan R. Williams'a göre, popüler kültür halk *tarafından* yaratılan kültürdür. Kitle kültürü ise belli bir toplumsal grup tarafından halk *için* geliştirilen bir kültürdür (Aktaran, Gross, 1980; Modleski, 1986).

mında ortaya konduğu gibi, popüler kültür kavramının, kitle iletişim araçlarına bağımlılığı aşan bir yanı vardır. Kitle iletişim araçları odaklı kitle kültürü araştırmaları, hem yalnızca kitle iletişim araçları aracılığıyla yaygınlaşan ürünlerdeki anlam ve değerlerin ortaya konması ile hem de bunların yalnızca etkisinin ölçülmesiyle, kültürel araştırmaları kavramsal ve pratik olarak sınırlamaktadır. Halbuki, hem günlük hayattaki kültürel pratiklerde hem de dil ve diğer kültürel ürünlerden ritüellere ve törenlere dek kültürel biçimlerin ve bunlara gömülü olan anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması yaklaşımıyla 'popüler kültürün' kapsayıcı bir niteliği vardır. Bu çalışmada her ne kadar arabesk müzik ürünleri odaklı, yani yapıntılara ilişkin bir tür içerik analizi, yapılacaksa da, bu analiz, "kültürel çalışmalar"ın bütünsel yaklaşımı gözardı edilmeden yapılmıştır. Ama aslında bu çalışmanın dayandığı perspektif, çok daha doğrudan bir biçimde yani derin mülâkat ve gözleme dayalı bir araştırma tarzıyla, arabesk sevenlerin gündelik hayat pratikleri içinde arabeskle ilişkilerini ve arabeske verdikleri anlamları ortaya koymayı amaçlayan bir tür etnografik çalışmayla geliştirilmeyi çağırıyor.

II. KISIM

Orhan Gencebay arabeski

1
Orhan Gencebay
Arabeski

Bu kısımda, bir kültürel ürün olarak Orhan Gencebay arabeskinin müzik ve söz yapısı incelenerek, Türkiye'nin 1950'-ler sonrası hızlanan 'modernleşme' sürecine nasıl bir yanıt getirdiği ortaya konacaktır. Bu incelemede metod, bir analiz aracı olarak "Kültürel Çalışmalar" yaklaşımının *popüler kültür* kavramına; ve, bu çalışmanın Giriş kısmında da bahsedildiği gibi, Williams (1986) ve Lowenthal'in (1961) "içerik analizi" yaklaşımlarına uygundur; yani bir kültürel *ürün* üzerinde toplumsal *bağlamını* gözardı etmeden yoğunlaşan bir inceleme (Modleşki, 1986: xiii).[1] Somut olarak, Orhan

(1) İletişim alanındaki araştırmalarda "analiz yöntemi", "kültür" ve "toplum"a ve "bilgi sosyolojisine" bakış açısına göre ideolojik ve epistemolojik tavırlardan kaynaklanan farklılıklar göstermektedir. Bu açıdan da iletişim alanında genel olarak Amerikan ve Avrupa tarzları arasında temel bir fark olduğu ileri sürülmektedir. Bu konunun irdelendiği önemli bir makale için bkz: (Carey, 1982). Bu çalışma da, popüler kültüre bakış açısında İngiliz Kültürel Çalışmalar yaklaşımının benimsenmesinin de gösterdiği gibi, daha çok Avrupa

Gencebay'ın 1968-1987 yılları arasında çıkarttığı 15 tane plak-kasetin içinde bulunan 147 parçanın şarkı sözleri çıkartılmış; bu sözlerdeki temel sözcüklerin sayılmasıyla oluşturulan "sözlük"teki temel, hâkim kavramlar saptanmış; bu kavram hiyerarşisi ve yıllar ilerledikçe plaklarda bu hiyerarşinin şarkı sözlerinde yansıyan değişimi, arabeskin bir popüler kültür olarak zaman içinde değişen toplumsal anlam ve tabanına ilişkin gözlem ve olgulara dayanarak ve bu çalışmanın benimsediği temel analiz kavramları çerçevesinde bir gel-git içinde 'yorumlanarak' ideolojik bir analize gidilmiştir.

Yine bu çalışmanın "Modernleşme ve Popüler Kültür" bölümünde anlatıldığı gibi, modernleşme, modernleşme tecrübesi ve modernleşmeye yanıt, Berman'ın (1978, 1982) yaklaşımına uygun bir biçimde tanımlanmıştır. Sosyoekonomik gelişme olarak 'modernleşme' ile 'modernleşmeye yanıt' arasındaki ilişki, Kültürel Çalışmaların, özellikle Stuart Hall'un (1982) ve -aşağıda görüleceği gibi- Clifford Geertz'in (1976) kavramları aracılığıyla geliştirilmiştir: Orhan Gencebay Arabeskinin, modernleşme pratiğine nasıl bir *"anlam haritası"* aracılığıyla yanıt verdiği ve bu haritanın nasıl bir modernleşme tecrübesini ifade ettiği; Hall'un deyişiyle bu "gerçeklik ta-

geleneği içinde olup, dönüştürmek için "anlamaya" yönelik bir çalışma olduğu şeklinde değerlendirilebilir. Ya da kültür ve iletişim araştırmalarında "içerik analizine" yaklaşım farklılıklarını başka bir açıdan ele alırsak, o zaman, tüm gelenek farklılığına rağmen, hem Avrupa hem de Amerikan geleneğinde, gelenek ve gelenek-içi farklılıkların sonuçta açığa çıktığı ortak bir formül olduğunu söyleyebiliriz. Bu da, içerik analizinin, üretici-ürün/metin-tüketici üçlüsünden hangisinde ve nasıl yoğunlaştığına; ve, 'toplumsal bağlamı' ele alış biçimine ilişkindir. Üretici-ürün-tüketici ayrımına göre içerik analizine yaklaşımları sınıflayan bir kaynak için bkz: (Rosengren, 1981). Bu açıdan bakıldığında da bu çalışma, zaman-mekana ilişkin 'toplumsal bağlamı' içinde 'ürün' üzerinde yoğunlaşan ve ama arabeskin anlaşılmasında bu açıdan ilk kültürel üretimi gerçekleştiren Orhan Gencebay'ın diğer etmenleri harmanlayan bireysel etkisini de ele alan bir çalışmadır.

nımları" ile yaşanan biçimiyle kültür arasında nasıl bir ilişki olduğu ve arabeskin müziksel yapısı ve sözleriyle nasıl bir *eklemlenmiş* biçim ortaya koyduğu, yanıtı aranacak sorular arasındadır. Yaşanan biçimiyle kültür (toplumsal oluş) ile bu toplumsal varoluş koşullarına verilen yanıt, -ya da Geertz'in terimleriyle, arabeskin onu seven insanlara modernleşme tecrübesini anlamlandırmada nasıl bir *"sözlük"* verdiği- arasındaki ilişki ise, diyalektik bir ilişkidir:

> "Anlam haritaları" basitçe zihinlerde dolaştırılmaz; bireyi, toplumsal birey haline dönüştüren toplumsal örgütlenme örüntülerinde ve ilişkilerinde nesnelleştirilir. Kültür, bir grubun toplumsal ilişkilerinin yapılanma ve biçimlenme tarzıdır; ama aynı zamanda bu biçimlerin tecrübe edilme, anlaşılma ve yorumlanma tarzıdır (Clarke, J. et al., 1981: 53).

Bir "Anlam Haritası" Olarak Orhan Gencebay Arabeski

C. Geertz, hem bilişsel (cognitive)(*) hem de ifadeci (expressive) sembollerin, insan için hayatta yol bulmak, kendini, başkalarıyla ilişkilerini ve dünyayı anlamlandırmak, aşina kılmak için bir harita, bir model oluşturduğunu; insanın duygusal yanını da kapsayan ifadeci sembollerin, her alandan çok popüler kültür alanında ortaya çıktığını; ifadeci sembollerin, fiziksel duyumların toplumsal olarak anlamlı

(*) İnsanın (ya da canlı bir organizmanın) dış dünyayı algılamaya yönelik bütün zihinsel etkinlikleri; bilme/anlama faaliyetini oluşturan süreç (Batı dillerinde cognitive/kognitiv - ç.n.)

tutumlar ve ruh hallerine (mood) dönüştürülmesine yarayan modeller olarak işlev gördüklerini belirtiyor:[2]

> Zihinlerimizi berraklaştırmak için, şeyler hakkında ne hissettiğimizi bilmek zorundayız; ve şeyler hakkında ne hissettiğimizi bilmek için de yalnızca ritüel, efsane ve sanatın sağlayabileceği toplumsal duygu imajlarına (sembolik duygu modellerine) ihtiyacımız vardır (Geertz, 1973: 82).

Stuart Hall'un ideoloji düzeyine ait olduğunu -ve her alandan öte ortakduyuda ortaya çıktığını- söylediği bu *anlam haritalarının, bilişsel ve duygusal bir bütünden* -ağırlıklı olarak bir yana kaysa da- oluştuğunu ortaya koymanın, popüler kültür çalışmaları için çok önemli olmasının ötesinde, arabesk müzik üzerinde yapılan bu çalışma için kaçınılmaz bir yanı var. İlkin, ritm ve melodi bütününden oluşan müzik, "duygusal hayatın tonal bir benzetmesidir". Yani, müziği bir sembolik biçim olarak ele alırsak, sembolize ettiği nesne, duygusal hayattır.[3] Dolayısıyla arabesk, bizatihi müzik olduğundan dolayı "duygusal anlamıyla" ifadeci bir sembol olarak oluşturduğu *duygusal modelle* önemlidir.[4] Orhan Gencebay arabeski, her ne kadar Türk Sanat Müziği, Türk Halk

(2) Geertz, "dışınlı (extrinsic) düşünce kuramı"na göre düşünmenin, sembol sistemlerinin kurulup kullanılmasından oluştuğunu; bu sistemler aracılığıyla dünyaya ilişkin süreç ve durumların sembol sistemlerine ilişkin süreç ve durumlar ile eşlenmesinden ibaret olduğunu belirtiyor. *Bilişsel* alana ait olan bu kuramın, insan mentalitesinin *duygusal* (affective) yanına da uygulanabileceğini, böylelikle ifadeci semboller aracılığıyla duygular için de anlam haritaları oluşturulduğunu söylüyor: "Her tanıma ya da aşina kılma hareketi, bir nesnenin (ya da bir olay, davranış, duygunun) uygun bir sembol aracılığıyla tanımlanmasıdır" (Geertz, 1973: 213-220).

(3) (Suzanne K. Langer'den Aktaran, Dyer, 1981: 177)

(4) "İnsanda yalnızca fikirler değil, duygular da kültürel ürünlerdir (artifacts)" (Geertz, 1973: 81).

Müziği ve Batı Müziği tarzları içinde dolaşsa da, belirleyici özelliği, Türk müziği duyguları içinde olması, yani, "nağme ve söz"ü ön plana çıkartmasıdır. Orhan Gencebay'ın, özellikle 1968-1979 yılları arasında yaptığı, en melez (karma) -kendi deyişiyle müzik ağırlığı açısından "ortada" olan[5]- ve en ünlü parçalarında, aşk coşkusu ile hasret duygusu birarada gider. *Hasret* duygusunun terennümü açısından bu şarkılar, A.H. Tanpınar'ın Klasik Türk Müziği için söylediği niteliklere bir bakıma uyar:[6] "Buradaki hasret bir ölümün ötesinden, yaşayan her şeye duyulan hasretti(r)... Niçin ruhi hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz?" (Tanpınar, 1982: 322).

Orhan Gencebay arabeskinde, Türk müziği icrasında kullanılmayan ritmi[7] tamamiyle öne çıkaran yaklaşım, bu müphem hasret duygusundaki yaşamak coşkusu ve acı arasında gidip gelen ikiliği, gerilimi güncelleştirir, kentsel yaşamın dinamiğine uygun hale getirir. Orhan Gencebay'ın *Yarabbim* adlı şarkısı, Orhan Gencebay arabeskinin ruh ikliminin bu açıdan en özellikli parçalarından biri olarak örnek verilebilir. Bu, aşkın kıvılcımlandırdığı yaşamak ve mutlu olmak özleminin coşkusu ile -bu özlemin bir tür imkansız da

(5) Orhan Gencebay arabeskinde parçaların müzik yapısı ağırlıkları konusunda, bkz: Orhan Gencebay'la Söyleşi.

(6) Türk müziğinde makamların, "manâ iklimleri", ruh iklimleri olduğunu söylüyor A.H. Tanpınar (1982: 17). C. Fonton ise, şark müziğinde tonların değişik ruh hallerine hitap ettiğini ve hatta bunların günün belirli zamanlarına göre de ruh hallerine ilişkin olarak sınıflandırıldığını belirtiyor (Fonton, 1987: 73).

(7) "Klasik Türk Müziği eserlerinde genellikle tempo belirlemesi yoktur" diyor Cem Behar. Bir eserin nasıl çalınacağı o gelenek içinde, "hafıza"ya dayanan bir biçimde bilinirdi. Eserlerin notaya alınmasından sonra ise, bu yorum ve icra özgürlüğü kaybolmuş ve tutucu bir yaklaşımla icra tekdüzeleştirilmiştir (Behar, 1987: 65-81, 119-122). Orhan Gencebay'ın Türk müziğinde ritmin işlenmediği ve tutuculuk konusundaki benzer görşüleri için bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi.

olduğunun farkında olan bir- hasretin geriliminin, tekniğin yardımıyla biçime döküldüğü bir şarkıdır. Biçimsel olarak üç kısımdan oluşan şarkı, yavaş yavaş yükselerek nakarat kısmına geldiğinde, yani;

Mevsim bahar olunca
aşk gönüle dolunca
sevenler kavuşunca
Yaşamak ne güzel (XII)(*)

derken, artık birinci kısımdaki Allah'a yakarışın belirlediği hasret duygusu ile ikinci kısımda yükselen aşk sarhoşluğu duygusu gerilimini boşaltıp, vokallerle çoğaltılan bir coşkuya dönüşmüştür. Orhan Gencebay arabeskini, yalnızca sözlerine bakarak ve üstelik bu sözlerin yalnızca "kadere" ilişkin yanlarını seçerek yorumlayanlar, şarkı sözlerine manasını veren, duygusunu belirleyerek anlamını tamamlayan "ses" öğesini atlamaktadırlar. Bu coşku, Orhan Gencebay arabeskinin tüm acı ve dert terennümüne rağmen "geleceğe açık olduğuna" dair ipucu veren öğelerinden biridir. Şarkıların yarattığı duygulardaki bu ikilik, Orhan Gencebay'da şarkı sözlerine de denk düşer, çünkü ileride göreceğimiz gibi, aşka dair ifadeler, bir yandan dert bir yandan mutluluk ve derdin zevk olmasıyla birlikte giden bir çelişkili bütün yaratır. Ayrıca, mecazî olarak alınıp yorumlandığında, yine ileride göreceğimiz gibi Orhan Gencebay arabeskinin modernleşmeye müphem yanıtına da denk düşer bu biçim; yani bir yandan "geleceği açık gören", "ilerlemeyi" onaylayan, diğer yansansa insanî değerler açısından özellikle popüler geleneğe yaslana-

(*) Metinde geçen şarkı sözlerinin sonlarında parantez içinde belirtilen Romen rakamları, şarkı sözünün hangi Orhan Gencebay albümünden alındığını ifade eder. Albümlerin numaralanmış listesi için bkz: Dipnot 107.

rak, modernleşmeyi eleştiren[8] yanıtı.

Anlam haritalarının bilişsel-duygusal bir bütünden oluşmasının önemli olması, yalnızca müzik açısından değil, Orhan Gencebay arabeskinin şarkı sözleri açısından da geçerlidir. Orhan Gencebay şarkı sözleri "aşk-sevgi" dünyası[9] üzerine kurulu olan duygusal bir kod aracılığıyla konuşmaktadır. Bu sözlerde her ne kadar analitik nitelikte diyebileceğimiz kavramsallaştırmalar varsa da, tüm bu kategoriler, *duygusal -ve ahlaki- bir koda* bağımlı olarak çalışmaktadır.[10] "Anlam Problemi" çerçevesinde söylersek, bir anlamlar haritası olarak arabesk, gündelik ve pratik ilişkileri anlamlandırırken, kavramsallaştırırken ve öte yandan aynı zamanda gündelik hayatta yönelimler (dispositions) yaratırken,[11] duygu-

(8) İlginç olan, Orhan Gencebay'da müzik duygusu ve sözlerdeki bu ikiliğin, 1970 sonlarından sonra ve özellikle de 1983-1987 arasındaki arabeskte aldığı biçimdir. Tüdanya'dan Emrah'ın söylediği arabesk şarkılara dek bu ikilik artık, çelişkili bir bütün olma özelliğini yitirmiş ve müzikte gayet oynak bir ritm üzerine, acı dolu sözlerin yerleştirildiği bir zıtlık haline dönüşmüştür. Murat Belge'nin "yapmacık" dediği (Murat Belge, 1983: ..) nitelik bu olsa gerektir. Orhan Gencebay'ın özellikle 1980'lerin başına dek yaptığı parçalarda ise, -ritm önde olsa da- ister oynak, neşeli, ister acı ağırlıklı, isterse de coşku-hasret gerilimini yansıtıyor olsun, müzik ve sözler yarattıkları anlam açısından örtüşürler. Onun iyi parçalarını "hakiki" yapan, bu örtüşme ve derinlik hissi veren gerilimli yapısıdır.

(9) Orhan Gencebay'ın kullandığı sözcükler arasında "aşk-sevgi" 1057 kez tekrarlanarak ilk sırayı alır, bkz. Ek: II.

(10) Geertz, Weber'in "Anlam problemi"nin üç yönü olduğunu ya da bu problemi, üç tecrübenin oluşturduğunu söylüyor: Analitik, duygusal ve ahlaki. Anlam problemi bu üç yönde, sırasıyla şaşkınlık, acı ve ahlaki paradoks biçiminde ortaya çıkmaktadır (Geertz, 1973: 108). Aslında, "değer boşluğu", "kültür krizi, bunalımı" gibi kavramlarla adlandırılmaya çalışılan aynı durum için, "anlam problemi" çerçevesi çok daha açıklayıcı görünmektedir. Çünkü, bu yolla anlam probleminin kendisinin her üç yönde sorunlarıyla birlikte çözümlerini de nasıl getirdiği ortaya konulabilmektedir.

(11) Kültürel Çalışmalar yaklaşımında *nasıl "anlam haritaları" ve "toplumsal pratikler ve ilişkiler"* arasında diyalektik bir ilişki olduğundan bahsediliyorsa, Geertz'in yaklaşımında da bu tür bir ilişki kavramsallaştırılıyor: Toplumsal

sal tecrübeyi baştacı etmiş, problem haline getirmiş görünmektedir. Aşk, yaşama hakkı ve isyandan kader ve derde dek tüm kavramları kendisine bağlamakta; 'seven'in kendine, ötekine, başkalarına ve toplumsal sorunlara gösterdiği tepkiler "aşk"la bütünleştirilerek, aşk süzgecinden geçirilerek ifade edilmektedir. *Aşk bu anlamda, arabesk perspektifin ardında yatan otoritedir.*[12] Duygusal ilişkiler -insanlararası etkileşim ve tek insanla yaşam ilişkisi açısından- arabesk anlam probleminin düğümlendiği odak noktasıdır.

Arabesk Anlam Haritası ile Gündelik Hayat Arasındaki Devamsızlık

'Anlam haritası' kavramına dönecek ve arabeski hem müzik hem de söz olarak, yaşanan günlük hayattan kaynaklanan ve ama onu da biçimlendiren bir 'anlam haritası' olarak ele alacak olursak, 'anlam haritası' ve 'gündelik pratik' arasındaki ilişki konusunda arabeskte görünürde şöyle bir problem ortaya çıkmaktadır: Orhan Gencebay arabeski özelinde de görüldüğü gibi, arabesk şarkı sözleri, gündelik hayatı hayhuyundan ya da modernleşmenin en hızlı ve yoğun olduğu 1950'lerden sonra ortaya çıkan ve bu sürecin getirdiği insani

olarak anlamlı olan semboller gerçekliğe hem onu biçimlendirerek, hem de onun tarafından biçimlendirilerek anlam verirler -model of reality and model for reality- (Geertz, 1973: 93-94). Sembolik modeller insanların yönelimlerini (yani güdülerini ve ruh hallerini) yönlendirerek gündelik hayat pratiğini biçimlendirirler; gündelik hayat pratiği ise kavramların, anlam haritalarının oluşmasına kaynaklık ederek sembolik modelleri biçimlendirir (Geertz, 1973: 119).

(12) "Otorite" kavramını, Geertz'in "Kültürel Bir Sistem Olarak Din" makalesinde, "dinsel perspektifin ardında yatan ve ritüele içkin olan otoritenin kabulü" dediği biçimde kullandım (Geertz, 1973: 118).

maliyeti en çok ödeyen kesimlerin ifade aracı olduğu halde, bu sürecin gündelik zorluklarından bahseden bir nitelik göstermez. Bu, bir bakıma şaşırtıcıdır; çünkü eğer arabeski popüler kılan ilk çekirdek toplumsal kesimlerin gecekondu sakinleri ya da kent kenarlarında yaşayan popüler sınıflar olduğunu kabul ediyorsak,[13] arabesk şarkı sözlerinin gerçekten de ekmek parası kazanmak, iş bulmaktan, çocukları okutmak, kadınların değişmek zorunda olmalarından, erkeklerin kadının değişen konumunu kabullenmek durumuna ve ayrıca altyapı sorunundan konuta dek pek çok manevi ve maddi sorunlara doğrudan işaret eden bir söyleme sahip olması doğal olmalıydı. Ama, böyle değil. Murat Belge'nin Orhan Gencebay'la söyleşisinde dediği gibi (Belge, 1985) arabesk şarkı sözleri çok "soyut".[14] Bu sözler, aşk, ölüm, mutlu-

(13) Orhan Gencebay, 1960'lı yılların ortasında, ilki 1966 yılında Ahmet Sezgin'e yaptığı *Deryada Bir Salım Yok* adlı parça olmak üzere Sanat Müziği, Halk Müziği ve Hafif Müzik okuyucularının söylediği besteler yapmıştır. Dolayısıyla bu ilk dönem, Orhan Gencebay'ın henüz asıl "dinleyici kesimlerini" bulmadığı dönemdir. Orhan Gencebay, 1968 yılında ilk kez kendisinin okuduğu *Bir Teselli Ver* adlı parça ile meşhur olmuş ve Orhan Gencebay arabeskini "minibüs müziği" haline getiren toplumsal iletişim bu yıllarda başlamıştır. Orhan Gencebay şarkı sözlerinin analizinde de görüleceği gibi, yaklaşık olarak 1968-1979 yılları arasındaki dönemin toplumsal canlılık niteliği içinde Orhan Gencebay arabeskinin toplumsal niteliği, 80'li yılların arabeskinden farklıdır. Özellikle 1983'lerden sonra, arabesk esas olarak kent kenarlarında yaşayanların müziği olmaktan çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Bu gelişmede, ilerde değinilecek diğer faktörler arasında kentlere göçen köylü kuşaklarının değişmesi, yeni kuşağın "yeni kentli" niteliğinin etkisi, yeni zenginler' ve Almanya'daki işçilerin yarattığı talep konularını da araştırmak gereklidir.

(14) Ahmet Hamdi Tanpınar, Osmanlı'da "realite terbiyesi"nin olmadığını; ama 19. yüzyıl başında, hem zevkin dağılmasının hem de yeninin belirtilerinin ortaya çıktığı dönemde sentimental ve anafikirden yoksun olsa da, yaşanan hayatı anlatan bir "realizm" akımının geliştiğini söylüyor (Tanpınar, 1982: 77-82). Arabeskte bu anlamda günlük olandan doğrudan bahseden bir realist üslubun ortaya çıkmamasının, Osmanlı'dan devraldığımız bir realite terbiyesi yokluğundan kaynaklandığını söylemek, ispatı güç bir spekülasyon

luk, yalnızlık, kader, sabır gibi evrensel sorunları, sevgi, dostluk, yokluk, hor görülmek gibi insan ilişkilerine ilişkin genel konuları içeriyor. Yani, varoluşa ilişkin sorunlar; büyük sorular.[15] Hitap ettiği kitlelerin günlük hayat pratiğinin genel olarak *varkalma,* yani 'günlük olanın' yeni sorunlarıyla boğuşma olduğu gözönüne alınırsa, o zaman yaşanan şekliyle kültür, yani gündelik pratik ile temsil edildiği biçimiyle, bir anlam haritası olarak arabesk arasındaki bu *devamsızlığın* kendisinin, arabeskin temel niteliğini ortaya koyabilecek *önemli bir boyut* olduğunu söylememiz gerekiyor. Bu bağlamda eğer Weber'in eylem tiplerine başvurarak bu devamsızlığı simgeleyecek olursak, genel olarak gündelik hayatta, varkalma gereksiniminin belirlediği ve eylemlerin sonucunun "başarılı" olmasını gerektiren araçsal-rasyonel bir eylem tipine karşın; şarkılarda ortaya çıktığı ve arabeskin dinlenmesinin kendisinin de simgelediği üzere, arabesk şarkıların duygusal bir perspektif ve eylem tipi ile simgelenebileceğini

olur. Ama eğer gündelik hayat tasvirinin orta sınıfların ortaya çıkmasıyla bir ilişkisi olduğu söylenebilecekse, kentleşmenin ivme aldığı bir dönemin ürünü olan arabeskte böyle bir yönseme olmaması, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Ayrıca Murat Belge ilk kentsel popüler ve "avama özgü" müziğimiz olduğunu söylediği *kantoların,* İstanbul hayatının yaşayan ve değişen her kurumunu dile getirdiğini ve böylelikle bütün bu yeniliklerin şokunu gülünçleştirerek dayanılır kıldığını belirtiyor (Belge, 1983: 372-378). Bu açıdan, 1960'lar sonrasına ait en etken kentsel popüler müziğimiz olan arabeskin sözlerinin "soyut" ve efkârlı olması, bu dönemde yaşanan modernleşme pratiğine ilişkin göndermeleriyle anlamlıdır. Bu konuya Orhan Gencebay arabeskinin şarkı sözleri incelenirken değinilecektir.

(15) Bu açıdan duyguları ön plana çıkarttığı için arabeskte "romantik" bir yan olduğu da söylenebilir. A. Gouldner'in 19. yüzyıl Alman Romantizminden bahsederken söylediği gibi, "uylaşımsal toplumsal haritaların etkililiğini kaybettiği, ama kabuledilebilir yeni olanların henüz formüle edilmediği bir dünyada yaşayan"... romantikler, anlam dünyasını "romantikleştirerek" (yani, sıradan, günlük olanı idealize ederek) kurtarmaya çalıştılar (Gouldner, 1973: 328-331).

söyleyebiliriz.[16] Genel gündelik araçsal-rasyonel eylem ile şarkılardaki duygusal eylem ifadesi arasında kurulan simgesel karşıtlık, tabii ki, gündelik hayat pratiğindeki duygusal ve geleneksel eylemin varlığını reddetmiyor.[17]

Arabesk Kent Kültürüdür

Burada kurcalanması, yanıtlanması gereken bazı sorular ve gündelik hayatla arabesk arasındaki devamsızlık problemini koyuş tarzımızdan dolayı kendiliğinden gelen bazı yanıtlar var: İlkin, Arabesk şarkı sözleri gündelik hayatın tam bir yansıması değildir. "Yansıma" görüşüne dayanan hâkim bakış açısına göre, hızlı toplumsal değişme, kente göçerleri ve aynı zamanda kentlerdeki sarsılan kesimleri altüst ettiğinden dolayı, bir kültürel bozulma olarak arabesk kültür ortaya çıkmıştır;[18] ya da aynı mantığın devamı olarak, *Müzik Ansiklopedisi*'nden daha önce "Giriş"te yapılan alıntıda gö-

(16) Weber'e göre "duygusal" (affective) eylem tipi, aktörün yönelimleri ve duygu durumları ile belirlenir. Bu eylem türünde eylemin anlamı, belli bir sonucun başarılmasında yatmaz. Bir eylem, intikam, duyumsal doyum, bağlanma, tefekkür dolu mutluluk, ya da duyusal gerilimleri rahatlatmak gibi ihtiyaçlara dayandığı ölçüde duygusaldır (Roth-Wittich, 1978: 24-26).

(17) Burada ilginç olan gündelik pratikte özellikle 1980 sonrası arabesk şarkıcılarda, İbrahim Tatlıses'den Ahmet Kaya'ya, bir tür duygusal eylemle, ün kazanma ve çok satma güdüleriyle belirlenen araçsal eylemin birarada gitmesinin yarattığı kendine özgü gerilim ve kırılmalardır. Son yıllardaki "köşeyi dönme" arzuları ise, tastamam araçsal eylemin kaba görüntüleridir.

(18) Türkiye'de arabesk hakkındaki bu hâkim görüş, Geertz'in özetlediği ve işlevselci Durkheim yaklaşımının ürünü olduğunu söylediği gecekondu kültürü konusunda ortaya atılan görüşlere çok benzemektedir. Burada ve arabeskin kentsel ortamın ürünü olduğu ileri sürülürken, Geertz'in bu hâkim görüşü eleştirmek için Endonezya gecekondu mahallesine ilişkin bir olayı çözümlemesine benzer bir muhakeme ve kavramlar kullanılmaktadır (Geertz, 1973: 162-169).

rüldüğü üzere, kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan nüfusun, "kentteki köyün"[19] uyumsuzluğunun müziğidir" arabesk. Ama, ister gecekondularda olsun, ister kent kültürünün kenarlarında, "kentteki kır" kavramı kent gerçeğini anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Altyapı ve ekmek kavgası sorunlarından, anlam problemlerine dek tüm sorunlarına rağmen kentin ve "kültürün kenarlarındaki"[20] yaşantı yalnızca anomik değildir;[21] tüm toplumsal çelişkilere rağmen, toplumsal hayat sürmekte, gündelik toplumsal etkileşim aksamamaktadır.[22] Kent kenarlarında yaşayan kesimler kent dinamiğinin içine çekilmişlerdir artık! Sorun, gecekonduların "kent içinde köy" olmasında değil, tam da aksine kentli olmalarında ve kentin getirdiği karmaşık sorunları anlamlandırma gereğinde yatmaktadır.[23] Kent seçkini ile köylü arasındaki gecekondu sakinleri toplumsal olarak basbayağı *kentsel bir yaşam* sürdürmektedirler. Toplumsal grup olma

(19) Gecekonduların "kentteki köy" olup olmadığı tartışmasında Mübeccel Kıray'a göre, iktisadi olarak "gecekondulular artık kesinlikle köylü değildir": *Ancak*, "...bu nüfus, endüstriyel-kentli işçi kişiliğini almaya fırsat bulamamakta, rastgele, küçük, üretici olmayan hizmet işleri ile uğraşmaktadır... ve bu durum o denli uzun sürmektedir ki, gecekondu ve küçük sanatlar kent yaşantısının belirgin bir parçası durumunu almaktadır. Bu nedenle, sahte-kentleşme ve sahte-kentli terimlerini kullanmak zorunluluğu doğmaktadır" (Kıray, 1983: 344-45).

(20) "Kültürün kenarında" kavramını, Modleski gibi kullanıyorum (Modleski, 1984: 101-103).

(21) Kent kenarlarında yaşayanlar ve göçenlerin kültürel özelliklerinin, "anomi" ve "sapkın davranış" olduğunu öne süren işlevselci "marjinallik kuramının" görgül araştırmalar çerçevesinde ve altında yatan statükocu ideolojik varsayımlar açısından eleştirisi için bkz: (Castells, 1983: 175-190).

(22) Bu konuda Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) ve *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984) romanlarındaki kişilerin yaşantısı örnek olarak verilebilir.

(23) "Kültürel sembol sistemleri, davranış, düşünce ve duygu açısından kurumsallaşmış yol göstericilerin zayıf olduğu ya da olmadığı durumlarda, önemli rol oynarlar. Duygusal ya da topografik olarak aşina olmayan bir ülkede insan şiirlere ve yol haritalarına ihtiyaç duyar" (Geertz, 1973: 218).

niteliği artık yalnızca mahalle ölçeğinde değil, sınıfsal, sayısal, mesleki, etnik, yöresel olmak üzere doğrudan kentsel faktörler tarafından belirlenmektedir. Kırdaki tarımsal yapı yerine, genel olarak seyyar satıcılık, esnaflık gibi informel sektörde[24] iş tutsalar dahi kent ve endüstrinin belirlediği uzmanlaşmış mesleki yapının ortaya çıkmış olması; geleneksel ve yarı kalıtsal köy yönetiminde olmak yerine, yine yerel kanaat önderlerinin aracılığıyla da olsa, merkezi hükümet bürokrasisi ile çok daha doğrudan ilişkilerin kurulmuş olması; parlamenter sistemin etkisinin özellikle seçim zamanlarında kentsel propaganda ortamlarında olduğu gibi daha doğrudan yaşanması; köyün bütünlüğü yerine, gecekondunun alt mahalle olarak kente bağımlılığı, gecekondulunun gayet kentsel bir dünyada yaşadığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Geertz'in dediği gibi, toplumsal olarak yaşanan artık bir "gesellschaft" (cemaat değil, toplum) varoluşudur. Anlam problemi olarak beliren ideolojik düzeye ait sorun ise, artık kentsel dinamik tarafından *belirlenen* bir sorundur. Anlam sorununun çözümlenmesinde geleneksel öğelerin kullanılıyor olması, yalnızca *"eklemlenme süreci"*,gerçeğine işaret eder ve eklemlenme tarzının da kent tarafından belirlendiğini teslim eder. Kentin çevresinde yaşayan çeşitli toplumsal grupların konumunu belirleyen çok çeşitli kentsel faktörlerin karmaşıklığı, bir yandan günlük hayatta varkalma sorununu ortaya çıkarırken, öte yandan da gündelik hayatın kendisinin anlamlandırılması bu varkalma sorunu-tarafından belirlenmekte ve onu belirlemektedir. Bu açıdan bakıldığında, sürekli değişen dinamik bir kentsel yaşantıya ve sorunlara

(24) Gecekondulıların hayatlarını kazanma biçimleri konusunda yapılan araştırmalarda ortak bulgu, informel sektördeki yoğunlaşmayı ya da Tansı Şenyapılı'nın deyimiyle, "çevre" işlerin belirleyiciliğini ortaya koymaktadır. Bu konuda yapılan araştırmalar için bkz: (Şenyapılı, T., 1978, 1980; Türkdoğan, 1974; Akşit, 1985; Ersoy, 1985; Kartal, 1983).

ayak uydurmaya çalışan tüm toplumsal kesimlerin "gerçeklik tanımları" bir yandan kentsel koşullar tarafından belirlenirler, öte yandan kentsel yaşantının niteliğini de belirlemektedirler. İnsan yaşamını gerek ekmek parası gerekse de mutluluk ihtiyacı açısından tatmin edebilen bir nitelikte olmayan bir toplumsal ortam, bir yandan mutlu olmaya ilişkin çeşitli ihtiyaçları körükleyecek; ama öte yandan "kültürel kaynaklar" (Swidler, 1986) açısından varolan modernleşmenin rasyonalitesine uygun anlam haritaları ve arayışları olmayan toplumsal kesimler, anlam problemine buldukları *duygusal odaklı*[25] çözümlerle, kentsel pratikleri belirleyeceklerdir.

Türkiye gibi Üçüncü Dünya ülkelerinin modernleşme pratiğini değerlendirirken gözardı edilen nokta, popüler gelenekleri yeniden icat ederek kentsel gerçekle eklemlenen anlam haritaları ile toplumsal pratikler arasındaki diyalektik ilişkinin, gelgitin varlığıdır. Ya da Kültürel Çalışmalar yaklaşımı çerçevesinde söyleyecek olursak, "insanın belirli koşullar içinde, o koşulları yaptığı" gerçeğidir.[26] Bu bağlamda

(25) "Yeni toplumsal yaşama uyumlanma bilişsel düzeyde daha hızlı olmakta; direnme, belleğin iç katmanı olan duygusal düzeyde sürebilmektedir. Bu nedenle, değişen zaman karşısında... insan, bütün bu değişimleri hegemonik ideolojinin dışında kendince anlamlandırmak için, daha zor değişen duyusal yanlarına başvurmak zorunda kalmaktadır" (Oskay, 1982b: 55).

(26) Bu bağlamda, hem Modernleşme Kuramına hem de onu eleştiren görüşlere getirilecek bir eleştiri vardır. Bu görüşlerde, toplumsal süreçlerde "insan faktörü" gözardı edilmekte, "kültürel değişme" sanki teknolojik ve toplumsal yapıları anlatan kategoriler tarafından belirleniyor gibi yaklaşılmaktadır. Üstelik "kategoriler" de bir tür evrensel nitelik taşıdığından, Batı toplumlarına ilişkin geliştirilmiş kavramlarla Üçüncü Dünyanın özgüllüğü "dışardan" kavramlaştırılmaya çalışılmaktadır. Bu soyut kategoriler, insanı ve grupları toplumsal pratik içinde anlam haritalarıyla, ideolojileriyle birlikte ele almadığından, yanlışlanıp-doğrulanamamakta, ete kemiğe bürünememekte; ve böylece de, özgüllüğü yakalayacak "içerden" analiz mümkün olmamaktadır.

arabesk perspektifin kendisi, yaşanan günlük hayat tecrübesinin birebir bir yansıması değil, bu tecrübenin yarattığı belirli sorunların -hangi sorunların öne çıkarıldığı bu açıdan çok önemlidir- en çok vurduğu noktaların, *en yaralı* olan alanın işaretidir ve çözümünü de kendince getirmektedir: İnsan ilişkileri sorunu ve sevgi-aşk çözümü çerçevesinde popüler geleneğe dayanan belirli insani değerler. Bu bağlamda modernleşmenin gündelik hayattaki sürecine bir *"problem koyma-çözme"* yanıtı olarak Orhan Gencebay arabeskinin dayandığı insani değerlerle, günlük hayatın dayattığı varkalma sorunlarının neden olabileceği bir başıboşluk ya da sürüklenme yerine, gündelik olanı romantikleştirerek bunu yapabilecek güçte değerlere sahip olduğu söylenebilir.[27] Yani, arabesk, "geleneksel ortamı kenti taşıyan" ya da "kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü" değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir "anlam problemi" olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla da bir yandan *uyum* bir yandan da *direnme* taşıyan bir pratiktir. Yanıt getirdiği yani problem çözme çabasında olduğu ölçüde de, günlük sorunlardan bir kaçış değil, gündelik pratikte ve varkalabilme gücünü sağlayan bir *enerji* kaynağı olarak, bir *kültürel buluştur.* Öte yandan, bir anlam haritası olarak arabesk ile karmaşık sorunlarla belirlenen gündelik hayat arasındaki devamsızlığın gösterdiği gibi, arabeskin gündelik hayatla arasına koyduğu bu mesafe bir duygusal isyan olduğu ölçüde de, Dyer'ın bahsettiği ütopik niteliği olan bir kaçıştır (Dyer, 1981).

Ernesto Laclau, Modernleşme kuramcılarının "yeni göç-

(27) Başka yanıtlar, idealize edilen değerleri öne çıkartmak yerine, ampirik algılamaya dayanan bir üslubu, şüpheci olmayı, mizahi bir bakış açısını, Belge'nin kantolara ilişkin söylediği "gülünçleştirmeyi" ya da salt eleştirel bir tavrı ortaya çıkarabilirdi.

menlere" ilişkin olarak, (1) "...kırsal alandan ...geleneksel bir zihniyet ve ideolojiyi beraberlerinde getirirler"; ve, (2) Avrupa tarzı "...gelişmiş bir "sınıf bilincinin" eksikliği, sapkın hareketlilik biçimleri üretir..." yolundaki analizlerini eleştirirken şöyle diyor:

> Yeni gelen göçmenlerin kendileriyle birlikte kırsal türde bir zihniyeti de getirecekleri açıktır. Bu zihniyetin kent çevreleri ve sanayi faaliyeti ile ilişki içinde dönüşeceği de keza açıktır. Sorunlar, bu ideolojilerin 'modernlik' derecesini, Avrupa işçi sınıfının deneyimleriyle oluşmuş bir paradigmaya bakarak ölçmeye çalıştığımız andan itibaren başlamaktadır; bu paradigmadan sapışı geleneksel öğelerin süregelmesinin ifadesi olarak ele aldığımızda, sorunlar çoğalmaktadır. Buna daha yakından bakalım. Bir şehir merkezine ulaştıktan sonra, göçmen, bir baskılar karmaşası yaşamaya başlar. Yeni çalışma yerlerinde onu proletere dönüştüren sınıf sömürüsü; kent toplumunun çeşitli baskıları - ev, sağlık, eğitim sorunları, ki bunlar vasıtasıyla devletle diyalektik ve çatışmalı bir ilişkiye girer. Bu koşullar altında, onu sömüren yeni topluma karşı antagonizmasını ifade etmek için göstereceği doğal tepki, gelmiş olduğu toplumun sembollerini ve ideolojik değerlerini öne sürmek olacaktır. Yüzeysel olarak bu, eski öğelerin varlığını sürdürmesi gibi gözükebilir; gerçekte ise, bu varlığını sürdürmenin gerisinde bir *dönüşüm* gizlidir. Bu "kırsal öğeler", yeni göçmenlerin ideolojik pratiğinin yeni antagonizmaları ifade etmek için dönüştürdükleri basit hammaddelerdir. Bu anlamda, belirli ideolojik öğelerin, daha eski kentsel kesimin egemen söylemine eklemlenmelerine karşı gösterdikleri direniş, gelenekçiliğin tam karşıtının ifadesi de olabil-

mektedir: Bu anlamda sınıf anlaşmazlıklarının en radikalini yansıtan kapitalist yasallığın bu inkârı, Avrupa türü sendikacılıktan daha "ileri" ve daha "modern" bir tutumun ifadesidir. İdeolojilerin bilimsel incelenmesi bu tür dönüşümlerin -ki söylemlerin eklemlenmesi ve dağılması sürecini içerir- ve bunlara anlam veren *ideolojik alanların* araştırılmasını kesinlikle önvarsayar. Fakat bu ideolojik öğeler(in anlamı)... önyargılı olarak... ideal paradigmalarda değil, bir uğrağı oldukları yapı içinde araştırılmalıdır (Laclau, 1985: 171-172).

Popüler Gelenek, Orhan Gencebay Arabeski ve Modernlik

Arabeskin bugüne, bugünün günlük pratiğine verilen bir yanıt olduğu, yani kentsel dinamik tarafından belirlendiği, geçmişle ilişkisinde de ortaya çıkar. Orhan Gencebay'ın şarkı sözlerinde görüleceği gibi, arabeskte, geçmişe özlem yoktur, yüceltilen bir dönem, bir "altın çağ" yoktur; yalnızca yüceltilen duygular ve değerler vardır. Arabeskte görünen "gelenekselliK" ilkin kendisini bir *"duygusallık ethosu"* şeklinde devamlılık arzeden bir üslup gösterir -ki bu da aslında kentsel yaşantının sentimentalliğine bulanmadan geçememiştir- ve gerek müziksel gerekse de sözsel olan 'geleneksel' biçim ve pratiklerden bazı öğelerin 'kullanılmasına' dayanır. Bu duygusallık ethosu, bir yandan gündelik hayatın yeni sorunlarını aşina kılmanın aracını oluştururken, aynı zamanda gündelik hayat pratiğine direnmenin de bir yolu olmaktadır. Arabesk şarkı sözlerinin ve müzik yapısının popüler gelenek-

le bir ilişkisi vardır. İlerde göreceğimiz gibi bu, resmî müzik politikasına rağmen TRT'nin denetleme kategorileri olan Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Çok Sesli Müzik kategorilerinden hiçbirine girmeyecek bir biçimde ve ama bütün bu geleneksel kategorileri, -söz ve nağmenin belirleyici olma özelliğine sahip Türk Müziği hâkimiyetinde- örmesinde ortaya çıkar. Şarkı sözlerinde de benzer bir eklemlenme, bir melezlik sözkonusudur. Orhan Gencebay arabeskinde kullanılan pek çok kavram ve deyiş gerek Türk Sanat Müziği gerekse de Türk Halk Müziği sözlerinde kullanılanlara benzer, ama dil güne uygundur ve bağlam farklıdır. Sanat Müziği, Halk Müziği ağırlıklı ya da melez parçalardan herbirinin müzik yapısı ve söz yapısı, geleneksel müziğin biçim ve ifadelerini sürdürüyor görünmektedir. Ancak tüm bu geleneksel öğeler, kabaca Cumhuriyet öncesi ya da daha da geri gidersek 18. yüzyıl sonu sonrası geleneksel müzik pratiği içinden alınmış, ama bambaşka yaşam koşulları içinde, modernleşmenin en yoğun dönemi olan, çok kişinin "kültürel rönesans" dediği 1960'lar döneminde yeniden kurulmuştur. Bu anlamda arabesk, müzik ürünü ve pratik olarak, popüler kültürdeki dönüşümlerin oluşturulduğu bir alandır: Hem resmî devlet politikaları, başıboşluk ve hayat koşullarının değişmesi sonucu kaçınılmaz olarak çok çeşitli faktörlerin biraraya gelmesiyle belirlenen modernleşmeye yürüyüşün kapsandığı, ama hem de popüler geleneğin yeni pratik ve anlamlara eklemlenerek direndiği yerdir arabesk. Stuart Hall'un mantığını kullanırsak, önceden "resmî duvarların ötesinde" olanların kültürünün, 1950 sonrası modernleşmenin çeşitli süreçleriyle dayatması sonucunda merkez ile çevre karşılaştıklarında, "duvarların" içine girmesinin göstergesidir. "Hukuk ve iktidar ve otorite düzenlerinden oldukça" ayrı kılınmış kültürel temellerden patlayıp çıkan "halk" kesimleri "ik-

tidar sahnesine tehditkâr bir gürültü ile", bağlama, zurna, gazel, "kader-aşk" terennümlerine dayalı bir popüler gelenekle çıktılar (krşz. Hall, 1981b: 228-229). Bu popüler gelenek, özellikle 1960 sonu ve 1970'lerde resmî müzik ve modernleşme değerlerinin belirlediği oydaşmayı bir biçimde parçalayan, sorgulayan ve onun tarafından dışlanan, yasaklanmasına rağmen piyasa ve halk kesimleri içinden yaratılarak değişen bir direniş gösterdi. Gerçekten de özellikle 60 sonu - 70 sonu arasında henüz toplumsal kaynağından bağımsızlaşmayan ve muğlak bir "altkültür" üslubu gösteren arabeskin toplumsal anlamı, "sessiz çoğunluğun" reform ve yasaklar aracılığıyla yerleştirilmeye çalışılan modernleşme anlayışına karşı ve ona ilişkin getirdiği yanıtta yatmaktadır. Arabesk, hem sözleri hem de müzik yapısı açısından, geleneksel Türk Müziği biçimleri ile Batı Müziği biçimlerini birleştirme çabasıyla hem toplumsal çelişkileri temsil eden, ama aynı zamanda bir üslup içerisinde bu farklı geleneksel öğeleri eklemlemeye çalışan bir pratiktir. Bu yapısıyla sanki şöyle demektedir:

> Popüler geleneğimde direniyorum, ama değişmek için. Modernleşmeye hayır demiyorum; ama seçkinci buyurganlığın ve değişen hayatın dayattığı rutin pratikler ve insanî olmadığına inandığım değerler yerine geçmişe arkamı dönmeden, ama onu geride bırakarak değişmek istiyorum. Nasıl'ını birlikte bulalım, değişmenin getirdiği insanî maliyeti önceleyelim. Aradığım, adalettir; paylaşmadır, kendiliğindenliktir, sürekliliktir, yani aşktır.[28]

(28) "Aşkın kriteri sürekliliktir" (Lowenthal'ın Horkheimer'a 1942'de yazdığı mektuptan aktaran, Jay, 1973: 214). Frankfurt Okulu'na göre gelenek, "bütünlüklü tecrübe" (Erfahrung) anlamına gelmektedir. İlerleme ile yıkılan, bu süreklilik ve bütünlüklü tecrübedir (Aktaran, Jay, 1973: 215). Dolayısıyla aşk, aynı zamanda "bütünlüklü tecrübe" yani bir tür "gelenek" arayışıdır.

Bu arzunun seslenme ve gerçekleştirilme biçimi ise, arabesk örneğinde görüldüğü gibi, popüler sınıflara sunulan kendi yeteneklerini geliştirme olanakları ile sınırlıdır; bu biçimin gelişkinliği siyasal, toplumsal ve kültürel olanaklarının *'engellenmiş olma'* ölçüsüyle orantılıdır. Bu anlamda arabesk, 'modernleşme'nin sorunlu ortamında, popüler kitlelerin, Batının belirlediği "moderni" reddetmeden, ama gelenekten de vazgeçmeyen bir yaklaşımla öncelikle kültürel düzeyde oluşturdukları bir toplumsal harekettir (krşz. Gouldner, 1973).

Orhan Gencebay arabeskinin "kente taşınmış köy"e ait bir ifade biçimi olmadığı, tam aksine -azgelişmiş bir topluma ait- kent kültürünün ürünü olduğunu söyledikten sonra, bu ifade tarzındaki modern duyarlılığın niteliğinden de bahsetmek gerekiyor. Orhan Gencebay arabeskinde modern duyarlığın en belirgin göstergesi, Berman'ın bahsettiği kişilik düzeyinde ortaya çıkan "gerilimli tecrübe"de ifadesini buluyor: Bir yandan derin bir yönsüzlük, güvensizlik duygusu ve acı ile bunlardan ayrılmaz bir biçimde birarada giden özgürleşme, mutluluk hissi ve isteği ile belirlenen bir sarhoşluk tecrübesi:[29]

Meçhulden gelmişim meçhule giderim
ömür denen bu yolda (I)
aşkın yolu diye beni
uçuruma itiyorsun[30] (VII)

arıyorum
sen bul beni

(29) (Aktaran, Anderson, 1988: 319)

(30) Geertz, (1973: 323), "Bir uçurumun kenarında gittiğinin farkında olmak, modern zihniyete doğru atılmış en büyük adımdır" diyor.

ben nerdeyim şimdi
sen nerdesin
sarhoşun biriyim (V)

Yarabbim sen büyüksün
Yarabbim sen gönülsün
durdur geçen zamanı
kulların gülsün
şimdi aşk zamanıdır
aşk gönlün baharıdır
bırak sarhoş olalım
meyler aşk şarabıdır (VII)

Ancak bu noktada ilginç olan ve Orhan Gencebay arabeskinde modernleşmeye yanıtın niteliği konusunda ipucu veren de yine bu gerilimli tecrübenin kendisi. Nitekim, bütün yan anlamlarıyla aşk ütopyasına olan bağlılığı ölçüsünde geleneksel belleği korumak isteyerek, modern yaşantının ortaya çıkardığı insan ilişkilerini eleştirdiğini ima eden, sevgi, hoşgörü ve birliktelik geleneksel değerlerini korumak isteyen ama öte yandan "Orhan Gencebay ile Söyleşi"de görüldüğü gibi[31] modern yaşantının ortaya çıkardığı hem bireysel hem de toplumsal gelişmeyi onaylayan modeliyle; bireysel ve toplumsal gelişme potansiyeline olan inancı ve ama aynı zamanda modernleşme süreçlerinin yarattığı maliyet ve ızdırabın farkında olmasıyla, Orhan Gencebay arabeskinin modernleşmeye yanıtı, müphemlik açısından, Marshall Berman'ın 19. yüzyıl modernistlerine atfettiği gibidir. Bu müphem duyarlık tarzı, az çok bütünlüklü olan bir halkın hâlâ modernlik öncesi bir dünyada yaşamanın nasıl olduğuna dair belleği koruduğunu yansıtır.

(31) Bkz: Orhan Gencebay'la Söyleşi.

Bu duyarlık, varolan modern yaşamı hem alkışlayan ve/ama hem de onun sorunları ile uğraşarak, ona düşman da olan müphem bir duyarlıktır.[32] 1980'lerin ortasından sonra ise, arabesk şarkıların "şenlenmesi" ve Emrah, İbrahim Tatlıses gibi arabesk şarkıcıların yeni-muhafazakâr ANAP'a verdikleri konserli seçim desteklerinin gösterdiği gibi, arabesk pratik ile ifadesini bulan modernleşmeye yanıt, Berman'ın bahsettiği kutuplaşmanın Türkiye'de de gerçekleştiği yolunda bir ipucu gibi görünmektedir. Bu yeni yapının modernleşmeye yanıtı sanki şöyle demektedir: ANAP'ın modernleşme projesine, popüler sınıflar üzerindeki maliyetine rağmen, evet!

Orhan Gencebay arabeski, 1960'lardan itibaren modernleşme sürecinin ivme kazandığı bir dönemde popüler sınıfların gündelik hayat tecrübesinin bir duyarlılık olarak ifadesidir. Bu duyarlılığın odaklaştığı noktalar, olumlu/olumsuz değerleriyle, bu tecrübenin en çok acı verdiği ya da alkışlandığı yerlere işaret ediyor. Aşk etrafında odaklaştığı, iş ve maddi hayatının iyileştirilmesi ve rekabet konularını bir "gölge hayat" gibi dışta bıraktığı için, bu duygusal vurgusuyla Dyer'in söylediği gibi biçimsel olarak *ütopik* niteliğini kazanıyor:

> "Ütopik nitelik, eğlence biçimlerinin taşıdığı duygularda ortaya çıkar. Ütopyanın nasıl organize edileceğini değil, nasıl bir duygu olacağını temsil eder. Böylelikle duyarlılık, yani duygusal kod içinde çalışır (Dyer, 1981: 177).[33]

Aşk ve buna bağlı olarak yaşamak ve mutluluk isteğinin kendisinde, modernleşen hayatın para çevresinde dönen var-

(32) (Aktaran, Anderson, 1988: 319)

(33) "Ütopyada üretim belirleyici bir rol oynamaz. O, bir süt ve bal ülkesidir" (Horkheimer'ın Lowenthal'a 1942'de yazdığı mektuptan, Aktaran Jay, 1973: 213). "Cennet, işin sona erdiği ve gündelik didinmenin yadsındığı bir ziyafettir" (Ginzburg, 1983: 77).

kalma, statü kayguları ve bürokratik düzenin belirlediği bir yaşama karşı, *süreklilik ve* kendiliğindenlik talebiyle, geleneksel yaşamın az çok belleğine sahip olmayı sürdüren (Anderson, 1988) ütopik bir yan vardır; insancıllık anlayışına dayanan tüm yan kavramları ile aşk-sevginin, arabesk perspektifin otoritesi olarak, insani *ilişkilerde birliktelik ve* bütünleşme talep ettiği söylenebilir.[34] Bu anlamda, arabesk perspektif, gündelik hayatın bir eleştirisi, onun dışına taşmak, hayatın çerçevesini genişletmek için bir çağrı oluyor; aynı zamanda da *kişiselden siyasal'a* tüm toplumsal olayların anlamlandırılmasında bir süzgeç, bir anlam haritası oluşturuyor.[35] Nitekim, arabesk deyişlerinin, siyasetten eko-

(34) Arabeskteki geleneksellik burada bir üslup devamlılığı olarak kendini gösteriyor. Kültürün devamlılığından bahsedildiğinde, Ann Swidler'ın dediği gibi, geçmişten devam eden içerik değil, üsluptur. Fikirler ve istekler değişebilir ama devam etme temayülü gösteren şey, kültürel üslup ile motivasyon ve ruh hallerini kapsayan *"ethos"*dur (Swidler, 1986: 275-276). Arabesk de devam eden olarak görünen cemaat hissi ile motive edilmiş bir "duygusallık üslubu"dur, denebilir. (Orhan Gencebay'ın bu konudaki yönelimi için bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi). Her ne kadar bir kimlik ispatı gösterisine dönüşmek zorunda kalıp az çok kabuklaşarak dönüşmüş olsa da, örneğin gerek Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses gerekse Ahmet Kaya'nın izleyicileri ile kurdukları ilişki, kendilerini ortaya koyuş tarzı ve "kabadayı âlemiyle" dayanışmalarını ifade ediş nedenleri bu duygusallığı yansıtmaktadır (bkz: Tatlıses, 14 Ağustos 1988; Kaya, 23 Ekim 1988).

(35) Gencebay örneğin kendisine bir seveninin yazdığı mektubu aktarıyor: "Birçok sorunum vardı, neticede intihar etmeye karar vermiştim... yakın bir yerden senin *Hatasız Kul Olmaz* plağın çalıyordu... dinledim. Hani "hatamla sev beni" sözü var ya; işte bunu duyunca intihardan vazgeçtim" (Gencebay, *Sabah,* 26 Haziran 1988). Arabesk perspektifin kişiselden siyasala geçişi için iyi bir örnek de yine Gencebay'ın kendi sözlerinden verilebilir. Orhan Gencebay, Başbakan Özal'ı demokrat bir insan olarak görmesinin nedenlerinden biri olarak şunu söylüyor: "Kızını davulcuya verebilen bir insan, benim gözümde demokrat bir insandır" (Orhan Gencebay'la Söyleşi, 6 Kasım 1987). Buna benzer bir haber Orhan Gencebay ile *Söz* gazetesinde yapılan bir görüşme sonucu "Özal Aşka İnanıyor" biçiminde yorumlanarak, yayımlanmıştı.

nomiye dek pek çok alanda bir anlamlandırma ve değerlendirme aracı olarak kullanılması bunu kanıtlamaktadır.

1980'li Yılların Arabeski

Her ne kadar -arabeskin "babası" olarak bilinen- Orhan Gencebay, kendi kendini yetiştirmiş bir orta sınıf müzisyeniyse de, arabesk müziğin ilk ve kalabalık tüketicileri gecekondulular olmuştur. Giderek tüketici kitleleri genişlemiş ve arabesk hem kırsal alanda hem de kentsel orta sınıflar arasında sevilir bir müzik türü haline gelmiştir. Arabeskte çeşitli toplumsal sınıflar arasında yaygınlaşmasının ve giderek en yaygın kentsel popüler kültür olmasının yanısıra görülen diğer önemli değişim, siyasal anlamı açısından olmuştur. 1968-1979 yılları arasında özellikle gecekondulular ve lümpen proletaryanın "başkaldırısını" ifade eden kültürel ürün olarak yorumlanan arabesk (Ergönültaş, 1979), 1983 sonrası yeni-muhafazakâr[36] Anavatan Partisi ile özdeşleştirilmeye başlanmıştır. Bunda, arabesk şarkı sloganlarının ve müziğin bu parti tarafından seçim kampanyalarında kullanılması, arabesk şarkıcıların ANAP çevresiyle yakın ilişkileri gibi etmenlerin yanısıra, seçim sonuçları da etkili olmuştur. Çünkü, her ne kadar arabeskin çekirdek tüketicisi olan gecekondulu-ların çoğunluğu 1976-77 yılları arasında sosyaldemokrat Cumhuriyet Halk Partisi'ne oy vermişlerse de, 1983 sonrası seçim sonuçları bu oyların giderek ANAP'a kaydığını göstermektedir. Ayrıca, arabesk müziğin -Polis Radyosu hariç- TRT'den yayınlanması her ne kadar hâlâ yasak olsa da, arabesk türden açıkça etkilenen "fantezi" (tölerans) ya da Türk

(36) "Yeni-muhafazakâr" kavramı Hall (1987) ve Laclau'nun (1987) kullandıkları anlamda kullanılmıştır.

Hafif Sanat Müziğine TRT'de verilen önem ve Haziran 1988 Müzik Kongresi'nin arabesk müziğin yasağını kaldıracağı beklentisi, arabesk müzik ile bürokrasi arasındaki yaklaşık 20 yıllık kavganın barışma ile sonuçlanıp sonuçlanmayacağı sorusunu getirmektedir.[37] Bundan dolayı eğer arabesk 1968'-de Orhan Gencebay ile ilk çıkışından 1979'lara kadarki toplumsal anlamı ile tanımlanacak olursa, özellikle 1980'ler sonrası arabeskin toplumsal anlamı değişmiştir. Gerek müziksel üretimi, müzik yapısı, şarkı sözleri ve tüketici profili, gerekse de toplumsal anlamı açısından arabeskte açıkça görülebilir olan bu değişimin, müzik endüstrisinin gelişmesi, kentlerdeki nüfus yoğunluğunun, niteliğinin ve zevklerinin değişmesi ve toplumsal-siyasal ortamın değişmesi gibi birbirine eklenerek etkileşen faktörlerle yakın ilişkisi vardır.

Müzik Endüstrisinin Gelişmesi

Türkiye'de 1970 yıllarından sonra başlayan müzik endüstrisinin gelişmesi, 1980'lerden sonra ithalat kapılarının yasal olarak açılmasıyla birlikte özellikle 1983 yıllarından itibaren Batı'da geliştirilen her yeni teknolojinin anında Türkiye'de kullanılmaya başlanması sürecini getirmiştir.[38] Bu teknolo-

(37) Bürokrasinin arabeski yasaklamasına rağmen 1983 sonrası hükümetin arabeskle flörtü, hegemonyanın işleyişinin yanısıra Türkiye'de bürokrasi ve hükümet ilişkisi ile bürokrasinin görece özerkliği açısından da anlamlı bir gösterge olarak incelenebilir.

(38) 1960-62 yıllarına kadar Türkiye'de plak piyasası, yabancı kaynaklı dört büyük firmanın (Sahibinin Sesi, Odeon, Pathe, Columbia) elindedir ve 78'lik taş plaklar basılmaktadır. 1962 yılından itibaren başlayan 45'lik plak devri, ilkin Şençalar firmasının kurulmasıyla başlayarak yerli plakçılık dönemini açıyor. 1966 yılına gelindiğinde 20-30 plak firması bulunuyor, ilk büyük fabrika Grafson olmak üzere baskı fabrikaları kuruluyor. Uzunçalar ve kaset teknolojisi esas 1970'lerden sonra giriyor; 1974 yılında kasetten kasete hızlı

jik gelişme, bir yandan arabesk müzikte icra ve tekniğin gelişmesi ve bu müziğin kendi içinde çeşitli türlere ayrılmasına imkân verirken,[39] öte yandan müzik üretiminde bir *standartlaşma* ve *uzmanlaşmayı* da beraberinde getirmiştir. Bu ise tüketici açısından daha ucuz ürün alma ve ürüne daha kolay erişebilme sayesinde bir demokratikleşme ile sonuçlanırken, müzik üretiminde -yapımcılar, şarkı sözü yazarları, besteciler, düzenlemeciler, yönetmenler, yorumcular (şarkıcılar) arasında gelişen- uzmanlaşma, ortaya çıkan ürünün sanatçı bireyin denetiminden[40] çıkarak, piyasanın ortalama

kayıt yapan makinalar ithal ediliyor ve 1976 yılında Plaksan ilk yerli kaset üretimine başlıyor ve bu da kaset tüketiminin hızla yaygınlaşmasını getiriyor. Ondan önce ithal kaset ve kasetçalar ile Almanya'daki işçilerin getirdikleri kaçak kasetçalarlar var; kaset çoğaltması bu kasetçalarların paralel bağlanması sonucu gerçekleştiriliyor. 1978'de Sabra (sonra Raks oluyor), 1980'den sonra da Teletrans, (ilkin Almanya'da kurulan) Uzelli, Nora, Bantsan... kaset fabrikaları kuruluyor; ürünlerinin ithal kasetten daha ucuz olması nedeniyle tüketim artıyor. 1983'den itibaren ise Batı teknolojisine denk gidilmeye başlanıyor ve her yeni teknoloji, Türkiye'de kaset üreten firmalar tarafından getirilmeye başlanıyor. Burhan Kencebay'ın belirttiği üzere, Türkiye'de 1987 yılı itibariyle yılda 78 milyon kaset üretim kapasitesi vardır, gerçekleşme miktarı ise yılda yaklaşık 40-50 milyon civarındadır. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda (İMÇ) bugün 120 civarında yapımcı plak firması bulunmakta ve 600 civarında yeni yapıt üretilmektedir (Orhan Gencebay'ın kardeşi olan ve 15 yıldan beri Kervan Plakçılığın müdürlüğünü yapmakta olan Burhan Kencebay ile söyleşi, 22 Ekim 1987).

(39) Toplu kayıttan sonra 1974'lerde stereoya, ardından 1980'li yıllarda 32 kanala geçişin getirdiği altyapı-üstyapı düzenlemeleri imkanı; günün popüler arabesk ve hafif Türk sanat müziği parçalarının 1983'ler sonrası ithal edilen elektronik klavye türleri ve ritm box eşliğinde çalınmasıyla ortaya çıkan Taverna türü... Teknik gelişmelerin arabeske etkisi konusunda Gencebay ve Atakan'ın görüşleri için, bkz: Orhan Gencebay'la Söyleşi).

(40) Orhan Gencebay hem besteliyor, hem şarkı sözünü yazıyor, düzenliyor, yönetiyor, saz çalıyor ve ayrıca 1974 yılından beri kendi yapımcılığını da yapıyor; bugünün arabeskinde ise uzmanlaşma, yapımcıların hâkimiyetini ortaya çıkarmış durumda. Öte yandan, Türkiye'nin müzik üretiminin kalbi sayılan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda, her yeni şarkıcı meşhur olana dek

klişe ürünleri haline dönüşebilmesi yolunu açmıştır. Sürekli bir yenilik isteği, satış gayesi ile hep moda olan şarkı türlerinin tekrarı ve kolay besteler.[41] Ross-Haag'ın dediği gibi, bir kültürel ürün ortalama zevklere hitap etmeye başladığında satış avantajından dolayı topluma erişme ve ucuz olma özellikleri kazanırken, bireysellik, özgünlük ve kendiliğindenlik niteliklerini kaybetmeye başlamaktadır (1957: 178). Bu anlamda arabesk müziğin yaygınlaşması "orta sınıfın genişlemesi" ile yakından ilişkilidir. Çünkü başlangıçta bir "altkültür" niteliği gösteren arabesk müzik, o kültürü ilk kez tüketerek-yaratan grupları aşıp, genelleşmiştir. Ancak alt kültüre ait olan, bir kez yaygınlaşmaya başladığında, kültür endüstrisinin işleyişi nedeniyle standartlaşma[42] sonucu, ürünler giderek tekrarın tekrarı yani, özgün çıkışın sureti olmaya başlamaktadır. Bu süreç ise kendiliğinden bir şekilde, satıp satmayacağı bilinmediği için yeni arayışların göze alınamaması ve bir kez moda olan bir ürün ya da tarzın tekrar edilmeye başlamasından dolayı, arabesk müziğin sistem içinde evcilleştirilmesini getirmektedir. Arabesk müziğin üretim ve yaygınlaşmasının başka kanalları olmadığı için kaset piyasasının gerekleri, "halk istiyor" şiarının arkasına da gizlene-

bir yapımcının yönetiminde, onun istekleri doğrultusunda çalışmak zorunda olmasına rağmen yeterince meşhur olan her şarkıcı hemen bu bağı koparıyor ve kendi plak şirketini kurup, kendisi dahil başka şarkıcılar için de yapımcılığa başlıyor. 1987 yılında çıkmaya başlayan ve öncelikle arabesk ve taverna olmak üzere Sanat Müziği ve Halk Müziği camiasına ilişkin haberler veren *Müzik Magazin* dergisinin sayılarında bu konuda bilgiler bulunmaktadır.

(41) Orhan Gencebay'ın söyleşisinde bahsettiği gibi, son yılların arabesk şarkıları çoğunlukla Uşşak makamı ve arabesk ritmi üzerinde sınırlı kalıplara uygun olarak çalışmaktadır. Bkz: (Orhan Gencebay'la Söyleşi)

(42) Müzikte "standartlaşma" konusunda bkz: (Adorno, 1941). Adorno'nun bu makalesi aracılığıyla ortaya attığı standartlaşma tezinin eleştirisi için bkz: (Gendron, 1986).

rek, müziğin niteliğinde olumlu ve olumsuz yönleriyle hâkim olmaktadır.

Arabeskin 1960'lar sonu ile 1970'ler sonu arasındaki radikal potansiyelinin evcilleştiği görüntüsünün yanısıra, yaygınlaşması ve kentsel yaşam içinde yoğun bir biçimde erimesi de "arabesk öldü" diyen yanlış yorumları doğurmaktadır. Arabeskte değişme olduğu açıktır. Yukarıda sayılan değişimlerin yanısıra, arabesk müzik kendi içinde *çeşitlenmiştir*. Burada ilginç olan nokta, bugünün arabesk çeşitlerinin hepsinin kaynağının Orhan Gencebay arabeski içinde, kendisinin halk müziği ağırlıklı, sanat müziği ağırlıklı, oryantal ağırlıklı, Batı ağırlıklı ve "ortada" dediği şarkı türlerinin her birinin -teknik gelişmeye de paralel olarak- kendi başına bir arabesk türü gibi gelişme göstermesidir. Orhan Gencebay arabeskinin çeşitli yönlerine yaslanan ve arabesk içinde çeşitli dallar meydana getiren arabesk müzik tarzları ortaya çıkmıştır: *Folk arabesk* (İbrahim Tatlıses, Küçük Emrah, Ceylan), *taverna*[43] *(Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu), sanat müzi-*

(43). *Taverna* türü, teknolojinin çocuğu olan bir müzik türü olarak adlandırılabilir. Aslında bu türün benzer ilk örneklerini 1978 yılından başlayarak Ferdi Özbeğen vermiştir. Piyano eşliğinde bir piyanist şantör olarak ortaya çıkan Özbeğen, kendi besteleri de dahil olmak üzere bir orkestra eşliğinde, piyano çalarak daha çok hafif müzik ağırlıklı şarkılar söylemektedir. Bu müziğin mekanı da genellikle pahalı lokanta ya da benzeri eğlence yerleridir. 1980'lerde piyanist şantör türü müzik Ümit Besen'le birlikte, daha çok arabesk türü parçaların söylenmesi ile bir değişiklik göstermiş ve orkestra kullanımı azalmıştır. Bugün taverna olarak bilinen tür ise, esas 1984-85 yıllarında yaygınlaşmıştır. Elektronik aletlerin kolayca ithali sonucu getirtilen ve solistin çaldığı synthesizer ve ritm box ikilisi üzerine, özellikle arabesk şarkılardan ve solistine göre ayrıca Sanat Müziği ve Halk Müziği örneklerinden oluşan günün popüler şarkılarının çalınmasına dayanmaktadır. Yani biraz çalmasını bilen ve söyleyebilen herkesin yapabileceği, "tek başına orkestra" olayına dayanan bu müzik, bugün bütün lokanta benzeri yerlerde icra edilebilecek ve evlerde bile kayıt edilerek kaseti yapılabilecek kadar, kolay, ucuz ve kârlı bir eğlence tarzı oluşturmuştur. Kasetlerde solistin, parça araların-

ği ağırlıklı arabesk (fantezi ya da çok sesli Türk Sanat Müziği), *oryantal arabesk* ve *devrimci arabesk* (Ahmet Kaya)... Arabesk icra, Türk Hafif Sanat Müziği ya da Orhan Gencebayın deyimiyle "fantezi müzik" denen türü etkileyerek ortaya çıkardığı gibi (Yıldırım Gürses, Samime Sanay, Metin Milli), *Türk Hafif Müziğini* de etkilemiştir (Sezen Aksu, Atilla Özdemiroğlu, Özdemir Erdoğan, Kayahan). Çeşitlenen müzik türlerinin yalnızca birini değil birkaçını birden benimseyen (özellikle 1986 yılında çıkan Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu'nun korsan kasetçiliği önleyici yaptırımlarından önce hâkim olan korsan kasetçilerin başlattığı bir uygulama olan "karışık kasetlerde" örneklendiği gibi) bir tüketici kitlesinin ortaya çıkması önemlidir. Bu, taverna, gazino lokantalar... dışında komprime eğlenme türüne doğru ve ayrıca kasete bağımlı bir "eviçi, arabaiçi" eğlenme türünün kültürel ve ekonomik nedenlerle ortaya çıktığını; ve ayrıca, arabesk parça ve türlerdeki, icradaki yorum farklılıkları, tarzlar ile aynı bestenin değişik yorumlarla okunması değişik yörelerin zevklerinin ve yeni tüketici kitlelerin, hâkim kültürün piyasa alanına girdiğini göstermektedir.[44] Piyasada sürekli olarak yeni şarkı ve şarkıcıların ortaya çıkması da, moda ve sürekli yenilik isteğinin karşılanmasını isteyen bir tüketici kitlesinin varlığını gösterir.

Şurası açıktır ki, yukarıda ortaya konan arabesk içindeki çeşitlenmeler sonucu ortaya çıkan türlerin hepsi bugün "arabesk müzik" türü içinde anılmaktadır. Halbuki artık, çok çeşitli müziksel öğelerin çeşitli müzik aletleri ve mekânlarıyla birlikte farklı bileşimlerinden oluşan bu müzik tarzları, değiş-

da, sanki bir lokantada bulunuluyormuş gibi takdim ve yorumlarda bulunması olanağını da getiren taverna müziği, bu özellikleriyle yaygın bir tüketime sahiptir.

(44) Topluma erişme sorunu hakkında bkz: (Oskay, 1982c: 42-46).

şik ve çapraz dinleyici kitleleri ve değişik toplumsal yananlamlarıyla birlikte, birbirinden farklıdır. Bugün artık ne "türdeş" bir arabesk müzikten ne de türdeş bir dinleyici kitlesinden bahsedilebilir. Bu, toplumsal tüketimin kültürel boyutlarının karmaşıklaştığına işaret etmektedir. Gerçekten de, Orhan Gencebay'ın 1970'lerdeki isyancı tavrını sürdürüyor görünen ve 1980'lerin sonuna doğru ortaya çıkan Ahmet Kaya'nın arabeskiyle, taverna türünün arabeski arasında, kesişme noktalarına rağmen, toplumsal anlam açısından fark vardır. Bir bütün olarak arabesk müzik ve toplum arasındaki ilişkinin ortaya konabilmesi için bu farkların saptanması gerekmektedir. Arabesk müzik ile hâkim kültür arasındaki ilişki böylece, zaman içinde değişen kırılmalar, "resmî olarak makbul" sınırını aşma ve geri itilmelerle belirlenmektedir. Bugün arabesk etkisini taşıyan bazı müzik tarzları, gerçekten de devlet TV'sinde çalınmakta ve popüler arabesk şarkılar hâkim ideolojinin propaganda şarkıları olarak sunulmaktadır. Böylelikle gerek endüstri içinde pazara çekilerek, gerekse siyasi olarak kullanılarak hâkim kültür içine emilen arabesk müzik tarzları sonucu "arabesk", 1980'li yıllardan itibaren artık daha öncelerdeki "üvey evlat" konumundaki bir altkültür olmaktan çıkıp, Türkiye'nin özellikle kentsel kültürünün en popüleri haline gelmiştir.

Arabeskin Hegemonik İdeolojiye Eklemlenmesi

Orhan Gencebay arabeskinin Türkiye'nin modernleşmesine duygusal-direnen yanıtının taşıdığı radikal potansiyel, 1983 sonrası arabeskinde, özellikle Küçük Emrah ve Ceylan'ın arabeskinde sergilendiği gibi "hem ağlarım hem giderim" türünde bir *duygusal-pragmatik* yanıta dönüşmüşse, bu, 1970'-

lerin son yıllarında başlayan ekonomik, siyasal ve ideolojik değişimlerle yakından ilişkilidir. Özellikle 1968-1977 yılları arası arabeskinin niteliğinin ve seçim sonuçlarının gösterdiği gibi, toplumsal haklar talep eden bir tavır eleştirel boyutunu kaybettiğinde, hem daha tutucu hem de kolay yönlendirilebilir bir hale gelmektedir. Eleştirel boyutunu kaybeden "duygusallık", ağlamasını her kesene boyun eğebilecek bir kıvama gelince, yarına umutla bakma isteği, "köşeyi kolayca dönebilmek" şansı ile yetinebilen bir pragmatizm ile özdeşleşebilmektedir.[45] Bu anlamda arabeskin 20 yıllık serüveni, Türkiye'de geniş halk yığınlarının modernleşmeye yanıtının ve toplumsal olarak karşısında bulduğu modernleşme biçimleri -ya da engeller- ile arasındaki ilişkinin gelişmesini de gösterir (Swidler, 1986). Ancak bu "engellenme"yi de göz önünde tutarsak, her ne kadar kültür endüstrisinin işleyişi ve siyasal-kültürel hegemonya, özlemleri hâkim ideoloji yararına standartlaştırsa, kapsasa da, özlemleri topyekûn evcilleştirdiği söylenemez. Nitekim, seçim propagandalarında arabesk müzik ve sözlerin kullanılması da, hakiki özlemlerin (aşk, dayanışma, adalet, iyi bir hayat) varlığından dolayı bunların "kullanılma" gereğinin ortaya çıktığını göstermektedir. Böylelikle bugün, gecekondulu ların ve arabeksseverlerin yeni muhafazakâr bir partiye oy vermeleri arabeskin ille de yeni-muhafazakâr bir ideolojiyle örtüştüğünü göstermez. Olsa olsa, hâkim ideolojinin hakiki ihtiyaç ve özlemlere seslenerek -icad ettiği geleneği kullanarak- onları kendi sistemi içine na-

(45) Latife Tekin, İ. Savaşır'ın "gecekondular ANAP zihniyetinin tam yatağı haline gelmiş durumda" sözü üzerine ikili tepkisinden bahsederken şöyle diyor: "...eskiden gecekondu mahalleleri... solun en diri olduğu yerlerdi... bir yandan... kaldıramıyorum oradaki değişimi. Ama diğer yandan... hayatın toplamını düşündüğümde, sanki, o kadar kenarda, neredeyse hayatın dışında denebilecek bir yerde ömrünü tüketmek zorunda olan insanların her şeyi yapmaya hakları varmış bu dünyaya gibi geliyor... (Tekin, 1987: 144-145).

sıl emdiğini ortaya koyabilir. Bundan öte, zevkler, kültürel ürünler ile oyların nicelliği arasındaki tek ilişkinin birebir yansıma ilişkisi olduğu iddia edilemez. Kültürel pratik ve ürünler ile siyasal pratik ve sonuçlar arasındaki ilişkisinin bir örtüşme ilişkisi olamayacağı dışında vurgulanması gereken nokta, aralarındaki ilişkide hegemonyanın rolü ve tarihsel-toplumsal bağlamın gözönüne alınması gerektiğidir. Bu anlamda, geniş halk yığınlarının arabesk zevklerinin değişmemesine rağmen, gelecek bir zamanda siyasal tavırlarının yine ve ille yeni-muhafazakâr bir programı evetleme, ya da daha radikal bir siyasal programa oy verme olasılığı, büyük ölçüde toplumsal hareketlilik ve özgürleşme koşullarıyla ile yakından ilişkilidir.

Orhan Gencebay örneğinde görüldüğü biçimiyle arabesk perspektifin, toplumsal hayatın iyileştirilmesi konusunda yararlı olabilecek alternatif bir hegemonik perspektife kavuşması, yalnızca şarkılarda kalmayıp, dönüştürülerek bir ethos olarak, insanları güdüleri ve ruh halleri aracılığıyla biçimlendirmesine bağlıydı. Duygusal bir eylem türünden, değer-rasyonel bir eylem türüne dönüşmeden, yalnızca şarkılarda kaldığında arabesk, "estetize edilmiş" (Oskay, 1982d: 50) duygusal bir isyan olarak kalıyor, belirli toplumsal gruplara ruhsal, duygusal enerji[46] sağlamaktan, gündelik varkalmayı kolaylaştıran bir sığınak olmaktan öteye gidemiyor. Aşk ütopyası, aşkın varolabileceği bir toplumun koşullarıyla ve bunun yaratılmasına ilişkin eleştirel bir teemmül (self-reflection) kapasitesi ile bütünleşemediği ölçüde, estetik bir ütopya olarak kalıyor; "demokratik hayatın derinleştirilme-

(46) Adorno, cazla çılgınca dans etmenin, edilginliğe karşı bir nefreti yansıttığını, bu enerjinin en azından hâlâ yokedilememiş bir irade parçasının varlığını kanıtlamasından dolayı, cazda özgürleştirici bir öğe bulunduğunu söylüyor. Adorno'ya göre, insanın insan olabilmesi için bu enerjiye ihtiyacı vardır (Aktaran, Jay, 1973: 192).

si" için alternatif bir hegemonya projesi içinde değerlendirilmedikçe (Hall, 1981b), potansiyel bir enerji kaynağı olmaktan öteye gidemiyor. Aşk ütopyası çerçevesinde belirlenen anlamlandırma modeli ile günlük pratik arasındaki bahsedilen devamsızlığın ortadan kalkması; duygusal model ve eylem ile pragmatik yönelimli araçsal eylem zıtlığının ortadan kalkması; duygusal modelin gündelik hayat pratiği içinde gerçekleştirilmesi konusunda mücadele edilmesi; böylelikle modernleşmeye bu yanıtın, bir değer-rasyonel ve paylaşımcı bir eylem haline dönüşmesi/dönüştürülmesi gerekirdi.[47] Yalnızca şarkılarda kaldığında arabeskin ütopik yanı arabesk şarkılarda ve bunu sevenlerde, *"hem ağlayıp hem de giderim"* diyen gelinlere benziyor (Gerçekten de Küçük Emrah ya da Ceylan'ın bir yandan cafcaflı giysi ve davranışları öte yandan ise acıklı şarkılar söylemeleri; ya da bu acıklı sözlerin altındaki oynak ritmler ikiliği, bu ruh halinin simgeleri). Şarkılarında bir tür ütopik olan ama gündelik hayatında varkalmanın en kısa yolu olan köşeyi dönmeyi benimseyen, yalnızca bugününü kurtarmak zorunda olan bir insan tipi ortaya çıkıyor.[48] Aşk-sevgi motifleri, özellikle 1980'ler sonrası siyasal propagandayla bütünleştirilebilen bir arabeskte örneklendiği üzere, çok çeşitli hâkim eylem, program biçimlerinde ve lidere rıza gösterilmesi konusunda çok başarılı bir biçimde kullanılabiliyor. "Seni sevmeyen ölsün" sloganı, örneğin

(47) Nitekim, yaklaşık 1968-1976 yılları arasında arabeskin küçümsenmesi ve bu nedenle de sol perspektif(ler)le bütünleşememesi, bu kaygının taşınmamış olması da, arabeskin alternatif bir hegemonik projeye eklemlenmesi açısından tarihi bir fırsatın kaçırılmış olmasını getirmiştir. Bu fırsatı, daha sonradan yeni-muhafazakâr ideoloji iyi değerlendirmiştir.

(48) *Cumhuriyet* gazetesinde Behiç Ak'ın bazı karikatürlerinde de çizilen bu tipin özelliği, hayatını iki kompartımana bölmüş olması ve bunun da, en azından konuşmalarında görüldüğü gibi, bir biçimde farkında olmasıdır. Bu kompartmanlaştırma, "Geçiş Toplumlarında Karma İlişki ve Biçimler" bölümünde anlatıldığıgibi Singer'ın uyum mekanizmalarından birinin de adıdır.

televizyonda Galatasaray Kulübü Başkanının "Galatasaray, seni sevmeyen ölsün", ya da taraftarlarının "Özal, seni sevmeyen ölsün" demesi gibi, çok çeşitli alanlardaki kişiler için bir popülarite çağrısı olabiliyor; 1988 Eylül'ü referandum propaganda konuşmasında iktidar partisi lideri Yunus Emre'nin "Ben gelmedim kavga için, benim işim sevgi için" mısralarını arabesk sevenleri yakalamak için kullanabiliyor. Arabesk şarkılar, seçim propagandalarında arabesk ortak-duyguyu yanına çağırıyor.[49] Şarkılarında ütopik ve duygusal, hayatında hem duygusal hem de araçsal-rasyonel eylem içinde olan insan topluluklarının bu *çelişkili* duygu ve isteklerinden, *duygusal ve ütopik* olanın değil de, *pragmatik ve araçsal* olanın son yıllarda hâkim hale gelmesi, ekonomik, hukuki-siyasal ve ideolojik hegemonyanın nasıl işlediğinin bir göstergesi olduğu gibi, alternatif bir hegemonik projenin, toplumsal statükoya karşı direnen bir projenin hegemonya mücadelesinde, popüler geleneklere yaslanarak nasıl rıza alması gerektiğine dair de bir göstergedir.[50]

(49) Özellikle 1983-87 yılları arasında arabesk müzik, figanını koruyan ama artık bu figanı haklı kılan toplumsal bağlarından, kaynaklarından kopup bağımsızlaştığı için 'toplumsal açıdan' neredeyse içi boş bir duygu terennümü haline geldi. Özellikle 1988 yılında ise arabesk müzikte görülen değişme, bir yandan arabeskteki duygusal üslubu toplumsallaştırmaya çalışan Ahmet Kaya'nın, öte yandan ise artık figanı reddeden ve eğlenceyi ön plana alan Emrah'ın örneklediği biçimlere dönüştü. Aşkın artık ideolojik bir silah olarak hükmünün kalmadığı bu dönemde, hafif Türk müziği ve arabeskte bir retorik olarak sürdüğünü görüyoruz.

(50) "Popüler gelenekler bir sınıf çelişkisinden farklı olarak 'halk/iktidar bloku' çelişkisini ifade eden adlandırmalar bütününü meydana getirir. Bu, iki şeyi açıklamamıza imkan verir. Birincisi, 'popüler gelenekler' zulme, yani devletin hakiki biçimine karşı direnişin ideolojik billurlaşmasını temsil ettiği ölçüde, sınıf ideolojilerinden daha uzun ömürlü olacak, daha kalıcı bir yapısal başvuru çerçevesi meydana getirecektir. Fakat ikinci olarak, popüler gelenekler, tutarlı ve örgütlü bir söylem meydana getirmeyip, sadece sınıfsal söylemlerle eklemlenmiş olarak varolan *öğelerdir*. Bu, en aykırı siyasal ha-

1980'li yıllarda görüldüğü üzere, çok yaygın olduğu için arabesk perspektife hitap ederek onu kazanmak isteyen iki önemli girişim oldu. Bunlardan birincisinin öznesi yalnızca bir kişidir: Özellikle 1987 yılından itibaren çok yaygınlaşan ve "devrimci arabeskin" temsilcisi olarak bilinen Ahmet Kaya. İkincisi ise, 1983'den, bu çalışmanın bitirildiği 1988 kışına dek hükümette olan yeni-muhafazakâr iktidardır.

Kaya, gazetelere verdiği ilk demeçlerinde, halk arasında çok yaygın olduğu için "arabesk" tarz müzik yapıp, bunun aracılığıyla "mesajlar" iletmek istediğini söylüyordu. Kaya, bir bakıma, Orhan Gencebay'ın 1968 yılından 1970 yılları sonuna dek temsil ettiği "radikal" niteliği, 1980'li yılların koşullarında farklı bir biçimde de olsa devralmış görünmektedir.[51] Şarkıları, icranın "arabesk" nitelik taşımasının yanısı-

reketlerin niçin aynı ideolojik simgelere başvurduğunu açıklamaktadır" (Laclau, 1985: 181).

(51) Ahmet Kaya'nın şarkılarının 'bilinçli' siyasal, ajitatif niteliğine rağmen, alımlanmasının da gösterdiği gibi Orhan Gencebay arabeski çok daha kendiliğinden bir nitelik göstermektedir. Ayrıca Orhan Gencebay'daki müphem duyarlık, Kaya'da kendini artık kristalize olmuş bir tarafgirliğe bırakmıştır. Orhan Gencebay arabeskinin özellikle ilk döneminin sadeliğine karşın Kaya'nın icra üslubu, bugün piyasada bir tür 'cafcaflı' denebilecek tarzın içindedir. En ilginç olanı da, çok daha önceki yılların ürünü olmasına rağmen ve popüler geleneği yeniden üretmesine rağmen Orhan Gencebay arabeskinde "geleneksel değerler"in Kaya'nın gerek şarkılarında gerekse de söyleşilerinde ifade ettiklerinden çok daha az 'feodal' bir nitelik taşımasıdır. Kaya bu açıdan, Orhan Gencebay'ın Orta Anadolu etkisindeki melez halk müziği tarzındaki yalınlık ve 'kentlilik' yerine daha çok İbrahim Tatlıses'in 'folk arabeskinin' yeni-kentli değişik bir versiyonu gibidir. 1980'li yılların arabeskinin özelliği artık bilincine varılarak yeniden üretilmiş, yani bir tür "otantik olmayan otantiklik" niteliğidir. 80'li yılların arabesk şarkıcıları ile daha öncekiler arasında görülen en önemli farklardan biri ise, İ. Tatlıses ve A. Kaya'nın demeçlerinde ve davranışlarında ortaya çıktığı üzere 'kendine güven' konusundadır; Arabesk şarkıcılar acıdan bile bahsetseler artık bunu 'biz böyleyiz!' diyerek yapıyorlar. Halbuki, Ferdi Tayfur'daki 'gariplik', Gencebay'daki özgüvene eşlik eden, resmî olarak kabul edilmeyişin getirdiği kırılganlık, farklıdır.

ra,[52] "duygusal" bir retoriği sürdürmektedir. Nitekim Kaya'nın kendisi de buna *duygunun muhalefeti* diyor:

> ...tarihin önüme koyduğu bazı görevler vardı... en başta esas olan şeyin devrimciliğin yanında popülizm olduğunu görüyordum. Gençliğin bir beklentisi vardı. Yani her zaman söylediğim gibi duygunun muhalefeti olayı... Ahmet Kaya'yı dinleyerek efkârlanmalarını çok istiyordum... Kendi canlarıyla, kendi şarkılarıyla efkârlansınlar. Ben hayatın bu boyutunu istiyorum. Benim bugün yapabileceğim şey bu (Kaya, Ekim 1988).

Kaya örneğinde de görüldüğü gibi 1980'li yıllar, önceki yılların "kendiliğinden popüler geleneği" yerine *"popülizmin"*[53] bir yapıntı olarak yeniden üretildiği, "geleneğin" soğukkanlı bir yaklaşımla siyasallaştırıldığı yıllardır. Nitekim, 1970'li yılların sonlarına doğru dünya çapında dönüşen ekonomik, siyasal ve ideolojik koşulların sonucunun da etkisiyle değişmeye başlayan toplumsal koşullar, sonraki yılların hukukî, siyasal ve ekonomik yaptırımlarıyla beraber, bugün ABD ve İngiltere'de olduğu gibi, özgül farklılıklarına rağmen, Türkiye'de de yeni-muhafazakâr bir ideolojinin yerleşmesini getirmiştir. Bu ideolojinin geçerlik kazanmasında *"geleneğin planlı bir biçimde icadı"* önemli bir rol oynamıştır. Bu ise, Türkiye'nin değişen koşullarını yakalayarak dönüştürmeye çalışan bir iktidar perspektifinin gerçekleştirilme sürecinin 1970'li yılların sonunda başlatıldığına dair bilgilerle desteklenebilmektedir. Nitekim Taha Akyol T. Özal'ın

(52) "Arabesk" icra tarzı hakkında bkz: (Orhan Gencebay'la Söyleşi).

(53) "Popülizm" ile "popüler hareketler" arasındaki fark Stuart Hall'un ayrımına dayandırılmıştır. Hall, "popüler talep ve hoşnutsuzlukların hakikaten harekete geçirilmesi ile, seyrinin belli bir anında sönen ya da devlet tarafından yönlendirilen bir siyasal önderlikle buluşan "popülist hareketleri" birbirlerinden ayırıyor (Hall, 1985: 118).

1979 yılında zamanın Başbakanı S. Demirel'e 24 Ocak Kararlarından önce verdiği raporda "ANAP stilinin kuvvetli işaretleri" olduğunu söylüyor (Akyol, 23 Ekim 1988). Gerçekten de bu raporda bir durum tahlili ve gelecek tahmini vardır:

> AP'deki büyük oy artışının... mühim bir kısmı geçen seçim CHP'ye giden yüzer-gezer oylardır. Bu oyların sahipleri genellikle bir partiyi koyu bir şekilde tutmazlar. Bulundukları duruma göre karar verirler. 22 aylık CHP iktidarı bu oyları AP'ye döndürmüştür... Bu tip oylarla ekseriyeti sağlayan AP'nin bu tip seçmenin beğeneceği kısa, orta ve uzun vadeli işler yapması önemlidir. Bu tip seçmen, şehirleşmeyle birlikte artacaktır. Bu bakımdan önümüzdeki seçimlerde şehirlerin önemli bir rol oynayacağı muhakkaktır.[54]

Gerçekten de büyük şehirlerin oylarını, çoğunluğu alacak partinin lehine bölüştürecek seçim tarzının yerleştirilmesinin yanısıra, şehirlerdeki yüzer-gezer oyların kazanılması konusundaki ideolojik perspektifin kökleri T. Özal'ın yine 1979 yılında yaptığı ve "Yeni Görüş"ü açıkladığı konuşmasında görülebilir. Bu konuşma, "geleneğin icadının" yaslandığı temelleri, Akyol'un deyişiyle "modernleşmede "örf eleği" politikasını göstermektedir:

> Ekonomik kalkınmanın muharrik gücü manevi kalkınma ile artar. Milletin fertlerinin inançlı, güvenilir, dedikodu ve gıybete ülfet etmeyen, etrafında daima bir iyilik halkası meydana getiren... insanlar olması, kalkınma hamlelerini muhakkak, erişilmesi güç gibi görünen hedeflerin ötesine götürecektir... Birbirlerini seven

(54) (Aktaran, Akyol, 23 Ekim 1988)

> sayan, dostluk ve kardeşliği kendine düstur edinen, herkesin hakkına riayet eden... netice itibariyle, insanoğlunu yaradılışının gayesine ulaştıran bir ahlaka sahip fertlerden müteşekkil bir milletin aşamayacağı engel yoktur.[55]

Nitekim ANAP iktidara geldiği 1983 yılından başlamak üzere Türkiye'de ilk kez reklam şirketleri aracılığıyla gerçekleştirilen "modern" propaganda yöntemleriyle seçim hazırlıkları yapmayı sürdürmüş; bunun yanısıra da kendi partisinin tabanı hakkında araştırmalar yaptırmıştır. ANAP'ın SİAR'a 1987 ve 1988 yıllarında yaptırdığı iki *ANAP Seçmen Araştırması Raporu*'na göre, ANAP seçmeni *muhafazakârdır*. "İslam dininden gelen örf ve adetlere sahip çıkmakta"dır; ancak,

> ... en muhafazakâr seçmenler dahi, birincisi "irticaya" doğru gitmemekte, ikincisi... demokrasinin gereği farklılaşma olacağını kabul etmektedirler. Aslında ANAP liberallik ve muhafazakârlık arasında kurduğu ilişkiyle...[56]

(55) (Aktaran, Akyol, 22 Ekim 1988)

(56) SİAR adına Nilüfer Göle'nin yönettiği iki araştırmadan (Aktaran, Akyol, 25 Ekim 1988). Bu tür araştırmaların yapılış nedenleri ve çerçeveleri sonucu ortaya gerçeği tamamiyle yakalayamayan, dolayısıyla biraz da çarpıtılmış bir sonuç çıkmaktadır. Amaç daha baştan seçmen ile ANAP arasındaki ilişkiyi kurmak olduğundan, seçmenlere sorulan sorular ve cevapların yorumlanması daha baştan ANAP için çizilen liberal-muhafazakâr arası ideolojiye ilişkin bir çerçeveye hapsolmakta, böylece de ANAP'la seçmeni sanki sabit ve benzer "kültürel simgelere" sahiplermiş görüntüsü çıkmaktadır. Halbuki Hall'un dediği gibi, kültürel simgeler ile toplumsal gruplar arasında sabit bir ilişki yoktur; bugünün arabesk şarkısı yarının bambaşka bir ideolojisine eklemlenebilir, çünkü ortakduyu denilen alan sabit değil çelişkili bir niteliğe sahiptir (Hall, 1981b; 1982).

ANAP ayrıca kendi partisi içinde bir araştırma grubu kurmuştur. Bu araştırma grubu, yaptırdığı araştırmaların da sonuçlarıyla birlikte, ANAP'a sürekli oy veren ve ama başka hiçbir partiye oy vermeyen sağlam bir tabanı olduğunu keşfetmiştir. Genel Başkan Yardımcısı Fırat'ın belirttiğine göre, parti içinde bu grubun adı *Arabesk Grup* olarak saptanmıştır. Fırat, ANAP'ın bu grubu en baştan itibaren gözönüne aldığını ve propaganda stratejilerinde[57] buna uygun davrandıklarını, diğer partilerin bu grubu atlamaları nedeniyle başarısız olduklarını söylemiştir. Fırat'a göre, bu grup, arabeskin II. kuşağıdır ve I. kuşağın "köylü" olmasına rağmen bu kuşak ne köylü ne de kentlidir; bir sonraki kuşak artık kentli olacaktır;[58] böylece iktidarı sürdürme stratejilerinde değişiklikler yapılacaktır. Hegemonik projenin "popülist" stratejisine bir diğer önemli örnek, TRT'nin yayın politikası ve yeni yönetimine ilişkin ANAP içinde çıkan uzlaşmazlık ve gensoru verilme aşamasında Başbakan'ın yaptığı, oydaşmayı sağlayan konuşmadır. Bu konuşma bir yandan Türkiye Cumhuriyeti'nin 50 yıllık modernleşme sürecinin bir yorumunu vermekte, öte yandan özellikle *"halkı okşayıcı"* ve *"hiçbir mahzur yoktur"* deyişlerinde açığa çıktığı gibi 'halk istiyor' şiarına yaslanan hesaplı popülizm stratejisini ortaya koymaktadır:

(57) ANAP'ın 1988 Referandum propagandası için günün popüler şarkılarının sözlerini değiştirerek çıkarttığı kasetlerden bir örnek parça olarak İbrahim Tatlıses'in 1 milyonun üstünde satan *Allah Allah*'ı verilebilir: Allah Allah yeni bir çağ bu / Allah Allah Özal'ın yolu.. Çağ atlayan Türkiye yaratmadık mı / Dört bir yana köprü, yol yaptırmadık mı / Bu güzel yurt uğruna, canım feda yoluna / Başbakan Özal'ım ölesim gelir, ölesim gelir... ANAP'ın propaganda yöntemleri arabesk şarkılardan ibaret değildir. İnsanlararası ilişkilerde sevgi, saygı, birliktelik, merhamet, güven gibi *duyguları* uyandıracak her türlü konu bir propaganda aracı olmaktadır; Bulgar kız Aysel ile dünya halter şampiyonu Naim'e kucak açma seremonilerinden Mevlana'nın "bir" olmaya çağıran sözlerinin demeçler arası kullanılmasına dek.

(58) (Aktaran, A. Akın, *Sabah* gazetesi ANAP muhabiri, Ekim 1988)

> Ben 10. Yıl Marşı'nı heyecanla okuduğumuzu hatırlıyorum. Şimdi bizi bir tarafa, yani devlet eliyle biraz da zorla Batı'ya yaklaştırmaya çalıştırdıklarını daha iyi görüyorum. Neden radyolardan bu arabesk müzik yayınlanmazdı? Halk Batı müziğinin programlarına itiliyordu. Ama artık buna ihtiyaç kalmamıştır. Vardığımız nokta itibarıyla daha serbest, daha halkı okşayıcı programlara ihtiyaç vardır. Çekinmeden söylüyorum, Arabesk müzik TRT'den verilmelidir. Arabesk müziğin yayımlanmasında hiçbir mahzur yoktur... Eğer siz şikayet eder, halk da seviyorum derse o zaman biz halkın aksi istikametine gitmiş oluruz (Cumhuriyet, 12 Ekim 1988).

Görüldüğü gibi, 1980'li yıllarda resmî siyaset 'kültür aracılığıyla' konuşmakta, popüler kültür yalnızca "çoğunluğun" kültürü olarak tanımlanmaktadır - popüler kültürün bu "ticari" tanımı sırasıyla para ve oy hesabı yapan ekonomik ve siyasal olan "araçsal" her eyleme uymaktadır. Ancak unutulmaması gereken bir nokta vardır. Türkiye'de 1980'li yıllarda sürdürülen hegemonik projenin başarısı, yalnızca bir çoğunluk seçmen tabanının çelişkili ihtiyaç, özlem ve inançlarından günün koşullarına göre "makbul" olanların kapsanmasındaki ustalığa değil, aynı zamanda her türlü toplumsal muhalefet ve hareketliliği sınırlayan seçim sistemi, düşünce ve örgütlenme yaşakları vs. gibi hukukî ve siyasal yaptırımların varlığının da sonucudur. Bütünlüklü bağlamı gözardı ederek yapılan kamuoyu araştırmaları, varolan ideolojinin sınırları içinde kalmak ve bugünü 'doğallaştırmak' ve böylece meşrulaştırmak durumunda kalırlar. Bugün "Allah Allah" şarkısının ya da "Seni Sevmeyen Ölsün" sloganının hegemonik ideolojinin kültürel simgeleri olarak bağlayıcılığı varsa bu, bağlayıcılığın ebedi olması sonucunu getirmez; aynı ya

da benzer şarkı ve slogan bambaşka bir pratik sonucu alternatif bir hegemonik projede de bağlayıcı olabilirdi. Ama bu ne sağ ve sol modernistlerin yaptığı gibi popüler sınıflara ait kültürün küçümsenmesi ya da "halka rağmen" dönüştürmek sonucu gerçekleşebilirdi ne de "popülist" stratejilerin yaptığı gibi "halk istiyor" kılıfı altında halka ait her şey kapsanarak... Stuart Hall'un dediği gibi popüler kültür, hâkim kültür ve popüler gelenek arasındaki mücadelenin "boyun eğme ve direnme" alanıdır; kültürel iktidar kendisini neyin makbul neyin makbul olmadığına dair çizdiği çizgi ve bu çizgiyi hukuğun yanısıra eğitim ve kültür kurumları aracılığıyla da korumasıyla kendini ortaya koyar. 1980'ler Türkiyesi'nde arabeskin yaygın olan türleri -hem hegemonyanın işleyişi gereği hem de popüler sınıfların direnmesi sonucu- "makbul" sınırından içeri alınmıştır; ve Başbakan'ın yukarıda aktarılan konuşmasında da dediği gibi artık devletin temel kültür kurumlarından biri olan TRT'de yayınlanmasında "mahzur" yoktur. Üstelik bugün Orhan Gencebay da artık "arabeskin seçkini" olarak tarihteki yerini almıştır. Halbuki bir zamanlar, yani 1968 yıllarından 1970 yıllarının sonlarına kadar Orhan Gencebay arabeskinin başka bir toplumsal anlamı vardı; günün koşulları altında "Batsın Bu Dünya" ya da "Hatasız Kul Olmaz" sloganları hâkim ideolojiye yedirilemeyen bir direnişe sahipti. Ergönültaş'ın deyimiyle "ilerici bir potansiyele" sahipti (Ergönültaş, 1979). Orhan Gencebay arabeski nasıl ortaya çıkmıştı? Orhan Gencebay arabeskiyle ortaya çıktığı üzere arabeski "arabesk" yapan özellikler nelerdir ve bunlar nasıl değişmiştir? Aşağıdaki bölümlerde, bu konular işlenecektir.

2
Orhan Gencebay Arabeskini Ortaya Çıkaran Etmenler

Genel Etmenler

Devlet Müdahalesi

Arabesk müziğin oluşmasında resmî müzik politikasının etkisi olduğu kesindir. Bu, gerek Klasik Türk Müziği gerekse de Türk Halk Müziği geleneklerine ilişkin olarak alınan tutum ve yapılan müdahalelerle kendisini ortaya koyuyor: Cumhuriyet'in Osmanlı'yla kültürel bağlarını kopartmak isteyen "Batılılaşma" ideolojisi doğrultusunda "geri olarak algılanan ve ama "yüzyıllardır... kendine hâkim" bir geleneği olan Klasik Türk Müziğinin yeniden üretilmesinin mekânsal ve kurumsal imkanları ortadan kaldırılıyor. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla önemli "bir halka kopu-

yor";[59] 1926 yılında okullardan Klasik Türk Müziği eğitimi kaldırılıyor[60] ve 1930'lu yılların ortasında da 20 aylık bir süre için Türk Müziği'nin radyodan yayını yasaklanıyor. Böylece 1920-30'lu yıllardaki müdahalelerle "müziğin iradi olarak değişmesi istendiği için" müzik üretiminde "boşluk" yaratılıyor (Behar, 1987: 40). Öte yandan da "alaturka-alafranga" kutuplaşması şeklinde uzun yıllar sürecek olan tartışmanın nedenleri hazırlanmış oluyor.[61]

Cumhuriyet'in resmî müzik politikası ise bir yandan konservatuar ve orkestraların kurulmasıyla desteklenen Batı müziğinin geliştirilmesine, bir yandan da II. Meşrutiyet sonrası Türk milliyetçiliği akımının ideologu Ziya Gökalp'in müziğe yaklaşımına benzer bir biçimde,[62] Türk Beşleri örneğin-

(59) "Çünkü bu olay, bir aktarım ve öğretim zincirine sahip olan Tekke ve Zaviyelerdeki Zakir Baş'ların bu bilgileri ve bildikleri repertuarı artık aktaramamaları anlamına geliyor. Dolayısıyla bir halka orada kopmuş oluyor (Behar, 1987: 137-138).

(60) Aslında Klasik Türk Müziği'ne ilk devlet müdahalesi 1826'da II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nın parçası sayılan Mehterhane'yi kapatıp yerine ilk Batı Müziği Okulu sayılabilecek Mızıkay-ı Hümayun'u kurmasıdır. Ama bu olay, 1920'li yıllara dek Klasik Türk Müziği'nin Enderun ve tekkeler olmak üzere başlıca kurumlarda üretilmesini engellemiyor. Mızıkay-ı Hümayun'un Batı müziği kısımları 1924'de Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti, sonra da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürülüyor. 1914'de yeniden kurulan Mehteran, 1935 yılında kapatılıp, 1952'de yeniden kuruluyor. 1913'de kurulan ve hem Batı hem Türk Müziği kısımları olan Darülbedayi savaş koşullarında gelişemeyince yerine 1917'de benzeri bir kurum olan Darülelhan kuruluyor; bu da sonradan İstanbul Belediye Konservatuarına dönüştürülüyor. 1926 yılındaki Türk Müziği eğitimi yasağının ardından, 1976 yılına dek Türkiye'de hiçbir resmî kurumda Klasik Türk Müziği öğretilmiyor (Öztuna, 1969 (II); Aksoy, 1985; Behar, 1987).

(61) Aksoy bu kutuplaşma çizgisinin Mızıkay-ı Hümayun aracılığıyla Batı Müziğinin bir tür resmî müzik haline getirildiği II. Mahmut dönemine götürülebileceğini söylüyor: Böylelikle bu dönemde, "Batı musikisini seçmiş Türk sanatçısını geleneksel musikiye karşı saldırıya, geleneksel yoldaki musikiciyi de tepkiciliğe itecek zemin" yaratılmış oldu (Aksoy, 1983: 1216).

(62) Cem Behar, "Ziya Gökalp'in... Cumhuriyet resmî ideolojisinin oluşmasında

de görüldüğü gibi halk müziğinin armonize edilmesine dayanıyor. 1937'de radyo devletleştirildikten sonra da halkçılık ideolojisi doğrultusunda radyo ve devlet konservatuarında halk müziği derlenerek, repertuar oluşturuluyor. Ancak, halk kültürü geçmişine sahip çıkılarak büyük emeklerle yapılan bu derlemelerde halk müziği, yöreselliği ve bireyselliği kaybettiren notaya alma ve söyleme tarzı gibi icra özellikleri sonucu önemli ölçüde "standartlaştırılıyor" (Belge ve diğerleri, 1980: 17; ayrıca bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi-10). Bu özelliklere uymayan halk müziği bestecilerine de yayın denetiminde yer verilmiyor. O halde Türk Müziği'ne yapılan resmî müdahaleler sonucu Türk Sanat Müziği geleneğinin tahrip edildiği, Türk Halk Müziği geleneğinin ise bir tür "tutuculuk"[63] şeklinde "icat edildiği" söylenebilir (krşz. Hobsbawn, 1983a: 1-6).

oynamış olduğu stratejik rol gözönüne alınınca musiki konusunda yazdıklarına bir ülkü, bir siyasi program olarak bakmamak olası değil"dir diyor. Gökalp *Türkçülüğün Esasları*'nda belirttiği üzere, Türk harsına ait olan yalnızca halk türküleridir. Şark müziği dediği Klasik Türk Müziği ise hem "eski" medeniyete aittir hem de "hasta" ve Bizans ve Arap kırması olduğu için "gayrımillidir". Çağdaşlık ve yeni medeniyet, Batı armonisindedir. "O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır" (Aktaran, Behar, 1983: 1225-1227).

(63) Behar, Klasik Türk Müziği'ne yapılan resmî müdahalelere karşı Klasik Türk Müziği'ni savunan müzisyenlerin de Klasik Türk Müziği'nde "tutuculuğa" gittiklerini söylüyor: "Geleneğin yitmeye yüz tuttuğu dönemde beliren tutuculuk bir bakıma anti-gelenekçi bir dönemin gelenekçiliğidir". Ayrıca 1976 sonrası resmî Türk Sanat Müziği eğitimi ve icrasının başlatılmasıyla ilgili olarak da, "karşı konulamaz darbeler sonucu "toplumumuzun gelişmesinin gerisine" itilen Klasik Türk Müziği geleneğinin yeniden gündeme gelmesi ise ancak müsait siyasi koşulların oluşmasıyla mümkün olabilirdi. 1970'lerden itibaren bu "tutuculuğun" yeniden prestij kazanıp zaman zaman bir *restorasyon* görünümüne bürünmesine de şaşmamak gerek. Kendini yeniden üretme koşullarından, toplumsal ve ideolojik dayanaklardan mahrum bırakılmış bir hayalin canlandırılması gibi bir şey bu" (Behar, 1987: 121).

Modernleşen Hayat Pratiği

Murat Belge'nin haklı bir sorusu var: "... Acaba kendi gelişme seyrine bırakılsa Türkiye'nin geleneksel yerli müziği, klasik koluyla veya halk koluyla bugün varmış olduğu noktadan çok farklı bir yere varır mıydı, aradaki Kemalist müdahale olmasaydı?" (Belge ve diğerleri, 1980: 22). Belge, kendi sorusuna, modernleşen hayat koşullarının müzik üretim ve zevkine etkilerini göz önüne alarak şöyle cevap veriyor:

> ... Batılılaşmanın genel, toplam etkileri sonucu Türkiye'de yaşanan hayatın değişmesi, gazino kültürü vs.'nin doğması ile, öyle sanıyorum ki, eğer Türk Müziği'nden kastımız Itriler, Dedeler ise, bunun yaşamasına nesnel olarak pek fazla imkan kalmamıştır... Bu anlamda safiyet üzerinde ısrar etmek de, müziğin imkanlarını geliştirme yolunda girilen bir takım çabalara karşı "bu bizim müziğimizin safiyetini bozar" şeklindeki bir direniş de bana oldukça yanlış görünüyor (Belge ve diğerleri, 1980: 23).

Belge'nin bu 'olmayana ergi' sorusu, 1920-40 yılları arasında yapılan müdahaleler ve sonraki TRT müzik denetimi ile ortaya çıkan resmî müzik politikasının Türk geleneksel müziğinde tahribat yaptığı gerçeğini reddetmiyor. Ama açtığı tartışmayla iki önemli noktanın ortaya çıkmasına neden oluyor: İlki, resmî politikanın özellikle Klasik Türk Müziği'nde yaptığı tahribat, Behar'ın da sözünü ettiği gibi Klasik Türk Müziği'nin milliyetçi bir ideolojiye yaslanarak, bir tutuculuk şeklinde sürdürülmesinin savunusu için bir gerekçe olamaz. Çünkü önemli olan Klasik Türk Müziği'nin "açık", "özgür", bir sisteme sahip olma; "meşk" içinde paylaşımcı bir ortamda öğrenme ve pratik etme; serbest yorum ve "tekrar-

lanamazlığa" imkan veren nitelikleri gibi (Behar, 1987), bireysel ve toplumsal açıdan özgürleştirici özelliklerinin, modernleşen hayat içinde *dönüştürülerek* yeniden üretilmesinin koşullarının yaratılması; ve bu kültürün "dondurulmadan" sahiplenilmesi, korunmasıydı. Bu olmadı. 1930'lardan itibaren Türkiye'de geleneksel müzik imkanlarının genişletilmesi, önemli ölçüde geleneğe sahip çıkılarak, ama bu sahip çıkmayı modernleşen hayat pratiği içinde; bu pratiğin getirdiği etkilere açık olarak *resmî kurumlar dışında* gerçekleştirilmeye çalışıldı.[64] 1960'lı yılların ortalarında arabesk denen bir müzik türü ortaya çıktıysa bu, müzik pratiği kurumlarının ortadan kaldırılmasıyla müzik piyasası içinde çalışmaya başlayan çok çeşitli türlerde çalışan müzisyenlerin birikimlerinin sonucudur. Dolayısıyla Belge'nin sorusunun ortaya çıkardığı ikinci önemli nokta şudur: Türk müziğine yapılan devlet müdahaleleri ve yarattığı boşluk, müzik pratiğinin zamanı ve toplumsal çeşitliliği yakalaması gerektiğine dair bir açıklık ve demokrasi anlayışına sahip olmayan Batıcı/muhafazakâr resmî ve tutucu görüşlerin *"olması gereken"* müzik türü ve müzisyen tipi dışında kalanı *"yoz"* olarak değerlendirmesinin de gerekçesi olamaz. Cem Behar'ın dediği gibi "kötü müzik yoktur. Olsa olsa kötü icralar, yorumlar vardır... Türkiye'de... müzik dünyasını karmaşa olarak niteleyenler, kafalarında tek yönlü olarak... müziğin nereye gitmesi gerek-

(64) "1926'da Klasik Türk Müziği öğretimi kaldırıldığızaman, normal din dışı Klasik Türk Müziği bestecileri... beste yapmaya devam ettiler. Ama 1925'de tekke ve zaviyeler kapatıldığı zaman... tekke müziği bestelenmesi durdu... Bu müziği sürdürenlerin bir tanesi M.N. Selçuk. Şöyle ki, Klasik Türk Müziği'nin sözlü icraat tarihinde, dinsel kökenden gelmeyen ilk meşhur şarkıcı-icracı Selçuk'tur. Yani Selçuk, aynı zamanda Hafız Yaşar, Hafız Sami, Hafız Münir Nurettin" (Behar, 1987: 138). 1926 kuşağı sonrası yeni müzisyenler ise yine eski ustalardan ders alıyor, piyasaya atılıyor ya da yerel dernek ve cemiyetlerde öğretim görüyorlar.

tiği konusunda (ideolojik ve politik) önyargılara sahiptirler. Bence... kargaşa yoktur, zenginlik ve çeşitlilik vardır. Arabeskin her türlüsü dahil" (Behar, 1988: 40-41).[65]

Dolayısıyla 1960'larda arabeski ortaya çıkaran etmenlerin hem müziksel hem de toplumsal olarak kendiliğinden ve müdahaleci yönleriyle 'modernleşme' pratiğinin kendisine bağımlı olduğu söylenebilir. Arabesk müzik resmî olarak dışlanan ve küçümsenen Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği geleneklerinin -hem sözel hem müziksel bazı ifade öğelerinin- savunulması fakat kendiliğinden oluşan modernleşen hayat pratiği içinde ve Batı müziği etkisi sonucu oluşmuş *karma* bir müzik tarzıdır.[66] Arabeskin popüler geleneği kendiliğinden ve bilerek savunmasında ve modernleşmeye açık yüzüyle "hayata açık olmasında", onu 1950 sonrası "siyasal toplumun duvarlarından" içeri giren yeni kentli popüler sınıfların sahiplenmesi önemlidir. Hem müziksel hem de top-

(65) Popüler geleneği dönüştürerek sürdürmek ve karma buluşlar konusunda, -dünya görüşleri farklı olsa da- Orhan Gencebay ile aynı çizgide sayılabilecek müzisyenler, *çeşitlilik* konusunda birleşiyorlar (Yeni Türkü grubu ile kişisel söyleşi, 10 Nisan 1988).

(66) Eğer II. Mahmut döneminde "müzikte tanzimat"la başlayan Batıya yönelişin bugünlere taşınan çizgilerinden birisi "alaturka-alafranga" tartışması ise; ikinci önemli çizgi, geleneksel müzikle Batı müziği arasındaki karma buluşlar çizgisidir. Gerçekten de Mızıka-yı Hümayun'un Fasıl Heyeti içinde, ney ile flütü, ud ile mandolini biraraya getiren bir düzen vardı: "Takımın, Batı musikisinin "majörüyle minörüne yakın makamlardaki" peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesinden oluşan özel bir repertuvarı vardı. Geleneksel musikinin Batı sazlarına göre armonize edilmesi (?) hevesinin, ne kadar acemice de olsa, ilk örneğidir bu". Ayrıca Abdülaziz döneminde ünlü Çuhacıyan'ın operetleri de "Türk musikisine özgü melodi kuruluşunu Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez" kurmaktaydı. II. Meşrutiyet döneminden 1920'lere kadar popüler olan kantolar da "ne Türk ne de Batı denemeyecek" bir melodi örneği vermekteydi. Bu kantolar, Sadettin Kaynak'a dek "fantezi" şarkı bestecilerini etkilemiştir (Aksoy, 1985: 1218-1223).

lumsal olarak arabeskin, modernleşmeye eklemlenmiş olan, Habermas'ın deyişiyle, "koruyucu bir tepki" olduğu söylenebilir.

Türk Müziğine Radyo Yasağı

1930'lu yılların ortasında radyolarda Türk Müziği'nin yaklaşık 20 ay boyunca yasaklanmış olması özellikle Klasik Türk Müziği'nin eğitiminin yasaklanmasıyla birarada düşünüldüğünde, yeni Türk Cumhuriyeti'nin Osmanlıyla kültürel bağlarını topyekûn koparmak istediğinin, 'modernleşme' ideolojisinde geleneğe gericilik rolünün atfedildiğinin, çadaşlaşmanın yolu olarak 'Batı kimliği' seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki "halka rağmen" niteliğin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu yasak, aydınlar katında, alaturka-alafranga ikilemi olarak belirlenen Doğu-Batı tartışmasını keskinleştirmiştir. Yasağın asıl etkisi ise, yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilmektedir. Bu görüşe göre, 1930'lu yıllarda radyo yasağı sırasında, başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, ardından da 1930 sonlarından itibaren Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziği Türkiye'de yayılmaya başlıyor. Arap radyolarının bu yıllarda özellikle Güney ve Batı Anadolu'da dinlendiği,[67] radyo yasağı sırasında da Türk müziğini sevenlerin Arap radyosunu gece saatleri dışında da da-

(67) 1971 ve 1974 yılları arasında Arap melodileri üzerine söz yazarak, ya da ara nağme kullanarak Arap şarkılarından yararlanan ancak 1975 yılından sonra bestekârının adının kasetlerine yazmaya başladığını söyleyen müzisyen Vedat Yıldırımbora (doğ. 1944), örneğin çocukluğunda Türkiye radyoları kapatıldıktan sonra İzmir'de geceleri Arap radyolarını dinlediğini, Ümmü Gülsüm'ü çok beğendiğini belirtiyor (Vedat Yıldırımbora'ylasöyleşi, 6 Kasım 1987).

ha çok dinlemeye başladığı doğrudur. Ancak Arap radyolarının dinlenmeye başlamasını doğrudan ve yalnızca yasağa bağlayan görüşler, daha çok Cumhuriyet döneminde gelişen "piyasa" müziğinin "Arap" etkisi altında "yoz" bir müzik olduğu ve hatta Arap müziği olduğu iddiasını desteklemek için yasağı gerekçe olarak kullanıyora da benzemektedirler. Nitekim, "Türk müziğinin 1908'lerden sonra Arap ve Batı müziği etkileri altında yozlaştığını" belirten Yılmaz Öztuna, Türkiye'de Mısır müziğinin bu kadar çok tutmasının nedenini, gerek eğitiminin gerekse de radyolarda çalınmasının engellenerek, "Türk musikisinin adeta resmen yasaklanması"na bağlıyor:

> Türk halkı mecburen Arab radyolarını açtı ve onların... musikileri kendisine Batı'nınkilerden yakın olduğu için onları sevdi. Türk musikisi, Türkiye radyolarına iyice girdikten sonra da arabesque moda, bugüne kadar kesin şekilde atılamadı (Öztuna, 1969 (II): 341).

Gerçekten de 1934 yılının Kasım ayında Türk radyolarında genel olarak Türk müziği yasaklanıyor ve bu yasak 1936 Temmuzunda kaldırılıyor (Kocabaşoğlu, 1980: 82-91). Yasağın konması, Atatürk'ün 1 Kasım 1934 günü TBMM'nin açılışında yaptığı ve Kocabaşoğlu'nun yorumuyla "müzik devrimi"ni anlattığı konuşmasının[68] ertesi gününe rastladığın-

(68) "Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki, yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde ulusal Türk musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir" *(Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri.* Cilt 1, s. 378'den aktaran Saygun, 1987: 49).

dan, yasağın nedeni bu yönergeye bağlanıyor (Belge ve diğerleri, 1980: 42-43; Kocabaşoğlu, 1980: 91-92). 1936 yılında yasağın kaldırılmasının nedeni konusunda sağlam bir bilgi olmadığını belirten Kocabaşoğlu en azından iki nedene parmak basıyor: Birincisi bu yasak nedeniyle halk tarafından Mısır radyosunun dinlenmeye başlaması ve bunun sakıncalarının siyasi iktidarca anlaşılmış olması olabilir. Kocabaşoğlu'nun Ferid Tan'la yaptığı bir konuşmada Tan, tanık olduğu bir olayı şöyle anlatıyor: "Atatürk bir yerde Osman Pehlivan'la karşılaşıyor. Osman Pehlivan'ın Türk Müziğinin radyolardan kaldırılmasını eleştirmesi ve yarın millet Arap müziği dinlerse bunun sorumlusu siz olursunuz demesi üzerine Atatürk sinirleniyor ve derhal radyoya gidilerek Türk müziği yayını yapılmasını emrediyor". Yasağın kaldırılmasının ikinci nedeni ise Atatürk ile bürokratik kadrolar arasında bir iletişimsizlik, yanlış yorumlama olabilir.[69] Bu nedeni destekle-

(69) Atatürk'ün özel olarak müzik konusunda söylediği sözler ve özellikle Türk Klasik Müziği ile ilişkisi değişik yorumlara açık görülmektedir. Bu yorumların yapılmasını mümkün kılan önemli bir nokta da, Atatürk'ün özellikle 1926-1934 yılları arasında gerçekten de demeçlerinde birbiriyle çelişik gibi görünen yaklaşımların yer almasıdır. Çünkü bir yandan Atatürk'ün "halka telkin edilecek ülküler, halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalı" (aktaran Kocabaşoğlu, 1980: 93) yaklaşımı varken, öte yandan 1930'da Emil Ludwig'e verdiği mülakatta "musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumuzu görüyorsunuz. Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar ne kadar zaman geçti? (400 yüzyıl)... Bizim bu kadar beklemeye vaktimiz yoktur. Bunun için Garp musikisini almakta olduğumuzu görüyorsunuz" (Kocabaşoğlu: 91); ya da Türk müziği hakkında 1934 demecinde "bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerden olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz" demiştir (Kocabaşoğlu: 91-93). Bu nedenle Atatürk'ün sözlerinin yorumlanılmasında şu dört görüş ortaya çıkmaktadır:

1- Atatürk'ün müzik politikasının esası Batı müziğini yerleştirmektir (Hilmi Yavuz).

2- Atatürk aslında Klasik Türk Müziği'ni sevmektedir. Ancak bu sevgisine rağmen bu müzik türü kasvetli olup yüzağartıcı olmadığından; üstelik Türk milletine coşkulu ve çağdaş bir müzik yakıştırdığı için Batı müziğini

yen öyküyü ise Ruşen Ferid Kan aktarıyor: "Köşkte Osman Pehlivan'dan Rumeli türküleri dinleyen Atatürk, bu türküleri radyodan halka da dinletip dinletmediğini soruyor. "Gazi Hazretleri, siz radyoda Türk Müziği'nin yayınlanmasını yasakladınız, buna imkan bulamıyoruz" şeklindeki yanıtı karşısında Atatürk, "Bunu da yanlış anladılar" diyor ve derhal radyoya gitmesini ve bu türkülerin radyodan yayınlanmasını emrediyor" (Kocabaşoğlu, 1980: 94-95).[70]

Aslında, 1934 yılında radyoya konulan Türk Müziği yasağı, özellikle 1930 yılında başlayan ve 1933'lerde radyo yayınlarına karşı neredeyse bir eleştiri kampanyası haline dönüşen sürecin bir doruk noktası gibi gözüküyor. Eleştirilerin yoğunlaştığı nokta, aslında radyonun bir eğitim, kültür ve propaganda aracı olması gerektiği ama bu haliyle radyonun sadece bir "eğlence" aracı olarak yanlış kullanıldığı yolundadır. Nitekim -1926 yılında devletin gözetimi altında kurulan ve 1927 yılında düzenli yayınlara geçen bir özel şirket olan-TITAŞ, 1936 yılında devletleştiriliyor. Kocabaşoğlu başlangıçtaki "radyo halkın keyfi için çalışmaktadır" yaygın görüşünden, radyonun bir toplumsal eğitim kurumu olarak algılamaya geçişi, "siyasal iktidarın radyo işini doğrudan devlet eline alma yönünde girişimlere başlamış" olmasına bağlıyor (Kocabaşoğlu, 1980: 77-81):

yerleştirmeye çalışmaktadır (Saygun, 1987).

3- Atatürk'ün amacı ve ilkeleri yöneticiler tarafından yanlış yorumlanıp, yanlış uygulanmıştır. O'nun asıl ilkesi kendi müziğimizin, yani klasik müzik ve halk müziğimizin Batı müziği ölçüleri ile çağdaş seviyeye ulaştırılacak ulusal bir müzik olduğu yolundadır (Ercüment Berker, Orhan Gencebay).

4- Atatürk Türk müziğini sevmektedir. Çok sesli müziği uygarlık ölçüsü olarak önermemiştir (Cinuçen Tanrıkorur).

(70) Ayrıca Ercüment Berker ve Cinuçen Tanrıkorur da Atatürk'ün müzik konusunda Vasfi Rıza Zobu'ya "Ben bu yasakları istemedim;Türk musikisini geliştirin dedim" sözüne atıfta bulunuyorlar (Belge ve diğerleri, 1980: 37-46).

> Radyoya ilişkin bu yüksek beklenti düzeyi, Batı ülkeleri burjuvazisine benzemeye öykünen ve batılılaşmak amacıyla üstyapı kurumlarında çeşitli reform eylemlerine girişen egemen sınıf ve tabakaların çabalarıyla aynı zamana rastlamaktadır. Radyoya yönelik yoğun eleştirileri 1932'den sonra geliştirilmeye çalışılan devlet kapitalizminin ideolojik ve kültürel düzeydeki bir yansıması olarak değerlendirmek de olasıdır (Kocabaşoğlu, 1980: 77-78).

Gerçekten de, 'nasıl bir modernleşme' sorusuna verilen değişik cevapların, radyo konusunda yapılan tartışmalarda, özellikle müzik konusundaki karşıt görüşlerde hemen kendini ortaya koyduğunu görüyoruz: Radyoya değin nerede bir tartışma varsa orada mutlaka öncelikli olarak Batılılaşma özlemlerinin başladığı 19. yüzyıldan beri süregelen bir tartışma olan "alaturka-alafranga" ve "tekseslilik-çokseslilik" sorunlarının tartışılmış olduğu görülüyor. Kocabaşoğlu *Telsiz*'in 18 Ağustos 1927 sayısından itibaren uzun yıllar süregelen bu tartışmadaki görüşleri şöyle özetliyor:

> Bir görüşe göre tek ve biricik müzik Batı müziğidir. Türk müziği terkedilmeli, yerine Batı müziği benimsenmelidir. Çünkü Batı müziği çokseslidir. İkinci görüşe göre Türk Müziği büsbütün başka bir müziktir ve en mükemmel olanıdır. Türk Müziği bizim için yeterlidir; üçüncü görüş ise, Batı müziğinin tüm araçlarından yararlanılarak Türk Müziği'nin iyileştirilmesini, (ıslah ve terakki ettirilmesini) savunanların görüşüdür (Kocabaşoğlu, 1980: 81-82).

Bu üç görüş açısından, özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere kadarki dönemde, Türk Müziği denilince aslında halk müziğinin yeğlendiğini ve Klasik Türk Müziği'ne

karşı bir husumet olduğu görülür.[71] Bu husumet bir yandan Klasik Türk Müziği ile Osmanlı İmparatorluğu'nun özdeşleştirilmesi ve Klasik Türk Müziği'nin aslında Bizans ve Arap kırması bir müzik olup, Türk olmadığı iddiasına yaslanmakta; bu biçimiyle esas olarak Ziya Gökalp'in görüşlerini yansıtmakta; öte yandan böyle düşünmeyenlerin çoğu da Klasik Türk Müziği'nin Batı ve Arap etkisiyle yozlaştığını söylemektedirler. 1930'lardan sonra da gazinolardaki ve radyolardan yapılan piyasa müziği eleştirildiği zaman, aslında eleştirilen sonraki adıyla Türk Sanat Müziği midir yoksa piyasa versiyonu mudur çoğu kez anlaşılamaz ve getirilen eleştiri tarzı, ilginç bir biçimde arabeske getirilen eleştirilerle benzerlik göstermektedir. Örneğin, Ekrem Zeki Ün şöyle diyor: "Batı'nın 10. yüzyılda vardığı ve zihni çabasına dayanan yeni bir sanat akımı (polifoni) dışında kalan ve kişinin iç âleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan bu basit ve iniltili müzik en aşağı 9-10 yüzyıllık bir duraklamayı ifade eder". Aynı şekilde 1934 Şubatında siyasi iktidarın yayın organı kimliğinde olan *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde Aka Gündüz, "nerede ve ne zaman Türk radyolarını dinlemişse gözbebeklerine kadar kızardığından" yakınmaktadır. Aynı yazar Türk Müziği yayınlarını eleştirirken şunları söylemektedir: "Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydir. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar sesin en ciyaklısından, gazelin en öksürüklüsüne tıksırıklısına kadar".[72]

(71) Kocabaşoğlu, 1927-1936 yılları arasında her iki radyonun da halk müziğine az yer vermiş olduğunu belirtiyor. Müşterinin isteğini yerine getirme ilkesiyle çalışan TTTAŞ'nin (Telsiz Telefon Türk A.Ş.) müşterilerinin iki büyük kent halkı olduğu düşünülecek olursa, o dönem yaygın olarak piyasa müziği, kentli popüler müzik tarzlarına yer verildiği (fantezi şarkılar, gazel) görülür.

(72) Gündüz, Aka, "Radyo İşimiz", *Hakimiyet-i Milliye*, 2 Şubat 1934'den aktaran, Kocabaşoğlu, 1980: 89.

Zaten 1936 yılında Türk Müziği'ne ilişkin radyo yasağının da önce halk müziğine yer verilerek kaldırılmaya başlandığını görüyoruz.[73] Dolayısıyla aslında radyoya ilişkin müzik görüşlerinden üçüncüsüne *sentezciler* diyecek olursak, resmî sentez görüşünde hâkim olan yaklaşım halk müziğini Batı tekniği aracılığıyla iyileştirilmesi yolu sonucu çağdaş Türk müziğinin oluşturulacağına dair bu inançtır. İkinci görüştekiler, yani *muhafazakârlar* ise, Klasik Türk Müziği'nde yapılacak senteze genellikle "yozlaşma" demişlerdir;[74] ki bu kendini 1852 sonrası Rus Beşleri örneğine dayanarak adlandırılan "Türk Beşleri" tarafından halk müziği ezgilerinin çok seslendirilmesi çalışmalarının resmen desteklenmesinde de kendini göstermektedir. Zaten 1940'lardan sonra radyonun Türkiye çapında yayılmaya başlamasıyla birlikte daha önceden 1917 yılında kurulmuş olan Darülelhan'da başlatılan halk müziği derleme çalışmalarına Mustafa Sarısözen tarafından devam edildiğini ve onun yönetiminde radyo ve devlet konservatuarında bugünkü halk müziği repertuarının neredeyse tamamının batılı diapozon sistemine göre ve "Yurttan Sesler"de koro eşliğinde icra ettirilmek üzere derlendiğini görüyoruz.

(73) Peyami Safa da Türk halkının Arap müziği etkisinden kurtulmasının yolunun radyolarda Türk Halk Müziği yayınlarının artırılmasıyla sağlanabileceğini söylüyor (Safa, P., "Mısır Radyosu", *Cumhuriyet*, 6 Ağustos 1936'dan aktaran Kocabaşoğlu, 1980: 94).

(74) Örneğin Halil Bedii Yönetken'in yaklaşımı, üç görüşün her birinden izler taşımasına ve "yozlaşma" terimini kullanmamasına rağmen, esas olarak bir "sentez" yaklaşımı olarak kendini ortaya koyuyor. Yönetken, yapılması gerekenin, Batı müziğini yayarak "memleketi o yüksek ifade kudretine haiz müzik tekniğine sahip kılmak" olduğunu; Klasik Türk Müziği'nin mükemmel bir müzik türü olmasına rağmen eski medeniyetimize ait olduğunu; alaturka müziğin iyileştirilemeyeceğini, "idealimiz olan yeni Türk müziğini" ise, Türk'ün öz halk sesi olan halk müziğini Batı Müziği tekniğiyle çok seslendirilmesi sonucu oluşturulacağını söylüyor (Yönetken, 1981: 439-445).

Türk Sinemasında Şarkılı Mısır Filmleri

Nijat Özön Türk sinemasının geçiş çağı olarak nitelediği 1939-1950 yılları içindeki 1938-44 dönemini II. Dünya Savaşı koşullarının belirlediğini söylüyor. Bu dönemde, yıllık film yapım sayısı ortalama ikiye düşüyor; savaş öncesi Avrupa ve Amerikan filmlerinin eşit olan ağırlığı, Türkiye'nin tarafsızlık politikası nedeniyle yalnızca Amerikan filmlerinin ithali sonucu bozuluyor. Amerikan filmleri, Türk sinemalarında en büyük yeri kaplarken, ithalatın savaş nedeniyle açık pazar olan Mısır üzerinden gerçekleşmesi sonucu, beraberinde Mısır filmlerini de getiriyorlar[75] (Özön, 1962: 115-117):

> 1938 Kasımında *Damü'al-hubb/Aşkın Gözyaşları* Şehzadebaşı'nda gösterildiği zaman filmi oynatan sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı (Aşkın Gözyaşları'nda tanınmış Mısırlı şarkıcı Abdülvahhab oynuyordu), bu filmleri el üstünde taşıyorlardı. Böylece Türkiye'de bir Mısır filmi akını başladı.

1938'de Aşkın Gözyaşları filminin çok rağbet görmesi üzerine, Basın-Yayın Genel Müdürlüğü Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça söylenmesini yasaklıyor: "İşte bunun üzerinedir ki Türkiye'de film musikisi adaptasyonu sanayii doğ-

(75) Mısır sinemasının 1926-27 yıllarında ilk ürünlerini ortaya koymasında yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak Türkiye'den Vedat Örfi Bengü önemli bir rol oynuyor. 1948'de Türkiye'de yeniden yönetmenliğe başlayan Bengü'nün "1953'e kadar çevirdiği 20'ye yakın filmden hiçbiri Arap filmi niteliğinden kurtulamamış, hepsi ihanete uğrayan koca, evden kaçan kadın, yıllarca sonra ailesine kavuşan çocuk gibi melodram kalıplarıyla dolup taşmıştır." (Özön, 1962: 141-142)

du. Hatta meşhur Hafız Burhan, Aşkın Gözyaşları'nın Türkçeye çevrilmiş güftesini plağa okudu; ki bu plak Türkiye'de en fazla satılan plaklardan birisi oldu. Arapça yasağının ardından Mısır filmleri'nin 1948'de yasaklanılmasına kadar Türkiye'de 130 Mısır filmi oynatıldı" (Öztuna, 1969: 341). Bu filmlerin müzikleri bazen Türkçe sözlerle aynen alınarak bazen de esinlenme yoluyla yeni besteler yapılarak piyasaya sürülüyordu. Dolayısıyla Mısır özelliğiyle belirlenen Arap şarkıları Türkiye'ye hepsi meşhur Arap şarkıcıları filmleri aracılığıyla girdi. Yılmaz Öztuna:

> "Mısır filmlerinin adaptasyonlarına beste yapmak çok revaçta olmuştur. Bu filmlere yapılan ve bazıları orijinalinden (bilhassa Abdülvahhab'ın eserlerinden) kopye olan bazı parçalar bugün bile radyolarımızda söylenmektedir. Mısır filmlerine şarkı yapan bestekarların başında Saadettin Kaynak, sonra Münir Nureddin Selçuk gelir. Sadi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak, Selahattin Pınar da anılabilir" diyor (Öztuna, 1969: 222).[76]

Mısır filmlerinin etkisi, Türk sinemasında bu filmlerden esinlenen yerli filmlerin yapılmasını[77] ve yine Mısır filmleri-

(76) "1940-50 yıllarında Mısır yapımı seksen beş Arap filminin musikisini düzenleyen Saadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Abdülvahhab'ın olan şarkılarını Türkçeye uyarlayarak ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak, bu tarzın ülke çapında yaygınlaşmasında en önemli rolü oynadı" (Oransay, 1983: 1507).

(77) O dönem gelen tüm Mısır filmlerinde olduğu gibi, örneğin *Aşkın Gözyaşları* filmi de pek çok yerli melodrama kalıp olmuştur. Nijat Özön, bu filmin 1939'da Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ve Münir Nureddin Selçuk'un başoyuncu-şarkıcı olduğu *Allahın Cenneti* filmindeki etkisinden bahsediyor (Özön, 1962: 117). Yine *Aşkın Gözyaşları* adını aynen kullanan Nejat Saydam'ın (1959) ve Zafer Davutoğlu'nun (1966) filmleri var. Erdoğan Tünaş

ne adaptasyon yapan bestecilerin bu yerli filmlere de müzik yapmalarını getirdiği gibi, bu bestelerden yapan Münir Nureddin Selçuk'tan Müzeyyen Senar, Zeki Müren'e dek[78] ünlü şarkıcıların oynadığı "şarkılı filmlerin" yapımını da getiriyor. Bu filmlerde ilginç olan nokta, yapılan müzikte resmî çevrelerce genel olarak "piyasa müziği" ya da "yoz müzik" adıyla nitelenen[79] ve esas olarak radyo denetiminden geçmeyen şarkı ve yorumların hâkim olmasıdır. Dolayısıyla özellikle 1960 başında 45'lik plakların piyasaya çıkmasının ve bunun-

da Orhan Gencebay'ın oynadığı ve senaryosunu kendisinin yazdığı *Çilekeş* (1978) filminin *Aşkın Gözyaşları*'ndan esinlendiğini söylüyor. Ayrıca yalnız Mısır filmleri değil, öncelikle 1950'li yılların başında oynayan *Avare* filmi gibi Hind filmleri de Türkiye'de çok rağbet gördüğü gibi uyarlamaları da yapılıyor. Sadri Alışık'ın aynı adı taşıyan filmleri var. Yine Erdoğan Tünaş'ın Türkân Şoray için senaryosunu yazdığı *Ağla Gözlerim* (1968) filmi *Avare* türü bir film, ve Orhan Gencebay'lı *Derdim Dünyadan Büyük* filmi bir Hind uyarlamasıdır (Erdoğan Tünaş ile söyleşi, 28 Ekim 1987).

(78) "1939'da Mısır filmleri etkisi altında tanınmış şarkıcılardan yararlanılmaya başlanmış, Münir Nureddin Selçuk *Allahın Cenneti* adlı filmde başrolü oynamıştır. Bu filmin tutması üzerine 1941de Muhsin Ertuğrul *Kahveci Güzeli* adlı filmini yine Münir Nureddin Selçuk'la çevirmiştir. Münir Nureddin Selçuk'un dostlarından ve öğrencilerinden olan Turhan Topel bu konuda şunları söylemiştir: "Münir Nureddin Selçuk, *Kahveci Güzeli* ve *Allahın Cenneti* adlı filmlerde genellikle Saadettin Kaynak ve kendi bestelerinden örnekler kullanmıştır" *(Müzik Ansiklopedisi,*1985: 1214). Muhsin Ertuğrul'un *Kahveci Güzeli* ve *Allahın Cenneti* filmlerinin kazandığı başarıdan hareketle Müzeyyen Senar'ın oynadığı *Kerem ile Aslı* (1942) filmi çevriliyor (Özön, 1962: 143).

(79) Piyasa müziği ya da yoz müzik nitelemeleri arabesk ortaya çıkmadan önce de Klasik Türk Müziği'nin "eğitim görmemiş" kişilerce ya da piyasada beste ve icra edilmesi nedeniyle kullanılıyor. Yılmaz Öztuna, Türk müziğinde piyasacılığın 1908 yılından sonra gittikçe ağırlığını koymaya başladığını, gazino üslubuyla okunan eski eserlerin tanınmaz hale geldiğini ve özellikle altmışlardan sonra Batı ve Arap etkisiyle Türk müziğinin bozulduğunu söylüyor (Öztuna, 1969: 150). Fakat hakiki darbe, Batıdan gelen ve önce Mısır'dan geçen kötü dejenere musikinin tesirleri ve bu akımı taklid hevesleridir, diyor (y.a.g.e., 184).

la birlikte canlanan plak pazarının öncesinde, şarkılı filmlerin Türk müzik hayatının niteliğinin belirlenmesinde çok önemli bir rolü vardır. 40'lardan sonra radyonun yaygınlaşmaya başlamasıyla resmî müzik politikasıyla onun dışında kalan ve o dönemde özellikle kentlerin popüler kesimlerinin eğlencesi olan müzik tarzı, radyo *ve* film/plak/gazino karşıtlığı ekseninde kendisini ortaya koyuyor. Bu eksen televizyonun yaygınlaşması ve 1970'lerin ortasından sonra yükselen kaset üretimi döneminde, "TRT ve piyasa" gerilimi biçiminde aynen sürüyor. İster piyasa müziği ister arabesk isterse de devrimci müzik ya da diğer alternatif müzik tarzları olsun, TRT denetim kurullarından geçmeyen müzikler öncelikle kaset, sonra konserler ve film piyasası ve tarzına göre gazinolar içinden dinleyicilerine ulaşıyor. Dolayısıyla Türk müzik hayatının çehresinin belirlenmesinde resmî müzik politikası, gerek belli tür müziklere çeşitli olanaklar tanıyarak, belli tür müzikleri ise yalnızca piyasa içinde ağır aksak bir gelişmeye bırakarak önemli bir rol oynuyor. Türk toplumunda hangi tür müziğin makbul sayılıp, hangisinin yoz sayıldığını belirleyen çizginin çizilmesinde Cumhuriyet geleneği baş sözü söylemiş oluyor. Halbuki Cem Behar'ın dediği gibi, yoz müzik yoktur ve bugün Türkiye'nin müzik hayatında kargaşa da yoktur: "Müzik türüne ideolojik ve siyasal saiklerle, amaçlarla estetik değer yargıları yüklemek" yerine her türlü müziğin tüm toplumsal sınıflar tarafından yapılabildiği özgür bir ortamın yaratılmasında aslında, resmî organların yapması gereken tek şey, "her türlü müziğe aynı olanakları" sağlamaktır (Behar, 1988).

Genel Nedenler

Gültekin Oransay yurtdışı etkilerden bahsederken, "19. yüzyılda Ulah/Rumen longası ile Rum/Eleri sirtosunu tür olarak benimsemiş bulunan geleneksel Türk Sanat Müziği'nin eğlence dalı, 20. yüzyılda Rum taverna musikisinden de zaman zaman esinlenmekle birlikte, özellikle "arabesk" ya da Arap tarzı denilen ezgi kurma ve seslendirme tarzına eğilim göstermiştir" diyor. Ayrıca 1950 yılından sonra Hind filmleriyle gelen Hind etkisi ve 1960'dan sonra güçlenen Azeri etkisini de ekliyor. Tüm bu yabancı etkiler, görüldüğü gibi, esas olarak "eğlence müziği" denilen popüler müzikte kendini gösteriyor. Batı musikisi etkisi de dahil bütün bu etkiler arasında hiçbiri arabesk müzikteki Mısır etkisi kadar tepki almıyor. Tepkinin boyutlarının bir yandan Batılılaşma akımının Doğuya arkamızı dönmüş olma anlamını taşımasıyla ilgisi olduğu gibi, öte yandan Türkçülük ideolojisine dayanarak "köken" sorununu problemleştiren muhafazakâr yaklaşımla da ilişkisi olduğu söylenebilir. Ayrıca etkilenme sorununun işaret ettiği önemli bir nokta da, resmî ideoloji ve muhafazakâr aydınlar arasında köken ve safiyet sorunu her alanda olduğu gibi müzikte de kendini ortaya koyarken, halk arasında milliyetçilik anlayışının çok daha özgür, demokratik ve hümanist bir nitelik gösterdiğidir. Bütün popüler türlerde olduğu gibi, kantodan tangoya ve arabesk müziğe kadar, Latin Amerika, Rum ve Arap müziğinden kulağa ve zevke yakın olan çeşitli etkilere açık melodiler benimsenebiliyor. 1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim

ve yayılma koşullarının engellenmesi önemli bir yer tutarken, Arap şarkı nağmelerinin özellikle 40 ve 50'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğinin olması da önemlidir. Mısır filmlerinin Türkiye'de çok tutulmasında, o yıllardaki Türk filmlerinin adlarının ve melodram geleneğinin gösterdiği gibi, bir tür *"kırılganlık"* (yetim, garip, berduş, avare) hissiyatının destek verdiği söylenebilir.[80] Nitekim

(80) Yönetmenliğe 1952 yılında başlayan ve yılda 60 film çeviren Muharrem Gürses için, Nijat Özön "Türk sinemasının ortalama ölçüsünü en iyi temsil eden sinemacıydı" diyor. Gürses'in filmlerinin büyük çoğunluğu su katılmamış birer melodramdı ve bu özellikleri daha adlarından anlaşılıyordu *(Yetimlerin Ahı, Gülmeyen Yüzler, Yavrularımın Katili, Talihsiz Yetim, Vicdan Azabı, Talihsiz Yavru)*, fakat bu melodram özelliği yapmacık, salt gözyaşı ticareti için kullanılmış iğreti öğelerden ileri gelmiyordu. Gürses'in melodramlarında kökleri daha derinlere doğru inen, Doğululara özgü bir acılık, eziklik vardı. Tarihlerinin çok uzun bir parçasını baskı altında geçiren Doğu'da, bazı hür düşünceleri söyleyebilmek için bunlar nasıl hayvan hikayeleri, masallar, semboller kılığında ortaya çıkıyorsa; yarınlarının ne olacağını bilemeyen,yaşamaları rastlantıya kalmış insanların durumu ve bunların yaşadığı çevreyi anlatmak için de melodram bir araç oluyordu. Gürses'in filmlerinin çoğuyla Arap filmleri arasındaki benzerlik de bu ortaklaşa tutumdan ileri gelmekteydi" (Özön, 1962: 171-173). 1960'larda ise bu kırılgan hissiyatta bir iyimserlik havası içinde çözülme olduğunu görüyoruz. Örneğin, Memduh Ün'ün 1955-58 yılları arasında yaptığı 8 melodram Gürses ekolünün başlıca temsilcisi sayılırken, 1958 yılında yaptığı *Üç Arkadaş* filmiyle değişik bir döneme giriyor. "Ün'ün sonraki filmlerinde, acılara, bütün güçlüklere rağmen yaşamak isteği büyük bir yer tutacaktı; bu ilk filmlerinde görülmeyen bir temaydı. *Üç Arkadaş,* konusu bakımından uzaktan uzağa Charlie Chaplin'in *Şehir Işıkları*'nı andırıyordu. Gerek kişileri gerekse dekorları "soyutlaştırarak" veren, bu soyutlaştırılmış ortam içerisinde eksikliği gittikçe daha çok duyulan dayanışmayı, yardımlaşmayı, sevgiyi ve iyimserliği vermeye çalışan *Üç Arkadaş,* son 10 yılın günden güne ağırlaşan havası içinde umut verici bir çağrı özelliği taşımaktaydı. 1959-60 yılında çevrilen *Ayşecik* filmi ise, "Ün'ün bu özelliklerini daha iyi ortaya koyuyordu. Ün, büyük şehrin tehlikelerini, güçlüklerini; her vakit sarsıntıyla, felaketle karşı karşıya bulunan küçük insanlarını, bu insanların her şeye rağmen yaşamak hem de insanca yaşamak isteğini *Ayşecik*'le bir kez daha anlatıyordu" (Özön, 1962: 197-205).

1930'lardan itibaren popüler müzikte, özellikle Hafız Burhan ve sonradan Abdullah Yüce ile *gazel* türünün çok yaygın olması da bu önermeyi doğrular niteliktedir - ancak gazelin yaygın olması yalnızca popüler zihniyete uygun olması açısından değil, "serbest" bir icraya dayanıyor olmasından da dolayıdır. Türk müzik hayatında, Batı müziği/Klasik Türk Müziği gibi yüksek kültür gelenekleri ile, çeşitli etkileşmeler sonucu kazandığı karma niteliklerle kentlerde popüler sınıflar arasında sevilen ve günlük hayatın bir parçası olan gazel, oyun havası, arabesk gibi popüler gelenekler arasındaki sınır,[81] eğitimliler ve resmî eğitim görmemişler (toplumun ve resmî kültürün kenarlarında yaşayanlar) arasındaki sınırı da yansıtır.[82] Murat Belge'nin dediği gibi gerçekten de Türkiye'de kültür ayrımları, sınıf ayrımı ile "para"nın öncesinde ve yanında *eğitim* ayrımıyla da belirlenmektedir (Belge, 1983: 408); ya da bir diğer deyişle, eğitim ayrımı, sınıfsal farklılıklarla eklemlendiğinde "popüler sınıflar" ile "hâkim" sınıflar arasındaki kültürel mücadelede belirleyici bir faktördür.

(81) Öztuna, gazel türünü anlatırken şöyle diyor: "Bir zamanlar piyasa musikisinde çok revaçta olan bu form, musiki sanatının haysiyetine yakışmayan tezahürata vesile teşkil ettiği için, Mesut Cemil'in yaptığı ıslahatla Türk musikisinden kaldırılmıştır. Çünkü kolaylıkla adiliğe ve iptizale düşmeye müsait bir şekildir" (Öztuna, 1969: 227).

(82) 1940'lı yılların sonu ve 1950'lerde plakları ve gazino konserlerinde okuduğu gazeller ve *Ölürsem Kabrime Gelme* gibi besteleriyle çok popüler olan Abdullah Yüce, bestelerinden bahsederken şöyle diyor: "... bir tabir kullanacağım, sakın yanlış anlamayın, biz hem garibiz o esnada, hem yoksuluz, hem de azıcık berduşuz. Yani, *Bir Sigara İç Oğlan* dediğimiz zaman bir yeri var, bir mekânı var, bu ordan doğuyor." (Abdullah Yüce ile söyleşi, 29 Ekim 1987). Ferdi Tayfur da, babasının öldürülmesi nedeniyle ailenin geçim derdini üstlendiğinden okuyamadığını ama çok istemiş olduğunu; okumuş insanların "kasıldığını", okumamışları küçümsediklerini söylüyor (Ferdi Tayfur ile söyleşi, 7 Kasım 1987).

Mısır Müziğinin Karma Özelliği

Mısır'ın Batı ile karşılaşması sonucu müzik hayatının etkilenmesi aslında, aynen Türkiye'de olduğu gibi çeşitli müzik tarzlarının eklemlenmesi sonucunu da getiriyor. Ancak, Türkiye'den farkı, Türk müzik hayatında şu ya da bu biçimde, Tanzimat döneminden başlayarak Batı müziğine, sonra da Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp'in fikirleri aracılığıyla Türkçülük anlayışı çerçevesinde halk müziğine ve armoniye öncelik tanınmasına, Cumhuriyet sonrası Halkçılık ideolojisiyle birlikte bu yaklaşımların bir tür "resmî müzik politikasına" dönüştürülmesine karşılık; Mısır'da Batı müziği, hem Klasik Türk Müziği hem de Halk Müziği aynı önemde ele alınıp karma müzik oluşturmasının imkânları daha başından belirlendi.[83] Halbuki Türkiye'de resmî politika, bürokratik denetim aracılığıyla, her türü kendi içinde bir tür dondurarak ve yöresel ve bireysel çeşitliliği yadsıyarak Batı müziğini destekleyen bir tavır aldığından, özellikle Türk Sanat Müziği'nin karma bir nitelik alması ancak piyasa içindeki müzisyenlerin *kendiliğinden arayışları* sayesinde ve devletin müzik kurumlarınca tanınmayarak gerçekleşiyor. Bu kendiliğinden arayışlar içinde, piyasa müzisyenleri, bir kez özellikle Hafif Batı Müziğiyle de tanışıp, gerek kulakların alışması gerekse de orkestrasyonun zenginliği ve ritm duygusunun öneminin farkına varılması sonucu Türk bestelerinde yeniliklere gitmek istediklerinde, Mısır müziği icra açısından kendiliğinden bir başvuru aracı oluyor. Çünkü, birincisi, Mı-

(83) Aslında ilginç olan bir nokta, Türkiye'de eski müziğimizin Arap'dan gelme olduğu iddia edilirken, Mısırlı aydınların da, aynı şekilde klasik müziğin ulusal müzikleri olmadığını, "Türklerin sardığı bir belâ" olduğunu söylemeleridir. Mısır'da da müzik açısından, Batı müziği ve Klasik müzik olarak aynı ikiye bölünmüşlük sözkonusu; ve Batı müziği üst tabaka müziği olarak ilgi görüyor (Berkes, 1975: 59-60).

sır müziği Türk müziğinin de içinde olduğu Doğu müziği kuralları içindedir[84] ve Osmanlı döneminden beri Mısır'da Klasik Türk Müziği'nin çok önemli bir yer tutmasının yanısıra Osmanlı merkezleri ve Mısır arasında özellikle 19. yüzyılın sonunda yoğunlaşan müzik alışverişleri vardır.[85] Böylelikle Mısır müziği melodik açıdan Türk kulağı için aşinadır. İkincisi ise, Mısırlılar çok daha önceden karma müzik üretimi içinde olduklarından, icra açısından tam da İstanbul'da müzik üretimi yapan ve arayış içinde olan müzisyenler için bir örnek teşkil etmiştir.[86] Nitekim Yılmaz Öztuna Mısır müziğinin karma niteliğini şöyle açıklıyor: 19. yüzyılın son yılla-

(84) "...Batı musikisi denilen modern musikinin yaygın olmadığı diğer memleketlerde (Türkiye, Arabistan, Mısır, Suriye, Girit, Kıbrıs, Yunan Adaları, Tunus, Cezayir, Fas, İran, Hindistan, Afganistan ve muhtemelen Çin ve Japonya) musikiye umumiyetle *Doğu musikisi* ismi verilmektedir... Arap musikisiyle Türk... musiki(si) arasındaki... farklılaşma(nın)... yegâne sebebinin (lisan ayrılıklarının neticesi olan) üslup ve eda farkı olduğuna ve bu milletlerin nağmelerinin teşekkülüne dahil olan seslerin aynı kaldıklarına dikkat etmek lazımdır" (R. Yekta Bey, 1986: 19, 22).

(85) Gültekin Oransay, çevre müziklerle ilişkilerden bahsederken şöyle söylüyor: "Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk yüzyıllarında daha çok çevreden sanatçı toplanması biçiminde görülen ilişki, geleneksel Türk Sanat Müziği'ne dönmüş, özellikle Arap ülkelerinden pek çok meraklı ya İstanbul vb. kentlere gelerek musikimizi yerinde öğrenmeye, ya da Türk sanatçılarını seslendirici ya da öğretmen olarak Kahire, Şam, Halep gibi kentlere çekmeye çalışmışlardır. 19. yüzyılda Mısır hidivlerinin ve ileri gelenlerinin başını çektiği bu akım Cumhuriyet döneminde Irak ve Suriye gibi öteki Arap ülkelerince de benimsendi" (Oransay, 1983: 1507).

(86) "Saadettin Kaynak'ın öncüleri arasında 1928'den başlayarak 4 yıl Mısır'da, üç yılda Halep'de çalgıcılık eden Haydar Tatlıyay, piyasada Arap tarzı yay kullanılmasının neşrine hizmet etmiş, ayrıca arabesk şarkıların yayılmasında önayak olmuştur" (Oransay, 1983: 1507). Vedat Yıldırımbora da icra konusunda Mısır'ın üstünlüğünü kabul edip, özel olarak Mısır'a gidip, bir buçuk yıl orada kalmış ve Mine Koşan'la birlikte Abdülhalim Hafız'ın bestelediği çok sesli Klasik Türk Müziği şarkıları içeren bir kaset kaydı yapmıştır (Vedat Yıldırımboraile söyleşi, 7 Kasım 1987).

rında Mısır'da Türk müziğinden bir kopuş başlıyor. Mısır müzisyenleri,

> ... her türlü musikiyi dinlemişlerdi. Batı musikisinin opera, operet, orkestra ve dans musikileri yanında, Klasik Türk Müziği, Arap ve Bedevi halk musikilerini de dinlemişler ve bunları istidat ve temayül ve kabiliyetleri nisbetinde karıştırmak istemişlerdi. Bugünkü Mısır musikisinin durumu budur (Öztuna, 1969 (II): 340).

Öztuna'nın belirttiği üzere Araplar güzel sese ve güfteye büyük önem verirler ve çoğu kez şarkıcıların bizzat kendileri bestekârdırlar. Bestekârlar Türk müziği formlarını, makam ve usullerini henüz bırakmamışlardır. Türkiye'de çok meşhur olan Ümmü Gülsüm örneğin, kaside biçiminde güfteleri taksim ederdi. Bu ünlü şarkıcıların Türkiye'de sevilmesi Arap radyoları ve filmleri aracılığıyla oldu. Öztuna'nın belirttiğine göre, yine Türkiye'de çok besteciyi etkileyen Abdülvahhab'ın Mısır sinemasının ilk yıllarında çevirdiği *Beyaz Gül* filmi yalnızca onun sesini dinletebilmek amacıyla yapılmış bir filmdi. Onun müziği, "bir nağme musikisidir". Bu nağmelerin kaynakları çok çeşitli yerdendir: Batı musikisi, Batı dans musikisi, Klasik Türk Müziği...:

> Netice itibariyle böyle bir musikinin hayli kozmopolit olacağı açıktır. Abdülvahhab, Tamburi Cemil Bey'in büyük hayranıdır. O'nun saz semailerini arabesk üslubta plaklara uduyla çalmıştır. Bu musikinin olanca cazibesi, okunuşundadır... Hafif çokseslilik kullanılır; bu çok seslilikte, Doğu halkının alışmadığı dersiz uygu asla kullanılmaz... Bir orkestra, orkestrasyon ve partisyon mefhumu girmiştir... Vurma alet bolluğu, iptizal halindedir... Ney, kanun, bazen ud kullanılır.

Batı sazlarının harc-ı alem olanlarının hepsi, başta keman sonra flüt olmak üzere mevcuttur (Öztuna, 1969 (II): 340).

Suat Sayın'ın Ardından Orhan Gencebay

Gerçi, özellikle 1928'lerden sonra, örneğin Haydar Tatlıyay'ın Arap tarzı yay kullanması ve 1940'lardan sonra Saadettin Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı besteler "Arap müziği" sözünü ortaya çıkarmıştı ama Orhan Gencebay'la birlikte başlayan müzik tarzının "Arap gibi" ya da arabesk adı almasının asıl kaynağı 1960'lı yılların başında popüler olan Suat Sayın örneğine dayanır. Bestekâr, şarkıcı ve udî olan Suat Sayın'ın çok sevilen ve halk müziği icracısı Ahmet Sezgin'i de meşhur eden *Sevmek Günah mı* adlı parçasının, kendisinin söz ve müzik Suat Sayın'a aittir diye yazmasına rağmen Abdülvahhab'ın şarkısından alınma bir ezgiye dayandığı ortaya çıkınca, müzik piyasasında Arap müziği sözü yaygınlaşmaya başlıyor. Ağır tempolu ancak bir oyun havası ezgisini de hatırlatan bu parçanın en önemli özelliği, Türkiye'de ilk kez, her ne kadar bu parça ile Türk Sanat Müziği kalıplarından çıkılmış olsa da, Türk Sanat Müziği icrasında *çok sazlılığın* olmasıdır. Sayın'ın bu parçasında Arap ezgisinin kullanılmasının yanısıra, 11 kişilik bir yay grubunun çalması hem "Arap gibi" sözünü pekiştiriyor hem de müzik çevresinde bir örnek teşkil ediyor. Nitekim Orhan Gencebay'ın 1966 yılında yine Ahmet Sezgin için yazdığı, Sezgin'in ününün yeniden canlanmasını sağlayan *Deryada Bir Salım Yok* parçasında, Gencebay 23 kişilik bir orkestra kullanıyor. Muhay-

yerkürdi makamında, senkoplu düyek ritminde[87] olan ve vurmalı aletlere önem verilen bu parçada Türk müziği aletlerinin yanısıra Batı enstrümanlarından gitar, vibrofon, vb. çalınıyor. 8-9 kişilik keman grubunu, profesyonel Batı tekniğinde çalışan kemancılar icra ediyor. Orhan Gencebay her enstrüman için notalarını yazıyor, Batı müziğinin özelliği olan partisyonlar kullanılıyor.[88]

Orhan Gencebay'a göre *Deryada Bir Salım Yok* şarkısının popüler olma nedeni *"zengin"* bir icraya sahip olmasıydı:

> ... zengin bir icraydı. O zamana dek duyulmuş bir tarz değildi. Onun için de büyük ilgi gördü. İşte arabesk denen türün zengin oluşu o zamana kadar devam eden

(87) Vedat Yıldırımbora'nınbelirttiğine göre, Araplarda aksak ritm yoktur; müziklerini esas olarak Türk Sanat Müziği'nin de çok kullandığı düyek ritmi üzerine kurarlar (Vedat Yıldırımbora ile söyleşi, 21 Ekim 1987). Ayrıca Orhan Gencebay'ın şarkılarının birçoğu yine piyasadaki arabesk türündeki şarkılarda çoğunlukla kullanılan 4/4'lük senkoplu düyekin 2/4'lükmüş gibi hızlandırılarak çalındığı *arabesk ritmdedir*. Orhan Gencebay bu ismin 1960'lardan beri müzisyenler arasında kullanıldığını söylüyor; bu ritmin geleneksel Türk müziği içerisinde düyeğin seri ve velveleli çalınışı şeklinde ifade edildiğini ancak, ritme önem verilmediği için icrada ortaya çıkmadığını belirtiyor. Bu ritm, piyasada "civciv çıkacak, kuş çıkacak" adıyla biliniyor ve son zamanlardaki arabesk de bu ritmin disko ritmiyle karışık olarak gidip gelen versiyonunu da içeren bir şekil alıyor. Orhan Gencebay, kendisinin bu ritmi 50-60 versiyonda kullandığını ve isminin de gösterdiği gibi, Arap müziğine benzetilmesinin nedenlerinden biri olabileceğini belirtiyor (20 Ekim 1987; bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

(88) Bu parçada henüz altyapı-üstyapı ayrımı yok; çünkü 1974 yılında Türkiye'ye stereo kayıt (iki kanal) gelene kadar, kayıtlar "toplu kayıt" halinde yapılmak zorunda. Tonmayster Okan Pelit'in belirttiğine göre, altyapı sistemi 2 kanalla başlıyor, 4 kanalla iyice ortaya çıkıyor ama arabesk müziğin bugünkü sistemi esas 16 kanaldan sonra iyice gelişiyor. Orhan Gencebay arabeskinde altyapı-üstyapı ve partisyon anlayışı için bkz. (Orhan Gencebay'la Söyleşi; tekniğin etkileri hakkında bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi; ayrıca *Deryada Bir Salım Yok* parçasının ardından gelen parçaların müziksel yapısının özellikleri ve tekniğin etkileri konusunda bkz. (Orhan Gencebayla Söyleşi).

geleneksel yapının dışına çıkan bir icra olma dolayısıylaydı. Halkın istediği o zengin duyumdu. Halk değişiklik istiyordu (Orhan Gencebay ile Söyleşi, 20 Ekim 1987).

Türk Sanat Müziği'nde Suat Sayın'la birlikte başlayan keman ve orkestra kullanımı; ve bunun ortaya çıkardığı değişik "ses", Orhan Gencebay'ın ezgisi Arap ezgisi olmadığı halde, yine benzer bir keman grubu kullanımı, ek olarak Batı enstrümanları ile birlikte orkestrasyona gidilmesinin doğurduğu değişik sesle; yani sonuçta melodinin örülüş tarzıyla bir benzerlik gösteriyor. Orhan Gencebay'a göre kendisinin de arabesk müzik yaptığının iddia edilmesinin nedeni, bu benzerlik:

> Suat Sayın'ın şöhret olduğu yıllarda Deryada Bir Salım Yok çıkınca, Sayın'ın şarkısını Arap'tan aldığını ortaya koydukları için, benim yaptığım çalışma da bir yerde zengin bir çalışma olduğu için aynı damgayı ben de yedim (Orhan Gencebay ile Söyleşi, 20 Ekim 1987).

Sonuç olarak Orhan Gencebay müziğine ve Arap ezgisi uyarlaması dışındaki sonraki benzerlerine arabesk denmesinin nedenlerini Orhan Gencebay ile 21 Ekim 1987 tarihindeki Söyleşiden özetleyecek olursak:

> *Dünkü konuşmalara bakarsak, arabesk denmesinin nedenleri için üç belirgin tema çıkartmışız. Bunlardan bir tanesi, Suat Sayın'ın adaptasyon yapmış olması ve oradan bir Arap adının gelmiş olması.*
>
> Evet, basın kanalıyla bilhassa yaygınlaştırılmış olması.
>
> *Buna bağlı olarak Arapların Osmanlı'ya yakınlığı; dolayısıyla onların da (özellikle Mısır) Batı müziğini hedefleyerek 60 sonrası Türkiye'de yapılan ve karma nite-*

liği olan müzik çalışmalarına benzer bir hamleyi daha baştan yapmış olmaları. Dolayısıyla bu benzerlikten bir Arap lafı çıkmlış olabilir, ya da bu benzetme yapılmış olabilir.

Yay soundunun [sesinin] önemini vurgulamıştık. Yay soundunun hüznü, yumuşak ve dolgun olarak nasıl anlatabildiğini, anlatmaya müsait olduğunu söylemiştik. Tüm tekniğin Batıdan geldiğini kesinlikle kabul ediyoruz. Araplar, o hüznü anlatmaya çalışarak yay soundunu tercih etmişler. Bir tek yayın soundu da güzel elbet ancak 30-40 tane yayın etkinliğiyle o yumuşaklık farklı bir hal alacağından, bu tercih edilmiş, bunu ön plana almışlar. Aynı durum bizim müzik yapımızda, Araplarla bir benzerlik olmasından dolayı, bizim de onu tercih etmemizden dolayı, arada bir benzerlik doğmuş. Bu da önemli nedenlerden bir tanesidir.

Evet. Üçüncü neden olarak icra ve arabesk ritm demiştiniz.

Enstrüman kullanımımızda partisyonlara girdiğimiz zaman, aletlerimizin aynı olmasından dolayı bir benzerlik var; yani yay soundu ağırlık taşırken arada bir kanunun solist olması, solo yapması, bir neyin keza solo yapması. Onlarda da aynı enstrümanlar var demiştik. Bunun solo yapması arada bir onların da bu partisyonu aynı şekilde kullanması bizim de aynı şekilde kullanmamız değişik hatırlatmalara yol açmıştır. Bu da çok önemlidir. Yani partisyon düzenindeki orkestrasyon düzenindeki benzerlikleri kastediyorum. Şimdi şunu da bir ara tam olarak ortaya çıkartmak için, icraatın önemini vurgulamak için bazı şeyler söylemek gerek: Örneğin Dede Efendi'nin bir parçasını alalım;

ritme iyice ortaya çıkaran, yine bizim kullandığımız zengin yay soundu ve partisyonla altyapı üstyapı düzenimizle icra ettirelim, buna da yani Dede Efendi'ye de, Arap diyebilirlerdi. Dede Efendi dahi o eserleri yaparken hiçbir zaman tekdüze yapmamıştır, bu mümkün değildir; ama bilemiyoruz çünkü Enderun'da kaldı o sağlıklı bilgiler. Onlar da intikallerde kayboldu. Dede Efendi zamanımıza tam sağlıklı olarak gelemedi. Bizde, bazı ufak tefek ilavelerle akordda ortaya çıkan icra tarzı Arabı hatırlatabilir, Arap diyebilirler buna. Ancak aynı icra sonunda, ancak Dede'nin parçasını biliyorlarsa, bu Dede'nin parçası diye söyleyebilirler. Hiç bilinmeyen bir parçayı ele alsaydık, bazı şeyleri ancak o zaman isbat etmiş olabilirdik. Böyle de bir sorun var.

1960'lı Yıllar

Gelenek İçinde Arayış, Gelenekten Kopuş ve Karma Buluşlar

Mısır müziğinin icra tarzından, aslında onların da yine Batı'dan uyarladıkları bazı öğelerin Türk Müziği geleneği içine alınması, bu gelenekteki değişimin yalnızca önemli bir göstergesidir. "Arap müziği" adı verilen Orhan Gencebay arabeski de Arap müziği değildir. Her ne kadar Türk Müziği çevresinde Türk Hafif Sanat müzikçilerinden taverna müziğine kadar Arap nağmelerini doğrudan kullanan (aranjman) ve icrayı taklid eden örnekler görülse de, Orhan Gencebay özeliyle belirlenen arabesk denilen müzik türü, genel olarak Türk müziği kuralları içinde çeşitli etki ve kaynakları har-

manlayan bir müzik türüdür. *Yeni Türkü* topluluğundan müzisyen Selim Atakan'ın dediği gibi Orhan Gencebay arabeski *"yeni şarkı"* olarak ortaya çıkmıştır (bkz. Ek: 1-5). Bu müzik türüne Arap müziği ya da yoz müzik deyip geçmek; ya da arabesk denilen türün ortaya çıkış nedenini yalnızca 1930'lardaki radyo yasağı ve ardından gelen şarkılı Mısır filmleri furyasına bağlamak, Türkiye'nin özellikle 1950'ler sonrası ivme kazanan modernleşme sürecinin 1960'larda ortaya çıkardığı kültürel arayış ve buluşları, yadsımak demektir. Gerçekten de 1960'ların toplumsal refah ve uyanış döneminde ortaya çıkan kültürel canlanma her alanda ve her toplumsal kesim açısından kendini göstermiş ve özellikle de konumuzu ilgilendiren popüler müzik alanında çeşitli sentezlerle sonuçlanmıştır. 1960'ların ortasından başlayan arabesk müzik türü bir yandan Türkiye'de "kent ve kır"ın insanları, duyguları ve kültürel biçimlerinin karşılaştığı, birbirine geçtiği, bir yandan da Batı müzik kültürünün etkisinin modernleşen toplumsal hayat ve kentsel ritmin kendini ortaya koyduğu bir göstergedir. İleride göreceğimiz gibi, arabesk müzikte esas ilginç yan, 1930'lardan beri gelen değişimin birikimiyle, odak noktası *"bağlama"* olan Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği'nin geleneklerinin kaynaşması; ve Batı tekniğiyle yeni bir biçime dönüşmesidir. Tek tek parçaların incelenmesi sonucu ortaya çıkarılacak bu biçimin nasıl bir müzik türü olduğu, 'sahici' bir sentez mi olduğu ya da hangi öğelerin nasıl birleştirildiği sorularının cevabını müzikologların vermesi gerekiyor. Orhan Gencebay'ın müziğinin 1968'den 1970 sonlarına kadar, "gecekondu" ya da "minibüs" müziği olarak bilinmesi, yine müziğin kendisi gibi çok çeşitli yöresel geleneklerden gelmiş ama yüzünü bir şekilde Batıya (modernleşmeye) dönmüş, gecekondulu ya da değil, "yeni kentlilerin" sahiplenmesi sonucudur.

Abdullah Nail Bayşuğ ve Orhan Gencebay

1960'lı yılların başlarında Suat Sayın Türk Sanat Müziği geleneği içine -kemanların toplu kullanımı, partisyonlu ve kaydırmalı çalış tarzıyla- Arap icrasından öğeler sokarken, yine 1950'li yılların sonu ve 1960'ların başında Türk Halk Müziği içinde binlerce "beste"[89] yapan Abdullah Nail Bayşuğ, aynı zamanda Adnan Varveren'le birlikte Arap ve Hind müziği düzenleme ve uyarlamaları yapıyor. Suat Sayın'ın şarkılarını, kendisi ve -yöreler üstü bir söyleyiş tarzı olan halk müziği okuyucusu- Ahmet Sezgin söylerken, Bayşuğ'un bestelerini de -tarzı Güneydoğu karakterini; ve özellikle Urfa yöresini yansıtan- Nuri Sesigüzel söylüyor.[90] Orhan Gencebay 1960'lı yılların ortasında iki yıl gibi bir süre İstanbul'da Bayşuğ'un evinde kalıyor;[91] bu arada bir yandan Ahmet Sezgin'in ekibinde bağlama çalıp ona beste yaparken, bir yandan Bayşuğ'la birlikte yaptığı bestelerle, onun "geleneğinden geçiyor." Birlikte beste yapıyorlar. Burada ilginç olan, popüler müzik üretimi içinde Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nde, radyoların denetimi ile kendini ortaya koyan resmî müzik kurallarının dışına çıkan ve Batı/Arap etkilerine açık

(89) Orhan Gencebay'ın resmî "beste ve türkü" ayrımı hakkında söyledikleri için bkz. (Orhan Gencebay'la Söyleşi).

(90) Aslında söyleyiş tarzı olarak Orhan Gencebay'ın Ahmet Sezgin; İbrahim Tatlıses'in de Nuri Sesigüzel çizgisinde oldukları ileri sürülebilir.

(91) Orhan Gencebay, Abdullah N. Bayşuğ'un evinde kaldığı yıllarda o eve pek çok müzisyenin gelip gittiğini, kaldığını söylüyor ve "nerede gece orada sabah"ın olduğu bir bekâr hayatı ile çok çalışma dönemiydi, diyor. İstanbul'a geliş nedeni olarak da: "Benim ailemin yanından ayrılıp kendi başıma yaşamam diğerlerinden farklıdır. Bireysel bir şeydir, kendimi bulmak için, bağımsız olmak, çalışmak ve müzik yapmak için". "Gençtim, çalışıyordum, mutluydum" dediği 60'lı yılları nasıl hatırladığı sorusunu ise Orhan Gencebay şöyle yanıtlıyor: "O zamanlar hayat kolaydı, ümitler vardı; duvarlar çekilmemişti önümüze" (60'lı yıllar hakkında ayrıca bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

olan arayışların görülmesi; Osmanlı döneminde keskin olan yüksek kültür ve halk kültürü ayrımının,[92] Orhan Gencebay örneğinde somut olarak görüldüğü gibi, müzisyenlerin benzer arayışları ve etkileşimleri aracılığıyla ortadan kalkmaya ve bu iki geleneğin yaygın bir biçimde birbiri içine geçmeye başlamasıdır. 1950'lere doğru radyoların iyice yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, halk müziğinin çeşitli yöresel tarzları ve sanat müziği kent ve köylerde karşı karşıya gelmiş, kentleşme sonucu nüfus hareketleriyle büyük kentler ve özellikle müzik üretiminin merkezi olan İstanbul heterojen bir nüfusa kavuşmuş; 1960'larda 45'lik plak endüstrisinin gelişmesiyle de bu çok çeşitli zevk ve gelenekler tanışma ve birbiri içine geçmenin imkanlarına kavuşmuşlardır. 1940 ve 1950 yıllarındaki gazel modası biter, ama etkisini Müzeyyen Senar[93] ve Zeki Müren'de olduğu gibi *"serbest yorum"*a ve sonradan da arabesk söyleyiş tarzına bırakır. 1950 başında Bayram Aracı'nın tek bağlama ve davul ile otantik İç Anadolu halk müziği tarzı icrasından 1960'larda -sonradan Suat Sayın'ın şarkılarıyla Türk Sanat Müziği okumaya başlayan- Ahmet Sezgin ve Nuri Sesigüzel'in serbest ve Güneydoğu yorum tarzına, Bayşuğ'un serbest bestelerine, ardından da Orhan Gencebay'ın elektrosazlı melez bestelerine, nihayet Ruhi Su'nun içine şan tekniği yedirilmiş türkü söyleme tarzına ge-

(92) Aslında Osmanlı döneminde halk müziği ve Klasik Türk Müziği gelenekleri arasında özellikle tekkeler ve İstanbul'daki nüfus hareketleri nedeniyle gerçek bir etkileşim var. Ancak esas kaynaşma II. Meşrutiyet İstanbul'unda görülüyor; ve en önemli örneği de Tanburi Cemil Bey'in eserleri.

(93) Orhan Gencebay'ın belirttiğine göre radyonun ilk dönemlerinde Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği sanatçıları ayrı değillerdi; örneğin Müzeyyen Senar yorumunu değiştirerek hem şarkı hem de türkü okurdu. Ayrıca radyo dışında gazinolarda çok popüler olan ve ardından Bülent Ersoy'u da etkileyen 'esrik' yorumuyla şarkılarını okurdu. Halk müziği ile Sanat Müziğinin ayrışması esas 1950 yıllarında, karma arayışlara paralel olarak ortaya çıkmış görünmektedir.

çilir. Türk Sanat Müziği tek enstrümanlı klasik icradan Münir Nureddin Selçuk'un içine Batı tekniği yedirilmiş yorumlama ve söyleme tarzına, Suat Sayın'ın çok enstrümanlı icrası ve melodik yapısına; 1950'lilerin Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhur Önal'lı aranjmanları ise yine 1960'larda Tülay German, Ali İzzet ve Erol Büyükburç'un parçalarında görüldüğü gibi halk müziği kaynaklı ve armonili Türk Hafif Müziği'ne dönüşür. 1960'lı yıllar bir yandan geleneklerin kesiştiği ancak belirleyici olarak da halk müziğinin çeşitli yöresel özellikleri, ezgi ve güçlü ritmiyle müzik üretiminde bir *kaynak*[94] olarak ortaya çıktığı; ister Mısır müziği kanalıyla ister Türk Hafif Müziğinde olduğu gibi doğrudan gelsin, Batı müziğinin tekniğinin çeşitli türleriyle popüler Türk müziğine girdiği yıllardır. İşte Orhan Gencebay arabeski bu mozaik içinde, 1960'ların tüm kesişen geleneklerini bünyesinde barındıran bir Türk müziği çeşididir.[95] Orhan Gencebay, arabesk müzi-

(94) 1960'lardan sonra halk müziğinin popüler müzikte etkili olması, esas olarak İç Anadolu tarzı (Bayram Aracı, Orhan Gencebay, Arif Sağ) ve Güneydoğu Anadolu ve özellikle de Urfa yöresi tarzıyla (Nuri Sesigüzel, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses) kendini ortaya koyuyor gibi görünüyor. Orhan Gencebay'ın Güneydoğu tarzının etkisi hakkında ilginç görüşleri var: "Urfa yöresinde halk müziğinin sanat müziğine yakınlaştığını görebiliyoruz bir çok parçada. Bunun da nedeni Urfa yöresinin Osmanlı döneminden beri öteki yörelere nazaran çok yoğun bir müzik üretimi olması ve Osmanlı sarayı ile yakın ilişkiler içinde bulunması olabilir... Urfa'dan çok ses sanatçısı ve besteci çıkmıştır. Ayrıca seslerinin güzelliğinden bahsetmek istiyorum... Güneye inildikçe ses yapısı farklılaşıyor, daha yüksekten söylüyorlar, göğüs sesi kullanıyorlar... Girtlak yapıları güzel (Orhan Gencebay ile söyleşi, 23 Ekim 1987).

(95) Türk müziği içinde değişik etkileri harmanlayan bu tür bir melez müzik tarzının ortaya çıkabilmesi, belki de, Cem Behar'ın bahsettiği "açık müzik" olma niteliğine bağlanabilir: "Bu özgürlük ve açıklık Klasik Türk Müziği geleneğinde, sadece besteci ya da icracıya özgü bir olanak değildi. Müziğimizin temeli olan makamsal yapının bizzat kendisinde bu olanaklar mevcuttu... Bir makamdan diğerine geçiş özgürlüğü neredeyse sonsuz olup, bu modülas-

ğin başlangıcında öncelikle halk müziği, keman kullanımı ve sanat müziği karışımını Vedat Yıldırımbora ile birlikte, kendisiyle Söyleşi'de şöyle açıklıyor:

> *Orhan Gencebay:* ... arabesk müzik yapanların daha ziyade öncelikle folklor yaptığı, ağırlıklı olarak folklorden geldiğini görüyoruz.
>
> *Vedat Yıldırımbora:* Ahmet Sezgin'in şöhreti sönmek üzereydi. *Sevmek Günah mı*'yı yaptı, yine parladı. Ondan önce yaptığı eserler folklor ağırlıklıydı. Kemanlar falan girdi işin içine, *Sevmek Günah mı* ile bir değişiklik geldi.
>
> *Orhan Gencebay:* Yapı değişti. Hüznün, dramatik yapının *Sevmek Günah mı*'da klasik sazlarla fazlasıyla etkili olduğunu da görmeye başlıyoruz. Daha sonra ben kendi yorumumla *Deryada Bir Salım Yok*'u yapmıştım. Ben, halk müziğinde çok çalışmış olan biriydim. Aslında Türk Sanat Müziği'ne de Türk Halk Müziği'ne de çok emek sarfettim. Bağlamanın yanısıra uzun yıllar cemiyetlerde tambur çaldım. Derneklerde sanat müziği de yönettim. Her iki duyguya da rahatlıkla girebiliyordum. Gerek o otantik, yöresel halk müziği duygusuna gerekse Türk Sanat Müziği'nin her türlü bestecisinin duygusuna girebilecek bir yeteneğim vardı. Her ikisinde de çok çalıştığım için iki duyguyu

yon özgürlüğüne "gezginci makam anlayışı" bile denmiştir." (Behar, 1987: 14). Gerçekten de Orhan Gencebay'ın parçalarında hem makam hem de ritmde bu geçki serbestliği görülmekte, uzun havalı serbest bir bölümden makamlı bir bölüme geçilebilmekte ve ayrıca pek çok parçası, değişik düzenlemelerle tür değiştirebilmektedir. Örneğin Ajda Pekkan'a yapılan düzenleme ile *Kaderimin Oyunu* ya da Zerrin Özer'e yapılan *Gönül* parçası Türk Hafif Müziği içindedir. Ayrıca Orhan Gencebay'ın serbest yapı özelliklerine sahip olan taksim ve gazel özellikle uzun hava kullanımı ve bu türleri sevmesi de bunu desteklemektedir.

da biliyordum. Sezgin halk müziği okurken, *Sevmek Günah mı* ile Arap da olsa bizim duygumuza, duyumumuza yakın bir melodiyle çıktı. Halk musikisinden ilk defa birinin böyle klasik sazlarla, böyle melodili çalması belki halk müzikçilerini etkilemiş olabilir. Halk müzikçilerinin ağırlıklı olarak ondan sonra bu yapıya yakın bir şekilde çalışmaları benle de devam etmiştir.

Vedat Yıldırımbora: Ve arabeskin bu kadar gündeme gelmesinin en büyük nedeni, klasikçilerin yaptığı arabesk tarzdaki parçaların çok büyük ilgi görmesi ve sonra bunun üzerine gidilmesidir. Bağlamanın getirdiği sıcaklıkla yapılan eserler halkta yer etti.

Orhan Gencebay: Çok önemli bir şey söyledin. Çünkü bestecinin elindeki enstrümanın vermiş olduğu bir takım duygular vardır. Eğer ben klavye ile yani piyano benzeri olan aletlerle beste yapmaya kalksam daha çok başka türlü besteler yapabilirim. Ud ile yapsam daha başka türlü, bağlama ile yapsam daha başka türlü yapabilirim. Bağlama ise halk müziği aletidir, onun sembolüdür. Bağlamanın halka daha yakın olduğunu görüyoruz. Diğer aletler de yakın olsa da, onun kadar değildir. Demek ki benim bağlama içindeki arayışım, yapım ve değişik bir arabesk diye anılan bu yapının içine bağlama gibi aletle ve diğer bilgilerimle girmemden dolayı halkın daha çok ilgi göstermiş olduğunu söyleyebiliyoruz. Yani arabesk denilen yapıya klasikçilerin bakışı farklıdır. Bağlama ağırlıklı çalışma yapan birinin yaptığı çalışma farklıdır.

Orhan Gencebay, *"bağlama"* özelinde ortaya çıkan karma müzik arayışı ve Orhan Gencebay tarzının özellikleri hakkında da şunları söylüyor:

Benim Samsun'da müziğe ilk başlayışımdan itibaren bağlama çaldığım yıllarda en ağrıma giden husus, bağlamanın hor görülmesiydi. Halk müziğinin yeterli ilgi görmemesiydi. 50'li yıllar döneminde Türk Sanat Müziği asil bir görünümdeydi. Batı müziği asil bir görünümdeydi. Mesela, Elvis Presley rocklarıyla çıkmıştı ortaya. Bizim grubumuz içinde çok çeşitli arkadaşlar vardı, sanat müziği sevenler, Elvisçiler ve halk müzikçileri. Ama, biz hiçbir konuda ayrım yapmıyorduk kendi aramızda, yalnız genel olarak bazı ayrımlar vardı. Bağlamanın haricinde rock müzikçiye ya da sanat müzikçiye kaliteli adam gözüyle bakılıyordu. Bu benim zoruma giderdi. Bu yüzden bağlamayı bağlama gibi çaldıktan sonra bağlama ile herşeyin çalınacağını anlatmak için, bu enstrümanın bir suçu yoku ifade etmek için sanat müziği parçaları, Batı müziği parçaları çalardım. Niye bunu böyle yapıyorlar diye sinirlenirdim. Bu tahta parçasının ne suçu var diye, bu bizim yapımız derdim, ama, bakardım ki tabii bunu daha çok geliştirmek lazım, 10 yaşımdan itibaren ritm ve bağlamanın gelişmesinin nerelerde ne gibi olacağını kestirmeye çalışıyordum. Uzun yıllar bunun mücadelesini verdim ben. Öyle topluluklar vardı ki, hiç Türk müziği dinlemezlerdi, onlara Türk müziği dinletmeye çalıştım; üstelik bağlamayı dinletmeye çalıştım ve dinlemişlerdi. O hırsla ben bayağı yol almıştım bağlamada.

Vedat Yıldırımbora: Senin sanat müziğinle veya bağlamayla herşeyin çalınacağını ispatlaman bakış açılarını olduğu gibi değiştirdi. Yani bu "kıro sazı" değildir... "çoban sazı"; böyle ağır tabirler kullanıyorlardı. Saz eserleri, yani normal klarnetçinin zor çaldığı veya çok iyi bir kemanistin çalamadığı olayları Orhan Bey

çalardı. Hepimizin de ağzı bir karış açık kalırdı.

Orhan Gencebay: Bunları çalmamın nedeni -tabii hem seviyordum ama- asıl amacım bu aletle bunların hepsi çalınır ama yine de bu halk müziği aletidir demekti. Derken kendime has bir özelliğim çıktı ortaya, ben kendime has bir adam oldum. Başka türlü çalmaya başladım: Gencebay tarzı dediler. Derken bestelerim de işte bunun gibi ortada olmaya başladı. Bir de taksim geçme vardır; taksim, nasıl gazelde emprovize bir durum var, taksimde de enstrüman emprovizedir. Bunun belli bir notası yoktur ancak belli bir kural dahilindedir, içinizden geleni çalarsanız, bir çok makamlara girer çıkarsınız. Ben onu iyi beceriyordum bir zamanlar. Bu bir yerde yaratıcılık demektir.

"Benim yapmak istediğim zengin bir müzikti" diyor Orhan Gencebay: "Ülkemizde *her köşede her insanın* dinleyebileceği bir yapı olsun istiyordum. Yani Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği gibi iki türün dinleyicileri ayrı olmasın, zengin bir müzik, günümüzün yaşamına uygun bir müzik; sözüyle, bestesiyle, dinamizmiyle..." Orhan Gencebay'ı gerçekten de çeşitli kesimlerden insanlar dinledi ve arabesk giderek farklı sınıfların her kesiminin müziği oldu. Orhan Gencebay arabeskin seçkini haline geldi, arabesk de şimdiki versiyonları ile, Türkiye'nin 1980'li yıllarından sonraki iktidar seçkinlerinin de dinlediği bir müzik oldu. Ama bir zamanlar 1968-79 yılları arasında Orhan Gencebay müziği dolmuş ya da gecekondu müziği olarak biliniyor, yeni kentlilerin toplumsal muhalefetinin bir göstergesi olarak "altkültür" üslubu gösteriyordu. Bu yıllar arasında Orhan Gencebay arabeskini toplumsal olarak anlamlı kılan neydi ve bu anlam nasıl değişti sorusuna yanıt verebilmek için, Orhan Gencebay arabeskinin bir anlam haritası olarak niteliğini incelemek gerekli görünmektedir.

3
Orhan Gencebay Arabeski

Orhan Gencebay Arabeskinin Özellikleri

Popüler gelenek içinde olduğunu öne sürdüğümüz Orhan Gencebay arabeskini müzik yapısı ve şarkı sözleri açısından incelemeyi amaçlayan bu bölümde, Orhan Gencebay arabeskini yerli yerine oturtabilmek için, gelenekle ilişkisine yer yer değinilecek. Ancak, bu çabanın amacı Orhan Gencebay arabeskinin ne kadar "geleneksel" olduğunu ortaya koymak değildir. Geleneksel öğelerin varlığını saptarken amaç, Orhan Gencebay arabeskini anlamak için bu öğeleri bir "araç" olarak değerlendirmektir. Çünkü, daha önce de belirtildiği üzere, gelenek sabit değildir. Belirli geleneksel öğeler yepyeni ortamlarda, yeni toplumsal öğe ve pratiklerle eklemlenerek, yeni biçim ve anlamlar kazanırlar; ve eğer kültürel devamlılıktan söz edilecekse, bu daha çok bir üslup devamlılığıdır.

İlhan Başgöz, "geleneği doğru anlamak için", üç öğeyi -1. Form; 2. Gelenek Taşıyıcısı; 3. Seyreden, dinleyen kesim (toplumsal çevre)- gözönünde tutmak gerektiğini, bu üç öğede saptanacak değişmelerin arabeskin özellikleri hakkında doğru fikirler vereceğini öne sürüyor.[96] Bu açıdan bakılacak olursa, Orhan Gencebay arabeskinde her üç öğenin 1966-1987 yılları arasındaki özelliklerini kısaca özetleyerek, şöyle saptayabiliriz:

"Biçim" Olarak Orhan Gencebay Arabeski

Burada hem müzik hem de söz olarak, Orhan Gencebay şarkılarını bir ürün olarak ele alacak olursak: Orhan Gencebay arabeskinde müziksel yapının en belirleyici özelliği, bir önceki bölümde de görüldüğü gibi, karma (melez) bir yapıya sahip olmasıdır. Türk müziğinin (Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve oryantal) makam (ayak), ritm ve enstrümanları ile Batı müziği ritm, enstrüman ve tekniğini çeşitli ağırlıklarla kullanan; ritmi öne çıkaran ve kemanın önemli bir öğe olduğu eklemlenmiş bir yapıdır bu.[97] Ancak, bu yapıda aslolan, şarkı formunda olması Türk Müziğinin genel niteliği olan "nağme ve söz"ü ön plana çıkartmasıdır (Öztuna, 1969 (I): 70; Behar, 1987), yani Orhan Gencebay'ın kendi terimleriyle "Türk Müziği duyumları"[98] içinde olmasıdır. Yapının ikinci özelliği, daha önce de görüldüğü gibi, her ne kadar Batı tekniğinden yararlanılsa da, Orhan Gencebay arabeskini ondan önceki Türk Müziği türlerinden ayıran önemli niteliğin Türk Müziği içinde bir melezleme olması, yani Sanat

(96) (Başgöz, 11.3.1988 tarihli kişisel yazışma).

(97) Orhan Gencebay arabeskinin müzik yapısı hakkında bkz. (Orhan Gencebay'la Söyleşi)

(98) (Bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

Müziği ve Halk Müziği arasında çeşitli öğelerin bir sentezi olması ve ama bu sentezde halk müziğinin bağlayıcı bir rolü olmasıdır. Orhan Gencebay arabeskinde müzik yapısı, hiçbir geleneksel yapıyla tek başına açıklanamıyor. Kendisinin belirttiği üzere, beş tip şarkısı var: 1. Türk Sanat Müziği ağırlıklı, 2. Halk Müziği ağırlıklı (özellikle Orta Anadolu tarzı), 3. Oryantal (oyun havası) ağırlıklı, 4. Batı Müziği ağırlıklı (armonik), 5. Ortada. Orhan Gencebay'ın "ortada" dediği, hiçbir belirgin ağırlığı olmayan bu melez şarkılar, onun müziğinin çoğunluğunu oluşturuyor ve kendisine göre, Orhan Gencebay arabeskini özel kılan, asıl temsil eden parçalar, ortada olan parçalardır.[99] Orhan Gencebay arabeskinde şarkı sözlerinin yapısı müzik yapısının ağırlığına göre kâh sanat müziği, kâh halk müziği tarzlarını andırmakta, ama bu sözler, mısraların ve kıtaların oluşturulması açısından müzik cümlesinin yapısının belirlediği vezinsiz, bazen kafiye kaygısı olan serbest bir yapı oluşturmaktadır. Genellikle gündelik dilin sadeliğine sahip olan bu sözlerde, gurbetten feleğe, eceldan Allah'a dek dinsel ve geleneksel sözcükler ile soyut bir dil anlayışı hâkim görünmektedir. Soyut dil anlayışının desteği ile bu geleneksel kavramlar, sembolik bir özelliğe sahiptir. Belirli kavramlar, sözlük anlamlarından öte ve müziğin duygusu ile yazıldığı dönemin niteliğinin belirlediği hikayesiyle bütünleşen yeni anlam ve yananlamlar kazanmaktadır. Sloganlaşmaya müsait deyişlerin hâkim olduğu bu sözlerde, benzetme (teşbih, analoji), mecaz ve insanlaştırma gibi üslûba ilişkin öğeler sıkça kullanılmaktadır. Bu öğelerin belirlediği deyişlerle terkip edilen şarkı sözlerinde genellikle, bir iki kıta manayı sunmakta, diğer kıtalar bu manayı, değişik şekillerde ve tekrarlarla yeniden söylemektedirler.

(99) (Bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

'Gelenek Taşıyıcısı' Olarak Orhan Gencebay

Orhan Gencebay özellikle 1968 ve 1979 yılları arasında yaptığı şarkılarıyla, ille de karşılaştırılmak istenirse, en azından *biçimsel* olarak halk âşıklarına benzetilebilir: Kentli bir halk âşığı (ozanı). Bu benzetmenin nedenleri şöyle sıralanabilir: Orhan Gencebay şarkı sözlerini kendisi yazıyor, besteliyor, düzenliyor, yönetiyor ve -çok iyi- saz çalıyor. Plak şirketi de kendisinin. Bu özellikler, pek çok piyasa şarkıcısından farklı olarak, Orhan Gencebay'ın "bir"liğini bir şekilde koruyabilmesini, ortaya çıkardığı ürünlere en azından başkalarından daha çok hâkim olabilmesini, damgasını vurabilmesini getiriyor. Çünkü bu özellikler, onun müzik endüstrisinde gelişen uzmanlaşma sonucu yalnızca bir "parça" olarak çalışmasını engelliyor. Tabii ki bu bireysel olabilme özelliği kendisinin "satmak" için pazarın çok satan ürünlerinin belirlediği kalıplara amaçlı olarak paye vermediği müddetçe geçerli -ki, kendisinin de şaşkınlık geçirdiğini ifade ettiği 1980'li yılların öncesinde-[100] Orhan Gencebay'ın âşıkvâri bir etkinliği vardır.

Orhan Gencebay, 60'lı yılların ortasına doğru, Samsun'dan İstanbul'a geliyor, sazı ile işe başlıyor, ama başladığı dönemde müzik alanındaki teknik gelişme ve zevk ikliminden

(100) Orhan Gencebay, 1980 yılına, özel hayatına ilişkin ve çeşitli ekonomik ve sağlık nedenleriyle sıkıntılı girdiğini, 1983-84'lere uzanan bu dönemde müzikle eskisi gibi uğraşamadığını; bu döneminin bir "durgunluk" dönemi olduğunu ve 1983-84'lerde piyasaya baktığında, gördüğü arabesk örneklerini beğenmediğini, sürekli "uşşak makamı ve arabesk ritmine" dayalı parçaların bu kadar çok tutulmasına şaşırdığını ve kendisinin tutacağı yolu tekrar düşünmek zorunda kaldığını söylüyor. Bu durum, en azından, kendisinin müzik sahnesinde açtığı çığırla belirlediği 68-79 yılları dönemindeki, piyasayı önceleyen yaratıcılığının değiştiği anlamına gelir (23 Ekim 1987 ve bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

yararlanıyor. Gazinolarda saz çalarak, solistlere, özellikle Ahmet Sezgin'e besteler yaparak müzik hayatına başlayan Orhan Gencebay, kendi bestelerini kendisi söyleyerek yaptığı 45'likle tanınmaya başlıyor. 1968'de *Bir Teselli Ver* plağıyla ünlendikten sonraki imajı, özellikle plak, kaset kapaklarında ve kartpostallarda görüldüğü üzere, elinde sazı ile kentli bir âşık gibi. Halk Müziği ağırlıklı şarkılarında, Orta Anadolu âşıklarının açık etkisi görülüyor ve nihayet hâlâ ününü sürdürmesine, 1980'lerde arabeskin bir tür seçkini haline gelmesine rağmen, Orhan Gencebay "Orhan Abi" imajı, para kazanmak için gazinolara çıkmaması ve şarkılarındaki aşk-isyan temalarıyla, 1968-1979 yılları arasında popüler sınıflar açısından bir pop şarkıcısından daha çok, bir tür 'halk ozanı' rolü oynuyor.

İlhan Başgöz, Türk Halk edebiyatındaki "protesto" geleneğinin, II. Dünya Savaşı'ndan sonra âşıkların kent kültürü ile tanışmasından sonra yeni bir biçimde canlandığını belirtiyor. 1960'larda sazı ve sözü ile kentlere gelen, geleneksel zengin ve fakir ayrımı yerine sınıfsal nitelikli kavramlar kullanarak düzeni eleştiren ve kendilerine artık "halk ozanı" diyen âşıklar ile karşılaştırıldığında Orhan Gencebay'ın doğrudan politize olmayan yanı ortaya çıkıyor. Orhan Gencebay arabeski daha çok baskıya, yoksulluğa ve haksızlığa karşı çıkan ve Yunus Emre'den beri gelen "insanseverlik" geleneğine dayalı, yeni bir düzen değil, daha âdil bir düzen isteyen bir protestodur. Tabii ki, üslup olarak bir halk ozanına benzese de, Gencebay şarkılarında artık örtük bir biçimde de olsa bireyin iç dünyasına ait çelişkilerini sergileyen, hızlı bir dönüşüm ve çalkantı içinde olan bir döneme yanıt getiren, bir modernleşme tecrübesine sembolik bir biçim veren, kültür endüstrisi içinde çalışan *kentli bir popüler kültür üreticisidir.*

Sosyal kimlik açısından Orhan Gencebay,[101] orta sınıftan bir kişidir. Samsun'da hâli vakti yerinde, kendi deyimiyle "zevklerine karışmayan, demokrat bir aile" ve zamanın modalarını takip eden, kızlı erkekli bir okul dönemi arkadaşlığı içinde büyümüştür. Ailenin bir iki yıllığına İstanbul'a göçüp, yeniden Samsun'a dönmesi dışında Orhan Gencebay, akrabaları İstanbul ve Edirne'de yaşadığı için sık sık bu kentlere gidip geliyor. Orhan Gencebay, kendi deyimiyle "hayatı kendi başına tanımak istediğini söyleyerek", ailesinin "müsaadesini" almış ve müzik yaşamını sürdürmek için 1964 yılında askerlik öncesi İstanbul'a göçmüştür. Orhan Gencebay'ın hayatında "göç" kentli bir göçtür ve ancak küçük bir kentten

(101) Ağustos 1944'de Samsun'da doğdu. 4 kardeşler, biri kız. Orhan Gencebay, ikinci çocuk. En büyük erkek kardeş, Samsun PTT'sinden emekli şef. Orhan Gencebay'ın küçüğü olan Burhan Kencebay, İktisat Fakültesi mezunu ve 1973 yılından itibaren de sahip oldukları Kervan Plakçılık'ın müdürlüğünü yapıyor. En küçük kız kardeş, Samsun'da ilkokul öğretmeni. Anne 1935'lerde 15 yaşlarındayken Kırım'dan gelmiş. Baba tarafı da Kırım'lı ve Orhan Gencebay'ın büyükbabası zamanında aile Edirne'ye göçüyor. Soyadı Kanunu sırasında büyükbaba, ailenin en küçüğü olduğu için, öztürkçede "küçük bey, bay" anlamına gelen "Kencebay" soyadını alıyor, Orhan Gencebay sonradan bunu "Gencebay" olarak değiştiriyor. Orhan Gencebay'ın babası 1936'da askerlik için Edirne'den Samsun'a geliyor, evlenip Samsun'a yerleşiyor; hem celeplik yapıyor hem de bir kasap dükkanı açıyor, hali vakti yerinde bir yaşamı var. 1958 yılında Orhan Gencebay'ın babası her şeyini satıp İstanbul'a göçüyor ve burada büyük bir konfeksiyon işine giriyor; ancak iş tutmuyor, iflas ediyor ve aile 1960 yılında Samsun'a geri dönüyor.Orhan Gencebay, ilkokulu, Samsun Sakarya İlkokulu'nda; ortaokulu, Samsun Mithatpaşa Ortaokulu ve İstanbul Beyoğlu Ortaokulu'nda; liseyi ise Samsun Erkek Sanat Enstitüsü ve 19 Mayıs Lisesi'nde okuyor. Liseyi bitirdikten sonra askerlik öncesi İstanbul'a gelip müzik piyasasında refakatçılık yapıyor. Askerliğini 1964-66 yılları arasında Heybeli Ada'da tamamladıktan sonra, İstanbul'a yerleşerek profesyonel müzik yaşamına başlıyor. 1969 yılında Azize Hanım'la evleniyorlar; 1970 yılındaAltan ismini verdikleri oğulları doğuyor; 1979 yılında ayrılıyorlar. Orhan Gencebay, halen Baltalimanı'ndaki evinde oturmakta ve yaşamını Sevim Emre ile paylaşmaktadır.

büyük bir kente göçen birinin değiştirebileceği ölçüde bir dünya değişimi yapmıştır. Müzik eğitimi[102] öncelikle bağlama ile Halk Müziği, bunun yanısıra tambur ile Türk Sanat Müziği ve mandolin aracılığıyla Batı Müziği çalışmalarına dayanan Orhan Gencebay, böylelikle küçük yaştan hem bağ-

(102) Müziği seven bir aile içinde doğduğunu söylüyor, Orhan Gencebay. Orhan Gencebay'ın babası eski hâfız, çok güzel sesi var, kaside ve ilahilerin yanısıra Türk Sanat Müziği okuyor. Orhan Gencebay, müzik yaşamına 6 yaşında kemanist Emin Tarakçı'dan mandolinle nota öğrenerek başlıyor. Emin Tarakçı da Samsun'a yerleşmiş Kırım Türklerinden. Rusya'da yüksek müzik öğrenimi görmüş. Önceleri berberlik yapan, sonra özel müzik dersi vererek yaşamını kazanan bir müzisyen. Orhan Gencebay, 7 yaşında, kendi kendine bağlama öğrenmeye başlıyor. Çevresinde iyi bağlama çalan kişilerden etkileniyor ve Ankara Radyosu'nda 'Yurttan Sesler'i sürekli izliyor. 12 yaşında, babasının teşvikiyle ve yine çevresinde tambur çalanlarla ilişki içinde tambur (mızraplı ve yaylı) öğrenmeye başlıyor. 13 yaşından itibaren Samsun Halk Müziği Cemiyeti'ne devam etmeye ve yeniden, özellikle Muzaffer Sarısözen'in derlediği türkülere ait notalarla çalışmaya başlıyor; yeni gelenlere nota ve bağlama öğretiyor. Benzeri cemiyet faaliyetlerini Edirne'ye akrabalarının yanına gittiklerinde yaz aylarında da sürdürüyor. Aile İstanbul'a göçtüğünde, Belediye Konservatuarı'ndaki öğrenime katılıyor; ancak hem tatmin olmadığından hem de aile yeniden Samsun'a döneceğinden, devam etmiyor. 1960 başlarındaki lise yıllarında, arkadaş grubu içindeki, özellikle Elvis Presley etkisindeki rock müziği sevgisini paylaşıyor, hafif müzikle ilgileniyor ve bu aralar gitarla da uğraşıyor; Batı müziği ve Türk Sanat Müziği parçalarını bağlamayla da çalmaya çalışıyor, besteler yapıyor. Askerlikten önce İstanbul'a gittiğinde Nuri Sesigüzel, Muzaffer Akgün ve Nurten İnnap'a sahnede saz çalıyor; Columbia Firmasına kendi çalıp söylediği türkü biçiminde iki taş plak yapıyor. Heybeli'de askerliğini yaparken Merasim Bölüğü'nde Bando'da saksafon çalıyor; bir pasadoble besteliyor ve Fidelya türküsünü armonize ediyor. Askerlik sonrası, bir yandan Abdullah Bayşuğ ile beraber beste yaparken, 10 aylık bir süreyle İstanbul Radyosu'nda çalışıyor; bu arada Ahmet Sezgin'in söylediği ve çok tutulan *Deryada Bir Salım Yok* şarkısını besteliyor. Sahnede refakatçılık yapmayı, 1966 yılında moda Plak için yaptığı *Başa Gelen Çekilirmiş* adlı ilk 45'liğini yapana kadar sürdürüyor. 1973'de kendi plak şirketi Kervan Plakçılık'ı kurana dek, İstanbul Plak'tan on, Topkapı Plak'tan iki 45'liği çıkıyor. 1974'lerde başlayan uzunçalar döneminin ardın-

lama ve tambur çalarak Türk Müziği hem de nota öğrenerek ve izleyerek Batı Müziğine yatkınlık ve bilgi geliştirmiştir. Müzik gelişimi sırasında bağlamanın önemi büyüktür ve özellikle Orta Anadolu âşık müziğinin çok etkisi vardır.[103] Kendisinin deyişiyle, ortaokul yıllarında bir yandan "Elvis Presley'in rock ritmleriyle tempo tutarken", öte yandan "bağlamanın tutkunuydu" ve "bağlamanın ne kusuru var ki, küçümseniyor" diyerek[104] günün hafif müzik ve sanat müziği parçalarının bağlamayla da çalınabileceğini çevresine göstermeye çalışıyordu. Çeşitli kaynaklardan beslenen bir müzik yatkınlığı, kendiliğinden bir "karma" müzik arayışı ve bağlamayı özgün bir biçimde çalışma tarzını getirdi. Kendi deyişiyle müzikte arzusu, "serbest" ve "zengin" bir müzik üretmekti.

Böylelikle Orhan Gencebay, bir küçük kentlinin büyük kente göçmesi kadar "göçen"; Batı Müziğine ilgi duyan, tek-

dan sonuçta 1987 yılına gelindiğinde, Orhan Gencebay'ın 12 uzunçaları ve arada filmler için bestelediği parçaları da derlediği çeşitli kasetleri var. Orhan Gencebay'ın müzik dahil çeşitli konulardaki görüş ve düşünceleri için bkz: Orhan Gencebay'la Söyleşi).

(103) Orhan Gencebay, Türk Halk Müziği'nde kendisini etkileyen sanatçıların, özellikle bölgesel sanatçılar olduğunu söylüyor: Çekiç Ali, Hacı Taşan, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Talip Özkan, Arif Sağ, Musa Eroğlu... Yunus Emre ve Mevlana'yı çok okuduğunu; halk edebiyatında yine aşıklardan etkilendiğini belirtiyor: Karacaoğlan, Pir Sultan, Emrah, Aşık Veysel. Ayrıca, Yahya Kemal Beyatlı, Orhan Veli ve Nazım Hikmet'i sevdiğini söylüyor. Sultâniyegah Sirto ve Şehnaz Yonga'yı "harika" bulan Orhan Gencebay, saz eserleri bestecisi Refik Fersan'ı çok beğeniyor. Türk Sanat Müziği'nde, Şekip Ayhan Özışık, Sadettin Kaynak, Abdullah Yüce, Zeki Müren... sevdiği müzisyenler arasında. Batı müziğinde özellikle İspanyol müziğini, Latin ritmlerini, Bach'ı sevdiğini ve en büyük emellerinden birinin arabesk müzikte konçerto ve senfoni bestelemek olduğunu söylüyor (Orhan Gencebay'la Söyleşi, 1-6 Kasım 1987).

(104) Orhan Gencebay'ın "arabeskin küçümsenmesi" ve genel olarak arabesk hakkındaki yorumlara ilişkin görüşleri için, bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

niği üzerinde çalışan; Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği konusunda küçük yaşlardan itibaren dersler alıp, enstrüman çalarak -Samsun ve Edirne Musiki Cemiyetleri ve Halkevlerinde, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda, Ankara ve İstanbul Radyoları ve İstanbul müzik piyasasında çalıp, beste yaparak- karma bir kültür içinde kendisini yetiştiren ve kendi "duyumuna" (geleneksel/bireysel)[105] önem veren bir kişidir. Bu özellikler, Orhan Gencebay'ın 'modernleşme' sürecinde kentlere akan göçenlerin zevk ve arayışlarıyla bütünleşmesi için *asgari noktaları* oluşturan bağlardır. Yoksa Orhan Gencebay, kentli, hali vakti yerinde, toplumsal pastadan payını kendince alan bir orta sınıf sanatçısıdır. Ancak, Lowenthal'in çok haklı bir biçimde dediği gibi, alt sınıfların kendi tecrübelerine ilişkin zorunlu "dilsizliğinin" varolduğu bir toplumda "onlar adına konuşan orta sınıftan ...bir sanatçıdır" (Lowenthal, 1961: xiv).Orhan Gencebay arabeski ile yeni kentli sınıfların tecrübesi bir yerde buluşmuştur.

Arabesk Dinleyicileri (Toplumsal Çevre)

Orhan Gencebay'ın 1960 yılının ortalarından 1968 yılına dek, başta Ahmet Sezgin için bestelediği şarkılar, Türk Hafif Müziği, Sanat ve Halk Müziği solistleri tarafından söylenmiş ve böylece bu türleri seven kesimler tarafından dinlenmiştir. Ama, 1968'de *Bir Teselli Ver* adlı 45'liğe gelindiğinde, artık, Orhan Gencebay müziği, "dolmuş, minibüs" müziği nitelemesiyle, büyük kentlerin çevresinde yaşayan, özellikle gecekondulu kesimlerin müziği haline gelmiştir. O halde, arabesk müziğin kaynak tabanı, dinleyicisi, 1968 ile 1970 yılı sonu arasında kent kültürünün kenarlarında yaşayan popüler sı-

(105) (Bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi)

nıflardır. 1980'lerden sonra ise arabesk müzik, kendi içinde ayrıldığı, kendinden türeyen ve etkilediği türlerle birlikte, orta sınıfların çok çeşitli kesimlerine ve köylere yayılmıştır. Kent kaynaklı bir müzik türü olan ve yayılması kent kenarlarından merkeze ve kıra doğru olan arabesk, artık dinleyici kesimleri açısından hiçbir geleneksel müzikle karşılaştırılmayacak denli kapsamlı ve karmaşık bir yaygınlığa sahiptir. Özellikle 1980'ler sonrası, ekonomik ve sosyal dürtüler sonucu ve siyasal nedenlerle (örneğin, ihracat-ithalat işine başlamak, milletvekilliği ya da il genel meclislerine girmek gibi...) küçük kentlerden büyük kentlere göçen kesimler içinde arabesk, toplumsal kimlik açısından benimsenen bir müzik türü olmuş; gazetelerde "sosyete de arabesk dinliyor" türünden yorumlara ve "arabesk-kebap ve viski" şimgesinin yerleşmesine yol açmıştır. Ancak burada araştırılması gereken, değişik toplumsal kesimlerin hangi arabesk-içi türü ya da türleri, nasıl benimsediğidir; çünkü artık arabesk, "türdeş" bir müzik türü değildir.

Toplumsal çevre açısından arabesk müzik Türkiye'nin "modernleşme" sürecinin en hızlı yaşandığı ve bir tür kültürel rönesans dönemi denilen 1960'lı yılların ürünüdür. Dolayısıyla ilk yaygınlaşma döneminin geniş çevresini kentleşme, endüstrileşme, ulaşım, kitle iletişim araçlarının gelişme ve toplumsal hareketlerin canlılığı belirlemektedir. Bütün aşamalarıyla arabesk müzik, kültür endüstrisinin gelişmesiyle yakından ilgili bir üründür. 1962-1963 yılları arabesk müziği yaygınlaştıran 45'lik plakların çıkmaya başladığı, plak piyasasında firma sayısının arttığı dönemdir. Müzik teknolojisi, üretim ve ithal yoluyla esas 1970 sonrası gelişiyor; 1974'de stereo kayıta geçiliyor, 1974'de yine kasetten kasete hızlı kayıt yapan makinalar ithal ediliyor ve 1976'da ilk yerli kaset üretiminin başlamasıyla, kaset piyasası canlanıyor. 1983 yı-

lından itibaren ise artık Batı'nın müzik teknolojisine denk gidilmeye başlanıyor ve kaset üreten fabrikalar yeni teknolojiler ithal ediyorlar. 1986'dan itibaren yasal kaset uygulanmaya başlamasıyla birlikte de, talebin artması nedeniyle kaliteli kaset üretimi hızlanıyor. Ve tabii, kültür endüstrisinin bu gelişmesi, arabesk müziğin icradan, kendi içindeki türlere değin değişmesi, çeşitlenmesini ve böylece de her türün kendine özel dinleyici kesimlerini getiriyor. Tamamıyla ithal malı elektronik klavye ve ritm box kullanımına dayalı taverna müziği örneğin, 1983 sonrası ithalatın kolaylaştırılması sonucu ortaya çıkabiliyor; gazino, lokanta eğlencesi ve ev eğlencesinde değişiklik yaratıyor; yeni dinleyici kitleleri oluşuyor.

Bütün bu teknolojik gelişmeler ve müzik ürünleri üretiminin taleple gelgit içinde artması, müzik yapısının çehresini değiştiriyor, firma sayısı artıyor; emeğin uzmanlaşması sonucu, müziksel üretimde şarkı sözü yazarından besteciye, çalgıcıdan yöneticiye, korsan kasetçiden yapımcıya dek işbölümü gelişiyor ve ürünlerde standartlaşma başlıyor. Bütün bunlar ise arabesk müziğin üretimi ve dinleyici açısından organik müzikle yani yapan ve dinleyen arasında bir farklılaşmanın olmadığı geleneksel müzikle kesinlikle ilişkisi kalmadığını gösteriyor.

Dinleyici ve arabesk müzik arasında *"müzik dinleme tarzına"* ilişkin özellikler ise arabesk müziği yine geleneksel müziklerden ayırıyor ve onu *kent popüler kültürünün* içine sokuyor. Arabeskin dinlenme tarzı ne Klasik Türk Sanat Müziğinin "meşk içinde" ne de Geleneksel Türk Halk Müziğinin gündelik kültürel örüntü pratikleri içindeki organik dinlenişine benziyor. Arabesk müziğin dinlenme tarzında, evden gazinolara ve lokantalara, sokaktan araba içlerine dek, pek dikkat istemeyen ama alışkanlıkla katılınan ve başka işler

yaparken, konuşurken *duyulan* bir nitelik var.[106] Burada ilginç olan nokta, arabesk müziği popüler yapan gecekondulu kesimlerin çoğunlukla informel sektörde iş tutmaları ve bu iş tarzının, aynı ev kadınlarının evlerinde çalışma tarzına benzer bir şekilde, bedensel, sürekliliği olmayan ve tekrara dayalı bir niteliğe sahip olmasıdır. Bu durum, sürekli ilgi yerine gelip geçerken alımlanan bir müzik tarzına denk düşer. 1960'ların sonunda arabeskin, önce "minibüs ve dolmuş"larda ve onların aracılığıyla yaygınlaşmasının da gösterdiği gibi, bu müziğin ilk tüketicilerinin iş ve yaşam koşullarının, arabeskin toplumsal olarak ev içinde değil, öncelikle "ev dışında" yaygınlaşmasında önemli bir payı olduğu söylenebilir. Bugün de, belirli arabesk türleri, daha çok yine taksilerde, taverna, lokanta, gazinolarda ve özellikle küçük üreticiliğin sürdürüldüğü iş yerlerinde dinlenmektedir.

Orhan Gencebay Arabeski Şarkı Sözleri [107]

Kapsayıcı Kavram Olarak Aşk

Orhan Gencebay'ın şarkı sözlerinin baş kavramı ve otoritesi olan *aşk* açısından bakılacak olursa, bu aşkın Tanzimat son-

(106) Walter Benjamin, mekanik yeniden üretim çağında sanat eserlerinin dinlenme tarzının "distraction" (oyalanma) durumuna, geleneksel hâlesi (aura) olan sanat eserinin ise üzerinde yoğunlaşılan (contemplation) bir alımlamaya dayandığını söylüyor (Benjamin, 1969). Arabesk müziğin dinlenme tarzı Dadacı Eric Sotie'nin "mobilya müziği" olarak adlandırdığı, insanların işlerini yaparken ya da sohbet ederken alımladıkları müzik niteliğine de benziyor. (Aktaran Modleski, 1984: 103).

(107) *Giriş*'te ve *I. Kısmın* başında Orhan Gencebay arabeskinin nasıl bir yöntemle incelendiği konusunda verilen bilgiye *ek* olarak: Orhan Gencebay'ın 1968-1987 yılları arasında çıkarttığı 15 adet plak-kasetteki toplam 147 şar-

rası divan şiirimizdeki ya da onun bir tür devamı olan Türk Sanat Müziğindeki 'laikleşmiş' aşk terennümüne benzediğini görürüz: Buradaki aşk, şarkılardaki "mücerret dil"in de desteklediği bir tür "mecazi aşk"tır. Bu aşk, eski divan şiirindeki "vahdet-i vücud felsefesinin ilahi aşk"ı olmaktan tabii ki çıkmıştır ve az ya da çok -özellikle 1970 sonlarından itibaren yoğunlukla- "psikolojik dikkati" içeren bir niteliği vardır (Tanpınar, 1982: 83). Ama yine de, bu aşk, halk şiiri ve türkülerinde görülen dünyevi ve somut aşka[108] benzemez. Bu aşk anlayışı özellikle 1968-1980 başları arasında daha yoğun olmak üzere Allah fikriyle bütünleşen bir tür tasavvufi yatkınlığı olan, "kelimelerle anlatılması güç" olduğu ifade edilen, bazen aslında aşkın sevgiliden önce varolduğunu ve bel-

kı tek tek dinlenerek, şarkı sözleri çıkartılmıştır. Bu dinlemeler sırasında, yıllar içinde müzikteki değişimler, sözlerdeki değişimlerin yanısıra izlenmiştir. Ayrıca, her ne kadar bu çalışmaya doğrudan yansımamış olsa da, Orhan Gencebay'la Söyleşi sırasında, 147 parçanın üzerinde tek tek durularak, mâkam ve ritm özellikleri çıkartılmış, özel bazı parçaların müziksel nitelikleri ve sözleri üzerinde de ayrıca konuşulmuştur. Genel olarak her yıl bir plak çıkaran Orhan Gencebay, 1973 yılında Kervan Plakçılık adı altında kendi plak şirketini kurduktan sonra, daha önce 45'lik olarak çıkarttığı şarkılarının çoğunu yeniden ilk plaklarına almıştır. Bu nedenle *Bir Teselli Ver* ve *Kaderimin Oyunu* adlı kasetler 1973'lerden sonra çıkmış olmasına rağmen, burada esas yıllarına göre tarihlenmiştir. Orhan Gencebay'ın incelenen 15 adet plak-kaseti yıllar itibariyle şunlardır: I. *Bir Teselli Ver* (1968-69); II. *Kaderimin Oyunu* (1970-71); III. *Dertler Benim Olsun* (1973-74); IV. *Batsın Bu Dünya* (1975); V. *Sarhoşun Biri* (1976); VI. *Benim Dertlerim* (1978); VII. *Yarabbim* (1979); VIII. *Aşkı Ben Yaratmadım* (1980); IX. *Ben Topraktan Bir Canım* (1981); X. *Leyla ile Mecnun* (1982); XI. *Dil Yarası* (1983); XII. *Kördüğüm/Bir Damla Mutluluk* (1984); XIII. *Beni Biraz Anlasaydın* (1985); XIV. *Cennet Gözlüm* (1986); XV. *Akma Gözlerimden* (1987). Orhan Gencebay'ın 1988 yılında çıkarttığı *Emrin Olur* adlı plağı yılın ikinci yarısında çıktığı için bu incelemenin kapsamına alınmamıştır.

(108) Eğin türkülerinden bahsederken Boratav, "... mücerret manalı değildir. Sevişmenin müşahhas anlayışı derhal gözümüze çarpıyor" diyor. (P.N. Boratav, 1986: 359).

ki sevgilinin cismani bir varlık olması gerekmediğini de düşündürten bir aşk anlayışıdır. Orhan Gencebay arabeskinin özellikle ilk dönemindeki aşk terennümü sözlerde değil, asıl sesin kendisinde tensel yananlamlarını sunar; 1960'lar sonrası Türkiye'sinin kent kültürüne ait bir terennüm olduğuna işaret eder. Şarkılarda çoğu kez sevgiliye hitap edilirken Allah'a hitaba geçilir. Bu geçiş niteliği Allah, toplum, kader/felek, sevgili ve seven arasında da vardır; ya da şarkı sözleri sevgili aracılığıyla diğer muhataplarla konuşulduğu, özellikle de topluma hitap ettiği kanısını uyandırır. Nitekim buna ilişkin bir soru üzerine Orhan Gencebay, şöyle cevap vermiştir:

> Bizim aşıkların şairlerin anlatmış olduğu sevgili, o anda, yaşanan andaki bir sevgili olmayabilir; olabilir de... Sevgili, bir sırdaştır, yoldaştır, kızdıkları kişidir. Yani her şey sevgiliye anlatılır gibi görülür ama sevgili için değildir hepsi... genelde bütün yaşamın, olayların etkisi anlatılmaktadır... Aşık Sümani şöyle der: Ben razı değilem hicrane, game. Garip gönlüm halden hale / Sabavetten beri bir yol gözlerim / Er zanneder uzaklarda kalan var... İşte sevgili de bunun gibidir; Mevlana'da Yunus'ta da bunu böyle görüyoruz. Dert ortağı, konuşacağı kişi, Felek gibi, bir nevi. Felek diye bir varlık yoktur. Ama şairi deşarj etmek için bir hitaptır felek, karşısında biri varmış gibi konuştuğu kişidir (Orhan Gencebay ile Söyleşi, 21 Ekim 1987).

Orhan Gencebay arabeskinin önemli bir özelliği, müzik yapısı açısından "sanat müziği ağırlıklı" olan şarkılardaki sözlerin, seven kişinin iç dünyasının, *"hususi* hayatın(ın) ifade tarzı" (Tanpınar, 1982: 5) olması; halbuki "halk müziği ağırlıklı" şarkılarda, bu aşk anlayışının *toplumsal sorunlarla*

bütünleşen bir nitelik göstermesidir. Yoksulluk, haksızlık, eşitsizlik, horgörü ve düzenin bozuk olması temaları halk müziği ağırlıklı şarkılarda kendini ortaya koyar. Orhan Gencebay arabeskinde sanat müziği ağırlıklı şarkılarda sevenin iç dünyasının aşka ilişkin acı ve mutlulukları anlatılırken, halk müziği ağırlıklı parçalarda toplumsal sorunlar aşkla bütünleştirilerek sunulur. Zaten Orhan Gencebay arabeskinde görülen tüm diğer kavramların hepsi aşk etrafında örülür. Onun perspektifinden görülür. Toplumsal sorunlardan bahseden şarkıların özellikle üstünde durulması gereken yönü, aşk ile toplumsal sorunların içiçe geçmesi ve toplumsal sorunların bir tür *"dekor"* teşkil etmesidir. Ama bu dekor niteliği, Orhan Gencebay arabeski için toplumsal sorunların önemli olmadığı anlamına gelmemelidir. Yalnızca biçimsel olarak, bir üslup özelliği şeklinde toplumsal sorunlar, aşkı engellediği için söz konusu ediliyor görünürler; ya da başka bir açıdan aşk burada bir simge niteliği taşımakta, *aşk, yaşamak ve mutlu olmak ile özdeş* olduğu için, toplumsal koşulların engelleyici ve yokedici etkisine karşı savunulmaktadır:

mutluluk sevince ele geçendir
gülmeyi bilen sevmeye kıymet verendir
şu koca dünyanın nesi var başka
bedbaht olanlar sevgiyi inkar edendir (V)
dünya bir dert hanesiyse
ben çilemi doldurmuşum
bir mektepse eğer hayat
ızdırapla okumuşum
yokluk, hasret, keder ile
geçerken ömrüm
mutluluğu ararken
seni bulmuşum (IV)

yeter ki sevdim de
ben bu aşk ile
dünyanın kahrına
gülüp geçerim (I)

Orhan Gencebay arabeskinin bu niteliği hem P.N. Boratav hem de İ. Başgöz'ün Türk Halk Türküleri için bahsettikleri üsluba benzer: Boratav, Eğin türkülerini incelerken, gerek tabiat gerekse toplumsal konuların, "hissiyata dekor" olarak ele alındığını belirtiyor (Boratav, 1982: 356-359). Manileri işlerken İ. Başgöz de,

> "Başta din olmak üzere bütün sosyal değerler, manilerde hâkim bir kuvvet olarak yaşayan sevgiye yardımcı bir kuvvet olarak görüldükleri müddetçe sevilip sayılıyorlar. Bu sevginin önüne çıktıkları vakit manilerde isyan başlıyor. Allah geniş görüşlü, cahillerin günahını affeden bir varlık olarak düşünüldükçe sevdalılar boyunlarını eğip ondan medet umuyor, yardım diliyorlar... Maniler diğer hadiselerin hepsine ancak sevgi ile münasebetleri nispetinde yer veriyorlar. Ön planda daima sevgi var. (Başgöz, 1986: 232-239).

Orhan Gencebay arabeskinde genel olarak "geleneksel" diyebileceğimiz temel bazı kavramlardan oluşan bir sözlük[109] var. Her şarkı, baş kavramları aşk ve sevgi olan bu sözlükten, üslûba ilişkin öğelerle durulmuş belirli söyleme/anlam kalıplarına göre belli sözcükleri, deyişleri yeniden terkip ediyor. Öyle ki, bu *"hazır kalıplar"*, belirli anlam haritaları olarak sloganlaşabiliyor: *Hatasız Kul Olmaz, Hor Görme Garibi, Bir Teselli Ver, Batsın Bu Dünya* gibi... Eğer, her tek şarkıyı bir birim olarak ele alacak olursak, her şarkı ge-

(109) (Bkz. Ekler)

nelin azçok bir örneği oluyor, her şarkı esas unsurları çeşitli biçimlerde biraraya getirerek oynuyor; bu da Orhan Gencebay arabeskinin şarkı sözlerine bir tür hazır kalıplar mozayiki niteliğini veriyor.[110] Bu nitelik gerçekten de gerek P.N. Boratav'ın halk türküleri gerekse de A.H. Tanpınar'ın divan şiiri konusunda söylediklerine benziyor. Boratav, halk türkülerinde, çeşitli anlatı ve şiirsel motiflerin oluşturduğu "hazır kalıpların" mevcut olduğunu belirtiyor:

> Bu iki motif çeşidini birleştiren yön, her ikisinin de hazır kalıp olarak farklı şartlar içinde ve bambaşka şeyleri anlatmak amacıyla yaratılmış metinlerde kullanılmaya elverişli oluşlarıdır. Türkü yakıcısı eli altında bulunan bu kalıpları güçlük çekmeden yakma içinde kullanır... hazır motifler stoku sayesinde, eli altında, anlatının çatısını kurmaya elverişli önceden yapılmış gereçleri bulunduruyor demektir (Boratav, 1982: 366).

Böylece Boratav'a göre, bir türkünün metnini okuyarak,

> Olayı bütünü ile eksiksiz öğrenmek isterseniz, türkünün metnini tamamlayacak hikayesini dinlemeniz gerekir... Türk halk türküsünün yapısı anlatılan olayların zincirlemesinde mantıklı bir düzene, bir sıraya sırt çevirmiştir (Boratav, 1982: 364-365).

(110) Batı pop müziğinde, örneğin Beatles ya da Elton John'da her tek şarkı genelin önemli bir parçası olarak, birbirlerini tamamlayarak bütünü oluştururlar; böylelikle örneğin Beatles grubunun şarkı sözlerinde yansıyan dünya görüşü, tek tek parçaların yanyana gelmesinden farklı ve fazla bir bütün, bir dramatik yapı oluşturur. Bütünde çeşitli yönleriyle kapsanabilen bir tür hikâye örülmektedir. Bu tür bir dramatik yapı oluşturulması, Orhan Gencebay arabeskinde yoktur.

Gerçekten de Orhan Gencebay'ın *Batsın Bu Dünya* şarkısı örneğin, 1975 yılının toplumsal olayları ve de bestelendiği aynı adlı filmin konusu bilinmeden, kendi başına anlaşılmak istendiğinde, gönderme yaptığı olaylarla bütünleştiği şekliyle taşıdığı anlamın çok dışında ve hatta o olaylardan soyutlanarak değişik biçimlerde yorumlanabilir, ama asıl anlamını bu olaylarla birlikte düşünüldüğünde bulur.[111]

A.H. Tanpınar'ın Tanzimat sonrası eski şiirimizden bahsederken saydığı nitelikler Orhan Gencebay arabeski şarkı sözlerinin niteliklerine benzemektedir:

> "Şiirimizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembolü... hususi bir dil yarattığı muhakkaktır. Mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde örülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir (Tanpınar, 1982: 25-26).

Tanpınar, eski şiirin bu zaman üstü niteliği, hayal sistemi, *mücerret dil* ve hazır unsurlar terkibinin, "eski medeniyetimizde insan(ın) kendi kaderi ile büyük manasında karşı karşıya kalma fırsatını" bulamaması ile birarada gittiğini ve bu üslubun "realite terbiyesinin yokluğundan" (Tanpınar, 1982: 25-26) ileri geldiğini söylüyor. Eski şairlerimizde genel olarak "yaşanmış hayatı vermek endişesinin" (Tanpınar, 1982: 15) olmadığını ve eski şiirin "sıkı bir idealleştirme ile onu bir nevi öcü gibi olan çok realist ve iptidai bir günlük arasında dolaştığını" belirtiyor:

> Bu iki haddin arasında şairlerimizin öteden beri "hikmet" kelimesiyle hülasa edilmesine alıştığımız, hayat,

(111) Filmin Orhan Gencebay'a göre "hikâyesi" için, bkz. (Orhan Gencebay'la Söyleşi).

insan tabiatı ve kaderi hakkındaki... düşüncelerin kısacası değerler aleminin doğrudan doğruya verileri olan düşünceler vardır (Tanpınar, 1982: 11).

A.H. Tanpınar'ın şiir için öne sürdüğü bu idealleştirme-günlük ikileminin, bu çalışmada arabeskin modernleşmeye bir yanıt olarak niteliğinden sözeden bölümünde bahsedilen "arabesk anlam haritası - gündelik yaşam" devamsızlığına benzediği söylenebilir. Bu bağlamda Orhan Gencebay arabeskinin söyleyiş kalıplarının, tüm üslûba ilişkin özellikleri ile birlikte "insanseverlik" değerlerine bağlı bir *"hikmet"*ler bütünü olduğu da söylenebilir. Şarkıların en çok kullandığı kavramlar *aşk-sevgi, ben* ve *sen*'dir. Bütün diğer kavramlar bu üçünün oluşturduğu bir düzen tarafından belirlenir. Sonra *dert,* ardından da *dünya* ve biz kavramlarını hayat, kader, ümit, ayrılık, baht, felek, Allah, hasret, sabır kavramları takip eder.[112] Bu soyut kavramlar aracılığıyla şarkı sözleri, gündelik hayatı, bir tür "kozmik âlem" perspektifinden anlamlandırır. Ancak, bu âlemde *Allah* mutlaklığından sıyrılmış ve din laikleşmiş; Allah, güç alınan ve şikayetlerin iletildiği bir güç haline gelmiştir:

bir teselli ver
yarattığın mecnuna
bir teselli ver (I)

Tanrıya "senden başka kimim var ki" diye seslenilir:

Bu türkümle bu feryadım
senden geldi sana Tanrım
madem beni sen yarattın
bir yol göster bana Tanrım

(112) (Bkz. Ekler)

bir yar verdin yar olmadı
felek kahpe desem yalan
kulun kul olmadı
bu dünyada dost kalmadı
bir yol göster bana Tanrım

Eğer Orhan Gencebay arabeskinin de "dinsel bir perspektifi"[113] olduğunu söyleyecek olursak bu, "içinde yaşanacak başka bir dünya" imajına sahip bulunduğu "ölçüde" bir dine sahip olmak anlamına gelmelidir.[114] Çünkü hem şarkı sözlerinin gösterdiği hem de arabeksseverlerin gündelik kültürünün sergilediği gibi, genel olarak arabesk kültürde din, daha çok Şerif Mardin'in bahsettiği *folk-dini "tortusu"* (Mardin, 1983: 25-26, 107-113) şeklindedir. Bu dindarlık besbelli, genel olarak Türk halkında bulunan, büyük çoğunlukla dini gerekleri yerine getirmeyen ama Allah'a inancı olan, başkalarının da ille dindar olmasını beklemeyen ve bir tür iyi insan nitelikleriyle bezenen bir özellik taşımaktadır. 1968-1979 yılları arasındaki Orhan Gencebay şarkılarındaki dinsel bilgi Latife Tekin (1987) ve Nabi Avcı'nın bahsettiği *"yoksulluk bilgisi"* ile ilişkilendirilebilir:

> Bazılarımız buna sabır, tahammül, tevekkül, tedbir veya bunların hepsini kuşatacak şekilde müstezafların bilgisi, yani kırılganların, müstekbirlerce köşeye sıkıştırılmışların bilgisi de diyebiliriz (Avcı, 1988: 41).

(113) Geertz'in tanımıyla perspektif, dünyaya belirli bir bakış, bir kavrama tarzıdır ve ortakduyusal, bilimsel, estetik ve dinsel olmak üzere dört tür perspektif vardır. (Geertz, 1973: 110). "Dinsel perspektif günlük hayatın gerçeklerinin ötesine, onları düzelmek ve tamamlamak için geçer ve tanımlayıcı kaygısı, bu öte gerçeklikler üzerinde eylemde bulunmak değil, onları kabul etmek, inanmaktır" (Geertz, 1973: 11).

(114) (Santayana'dan alıntılayan, Geertz, 1973: 87).

Bu anlamda Orhan Gencebay arabeski, Müslüman halk kültürüne ait sözcüklerle belirlenen bir "maya"yı (Özel, 1988: 7), laik bir aşk söylemi içinde kullanarak, modernleşme sürecine yanıtını bu sözcüklere kazandırdığı yeni toplumsal yananlamlarla birlikte vermektedir. Gerçekten de, "kulluk" kavramı Orhan Gencebay'da

Herşey karanlık
nerde insanlık
Kula kulluk edene
yazıklar olsun (IV)

biçiminde, İslami bir deyişi, müphem de olsa sınıfsal göndermelerle kullanmasına örnektir.[115] Orhan Gencebay'da aşk anlayışının soyut ve "aşkın" bir duygusallıkla bütünleştiği ölçüde teknik anlamıyla dinsel bir yanı olduğu da söylenebilir. Çünkü, özellikle ilk dönem şarkı sözlerinde, genel olarak bir kadını sevmek, onunla birlikte yaşamak ya da başka türlü kültürel bir örüntü olarak ortakduyusal yaşantılardan bahis yoktur; yani aşk, kadın-erkek ilişkilerinin öncesinde var ve bu aşk özlemi, yaşamak ve mutlu olmak hakkında bir sembol olarak alınıyor gibidir. Bu nedenle Orhan Gencebay arabeskinde *aşkın "laik bir "din" yerine geçtiği* söylenebilir.[116] Sevgili, onun aracılığıyla hayatla (kader, Allah, toplum) konuşulan bir dert yoldaşı olma niteliğiyle de bir "mecaz" özelliği kazanmaktadır. Bu aşk anlayışının öznesi seven kişidir, *"ben"*dir. Ancak, Orhan Gencebay arabeskinde artık "ben" şu

(115) İsmet Özel, aynı kavramın yeniden yorumu için 1965'lerde TİP'in benimsediği "Kula kulluk yetsin artık" sloganını veriyor (İsmet Özel, 1988: 7).

(116) "Bir insan hakkında "golf oyunu konusunda dinsel"dir diyebilmek için, onun golfü tutkuyla ve pazar günleri oynaması yetmez, bu oyunu aynı zaman bazı "aşkın" (trancendental) hakikatlerin sembolü olarak görmesi gerekir" (C.Geertz, 1973: 98).

ya da bu biçimde kaderiyle karşı karşıya kalmış olduğunu ifade eden, açığa vuran "ben"dir. *Kaderle ilişki,* kâh "kaderin gülmesinden" mutluluk duyarak, kâh yakınarak, bu *ikiliği* gözden kaçırmadan ve ama "kadere ya da aşka söz geçiremediğinde" de "yolunu kaybetmiş olduğunu" ifade eden, toplumsal yananlamları içinde bir *varoluş sorunu* haline getirilmiştir:

bir kapıdan gireceksin
neler neler göreceksin
her çileye göğüs gerip
hayat budur diyeceksin
gün gelecek isyan edip
niye doğdum diyeceksin
gün gelecek isyanına
kahkahayla güleceksin
seveceksin çok seveceksin (VI)
batsın bu dünya, bitsin bu rüya
aşksız geçen günlere yazıklar olsun
doğmamış çileler, yaşanmamış dertler
hasret çeken gönül, benim mi olsun
ben ne yaptım kader sana (IV)

Seven ve Sevenler

Orhan Gencebay arabeskinde ben ve sen, aşık olan ve aşık olunan, seven ve sevgili ikiliği anlatının eksenini oluşturur. Seven ve sevgili arasındaki ilişki, her ikisi için çizilen niteliker ve aşka atfedilen niteliklerle belirlenir. Oluşturulan bu aşk dünyasının baş aktörü seven kişidir. Seven kategorisi, *sevenler* şeklinde genelleştirilerek[117] de ifade edilir.

(117) Bu sözcüklerin ve benzerlerinin sıklıklarıiçin bkz. (Ekler).

sevenlerin kaderi bu
seven yalnız ben değilim (VI)
dünya sevenlerle dolu
ben de biriyim. (V)
ben yanılmam arkadaş
sen de bizdensin (II)

Seven ve sevenler kategorileriyle, böylece, bir insan tipi ve de giderek bu insan tipinin belirlediği muğlak da olsa, bir toplumsal kesim(ler) tipi çizilmiş oluyor: *Sevenler,* kimi kez bir rüya olduğu ifade edilen bu hayatta, *gerçeği* arayanlardır, çünkü *aşk,* gerçeğin ta kendisidir; aşk yaşamaktır, yaşamanın temelidir, nedenidir; aşk *mutluluktur.* Seven kişi bu dünyada *yarımdır,* ancak aşk yoluyla sevgilisiyle bütünleştiğinde bir olur, yeniden doğar, *insan* olur, çünkü, "bir gönle girmeyen insan olamaz". Bir olmayı, yani insan olmayı engelleyen büyük neden dertlerdir. Bu *dertler,* bir yandan dünya derdi, bir yandan da aşk derdidir. Dünya derdi ile aşk derdi çoğu kez birarada ifade edilir, dertler aşkta çözümlenir:

bir yanda hayat kavgası var
bir yanda aşkın ızdırabı
tek başına nasıl yaşarım ben
dindirecek sensin bu azabı
gel beraber çıkalım bu yollara
yalnız çekilmiyor dünyanın kahrı (II)

Dünya derdi, kendisini yokluk, yoksulluk, zulûm, horgörü, haksızlık, kula kulluk, insanın köle olması, düzenin bozuk olması, cana kıymet verilmemesi, vefasızlık, dostsuzluk ve insanlığın yokluğu şeklinde ortaya çıkar. *Aşk derdi,* dertlerin en güzelidir, bu nedenle aşk dertlerinin bitmesi isten-

mez; aşk derdi bir zevktir. *Aşk,* güneştir, ışıktır, gündüzdür, bahardır, sudur *(Aşk Pınarı),* yaşamaktır; *ayrılık* ise, gecedir, karanlıktır, akşam güneşidir, *(Akşam Güneşi),* ölümdür. Sevenler, karanlıkta yollarını *kaybetmiş* kişilerdir, "meçhulden gelip meçhule giderler", hayat onlar için bir uçurumdur. Sevenlerin "Deryada Bir Salı" yoktur.[118] Sevgili ve aşk, sevenlerin bu dünyadaki *mekânıdır,* yuvası, cennetidir. Aşk mekânında "bir damla gözyaşı, bir damla mutluluk, isyan ve *başkaldırıdır".*

her damla gözyaşım sanki o feleğe
yılların isyanı başkaldırışıdır
her damla mutluluk sanki o yıllara
gönlümün isyanı başkaldırışıdır. (XIII)

Seven'in kendisi ve sevenler için kullandığı diğer benzer kavramlar, onun hayatta ve sevgiliyle ilişkisindeki genel konumunu ortaya koyar. Seven dertlidir, *gariptir,* berduş ve serseridir, çaresizdir, dilencidir, sefildir, derbederdir, deli divanedir, aşka boyun eğen, aşk kölesi, kuludur, meçhule gidendir ve nihayet "topraktan bir candır" yani *insandır:*

Yılların günahı kaderde mi kalacak
elbet bir gün insanlık sizden hesap soracak

bin dertle bin gamla yaşadık çok yılları
sardıkça ezdi bizi yoksulluğun kolları

(118) Orhan Gencebay'ın, 1966'da Ahmet Sezgin için bestelediği ilk parçası:
deryada bir salım yok
tutacak bir dalım yok
alacaksan al canımı
verecek bir malım yok

eğer insanlık var ise
bu acılar dert nedir

insanız insanca yaşamaktır gayemiz (VI)
herşey karanlık nerde insanlık
kula kulluk edene yazıklar olsun (IV)
biz de canız insanız billah (XII)
bilmez insan kadrini
kendi insan olmayan (XI)
candan sevene
kıymet bilene
insan olana
canım eyvallah (XV)
Ben toprağın sinesinde insan denen bir canım
hem düşünür hem severim
budur taştan farklı yanım
her maddenin zerresini bedenimde taşıyorsam
ben ne bir taş ne bir ağaç
insanlığımla insanım (IX)
istemem namertten bir yudum çare
olsam da ömrümce ben de biçare
yalanlar dolanlar koydu bu hale (IX)

Sevene göre, insan dünyada yalnızca bir *misafirdir.*

hepimiz bir misafiriz
zaman gelince göçeriz
ecel anı can alırken
herşeyimizden geçeriz (III)
sen de mi hırsına mağlup oluyorsun
dünya gurbetinde birer misafiriz
doğarken ne getirdin ne götürüyorsun (VII)

Dünyada yalnızca bir misafir olduğuna inanan seven, insanların doğal eşitliğine inanır, öncelikle insan olduğu için diğer insanlarla eşit olduğuna, bu dünyada hakkı olduğuna inanmaktadır. Allah önünde herkes eşittir, haksızlık ve zulüm ise insan (kul) işidir.

madem yaşamaya geldik dünyaya
benim de herşeyde bir hakkım vardır
herşey haktan ama
zulmetmek kuldan (I)
Hepimiz Tanrıdan
bir parça değil miyiz
hepimiz o eşsiz
duygunun esiriyiz (V)

Dünyada misafir ve insan olduğu için eşit olunduğuna dayanarak seven, *hoşgörü* ve *merhamet* çağırmaktadır.

Sevmiyorsan hor görme bari
benim de senin gibi
Allahım vardır (I)
beni de Allah yarattı
ben de bir kulum
merhamete gel artık
yeter bu zulüm. (I)
ağlatıp da gülene yazıklar olsun (IV)
insanız insanca yaşamak gayemiz
haktan yana derdimiz (VI)

Bütün bu eşitlik, hak ve hoşgörü özlemlerinin altında, seven'in dünya ve aşk dertlerini haketmediğine, kendisinin *masum* olduğuna dair derin inancı yatar. Suçsuzluğuna olan

bu inanç, dünya dertlerinin nedenlerinin kavranamamasıyla bütünleşerek, *şaşkınlık* ve *sorular,* suçlama ve *sitem* halinde kâh kadere, kâh Allah'a yöneltilerek ifade edilir.

Ben ne yaptım kader sana
mahkum ettin beni bana
her nefeste bir sitem var
şikayetim yaradana (IV)
Suçum ne benim
nedir Tanrının bu zulüm
ne dünyada vefa ne sevgide sefa
bir derdime şifa
bulamayan benim (XI)
ey sevgilim
ey kaderim
ey bu dünya
duyun beni
beni benden siz çaldınız
şimdi yalnız bıraktınız
verin beni verin beni (IV)

Seven, suçsuzluğunu ve çaresizliğini, bazen kime olduğu belli olmayan bir yere seslenerek ortaya koyar, yardım ister, bazen de suçlar. Bazen ise kabahatin kimde olduğuna dair şaşkınlık, bir tür retorik içinde Allah ve kaderle bölüşülerek soru haline getirilir.

şaşıran sen mi yoksa ben miyim bilemedim
öyle bir dert verdin ki kendime gelemedim
çıkmaz bir sokaktayım yolumu bulamadım (IV)
kabahat kimdeydi
kaderde mi bizde mi (XII)

Bu şaşkınlık ve masumluk inancı bazen aşkta tamamiyle kendini beğenmişliğe, kendinin sahici bir seven olduğuna dair inancına dönüşür.

çok ararsın bulamazsın
benim gibi sevgiliyi (VII)
görmedin mi gözlerimde
sana kurduğum dünyayı
herkese kısmet olmaz
yaşamak bu sevdayı (XI)

Seven kişinin kendini sunmasında en hâkim görülen nitelik ise, özellikle aşk ilişkisinde kabahati sık sık kendisinde bulmasıdır. Ama, bu hata bulma, masum olduğuna dair inancına çelişik bir durum değildir, çünkü aslında tüm bu kendini suçlamalar, bir fedakârlık, özveri ve razı olmak niteliği içine yedirilmiştir; yani 'ben' yüceltilir. Ya da bir başka açıdan düşünülecek olursa, bu aslında sahici bir iç hesaplaşmanın yokluğunu, teemmül yeteneğinin gelişmemişliğini gösterir. Çünkü, her ne kadar aşkta kabahati kendinde bulduğunu söylese de, asıl suçladığı hep sevgilidir; sevgili çoğu kez vefasız, zalim, aşkı tanımayan, gönlü başkalarında olan, anlayışsız bir kişi olduğu için aşkı yaşatamamaktadırlar.

Sevgilinin aynı zamanda bir konuşma aracı olduğu da gözönüne alınırsa, seven'in önemli bir meselesi de kendi kendisiyledir. Seven, o kadar çok kendi derdi içine gömülüdür ki, sevgiliyi yani (ötekini) görmez,[119] onun adına düşünmez, onu anlamaya çalışmaz. Fedakârlık duygularını çokça ifade eder, ama bu yine kendi kendisiyle ilgilidir; kendi içinde değerini ortaya koyar. Sevgili ise çoğunlukla zalim, mutlu olunduğun-

(119) Orhan Gencebay yalnızca bir tek şarkıda, sevgili adına düşünür: "Ne oldu gülüm / mutluluklar sıcak sıcak" (XIV).

da ise yaşamak kadar güzeldir. Bu nedenle, "sevgili", Orhan Gencebay arabeskinde gerçekten de mecazî bir nitelik taşır. Toplum içinde sevenlerin dışında kalan, yani bir biçimde popüler sınıfların dışında kalan öteki sınıfların simgesi gibidir. Sevgili için kullanılan bütün sıfatlar, ötekiler için de kullanılabilir: Zalim, horgören, ağlatıp-güldüren, kaderin kendisi, anlayışsız, perişan eden, kalp kıran; ya da tam tersi sıfatlar, yani mutluluk geldiğinde, yani aşk olduğunda, dert paylaşan, tutacak dal ve tatlı bela, güneş.[120]

Seven'in *ötekisi* (sevgilisi) ile ilişkisi, kendisinin de ifade etiği gibi rızaya dayanan bir boyun eğme, kulluk ilişkisidir. Kula kulluk edilmez, ama sevgiliye ve aşka kulluk edilir. Seven, bir "kıble" gibi bildiği sevgiliye seslenir, ondan bir şeyler bekler, onu suçlar, sitem eder. Kendisi masumdur: İşte orada, aşkın içinde durmakta, aşkın kıymetini bilmektedir. "Duyun Beni", "Hor Görme Garibi" diye seslenir. Bu anlamda, seven kişi bir güçsüzlük içindedir. Hep kendine ister, 'öteki' ve 'ben' arasındaki ilişkiyi kavramada bir teemmül eksikliği gösterir. Kendini düşündüğü, çelişkilerinin farkında olduğu *ölçüde* bir "birey"dir ve kendi benzerleri olan diğer sevenlerle bir dünya paylaştığı için, "kollektif bir birey"dir. Ancak, öteki ile ilişkisinde bu niteliği gösteremez.

Bu dünyanın sevilebilir, yaşanabilir bir yer olmasını isteyen seven kişi, bu özlemini en yakın çevresiyle gerçekleştirebileceği yer olan özel aşk dünyasında sevgilisi ile sürekli bir dert içindedir; bir biçimde masum olduğu halde kaybeden, isteyen ama bulamayan kişi hep kendisidir. Bu haksızlıktır, bu aşk derdine isyan edilir. Bazense mutluluk bir "kader rüzgârı" gibi gelir, şarkılar yaşamak zevkinden bahseder; ama çoğunlukla bahsedilen konu "dert"tir. Bazen, aşk derdi,

(120) Kşz. Aşkın "saray istiaresi" olduğunu söylüyor A.H. Tanpınar. (A.H. Tanpınar: 1983: ...)

sevgili yolunda çile çekmek, sanki ona kavuşmaktan daha önemlidir:

her seven kavuşsa
belki aşk olmazdı

Bu nedenle sanki aşkı hep var kılmak için, aşk yolunda çekilen acının, dertlerin en güzeli olduğu söylenir. Yani aşk acısı hem yadsınır, hem de onaylanır. Toplumsal derde de isyan edilir, ama sabır araya girerek, haksızlık duygusundan kaynaklanan acı çekmeyi katlanılır hale getirir. Çünkü acı, bir "tecrübedir":

acı çekmeyen insan
yaşamayı bilmezmiş (Bırakın yaşayalım)

Böylelikle toplumsal dert de hem onaylanır hem de ona karşı isyan edilir. Derde bu ikili yaklaşımın duygusal ifadesi, daha önce bahsedildiği gibi, gerçekten de Orhan Gencebay arabesk müziğinin özellikle ilk dönemindeki "gerilimli ruh iklimini" yaratan müziksel nitelikle birleşir. Aşk ilişkisinde de her ne kadar isyan etse de,

sen bende ben gibisin
git diyemem ki

ifadesinde görüldüğü gibi, çelişkili durum, yani "dertlerin meze olması" ama aynı zamanda bu kabullenişin kendisinin bir mutluluk isteğine dayalı bir isyan oluşu, acı ile coşkulu bir hasret duygusunu birlikte götürür. Bu duyguyu, bu derinliği sevmek, bu çıkmaz sokaktan hem kurtulmak istemek ve hem de ondan zevk almak, Orhan Gencebay arabeskini

"arabesk" yapan niteliktir denebilir. Bu çelişkili nitelik, örneğin *Batsın Bu Dünya* filminde yine Orhan Gencebay'ın oynadığı Orhan kişiliğini de yapan niteliktir.[121]

Derde bu ikili yaklaşım yani hem onay hem yadsıma durumu gerçekten de Geertz'in ve Marx'ın[122] din çerçevesinde acı çekmenin ikili işlevi konusunda söylediklerine tıpatıp uyar; bu da arabesk söylemde *laik* bir dinsel perspektif bulunduğuna dair tezi destekler. Geertz'e göre, anlam probleminin duygusal yönünde ortaya çıkan güçsüzlük durumu, acı çekme problemi olarak ortaya çıkar:

(121) Gerçekten de Orhan Gencebay'lı arabesk filmlerde, tüm düz kişilikler ve klişe durumlar dışında, çelişkileri olan, bir tür geleneksel insani değerler ile yeni durumların dayattığı ve yabancı gelen değerler ve çözümler arasında *asılı kalan* kişilik, başrol oyuncusuna verilir. Özellikle *Batsın Bu Dünya* filminde (Orhan Gencebay'ın bu film hakkında yorumu ve söyleşi için bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi) kaybedilmek istenmeyen geleneksel insani değerler, özellikle iyilik duygusu, paylaşma, yardımlaşma ve karşılıklı anlayış ve affetme duyguları hem kendilerini özgürleşme için bir kaynak olarak ortaya koyarlar; ama hem de, bu duyguları dönüştürerek yaşatacak somut dayanışma kanallarının yokluğunda, bir tür otorite ya da statükoya direnememenin aracı haline dönüşürler; yani 'asılı haldeki', gergin durumdaki direnme, çözüme döndüğünde yine boyun eğiş olur. Filmde Orhan, istemediği halde, kendi açısından karşılıksız olan ama babalığı açısından hesabı yapılan bir tür minnet duygusu ve babalık borcu nedeniyle, boyun eğer. Film, yine zengin-fakir, güçlü-güçsüz ikilemleri ile sınıfsal fark ve haksızlıklara değinir, ama tüm bu haksızlıkların intikamını kan davasına benzer bir intikamla sonuçlandırarak kişiselleştirir. Filmi, "arabesk" yapan tek öge, aslında Orhan'ın yaşadığı bu çelişkili durumdur. Yoksa, önce fakir olan ama sonra çoğunlukla şarkıcılıkyaparak zengin ve güçlü olan ve intikamını alan kahraman niteliğinin de dışında, kan davası, kent kenarında mahalleler ve mahallede dayanışma, fakir ama mutlu mahalleliler gibi unsurları ile arabesk filmlerin geleneksel Türk filmlerinden (ya da bu anlamda *Perihan Abla* gibi dizilerden) ve diğer şarkılı filmlerden bir farkı yoktur. (Orhan Gencebay'ın çoğu filmi dahil olmak üzere film piyasasına arabesk senaryosu yazan Erdoğan Tünaş da, arabesk filmlerin birkaç öğe dışında, eskiden yazdığı şarkıcı filmlerinden farkı olmadığını söylemektedir, Tünaş ile söyleşi, 27 Ekim, 1987).

(122) (Aktaran Modleski, 1984: 47-48).

> ...acı problemi paradoks taşır çünkü burada mesele acı çekmenin nasıl engellenebileceği değil, ama nasıl acı çekilebileceği; yani, fiziksel acı, kişisel kayıp, dünyasal yenilgi ve diğerlerinin çektiği acılar üstüne düşünmenin nasıl daha katlanılabilir, acısı çekilebilir hale getirilebileceği üzerinedir (Geertz, 1973: 104).

Böylece arabesk perspektif, yine Geertz'in sözlerinden yararlanarak, kişiye acısının doğasını kavramaya, dolayısıyla acı veren nedenlerin doğurduğu duygusal anlamsızlıktan kurtulmaya, bu acının daha geniş bir dünyayla ilişkisini kurmakta, paylaşılabilir kılmakta yardımcı olan *duygusal bir "sözlük"* vermiş olur, diyebiliriz. Acı çekmenin kendisi, yarattığı haksızlık duygusuna ve sorgulama sürecine katlanabilmeyi getiriyor: Anlam probleminin ahlaki yönü, *olan* ile *olması gereken* arasındaki çelişkinin yarattığı haksızlık problemiyle bütünleşiyor. "Haksızlık problemi kişilerin hakettikleriyle aldıkları arasındaki boşluktan kaynaklanır". Böylelikle arabesk perspektif, analitik problemden kaynaklanan "şaşkınlık (cahillik) ile acı çekme ve haksızlığın varlığının kaçınılmaz olduğunu kabul ederek ve ama aynı zamanda bu irrasyonalitelerin dünyanın karakteristiği olduğunu yadsıyarak" (Geertz, 1973: 104, 108), bir anlam problemiyle içiçe olduğunu gösteriyor. Aynı zamanda yaşamanın anlamını "insanseverlik" değerleriyle bezenmiş "ideal bir aşk"da bularak bu problemi kuşatıyor, kendince çözüyor.

Orhan Gencebay Arabeskinde 1980'li Yıllar

Orhan Gencebay arabeski hakkında buraya kadar anlatılan özellikler genel olarak onun 1968-1987 yılları arasındaki şarkı sözlerine ait olsa da, esas olarak tamamıyla 1968-1979 yıl-

ları arasındaki birinci dönemine aittir *(Bir Teselli Ver*'den *Yarabbim*'e kadar). Çünkü 1979-83 arasını geçiş dönemi olarak ele alırsak, 1983'de *Dil Yarası* plağıyla birlikte şarkı sözlerinde çok daha açıkça gözlemlenebilir bir anlam farklılığı gelmiştir. İkinci döneme ait çok önemli ilk özellik, aşkın toplumsal sorunlarla içiçe geçen niteliğinden sıyrılmasıdır. Bu, şarkı sözlerinde, önceki dönemde özellikle halk müziği ağırlıklı parçalarda görülen ve aşka "toplumsal dekor" yapan "zulüm", "hayat kavgası", "yoksulluk", "yokluk", "düzenin bozuk olması", "kula kulluk", "haksızlık" gibi sözcüklerin giderek daha az kullanılmasında, hele son plaklarda artık görülmemesinde de kendini gösterir. Orhan Gencebay arabeski artık, başlardaki anlam haritasını popüler sınıflar adına eklemleyen temel öğelerin ve yananlamların yokluğunda, popüler sınıflara aidiyetini sağlayan temel simgelerden yoksundur. Bu çalışma sırasında 23 Ekim 1987 tarihinde kendisiyle yapılan söyleşide Orhan Gencebay'la da tartışıldığı gibi:

> Seksen sonrası şarkılarınız için: Özellikle de son plaklarınızda bana göre söz açısından fazla önemli bir şey yok. Söz, müzik denemeleri var ama seksen sonrası sözlerde birbirini tekrarlar başladığı gibi, temalar da daraldı. Artık (sadece) sevgili ve aşklara girdik yani. Halbuki *Yarabbim*'le ta ilk baştaki *Deryada Bir Salım Yok* arasındaki sözler önemli. Onlar bir şey gösteriyorlar... *Dil Yarası* ile birlikte bir somutlaşma, bireyleşme giriyor; böyle bir değişme var gibi görünüyorsa da, öte yandan artık o çevreye duyarlık gitti. Mesela şuradaki (önceki) plaklarınıza bakınca, bu 1968'ler, bu 1976'lar diyebiliyorum ama buradaki (sonraki) plaklarınızdaki hangi yıl? Bilinmiyor; yani çevreyle ilişki yok.[123]

(123) Orhan Gencebay'la Söyleşi-6'da da yer alan bu sözlerin ardından, Orhan Gencebay, "demek şarkılara bakarak benim ne durumda olduğum anlaşı-

Bu ikinci dönemde, "aşkın" Orhan Gencebay arabeskinin ilk döneminde soyut niteliğinin daha dünyevi hale geliyor ve aşk ilişkisinden daha özgül, somut niteliklerle bahsedilmeye başlanıyor. Duygusal olarak, müzik duygusuyla da pekiştirilerek, bu sözlerde daha neşeli ve oynak tınıların da arttığı görülmektedir. Şarkı sözleri eskiden olmadığı biçimde birbirini tekrar etmeye ve Orhan Gencebay dışında başka söz yazarlarının şarkı sözlerine giderek daha çok yer verilmeye başlanmıştır.

Her ne kadar "aşkın otoritesinden" vazgeçilmemiş olsa da, aşkın bir "ütopya" olduğu konusunda bir nihilizmin geliştiğine dair ipuçları vardır. Aşk, yeryüzüne yakınlaştırılmıştır; önceden soyut olan kadının varlığı daha çok seçilebilmeye başlanmıştır. Aşk'ın emek, ilgi istediği; yaratabileceği; yıpranabileceği; sorunlar ortaya çıkınca yeni baştan denenebileceği; aşığın açık kıskançlık ifadeleri; sevgiliyi kaybetme korkusu ortaya çıkmıştır. Bu anlamda ben ve öteki arasındaki ilişki kurulmaya başlanmıştır. Hasretin zevki ve kavuşamamanın acısı yerine, geçmiş sevgilinin acı ile hatırlanmasına bir geçiş göze çarpmaktadır. Geçmişteki sevgililerden bahsedilmekte, mazi ve yarınlardan söz edilebilmektedir. Eski fedakârlık duyguları ve derde rağmen sevgiliden vazgeçe-

lıyor" diyerek, bu değerlendirmeleri doğru bulduğunu söyleyip; 1979 ile 1983-84 yılları arasındaki dönemi, daha önce de bahsedildiği gibi, müzikle ilgilenemediği bir "durgunluk" dönemi olarak nitelemiş; bu durgunluğun özel ve iş hayatına ilişkin nedenlerini anlatmıştır(Orhan Gencebay'la Söyleşi, 23 Ekim 1987). Tabii ki, Orhan Gencebay'ın özel nedenlerinin ortaya çıkmasıyla, 1980'lerin bireye sunduğu koşullar arasında kısmen bir belirlenme ilişkisi vardır. Arabeskin 1980'ler sonrası değişen toplumsal anlamının ise, Orhan Gencebay'ın "durgunluk" döneminin neden olduğu "ilgilenememeyi" aşan ve açıkça, arabeski 1970'lerde benimseyen popüler sınıfların değişen konumu, yönelimleri; arabeskin gelişen müzik endüstrisine koşut olarak değişmesi, çeşitlenmesi, yaygınlaşması; ideolojik hegemonya ve demokratik yaşamın daralmasıyla, yakından ilişkisi vardır.

meme durumu yine tamamen kaybolmasa da, yerini sık sık "sevmesen de canın sağ olsun" diyen bir hoşgörüye ya da "başka sevgili bulacağım, seni unutacağım" diyen bir çözülüşe bırakmıştır:

belki de bir yerlerde karşılaşırız
ayrı olsak bile selamlaşırız
kim bilir belki de biz barışırız
pişmanlıkla bakan göz
göz hatırına (XIII)

Sevgilinin "zulmü" somutlaşmıştır ve bu sevgiye layık olmadığına dair ifade girmiştir:

Ömrümden çaldığın
zamana yazık
uğruna verdiğim
son nefes ziyan (X)

Bir parçada da "para" kokusu alınmaktadır:

Oldu mu yavrum oldu mu
gönlün oldu mu
sana neler verdim verdim
gözün doydu mu (XV)

Tensellik konusunda da ortakduyusal temaları dile getiren ipuçları vardır:

Bu yaptığı ayıptır
Elin elime değmez
Gören maşallah diyor
İçimi kimse bilmez (XV)

Acılara katlanma konusunda sabrın önemi, yer yer kendisini elinde olanla yetinmek, kıymet bilmek; kader fikri de, "ne ektinse onu biçeceksin" anlayışıyla değişme gösterir.

Bütün bunlar Orhan Gencebay arabeskinin ikinci döneminde, (her ne kadar müzikteki kalitesi ve arayışları sürse de) son iki plakta giderek hâkim olan ve bazen de disko ritmiyle yer değiştiren oynak ritmlerle desteklenen eski gerilimli duygu derinliğinin; düzleşme, ayrışma ve bir tür varolını kabullenerek yaşamayı istemek gibi bir mutluluk anlayışına doğru değiştiğini göstermektedir. Eski parçalardaki 'mecazi sevgili / aşk'ın, her ne kadar kapalı ve soyut bir dünya çizse de, toplumsal olan da dahil olmak üzere, insanların durdukları yere göre çeşitli yananlamlar çıkarabilecekleri bir muğlaklığı vardı. Son parçalar ise, daha somutlaşmış olsalar bile, gözün doysun, elin değsin, çaldın, yetin vs. gibi sıradan / basit sözcüklerle, yananlamları donduran bir niteliğe, tek boyutluluğa girmiş görünmektedir. Bu dönemdeki Orhan Gencebay arabeskinin "sloganları" artık, *Batsın Bu Dünya* ya da *Bir Teselli Ver* gibi popüler "adlandırma" içeren bir nitelik göstermemekte, bir tür "sınıf aidiyeti olmayan" nitelik taşımaktadır. Artık, özellikle 1968-76 yıllarının Orhan Gencebay arabeskinin tüm öğelerini popüler sınıflar adına eklemleyen, halk-iktidar bloğu çelişkisini ifade edebilen ideolojik söylem parçalanmış, bu öğeler etrafa dağılmıştır. Bu tür "sınıfsal aidiyeti olmayan" öğeler ise, hâkim sınıfların olduğu kadar, popüler sınıfların ideolojileri içinde de yeniden yer almaya hazır öğelerdir (Laclau, 1985: 107-121, 171-181). Çünkü, Hall'un söylediği gibi, popüler kültür sürekli bir mücadele alanıdır (Hall, 1981b: 239).

Sonuç

Bu çalışmada Orhan Gencebay arabesk müziğinin nasıl ortaya çıktığı, içeriği ve değişmesi konusunda bir çerçeve çizilmeye; arabeskin Türkiye'nin özellikle 1950 sonrası hızlanan *'modernleşme'* sürecine nasıl bir anlam haritası ile yanıt verdiği, hem müziksel hem şarkı sözleri yapısı ve hem de toplumsal anlamı açısından bakılarak incelenmeye çalışılmıştır. Somut olarak, Orhan Gencebay'ın 1968-1987 yılları arasında çıkarttığı 15 tane plak-kasetin içinde bulunan 147 parça dinlenmiş, şarkı sözlerinin oluşturduğu "sözlük"teki hâkim kavramlar saptanmış; bu kavram hiyerarşisi ve yıllar ilerledikçe plaklarda bu hiyerarşinin şarkı sözlerinde yansıyan değişimi, arabeskin zaman içinde değişen toplumsal anlam ve toplumsal tabanına ilişkin gözlemlere dayanarak ve başlıcası "popüler kültür" olmak üzere bu çalışmanın benimsediği temel analiz kavramları çerçevesinde bir gel-git içinde "yorumlanarak" ideolojik bir analize gidilmiştir.

Çalışmanın "Modernleşme ve Popüler Kültür" bölümünde anlatıldığı gibi, "modernleşme" ve "modernlik" kavramları Berman'ın (1978, 1982) yaklaşımına uygun bir biçimde tanımlanmıştır. Yani, 'modernleşme' kavramı, kapitalist endüstrileşme süreçlerinin karmaşık bir bütünü olarak kullanılmıştır. 'Teknik' denebilecek bu tanımın kabulü, modernleşmenin ille de 'modernlik' getirmeyeceği, yani modernleşmenin, Aydınlanma projesine yaslanan ve bireysel ve sınıfsal özgürleşme vaadeden 'modernlik tasarımı' ile denk düşmediği yer(ler)in ortaya konabilmesini sağlamaktadır. Sosyoekonomik gelişme olarak 'modernleşme' ile buna ilişkin tecrübenin ifadesi olarak 'modernleşmeye yanıt' arasındaki ilişki ya da modernleşme ile popüler kültür arasındaki ilişki, Kültürel Çalışmalar'ın, özellikle Stuart Hall'un (1982) kavramları aracılığıyla geliştirilmiştir. Hall'un dediği gibi, tarımsal ve ardından endüstriyel kapitalizmin gelişmesi sürecinde, çalışan halkın, emekçi sınıfların ve yoksulların kültürü üzerinde sürekli bir mücadele oluşmakta; ve bu gerçek, popüler kültürün temeli ve dönüşümlerine ilişkin çalışmaların başlangıç noktasını oluşturmak gerekmektedir. Bu bağlamda, 'popüler gelenekten' kaynaklanan Orhan Gencebay arabeski, klasik Modernleşme Kuramına yaslanarak değerlendirildiği gibi, 'geriye dönük' değildir. Arabeskde bir "hammadde" olarak geleneksel öğelerin varlığı sürmektedir; ancak bu geleneksel öğeler, modernleşme tecrübesinin çelişkilerini ifade eden bir biçimde dönüşmüşlerdir - ki arabeskin zaman içindeki ideolojik değişimi ve değiştirilmesini de yine değişik öğe ve pratiklerle eklemle(n)me biçiminde aramak gerekir (Laclau, 1985). Yani Orhan Gencebay arabeski, "kentteki köyün" ifadesi ya da "kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk, yabancılaşma kültürü" değildir; kentsel baskılar karmaşası içinde varkalabilmenin buluşu ve ifadesi olarak Orhan Gen-

cebay arabeski, içinde "hem direnme ama aynı zamanda kabullenme" öğeleri taşıyan -ve bu karmaşık ve çelişkili öğelerden kalkarak sınıfsal söylemlere eklemlenebilecek, yani dönüştürülebilecek olan- bir popüler kültürdür. Bir popüler kültür olarak Orhan Gencebay arabeskinin nasıl ortaya çıktığı, Türkiye'nin modernleşme pratiğine nasıl bir 'anlam haritası' (Hall, 1982; Geertz, 1973) aracılığıyla yanıt verdiği, bu haritanın nasıl bir modernleşme tecrübesini ifade ettiği; Hall'un deyişiyle bu 'gerçeklik tanımları' ile yaşanan biçimiyle kültür arasında nasıl bir ilişki olduğu ve arabeskin müziksel yapısı ve sözleriyle nasıl bir eklemlenmiş biçim ve anlam ortaya koyduğu; arabeskin onu seven insanlara, kendilerini ve 'modernleşen' hayatla ilişkilerini anlamlandırmada nasıl bir 'sözlük' verdiği incelenmeye çalışıldı.

Popüler kültür üzerine inceleme yapmanın anlamının "özgürleşme projesi" olduğu ve bu proje açısından bakıldığında, ister gelişmiş kapitalist ister Üçüncü Dünya ülkeleri açısından olsun, bugünün toplumlarında popüler kültürün çok önemli bir kaynak ve pratik alanı olduğu öne sürüldü. "Demokratik hayatın derinleştirilmesi"nin "sıradan insanların popüler kapasitelerinin gelişmesi, genişlemesiyle" (Hall, 1987) mümkün olabileceği ve sıradan insanların 'kültürel aptallar' olmadıkları; dolayısıyla da paylaştıkları kültürün 'edilgin ve aşağı' olmadığı tezleri, arabesk incelenirken, "hegemonya" (Hall, 1981b; 1982) problemi gözardı edilmeden ele alındı. Bu bağlamda, ideolojik bir eklemlenme sürecini yansıtan Orhan Gencebay arabeskinin 1968 ile 1970 sonları arasındaki toplumsal anlamıyla, sonrası arasında bir fark olduğu; bu ilk dönemdeki ideolojik söylemin popüler sınıfları "çağırabilmesine" karşın, ikinci dönemde bu "çağırmayı" sağlayan belirleyici öğelerin dağıldığı (Laclau, 1985); bu dağılmayla birlikte arabesk ortakduyunun, 1980'lerde kurulan, eko-

nomik, hukuki-siyasal müdahalelerin desteklediği bir ortamda yeni-muhafazakâr bir ideolojik hegemonya tarafından çağrılabildiği; ancak, "sınıf aidiyeti olmayan" ve "duygusal-ahlakî" yapıdaki arabesk öğelerin/simgelerin, alternatif bir hegemonik projeye eklemlenmeye açık olduğu savunuldu (Hall, 1981b; 1982; Laclau, 1985).

İletişim, siyasal bir problem alanıdır. İletişimin, yalnızca yapısal belirlenmeler, teknoloji ya da ürünlerden ibaret olmadığı, aynı zamanda bireylerin yaratıcı eylemleri sonucu oluştuğu gözönüne alınırsa; bu genel anlamıyla iletişim, bir toplumda yeni anlam, değer ve tecrübelerin yaratılması, sunulması ve paylaşılması sürecine ilişkin genel bir faaliyet alanı, bir topluluğun varoluşunu mümkün kılan faaliyet biçimleri olarak tanımlanabilir. Çağdaş iletişim biçimleri ise, farklı cinslerin, ırk, din ve etnik farklılıklara sahip toplulukların ve sınıfların kültürel sürece eşit ve özgür bir biçimde katılmasını, böylece kültürün üretilmesinde çeşitliliğin yanısıra 'ortak bir kanal'ın oluşturulmasını da engelleyen bir niteliğe sahiptir. Bu engellenmenin varolduğu yerde ise artık 'hâkim bir kültürün' varlığından (Williams'ın iletişime yaklaşımını aktaran Grossberg, 1981) ve bu kültüre karşı mücadele sürecinden, yani kültürel iktidar ilişkileri ve onun çok sayıda biçimlerinden söz edilmek gerekir. Bu açıdan, asıl ilgi odağı, hegemonya problemi ile kültür arasındaki ilişkidedir. Kültürel süreç -kültürel iktidar- "her zaman, her dönemde, ayrı bir yerde "yüksek geleneğe" neyin sokulacağı, neyin dışta bırakılacağına dair çizginin çizilebilmesine dayanır" (Hall, 1981b). Bu bağlamda, arabeskin Türkiye'deki kültürel iktidar sürecinde çizgi içi ve dışı karmaşık serüveni, hegemonya problemi gözönünde tutularak kavranabilir. Sorun, arabeski yüceltmek ya da karalamak değil, arabeski zaman içinde değerlendirirken, kimin çizgisinin mantığı içinde ve ideolojik

hegemonyası çerçevesinde ve nasıl kalındığının farkında olunmasıdır.

EKLER

Orhan Gencebay'la Söyleşi
(20 Ekim - 6 Kasım 1987)

Bir Orhan Gencebay Filmi: Batsın Bu Dünya

Sanatçı, sadece sanatını icra ederek muhalefette olabilir mi? Yani, birçok sanatçı, mesela 68 olaylarında dünyada Bob Dylan. Onun varlığı birçok muhalefet hareketinin simgesi olmuş.

Hak ve hukuk konusunda tabii ki, kendini yetiştirmiş bir insanın belirli görüşleri olacaktır. Buna dikkat etmiş kişilerin. Ama, hiçbir zaman bir hukukçu gibi bilgisi olmasa da, yine de olacaktır. Belki yeteneği varsa, onun kadar ya da onu da geçebilecektir. Ben, istisnaları söylemiyorum. Genellemede, hak ve hukuk konusunda sanatçının özelliği, hassasiyeti olacaktır. Haksızlığa dayanamaz sanatçı. Yani, hakkın yerine gelmesini ister. Böyle bir şey gördüğü zaman, bestesinde, sözünde, sanatında onu belirtir. Bunda haksızlık var der,

muhalefet eder o gördüğü şeye, bunu yapabilir.

Sizce, mesela, şarkılarınızda böyle 'muhalefet şarkıları' diyebileceğiniz hangi şarkılar en önemliler?

Mesela, *Batsın Bu Dünya. Batsın Bu Dünya,* belki bazılarınca, katı, belki olmayacak, karamsar bir bestedir. Ben hiç o fikirde değilim. Bilakis, muhalefet yapan bir bestedir, olumsuzluğa karşı bir bestedir; karamsarlık olarak yorumlanmamalı. Böyle olacağına Batsın Bu Dünya! demekteyim. Dünyanın batmasını kesinlikle istemiyorum. Ama, "böyle olacağına batsın bu dünya" diye o muhalefetteki duygunun önemini vurgulamak istemişimdir orada.

"Böyle olacağına" derken, neyi haksız buluyorsunuz orada?

Şöyle söyleyeyim. O şarkıyı yaptığım sırada ülkenin içinde bulunduğu olumsuzluklar ve bir de film senaryosu. Bir hikayemiz vardı. Güzel bir hikayeydi. O hikayenin yapısını anlatır *Batsın Bu Dünya.* Orada yapılan bazı haksızlıklar; yani o hikayeyi bilmek gerekiyor.

Hikayesini söyler misiniz?

Şöyle ki: Orhan -filmde ismim yine Orhan'dır- bir balıkçı motoru kullanmaktadır. Bir motoru vardı; bu motoru Orhan'a, onu çok seven, Orhan'ın baba gibi gördüğü varlıklı bir adam almıştır, bu adamın bir oğlu vardır; fakat oğlu son derece şımarık ve muhitte sevilmeyen, babasının parasıyla belirli olumsuz hareketler yapan ve tüm bu hareketlerde Orhan'ın müdahalesiyle, Orhan sayesinde kurtulan bir kişidir. Yani Orhan devamlı olarak onun başında bekçilik yapmaktadır adeta. Netice... Orhan'ın motorunda, tarlalarda çalışan güzel bir kız tecavüze uğrar, bu kişiler tarafından, arkadaş-

ları tarafından, arkadaşlarıyla beraber beyin oğlu. Onlar tecavüz ederler kıza, Orhan'ın üzerine kalır bu olay; daha doğrusu, millet bilmektedir de, Orhan da ortada görünmektedir; baba bunun Orhan'a yüklenmesini ister. Çünkü, kendi o sırada Parlamentoya girmek üzeredir, "Oğlunu idare edemeyen memleketi nasıl idare eder" diyeceklerdir, bir fedai aramaktadır, bu tecavüz olayını üstlenecek. Orhan'ı seçer. Orhan da ömrü boyunca ondan gördüğü iyilikler altındadır. Mecbur kalır Orhan "evet" demeye ve evlenirler. Kız çok biçaredir. Evlilikleri 6 ay sürecektir. Orhan, önce isyan etmiştir, istemediği, tanımadığı biri ile evlenmek, bir başkasının da tecavüz ettiği birinin onun üzerine yıkılması, onun ağrına gitmiştir, gururunu kırmıştır. Son derece üzülmüştür ama şükran duyduğu birinin ısrarı olduğu için, yalvarışı olduğu için kıramamıştır onu. 6 ay beklemeyi uygun görür çaresizlik içinde, o sırada işte *Batsın Bu Dünya* bestesinin de bütününde söylendiğini görüyoruz.

Sonra?

Sonra, 3 ay, 3-4 ay sonra, Orhan eve geç gelir, falan filan, kız dayanamaz, intihara kalkar. Bu hayata dayanamaz, çok suskun biçare bir köylü kızı. Orhan, onun intihar ettiğini öğrenince yetişir, hastaneye götürür, tedavi edilir ve iyileşir. Orhan kıza çok üzülmüştür ve onun suskunluğu, bu derece suskunluğu, çok etkilemiştir Orhan'ı. Çok etkilenmiştir Orhan ve bir anda acıma duygusuyla bir yakınlık duymuştur kıza, üç dört ay sonra ilk defa bir yakınlık duymuştur; hastaneden çıktıktan sonra "koluna girmesini" söyler Orhan ona, "utanmıyor musun" diye söyler kız; Orhan da "Seni bu hale koyan utansın", "Ben senden utanmıyorum" der ve eve giderler. O günden sonra aralarında bir ilişki başlar. Orhan karısını sevmeye başlamıştır. 6 aylık süre dolar. 6 aylık süre so-

nunda, adamın oğlu kıza tecavüze kalkar, birkaç defa kıza tekrar tecavüz etmeye kalkar. Aslında Orhan ayrılmaktan vazgeçer. Orhan'ın niyeti her şeyi satıp, bir başka ülkeye, şehre yerleşmektir. Başka bir yere yerleşmektir. Mahalleli bırakmaz Orhan'ı, muhit bırakmaz Orhan'ı, "hayır sen burda kal" diye. O da orada kalır. Bunun üzerine, kıramaz arkadaşlarını, motorunu satmaktan vazgeçer ve orada kalır. Orhan'ın gayesi, sevdiği karısıyla, başka bir yere yerleşmek idi. O sırada tekrar rahatsız eder o kişi; Orhan bunu bir başkasından duyar, artık, daha evvel de tekrar duymuştur da, belki aldırış etmemiştir; bu defa Orhan'ın son derece onuruna, gururuna dokunur ve intikam almaya karar verir. Sonunda onları bir yerde yakalar, dördüyle kavga eder. Gitmeden önce karısına der ki, karısı da hamiledir, pardon onu unuttum, karısı hamiledir. Orhan, intikam almaya karar vermiştir. "Akşam kızıma, çocuğuma hediye getirecem" der, hediye neyse. Orhan onlarla kavgaya gider, kavga sonunda öldürür onu. Öldürdüğünü görmüyoruz da, sonunda motorun mizana direğine asar onu, ve uzaktan görünür bu, ve bir şey daha söylemiştir Orhan karısına "sahilde akşamüstü beni bekle" diye. Bu karısı da Müjde Ar idi. Müjde Ar, Orhan'ı beklemektedir. Uzaktan, mizana direğinde asılı birini görünce anlar olayı. Ama, işte film orada donar kalır, donuk bir finaldir bu. Böyle bir hikaye. Bu, Vedat Türkali'nin hikayesiydi. Daha doğrusu, o yapıdan alınmış, bu şekle getirilmişti. Ben şimdi iyi anlatamadım. Güzel, duygulu bir filmdi. Biraz sonu kötü bitiyordu ama böyle bir filmdi. Ben, bu filmden duygulandım; *Batsın Bu Dünya* şarkısı, günümüzün de o olayları... 70'li yılların getirdiği duygular ve filmle birleşti.

Hangi yıldı?

1975'de yaptım bu besteyi.

Yazıklar olsun
Kaderin böylesine yazıklar olsun

derken kendi kaderimin, böyle, dün bahsettiğimiz gibi ihtimaller hesabı var ya, böyle bir kaderin içinde olduğum için lanet olsun anlamındadır bu;

her şey karanlık
nerde insanlık
kula kulluk edene
yazıklar olsun

Orhan adeta "kendime de yazıklar olsun demek istiyordur" orada; yani, çünkü bir adama medyun-u şükranım ve ona minnet borcumu ödemeye çalışıyorum, "lanet olsun bana" ama, "ne yapayım", yapacağım bir şey yok anlamındadır.

Batsın bu dünya
bitsin bu rüya
ağlatıp da gülene
yazıklar olsun
Ben ne yaptım
kader sana

Şikayet edecek başka bir yer de yok, kendi kendine konuşuyor Orhan.

Niye şikayet edecek bir yer yok?

Yok, yapacağı bir şey olmadığı için o sırada, çaresizliğinden dolayı, kime şikayet edecek, kendi kendine derdini anlatıyor Orhan, bu şarkısıyla

Ben ne yaptım
kader sana

diyor. İşte ihtimaller hesabı... (olarak kader).

Mahkum ettin beni bana
her nefeste bin sitem var
şikâyetim yaradana

Allah'a inanıyor Orhan. Orada diyor ki;

şaşıran sen mi
yoksa ben miyim
bilemedim
öyle bir dert verdin ki
kendime gelemedim
çıkmaz bir sokaktayım
yolumu bulamadım

O andaki içinde bulunduğu o karamsar durumu anlatmaya çalışıyor Orhan. Ama, çıkmaya çalışıyor, zorlamaya çalışıyor, olumsuzluklara karşı.

Yolunu mu bilmiyor yoksa, sahiden içinden çıkılmaz bir durum mu?

İçinden çıkamadığı bir durum var. Öldürmesi lazım, gitmesi lazım, ne gidebiliyor, öldürmesi derken, rahatsız ediyor, kavga ediyor, barışçı bir adam Orhan, çok barışçı, sakin. Sabır, sabır... affediyor, buna rağmen olaylar cereyan ediyor ve babası gibi sevdiği bir adama karşı gelemiyor. Dediğim gibi, yaptığı iyilikler var ve onun bir oğlu var, onunla büyümüş olmasına rağmen, onun yaptığı hataları düzeltmeye çalışıyor üstelik ve onun başına getirdiği olayların neticesinde sevdiği bir insan da. Karmaşık birçok duygular, olaylar içiçe girmiş oluyor. Orhan burada toparlayamıyor; toparlayamıyor herhalde ve bu duyguyla söylüyor. Ve bundan şikayet ediyor.

Şimdi "kaçmak" bir çıkış yoluydu.
Kaçamadı, arkadaşları bırakmadı.

Tamam. Zaten kaçsa ne yapacak, yani.
Başka bir şehre gidecekti.

Ama, her yer öyle olabilir.

Her yerde de olabilirdi, evet; kaçamadı.

Kaçmadı. Peki, öldürmek bir çıkış yoluydu. Yani, gidip öldürmek değil de, "artık yetti" deyip...

"Yetti" deyip gitti zaten, öldürmeyi tavsiye etmiyoruz hiçbir zaman.

Tamam. Derdim (onun üstüne gitmek) değil, (o durumda) insan başka ne yapabilir diye düşünüyorum.

Ne yapabilir?

Ne yapabilir?

Polise gidip şikayet mi eder; hakime, savcıya şikayet edebilirse, ne diyebilirdi ki, hakime savcıya şikayete gitse..

Bir yığın şahit var, orda bütün mahalleli şahit..

Hepsi korkuyor, söylemiyorlar.

Vedat Yıldırımbora: Şimdi Orhan delikanlı adamdır, gurur meselesi yapar.

"Delikanlı adamdır" sözünü bırak. O söze çok takılırım ya. Orhan iyi niyetlidir, barışçıdır; aslında hakkını arayan bir insandır da, eli kolu bağlanmıştır. Orhan'ın şey yapısı vardır, geleneksel bir yapısı da vardır. Oradan da kopmuş değildir; atasına, büyüğüne saygılıdır. Ama, sonunda dayanamaz, büyüğünün oğlunu öldürür. Mahalleli söyler, belki bir iki tanesi söyler de, Orhan'a şöyle oldu, böyle oldu diye; ama, polisin karşısına çıksalar, savcının karşısına, hayır yapmadık diye söyleyeceklerdir, çekineceklerdir, cesaret edememişlerdir. Orhan çaresizdir.

Daha ideal bir şey düşünsek orada, ne olabilirdi?
Ne olabilirdi?

Yani, ne yapıp da o işin içinden çıkılabilirdi. Şeye rağmen, belki geleneksel bir yanını kırmak zorunda kalmasına rağmen.
Orhan babası dediği kişiye karşı çıkar ve evlenmiyorum der giderdi. Bunu yapabilirdi başta ve olaylara...

Ama, o zaman da başkasına yapılan haksızlığa göz yummuş olacaktı.
Göz yummuş olacaktı. Yapamadı onu. Dediğim gibi o geleneksel etkinliği var. Babaya saygı, o ataya saygıdan dolayı kıramadı onu.

Peki mesela bir Amerikan filmi olsaydı..
Ne yapardı, Amerikan filmi olsa..

Amerikan filmi olsaydı, işin içine bir X gazeteci girerdi, bir gazeteci o işi ortaya çıkarırdı...
Bu da bir görüştür.

Hayır, şimdi ne olabilirdi diye düşünüyorum. Mesela gazeteci bir şekilde televizyona erişir ve orda bu parlamenterin içyüzünü ortaya koyardı.
Orhan buna müsaade etmezdi. Baba gibi gördüğü biriydi. Babasının ona yalvarmasına dayanamadı ki, babam öyle istiyorsa öyle yapmam gerek diye karar verdi. Başta isyan etti ama, madem o öyle istiyor, o hayatı o yapmadı ki dedi. Bir babanın duygularını hesap etti, bir babanın evladının yaptığı olaylarda ne kadar ezildiğini hesap etti. Hem babasına şükran borcu var, babalığına, hem de onun babalık duygularına

saygı duyduğu için "peki"dedi ona. Gazeteciye söyleyemezdi bunu.

Geçen siz konuşurken şey dediniz. "Geçmişten bence bugüne taşınması gereken bazı iyi değerlerimiz var" dediniz.

Evet, güzel ama reforma uğraması da gerekli ayrıca.

Yani, mesela bu 'büyüğe saygı', 'babaya saygı' meselesi, bir zaman gelip gerçekten insanın ayağına çelme takmıyor mu?

Babaya saygı mı?

Çünkü bunu kullanıyorlar. Mesela, bazı işyerleri biliyorum ben, şimdi. Adam, patron. Ama, şunu diyor: Biz burda bir aileyiz, ben babayım, siz çocuklarsınız, falan diyor ve...

Kötü bir babalık yapıyor.

İyi bir babalık yapıyor 'gibi' oluyor, çünkü işte "nasılsın" diyor, güleryüzlü davranıyor. Fakat bir türlü maaşları yükseltmiyor, söz verdiği şeyleri yaptırmıyor yahut çok çalıştırıyor ve başkalarının yaptığı şeye kendi ismini vererek, kendi prestijini sağlıyor, başkalarını kullanıyor. Ama, bunu da gerçekten "baba" görüntüsü içinde yapıyor ve orda sonuçta biri gerçekten Orhan gibi oluyor ve 'ayıp' geldiği için yani, kendine ayıp geldiği için karşı çıkamıyor; halbuki, orda resmen kendisi kullanılıyor, hakları eziliyor; yani bu mesela bir ayakbağı değil mi sahiden?

Şimdi, bu anlattığınız tablo gerçekten olumsuz ve ayakbağı; son derece karşı çıkılması gereken bir tablodur. Benim hikayemdeki baba, farklı bir babadır; Orhan burada evladını kurtarmak isteyen bir babanın ve aynı zamanda sorumluluk taşıyan bir babanın prestijini ve duygularını kurtarmak ve onlara yardımcı olmak için ona evet demektedir; bir 6 aylık

süre için. Ama, gerçi ondan sonra ne olacaktı, herkes öyle tanıyacaktı onu, Orhan bunu düşünmedi, babasına olan saygısından; çünkü, Orhan, Baba'dan bir kötülük görmedi. Sadece babanın burada yine de egoist olduğunu görüyoruz. Bu da doğru. Ama, anlattığınız tablodaki biçimde değil, daha farklı.

Ama, burada da benzer bir şey var. Demek ki bu adam, gün gelince, parlamenter olduğu zaman, işte yaptılar ya, hayali kaçakçılık yapan oğlunu hasıraltı edecek.

Acaba?

Acabası var mı? Kendi oğlu gitmiş bir kadına tecavüz etmiş yani; çözümse, kendi oğlunu evlendirsin ne olacak ki, aklı başına gelir, zaten filmdeki oğlan ne oğlandı ki. Kendi zaten oğlunun ne mal olduğunu görmüyorsa, ona nasıl güvenilir. Bu adam parlamenter olunca, bir de sen kendi söz hakkını teslim ediyorsun eline..

Öyle mi görünüyor! Tam öyle görünmüyor da, yaşanmamıştır, biz o doğrultuda yapmadık. Tabii ki, böyle büyük bir haksızlık, toplumları da ilgilendiren, bu benim anlattığım bireysel bir duygudur. Bireyi ilgilendiren husus, bu özveride bulunmamak gerekir. O ayrı konu. Burada kişisel bir özveri var. Orhan'ın barışçı, iyi niyetli bir insan olduğu, fakat sabırlı olmasına rağmen, haksızlığa birgün, süregelen haksızlığa dayanamadığını ve sonunda ecel, eceli dahi hiç gözünün görmediğini görüyoruz. Kararlı olduğunu görüyoruz. Neticede yine, acı da olsa, adalet yerini buluyor, adalet demiyelim de, tepkisini gösteriyor büyük ölçüde, muhalefetini gösteriyor.

Burada bir çelişki var tabii. Yani, hem karşı da çıkılabilir ama, karşı da çıkamıyor. Öyle bir çelişkinin içinde kalmak var.

Burada bestemde
Kula kulluk edene
yazıklar olsun
nerde insanlık
her şey karanlık
diyoruz.
ağlatıp da gülene
yazıklar olsun
kaderin böylesine
yazıklar olsun
bunlar olmamalı diye isyan ediyoruz. Doğrusu bunun nedir: Kula kulluk etmemektir, her şey aydınlık olmalıdır. İnsanlık olmalıdır, ağlatıp da gülmemek, birinin gülmesi, birinin ağlaması, bu tezatlar çok önemli şeyleri anlatır; böyle bir kaderin içinde olmamak daha iyidir diyoruz. Yani nefret ederken, lanetlerken, karşısında böyle cevaplar da var onun, olması gereken; Orhan Allah'a inanmıştır, inanmaktadır ve orada Allah'a olan duygularını da, hatta Allah'a der ki, inancıyla,
Şaşıran sen misin
yoksa ben miyim
bilemedim
diye, hatta ona da sitem eder.

Yani, bu dünyanın, senin yarattığın bu dünyada bir bozukluk var ama, ben mi şaşırdım, sen mi?
diye sitem eder; öyle bir dert verdin ki, yolu şaşırdım, diye sitem eder. Mesela, benim öyle bir bestem daha vardır, *Tanrı'ya Yakarış*. Yine böyle benim herhalde böyle üzgün yine belki bazı insanlardan belli olumsuzluklar gördüğüm zaman yazdığım bir beste.
Bu türkümle bu feryadım
senden geldi sana Tanrım

madem beni sen yarattın
bir yol göster bana Tanrım
Senden başka kimim var ki diyoruz.
bir yar verdin yar olmadı
felek kahpe desem yalan
kulun kul olmadı
bu dünyada dost kalmadı
bir yol göster bana Tanrım
gibi. Bu herhalde, ne duygusu olmuş oluyor, sevgiliye, vefasız bir sevgiliye olan sitem, bir muhalefet olmuş oluyor, bu da muhalefettir. Olumsuzluğa muhalefet ama, benim kendime göre olumsuzluk diye nitelediğim bireysel duygum. Yani, hikayemiz belki farklı yönlere gidebilirdi, ama, birçok malzeme var burada.

Yok, ben hikaye farklı bir yöne gitsin diye değil de, anlamak için...

Tabii. Şunu anlamak istediğinizi biliyorum, hikayeyle bestenin arasındaki bağlantı ve bestenin içindeki duyguların görüşü ve ne tür bir politika çizdiği..

Ne tür bir haksızlığa karşı olduğu..

Haksızlığın anlamı...

Benim de çok somut olarak çözebildiğim bir şey değildir bu; ama, bizde siyaset sanki apayrı bir şeymiş gibi, siyasi konular bir kenara, günlük hayat ise apayrı sanki. Halbuki, aslında değil, günlük hayatımızda yaşadığımız her şeyde aslında.. küçük küçük şeylerde, insan ilişkilerinde ortaya çıkıyor, siyaset dediğin şey, ekonomik dediğin şey: İşte, Burhan Bey (Burhan Gencebay: Orhan Gencebay'ın erkek kardeşi; Kervan Plakçılığın yöneticiliğini yapmaktadır) *buraya geldi, ben*

diyor, şöyle şöyle yaptık... derken, gerçekten de ülkenin müzik endüstrisinin gelişimi hakkında kararlar verilmiş, bir şeyler yapılmış ve onun da önemli katkıları olmuş. Şimdi Burhan Bey'den ben bunu dinliyorum, kendi günlük hayatı gibi, ama bundan 20 sene sonra bu, işte şu kooperatif şunu yaptı... diye bir gelişmenin (göstergesi) olacak. O anlamda, ben bu sizin özellikle sözlerinizde, bu soyut gibi sözlerin, haksızlıktan bahsediyor ama, soyut, mesela bu filmle birleştirdiğim zaman bir anlamını anlıyorum; bunları, günlük hayata nasıl oturturum ve bundan daha genel sonuçlar nasıl çıkartabilirim (diye yakalamaya çalışıyorum). Yani bunu anlamaya çalıştığım için, sorular soruyorum. Yani, çünkü ben inanıyorum; herkesin bireysel diye kendi günlük hayatında gördüğü şey aslında bir, toplumsal bütünün bir sembolü gibidir, mikrokozmosudur yani. Ben bugün farzedelim üniversite sınavına girdim. Yahut, siz radyoya girmişsiniz de, girmenize rağmen kadro verilmemiş, bu sizin sanki gündelik hayatınızda, Orhan denen bir şahsın başına gelen bir şeymiş gibi görünüyor ama, aynı zaman sistemin nasıl çalıştığının

İşlerliğini ortaya koyuyor.

Sizde bir göstergesi oluyor. Demek ki, bu düzende bir insanın liyakat ve yeteneğine göre almak, onu kadrosuna yerleştirmek diye bir şey yok, ya kayırma var, ya görüşü görüşüne göre değil diye çıkarma var diye, burdan resmen kurumların işleyişine geliyoruz ve burdan siyaset anlayışına geçiyoruz.

Tabii. Mutlaka bağlantı var; ben de aynı şeyi söyleyebilirim; tabii ayırmak mümkün değil. Ama, bireysel davranışlar çok önemli de, bazen bu sistemlerin işleyişinden çok farklı seyrediyor. Şimdi mesela tutup, "cebinizdeki bütün parayı birine hediye edebilirsiniz". Bu, ayrı bir şey. Ne sisteme sığıyor...

Hediye edebilirsiniz. Bu, sizin demek ki, hayata bakışınıza ilişkin bir şeydir ama, bu eğer bir istisna değil de, herkesin yaptığı bir şey olursa, sistem hakkında bir şey söyler. Dolayısıyla bir kişi arabeski dinlemiyorsa, mesela 100 bin kişi dinliyorsa bu giderek arabeskin önemli bir toplumsal olay olduğu sonucunu getiriyor, gibi...

Bizim toplumda özverinin önemi de var. Çok büyük önemi var. Mazoşist toplumu diye nitelendiriliyoruz ama aslında o kanaatte değilim. Yani, zoraki mazoşistlik belki bir ölçüde olabilir gibi görünüyor da, bizim felsefemizde hoşgörü var ya, o bizim toplumda çok önemlidir. Ben de bu toplumun içinden gelen biriyim. Ondan dolayı bestelerimde toplumumuzun bu duygularını yansıtmaya çalışmışımdır. Yine bireysel görüşümle tabii, haksızlığa karşı çıkmışımdır, ama, sabrımı göstermişimdir; bu benim yine, toplumda herkes bu kadar sabırlı olacak anlamına da gelmeyebilir. Yahutta, ben onlar kadar sabırlı değilimdir, ama ben uzun bir sükuneti, sevgiyi sabrı önermişimdir. İnsanlık gereği, insanlık duygularının içinde çok önemli duyumlar, değerler oldukları için bunlar, bunların önemlerini vurgulamaya çalışmışımdır. Mesela, şöyle de düşünmüşümdür, bir maddeden olan ayrıcalığımı da, bazı bestelerimde şöyle anlatmaya çalışmışımdır. Yani, ben bir maddeyim, ama insan diye ayrılmış olduğumu şöyle belirtiyorum:

Ben toprağın sinesinde
insan denilen bir canım
hem düşünür hem severim
budur taştan farklı yanım
her maddenin zerresini
bedenimde taşıyorsam
ben ne bir taş ne bir ağaç
insanlığımla insanım

ağaçların özgürlüğü
ancak ağaç gibi olur
benim özgürlüğüm ise
düşüncemle hayat bulur
her sürünün bir çobanı var
çobanını koyun seçmez
ben insanım koyun değil
ben bilirim koyun bilmez
gibi. Yani böyle...

Şarkı sözünde yok bu kısım.

Bunun, yok, üçüncü ve dördüncü kıtası yoktu. Ağaçların özgürlüğü ancak ağaç gibi olur, benim özgürlüğümse düşüncemle hayat bulur diyorum.

Bunu çıkartmışsınız.

Yoktu. Bununla şunu anlatmak istiyorum. Görüşler geliyor, sistemler oluyor, sistemler, görüşler gelişiyor. Nereye kadar gelişecek diye bilemeyiz de, ama bunun sonu belki olabilecektir. Sisteme girmiş bir şeyin sonu da daha olabilir diye düşünüyor insan. Belki insanın birçok duyguları hâlâ sisteme oturmuş mu, oturmamış mı bilemiyoruz. Çünkü, hangi sistemde olursa olsun, insan cebindeki parayı oturup hediye, tutup hediye edebiliyorsa, belki bu o sistemlerle izah bile edilemeyebiliyordur. Kişisel olarak. Bu, çok önemlidir.

Bu izah edilebilinir aslında ama..

Sistemlerle izah edilemez.

Evet, sistemlerle izah edilemez, o sistemin hâkim anlayışıyla izah edilemez.

Duygusuyla izah edilebiliyor.

Ama, o da geçmişten kalan bir şeydir, bu sisteme belki de direniyordur yani.

Ama, çok sevdiği birisine insan bir şeyi bağışlayabilir, hangi sisteme uyar ki, bu yine de. Çok büyük şeyler de bağışlayabilir. Canını verebilir. Hangi sisteme uyar ki bu.

Vardır bir sistemi, yani böyle bir sistem olsun istemez misiniz?

Hayır, demek istediğim şu. Durup dururken, canımızı teslim edecek değiliz.

Değiliz, değiliz ama, insanların parayla ölçülmediği, para için, yani yapmak istediği şeyler için önce illa para kazanmak zorunda olmadığı, dolayısıyla yapmak istemediği şeyleri yapmak zorunda kalmadığı bir sistemde niye yaşamıyalım. Yani, böyle bir sistem olabilir mi, olur mu?

Böyle bir sistem olması lazım zaten.. Şimdi şu var tabii, 100 sene sonra 500 sene sonra çok daha farklı düşünceler gelecek. Ben şunu da tavsiye ediyorum. Kesin konuşmamak lazım. Olabilirliğe olduğunca yanaşmak lazım, çünkü, bugün evet dediğimiz, yarın hayır olabiliyor. İnsanın yapısı çok değişken, dolayısıyla görüşleri de değişken olabiliyor. Biraz okuduğunuzda ve düşünerek baktığımızda, mesela tıp alanında dahi, o daha belirgin olan o somutlulukla bağdaşan o tıp alanında dahi.

Doğal bilimlerde...

Doğal bilimlerde, evet, burada bile birçok teori iflas etmiş durumda, mikrobiyoloji alanında bilhassa, kesip biçmede, operasyon alanında ileri gidilmiş de bu alanda iflaslar başladı, ve hatta, iki tane sinir sistemimiz var derken, bir üçüncüsünü bundan birkaç sene önce buldular. Demek o zamana

kadar mevcut olan sinir sistemleriyle ilgili görüşlerin hepsi bir kenara atıldı. Yeniden bir görüş çıktı. Ama, asırlarca insanlar bunlara inandılar. Şu anda da, aynı şekilde, bu somut psikolojik davranışların (hk. bilgilerin) o derece geri kaldığı bir zamanda, izah edilmesi mümkün değil. Yani, insanın o kadar çok zengin bir yapı olduğunu söylemek istiyorum ki, umulmadık anlarda, ummadık şeyler yapabiliyor. O kanunları da, sistemleri de arayıp bulan o insan oluyor, umulmadık zamanlarda canını bile sevdiği için verecek o insan oluyor. Böyle bir yapıyız, onun için olabilir diye konuşmak lazım...

Yaşanmamış o kadar çok olay ve duygular var ki insanda, o davranış biçimleri işte bunlarla ortaya çıkabiliyor. Şu anda, mükemmel dediğimiz bir durum, bu zamana göre mükemmel oluyor, başka bir zamana göre mükemmel oluyor. Onun için başka bir zamana göre mi değerlendireceğiz insanın davranışını, yoksa şimdiki zamana göre mi değerlendireceğiz. İşte muğlak durumlar var. İçinde bulunduğumuz şartlara göre, şimdiki zamana göre değerlendiriyorsak, benim bir sözüm yok. Ama, biz insanız diyorum, hoşgörülü olmalıyız diyorum. Mümkün mertebe, bu açıyla bakalım diyorum. Israrla affetmenin de çeşitli suçlar doğuracağını da biliyorum, ama bunu kontrol altına almanın, bu hoşgörüyü de kontrol altına alarak yaşamanın önemini anlatmak istiyorum. Ben sanatçıyım, biraz bu kadar duygusallığım da olsun...

İşte bu bizim bu geleneğimizde olan bir şeydi, hoşgörü. Hoşgörüyü bu yüzden söylemek istedim. İnsanlık felsefesinde çok önemli bir yeri işgal ediyor bence hoşgörü. Bu da atalardan kalan bir mirastır bize. Bunun sanmıyorum kıyamete kadar bu duygunun önemini kaybedeceğini, insana yakışıyor çünkü hoşgörü. Kontrol altına alınmış bir hoşgörü demek istiyorum ama!

* * *

Şimdi, Amerika'nın da kendine göre neleri neleri var. Ama, en azından bu özel basın organları, TV falan olduğu için belli olaylar bir kez su yüzüne çıktığı zaman kapatılamaz hale geliyor. Yani, kimbilir orası da nasıldır, Amerika'yı

Çok, çok zor şartlarda yaşayan bölgeler varmış.

Ben görmedim, filmlerden izliyorum; orada da var. Ama, en azından bu basın özgürlüğü kişi, insan hakları denen şey gördüğümüz kadarıyla daha gelişkin. Şimdi diyorsunuz ki, kime şikayet edeyim, bir Allah'ına şikayet ediyor, başka şikayet edecek yer bulamıyor.

Bu çok kişisel bir olay, durum olduğu için. "Bazı duygular var ki, kelimelere sığmaz, sevenler anlar ancak, sevmeyen değil" diye benim bir bestem vardı. Bana şimdi bunu hatırlattı. Tarifi de kolay olmayan bazı duyguların, belli bir sisteme de sığmıyor, ama onu yapmak gerekiyor. Şimdi, mesela harakiri'ye hiç aklımız ermiyor değil mi, benim de ermiyor. Bir insanın kendini öldürmesine hiç aklımız ermiyor. Ama, görevini yapamayan bir insan, Japonya'da kendini öldürüyormuş, yahut savaş ortamında olan bir insan, kendini öldürebiliyor, o atmosfer içinde yetişiyor, öldürebiliyor. Doğru mu, değil mi, onlara göre doğru.

Tabii. Yani, o işin doğrusu yanlışı yok.

Yok. Onlara göre doğru. Sevgilisine canını veren bir adamın duygularını bilemediğimiz için, onun o andaki duygularını bilemediğimiz için, bize göre yanlış, ona göre doğru. Yahut bütün varlığını veriyor, gibi.

'Arabesk Yorumları' Hakkında

Arabesk müzik yapmaya başladınız ve belli bir zaman sonra çevreden tepkiler gelmeye başladı. En büyük tepki de, bu "yozlaşma, çarpıklık" tepkisi.

Yorumlarıyla...

Bu sizi nasıl etkiledi? "Bu çarpık değildir, nedir çarpık olan" gibi sorunuzu demin açtınız, onu sormuyorum. Ama, bir kişi olarak, toplumda bir şey üreten bir kişi olarak, bir sanatçı olarak bir tür küçümsenme tavrı sizi nasıl etkiledi? Müziğe bakışınızı, kendinize bakışınızı..?

Şaşırdım. Olumsuz değil. Şaşırdım. Neden böyle tepki gösterdiler diye şaşırdım. Çünkü bir daha baktım ki, ben müzikalitede kesinlikle düşük bir şey yapmıyorum dedim. Emek ise, mevcut halk müziğinden de, sanat müziğinden de icra açısından çok daha iyi icra yapıyordum. Onun için şaşırdım, neden böyle bir tepki gösterdilere diye. Halk değil ama. Halk büyük ilgi gösterdi. Belirli çevreler tepki gösterdi. Müzikalitesi düşük değildir. Söz yapısına gelince ben, gayet anlaşılır, güncel ve herkesin sevebileceğini, duygulanabileceğini düşündüğüm sözleri yazdım dedim.

Bir de şey diyorsunuz, Türk Sanat Müziğinde de zaten daha önceden başka türlü söz yoktu ki..

O dramatik yapıya gelince, o zaten halk müziğinde ve sanat müziğinde bolca işlenmiş bir konuydu, ki ben gelenekten kopuk olmadığımı da söylüyorum. İsterseniz, bunu şöyle yapabiliriz, 3 bin tane halk müziği eserinin birer birer içindeki konulara, söz yapılarına, dramatik özelliklerine kadar ayır-

maya kalkalım ve yine Türk Sanat Müziğindeki 5 bin küsur neyse eserlerin hepsine bakalım, kaç tanesi bunun dramatik yapıda, kaç tanesi değil, yani yalnız arabeski dramatiklikle suçlamasınlar. Bakalım, ondan sonra bunları konuşalım. Yani, kendi malzememizle benim yaptığımı karşılaştırdığımda, kesinlikle ne halk müziğinden, ne sanat müziğinden düşük bir müzikalitesi olmayıp, sözü de gayet anlaşılır ve dikkatli yazılmış, güncel, icraatı da onlardan çok daha iyi bir icraat. Neden bu şekilde tepki gösteriyorlar diye şaşırmıştım. Bana dediler ki, yozlaştırıyorsun. Ben neyi yozlaştırıyorum dedim. Ben herhangi bir halk müziği veya sanat müziği parçasını alıp da onu çok kötü hale getirmedim, dedim. Yani, yozlaştırmak bir yerde bozmak anlamına geliyor. Getirmedim, dokunmadım bunlara dedim. Ee, o zaman dediler, Türk kulağını yozlaştırıyorsun. Yahu, dalga geçmeyin benle dedim, bazı kişilere, Türk kulağını nasıl yozlaştırırım ben, Türk kulağına yabancı olan olsa olsa Batı müziği olurdu. Asıl, alaturkayla alafranga arasında muazzam bir fark vardır, bozacaksa onun bozması gerekir dedim, ki Batı müziği bir insanın geldiği zirvedir dedim o da bozmuyor ki, ben hiç bozmam dedim. Orda da durdular, anlayamadım işte o tepkileri. Bundan sonra bu tepkileri yine değerlendirdim, baktım, geleneksel müziğimizi yapan kişilerin daha çok tepki gösterdiğini gördüm, çünkü gelenekselin icrasının, yapısının yetersizliğinden dolayı arabesk denen müziğe büyük ilgi olmuştu. Onlar, arabesk denen türün halk tarafından bu kadar ilgi görmesini hazmedemedikleri için, bir çoğu, bunu bu şekilde belirliyorlardı, aynı zamanda entellerin, yani yazarlarımızın da kesinlikle müziğe takılmayıp da, söze takıldığını söylemiştim. İkisi, beni tenkit eden iki grup, birbirlerinden kopuktu, biri söze takılıyor, biri melodiye takılıyordu. Yani, o entel dediğimiz zümre için müziğin hiçbir önemi yok-

tu, Arap olduğunu bilemezdi yahut da, İran, Batı olduğunu bile bilemezdi, icabında. Ama, sadece tenkit ediyordu. İkisi de birbirinden farklı şekilde tenkit ediyordu ve bu iki kişinin fikirleri de ne derece bağdaşıyordu, düşündürücüdür. Yani, birbirlerinden kopuk olduklarını söylüyorum. Yani, şaşırmıştım, tepkilerim de böyle olmuştu.

Yani, ben o zaman, insan olarak sorayım; bir, şaşırmıştım dediniz, şeyi düşünüyorum da, biri bir şeyler yapıp da etrafta onu beğenmeyenler olursa, insanın şevki azalabilir, böyle bir kendini kötü hissedebilir.

Hıı.. yok, ben öyle duyguları hiç duymadım. Bilakis, ne yaptığımı biliyordum. Kesinlikle biliyordum ne yaptığımı ve daha iyi olmasına çalışıyordum, çünkü aynı zamanda da ne yapanların ne şekilde yaptıklarını da çok iyi biliyordum, gerek halk müziği, gerek Türk Sanat Müziği. Dediğim gibi, ben bir zaman TRT'nin içinde görev yapmış bir adamdım. Çok iyi biliyordum onları, onun için kendi yaptığımdan son derece emindim. Bir de bu var. Onun için bilerek yapıyordum da. Yakın müzisyen arkadaşlarım her zaman tebrik etmişler, ilgi, saygı göstermişlerdir. Gerçi, beni tenkit edenler de bana saygı göstermişlerdir. Yüzyüze konuşmuşuzdur, maalesef arkamdan konuşmuşlardır daha çok. Madem ki, bir sorun varsa, bu sorun hepimizi ilgilendiriyorsa, benimle direkt konuşabilmeleri lazımdı.

Sizi tanıyorlar ama.

Tabii. Artık tanımadıklarımızla biraraya gelemiyorduk da. Keşke bir araya gelebilseydik, taa baştan itibaren. Türk müziğiyle ilgili sorunları ele alsaydık da, müştereken yapsaydık. Ama, bundan hep kaçındılar. Ama, ben devamlı olarak her zaman bir araya gelmeye hazır olduğumu, ne zaman

biraraya gelebileceğimizi, böyle teklifleri beklediğimi söyledim. Ama, gelinmedi tabii...

* * *

Arabesk politika, arabesk adam, arabesk velhasıl, arabesk, arabesk! Her şeye bir arabesk takısını takmaya başladılar. Ve bunun çarpıklık anlamına geldiğini görüyoruz, olumsuz bir şey varsa, buna arabesk damgasını vuruyorlar. Demek ki, tüm olumsuzluklara arabesk vuruluyor. 20 yıldan beri arabesk var diyorlar, aşağı yukarı işte benim bu müziğe başlamamdan itibaren adeta biz öyle olduk, öyle görünüyoruz, alakası olmamasına rağmen. Yani, bu duruma göre, 100 sene evvel çarpıklık hiç yoktu, adamlar çarpık değildi, politika çarpık değildi de, şimdi 20 yıldan beri her türlü değer çarpık olmaya başladı. Böyle anlama mı geliyor, onların ifadesiyle. Böyle saçma şey olmaz. Tam anlatabildim mi?

Tamam.

Yani anlaşılıyor! Yani çarpıklık sanki 20 yıldan beri var da, daha evvel yoktu. Türkiye'nin içinde bulunduğu durumları, geçirdiği devreleri gözönüne getirirsek, nice acılar çekilmiş, nice yanlışlıklar da yapılmış; 20 yıldan beri mi var bu yanlışlıklar da, şimdi bu "arabesk" deyimi kullanılıyor. Daha evvel böyle bir deyim yoktu; o yüzden kabul etmiyorum bu arabesk tanımlamasını, çarpıklık olarak kabul etmiyorum; yanlış.

* * *

Şimdi arabeski çok seven bir kesim var.

En çok seven bir kesim olabilir. Her kesimde dinleniyorsa da, en çok seven bir kesim olabilir, belki.

Şimdi bu da bir şekilde, başka kesimler de olmasına rağmen, köyden kente göçmüş, kentlerin çevresindeki insanlar deniyor.

Diye söyleniyor.

Ama sırf onlar olmadığını, artık herkes kesinlikle biliyor.

Evet.

Ama, en belirgin onlar görülüyordu bakıldığı zaman...

Yok değil.

Evet, ne düşünüyorsunuz?

74 yılında, Ergönültaş'la yapmış olduğumuz bir röportaj neticesinde Ergönültaş'ın kendi yorumuyla böyle bir sonuca varması neticesi, bu konu birçok aydına, fikir adamına kaynak oldu adeta; yazılara kaynak oldu. Ve ondan sonra hep bu böyle anıldı; bütün sosyologlar oraya bağladılar bunu. Ben ise Engin'e, Ergönültaş'a, yazının çıkmasından hemen sonra, burada bir yanlışlık var, tamamiyle sen buraya bağladın, bu doğru değildir dedim, telefonla görüşmemizde, neden demişti, şöyle şöyle izah ettim -şimdi söylerim-, haklısın, bunu düzeltiriz demişti. Fakat düzeltemedik ve öyle kaldı. Onun etkisidir.

Neden?

Onun bağlantısı vardı. Onun söylediğinde gerçek payı başka açılardan vardı. O şuydu, bana göre: Demin söylediğim gibi TRT'nin yetersizliği halk müziğindeki ve sanat müziğindeki icra yetersizliği ve eldeki malzemenin ilmi bir yere gelmemesi neticesi ve daha doğrusu, toplumumuzdaki hitabeti, hitap ediş gücü azalmaya başladıkça ve buna bağlı olarak da insanların bir takım ihtiyaçlarını, her türlü ihtiyaçla-

rının değişme ortamına gelmesi ve hem bu göçlerin olması hem de bu arzuların. Asıl değişen kırdan kente olayı değildir, asıl değişen insanın kendisidir, insanın duyumlarıdır, alışkanlıklarıdır, her türlü şeyidir.

Yani, kentte de olsa, köyde de olsa, artık eskisi gibi değil, dolayısıyla her yerde bir değişme var.

Değişen insanın kendisidir de onun için; insanın fikirleri, yapısı değişmektedir. Hepimizin söylediği gibi, en etkin organ televizyon. Televizyonda Amerikan yaşamı da izlenebilmektedir, Avrupa'lı da, Doğu'lu da. Bunları seyredip de bunlardan etkilenmemek mümkün mü, ha bir, iki, üç etkilenmedin, ama ikinci, üçüncü sene o Amerika'daki kadının tipini, bizim kadınımız beğenebilecektir. Ya, bu doğru yapıyor, diyecektir. Erkek de onu beğenecektir. Hadi, kendimize o geleneksel dediğimiz yapıya birdenbire uzaklaşacağız. Bu kaçınılmaz bir şey.

Yani birdenbire uzaklaşmasak bile...

Yabancılaşmaya başlayacağız.

En görünür sorunlarımıza ordan cevaplar almaya başlayacağız.

Yabancılaşmış mı olacağız, yoksa değişmeye mi başlayacağız. Bana göre, değişmeye başlayacağız. Değişmeden kaçınılmaz. Bugün arabayı kullanıyoruz, evvelce araba yoktu; bugün uçak kullanıyoruz, bugün daha başka türlü teknik araçlar gelecek. Hâlâ eski kafaya uyup, çok eski batıl inançları olan kişilerin, gazetelerde okuduğumuz kadarıyla, evini kiraya verdiği adam televizyon seyrediyor diye, onunla kavga edip, onu vurduğunu falan biliyoruz. Böyle olanlar da var aramızda tabii. Yani, televizyon bir Batı aletidir, televizyon

seyretmek de günahtır diye onu vurduğunu biliyoruz. Ama, ne kadar bunu yapmaya kalksa, değişme kaçınılmazdır. İşte, toplumumuzda da böyle değişmeye meyil vardı ve toplumumuz süratle değişmektedir. Gönül şunu arzu eder: Her yönde iyi, olumlu, mutlu bir hedefe doğru olan bir değişme. Fakat, bu değişme, değişilirken mutlaka insanı üzecek, yoracak, acı çektirecek. Neden değişmek istiyor toplum? Bulunduğu durumdan rahat değil ki. Daha başka bir değişkenliğe geçmek istiyor; bunu hissediyor ve yapmaya çalışıyor. Tabii acı çekecektir o arada, ızdırabı, derdi olacaktır. Bununla bağlantısı olabilir ancak, kırdan kente göçen insanla değil, toplumumuzun büyük değişmesiyle bağlantısı olabilir.

Tamam, ama burda da en çok belirgin acı çekme, en hızlı değişme ilkin hep orda (göçenlerde) görüldüğü için hep oraya bağlanıyor olabilir. Her yerde var, ama en hızlı sahiden de orada, şırık diye mekan ve her şeyi değiştiriyorsun, bambaşka bir ortama geçiyorsun.

Ben onun için şunu da söylemiştim ama, bütün Türkiye kırdan kente göç etmedi ki, dedim.

Tamam; sizin dediğiniz gibi o genel değişmenin içinde sadece bu en belirgin görüneni.

Bütün Türkiye göç etmediğine göre, bütün Türkiye evvelce ne dinliyordu. İstanbul'un haricinde Türk Sanat Müziği dinlemiyordu ki, bilinmiyordu. Halk müziği dinleniyordu. Davul, zurna ile oynuyorlardı ve köydeki bağlama dinliyordu, şehirdeki bağlama dinliyordu, yani halk müziği dinliyordu. Şimdi, bir de bunun hesabını yapmak lazım. Yani, Batı Müziği hiç yoktu. Köydeki de bağlama dinliyordu. Köydeki adam bundan 100 sene evvel şehire göçse de yine bağlama dinliyordu.

Radyoya kadar ama..

Radyolar, zaten değişmenin başlangıcı. Teknolojik değişmeler, değişmenin en büyük, en süratli olmasına neden oluyor. Ulaşım. Ne ulaşımı, araç ile, nakliye ile olan ulaşım; yahut ta görerek duyarak olan o kültür ulaşımı. Yani, bunlar bu araçlarla çabuklaştığı için, olduğu için, insan tabii TV ve radyonun çıktığı zamanlarda çok daha süratli bir değişmeye girmiş oluyor.

Evvelce, dediğim gibi, insanlar kırdan kente göç ediyordu, belki bu kadar sık olmasa da, göç ediyordu. Ama, köyde davul, zurna ve bağlama dinliyordu; yine şehirde de davul, zurna ve bağlama dinliyordu. Sadece işte o Türk Sanat Müziğini ne zaman duymaya başladı, pikaplar, plaklar ortaya çıkınca, "a" dedi, ilk defa duydu onları, hatta ilk gazel devirlerinde çıktığını sanıyorum. Onu tam olarak söyleyemiyeceğim ama, Hafız Burhan'lardan önceki kişiler, Münir Nüreddin Selçuk'dan sonra, sanat müziği ve gazel okudular. Halk bunlara ilgi gösterdi.

Zaten gazel dediğim zaman, dini müziğe çok yakındır. Din müziğinden farkı sadece sözlerinin yapısındaki serbest güncel ifadelerden oluşması ve müzik eşliğinde yapılması. Bizde hâlâ dinî müzik enstrüman eşliğinde yapılmamaktadır ki, yapılabilir aslında, fevkalade etkin olur. Keşke olsa.

Tasavvufi müzik..?

Tasavvuf yapılıyor. İyi ki bir Mevlana vardı da, buna böylece girildi. Yani, 800 sene evvel giriliyor buna da, şimdi girmek çok zor, neredeyse. Yanlış anlaşılabilir. Kaldı ki, Amerika'daki Müslümanlar bugün, camilerde kendilerine göre orkestra oluşturmuşlar, onlar eşliğinde müzik yapıyorlar, biliyor musunuz? Bu enteresandır. Bunu gelen arkadaşlarımızın hepsi söylüyor ve camiye gittiğimizde acayip etkide ka-

lıyoruz diyorlar. Yani, oradaki Müslümanlar bakmışlar ki, ya Hıristiyanlığın kilisesi var ve burada orkestra var ve çok etkili oluyor tabii. Biz de Müslümanız, biz de müziğimizi orkestra eşliğinde yapalım diyorlar.

Türk müziği enstrümanları ile..?

Türk müziği enstrümanları, Batı enstrümanları, karışık..

Ondan bir örnek isteseydiniz keşke..

Onu arayacağım, bir gün bulmaya çalışacağım. Öyle yapıyorlar orda, enteresan diye söyledim. Müzisyen arkadaşlarımız var, görmüşler, çok etkilenmişler. Ben de aynı şeyi söylüyorum evvelden beri. Neden bizim müziğimizde, dinimizde bu enstrümanlar kullanılmaz. Büyük ölçüde kullanılır ve öyle de etkili olur ki. Yani, reform derken, hem müzikal açısından da reform demek istedim, hem de birçok konuda, düşünülmesi gereken hususlar olabilir. O sağlam felsefeyi ortaya daha iyi çıkarabiliriz.Yani, dini müziğin etkinliğini gazelde görüyoruz diye onun için söylüyorum. Gazel serbesttir. Dini müzik yapıları hançere ile yapılır ve dediğim gibi güncel sözleri ihtiva eder.

Ve şey dediniz, ilk kez plaklarla, hatta gazel...

Gazeller enteresan oldu. Bunu babalarımızda görüyoruz. Babamızda, dedimizin gençliğinde falan görüyoruz. Hep onları söylüyorlar. Daha sonra, radyoların etkin olmaya başlamasıyla, çeşitli müzikleri görüyoruz. Çeşitli derken halk müziğini de, sanat müziğini de görüyoruz. Yine gazeli de belli bir dönem görüyoruz. Gazel modası artık geçmeye başlamıştır. Sanat müziği halka ilk defa yoğun, etkin bir şekilde radyolarla yapılmaya başlamıştır gazinolarda derken, 60'lı yıllara getirdi demiştim; özetliyoruz bunları ya; böyle bir durum.

Bir değişkenlik var. Halkın süratle bu asırda gelişmeye başladığını, değişiklik arzusu hissetmeye başladığını görüyoruz. Verileri de aldığını veyahut alamadığını da görüyoruz ayrıca. Denemeler yapılıyor. İşte Cemil Reşit Rey'ler, Ahmet Adnan Saygun'lar, Türk Beşleri de yapılan o denemeler çok güzel denemelerdir, değerli denemelerdir. Fakat nedense, nedense değil, mutlak bir sebebi var. Bu uzun yıllar bizim toplumumuzda dinletildi, fakat halkımız ona bir cevap veremedi, yahut hoşlanmadı. Neden hoşlanmadı. Bence şu oldu da, hoşlanmadı: Yani anlatılan müzik bizim ezgilerimizdi, bizim çeşitlemelerimizdi, eksik olan bir şey vardı. Burada Doğu ile Batı arasındaki kesin olan bir hattı bu. Yani, kilise ve cami, ikisi de Allah'ın evidir; ibadet Allah için yapılıyor burada, fakat kilise ve cami arasında bir fark vardır. İşte bunun gibi, bir farklılık vardı, bana göre. Onlar camiyi anlatmalılardı bu ezgilerde, değil mi, bizim toplumumuzun, halkımızın ezgilerini anlatmaya çalışıyorlardı, cami anlatacaklarına, camiyi tam anlatamıyorlardı, örnek. Cami ve kilise örneğini ben, belirgin diye vermek istedim. Kiliseyi hatırlatıyordu. Fakat, dediğim gibi, halkımız kiliseye de yabancı değil ama, yine de cami özelliklerini taşımıyordu. Bunun gibi bir fark vardı. Hepsinin hedefi Allah'dı, ayrı konu. Toplumumuzdaki bu değişikliklerden kente de göç ettirtse.

Kentin kenarında da yaşasa...

Yaşasa; ne olursa olsun halktaki olan bu değişiklik arzusu, arabesk denen yapının oluşmasına sebep olmuştur. Birinci sebep budur. Sözüyle, müziğiyle; söz, eski söz yapısı neydi: Farsça idi, Osmanlıcaydı, anlayamıyordu sözden. Yine de onun yakın klasikte onun o derece Osmanlıca olmadığını görsek dahi, melodi yapısı genel toplumun yapısından daha farklı bir yapıdaydı. Alışmadığı bir müzik olduğu için, henüz

ona tam anlamıyla cevap verememişti. Yani, Türk Sanat Müziğinin o ezgilerine halk tam anlamıyla halk, asırlardan beri pek duyamadığı için cevap verememişti; ama sonradan yine sevildi de. Sevildi de, yine de halkın daha çok sevebileceği şeyler olabilirdi. İşte bunu bulmak lazımdı. Eğer TRT ve çevresi, halkın o çok sevdiği sevebileceği şeyi, o neyse, bulabilseydi, çalışabilseydi, veyahut ta en azından şöyle deseydi: Biz ilkiz, gelen her türlü fikre saygımız var; Türk müziğinde hepimiz, katkısı olacak herkese kapımız açık, ne yapılabileceğini hep beraber araştıralım deseydi, böyle bir düşünceyle girilseydi, Arabesk denen tür oluşmazdı. Çünkü dediğim gibi, değişkenlik arzusundan kaynaklanmıştı.

* * *

En çok üzüldüğüm husus, (Klasik Türk Müziği hakkında), bütün bu bilgileri okudukça, gördükçe etrafta söylenen bir arabesk, "vay arabesk, neden arabesk, arabesk şöyle, arabesk böyle" sözlerinin düşünülmeden konuşulması. Mesele, arabesk meselesi değil, Türk Müziği meselesi. Mesele, Türk müziğinin daha iyi hale gelmesi için neler yapılabilmesidir. O olumsuz sözleri söyleyenlerin hiçbir tanesinin, o deminden beri günlerden beri yaptığımız şu notlar arasındaki en ufak bir notu dahi bildiğinden emin değilim. Bir çoğunun ve bunları bilmeden, bizim yapımızı bilmeden, malzememizi bilmeden, kim tarafından Türk müziği nasıl idare ediliyor, bunları araştırmadan, sormadan, "arabesk" deyip karalıyorlar, her şeyi. Öyle saçma şey olmaz. O arkadaşların araştırmasını isterim. Onlara araştırma tavsiye ederim. Tanıyalım kendimizi, bilelim. Daha çok konuşacağımız şeyler var tabii. Buna çok üzülüyor insan. Üstelik, konu bu kadar önemliyken, Türk Müziğini ele almak konusu bu kadar önemliyken, tüm bu ülkemizdeki müzik hareketlerinin içinde bizim duyumu-

muz içinde en çok belli bir icra açısından belli bir yere, iyi bir yere gelmiş olan icraat, maalesef onların sevmediği arabesk denen türün içindedir. Bunu kesinlikle söyleyebilirim.

Ama, onun şanssızlığı da sahiden araştırmanın bireye kalmış olması. Ve piyasa, yani piyasa içinde döndüğü için de bu iş, o araştıran birey de bir şekilde bütünleşme zorunda kaldığı için ilerleme yavaş; yani aksini gördükçe bir şey (gelişiyor), *yeni denemeler yapmanın büyük bir riski olduğu için, yani piyasada çalışan bireyin kaldıramayacağı bir riski olduğu için, bir tür sarkaç gibi çalışıyor. Yani tüketici beğeniyorsa, onun aksi bu yana geliyor, böyle gitmek zorunda kalan bir mekanizma bu çünkü.*

Ayrıca takdir etmek lazımdır ki, araştırma yapmak kolay değildir. Bir şeyler bulmak, hele yeni bir şeyi keşfetmek öyle kolay değildir ve onu kabul ettirmek de kolay değildir. Öyle 10-20 yılda olmaz böyle şeyler. Ayrıca bir elemanın yetişmesi için 15 sene lazım ortalama. 15 seneden sonraki tecrübesini de dahil ederseniz, 25-30 sene lazım, yetişmiş elemanların bireyler tarafından çok miktarda yetiştirilemeyeceğinin hesabını yaparsak, devletin yapması gereken nice görevler olduğunu, piyasadaki yahut ta, yalnız piyasa diye kötüleyerek söylemiyorum, piyasada her şey vardır, bireylerin bu devletin yetiştirdiği elemanlarda neler yapabileceğini, o zaman daha ziyade görmüş olacağız. Fakat devletin içindeki görevliler görevlerini ne şekilde yaptılar ki, bu şikayetleri yapıyoruz.

Orhan GencebayArabeskinin Yazım ve İcra Özellikleri Hakkında

Resmi sanat/halk müziği içinde konulan kuralların dışına çıkan, serbest çalışan, ama bizim duyumumuz içinde olan biriyim. Fakat, bir farkım daha var. Müzikle ilgili çalışmalarımda müziği başka türlü, daha zenginleştirmenin yolunu da arayan bir insandım ben. Benim özelliklerimden bir tanesi de buydu. Yalnız besteyi o formların dışına çıkarmak değil, icrayı da daha başka türlü yapmayı arayan biriydim. İki defa farklılığım var.

Şimdi dört yerin (geleneğin) arasında dolaşıyorum diyordunuz ya, hele bazı parçalar için "ortada" diyordunuz; bir ağırlık merkezi olduğunu söyleyemiyordunuz.

Evet, söyleyemiyorum.

O zaman, bestede de, yorumda olduğu gibi bir tür emprovizasyondan bahsedebilir miyiz?

Beste zaten serbest düşüncelerin, duyguların arasından seçilen belirli ezgilerdir.

Ama, onu ille de, ya şu, ya bu geleneğin içinde yapmak başka bir şey, ama geleneklerden yararlanarak serbest bir biçimde yapmak başka bir şey. İşte bu serbest bir şekilde yapmanın, emprovize bir yanı olduğunu söyleyebilir miyiz?

Emprovize, her konuda, her zaman vardır. Gazelde de vardır. Türk Halk Müziğinde de vardır. Dünyanın her tarafından, her müzikte vardır.

Var ama, mesela şekline uymuyor. Neyse belki o (yenileştirme/başkalaştırmadır), illa emprovize demek değil.

Bir de emprovizenin o anda değişiklik yapmak gibi bir manası var, halbuki beste daha önceden yapılıyor.

Beste kalıplıdır, kalıplanmıştır, belirlenmiştir. Ezgiler seçilmiştir, yahut ta emprovize ise, ne yapacağı belli olmamaktır, sürpriz gelebilir her an.

Sürpriz; ama, şunu demek istiyorum, ondan bir öğe, o dört gelenekten yararlanarak onlar arasında serbest dolaşmak için de söylenemez mi? Ordan da bir şey gelebilir, o duyuma göre; illa Türk Sanat Müziği kalıbı içinde olmak zorunda değil, gibi.

Şimdi, burada belki şunu söylemek istiyorsunuz. Ben dörtgenin içindeyim dedim. Bir yere bazen ağırlığı olmuyor, dedim; serbest. Ama, ne kadar ağırlığı olmasa da, yine de bu dördünden öğeler vardır içinde, ama kesin bir ağırlığı yok. Ancak ağırlığı olanlar söyleyebiliyorum. Halk müziği ağırlıklı, sanat müziği ağırlıklı diyorum. Söylediklerimin ise, yine bunların arasından belirli duygularla yaptığım bir şey; sanki eşitmiş gibi olabilir. Bunu böyle düşünmek lazım. Bir ağırlığı olmadığı için böyle söylüyorum. Fazla, bir tarafa yönelmediği için böyle söylüyorum.

Peki, "ton oluşumu" diye bir şeyden bahsediyorlar. Ton oluşumunu etkileyen öğeler..?

Şimdi, ton oluşumu, anlamı var da, ama ne şekilde, biraz daha açar mısınız?

Yani, "caz" kısmına bakıyordum Müzik Ansiklopedisi'nde, orda, onun unsurlarını sayarken, entonasyon diye bir unsur sayıyor ve onun oluşumunda, işte mesela ritm ve yorum, emprovize yorumun önemli bir şey olduğunu ve özellikle de işte altyapı enstrümanlarıyla melodiyi çalan enstrümanların

aynı ritmi çalması, değişik ritmler çalması ile oluşan gerilimin ton oluşumunda büyük etkisi olduğunu söylüyor gibi, bazı unsurlar niteliyor. Şimdi sizin "özel" (ortada) dediğiniz şeyi anlamak için yani...

Evet, bir ağırlığı olmayan çalışmalar..

Evet, onları anlamak için acaba bu "ton oluşumu" gibi bir kavrama yaslanarak, onu oluştururken hangi öğeler orda daha ağırlıklı diye bakıp anlamaya çalışmak bir yol olabilir mi, diye düşünmüştüm de, onun için soruyorum.

Şimdi cazın, bu söylediğiniz, cazın emprovize icralarında olabiliyor, daha ziyade. Şöyle ki, mesela, cazı diyelim kaç kişi çalıyor, tenorsaks, piyano veyahut davul, yani bateri, basgitar, solist bir anda bakıyorsunuz, piyano oluyor, bir anda bakıyorsunuz tenorsaks, veyahut ne çalıyorsa, trompet neyse. Münavebeli solistlik yapıyorlar bunlar. Biri solistlik yaparken, arkadan akompani eden saz piyano alabiliyor ve bas da onu takip ediyor, bateri de, takip ediyorlar ama, aynı duyumun içinde, aynı akorların içinde serbest çalışarak takip ediyorlar, kimi, solisti takip ediyorlar. Her solist, diğerleri tarafından emprovize olarak takip ediliyor; ama yine belli bir yapının içinde, akorun içinde takip ediyorlar. Cazın yapısı bu, genelde. Emprovize oluyor aynı zamanda solistlerin ve diğer aletlerin yaptıkları. Gazelde, solist içinden geleni okuyor. Alttaki ritmler, belli bir tempoyu tutuyorlar, ama süslemeleri var, yine emprovize süslemeleri var. Belki cazda daha fazla bir emprovize yoğunluğu var. Türk müziğinde tek seslilik olduğu için, o yoğunluk yok. Solistin yoğunluğu veyahut ta soliste ara nağmelerde yol gösteren, belirli nüansları, ezgileri çalan o enstrümanın yaptığı da emprovizedir. Zaman zaman onlara, emprovize olarak iştirak eden dediğim gibi, davul takımı oluyor, alt ritm oluyor. Ama, ritm gene belli bir kalıp

içinde emprovize yapılıyor. Öbür taraftaki gibi yoğun değil açıkçası, çünkü orda akor var; belli bir akorun içinde gidiyor; burda da yine belli bir ansamble var; olmaması mümkün değil, ama ordaki çok seslilik ile, burdaki tek seslilik arasında bir ayrıcalık var tabii.

Peki, bu süsleme denen şeyin Doğu müziğinin, Türk müziğinin özelliği olduğu söyleniyor. Nedense, şimdi bunlar yalan yanlış olabilir, fakat şöyle bir şey: Batı müziğinde her şeyin aslında yapısal bir özelliği olduğu, halbuki Türk müziğinde bir yapı olduğu, ama süslemelerin çok fazla olduğu, görünen zenginlik denen şeyin aslında süslemelerden ibaret olduğu; süslemecilik olduğu söyleniyor.

O, herhalde şunu söylemek istiyorlardır. Süsleme her müzikte vardır, süsleme, nüanslar anlamına da geliyor tabii. Nüans, çok çeşitlidir. Ritmik, veyahut melodik nüanslar, veyahut kuvvetli ve hafif nüanslar, vs. Türk müziğinde, o deminki söylediğiniz yeterli değildir. İzah etmek için şöyle ki; altta bir ritm var, ritm zamanı bölüyor, belirli bir tempo var. Süsleme her müzikte; Türk müziğinde ritm var, zamanı bölüyor, onun üzerinde makamlar var. İrtifayı gösteriyor. Kuraldır bunlar. Bunlar kesin, değişmeyen kuraldır. Bunlar müzik kurallarıdır, evrensel ölçüde kuraldır bunlar. Bunlar değişmez. Onun üzerindeki değişkenlerden bahsediyoruz biz, yani yorumlardan, ezgilerin şekillenmesinden, makamların birbiriyle karışması, formların değişmesi... biz bunlarla ilgileniyoruz. Zamanın bölünmesi olayı ve irtifaların belirlenmesi olayı evrenseldir, değişmez. Herkes, demiştir ki, ben zamanı böyle bölüyorum, benim tarzım bu; ben irtifayı bu şekilde değerlendiriyorum, arızalar şudur, neyse, bunlar değişmez, herkes bunları belirlemiştir. Yani, Rast makamı budur, Hicaz makamı da budur bizde. Majör budur, minör budur.

Bunlar değişmez. Değişen nedir, demin söylediğim gibi, icraat, yorum, formlar, vs.. Bunlar temeldir, altyapıdır bunlar. İşte Türk Müziğinde zaman bölünmüş, ritm var, makam var üzerinde, irtifa belirlenmiş; ne, onun üzerinde, bu altyapının üzerinde bir melodi var, duygular, ezgiler belirleniyor, söz, müzikle; tek bir ses halinde belirleniyor ve bu tek bir ses, öyle bir süslendirilmek isteniyor ki, tüm nüansların özelliklerini buraya katmaya çalışıyor, yapan kişi. İşte süsleme denen olay bu. O tek sesli seçilen melodinin ne gibi süsleneceğinin hesabını yapmak; ondan önce saydığım özellikler alttaki, (var)...

Tamam anladım. Fakat bu Arap'ların da bu yaylıları kullanış tarzı var ya; yahut şimdi arabeskte de arada bir böyle "ııt" diye girip çıkıyor; şimdi onun varlığı veya yokluğu (sorusu)...; yani ritmi ortadan kaldırsanız, olmaz; makam elzem; melodi elzem; bu başka bir şey mi acaba; o yaylının mesala orada öyle olması, sonuçtaki duyuma bir şey katıyor (mu). Fakat, onun orda olup olmaması, yani broşunu buraya tak, parlak bir broş tak, küçük bir broş tak, ama o yine bir broş; o broşu çıkarabilirsin, yine de elbisen değişmez.

Yani broşun olmasa ne olur diyorsunuz, o süsleme olmasa ne olur diyorsunuz. Süsleme olarak görülüyor, o yazılmayabilir. Olabilir. O kişinin yazısıyla ilgili bir durum.

Ama, onun böyle çok ayrılamaz bir işlevi var mı, diye soruyorum..

Yok, katiyen, yok. O öyle yazılmıştır; geçici de olabilir. Bunu sormanın nedenini herhalde şöyle düşünebilir miyiz? Sorma nedeni nedir? Bir kural olup olmadığını öğrenmek mi?

Hayır, değil. Arabesk müziği ele alalım ve örnek olarak da bu yaylıları ele alalım. Yaylıların bir parçadaki işlevi gerçekten elzem ve kaçınılmaz ve o ordan çıktığı an, anlamda kesin büyük bir değişiklik olacak gibi bir sonuç mu getirir...

Katiyen.

Yoksa sadece bir süsleme midir?

Süsleme düşüncesiyle yapılmış olabilir. Ama, ısrarla böyle bir şey olacak diye bir kesinlik yok.

Ama, mesela -şimdi bu bir spekülasyon- şu "caz"ı okurken, gerilim diyordum ya, melodi-altyapı enstrümanları farklı ritmler çalarak, aradaki gerilimin kendisi kaçınılmaz bir anlam yaratıyor. Kaçınılmaz bir unsur oluyor diyordu. Şimdi ordan aklıma gelerek, acaba mesela arabeskte de şey var mı, ritm enstrümanlarıyla, yaylılar arasında bir yapısal olay oluşturuluyor ve onun yaylılar ordan çıktığı zaman o olay ortadan kalkıyor. Yaylıların gerçekten arabesk müzikte bu tür yapısal bir katkısı var mı, yoksa sadece bir süsleme mi, ki sanki bana yaylılar böyle bir özellikte kullanılabilir gibi geliyor.

Dün bahsettiğimiz bir şey vardı, yaylıların önemini söylemiştim. Yay grubu, bütün dünyada çok kullanılmaktadır. Yay ailesi; keman, viola, çello ve arsebas. Bu dörtlü grup bütün dünyada enstrümanlar arasında en çok olması gereken grup oluyor. Neden, keman sesini tek de verebiliriz veyahut çello sesini. Gerçi bunlar tek de verilebilir de. Bir orkestra arasında bunlar çok kullanılıyor. Orkestra daha büyük kalabalık bir gruptan oluşuyor, bunların arasında yaylı grup çok fazla oluyor. Çünkü, yay, keman sesi yumuşaktır. Etkin ve güçlü bir yumuşaklığı elde etmek için, yay grubunu zengin bir şekilde vermenin büyük yararını görüyoruz. Türk müziği

de yapı olarak yumuşak bir yapıya sahip olduğu için, gerçi müzik genelde yumuşaktır da, Türk Müziğinde de bu böyle olduğu için bilhassa yay soundunu tercih ettik. Yay soundu ilk olarak Batılılar tarafından oluşturuldu demiştik ve Araplar da Batılılardan bu soundu, yani bir orkestra içindeki yay soundunu aldıklarını, tercih ettiklerini söylemiştim. Arap musikisi ile Türk musikisinin benzerliğinden, yakınlığından dolayı, biz de kendi içimizde bir değişiklik veyahut zenginlik yapmak istediğimiz zaman böyle bir şeyi tercih edebileceğimizi söylemiştim ve nitekim tercih de ettik bu yüzden. Yani, keman grubunu, yay grubunu birinci planda kullandık. Ama, bu kullanma şekilleri kişinin yeteneğiyle yapısıyla, duyumuyla ilgili bir husustur. Önemli olan yay grubunun bu yoğunluğunu biraz hafifletmek var. Yahut ta, hep yay grubuna ağırlık verdik, biraz da başka enstrümanlara ağırlık verelim düşüncesindeyim. Demek ki, bu da ısrarla böyle olması gerekiyor diye bir kural olmuyor bizim duyumlarımızın içinde. Bir keman da, pardon kanun da belki yayın yaptığı kadar olmasa da, önemli ölçüde birinci planda olabilir, bir bağlama da olabilir, bir ud da olabilir, vs.. Önemli olan, kişinin yeteneği ile eserin güçlülüğü ile ilgili.

Yani mesela, arabesk müzikte yaylıların (sizin deyişinizle) bir tür güçlü bir yumuşaklık elde etmek için kullanıldığı,
Tercih edildiği...

Bu anlamda tercih edildiği,
Yalnız arabesk müzikte değil ama.

Ben arabeski...
Peki, konumuz o.

Konumuz olduğu için...

Bir disiplin dahilinde olduğu, güçlü olduğu için diyorum, gerçekten de, neyse bir müzisyen olmuş olsaydınız, bunun ne demek olduğunu daha iyi anlatmış olabilirdim, yahut siz anlayacaktınız.

Tamam. Hayır, ben onu anlayabildiğim ölçüde anlayabildiğimi zannediyorum.

Mutlaka anladınız.

Fakat, yani onu bilemeyiz de, hani bir şeyi tanımlamaya çalıştığınız zaman onu o yapan nedir. Yani iki tane bardak vardır, ikisi de bardaktır ama, bir tanesinin kesiti dörtgendir, onun adı dörtgen bardaktır, ötekinin kesiti dairedir, onun adı daire bardaktır. O bardaktan daireyi çıkarttığım an artık o daire bardak olmaz, camdan olur, bütün nitelikleri aynı olsun, yine onun içinden içilsin, ama o daireyi çıkardığım zaman artık o daire bardak değildir. Onun için arabeski arabesk yapan

İşte bütün mesele bu!

Müzik yapısı açısından..

Arabesk nedir sorusuna geliyor, hâlâ bulamıyoruz gibi görünüyor değil mi?

Değil, bir çok şey biriktirdik ama...

Bulamıyoruz, gibi geliyor.

Öyle baktığım zaman, mesela ritmin öne çıkması, yorumda serbestlik, enstrüman çeşitliliği...

Zenginliği...

Ve Doğu ve Batıdan, karışık olması ve sayılarının çokluğu, altyapı-üstyapı ayrımı ve partisyon...

Az da olabilir

Az da olabilir, çok da olabilir ama, böyle bir serbesti olması...

Bunlar doğru.

Tamam.

Kuralların mevcut resmî müzik politikamızın dışına çıkan her türlü özellikleri olabilir.

Onu dedik ama, onu ilk başta konuşurken ona "negatif tanım" dedik. Kendinden çıkan değil de, kendine benzemediği için bir tanım yapmış oluyoruz (o zaman).

Evet.

Ama, gene de orada şunu diyebilirsiniz: Geleneksel kalıpları kullanan ama...

Tamamiyle ona bağlı olmayan..

Olmayan.

* * *

Ritm aletlerini niye kullanmıyor, işte buna benim aklım ermiyor. Kullanmaları lazımken kullanmıyorlar. Bu kadar usul var. Bakın, "Türk Musikisi Nazariyatı ve Eserleri" diyor. Kitabı var. Bunu da yazan İsmail Hakkı Güngör, Ekrem Karadeniz vs. bunun gibi birçok hocalar var. Ritmleri anlatıyorlar. Sadettin Arel anlatıyor, herkes anlatıyor. Ritm kullanmaya gelince, ritm kullanılmıyor, deli olmak işten değil, olur mu böyle şey.

Bu hep mi böyle olmuş?

İcrada ritm aleti adeta yok. Bir tane tef koyuyorlar kazayla, kazayla diyorum, adeta elinden gelse onu da koymayacaklar, bazı tipler. Tef koyuyor, tefin de sesi çıkmıyor. Melodi götürüyor, melodinin de içindeki ritm duygusuyla gidiyorlar, yani melodik enstrümanların vurmuş olduğu ritmlerde gidiyorlar adeta. Onlar ritm vurmuyor da, melodinin yapısı ritmi ne kadar belli ediyorsa, onunla gidiyorlar, olur mu böyle saçma şey.

O zaman bir tür altyapısız oluyor.

Altyapısız, tabii. Güzel. İşte benim en başta çıkış noktalarımdan bir tanesi budur. Ritmi ortaya çıkaracağız, ritmi ortaya çıkarmak demek altyapıyı ortaya çıkarmak demek. Altyapı yoktu.

Altyapıyı ortaya çıkarmak demek de, kendiliğinden basgitar mesela.. çağrıyor..

Kendiliğinden onları oraya katabilmek. Önce ritmi çıkar, bası falan bir kenara bırak, ritm aleti ortaya çıkınca, yahu yanına bir destek daha lazım diyorsun, nedir o: Bas. Gel buraya. Bas da ana melodinin özünü atsın, yahut da şifre atsın. Neyse, böyle bir yenilik arıyorsun, ister istemez.

Halbuki siz bunun aslında eserlerde varolduğunu, ama icra yüzünden yapılmadığını söylüyorsunuz.

Kesinlikle. "Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri" ve "Kudum Velveleleri" üstelik. Nerde, icrada yok.

Hiç bunu araştırdınız mı? Yani, mesela Yurttan Sesler, Türk Halk Müziği ama, yani radyoda (bu programı) kuran

bir kişi, o geleneği kurarken, icrada onu kullanmadan başlamıştır belki, nedense..

Ya kullanmadan başlamıştır, ya yeteneği yoktur, başlamıştır, ya da öyle seviyordur başlamıştır.

İşte ama onu tespit etmek lazım aslında.
Bu meydandadır.

* * *

Türk müziğinde daha çok orta sesler vardır. Fakat Batı Müziği ile birleşme çalışmaları başladıktan sonra daha tiz ve daha kalın mı diyeyim, o iki taraftaki sesler de, işin içine girdi diye bir yorum duymuştum.

Şimdi genelde bu doğrudur, yanlış değildir. Şöyle ki, Türk Müziğindeki enstrümanları sıralarsak, kemençe mesela, önce sanat müziğinden ele alalım, kemençe, orta sesler ve tize dönük bir yapıdır. Orta sesler, kanun aynı şekilde. Tambur, aynı şekilde. Ud, aynı şekilde. Basları olmasına rağmen bunlar yeterince ortaya çıkmaz da, o da zaten bir udun bası olması, bas demek anlamına da gelmiyor. Türk müziğinin icraatında hâlâ, TRT'deki icraatında hâlâ bu anlayış vardır. Orta seslerin hâkimiyeti vardır. İşte bu seslerin altının ve üstünün olmaması beni rahatsız ederdi. Size daha evvel söylediğim, arabesk denen müzikte altyapı ve üstyapı anlayışı ondan çok daha farklıdır ve burada işbölümüyle beraber bunlar gelişmiştir, daha iyidir icraat diye söylemiştim. İşte bunlara bağlı. Şimdi, artık onu tam izah etmek gerekirse, seslerin sağlıklı olması için kuruluş olarak, orkestranın kuruluşu olarak basın ve orta ses ve tiz seslerin de üçünün de kullanılması gerekiyor, bir anda da olabilir, yahut ta gerektiği gibi münavebeli de olabilir. O yazıyla ilgili bir durum. Ama, baktığında, dinlediğinde eseri, evet, bunda her şey den-

geli, yerinde diyebilirsiniz. İşte Türk müziğinde bu yoktur.

Peki, mesela tizleri çalan enstrümanlar hangi enstrümanlar, yani tizleri daha çok kullananlar, hangi enstrümanlar bas seslerde daha çok kullanılıyor.

Mesela şimdi kemanı ele alalım, keman ailesini. TRT'de keman icrası daima birinci planda; birinci planda demiyeyim de, as alettir keman orda da, ama bir tane keman koyarlar. Halbuki kemanı; pardon şöyle söyleyeyim, bir keman, bir kanun, bir kemençe, bir ud, bir darbuka yahut pardon daire, tef; beş altı kişilik bir grup, ney, bunları her enstrümandan birer örnekle yapmak var, buna bir şey demiyorum, böylesi de var. Ama, böyle büyük zengin bir grup düşünüldüğü zaman, o zaman daha farklı ele almak gerekiyor. Gerçi bu deminki saydığım 5-6 kişilik gruba da yine alt sesler lazımdı. Alt sesler derken, o bas sesler lazımdı; hep saydığım orta seslerdir. Tizleri elde etmek için, bazı aletlerin tizleri de vardır. Mesela ney çeşitlerinde. Ney çeşitleri aslında 12 tane ton esasına göre, 12 tane ney olması lazım; şu anda ne kadarı kullanılıyor tam olarak; bakmak lazım. Bunun arasında basları da, tizleri de olan neyler de var. Basları dersem tabii ki bir bas gitar, kontrbas, arçebas veyahut çello niteliğinde olan baslar değil. Bu ney ailesinden neyi, diğer enstrümanların konumuna göre de, parçanın yapısına göre baslığı ve tizliği dengelemek lazım. Yani, yalnız neyin tizliğini yahut baslığını almak anlamına gelmez. Diğer enstrümanlarda kullanılan baslık ve tizliklere göre de bir denge kurmak lazım. Şimdi bu yanıyla ilgili. Neyin tizi de var. Keman ailesinin aile olarak bası da tizi de var. Arçebas en kalın, onun bir oktavı çello, onun bir oktavı viola, onun bir oktavı kemandır. Bunlar dört oktavlı seriler. Neyde de, demin söylediğim gibi, bir aile vardır. Belki o aile olmazsa da, o 4 oktavın içinde ney solist ola-

rak kalmış olur, bu keman grubunun yanında ney solist olarak kalır. Ve yazı yazarken, partiyi ne şekilde düzenliyorsanız, şimdi bunu anlatmak da kolay değildir, ancak örneklerle vermek daha doğru; kolaydır da ancak uzmanca bir ifadedir. Yani keman ailesine mesela bütün ailenin çaldığı anda ney onlara ne yapar? Onlara eşlik edebilir. Hangi bölümde? O yazanın duyumuna göre. Onları süsleyecektir; belki de başka bir melodi çalacaktır. Yazan ne istiyorsa ona göre yapacaktır, ya tiz yahut ta bas, yahut orta seslerde bir ney kullanacaktır. Yahut da çello ve arçebas solo yaparken, üzerinde neyin tiz olması gerekir; yahut orta sesleri olması gerekir gibi. Bu yoruma bağlı olan bir şey. Ama tüm orkestra çaldığı zaman ne yapmak gerekiyor. Bütün enstrüman grupları var ise, o orkestranın içinde, hepsinin yerini alması gerekiyor tabii. Altyapıdan başlarsak ritmlerin yanında ona destek bas yer olmalı. Batı böyle yapıyor; bizde de buna uygun bir anlayış geliyor zaten. Bir ağırlık olmalı. Bas ritmlerle birleşmeli. Ritmlerin attığı ritmi atmak ve aynı zamanda melodinin yapısına uygun ya şifre atmalı, yakışıyorsa tabii, onu da çok iyi düşünmek lazım ki, değişik bir uygulamadır. Batı gibi değildir, çünkü bizim melodilerimizin yapısı farklı. Ya şifre atmak, yahut ta ana melodinin mıntıkasında dolanmalıdır, ritm atarken. Bunu tercih etmek, yazmak da önemlidir. Altyapıda bu varken, geçen izah ettiğim gibi, biz belli bir akor grubu da koyuyoruz, basın bir oktav üzerinde ağırlıklı, parçanın yapısına göre de yine bası destekleyecek baslıkta, yahut ta bir oktav, iki oktav dolgun bir akor; belki arpeyler koyuyoruz, basın üzerinde birkaç oktavı belirtecek, yahut ta bir oktav yukarıyı belirtecek. Ondan sonra, yay grubunun dolgunluğunu o basın üzerine yerleştiriyoruz; bas ve ritm ve akorun üzerine yerleştiriyoruz. Yay grubu olduğu gibi baştan itibaren tize kadar, orta sesleri de kaplayan bir mesafede rol

oynayacak demektir bu. Fakat arçebasla basın arasında, aynı sesler verileceğinden dolayı, ona da dikkat etmek gerekiyor. Birbiriyle çatışacak olan bu sesler çirkin bir durum yaratabilecektir ve birçok sesleri de kapayabilecektir. Arçebasın önemi farklı, o yazıyla ilgili bir husus. Orkestrayı yay ve ritmle ve basla ve akorla böyle dengeledikten sonra, solist sazların önemi geliyor. Yaylar bu arada belki partilerini bir veya ikinci, üçüncü keman olarak da çalabilirler. Yine duyuşa bağlı, yazıya bağlı. Ondan sonra solist sazlar gelmektedir. Solist sazlar nelerdir. İcabında bir çello da olabilir, yine yay grubundan bir saz da olabilir, alaturka, bizim aletlerimizden olan solist sazları fazla kullanıyoruz. Bu solistler serbesttir, istediği duyumu çalar, yalnız ana hatları veririz. Demin tarif ettiğimiz bir şey var, o solist sazların Arapları beğenmesinden dolayı o nüansları fazla kullanmaya çalışıyorlar. Ben pek müsamahakar değilim o konuda, ama şu anda kullanılıyor; o nüanslar çok kullanılıyor, yakın olması nedeniyle, Arap nüansları kullanılıyor.

Hangi aletlerde daha çok kullanılıyor, bu?

Çalanın yapısına bağlı; çalan kullanmak istedikten sonra öyle kullanıyor.

Her şeyde kullanılıyor...?

Her şeyde kullanılıyor. Çünkü çok yakın, aynı Hicaz, bizde de aynı Hicaz; aynı Uşşak, bizde de aynı Uşşak. Sadece bizim duyumumuz ve onun duyumu farklı, işte o nüansları Arap gibi duyarsa, bastığı ezgi Arap gibi oluyor, bu defa Arap diye daha ziyade söylenebiliyor tabii. Aynı melodi olmamasına, yani Arap'tan alınan bir melodi olmamasına rağmen, diğer benzerlikler yetiyor zaten, Arap diye söylemeye. Solist aletler, deminki söylediğim çerçeve içinde yerini alır

ve münavebeli, solistle yay grubu birbirine cevap verebilir, ritmler hem yay grubuna hem solist alete tabidir. Solist aletler nelerdir, en çok kullanılan kaval, kanun, bağlama, bu bağlama da benden dolayı bilhassa bağlama olmuş oluyor, benim yüzümden bağlama daha ziyade kullanılmaktaydı; onu da iyi kullanmak lazım, tabii. Her yerde değil. Sırasıyla ondan sonra, Batı'nın tüm enstrümanları, yakışıyorsa parçaya tabii, vibrafondan saksafona kadar, yakıştığı nispette; o arada yayın 4 oktavlık dolgunluğunun yanısıra, tiz gerektiriyorsa, tizi mi gerektiriyor, orta sesi mi yahut bas sesleri mi gerektiriyorsa ona göre o alet seçilecektir. Hem de o melodinin yapısına uygun olması şarttır, verilen solonun. O solo belki bastır, belki orta, belki tizdir diyorum. Aletle o solonun kaynaşmış olması lazım, bestecinin duyumuna göre o seçilir.

Ama, eğer Türk Müziği aletleri tiz çalmada o kadar elverişli değilse, solist tiz çaldığı zaman genellikle Batı aleti olması daha uygun gibi görünüyor..

Dengeyi kurmak çok önemli tabii. Biz geldik şimdi şu cazın yapısındaki özelliklerini anlatmaya, farkında olmadan deminki grup var ya, o altyapı ve üstteki o keman grubu, onu sağlam bir şekilde elde ettikten sonra, solistlerin önemi kendini o zaman daha iyi gösteriyor, solist sazların önemi. O solist sazlar, ya tek yahut ta iki, üç kişi olabiliyor, önemli olan o rengi bulmak lazım. Bir kanunla bir kaval da olabilir bu, yanyana geldiği zaman nasıl oluyor, yahut ta o melodiyle yakışacak mı, bunu arayıp bulmak lazım. Önemli olan, hem o soundun yay grubunun içine girecek, hem de o melodiye yakışacak alet demek istedim. Keman ailesini yalnız süsleyen bir grup olarak düşünmemek lazım. Keman ailesi her şeyi yapmaya hazır asker, adeta!

Hazır olmaktan öte, eğer genel olarak Türk müziğinin yapısında orta sesler varsa ve bunun aslında öyle olmaması gerektiği, üstünün de altının da olması da gerektiği düşünülüyorsa, onu siz altta, müziğin altında kurarken, o önce bütün inceden kalına sesler yapısını, keman ya da ney türü aletten başka kuvvetli bir şekilde tizini kullanabileceğiniz alet yok. Dolayısıyla kemandan basa giden o sarkaçın bir tür yapısal önemi olmuş oluyor, sesin geniş olarak kullanılmasında..

Keman ailesinin 4 oktavlık mesafe içindeki etkinliğini söylüyorsunuz, bastan tize kadar, keman sesleri çok tiz seslere de çıkar, bunu kullanıyoruz. Kemanlar hem solisttir hem de solist sazlara destektir. Keman ailesi tam etkiliğiyle, dolgunluğuyla bastan tize kadar zaten görevini yapıyor ve bu arada demin söylediğim gibi, bestecinin duyumuna ve melodinin yapısına göre bas tiz veya orta seslerden oluşan solist enstrümanlar da devreye giriyorlar. Önce bizim aletlerimizin en çok kullanıldığını söyledim, sonra bütün her türlü alet buna dahildir. Keman bir, iki, üçüncü seste çalabilir dedim, çeşitli kullanılış şekilleri var. Ama, tam anlamıyla Batı anlamında değil bu. Bazen Batı kuralları içinde çalar, bazen de onların dışında kendine has özellik taşır. Belirli bölümlerdedir bu, sürekli değildir yalnız. Şimdi, Türk Hafif Sanat Müziğinde bu denemeler yapılıyor. Bunların birçoğu Batı kuralları çerçevesinde yapılmak isteniyor ama, bana göre hâlâ onların bir oturmuşluğu yok.

* * *

Tüm dünyada müzik kuralları vardır. Tüm ülkeler, insanlar, bu müzik kurallarının üzerinde müzik yaparlar. Bunlar değişmez kurallardır; bu bir. Bunun üzerinde her ülkenin de, kendi duyumlarının, kendi gelenekselliğinin içinde getirmiş olduğu yapılar vardır. Bizim de böyle geleneksel olarak

tanımladığımız halk müziğimiz, sanat müziğimiz vardır. Ayrıca, hangi kategoriye koyulması henüz tartışılan oryantal denilen ezgilerimiz, duyumumuz vardır. İşte bu kurallar, bu söylediğim türler, belirli kurallar içinde icra edilirler. Halk müziği kendi doğrultusunda, sanat müziği kendi doğrultusanda kurallara sahiptirler ve bu ölçüler içerisinde halk müziği ve sanat müziği diye nitelendirilirler. Ama, ayrı ayrı özellikleri vardır. Arabesk denilen tür, gerek halk müziği, gerek sanat müziği ve gerekse de oryantalimizi içeren, ayrıca Batı'nın getirmiş olduğu tüm şekilleriyle, bu şekilleri kendi yapımıza, duyumumuza uygulamak üzere özgürce bir ifadeden oluşmaktadır. Yani arabesk denilen yapı, özgür bir yapıdır. Diğerlerindeki kurallara hem bağlıdır, hem değildir. Hem halk müziğini işler, hem sanat müziğini, hem oryantali, hem de Batı'yı anlatmaya çalışır. En büyük özelliği budur, özgür oluşudur; ve günümüzün yapısına, günümüzün insanına, günümüzün yaşayışına daha uygun söz ve müzik yapısını ortaya koyar. Daha da ritmiktir. Sırasıyla ritmi ve müziği ele alacağız. Halk müziğinin koymuş olduğu kurallar, daha evvelki yapılardan örnek alarak, onların devamı olmaktadır. Sanat müziği de aynı şekilde, daha evvelki yapıların, beste yapılarının doğrultusunda adeta TRT ve çevresinde dondurulmuş kurallar haline gelmiştir. Bunların dışına çıkanları kendi bizim duyumumuzdan olmuş olsa dahi, TRT ve bünyesine, çevresine almamaktalar. Fakat kendi duyumumuzdan olup, her şeyiyle bizden diyebileceğimiz bu kurallara uymayan bazı yapılar vardır. İşte arabesk denen müzik bu yapılardan oluşmaktadır. Halkımız sever, bağrına basar o yapıyı fakat TRT'de çalınmayabilir. Ve o sevilen beste, herhangi bir kaynaktan da alınmamıştır. Ama, yine bizim duyumumuz içindedir, bizim insanımızı anlatır, bizim yaşamımızı anlatır, TRT bünyesine alınmaz. Neden? TRT ve çevresinin koymuş

olduğu kuralların tam anlamıyla içinde değildir de, onun için alınmaz. İşte arabesk denen yapı, o kurallara bağımlı olmadan özgürce bu duyumumuzu ortaya çıkaran bir yapıdır, müzik şeklidir. Arabesk denen müzik, günümüzün duygusunu çok daha iyi yansıtmaktadır. Günümüz insanı onunla daha çok deşarj olabilir. Çünkü, dediğim gibi, güncelliği yaşamaktadır. Ve dinamik bir altyapısı vardır. Geleneksel dediğimiz, TRT ve çevresinin koymuş olduğu kurallara hem bağımlı, hem değildir, hem onlardan yararlanırken, bunun üstüne ilave yapmıştır. Daha dinamik bir yapısı vardır. Mesela, Türk Sanat Müziğinde ritm, altyapıda duyum olarak fevkalade bir şekilde varken, icrada kesinlikle ritmi ortada görmeyebilirsiniz. Aslında o bestenin yapısında ritm vardır. Hatta yine o kurallarda, o ritmde, usul ve ritm bahsinde kendini belli etmektedir. Ne kadar önemli olduğunu görebiliyoruz. Fakat icra anında ritm aletlerimizin hiç önemli olmadığını görüyoruz. Çünkü ortaya çıkarmamaktadırlar bunu. Türk Sanat Müziğinin durumu budur. Halk müziğinde de aynı şekilde, ritm aletlerini yeterince kullanmamaktadırlar. Bağlamanın sağ elinin vermiş olduğu ritm yeterli denilmektedir. Belki arada bir kucak davulu veyahut ta bir daire tefin büyüğü veya bir bender eşlik etmektedir. Arada bir de, yöresel bazı parçalar da, daha yörel diye tanımlayacağım bir parçada da davul zurna ile ritmi görebilmekteyiz. Bunlar da ritm aletlerini pek kullanmamaktadırlar. Aslında ritm aletlerimiz de az değildir. Arabesk denen yapı ise, altyapıda çok dinamik bir ritm duygusunu ve icrasını getirir. Yani, bu ritmin önemi vardır. Altyapıda ritmle beraber basın şifre ve melodinin anahatlarını çaldığını görürüz, bunu daha evvel tarif etmiştim. Diğerlerinden farklılığını anlatmak istiyorum. Sanat müziği ve halk müziğinde TRT icrasında kesinlikle altyapı-üstyapı diye ayırım yoktur. Türk sanat müziğinde yakın za-

manlara kadar, hâlâ bir kısmı da öyle, her enstrümandan birer çeşit olarak ağır bir icra vardır. Ritmi ortada görülmeyen, ağır bir icra vardır. Dinamik bir icra yoktur. Halbuki en hareketli eserler ve çok daha iyi icra edilebilecekken yoktur. Bunun nedenini belki de çalan kişilerin o eseri yeterince değerlendirememesine bağlıyorum. İcra edememesine bağlıyorum. Aslında nazariyatta ritm duygusu, ritm nazariyatının gayet gelişkin olduğunu da görüyoruz. Halk müziğinin çok güzel bir ritm duygusuna sahip olmasına rağmen, icraatının olmadığını söylemiştim. Halk müziğindeki aletlerimizde bağlama birinci rolü oynamaktadır. Sırasıyla diğer aletler gelse de, önemli bir şekilde bağlamalara yer verilmişti. Bana göre, bu şekilde düşünmek, halk müziğini kısırlaştırmaktadır. Çıkışı vardır, bunu sonra izah ederiz. Daha iyi yerlere gitme imkanı vardır. Yine bunu daha sonra söyleyebilirim. Arabesk denen yapıda, deminki söylediğim altyapının üzerinde bütün aletlerin icabı halinde kullanana göre ve melodinin yapısına göre, tüm dünyadaki bütün aletlerin dahi yer alabileceğini görebilirsiniz. Bu, kullanana ve eserin yapısına göre değişebilir. Özgürlük olduğu için her türlü aleti kendi bünyemize, kendi duyumumuza uydurabiliyorsak, görebilirsiniz. Yapılabilecek durumu vardır, demek istiyorum. Yayın hâkimiyeti fazladır. Bunun nedeni, o yumuşak ve güçlü duyumu ortaya çıkarmak içindir. Yay grubu, 30-40 kişiden oluşabiliyor. Ama, kemanın kendine has hüznü anlatan ve yumuşaklığını ortaya koyan bir sesi vardır. Bu sesin güçlü bir şekilde çıkabilmesi için yay ailesi fazla kullanılmaktadır. Çünkü, Türk müziğinin yapısında mevcut olan hüzün, güçlü hüzün olarak kemanın yapısında daha çok kendini bulmaktadır, bizlere göre, bana göre. Ama, burada dondurulmaz tabii. Ama ekseriyetle şu andaki görüş bu. Yay grubu daha etkin diye düşünüyorum. Bunun yanısıra yay grubuna bağlı olarak tüm

enstrümanlar da teker teker onun bünyesinde sololarını yapmaktadırlar. Geçen gün tarif etmiştim, bas ve tize kadar aradaki seslerin yerleştirilmesiyle ilgili. Bu da bir yetenektir. Ama genelde, dört oktavlı bir mesafede arabeski dinlemek mümkündür. İyi yapıldığı zaman. Dört oktavlı, beş oktavlı olabilir. Yani tizden bir piyano klavyesindeki tüm sesleri yaşayabilmek, görebilmek, duyabilmek mümkün olabilir. Kişinin kalemi ile ilgili. Arabesk zengin bir müzik yapmak için, hissettiğimiz, araştırdığımız bir yoldur. İyi ele alınırsa, Klasik Batı Müziği duyumlarına, o senfonik duyumlara dahi ulaşabilecek bir yapısı vardır. Mesela cazda emprovize ile hat entonasyon ve dirty tarzı ortaya gelince durum daha zorlaşmaktadır, cazı yapmak çok zorlaşıyor. Bizim müziğimizde arabesk denen müzikte hatlar evvelce belirlenmiştir. O hatlar kaleme alınmıştır ve stüdyoda ortaya çıkarılmaktadır. Duyguyla ortaya çıkarılmaktadır. Daha iyi duyguyu arayarak ortaya çıkarılmaktadır. Fakat, yay grubu her zaman hâkimdir. Çünkü, o yay grubunu birleştirmek için daha evvelinden belirlemek lazım bu hatları. Fakat, yine demin söylediğim gibi geleneksel kuralların dışında, hem bağımlı hem değil bir biçimde daha evvel kaleme alınmış bir şekilde çıkarılır. Dolayısıyla arabesk denen yapıdaki keman soundu ve tüm altyapı, üstyapı her türlü aletlerin soundu, gelenekteki, icradaki keman veyahut diğer aletlerin tonlarından farklıdır. İcrasının ele alınışından dolayı daha farklı bir yapıdadır. Bu durumda, arabesk günlük yaşamı da ortaya koyduğu için her konuda daha özgür olduğu için,.gerek sevginin gerekse hatta ve hatta bazı konularda olumsuzluğu feryat haline bile dönüştürebilir. Çok rahatlıkla. Gerçi Türk müziğinin içinde hüzün ve dert, ızdırap, çile ifadeleri çok kullanılmıştır. Fakat, arabesk denen yapı bunların kullanılmasına çok daha müsait bir yapıdır. Mesela, gelenekteki yapıda ritm duygusu-

nun eksikliğinden, icradaki eksikliğinden de, üstteki yapının iyi icra edilememesinden ve tüm yapının çok ağır, dinamik olmadan icra edildiğini görmekteyiz. Gerçi her ne kadar hüznü de anlatsa, derdi de anlatsa, ki yapının yüzde 90'ı budur, sözlerdeki yapı. Melodi de ona uyabilir. Arabeskte ise, bu ritmsizliğe karşı bu dinamiksizliğe karşı çıkış vardır. Günümüzün yaşamı hareketlidir demektedir. Altyapı çok dinamiktir ve üzerindeki söz günlük yaşamı anlatır. Belki dertlidir, ızdıraplıdır, belki feryat etmektedir ama, altındaki o ritm çok dinamiktir. Yani adeta eskiyle yeni arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Eskiye yani o ritmsizliğe hayır demektedir. Yeni bir arayışın içinde olduğunu gösterir ama, eskiden de fazla kopamadığını gösterir üstündeki hüznü fazlasıyla anlatmakla. Birçok kişi arabesk ritmi "düm tek de düm tek düm tek de düm tek", arabesk denen müziği bu tanımlamayla ortaya koyuyorlar ki, yanlış, son derece yanlış. Bu sadece kullanılan ritmlerden bir tanesidir. Belki çok tercih edilen ve en çok kullanılan bir tanesi olabilir. Bunun daha evvel söylediğim gibi, çok çeşitleri vardır. Bu bir düet ritmdir, sekiz sekizlik ritmin birinci tertibi olmuş oluyor, Türk Sanat Musikisi nazariyatında. Bu ritm, Türk Sanat Musikisinin içinde olan bir ritmdir. Ama, Türk Sanat Müzikçileri ritmi ortaya çıkaran icrayı yapmadıkları için bu ritm pek duyulmayabilir. Ama, çok eserde vardır, çok eserde vardır, Türk Sanat Müziğinde. Biz arabesk müzikte ritmi ön plana çıkardığımız için bunu fazlasıyla duyabiliyoruz. Arada bir tefle yani şu anda mevcut kullanılan aletlerle doldurulmuş. Piyano yakın zamanlarda kullanılmaya çalışılmış, hatta çello dahi kullanıldı. Belki de, pardon belki de diyorum, tambur, yaylı tambur dahi reddedilmiş. Yakın zamanlarda müsaade edilmeye başlandı tambura. Mızraplı tambur vardı, yaylı tambur reddedildi. Neden? Rezonans olayı farklıymış, Türk

Sanat Müziğinin yapısına uymazmış gibi sözlerle. Bu derece kapalılık ve iticilik, dondurma vardı, katılık vardı. Arabesk denen yapı, bu şekilde dondurmaya kesinlikle karşıdır. Dünyanın hangi enstrümanı olursa olsun, bestecinin, yapanın kafasında şekillenmişse ve bize uyabilecekse onun duyumu öyle olduğuna kanaat getirilirse kullanılır. Hiçbir şekilde enstrüman kısıtlaması yoktur. En çok kullanılanı tabii ki, bizim enstrümanlarımızdır. Onlar da yapıyı oluşturan temel öğelerdir. Ama, üstünde dünyanın her türlü enstrümanları yer alabilir. Bunu daha evvel söyledim. Şimdi daha derli toplu söylediğimi zannediyorum. Bizim arabesk denen yapının içindeki icracı arkadaşlar solist icracısı, solistler bilhassa çalacakları melodiyi daha kıvrak daha dinamik çalmaktadır. Bunların arasında bazen özellikle solo verdiğimiz arkadaşlar, belki etkinlikte kalabilmiş oluyorlar, yani Arap müziğinin etkisinde kalabilmiş oluyorlar veyahut ta bu neye benziyor. Bir arabeskin içinde böyle bir yapı benim tercih etmediğim bir yapıdır. Kendi duyumlarımızın içinde olmasını istiyorum diye mutsuz söylüyorum. Bu arkadaşlar, dediğim gibi, Arabın içinde, Arabı, Arap müziğini severek bunu yapmayı tercih edebiliyorlar. Bu neye benziyor? Herhangi bir halk müziği parçasını, bir Karadenizlinin çalması veya bir Güneydoğulunun çalması veya Doğulunun, Trakyalının, bölgesel özelliklerini çalarak ortaya koyması gibidir. Bazı arkadaşlar da Arap müziğinin etkisinde kalarak, nüansları daha belirgin Arap nüanslarıyla çalabiliyorlar.

* * *

Peki icra'yı tanımlar mısınız? İcra'ya neleri sokuyorsunuz?

İcra. Yayın ağırlığı dedim. 20-30 civarında yay grubu, ailesi. Bunun içinde neler var; keman var, en çok miktarı o teş-

kil ediyor, 15-20 kişi civarında, ölçülerini tam söylemiyorum, ortalama söylüyorum. Mesela tam bir ölçü kurarsak, üstüste kayıtlarla yaptığımız için stüdyoda, kanal kayıtlarıyla yaptığımız için, şöyle kullanıyoruz. Mesela, 12 keman kullandığımız zaman, 3 veya 4 viola koymak daha iyidir; 1-2 çello, 1 tane arcebas koyduğumuz zaman, 18-19 kişilik bir yay ailesi oluştu. Bu güzel bir dengedir. Bunu tekrarladığımız zaman, 18x2, etti 36 kişi. 36 kişilik bir yay grubu oluştu. Bu parçanın ağırlığını teşkil eden mesneti olmuş oluyor bu grup, en büyük ağırlıkları buna veriyoruz. Onun haricinde, bunların aralarına solist olarak katılanlar, kanun, ney veya kaval çeşitleri, bağlama, tambur icabında kemençe, ud, bizim aletlerimiz. Yine bunlara katılan Batı'dan her türlü enstrüman. Klavye çeşitleri, regler, obua.. söylemeye gerek duymuyorum. Batı'daki aletlerin hepsini kullanmışızdır nerdeyse, trompetten, kornoya varıncaya kadar, vibrafondan timpaniye varıncaya kadar örnekler ritm olarak da..

O zaman, "icra", alet sayısı, çeşitliliği ve orkestrasyonu gibi öğelerden oluşan bir şey mi?

Tabii. Alet zenginliği. Dünyada tüm kullanılan aletleri kullanmak serbesttir, düşüncemizde. Zenginlik olarak bu aletleri, yay grubu birinci derecede olmak üzere, hepsini teker teker kullanmak, yahut ta çifter çifter kullanmak, o bizim duygumuza kalmış bir husustur. Bir renk elde etmek istiyorsak, aramış bulmuşuzdur. Örnek; piyanoyu kullanırken altında bas gitar, onun üzerinde kanun, mesela böyle üçlü, oktavlı yahut ta 2-3 sesli, tek sesli de olabilir; o duyumumuza bağlı, böyle yorumlar yapmışız. Alet çeşitliliği, namütenahi. Zenginliği deminki şekilde, yay başta olmak üzere. Ritm, kesinlikle melodiyle çok iyi bağdaşacak, melodiyi ortaya çıkaracak bir ritm olmalı. Ritme çok önem veriyoruz. Ritm

aletlerimiz neler. Alaturka ritm aletlerinin hepsi. Bunlar neler; başlıca darbuka, tef, daire, polo deniliyor, benterdir bunun adı Türk müziğinde; zil, el zili; diğer aletlerden alaturka haricinde bongo, tumba, klavesti, marakasti, vs.. Batı'nın tüm aletleri. Davul, yani bateri takımı başta olmak üzere.. Parçanın yapısına göre bunları kullanıyoruz. Bir anda bakıyorsunuz ki, 6-7 tane alet, altyapıda, ritm aleti mevcuttur. Bununla beraber ne çalıyor, bas gitar. Bas gitar melodinin ana hatlarını çalıyor. Hem ritm oluyor, hem melodi oluyor, ana hatlarını çalıyor. Bunu iyi yazmak lazım tabii; her yazı iyidir diyemiyoruz ama, ben şekil olarak söylüyorum, yapıyı söylemek istiyorum. Ritm aletleri ve basın yanısıra, altta bir akor dolgunluğunu istiyoruz. Her parçadan olmasa bile, birçok parçada bunu yapıyoruz. Akor dolgunluğu derken, o orta sesleri, deminki saydığım ritm ve bas seslerde, orta sesleri de bu akor sesle belli bir ölçüde doldurmaya çalışıyoruz.

Bu akor?..

Akor nelerden oluşuyor. Klavyenin getirmiş olduğu akorlardan da oluşabiliyor, ritm gitarın getirdiği olabiliyor, parçanın yapısına göre değişebiliyor bunlar; icabı halinde belki kanunun yapmış olduğu akor sesler olabiliyor. Kanun solist olarak kullanılıyor. Ama, bazen de bu şekilde kullanılıyor. Yine duyguya göre değişiyor bu. Altyapı bunlardan oluşuyor.

Fakat, bu akorlu yapı... mesela Bir Teselli Ver'de yok..

Şimdi *Bir Teselli Ver*'de (BTV) neden bu derece yok; yok da diyebiliriz; az da olsa önemsemiyorum. Başlangıç gibi, bir araştırmaydı diyorum. *Bir Teselli Ver,* ilklerden olduğu için, bunda deminki tarif etmiş olduğum altyapıyı biraz göremiyebiliriz. Bunu neden göremiyebiliriz? Henüz, bazı konularda oturmuşluk, fikirlerimizin kesinliği yoktu. Bunları duyabili-

yorduk da, üstüne gitmedik, belki biraz üstüne gitmemizin nedeni bence biraz teknik durumların eksikliğinden de kaynaklanmış olabilir. Enstrümanistlerin olmamasından yahut yetersizliğinden kaynaklanmış olabilir. Üstüne bundan gitmemiş olabiliriz. Yoksa, bunların böyle olması gerektiğini ta baştan beri hissediyorduk, kendimce. Daha sonraki çalışmalarda nispeten bunları oluşturmaya çalıştık ve son zamanlarda zaten artık bunlar, son yıllarda böyle olması gerekiyor diye, kural haline geldi. Yine parçanın yapısına göre, altyapıda akor olmadan da sadece ritm aletle, bas ve üstünde üstyapı olan çalışmalar da var.

Sonralarda...
Yoo, şimdi de var.

Arabesk Ritm Hakkında

Makam, hicaz idi.. Ritm, bolero olarak kullandık; bir de arabesk ritm dediğimiz, böyle bir ritm şekli var. Ama, bunu resmen kabul etmiyorlar. Arabesk ritm şöyle tarif edilir: 4/4'lük senkoplu düyek'in 2/4'lükmüş gibi çalınmasına arabesk ritm diyoruz.

Mesela..?
Mesela, bir, iki, üç, dört. Bu dört zamanlı bir ritm şekli. Şimdi, bunu düyekle ifade edersek, düm düm tek düm tek. Yine aynı zamanda düyek'i vurduk. Sebare vuruyorum, düm düm tek düm tek, düm düm tek düm tek. Aynı zamanda iki tane vurdum bakın. Ama değer olarak, ikiye böldüm değerleri..

Son dediğiniz arabesk değil mi, hızlanıyor öyleyse..

Hızlandı. Yani düyekin hızlandırılmış şekli, arabesk ritm olarak geçiyor.

Peki bu arabesk ritm sizin tariflediğiniz bir şey mi, yoksa bu var mı ve nerde var, daha önceden?

Şimdi bu ritm şekli Türk Sanat Müziği içinde var. Düyekin seri ve velveleli çalınışı olmuş oluyor. Velveleli tarif edilen çalınışı. Bu ritm şekli, TRT'deki icranın içinde, ritm duygusunun varolup da ortaya çıkmaması yüzünden çıkmıyor. Ritm duygusu var da, icrada onu ortaya çıkarmıyorlar, yani ritm aletlerini koymadıkları için ortaya çıkmıyor. Ritm aletlerini koysalar, doğru dürüst ritm atılsa, bu ritm olduğu gibi ortaya çıkacak. Sanat müziğinin yapısı bu.

Peki Halk müziğinde..?

Halk müziğinde bu ritm pek kullanılmaz. Halk müziğinin yapısı çok farklıdır. Enteresandır. Halk müziğinde evvelce yoktu bu yapı diyoruz. Şu anda halk müziğinin içinde, mesela halk bu ritmi kullanarak da çalıyor. Evvelce çalınmayan parçayı da belki bu ritmi kullanarak çalıyor.

O zaman arabeske benziyor deniyor.

O zaman arabeske benziyor diyorlar. Ritmin büyük etkisi vardır. Hatta bir zaman takıldılar. "Civciv çıkacak kuş çıkacak" derler.

Ha, o bu mu?

O, bu. Yani buna arabesk ritm deniyor ve bu ritm atıldığı zaman, "işte arabesk" diye söyleyebiliyorlar. Halbuki Türk Sanat Müziğinin içindeki bir ritmdir bu.

Peki bu Türk Sanat Müziği içindeki bu ritmi, babalardan kim mesela sık kullanır?

Hepsi kullanmıştır, diyebiliriz.

* * *

Peki, "arabesk ritm" diye kitaplarda yazılıyor mu?

Bu "düyek ritm" olarak geçiyor. Ben şu ana kadar "arabesk" deyimine rastlamadım, ama arıyorum; onun velvelesine "arabesk" denilebilir diye, daha evvel bu konuşmalarımız olmuştu. Yalnız fazla kitap da olmadığı için rastlayamıyorum.

Peki neden "arabesk" denilebilir ona acaba?

Onu bilemiyorum. Şu anda kesin ifade eden bir kayda rastlamadık. Neden rastlamadık? Dediğim gibi, belgeler az bizde. Belgeler az olduğu için, tam tarifini yapamıyoruz bazı şeylerin, sadece kulaktan dolma var.

Peki siz bunu nerden duydunuz?

Bunu çok evvel 50'li yıllarda, sohbetlerde, konuşmalarda duymuşuzdur.

* * *

Ne zamandan beri öyle anılıyor?

Ben bunu bildim bileli böyle anılır.

Suat Sayın'lardan önce mi?

Evet. Ondan önce de vardı diyebilirim, ama, hâlâ nerede başladığı bilinmez bunun. Yine de araştırıyorum kitaplarda, arabesk diye nitelediğimiz ritmin özelliklerini acaba eskiler nasıl tarif ediyordu, bulabilecek miyim bilmiyorum, araştırıyorum. Fazla kitap da yok ama, işte bulabildiklerime bakıyo-

rum. Ben rastlamadım da, hani ola ki rastlarım diye bakıyorum.

* * *

Oryantal ritm çok. Ama, bu arabesk ritm daha ziyade göze batan oluyor. Dinamik, hareketli. Düyeğin, sebare, 2 yarı değerinde çalınışı.

Yani, pek çok ritm içinden bu arabesk dediğimiz ritm en çok hatırlatan.

Hatırlatan olmuş oluyor. İlk başta yakaladığımız şey bu oldu. Önemli. Şimdi bütün TRT repertuarındaki parçaları çıkarabiliriz de, 5 bin tane olsa, ayıklasak, büyük ölçüde olanı bu ritm veya buna benzer, ya bunun ağırıdır, yahut ta bu derece tempoludur. Bunu şimdiki icrayla, gerçek icrasıyla yapmaya kalkıştığınız zaman o arabesk ritm ortaya bütün haşmetiyle çıkacak.

Çıktığı zaman, ona da arabesk diyecekler belki de. Halbuki saçma bir şey, ama yapıda, besteciler bunu yaparken var bu, öyle görünüyor ki var bu, temelinde var. Bunu inkar etmenin anlamı ne.. Yani TRT repertuarında mevcut olan çok eserin ana ritmi arabesk denen ritmdir ve düyek denen ritmdir. Bunu icra ederken ortaya çıkarmadıkları için, o arabesk ritm kendini göstermiyor.

* * *

Düyek ritmi, "düm tek tek, düm tek", bir, iki, üç, dört, yani dört zamanlı bir usul. Kullanılışı, taksimatı, yani ritm olarak da vuruş olarak da bu şekilde ifade ediliyor. Bunun ağırı, "düm tek tek, düm tek", bu da 8/4'lük. Tabii bu metronoma göre değişecektir. Bir de bunun şu zamanda kullanılan, çok daha hızlı, arabesk adı altında ifade edilen bir ritm şekli var

ki, buna tarihi kayıtlarımızda böyle rastlayamayabiliriz, ama kulaktan dolma bu böyle gelmektedir. Düyek ritmin 2/4'lük sebare olarak ifadesidir bu. Bunu daha evvel konuşmuştuk. Yani, "düm tek tek, düm tek, düm tek tek, düm tek". 4/4'lüğün, 2/4'lük gibi çalınışı. Ancak zamanlama yine 4 zamanın içinde, bunların yarı kıymetleri olmuş oluyor. Şu andaki arabesk diye anılan türün içindeki usullerin, ritmin, en çok kullanıldığı bu ritmi düyekte görüyoruz. Bunun iki katı olmuş oluyor. Düyek, Türk musikisinde çok fazla işlenmiş bir ritm şeklidir. Zaten burada bir ifade var. Bu kitap, İsmail Hakkı Özkan'ın *Kudüm Velveleleri* isimli bir kitabı. Düyek 8 zamanlı, iki tane 4 zamandan, başka bir deyimle, iki tane sofyandan meydana gelmiş 8/8'lik ve 8/4'lük mertebeleri kullanılmış, 8/4'lük mertebesine ağır düyek denir. Neyse deminki söylediğim şekilde de icra ediliyor.

Şimdi halk arasında da buna...

arabesk ritm deniyor. Ritm olarak arabesk özellikleri taşıyor diyorlar. Aslında arabesk nedir diye baktığımızda kesin bir tarifi yoktur. Ama ritm olarak bu şekilde nitelendiriliyor. Sanki bu ritmi kullanan her parça arabeskmiş gibi bir şey, fikir yerleşti. Kaldı ki yerleşmiş olan bu fikir bana göre sağlıklı değil. Çünkü, bu ritm Türk Sanat Musikisinin içinde çok fazla var dedim. Hem düyek olarak var, hem bunun velveleli şekli olan, yarı kıymetinde olan arabesk dediğimiz şekliyle var. Bir de, 8/4'lük ağır şekli var. Bunların kullanılış yerleri de Türk musikisinde, büyük küçük her türlü formda kullanılmıştır. 8/4'lük mertebesi ise beste, peşrev, şarkı, ilahi gibi büyük, bazen küçük formlarda kullanılmıştır. Yani çok miktarda yüzde 70 belki kullanılmıştır. Halk müziğinde ne denli kullanılmış olduğunu söyleyemiyorum. Kullanılmış olması lazımdır diyebiliyorum ama, ben şu anda kesin olarak

hatırlayamıyorum. Usulün Halk müziğinde ne derece kullanılıp kullanılmadığını. Ne enteresan değil mi? Şimdi, bu ritm var mı, halk müziğinde nerde, hangi parçada var. Oryantal dışı, buyur söyleyebilir misin, hatırlayabilir misin? Ege Bölgesi'nde ben hiç hatırlamıyorum. Karadeniz'de zaten hiç hatırlamıyorum. Trakya'da 9/8'liklerin zaten hâkimiyeti var. Aşık ritmlerinde zaten böyle bir ritm şekli yok. Güneydoğu ezgilerinde ihtimaldir. Orta Anadolu'da bozlaklar var, 2/4'lük kostak.. rastladın mı hatırlayabiliyor musun? Bir de belki 8/4'lüklere zeybeklerde rastlayabiliriz. 9/4'lüklere, 8/4'lüklere. Hafiften kuvvetliye vuran zamanlarda rastlayabiliriz. Mesela, "düm düm tek düm tek tek". 9/4'lük oldu şimdi. "Düm düm tek düm tek tek" diye vurduğumuzda bir farklılık olabilir, bu zeybekleri hatırlatıyor bana. 8/4'lük, 9/4'lük zeybekleri hatırlatıyor bana. Onlar da vardır yalnız bu ritm, hareketli değil yalnız. Ama, yine de arayacağız bunu, kesinleştiririz, Halk Müziğinde var mı bu ritm? Enteresan; niye yok..?

Güneydoğu Anadolu'da olabilecek olması da enteresan. Çünkü, şimdi halk türkülerinin arabeskvâri söylenmesinde bir etkisi var mı?

Evet. Şimdi kesin konuşmuyorum. Belki rastlayabiliriz bu örneklere. Ben bu örnekleri şimdiki etkilenmelerle kesinleştirmek istemiyorum. Yani, tarihsel bir yapı içinde var mı diye.

Ama, ona bakmamızın nedeni de şimdi bu ritmi çok kullandığımızı keşfetmiş olmamız. Yani, bugünden dönüp, "aa, acaba geçmişinde var mı" diye bakılıyor.

Oryantalin içinde kesin zaten, en çok kullanılandan bir tanesi. Oryantal dediğimiz, dün söylediğimiz gibi, göbek ha-

vaları diyoruz biz buna ve bunu, göbek havalarımızı, oyun havalarımızı her eğlentimizde icra ediyoruz. Bir kere, ister Hilton'da yapılsın bu, ister üç haneli köyde yapılsın. Çiftetelliler, göbek havaları dediğimiz konular işte bu arabesk ritm, çiftetelli ritmi, düyeğin şekilleri, 9/8'likleri, bunlar bizim göbek havalarımızın icra edildiği ritm şekilleridir. Tabii arabesk denince yalnız bu "düm düm tek düm tek" değil, "düm düm teke tek, düm teke tek" de var. Bunlar çeşitli nüanslardır ki, bir şeyden utanıyorum, bütün bunları ihtiva eden o nüansları hâlâ derleyip toparlamadığımız için. Kullanıyoruz da, yahu kaç tane nüanslı şekli var bunun diye kaleme almadığım için utanıyorum kendimden.

Aslında buna niyet etmiştiniz.

Benim için çok basit. Geçen sene başladım, yarım kaldı. Çağırdım ritmci arkadaşları, gelin dedim, çalın, onların da hatırlayamadıklarını ben hatırlayarak, 25-30 tane çıkartmıştım da..

Nüans...

Nüans olarak, daha bitmemişti araştırma. Onun için size kesin söylemiyorum. Yalnız 50-60 civarında olması lazım, nüanslı, değişik varyasyonları olan..

Aksak ritm zaten Türk aksağıdır. 3'lerin yer değiştirmesi, Türk Musikisinde özellik taşır. Doğru giderken tam bir tempoyla, marş temposuyla giderken, bir bakarsın orda aksak ritm. Örnek, 5/8'likle ele alayım. "Bir ki bir ki üç, Bir ki bir ki üç", yani "bir ki üç dört bir ki üç dört" gitmiyor, bu "bir ki bir ki üç".

Bu aksak ritm mi?

Mesela aksak ritmin özelliğini taşıyor. Aksak ritm 9/8'lik

olarak geçiyor da, 5/8'lik de aksak özellikleri taşıyor. Yani tam aksak usul şu: "Bir ki bir ki bir ki bir ki üç, bir ki bir ki bir ki bir ki üç". Aksak, 3'lüden, 3 etkinliğinden geliyor.

Orhan Gencebay Arabeskinden 6 Örnek Parçanın Müziksel Yapısı

Orhan Gencebay, 1968-1987 yılları arasındaki 15 plağının içindeki parçaların tek tez ritm, makam, müziksel yapı ağırlığı ve teknik özellikleri hakkında bilgi verdi. Aşağıda, değişik tarihli plaklardan seçilmiş ve böylece tekniğinin gelişiminin müzik yapısına etkisini de yansıtan altı Orhan Gencebay parçasının müzik yapısı hakkında Orhan Gencebay ve *Yeni Türkü* Topluluğundan müzisyen Selim Atakan'ın belirlemeleri bulunmaktadır:

Bir Teselli Ver (1968, Toplu Kayıt)

Orhan Gencebay: Yapı itibariyle, kürdili hicazkar ve muhayyer kürdi karışımı; ritm olarak düyek ritmiyle Batı ritmlerinin slow ritmini içeren bir yapısı vardır. Enstrümanları her türlü kullanmak mümkündür. Ben de orada yaylılara biraz ağırlık vermiş gibi görünsem de, şimdi şu anda yapsam, her türlü yoruma açık olan bir yapısı olan bir parça olduğu için, önem taşıyor. İlk defa o grup çalmıştı. Orhan Borarlar çalmıştı. Hayatlarında ilk defa Türk Müziği çalıyorlardı. Korkuyorlardı çalabilir miyiz diye; ben de korkuyordum acaba ne netice alabilirim diye. Netice iyi olmuştu.. Beste yapısındaki ağırlık hakkında *Deryada Bir Salım Yok* gibidir di-

yeceğim, yani kesin halk müziği, sanat müziği, oryantal, yahut ta Batı ağırlıklıdır demiyorum, ortada olan bir yapıdır. Hepsinden birer katkı vardır. Böyle söylediğim zaman şu çıkıyor ortaya: Çok özellikli, çok özel bir duyumdur..., yani Orhan Gencebay oluyor işte daha ziyade. Ağırlık olunca da Orhan Gencebay ama, bu daha ziyade Orhan Gencebay; yani benim tarzım olmuş oluyor. Çok sesliliğe çok müsait; arasında gitar kullandığım bağlama akorları vardı.

Selim Atakan: Orhan Gencebay, parçanın başında bağlamayı halk müziği tipinde kullanmış. Elektro gitar çalıyor tabii; bu bir ses değişikliği getiriyor. Ara nağmeleri çalan aletlerin bileşiminde solo yok. Arada bağlama uzun hava yapıyor; gitar gibi akor basılmış olan bağlama ona cevap veren ve kaydırma olmadan Batı tekniğiyle çalınmış keman; üst oktavdan aynı melodiyi çalan kaval ile birdenbire Akdeniz sesi gibi giren ve tınıyı değiştiren akordiyon. Vurmalı aletlerde, davul ve darbukalarla hâkim Türk ritmi; buna ek olarak tınıyı değiştiren zilli çalgılar ve tef, ki bunlar Türk müziğinde normal olarak bu kadar önde kullanılmıyor. Altyapı-üstyapı ayrımı yok; geleneksel Orhan Gencebay'ın söyleme tarzı sanat müziğine sadık, yani düz ve sakin. Sesin vibratosu önemli, insan sesi müzik aleti gibi. Bence Orhan Gencebay'ın müziğine farklılığını veren, arabesk yapan özellikler: 1) Düz notayı, çarpma (tiril), kaydırma (portemento) ve tremelo ile süslemeler. 2) Şarkıda gecikmeli söyleme, yani nota üzerinde ritm dışına çıkıp gecikerek söylemek ve sonradan ritmi yakalamak. 3) Entonasyon (volyum arttırma). Bu parçada ayrıca İstanbul müziği niteliği var.

Hor Görme Garibi (1969, Toplu Kayıt)

Orhan Gencebay: Ritm oldukça tempolu ve hareketlidir;

arabesk ritmidir. Uşşak makamındadır. Çok seslilige giriş yapısında olan melodik bir yapısı vardır.

Selim Atakan: Arabesk havasını veren bir unsur olan gecikmeli söyleme yine var. Sözle ritm arasında bu gerilim, yani şaşırtmaca, uyandırma akıllı müziğin kurallarından biridir. Ritm, *Bir Teselli Ver*'dekinden öne çıkmış ve bateri kullanılmış; Klasik Türk Müziğinin bu açıdan 4/4'lüğün hızlandırılmış nüansıyla eski Akdeniz havasını veren bir parça. Bağlama yine gitar gibi akorla çalınmış. Batı müziğindeki gibi sololar var, kavalla bağlama soloları. *Bir Teselli Ver*'den çok daha batılı bir yaklaşımı var; arada bağlama uzun hava yapıyor yine. Söze paralel olarak çalan kaval var sadece. Söz bitince kemanlar cevap veriyor. Çok önde, belirgin yanıtlar. Form ötesinde kemanlardaki süslemeler ve kaymalar da Arap müziği gibi. Klasik Türk Müziği'nde arkadaki aletler sözlerin melodisini yakın bir şekilde takip eder. Arabeskte ise, bazen takip ediyor bazen de sözlerin arasında; enstrümanlar sese melodik yanıt veriyor. Kontrapuan önde. Halbuki Klasik Türk Müziği'nde kontrapuan önde değildir ve ara nağme şeklinde şarkının melodisinden oluşur. Halk müziğinde de kontrapuan önemli değildir, enstrüman arkada karar sesinde kalır. Melodik yapısıyla Türk Sanat Müziği, bağlama ile halk müziği özellikleri gösteriyor. Kontrapuan, partisyonları ile Batı özellikler var ama bu parçada da altyapı üstyapı ayrımlı değil.

Batsın Bu Dünya (1975, İki Kanal Kayıt)

Orhan Gencebay: Makamsal özellikler olarak, nihavend üstünde uşşak vardır. Aslında nihavenddir parça, ama meyan üzerinde işlenen yapı uşşaktır. Ritm olarak serbest bir bölümü var, ondan sonra düyek kısmı girer; düyekle slow

arasında oynayan bir yapı gösterir. Enstrümanlar, Batıyla Türk enstrümanlarıdır. Beste yapısındaki ağırlık yine özeldir.

Selim Atakan: Arap tarzı kontrapuanlar öne çıkmış. Dikkat çeken yanı, çok özgün bir şarkı olması. Ritm önemli. Göbek dansı ritmi; galiba o yüzden de Arap gibi deniliyor. Ama bu müziğe Arap müziği demek çok yanlış, müziğin öylę bir kuralı yok ve Orhan Gencebay'ı dinleyince onun kesinlikle yeni bir şarkı yaratmak amacıyla yola çıkmış olduğunu anlıyorsunuz. Parçadaki bas gitarın çalınması gösteriyor ki Orhan Gencebay'ın çalışmaları mecburen, piyasadan kendine eşlik eden icracıların sınırlamasına tabi.

Hatasız Kul Olmaz (1976, Dört Kanal Kayıt)

Orhan Gencebay: *Hatasız Kul Olmaz,* dört kanala geçtiğimiz zamanın iyi örneklerinden biridir. Zaman zaman çok sesliliğe giriş araştırması vardır. Bu birkaç sesli çalışmada belki bazılarına göre, entonasyon tutmayabilir; kullandığımız trompetlerde. Ben bunun haricinde olumlu bir çalışma olduğunu düşünüyorum. Ritm, Ankara ritmiydi; 2/4'lük, halk müziği ritmidir. Üstündeki melodi de, halk müziğine dönük bir ezgi yapısındadır. Ancak orda kalmaz. Yalnız yapısı 'hatırlatır'. Ankara tavrı, o 2/4'lük kostak ritm şekli vardır; mesela "Fidayda" gibi. Fidayda, Ankara'nın ve İç Anadolu bölgesinin özelliklerini çok iyi anlatan ritm ve melodik yapıya sahiptir. *Hatasız Kul Olmaz*'da onu hatırlatan bir yapı vardır, ritm olarak. İkinci ara nağmesinde serbest bir bölüm var, emprovize, bir taksim nitelikli halk müziğini de içeren, Türk Sanat Müziği'ni de içeren; bir bakarsınız sanki cazın özelliklerini de hatırlatan ufacık nüanslar da vardır.

Selim Atakan: Orhan Gencebay, Türkçenin özelliği olan

sonu sessiz biten kelimelerde vibrato yapıyor. Bu parçada, yine gösteriyor ki, Orhan Gencebay'ın önemi özgün şarkı yapmasında. Bu müzik Arap müziği değil; özelliği 'blended' (harmanlanmış) olması. Parçada batı düzenlemesi hâkim. Altyapı ortaya çıkmış, bateri ve basın çalınışı ile. Keman var, Arap usulü çalınmış, ancak arka planda. Söyleme tarzı Türk müziği gibi. Elektronik ve normal bağlama Orta Anadolu tarzında halk müziği çalıyor. Obua ve trompet kullanışıyla da son derece güzel 'blend' edilmiş. Yalnız sondaki elektronik gitar çıkıntı gibi duruyor - Major ton üzerine minor tonda kontrapuan yapılmış, bu, Amerikan zenci müziğinde de var ama onlar kaydırarak yapıyorlar bu işi, kaydırarak yapıyorlar. Ne major ne minor olarak. Batı müziğini değişik kültürden birisinin yanlış algılamasının bir örneğidir bu; orkestrada solo atmak gibi.

Yarabbim (1979, 8 Kanallı Kayıt)

Orhan Gencebay: Muhayyer kürdi makamında ve arasında acemeşiran, yahut ta acem geçgisi olan değişmeli ritmlerden oluşan bir parça, ritmler şunlar: Başta bir serbest Batı etkinliğini görürüz, melodik olarak takip eder; ondan sonra senkoplu aşık ritmi gelir, ardından da düyek ritm. Klavyeyi fazla kullanmıştık, solo vermiştik. Vokalistler devrededir, yaylılar da partisyon düzeni, işbölümü daha güzeldir. Birçok enstrüman solo yapar. Renkli bir parçadır. Beste ağırlığı yine ortadadır; ama yine arada bazı geçgiler, Türk Sanat Müziği özellikleri taşır.

Selim Atakan: Synthesizer ve buzuki tekniğinde elektro bağlama kullanımı ve kaval var. Armoni akor kullanımı. Ritm ön planda. Orhan Gencebay'ın Akdeniz, Batı ve Türk özelliklerini yansıtan en iyi parçalarından biri. Kadınlardan

koro kullanımı, Mısır müziği özelliği, ancak oraya da Afrika'dan gelmiş olması muhtemel. Kemanların kullanımı ne Batı ne de Arap gibi. "Şarkı" yine ön planda; introda şarkıya dahil.

Sendin (1987, 32 Kanal)

Orhan Gencebay: Düyek ve arabesk ritmden oluşan, Türk Sanat Müziği ve yer yer de halk müziği ağırlıklı tam bizim duyumumuzdan oluşan bir parça. Başlarında serbest bir bölüm var. Ritm sonra giriyor. Hüseyni, gerdaniye ağırlıklı, muhayyer ve uşşak seyrinde olan bir parça.

Selim Atakan: Teknik iyice gelişmiş, bas gitarla ritm iyice ortaya çıkmış. Gitar tekniğinde elit bir üslup var, armoni hâkimiyeti başlamış. Altyapısı, İstanbul hafif müziği gibi, yani karakteri 'blend' şarkılarından farklı. Gecikmeli söyleme önemli bu parçada; bu söyleme tarzı Orhan Gencebay'ı tanımlamak için önemli. Yıllar içinde teknik fark aşikar ancak Orhan Genebay'ın özgün şarkı üslubu her zamanki gibi. Belli ki, kendisi daha en baştan bu üslubu kafasında yakalamış.

1980 Sonrası Arabeski Hakkında

Yalnız bu arada tabii arabesk çok ilgi görüyor diye çok kötü örnekler de ortaya çıkıyor. Tabii ki arabeskin yerine halk müziği aynı ilgiyi görseydi aynı enflasyona o da uğrayacaktı. Sanat müziği içinde bu böyleydi. Farketmezdi. Neticede arabesk ilgi görüyor diye çok kötü örnekler ortaya çıktı.

Son zamanlarda bilhassa şu 4-5 sene içinde, çalışmaların daha da basitleştiğini görüyorum. Benim başlangıçtaki amacımdan farklı çalışmalar da görüyorum. Halk müziği ağırlıklı çalışmalar çoğaldı... Yöresel halk müziği ağırlıklı çalışmalar çoğaldı. Bunların üzerine bazı enstrümanlar koyarak arabesk adı altında çalışmalar yapılıyor.

* * *

Şu andaki son yıllardaki çalışmalarda arkadaşların bilhassa uşşak makamında kaldığını görüyorum. Uşşak makamının Türk musikisinin en çok kullanılan makamı olduğunu söylemiştim, bilhassa halk müziğinde. Halk müziğini tarif etmek için uşşak ve hüseyniyi göstermek yeterli olabilecek,- dize olarak, adeta. Çünkü halk müziği yüzde 90 ağırlıklı olarak bu dizelerdir. Bu arkadaşların da yalnız uşşak makamında kalmaları işi biraz kısırlaştırmaya başladı... Uşşak makamının yapısında seslerin birbirine yakınlığı göze çarpar. Uşşak dörtlüsü dediğimiz "la si do re re do si la" sesleri birbirine çok yakındır. La, karar sesi; re, güçlüsü olur. Dört beş ses içinde makamı anlatmak mümkün, yani dört-beş seste eseri bitirebilirsiniz. "La si do re mi re re do do si si la la, do re mi re re la sol do re re la", bu ifadeler ile uşşağı anlatmak mümkün, yani makamın sadeliği..., kulakta çok kolay kalabilişi, seslerin birbirine yakın sıralanışı halkın hoşuna gidiyor açıkçası.

Sizin uşşak şarkılarınızdan örnek?

"Sevenler mesut olmaz" örneğin, uşşak makamıdır. Ama ben uşşakları da farklı işlemeye çalıştım. Aslında uşşak makamı çok güzel bir makamdır, çok da iyi işlenebilir. Bir enstrümanist arkadaşımız vardı, kendisi kontrabas çalar, refakatçidir, "üç aydan beri uşşak çalıyorum bütün refakatlerde,

bıktım artık" demeye başladı. Haklı olarak şikayet ediyordu tabii. Müzik yalnız uşşak değil! Ama maalesef uşşağa dadanmışlar, halk bunu istiyor diye, uşşakdan ver yansın ediliyor. Bu kısırlaştırmak demektir.

Peki, uşşak makamını işlemeleri nasıl, uşşak makamını arabesk haline getirirken belli kuralları var mı?

Arabesk bütün konuşmalarda anlaşıldığı gibi tarifi daha olmayan bir değerlendirme. Şimdi arabeski bir kenara bırakırsak... Ki ben her zaman karşı çıkmışımdır bu terime, benim yaptığımın bununla alakası yok diye.

Ama tarihe böyle geçti artık.

Evet, maalesef.

Ve öyle kalacak görünüyor, yani başka bir ad öneriyor musunuz?

Aslında ayrım yapılmamalıydı. Türk müziğinin içinde olmalıydı adlandırmalar.

Evet ama tür olarak bir ad verilmesi doğru bir şey aslında.

Belki bir ekol olarak geçebilirdi.

Evet ama ona da bir ad verilecekti; "arabesk" oldu.

"Arabesk" oldu evet, yanlış oldu böylelikle. Uşşak makamını melodi olarak iyi işleyebiliyorlar. Üzerine konan söz çok dramatik olabiliyor, mesela "Acıların kadını", "Acıların çocuğu" örnekleri gibi. Bu biraz mübalağa. Gerçi dramatik yapı ben de kullandım; yalnız tamamen orada kalmanın karşısındayım, uşşak makamında kalmanın karşısındayım. Her makam işlenebilmeli, her ritm işlenebilmeli. Ağlamayı da anlat-

malıyız ama gülmeyi de anlatmaya çalışmalıyız.

Peki uşşak makamını batı enstrümanlarıyla nasıl işliyorlar, düzenlemede bir kalıpları var mı?

Doğru bir soru da, onu toparlayalım. Mesela "mi re do si, re do si la, do si la sol, la". Bu bir kalıptır. Yani yukarıdan aşağı doğru iniyoruz; bunu ağır bir şekilde iniyoruz, süsleyerek iniyoruz, başka türlü yorumluyoruz ama altında bu kalıp hâkim.

Böyle bir kalıbı mı daha çok kullanıyorlar diyorsunuz?

En çok kullanılanlardan bir tanesi bu. Birkaç tane kalıp vardır böyle, onu çıkartabilirim. Ama ben hiçbir zaman bunu böyle kalıp olarak düşünmedim, hiçbir kalıba bağlanmıyayım, özgür olarak çalışayım diye. Zaman zaman bu kalıpları biz de kullandık ama sürekli olarak bunlara bağlı kalmadık.

Ritm olarak en çok ne kullanıyorlar?

Arabesk ritm en çok kullanılan ritm ve düyek. Yine iki dörtlük aşık tarzı dediğimiz Hindlilerde kullanılan ritm şeklimiz.

Aslında ilginç değil mi? Yani hem sözlerde "Acıların kadını" acılar filan var ama ritm böyle oynak... Mesela sizin "Akşam güneşi" parçanızın sözü de müziği de sonuçta duygusu da birbirine çok uygun. Şimdilerde ise sahiden "hem ağlarım hem giderim" türü şarkılar var.

Disko şu anda bütün dünyayı avucuna almış durumda; bu müzik yalnız insanların yalnızlığını gideren bir tempoya da sahip sanki. Ama çok monoton da bir temposu da var. Marş temposu gibi bir tempo. İşte diskoyu duyunca insan farklı bir şekilde etkileniyor; zamanın değişimini anlıyoruz.

Yalnız disko etkilemiyor tabii ki, zaman değişiyor, eskinin ağırlığından da sıyrılma, kurtulma arzusu var. İşte alttaki bu oynak ritm değişkenliği bu arzulardan kaynaklanıyor. Üstündeki söz değiştirilmemiş de, altındaki ritm değiştirilmiş. Ama bir çaba var, değişmek için, bunu ifade ediyor biraz... Son zamanlardaki yapıyı olumlu ve olumsuz yönden tenkid ediyoruz, benim yapmak istediklerimden farklı bunlar.

Bir şey tutunca, satınca daha çok satsın diye hep onun üstüne gidiliyor.

O öyle amma uşşaka takılmak ayrı konu. Uşşağa takılmak müzik kültürünün yetersizliğini de ortaya koyuyor. Beste yapan arkadaşların veya icracı solistlerimizin özellikle uşşağı seçmeleri de doğru değil. Özellikle halk böyle istiyor diye bu şekilde yapmak da doğru değil. Halka daha güzel çalışmalar verilebilir.. Halkın sevip sevmemesi ayrı konudur, hem makamın güzelliğini yansıtmak lazım, belirtmek lazım.

* * *

Seksen sonrası şarkılarınız için: Özellikle son plaklarınızda bana göre söz açısından fazla önemli bir şey yok. Söz, müzik denemeleri var ama seksen sonrası sözlerde birbirini tekrarlar başladığı gibi temalar da daraldı. Artık (sadece) sevgili ve aşklara girdik yani. Halbuki "Yarabbim"le ta ilk baştaki "Deryada Bir Salım Yok" arasındaki sözler önemli. Onlar bir şey gösteriyorlar.

Teşhis çok doğru... (Çünkü...)

Bir görülen özellik de, özellikle son plakta oryantal ve oyun havası hâkim parçaların göze çarpması. Onlar mesela "Hatasız kul olmaz" yahut "Bir teselli ver" yahut "Batsın bu

dünya" gibi tadı olan parçalar değil.

Konu itibariyle mesela "Dil yarası" vardır. Onu vurgulamak isterim, konu itibariyle. Çünkü dil yarası insanların en çok dikkat etmesi gereken şeylerden biridir, konuşmanın önemini vurguluyoruz, dil yarası kolay kolay geçmez diyoruz. Kırmamalı insanlar birbirini diyoruz ve eşlerin bu yüzden ayrıldıklarını anlatmaya çalışıyorum. "Kalbten kalbe bir yol var ki sevgi ve saygıdanmış" diye onun için söylüyorum. Özeti budur. Son çalışmalarda gerçekten istediğim gibi çalışmadım diyemiyorum ama yapmak istediğim çok şey var da onların ortamına henüz girmiş değilim ama biliyorum ne yapacağımı. O dört sene boşluğun ardından yeniden bir çalışmaya girdiğimde, etrafa baktığımda müziğin nisbeten daha farklı bir yere geldiğini görüp, "Allah Allah ben bu şekilde çalışma yapmayı düşünüyorum ama hitap edeceğim bir topluluk var, ondan da kopmamak lazım; eğer onlar bunu seviyorsa... Bu bana biraz ters geliyor, biraz dikkat etmeliyim, hangi yöne gitmeliyim diye bir bocalamadır bu...

Nerde?

Tümü; son yıllar. Bocalama. Ben baştan itibaren kendime has bir şekilde geliyordum; ve durağanlık devremde, başka kişilerin yapmış olduğu çalışmalar etkin olmaya başladı. Fakat onların bir çoğunu iyi görmüyordum. Bana göre müzikalitesi düşüktü; söz değeri de düşüktü yani emeği fazla değil gibi geliyordu ben bunlar gibi yapamam diyordum. Ne yapmalıyım diyordum... Böyle bir yön tayin edemem, bocalamam vardır yoksa tepeden tırnağa her türlü olayın, duygunun içine girme yeteneğim olmasına rağmen demek ki ben de bir bocalama duygusu içine girebiliyorum ki hiç duymadığım bir duygu...

"Dil yarası" ile ilgili olarak... Bu parçayla birlikte, daha önce soyut şeyler varken şimdi azıcık somutlaştı, gündelik hayata girmeye başladı gibi oldu. Yani eskiden mesela sevgiliden ayrılıyorsan, niye? Ya el vardır arada, bir gönülde iki kişi olmaz ya vefasızdır ya da el lafına uymak gibi şeyler vardır... Seksen sonrası bir de, bütün bunlarla birlikte şöyle bir şey var. Ondan önce dil her ne kadar soyut görünse de, çevreye duyarlık çok daha fazla. "Dil yarası"yla birlikte bir somutlaşmayla bireyleşme giriyor; öyle bir değişme var gibi geliyorsa da öte yandan o çevreye duyarlılık gitti. Mesela şurdaki (önceki) plaklarınıza bakınca, bu 1968'ler, bu 1976'lar diyebiliyorum ama burdaki (sonraki) plaklarınızdaki hangi yıl? Bilinmiyor; yani çevreyle ilişki yok.

* * *

Yani her ne kadar o son yıllarda yaptıklarımda, istediğim gibi çalışamadığımı söylüyorsam da buna rağmen kesinlikle tam anlamıyla öyle değildi. Denemelerim vardır, örnek, "Elhamdülillah" - "Dil Yarası"nı söylemiştim. Bu parçada yine halk müziği ağırlıklı bir ritm şekli, oldukça halk müziği ağırlıklı bir yapı vardır. Ondan sonra "Sen ne dersen de dünya dönüyor" diye bir parça var. Orda disko etkinliğinde olan bir ritm şekli var. "Cennet gözlüm" de bir ölçüde denemedir. Fakat onları stüdyo tekniğinden, stüdyo değişikliğinden dolayı biraz ortaya çıkaramadık. Mix olayından dolayı, 32 kanala geçeri sene geçildi. 32 kanal bocalattı biraz. Henüz oturmadı. Bir stüdyonun oturması birkaç sene içinde olabiliyor ancak; stüdyo şimdi oturdu diyoruz yani istenilen düzeye geldi, sound olarak. Bu sound özelliklerini bulamayınca istediklerimizi verememiş olduk, yani denemelerimiz vardır. Ama daha çok olmalı.

Duygu ve Teknik Hakkında

Israrla Batı demiyorum. Ama, Batı'nın tüm etkinliklerini bize uygulamaya, kendi gönlümüzce, duyumumuzca yapmaya çalışmışızdır. Müsaade etmişiz kendimize. Aksi takdirde şey de olabilirdi, bütün bunların yanısıra, olduğu gibi Batı armonisiyle bunları doldurmak, Batı kurallarına göre yapmak da olabilirdi. Birçok parçalarımız bu yapıdadır. Bunu yapmaktan kaçındım. Neden? O zaman yaptığım çalışma sanki duygu olarak başka yere gidecekmiş korkusundan. Çok kolaydı onu yapmak. Hazır olan bir armoni sistemi var. Onu olduğu gibi melodinin üzerine yerleştirmek, çok kolay bir şeydi ki, bu yapılıyordu zaten. Bunun örnekleri de vardı, daha evvelinde. Halk bu tip örneklere pek yakınlık göstermiyordu. Türk Hafif Müziği örnektir bunlara.

Beşler...

İlk Beşler örneği ve aranjman adı altındaki çalışmalar da buna benzeyen örneklerdir. Yapılıyordu bunlar. Ben onlar gibi olmayı düşünmedim. Daha başka bir yol tutturayım, daha bizim duyumumuzun içinde olabilir mi diye araştırdım, bir yoldu. Ve halk da bu çalışmaya büyük ilgi gösterdi ve halkla bütünleşildiğini anladık.

* * *

Hani o dediğimiz dörtgen var ya. Halk müziği, sanat müziği, oryantal ve Batı dörtgeninin içinde kalmama bağlıyorum. Etkilenmişim ve yapmışım. Ama, biçim duyumumuzun içinde, bunu bir deneme olarak ortaya koymaya çalışmışım.

* * *

Yani açık konuşmak lazım. Teslim Abdal'ın o halk müziğindeki, o ezgisinde, o ezgide bir ifade vardır ki, o ifadeyi Selçuk Alagöz mümkün değil görmemiştir o icrasında, o düzenlemesinde. Neden, görememiş, bilmediği için görememiş, o duygunun içine girememiş. Teslim Abdal'ı sadece melodi olarak ele almış, tabidabida tam tam, nota olarak evet bunlar, ama, ifade bu değil. Oradaki yapı, notaya çekilemeyecek bir ifade var. O ifadeye, o duyguya sahip olursa, Teslim Abdal'ı o zaman yapabilir Selçuk Alagöz. Ona sahip olabilmesi için, bunun içine girmesi, yıllarca bunu dinlemesi, çalışması lazım ki, ondan sonra yapabilsin. Sadece nota olarak almış. Bütün batıcıların da maalesef yaptıkları şekil buydu, ekseriyetle. Buydu ve bu yüzden Türk Halk Müziği olsun, Türk Sanat Müziği olsun onun inceliğine, ruhuna, duygusuna vakıf olmadan, onların yaptığı kompozisyonun içinde eriyip gidiyordu.

Peki, sizin hani İlk Beşliler, Muammer Sun filan, onların yaptığı tarzda, bu duyumun olduğu, beğendiğiniz parçalar var mı?

Şimdi onların yaptığı, onların yaptığına gelince -benim tabii kendi değerlendirmem- gerçekten göznuru ve emek verilmiş parçaları var. Güzel düzenlemeler var, çok güzel düzenlemeler var. Yalnız, ele alış biçimleri çok klasik formlar içinde, o duyumlar içinde, yani, popüler olabilecek bir yapı kesinlikle değil. Şimdi, öyle yaptı diye onları tenkit edecek değiliz. Sadece, yaptıkları çalışmanın dinleyicisinin fazla olamayacağını söylemek istiyorum. Şimdi, ısrarla dinleyicisinin fazla olması mı, daha doğru. Öyle değil... Israrla dinleyicisinin daha fazla olması doğru değil ama, 50 seneyi buldu, hâlâ onlara olan ilgi ilk baştakinden daha fazla değil. Onun için dinleyicisi fazlalaşamadı. Demek ki, eğer bu toplumun müziğini yapmışlarsa ve bu toplumu anlatmaya kalkışmışlarsa,

önce bu topluma yabancı düşmemeleri gerekirdi. Önce bu toplumun içinde dinleyicisinin gittikçe fazlalaşması lazımdı. Onların seçtikleri yol çok güzel bir yoldu da, daha iyi yollar olabilirdi bana göre demek istiyorum.

Yani, bir şey diyorlar, eğer bir toplumda iyi bir sanat yapılacaksa, bir tür böyle banal olmayan, zamanı gelip geçmeyecek bir şey yapılacaksa...

Kalıcı yapılar diyorsunuz.

Kalıcı bir şeyler yapılacaksa, o toplumun varolan en gelişkin formları içinde yapılmalı diyorlar. Sırf o toplumun değil, o anda müziğin içindeki en gelişkin formlarla yapılan müziğin sanat değeri, kalıcı bir sanat değeri olabilir diyorlar. Şimdi, bu açıdan baktığımız zaman, o Beşli'de bir yaklaşım olarak böyle bir seçim var..

Kabul.

Klasik Türk Müziğini, onu da biliyorlar çok iyi ve Batı müziğini de çok iyi biliyorlar ve en gelişkin formları yakalamaya çalışıyorlar.

Halk müziğinden de yaptılar, halk müziğinden de çok iyi örnekler verdiler.

Ama, bir şey var. Ne var?

Bir şey var. İşte başta da konuştuğumuz Ruhi Su örneği, dediğimiz gibi bir şey o. Ve bu arkadaşların, bu deminki söylediğim arkadaşların dikkat etmesi gereken bir şey o. O, bir duygu ki, tarifi kolay değildir, içine girince olur diye onun için söylüyorum. Ve eğitimin de çok büyük rolü var. Tam anlamıyla Batılı bir eğitimden gelmiş birisi Türk müziğine farklı bakar. Onu değerlendirirken de dolayısıyla farklı de-

ğerlendirir. Eğer ki, küçük yaşlardan itibaren Türk müziğinin içinde büyümemişse, ona yabancı kalmışsa, hiçbir zaman o duygunun içine giremez demiyorum ama, son derece zor girebilir. Giremeyebilir de, büyük ölçüde giremeyebilir. Ancak, Türk müziğiyle beraber Batıyı da görebilmiş olursa, ki zor bir şeydir bu, çok ayrı ayrı yapıda olmasına rağmen yine de olmayacak bir şey değildir. Beraber verilirse, demin söylediğim Teslim Abdal'ın duygusunu anlayabilirse, yalnız nota olarak görmezse, yani yazdık notasıyla, bu, bu kadar ifade edilir gibi görürse, olay hiçbir zaman neticelenmez.

O zaman şöyle bir şey söyleyebilir miyiz; bizde Batı müziği konservatuarı kuruluyor, şimdi de Türk müziği konservatuarı..

Kuruldu.

Halbuki, öyle bir konservatuar olabilir ki, müzik konservatuarı ve Türk müziği, Halk müziği, Sanat müziği hem de Batı müziği öğretilebilir. Yani, bir kişi içinden hepsini de, üçünü de öğrenerek çıkabilir. Yahut, işte hem Türk müziğini, hem Batı müziğini...

Benim zaten özlediğim birtakım ideallerim var derken, bunlar bunun içindeydi. Yapmak istediklerimin içindeydi. Yani, deminki söylediğim gibi, öyle bir okul olacak ki, hem Türk müziği öğrenecek, bununla beraber icabı halinde hocaların nezaretinde belirli kompozisyonlar yapacak. Okulda öğrenecek bunları. Bu yıllarca sürecek. Çocuk her iki eğitimi de temelde alacak ve sağlıklı alacak. Çekiş Ali'yi de halk müziğinde çok iyi tanıyacak, Bach'ı da çok iyi tanıyacak, armoniyi de çok iyi bilecek. Böyle bir eğitimin olması lazım. Ve hem Türk müziği, hem Batı müziği öğretmenlerinin de birbirleriyle de son derece iyi anlaşmaları lazım. Şu anda anlaş-

maları çok zor. Çünkü, batı da sınırlıyor birçok şeyleri. Batı orijinali de. Gerçi, batı sistem olarak sınırlıyor da, biz kendi yapımıza bazı şeyleri uyarlamak istiyorsak, kendi yapımızı çok iyi tanımamız lazım. Tanımadan bunlar olmaz. İşte bazı arkadaşlar tanımadan yapıyorlar bunları. Tanımadan yaptıkları için ulaşamıyor hedefine yapılan. Büyük çoğunluklara ulaşamıyorlar. Neden budur. Bizim toplumumuzun kulağı tek sesliye alışmıştır, doğrudur ama, çok seslinin iyi verilenini de almaya hazırdır. Belki bir anda olmuyordurama,başladı artık, kulak dolmaya başladı. Uzun zamandan beri dolmaya başladı. Ve buradaki en büyük köprü görevini yapan arabesk denen yapıdır. Doğu ile batı arasındaki en byük köprü arabesk denen yapıdır.

* * *

Keman çalan arkadaşlarımızın yeteneklerini, kapasitelerini biliyorduk. Mesela, teknik olarak üçüncü oktavlara geçmeleri çok zordu. Batı'lılar çünkü belli bir eğitimden gelmişlerdi, diğer arkadaşlar ise belli bir eğitimden gelmedikleri için, kendi yetenekleriyle yetişmiş oldukları için, üçüncü pozisyonlarda çalamıyorlardı. Yay birliği yoktu. 20 sene evvel iki kişi biraraya gelemiyordu; iki tane keman biraraya gelemiyordu. Enstrümanistlerin çoğu nota bilmiyordu. Biz stüdyolarda o enstrümanistlerin çoğuna nota öğretmeye çalıştık; keman ailesini zenginleştirmeye çalıştık, 10 keman, 15 kemanı biraraya getirmeye çalıştık, mümkün değildi biraraya gelmeleri, hem yay birliği olacak hem tekniği olacak, biraraya gelecek çalacaklar. İmkansızdı. Yıllarca stüdyolar dersane gibi olmuştur adeta. Onu ben bilirim, neler çektiğimi. Bir parçaya bir gün uğraştığımızı bilirim ve ertesi gün de sildiğimizi, başka bir gün devam ettiğimizi bilirim. Böyle olaylarımız olmuştur, istediğimiz neticeyi elde edemediğimiz için.

Bir eser, 5 dakikalık bir eser çalamamışlardır. Onun için bazı parçalarda, kategori diyebileceğimiz parçalarda, Batı grubunu almayı tekniğinden dolayı tercih etmişizdir. Bizimkiler çalamıyor, onla çalsın diye ve yazıyı da ona göre yazmışımdır. Bunlar hep denemelerdir ve ondan sonra bizimkilere göstermişimdir, "Bakın, bu notalar bu şekilde çalınmıştır" diye, zaten onlar dinliyorlar, "Vay, ne çalmış, ne çalmamış" diye. *Bir Teselli Ver* öyledir. Göstermişimdir, "Bakın Batılılar bunu bu şekilde çaldı". Fakat bir noksanlık vardı, bütün bu çalmalarına rağmen, onu da biz alaturka grubu da görüyorduk tabii. Yani, ne kadar Batılı bir arkadaş çalarsa çalsın, bir noksanlık oluyordu, o da eğitimden kaynaklanan bir noksanlıktı. Ne eğitiminden; eğitimi duyumundan kaynaklanıyordu bu noksanlık. Batıcılar tamamiyle Batı eğitimi gördükleri için, Batı müziği duygusuyla yetiştikleri için, koma sesleri basmaları mümkün olmadığı için, gerçi ben onlara koma bastırmıyordum ama, o duyumun içinde yetiştikleri için bizim duygumuzun içerisine girmeleri son derece zordu. Hatta giremiyorlardı bile. Ben her ne kadar onlara notayı bizim duyumumuzu anlatacak şekilde yazmış olsam dahi, yine bir eksiklik vardı, işte o eksik duyumu da, o yay soundunu elde ettikten sonra, bizim enstrümanlarımızla kapamaya, teker teker böyle kaçak bir şekilde, çalışıyorduk.

* * *

Longplay, kaset devri başladığından itibaren bana göre mertlik bozuldu. Kaset hep vardı da, 45'lik devrinden kurtulup da, bir longplayde 10-12 parça çalışmaya başladığımızdan itibaren bizim çalışmalarımız altüst oldu. Bunu da belirlemek lazım.

Neden?

Bir 45'liğe 2 parça sığıyor, önlü arkalı 2 parçaya 3-4 ay çalışmak var, bir longplaye 10-12 parça sığıyor, 10-12 parçayı birden ele almak var; kolay değil, çok zordur.

Evet, sürekli çalışan birisi için bir sene..

Ama, bunu şöyle yapmak lazım. Bunu yeni düşünüyoruz: 45'lik çalışması yapar gibi yapmalıyız. Bu tempoya alıştıramadık kendimizi, bu da çok önemli diye söylüyorum. Yani biz 3-4 ayda 10 tane yerine 2 eser için kayda girsek, düşünsek ve bantı bir kenara ayırsak, ondan sonrası 2-3 eser için 3-4 ayırsak ve yılı böyle doldursak daha iyi sanki, bunu yapmıyoruz.

Evet. Biriktirip, biriktirip bir anda:.

Biriktirip, biriktirip bir anda 12'sini birden yorumlamaya kalkınca, o duygu bütünlüğü, duygu farklılıkları ortaya çıkmıyor, her bestenin ayrı duygu farklılığı olabilir.

Halbuki, o 45'liklerin herbiri sahiden öyle..

Evet, işte bu çok önemli. Bu defa bunu yapmaya kararlıyız. Kesin öyle düşünüyoruz. Şu anda elimde mevcut birçok parça var ama, ağırlığımı o 2-3 parça üstünde yoğunlaştıracağım. Yani, onun kararındayız zaten. Deminki özürlere bunu da ilave etmek lazım dinleyiciden. Çok önemli. Bu benim için değil sadece, herkes için önemli.

Zaten her plakta birkaç tane iyi parça oluyor, ötekiler geride oluyor, her zaman böyle oluyor.

Sebep bu. Keşke 45'lik olsa, 2 eser için çalışılsa, ne güzel, harika!

Ama, artık geriye gidemeyiz..

Mümkün değil. Bir şey daha var. Geçenlerde teknik ile ilgili gelişmelerin beste yapısını etkileyip etkilemediğini sormuştunuz, ben onu düşündüm, orda hata ettim. Teknik yapı, bestenin yapısını etkiler. Etkilemezmiş gibi görünmesine rağmen, kesin etkileyebiliyor. Yüzde yüz demiyorum ama, etkilediği yönleri de çoktur. Çünkü, beste yaparken düşünüyorsunuz, burada mesela "eko tekrarıyla yaptırayım, daha söyle olsun" diye düşünebiliyorsunuz. Bunu düşünmek kötü. Tekniği sonradan düşünmek lazım. Bence duyguyu ortaya çıkaran tekniği kullanacağız da, önce duyguyu ortaya çıkaralım. Ondan sonra "bunu hangi teknikle daha iyi yaparız" diye düşünmeli. Sanki böyle daha iyi olacak! Teknik duyguyu etkiliyor. Etkileyince o arzuladığımız duygu nüanslarını istediğimiz gibi ortaya çıkaramıyoruz tabii. Teknik de tabii ki insan aklının en ilerlemesinden ortaya çıkan bir şey tabii ki. Ama, yine de o deminki dediğim hoşgörülülük olayı çerçevesinde, insanın yapısında olan o olabilirlik kavramı gibi muğlak bir düşünceyle baktığımızda, duygunun daha önemli olması gerekir. Bu tekniğin ilericilik diye nitelendirilmesine rağmen, duygunun her devirde öneminin olduğunu vurgulayarak, duyguyu her zaman ön plana çıkarmanın gereğine inanıyorum.

Peki bir paralellik kurarsak, yani, teknik eğer müzikte duyguyu ifade etmek için sadece bir araçsa, o zaman eğer toplumsal olarak bakarsak da, kurumlar da sadece insanın yaşamını kolaylaştırmak, insanın mutluluğunu sağlamak için araçlardır sadece, diyebilir miyiz?

Mümkün. Kararlaştırdığımız zaman böyle bir durum oluyor. Ama, yine de insan kurulacak olan o sistemden daha mükemmeldir, daha farklıdır. Sadece o an için teknik, o insanın o anki duygularının farklı hizmetler de yapmaya amade-

dir, olmalıdır yahut ta. İnsan çünkü daha farklı şey isteyebilecek, düşünebilecektir. Yani o sistemleşme, o kurumlaşma tamam, dondurmamak kaydıyla tamam.

Yani kurumdan kastım da, adalet kurumu, aile kurumu..., yani aile kurumu niye var ki...?

Aile, çok hoşgörülü bir müessesedir!

Ondan sonra işte devlet kurumları...

Tümü, bir devletin oluşmasında rol oynayan tüm kurumlar...

İşte mesela, Meclis dediğimiz şey, bir toplumda değişik fikirleri ifade eden temsilcilerin orda birbirleriyle sözleşmeleri demek; yani Meclis kendi başına bir değer olarak değil de.., başka şeylerin ifadesi için bir kurum; yani kurumlar sadece bir aracı.. Şimdi buna gelmemin..., ne düşünmüştüm...?

Yok, anladım. O teknikle kurumların yapısını karşılaştırıyorsunuz. Anlatılmak istenen nedir, insanla kurumlar, müzikle teknik. Ama, ben deminki söylediğimi yineliyorum. Her ne kadar kurumlar ne kadar güzel konulsa da, geliştirilse de, bir sisteme girse de, yine insan onun üzerindedir. İnsan, o kurumları 100, 50, 20 sene sonra değiştirebilir, daha mükemmelleştirebilir. Dondurmamak kaydıyla, evet. Teknik de öyledir, kurumlar da öyledir.

Ama, işte bakın bazen nasıl teknik sizin duygularınızı sınırlıyor, ifadelerinizi belli yöne zorluyorsa, kurumlar da insanın potansiyelini sınırlıyorlar..

Ben yarın tutar bir bakışımla hayalimde kutup yıldızına gitmek isteyebilirim. Şu anda teknik onu getirmiyor.

Ama, tekniğin gelişmesi öyle başlıyor zaten.

Örnek, benim duyumum, bunları da duyabilirim. Güneşi elimle tutmak isteyebilirim.

İstersiniz, ama ondan sonra onu tutabilmek için araçları geliştirmeye başlarsınız, teknoloji öyle gelişiyor zaten..

Tabii. Şu anda o teknoloji yok, yani yarın olmayacak şeyler isteyebilirim. Şu an için böyle şeyleri yapamıyoruz, yapmamız mümkün değil. Kurumlar da şu anki duyuma, arzulara hizmet etmektedir, şu andaki akla hizmet etmektedir. Yarınki aklımız daha gelişkin olacaktır. Çağdaşlaşma yolunda dondurmak olmamalı.

* * *

Toplu olarak yapılan çalışmanın bir bütünleşmesi var. Ansamble olmak, bir duyguda toplanmak var ya, işte onu elde etmek için. Bu kanal kayıtları sanki, parça parça birleştirince, o duygudan uzaklaşmış hissini veriyor insana.

Sırf hissini değil. Orda mix'de bir yana kaymak, parçanın duygusunu da değiştiriyor, ben bunu gördüm.

Değiştirebiliyor. Toplu kayıta girsek de, hep beraber çalsak, ondan sonra da o aradığımız soundu yakalarsak da, hatalarımızı daha sonra kanal kayıtlarıyla düzeltsek. Yani toplu kayıtı kanallara yerleştirsek bir anda; mümkün değil o. Bunun mümkün olmamasının nedeni, ne o kadar büyük stüdyomuz var, ne de o kadar enstrümanist var, açıkçası.

Akdeniz Müziği ve Milliyetçilik Anlayışı

Bir tane Akdeniz parçası geçmiştik arada..

Akdeniz..? Daha ilerde geleceğimiz Akdeniz parçası diyebileceğim yapılar var.

Var mı?

Biraz da o duyguya girmek istemişimdir, severim, ayrıca yalnızca Akdeniz parçası olarak belli parçaları söylemiyorum; genelde oryantal denildiği zaman Akdeniz ve Orta Doğu kültürleri akla gelmelidir, öyle geliyor zaten. Müşterek her ülkeyle, bağlantımız olduğuna göre, zevklerimizde de benzerlikler olmuş oluyor. Bunların üzerinde durmak lazım. Akdeniz Festivali yapılıyor. O festivalde birçok ülkenin birbirine yakın olduğunu görüyorsunuz, ezgi açısından vs. Neden yakın olduğunu görüyorsunuz. Tarihte birtakım bağlantıların olmasından dolayı ve müşterek değerlerin kullanılmasından dolayı da görüyorsunuz. Ben bunun üzerinde de duruyorum. Biz öyle bir kültür birikimine sahibiz ki, Akdeniz'deki tüm kültürlerin hepsinin de içinde bulunduğu kültüre sahibiz. Biz bunları hem koruyacağız, hem geliştireceğiz. İşimiz çok zor. Öyle tutucu fikirlerle olmaz bu diyoruz.

O zaman siz bu Akdeniz Müzik Festivali gibi girişimleri olumlu değerlendiriyorsunuz.

Bunlar güzel şeyler aslında. İnsanların birbirlerine yakınlaşması ve birbirine benzeyen kültürlerin birbirlerine takdimleri, sunuşları, ittifakları güzel şey, insanlık açısından.

Peki, bugün arabesk denen müzikten o festivale gidilip katılınsa.

Çok rahat.

Ne olur yani, bir jüriden geçiliyor biliyorsunuz.

Jüri müsaade etmez. Ama, Akdeniz'li diğerleri bizim yapımıza benzer daha özgür çalışmalarla gelecek buraya. Şimdi bir şeyi daha yakalamaya çalışıyoruz, farkında mısınız, bir yere daha gidiyoruz. Çünkü, en başta söylediğimiz yere geleceğiz. Mısırlılar kendi yapıtlarında Batı tekniğini kullanmaya çalıştılar, ki Mısırlılar ile Türk kültürü arasında bir koldan çıkan beş parmak kadar bir farklılık var dedim. Çünkü, Osmanlı topraklarındaydı Mısır, dedim. Ama, Mısır neyle geldi, kendi müziğiyle geldi. Ama, yabancı gelmedi bize. Ama, Türkçe söyleseydi daha yabancı gelmeyecekti. Mısır lisanı, Arapça söylediği için bize yabancı geldi. Akdeniz'de olan bu kültür beraberliğine önem vermek lazım. Bir gün daha uzak olmayan, bir gün de herkes Akdeniz'de birbirine çok yakınlaşacak. Akdeniz dünyada eşi emsali görülmeyen bir yapıdadır. Bakın haritaya, Akdeniz çok farklı yapıdadır. Akdeniz'de olan kültürler çok zengindir diyoruz, çünkü dünyayı etkileyen 3-4 tane büyük kültür, İslamiyet, Hıristiyanlık, Musevilik, Eski Yunan hep bu bölgede yaşanmıştır. Türkiye, bu birikimlerin üzerinde, bunların sahibidir ayrıca. Anadolu'nun üzerinde olan, tüm izlerin sahibidir; bunları hem koruyacaktır, hem de geliştirecektir. İşimiz zor diye, onun için söylüyorum.

Aslında sizin tarihe bir bakışınız, bu Halikarnas Balıkçısı'nın tarih anlayışı, hümanizma anlayışına benziyor.

İster istemez bir yere varılıyor, öyle düşünülüyor.

Yani, burada ne varsa bizimdir. İlla Orta Asya'ya gitmek gerekmez.

Bizimdir tabii. Bu sınırlar içinde kalan her şey bizimdir, bunlara sahip çıkmamız lazım, bunları geliştirmemiz lazım diye söylüyorum. Çok zengin bir hazine var burada. Gelişmeyi bekliyor. Kolay değil tabii gelişmek. Ama, her nesil sabırla, üstüne bir şey ilave ederek yapacak bunu. Yalnız temeli sağlam oturtalım. Temeli sağlam oturtmak için, ne olduğumuzu, neyimiz var diye bir anlamamız lazım. Doğru dürüst anlamamız lazım. Anlarsak bunu, tanırsak daha iyi temel kuracağız demek istiyorum. Geçen sene Akdeniz Müzik Festivali'nde müzikologlar, sosyologlar biraraya gelmişler. Zülfü Livaneli yönetmiş. Geçen sene gittiniz mi oraya? Bunu bana Atilla Özdemiroğlu anlattı.

Bu sene de aynısı vardı.

Evet. Müştereken verdikleri bir karar varmış; bizim verdiğimiz bir karardı kendi kendimize. Biz Akdeniz'in önemini vurguluyorduk. Onlar da bu karara varmışlar. Bu karara varan sosyologlar arasında Baltık ülkelerinden olanlar da var, Amerika'dan gelmiş galiba, Akdenizliler var, hem müzikolog hem sosyolog diyorum. Karar şu: Geleceğin sistemize olmuş değerleri karşısında, yani Batı'nın şu anda sistematize olmuş değerlerinin karşısındaki geleceğin dünyasındaki tek alternatif, Akdeniz kültürleridir diye karar veriyorlar.

O zaman kendi kültürlerimize sahip çıkıp geliştirmemizi istiyorlar.

Yalnız bizim için demiyorum. Bunu Batılı sosyologlar söylüyorlar. Enteresandır bu tabii ki. Yani buradaki kültür birikiminin dünyada eşi emsali olmadığı, Hint kültürünü de bunun içine katıyorlar tabii ki, Hintlileri de. Çok büyük bir

hazine olduğunu, yüksek armoninin temelinin bile burada, bu gamlarda yattığını belirtiyorlar, ki bu doğru görünüyor.

* * *

Aslında bana göre tümü bizim. Ne varsa. Bu toprakların üstünde ne varsa bizim diyorum, buna sahip çıkıp bunu geliştirmeliyiz diyorum. Türk Sanat Müziği, Halk Müziği veya oryantal. Ne olursa olsun, bizim bunlar. Bunlar içinde binlerce yıllık derinliği olan, mazisi olan kültürler var, biz onlarla karışmışız. Onlar, bizim artık. Bunu böyle düşünmek lazım, daha objektif, daha çağdaş gibi geliyor bana bu düşünce.

Gelenek ve İlerleme Hakkında

Onlar zamana göre iyiydi, ilklerdi onlar aynı zamanda. İlklerdi. Gazino hayatı bilhassa 50'li yıllarda, 40'lı yılların sonu, 60'lı yıllarda da etkindi. İlklerdi onlar. Koyulan kurallar bu ilklerle konulmuştur. İşte iyinin ve kötünün bu tefriki ayrımı nasıl olacaktı. O anda o görülüyordu, beğeniliyordu ve iyiydi; ama şimdi onu dinlemiş olsak beğenmeyebiliriz. Aynı eser o zaman da okunuyordu, şimdi de aynı eseri icra etmek var; şimdiki icra ile o zamanki icra arasında çok büyük bir fark var. Yani beğenmezsiniz o zamanki icrayı, şimdi aynı eser olmasına rağmen, zaman değişti ve yorum değişti. Yalnız gelişme vardır. Yalnız kaybolan bazı şeyler de var tabii. Kaybolan, sanatçıların o sanatlarına olan saygılarının ve emeğin nispeten kaybolmaya başladığını görüyoruz. Kaybolduğunu görüyoruz. İyi sanatçıların boy göstermemeleri, yeri-

ni bulamamaları çok önemli. Neden bulamadılar, bu da ayrı bir konu. Madem iyiydi, neden olmadı. Zevkler değişmeye başladı. Bu bir; o iyi sanatçıların duyguları, şimdiki duygulardan farklı olduğu için, dinleyici azalmaya başladı. O iyi sanatçılardan birçoğu kendini yenileyememiş olabilir. Bu da var, bunun içinde. Ve 60'lı yıllar, hep söylediğimiz gibi, bizim ülkemizde çok büyük arayışların bulunduğu yıllardır. Halkevleri, müzik merkezleri, dernekler, cemiyetler çok büyük hizmet yapmışlardır. Okul olmadığı için onlar bu görevi belli bir ölçüde yapıyordu. Halk arasında kültürümüzü yaygınlaştırmada çok büyük hizmet vermekteydiler. Ben de mesela o halkevlerinde, derneklerde çok bulundum; büyük de yararını gördüm. O toplu kaydın, toplu icranın, toplu aynı ruhta olmanın çok büyük bir önemi vardı. Orada oluyordu. Şu anda ülkemizde o tür cemiyetler yok, yok denecek kadar az, yahut faaliyetlerini sürdürmüyorlar; bu büyük bir kayıptır bana göre. Her yere bir okul kurulmayabilir, herkes de okula gidebilmek için özelliklerini yitirmiş olabilir; ama, halkevleri, cemiyetler ve dernekler herkese açıktır; bu güzel bir şeydir. Bunun yaşaması lazım bana göre.

Ama, şimdi Halkevi olsa, yine Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği.., belki hitap etmeyecek. Belki şimdi artık...

Burda şunu düşünmek lazım. Halk müziği de şekil değiştirmektedir, bakmayın. Sadece TRT bünyesinde, o katı kurallar içinde değerlendirmeyelim, olayı. Sanat müziği de şekil değiştirmektedir. Onun için o eski üretenler, o iyi üretenler zamana uyamamaktadır, diyebiliyorum. Eski formlar değişmeye başlamıştır; ama daha oturmuş bir durum yoktur. Arabesk denen tür, hepsinin arasında bir köprü görevi yapmaktadır. Bir gün tümünün belli bir yerde birleştiğini görürsek, hepsinin bir yerde birleştiğini görürsek, şaşırmamak la-

zım. Ki birleşecektir de. Dün bahsettiğimiz gibi, aranjman denen tür, aranjman adıyla başlayan Türk Hafif Müziği ve arabesk denen tür ve Türk Hafif Sanat Müziği adı altındaki arayışların tümü hepsi Türk Müziğine hizmet etmektedir. Yoğunluk olarak 60'lı yıllarda başlayan arabeskle daha çok etkinliktedir, ama arabesk bunların arasında bir nevi köprü yapmaktadır diye şunun için söylüyorum. Ağırlık merkezleri vardır arabeskin; hani Halk Müziği ağırlıklı, Orient ağırlıklı, Sanat Müziği ağırlıklı, Batı'ya dönük falan diyoruz. Şimdilik böyle diyoruz, ama zamanla daha farklı bir bünyeye girecek. Kötü örnekleri olsa da bu gelişmeyi bu doğal icraatı kimse engelleyemez. Ayrıca gelişme nasıl olabilirdi, bence iki şekilde olabilirdi; bir, mesela şöyle bir örnek vereyim: Bir adamı meyhaneden çıkarmak istiyorsanız ve bu adam her gün meyhanede içip ağlıyorsa, iki şekli var bunu çıkarmanın; birincisi, "çık dışarı" dersiniz, zoraki, siz güçlüsünüzdür, dayanamaz ve korkar çıkar. Silahı çekersiniz yahut, çıkarırsınız. Ama, ikinci yol da onunla meyhaneye girmek, onun oturduğu masada oturmak, onunla dertleşmek, arada bazı konuları konuşurken, daha akılcı bazı cümleler sarfederek, ona göstermeye çalışmak, onla beraber içmek icabında, ertesi gün, kapıya yakın bir masaya oturmak, ertesi gün bir yakın daha, başka türlü yolu yok. Eğer bir şeyi anlatmak istiyorsak, onunla dost olmak lazım ve onu tanımak lazım. Şimdi biz sanatçı olduğumuz için, sanatı halktan daha iyi bilmeliyiz, çünkü sanatçıyız. Sanatı tavandan tabana kadar bilmeliyiz. Ama, bir de şu var, toplumun neleri sevdiğini de tanımalıyız, nelerden hoşlandığını, kültürü nedir, bunu bilebilmeliyiz. Bilirsek, yapıtlarımızda toplumla daha daha bütünleşebiliriz. Gerçi sanatın çok çeşitli dalları, bölümleri vardır, ama ben şunu demek istiyorum. Bizim ülkemizde her şey ilktir diyorum, ilkleri yaşıyoruz, burada kurallar koyacaksak, halkı-

mızla, halkımızdan aldığımız o kültürü götürmekse gayemiz, onu geliştirmekse gayemiz, halkla bütünleşirsek, bir alışveriş yapabilirsek daha doğru olacaktır demek istiyorum. Yani benim yaptığım, şu anda bu çerçeve içerisinde. Hani yine evvelki gün konuştuğumuz gibi, sanatı iki şekilde dünya yapmak diyoruz; bir "evrensel" denilen boyutlar içerisinde yapılacak olan bir sanat anlayışı, diğeri de yöresel olan sanatı alabildiğine geliştirmek, icabında evrenselliklerden de belli bir hisseyle, yaşatmaya çalışmak. Ben şimdi bu ikincinin içinde olduğumu söylemek istiyorum, daha ziyade. Ama, bunun ufku da çok açıktır. Bu ele alacak kişinin yeteneğine de bağlıdır.

* * *

Sadece bir örnek olarak yani, başka ülkeler mutlaka var (böyle yapan)..

Bizde çok malzeme var, bizde Mısır'dan çok daha fazla malzeme var. Bir Halk Müziği malzemesi var, gerçekten zengindir; dünyada çok az ülkede vardır böyle zengin malzemeler. Sanırsın ki yedi bölgede yedi tane ayrı ülke gibi gelir insana, içiçe girmiştir. Bu kadar büyük kültür zenginlikleri vardır ülkemizde. Bunların her birinin ele alınması bir ömürdür diyorum; ömür yetmez incelemek için. Batılılaşmak dedik biraz önce; Batılılaşmak mı, çağdaşlaşmak mı sorusu, tabii ki çağdaşlaşmak diyoruz hep. Fakat çağdaşlaşmaya da en yakın Batı olmuştur mutlaka. Çünkü bizden evvel izlerini görüyoruz, medeniyet yollarında. Yalnız onların kurmuş olduğu doğrultu, kendi kültürleriyle ilgiliydi, bizim ise yapımız farklıydı; onlar iki tane kültürden etkilendiler, Latin ve Hıristiyan kültürleri neticesinde reformlarıyla buraya geldiler. Bizse onlar gibi yapmış olsaydık ne yapacaktık; bizde şimdi hem Türk kültürü vardı, hem İslam kültürü vardı. Biz bun-

larla gelebilmeliydik. Biz bunları onların geldiği gibi değerlendirememiş olabiliriz, yahut ta değerlendirme yolundaydık da, yarım kaldı. Bilinmiyor bu. Hani bazı şeyleri bilebiliyoruz da, tam ilmi olarak bilmiyoruz diyorum. Şimdi ama insan olarak baktığımızda, bir insanın geldiği en iyi yer neresi diye baktığımızda, gerçekten de Batı insanının çağdaşlıkta en büyük hizmetleri yaptığını görüyoruz. Kendi kültürü üzerine kurmuş olsa bile bu inşaatı, onlarda şöyle bir ifade de var.

Neleri beğeniyorsunuz orada (Batı'da)?

Mesela, bir sisteme girmek. Bu sisteme girmek de ne derece, sonraki zamanlarda nasıl olacak, bunun tartışması yapılır. Sistematize olmak demek, dondurmak anlamına da geliyor. Sisteme girmek, dolayısıyla bir disiplin olması. Disiplin olması derken, etkinlik açısından bu disiplinin belli bir ölçüde yararı da vardır, etkinlik açısından. Fakat yine de tabii dondurulmuş bir şeyi tercih etmeyiz. Neyse, biz şimdi oralara gelmediğimiz için...

Neyi beğeniyorsunuz diye sormuştum. Bizim onlarla aynı olmamız şart değil. Kendi yapımıza göre bir şey olacağız ama, orada neyi beğeniyorsunuz?

Şöyle söyleyeyim. Çok araştırma yapmışlar, enstrüman çeşitleri bol, çok miktarda enstrüman bulmuşlar. Doğadaki sesleri incelemişler. Doğadaki seslerin yapılarında büyük bir zenginliğe rastlamışlar, bunu ortaya çıkarmışlar. Mevcut her değere, çeşitli boyutlardan bakmışlar, bunu ortaya çıkarmışlar ve zengin bir anlayış fikri oluşturmuşlar. Bunlar çok önemli şeylerdir. Bir insanın bu derece emek vererek buralara gelebilmesi için uzun bir zamana ihtiyaç oluyor tabii ki, asırlar sonra buraya gelmişler. Ve bir renklilik, bol bir renk-

lilik ortaya çıkmış. Gerçi bizim tek sese alışmış kulaklarımızda bu renklilik müzikalite olarak, birçoklarımıza ters düşebilir. Derler ki, bizim müziğimiz tek sesli, daha güzel diyenler olabilir. Ben genelleme olarak, objektif olarak baktığımda bir insanın verdiği bu emeklerin çağdaşlaşma doğrultusunda ne kadar önemli olduğunu vurgulamak istiyorum. Güzel yerlere gelmişler, diye söylemek. Ben de diyorum ki, yine biz de kendi yapımızda çok önemli yerlere gelebilirdik. Bunu yapmamız için işte birleşmemiz gerekiyor. Tutucu olmamamız gerekiyor.

Yani tutuculuk bir tür, insanı geciktiriyor...

Geciktiriyor. Bizde malzeme var diyorum. Ayrıca geçen seneki o sosyologların, müzikologların Akdeniz Müzik Festivali'nde biraraya gelip de, vardıkları bir karar var demiştim. Sanıyorum yakın bir zamanda da bir kitabı yayımlanacak bunun. Karar şuydu: Gelecekte, dünyada Batı'nın sistematize olmuş değerlerinin karşısında yegane kültür, Akdeniz kültürleri olacak demişti. Ben de bunu, kendimce kesinlikle "evet" diyen biriyim. Malzemenin bu tarafta çok fazla olduğunu söylemek istiyorum. Çünkü baktığımızda Orta Doğu'da yaşanmış olan, dünyayı etkileyen öyle kültürler, İslamiyetin yanısıra, Hıristiyanlık, Musevilik vs.'nin olduğunu gördüğümüz gibi, nice devletlerin şu Akdeniz havzasında çok büyük yer işgal ettiğini görüyoruz. Dünyada böyle bir yer daha yoktur. Akdeniz bunun için çok önemlidir demiştim.

İnsanlar, yani tek insana baktığımızda da, insanlar kendi gelişmesinde bir şeyleri, başka bir şeyleri beğenerek onlara benzemeye çalışarak, bir tür taklitle gelişebiliyorlar. Ama o taklit böyle sathi ve insanı kökünden koparan bir şey olduğu zaman, o zaman bocalama ve hiçbir yere gidememe, böyle

boşluğa düşme gibi bir şey oluyor. Halbuki onu belli bir şeyi beğenip, kendi kişiliğinin içinde onu...

Hazmederek...

Yedirdiğin zaman, ordan onun gibi olmayan ama, senin gibi olan (ama eski senin gibi de olmayan) bir gelişme ortaya çıkıyor.

Tabii.

Bir tür onun gibi bir şey. Gidip Batı gibi olmak, sahiden bir şeyleri de kastre ediyor gibi oluyor, yani..

Doğru değil.

Bir yani, kastre ediyor ve kötü sonuçlar da çıkabiliyor. Belki yozlaşma denen şey odur.

Bu kesin hatlarla olunca, yozlaşma olmuyor, denilebilir. Bunun haricinde şimdi kendimle ilgili olarak söylüyorum. Ben ne etkilerde kaldım: Türk Sanat Müziği malzemesi vardı bende, Halk Müziği malzemesi vardı, oryantal zaten vardı yine ve Batı da buna ilave edildi. Fakat ben bir Batı müzisyeni kadar Batılı değilim, olamam da. Onun ana lisanı, Batı. Gerçi aramızda yetenekli arkadaşlar tamamıyla kendini ona vermiştir de, onu öğrenmiştir, ayrı konu. Ben o doğrultuda da çalışmadım. Ben Türk müzisyen olarak Batı'yı belli bir ölçüde tanıdım. Bunun yararı da oldu diyorum. Çünkü mümkün değil şu anda Batı'nın etkinliğinden kurtulmak. Arabasını kullan, telefonunu, televizyonunu kullan, müziğinden etkilenme. Etkileniyorsun, çok sesliliğinden etkileniyorsun. Enstrümanlarını kullanıyoruz. Buyrun, DX7, en son gelişmiş hali, 1987 (modeli). Nasıl onlardan ayrılabiliriz, davulunu, baterisini kullanıyoruz. Batı kullanmıyor mu, bütün dünyayı kullanıyor. Hafif Batı Müziği dediğimiz olay nedir? Batı, tut-

muş ağır müzik, ciddi müzik diye bir müzik yapısı varken, ki bu klasik müziktir, böyle bir müzik varken, yahu, biz daha güncel olan bir müzik oluşturabiliriz demiş, bu asırda..

Aslında bunu merkezi olarak dememişler onlar da biliyor musunuz? Devlet politikası olarak değil, yine bireylerin (gruplardan) çıkmış, ama bir açıklık var.

Açıklık var. Burda müzisyenler biraraya gelmiş. Ama gelişmiş, kafalı müzisyenler biraraya gelmiş, tutucu olanlar da demiyorum. Belki muhalefet edenler de olmuştur da, önemsenmemiştir, şirketler bunu yapmış, vs. Her ülkenin temelde iki tür müziği vardır, bir halk müziği, bir de sanat müziği denen müzik yapısı vardır. İşte bu sanat müziği denen müzik yapısı, yahut ta halk müziği içinden doğan, ikisini de ihtiva eden, yahut zaman zaman ağırlık merkezi herhangi biri olan yapılar oluşturulmak istenmiş, buna tutmuşlar dünyanın her ülkesinde özellikli olan ve sevdikleri enstrümanları da ilave etmişler. Mesela, Brezilya'nın tumbasını, Afrika'nın bangosunu, Hint'in starını almışlar, klavye üzerindeki bütün renkler, şu DX7'nin üzerindeki dünyadaki renkler burda vardır. Yüzde yüz demiyorum ama, yüzde 80'i burda vardır. Japonya'nın davulunu, Japon davulunu, dediğim gibi, Kanada'nın bilmem neyini, her ülkenin özellikli olan aletlerini bunun içine yerleştirmiş, yahut ta Batı müziğinde kullanmış daha evvel.

Yahut da, Pop'un geçmişine baktığımızda zenci müziği, yahut İspanyolların bir şeysi, Batı, çevresindeki ülkelerden bir şeyler alarak yenilenmiş (ve altkültürlerden).

Söylemek istediğim o. Hafif müzik denen yapının içinde bütün dünyanın etkinliğini görebilirsiniz. Ama, ne yapmış Batı, kendi yapısının içinde kullanmaya çalışmış bunları, on-

ları bir renk olarak almış, icabında belki yine bir Hint ağırlıklı yapsa dahi onu kendi çok sesliliğinin içinde takdir etmeye çalışmış. Kendine göre uyumlayarak yapmış bunu. Şimdi burada Batı bunu yaparken, vay bu Brezilya'nın tumbası, bizden değil, ne yapacağız, starla ne işimiz var kardeşim... Batı bu şekilde bunları almasaydı, ne olurdu, hafif müzik bu kadar zengin olmazdı.

A.H. Tanpınar da 19. Yüzyıl Edebiyatımız adlı kitabında, Osmanlı şiirinden bahsederken, ama her yere uygulanabilir, orda da halk şiirinden yararlananların, seçkinci şiir içinde gelişme yapabildiğini, yani zenginleşme kaynağının halk şiiri olduğunu söylüyor. Öyle bir gidip gelme olduğunu ve o kadar üslupcu ki diyor, çünkü; gelişme, bir pırıltı, bir renklilik, ancak halk şiirinden bir şey aldıkça oluyordu, diyor. Hatta aralarındaki benzerlikleri gösteriyor. Tabii ki, halk şiiri de, (saraydan) bir tür etkileniyormuş, aşıklar aracılığıyla...

Tabii. Öncelikle hepimiz halkız. Hepimiz birer bireyiz. Yaşam biçimimiz falan üç aşağı beş yukarı birbirine benzer, belli bir kültürün parçalarını, izlerini taşıyoruz.

Ama, her zaman yani, şöyle bir baktığım zaman tarihe, mesela Osmanlı zamanında da bir saray çevresi varmış, bir de kırsal alan varmış...

Saray çevresi çok az ama, çok az.

İkili kültür, ama, var. Kesin bir şekilde var. Ve şimdi de, Türkiye Cumhuriyeti'nde de vardır yani. Belki bu son 1960'lardan sonra bir, orta sınıfın çoğalması gibi bir gelişme oldu..

Daha önce de konuştuğumuz gibi, ben birleştirici derken, iki müzikten ayrı ayrı hoşlanmak yerine, bir müzikten hoşla-

nacak bir durum olamaz mı demiştim. Ortaya da öyle çıktım demiştim. Halk müziğini seven, sanat müziğini de sevsin, sanat müziğini seven de halk müziğini. İkisi de var zaten ama, ikisinin de müştereken sevebileceği bir noktayı aramıştım. Ben onun için böyle bir çalışmaya girdim. Sonradan nice tanımlara şahit olduk, ayrı. Şimdi deminki konuya dönmek istiyorum. Batı müziği bu derece zengin olmazdı diyoruz; haliyle Batı bu kadar dünyayı kullanmış, çok fazla incelemişler, benim de etki alanlarımın neler olduğunu söylüyorum. Demin söylediğim gibi. Ve belki farkında olmadan benzerlik taşıyan, pek dinlemememe rağmen, müzik yapımda Mısır'ın da etkinliği olabilir, İran'ın da etkinliği olabilir, Hint'in de etkinliği olabilir, yani bu saydığım dörtgenin haricinde...

Yani, zengin bir müzik yapmak istiyorsunuzdur ama, bir toplu kayıtta 10-15 kişinin birden kullanılabileceği fikrini bir yerden görmüş olabilirsiniz. Yani, tabii ki öyle olacak.

Bu, insan tabiatında zaten, belli bir yere gelmiş kişinin düşünebileceği bir şeydir. Hiçbir şey olmasa da, örnekleri olmasa da. Ben bu konuda uzmansam, zengin icraatın nasıl olabileceğini düşünebilir. Ama, becerir, beceremez, nasıl olur, çıkaramaz, ayrı konu. Fakat bizden evvel örnekleri var olunca, haliyle yol kısalmış oluyor. Bakıyorsun ki, Batı'da senfoni orkestraları haline gelmiş, artık her tür enstrüman grubunun bolca olduğu büyük bir duyum oluşmuş. Bizde de olabilir, diyorsun. Yani, insan olarak onlar bizden teknik olarak gelişme yapmışlar. O teknik gelişmeyi görünce bizde de bunu uygulayalım diyorsunuz. Ama, bizim yapımıza, ne kadarı uygun veya değil, tartışıyorsunuz bunu ve tutuyorsunuz söylediğim gibi, bizim yumuşak güçlülüğümüzü elde etsin diye, yay grubunu yapımızın içine yerleştiriyoruz. Mısırlıların da bunu böyle yaptığını görüyoruz. Yanlış değil bu yapılan as-

lında, sevildi ki tercih edildi ve neticede halk da buna evet dedi ki, doğru olduğu görüldü. Demeli ki, aynı duyguda birleştik bir yerde. Fakat, daha neler yapabiliriz. Bununla başlanıldı. Fakat, daha neler yapabiliriz, işte duyumumuzun içinde hazmede ede, araştırma yaparak daha iyi yerlere gelinecek.

Hiç direkt ilgisi yok ama, çok küçük bir şey, bu birleştirmede sevmediğim bir şey var benim. Ses olarak.

Tabii olabilir.

Baterinin... askeri kamplarda orkestralarda da aynen, "çık çıkat çıkat" diye çalması, millet dansederdi, o sesin parçalarda duyulması...

Hoşlanmıyorsunuz....

O, böyle basitlik veriyor.

Trampet sesi mi..?

Trampet sesi değil. Böyle bir şey ritmiyle...

Bateri soloları, ataklar...

Evet, bateri amâ, baterinin bir tür çalınışı, gazino türü gibi. Pek çok arabesk parçada da var. Orada onu duyuveriyorsun, o zaman, banallik getiriyor işte.

Bu, işte ne doğuruyor. İyi yapılamamış, iyi yorumlanamamış bir arabesk yapısı. O anlama geliyor bu.

Bir klişe. Batı'dan, dansederken kullandığınız o bateri klişesini alıp, onun üzerine işlememek, değiştirmemek, onu yerinde kullanmamak..

Evet, doğru. Bu yalnız arabesk denen parçalarda değil.

Değil. Türk Hafif Müziğinde de...

Halk müziğinde de çalıyorlar mesela, aynı. Bu, yanlış ve kötü kullanma örneğidir. Sanat müziğinde de, hafif müzikte de bunu yapıyorlar, kötü kullanma örneğidir.

Tabii, tabii.

Ana yapının dışında olan bir şey. Ana yapıyı bozmaz da, "Allah kahretsin" dersin de, devamlı böyle olursa, "bu ne biçim müzik" diyebilirsiniz, reddedersiniz onu. O, güzel yorumlama, güzel bir icra hususiyetiyle ilgili.

Neyse, o parantezi kapayalım..

Ben de etkilenmiş olabilirim demiştim. Dediğim gibi arayış içinde olduğumu söyledim. Arıyoruz. Ama, demin yaptığınız gibi tarif gibi, hazmederek, bunu uzun bir süre daha yapacağız, mutlaka. Hep yapacağız da. Daha doğru dediğimiz, daha kesin ilkelerimizi belirledikten sonra belki daha rahat olacağız, daha bir oturmuşluk olacak. Ben henüz oturmuş bir durum görmüyorum. Daha yerleşmiş bir durum yok, açıkçası. Henüz daha o benim görüşüme göre o kimlik oluşmadı, sağlıklı bir yapı oluşmadı.

Peki, bu, müzik cephesinde. İnsanlara bakarsak, aynı açıdan, hep konuştuğumuz açıdan... 1950'lerden sonra gelen Türkiye'deki o hızlı değişimde, insan tipi olarak Türkiye'de, geleneksel değerlerin değişmesi açısından ne tür şeyler ortaya çıktı?

Değişiyor tabii, geleneksel birçok değerler değişiyor ama, değişmeyen de var.

Yani, beğendiğiniz, beğenmediğiniz şeyler...

Daha evvel söylediğim gibi, insani değerler taşıyan,

gerçi ortama göre, bunların anlamı da farklılaşabilir- insani değerler taşıyan değerler de değişmeye başlamıştır. Mesela bir Tanrı Misafiri kavramı dedik. Tanrı Misafiri kavramı, insana verilen değerin en güzel örneklerinden biridir dedik. Ben bunu her zaman severim. Yani, ısrarla birini evinde yatırmak meselesi değil. Bir insana bakarken, bir insanla karşılaştığın zaman güleryüzlü olmakla, somurtuk bir suratla olmanın arasında fark oluyor, insan etkileniyor. Bir müşterek mesai arkadaşı olsun bu, veyahut ta evindeki birisi olsun. Evde devamlı somurtulduğunu düşünün. Mesai arkadaşlarıyla da somurtulduğunu düşünün, "Allah kahretsin yine işe gidiyoruz, yine eve gidiyoruz" diye düşünebilirsiniz, ama evde güleryüzle karşılayan olursa ve mesaide de öyle olursa, ne kadar etkili değil mi, ikisinin arasındaki fark. O insan zoraki gülecek anlamına da gelmesin, bu sözüm. İnsanlar yapı olarak, böyle bir yapıda olurlarsa, yahut ta ona hazırlarlarsa kendilerini, birazcık ta zorlamalı insan kendini tabii. Neyi zorlamalı, insanın insandan etkilendiğini, daha moralli olma gibi birtakım alışkanlıkları olmalı insanın. Bu evvelce varmış, daha fazlasıyla varmış, o kadar acı çekmelerine rağmen, bu evvelce varmış. Bu güzeldi, Yani, insanlar birarada dururken, somurtuk dururlarsa başka olur, yahut ta güleryüzlü, sempatik, hafif tebessümle birbirleriyle, hoşgörüyle bakarlarsa, ordaki ilişki, birlik çok daha farklı olur. Bunu kaybetmek çok büyük kayıp gibi geliyor bana. Böyle bir şeyler olmalı gibi geliyor.

* * *

Şimdi belli toplumsal dönemlerde, dramın yoğunlaştığını söylediniz, Cumhuriyet sonrası tarihe baktığınızda, genellikle iktisatçılar şey diyorlar, 62'lerden başlayarak 76'lara kadar özellikle, Türkiye'de gelir dağılımının düzeldiği bir tür refah

dönemi olduğu söyleniyor. 77 sonrası, bir geri dönüş.

Kıbrıs harbinden sonra mı diyecekler, neredeyse...

Özellikle işte (petrol krizi), dış borçlar, ekonominin geri gitmesi ve işte iktisat politikasının değişmesi filan. Şimdi, gerçekten de 60'lar ve 73'ler arasını hatırladığı zaman dinamik bir dönem hatırlıyor insan. Sonra gene 74'lerden sonra arada öyle kısa bir dönem var.

Türkiye'nin durumu 12 Eylül öncesinde çok bozuktu malum. O da büyük ölçüde etkilemiş olacak tabii duyguları.

Fakat, refah, hareketlilik ve dinamizm 60'lar ve 70 sonlarına dek. Siz o dönemleri nasıl yaşıyordunuz? Yani, insanların hayatlarının önünü daha açık gördüğü, yani gelecekten daha bir şeyler beklediği, mücadelesinin daha (umutlu)..

Doğru...

Olduğu falan, söylenebilir mi yani...

Bunu, geçen gün gördüğüm bir örnek var. Beykoz çayırında milleti sabah ezanına kadar orada beklemesini örnek vermiştim. Bu çok önemlidir. Ne açıdan önemlidir? Severek bekliyordu, orada halk. Gerçi, başka bir eğlencesi vardı diyemiyorum ama, yine de o yorgunluğunu, oraya kadar sevdiği kişileri beklemesi enteresandır. Binlerce kişi bekliyordu.

60 sonları diyorsunuz...

60 yılları. Herkes mutluydu. Mutluydu diyorum, mutlaka sorunları olan kişiler vardır ama, 70'li yılların...

Çöküntüsü...

Mutsuzluğuyla karşılaştırdığımızda muazzam bir fark vardı arada. 60'lı yılların sonunda mutluyduk. Ben de o yıl-

larda son derece mutlu bir aileden gelen mutlu bir kişiydim. İleriye çok büyük ümitlerle bakıyordum. Bütün çevremizde, ekonomik durumu çok zayıf, güçsüz olan birisi dahi yine de çok mutluydu. Öyle bakıyordu. Çevremizdeki kişilere bakarak söylüyorum bunu. Toplumun yapısı daha farklıydı.

Sonra nasıl değişti size göre? Siz onu nasıl yaşadınız, çevrenizde gördüğünüz şeyleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Mesela, iyi insan evvelce iyilik yapan insandı. İyilik yaptığı zaman o insana iyi derlerdi. Sonra, şu anda sanıyorum, iyi insanın ölçüsü zararı olmayan insan haline geldi. O zamanlar, birine yardım edebilmek duygusu vardı. Bu, sevgiyi ve saygıyı beraberinde getiren bir yapıdır. Yani, insana değer vermek, saygı ve sevgi duymak, ona yardım etmeyi de getiriyor. Öyle bir yapı vardı.

Paylaşma...

Paylaşma daha başka türlüydü. Şimdi paylaşmanın pek olmadığını görüyoruz. Paylaşma duygusu daha gelişkindi. 50'li yıllarda da bu böyleydi. Onları da çocukken hatırlıyorum. Mesela, ben kendim, işimdeki, çevremdeki arkadaşlar için söyleyeyim. Samsun'dayken biz öyle büyütüldük ki, yolda oynarken, kaldırımda otururken, büyük bir adam geçtiği zaman ayağa kalkardık ve geçtiği zaman otururduk. Bize öyle öğretilmişti. Belki yine bu öğretiliyor şimdi de yapılıyor, yapılmıyor, bilemiyorum. Böyle bir yapı vardı, büyüklere saygı duyardık. Ve arkadaşlarla hep beraber topluca oynardık. Tabii şimdi bu imkanlar yoktu. 100 çocuk birarada oynardık, birbirimize çok bağlıydık, severdik. Tanımadığımız biri de geldiği zaman, o yabancıdır diyerek, gereken ilgiyi gösterirdik ona. Her türlü ilgiyi gösterirdik. 60'lı yıllarda da bu vardı. Bu, paylaşma duygusunu da içeren bir yapıdır.

Sonra bu yapı gittikçe değişti. Ve ben bu yapıyla, bu duyguyla arabesk denen Türk müziğinin içinde araştırmalara girdim. Bazıları şöyle düşünebilir, Orhan çok acı çeken bir insandır da, hep ızdırap, dert anlatıyor diye söylenebilir. Ben, hiçbir zaman ızdırabı, derdi anlatan yapıların üzerinde durmadım. Ben değişik konuları işlemeye çalıştım. Dertten bahsettim ama, çareyi de anlatmaya çalıştım, belli bir ölçüde. Ağıtların haricinde. Ve ben Türk müziğinde değişiklik yapmak için birtakım çalışmalar yaptım. Değişiklik, daha iyi hale gelme arzusundan kaynaklandı bu değişiklik. İyi bir yere gelmek için, gerek halk müziğinde, gerek sanat müziğinde birleştirici olmak dedim. Ve 60'lı yılların sonuna doğru bu umutlu bakışlarla arayışa girdik. Daha evvelinden de vardı tabii, temelimiz, o sırada ortaya çıktı ve halk buna ilgi gösterdi. Demek, halkta da varmış o arzu ki, ilgi gösterdi. Sonra, 70'li yıllar geldi. Bu yıllarda gittikçe insanlar birbirinden kopmaya başladılar, uzaklaşmaya başladılar.

Bunu nasıl, somut olarak çevrede gözlüyorsunuz, tüketicide yani?

Tüketicide yine şöyle söyleyeyim, 50'li yıllarda, 60'lı yıllarda ben babamın elbiselerini yaptırıyordum, babamın durumu iyi olmasına rağmen. Ters yüz çevirip, yaptırıyordum. Benim gibi herkes yaptırıyordu, bütün Türkiye'de. Ve ayakkabılarımıza 2-3 defa pençe yaptırıyorduk. Bu normal bir şeydi. Yani, bizim gibi olan herkes aynı şekildeydi. Mevcut olan, mevcut bir değeri çok dikkatli kullanıyorduk.

Eşyayla ilişki başka türlüydü. Gösteriş kısmı daha önemli...

Önemli değildi.

Kullanım önemliydi...

Daha dikkatli kullanıyorduk, yani onun kıymetini biliyorduk.. Para çok değerliydi. Mutlaka. Fakat, çok mutluyduk. Yürürdük, araç da yoktu, yürürdük. Hareket ederdik, bedenimiz daha fazla hareket ederdi, filan.. 50'li, 60'lı yıllar böyle. Sonra 70'li yıllarda insanlar pençenin p'sini bilmezler herhalde, Allah Allah falan derlerdi.

Halbuki, 70'lerin ortalarından sonra ekonomik durum giderek kötüleşiyor.

Daha kötüleşiyor. Herhalde bir özenti ile beraber gelen birtakım şeyler vardı, modalar vardı. Her türlü alanda. Ve bu modalar, bizim dengemizi etkilemiş olabilirdi. Ama, belki de bunun olması gerekiyordu. Öyle diyorum ama, belki de bunun olması gerekiyordu. Baktığımız, yani bir ülkenin gelişmesinde, birtakım tecrübeleri yaşaması gerekir mutlaka. Belki de bunun olması gerekiyordu. Bunu sizler daha iyi bilirsiniz...

Yani, olması gerekiyor mu, bilmiyorum. Ama, olmuyor işte!..

Yani, olduğuna göre...

İşte kapitalizm geliştikçe, her şeyiyle giriyor.

Kanaatkârlığın olmamaya başladığını gördüm. Ben hani bestemde şunu söylerken, "Mutluluk yetinebilmektir" derken, dondurmak anlamında değil, aslında belki şükredebilmek daha doğrudur, elindekinin değerini bilerek, ona iyi değer vererek yaşamak. Ama, başka daha iyi bir durum olursa, ona da hayır dememek. Benim görüşüm buydu. Ama, ihtiras ve büyük bir hırsla değil. Hep bana düşüncesiyle değil, yani paylaşma düşüncesiyle beraber, daha iyiyi aramak olabilirdi.

Benim düşüncem buydu. Mutluluk yetinebilmektir derken eksik kalmıştır o ifade bana göre, beste sözünde. Yani ülkemizde 70'li yıllarda olan o siyasal buhranlar, her türlü konuların kötüye gidişi, toplumumuzda dramı yine fazlasıyla yaratmıştır, haliyle. Toplum, yine dramın içine girmiştir. Bir yandan da o çeşitli özentiler içinde ve o yıllarda, birçok arkadaşımın yazdığı bestenin, işte bu yapıdan etkilenerek yazdığını düşünüyorum. Hepimizi etkiledi tabii bu. Sizin, söylediğiniz gibi, 76, onu tabii ben fazla bilemiyorum. 62-76 arası, diye tam belirleyemiyorum. Ama, genelde ben gözlemlerimi söylüyorum. Ve o gözlemler neticesi benim nasıl etkilendiğimi söylüyorum ve bestelerimde de bunu belli bir ölçüde duygularımla anlatmaya çalışmıştım. Benim başımdan belki geçmemiş olabilir, birçok olay. Ama, çevremde geçmiştir ve onları duyup, etkilenmişimdir, yazmışımdır.

* * *

"Hoşgörü"den bahsediyorsunuz...?

Bunu atalarımızdan miras olarak sürdürmekteyiz, dedelerimizden kalma bir anlayıştır, hoşgörü anlayışı. Dedeler şöyle düşünmüşler, insan doğar, yaşar ve ölür. Bu iki mesafenin arasında, insanların birbirini kırmasının anlamı nedir? Hata da yapar insanlar. Onun için birbirlerine insanlar bu yaklaşımla yaklaşmalılar, kurmalılar ilişkilerini, hoşgörüyle kurmalılar. Acı çekmeyen insan, yaşamın değerini, mutluluğun değerini bilemez. Acılar insana yaşamayı öğretir. Bu felsefe bütün Doğu toplumlarında vardır. Bizde de vardır.

Peki dedeler dediğiniz zaman belli kişilerden mi bahsediyorsunuz?

Hayır. Dedeler dediğim zaman, daha önce yaşamış, geleneğe bağlı olduğunu söylemek istiyorum. Bu felsefe dediğim

gibi, bütün Uzak Doğu'da ve bizde de hâkim. Bizden itibaren başlıyor, gidiyor. Bazıları bunu, mazoşizm olarak niteler demiştim, acıdan zevk alan bir insan olarak nitelemeye çalışıyorlar ki, bu böyle değildir önce. Yani çıkış felsefesi deminki söylediğim çerçeve içerisindedir. Mazoşistlik daha ayrı bir şeydir. Katlanabilmek, sabretmek var ya, sabretmek, bir söz vardır; "Sabreden derviş muradına ermiş", arkasından buna yenilerini ilave ediyorlar, "Sabrından gebermiş" diye söylüyorlar, ki evet şimdi "sabrından gebermiş" diyebilirler adama evvelden "Sabreden derviş, muradına ermiş"le yürümüşler ve öyle kabul etmişler. Sonra sabırla ermişler mi, acaba, o da ayrı konu da, önemli olan bu bakış açısıyla yaşamışlar. Bizim zamanımıza kadar da bu böyle gelmiş.

Bu sabırda, herhangi bir şeye sürekli emek vermenin değeri mi söyleniyor acaba? Yani "zamanını beklemek" de bunun içine girebilir, yani "Yaptığın işte sabret, emeğini biriktir, onun semeresini alırsın" da bunun içine girer. Yoksa şey de bunun içine girer, "Acı çekiyorsun ve çok haksızlık görüyorsun, ama sabret, başka ne yapabilirsin ki" de...

Hayır. Öyle değil. Bilakis öyle değil çünkü, Türk milleti tarihte savaşçı bir millettir de, hak, hukuk konusunda da, ezilmişliği olsa da, çok savaşmış bir millettir. Savaşması demek, tarih sahnesine savaşarak çıkmış, mecburen savaşmış, yaşamak için savaşmış. Demek ki, öyle kolay teslim olacak bir yapısı da yok. Öyle görünüyor. "Sabreden derviş, muradına ermiş" derken, yaşamın o kadar uzun olmadığını da biliyor, savaşıyor da gerektiğinde yaşamak için savaşıyor da, ama her şeyin bir demi olduğunu söylemek isiyor ve dediğim gibi yaşamın uzun olmadığını, doğdun bir gün göçeceksin, arkanda bırakacağın iz ne olabilir, bir eser bırakmak istiyorsan, sevgi ve iyilik ve hoşgörünle bırakmaya çalış, bu felse-

feyle yaşa ve bunu yap diyor. Affedici ol demek istiyor. Çünkü öbür tarafa bir şey götürmediğini söylüyor ısrarla. Yani bu felsefeyle buralara kadar gelinmiş. Tabii şimdi zamanımızda bu hem hümanist bir görüş olarak karşımıza çıkıyor da, bunu biraz daha şekillendirmek gerekebilir. Nasıl şekillendirmek gerekebilir: Yani düşünmek gerekebilir, şu anda ezbere konuşmak da istemem. Ezbere konuşmak derken, gelişmekle ilgili bir engelin olmasını istemem, hiçbir engelin olmasını istemem, geleneğe bağlıyız ama, geleneği ileri götürmek istiyoruz diye onun için söylüyorum.

Ne tür bir engel olabilir?

Bir engel olursa diyorum. Bizim gelişmemize bir engel ne olabilir. Şu anda yine ezbere konuşuyorum çünkü, düşünmeden.

Tamam.

Ne olabilir? Herhangi bir şeye varmak istiyorsak, zaten sabrımızla varmalıyız. Onun mücadelesini yapacağız. İnanarak çalışacağız, bir engel olamaz. Şu anda söyleyemiyorum, herhangi bir engel, ezbere de konuşmayalım.

* * *

Bazen de halk sanatçının önüne geçebiliyor. Zevkler, arzular çok değişkendir aslında. Sunduğumuz bir şeyin belki, sanatçı olarak demin söylediğim gibi tabandan tavana kadar halktan daha iyi bilmeliyiz; halk bizi aşarsa o zaman özelliğimiz kalmamıştır da, yani biz kendimizi devamlı yenileme arzusundayız. Ben dünyaya 360 derece bakmaya çalışan bir insanım; öyle belirli dar bir açıdan bakmak istemiyorum, bakamam, yapım müsait değil. Benim de tabii tutucu değil de, beni etkileyen birçok duygularım var; gelenekten kopuk ol-

madığımı söylüyorum. Ama, geleneği geriye değil, ileriye götürmek isteyen biri olduğumu söylüyorum. Ve böyle bir malzeme, zengin bir malzememiz var, ileriye götürmenin de yolları var diyorum. Buna ömür yetmez zaten, bitmez birçok şeyler bitmez; konular belki aynı olsa da ifade farklı olur, yine bitmez, ama aynı konular değil, değişik konular çıkacaktır. Şöyle ya da böyle nüans farkları çıkacaktır, mümkün değil. Her zaman tabii ki, aynı yerimde olacağımı iddia etmiyorum, duraklama devirleri de olacaktır. Ama, bu özel nedenlerin haricinde duraklama devresi de olabilir.

Ama, her zaman öyle devreler mutlaka özel nedenlerle birlikte gider, yani durup dururken vahiy gitmiyor insandan..

Yani durur da bi, belki yazdı yazdı deşarj oldu, bir dolma zamanı lazım; gerekebilir. Ben sürekli sanki doluydum bir zamanlar, işte bu kopukluklar olmasaydı, onu ispat etmiş olabilirdim diyorum ama, işte özel nedenler bunu ispat etmeme engel oldu. Yani bundan sonra hep böyle düşünmüyorum tabii.

* * *

Daha iyi yer neresi, arayıp bulacağız. Daha iyi yer Batı mı? Batı, çok iyi yerdi ama, bizim doğrultumuzda daha iyi yer orası mı? Bunun iddiasında değilim. Yani, böyle bir şeyi tam söylemiyorum. O zaten yapılıyor diyorum. Biz kendi yapımızın içinde çok daha iyi yerlere gidebiliriz. Biz de dünyada mevcut yerimizi muhafaza etmek üzere, yerimizi alabilirdik, alabiliriz. Doğrultumuz o.

* * *

Bu açıklığı her zaman her konuda böyle düşünebilmeliyiz. Siyasi alanda, müzik alanında, tıpta, ne bileyim, ilimle bilimle ilgili her konuda bunu böyle düşünebilmeliyiz. Şu anda mesela en mükemmel denilen devlet idare sistemi hangisidir diye düşündüğümüzde kesin bir şey söylemek mümkün olmayabilir. Yarın, çok daha mükemmel bir şey çıkabilir. Öbür gün, yarınkinden daha mükemmel bir şey çıkabilir. Ama, bunların hepsi insanların daha iyi olmaları için aranıp bulunan çeşitli fikirlerden üretilmiştir. İnsan için üretilmiştir. Ve yine doğanın insana ve doğaya ne derece yararlı olabileceği felsefesiyle üretilmiş fikirlerin neticesidir. Bu her konuda böyle düşünmeliyiz. Geçen asırda çok beğendiğimiz bazı fikirlerin bu asırda biraz daha farklı bir görüşte olduğunu görebilmekteyiz. Değişiyor fikirler, önemli olan çağdaş olmaktır. Çağdaşlığınsa boyutları çok geniştir. Her ortamda farklı farklı değerlere bürünebilmektedir. Bir yere sınırlamamak lazım diyorum ve hoşgörünün önemini de bu yüzden getirmek istedim.

Radyo, TV, Devlet Uygulamaları ve Tutuculuk Hakkında

Türk Sanat Müziği'nin başlangıcı Farabi'ye kadar uzanıyor. Farabi'den itibaren, sonra Selçuklular, Maragalı Abdülkadir, bunlar sistemleri, kuralları koyanlar oluyor. Ondan sonra Osmanlı İmparatorluğu zamanındaki çalışmalar, Itri'ler, Dede Efendi'ler, besteci olarak karşımıza çıkıyor. Ve yine Michele Meşekka isimli bir Arap teorisyen, bunlar Türk ve Arap ezgileri içerisinde temel prensipleri oluşturmuş kişiler-

dir. Sonunda bunların, Rauf Yekta Bey'e rastlıyoruz. İlk defa Türk müziğiyle ilgili ciddi bir kitabı Rauf Yekta Bey yazıyor. O da 1913'de yazmış, 1921'de yayınlanmış. Fransızca yazmış. Fransızların ısrarıyla yazılmış üstelik. Neden bu böyle oldu. Türk Sanat Müziği, Enderun'da bilimselliğini yaşadı.

Bilimsellikten?..

Belli bir sisteme, belli bir kurala sokulmuş demek istiyorum. Sarayda padişah etkinliğinde, onun nezaretinde konservatuar idi. Enderun, müzik Enderun'u. Bu Enderun'da, yetişen kişiler halk arasından gelen ve saray çevresinden olan kişilerdi. Yetenekli olanlar orada hoca olarak saygı görürlerdi. Ve bu hocalar, tekkelerde, İstanbul ve çevresindeki tekkelerde bu bilgileri halka aktarmaya çalışırlardı. Itri'ler, Dede Efendi'ler, Hacı Arif Bey'ler hep birer örnektir buna. Sanat Müziği zaten saray ve çevresinde daha ziyade oluşturulan ve geliştirilen bir yapıdır. Sanat Müziği denilen yapı, aslında bu isim de doğru değildir. Enderun'un lağv edilişi neticesinde, bu bilimsel yani sisteme girmiş tüm yapının bozulduğunu veyahut ta geri bırakıldığını, üzerine düşülmediğini görüyoruz. Cumhuriyet kurulduktan sonra, bu yapının bilimsel olarak yine üzerine gidilmemiş, yani Enderun lağv edilmiş. Okul kapanınca ne olacak, öğrenci yetişmeyecek, öğrenci yetişmeyince o bilgiler kulaktan dolma yine halk arasında anılacak. Ama, bu birkaç kuşak böyle devam ederse, bazı bilgiler yanlış aktarılabilir rahat bir şekilde, kontrolsüzdür çünkü. İşte bu kontrolsüzlük birkaç kuşak cereyan ederek, 40'larda radyoların kuruluşuna kadar devam etmiş görünüyor. Radyoların kurulması mecbur bırakıyor bu kontrolsüzlüğü kontrole sokmaya ve o zaman bakıyorlar ki Türk Sanat Müziği denen müzik bizim nüansımızdır bunu da radyoya koyarken halk müziğini de derleyelim, nasıl olsa halkımı-

zın tarihi de var, bunu derleyelim diye, işte herkes görevlendiriliyor. Görevlendirilen herkes kendine düşen görevi yapıyor ve sanat müziği ve halk müziği tekrar, yeni baştan elverdiğince derlenip toparlanıyor ve radyolara getiriliyor. İcra edilmeye başlanıyor. Hatta o kadar çok zorluklarla karşılaşıyorlar ki, teknik durumlarda, mesela Perihan Altındağ'ın anlattığı, Müzeyyen Senar'ların anlattığı şeyler var, olaylar var, enteresandır. Sesleri çıkmazmış sabah beşte, canlı neşriyat olduğu için tepeden tırnağa kadar her yayın, bant yok çünkü, nefes açmak zorundalarmış. Nefes açmak için sabahleyin saat 4'de, 5'de gelir jimnastik yaparlarmış. İşte bu şartlarda o gelen ezgileri, toplanan ezgileri söylerlermiş, halk arasında intikal eden, o yalan yanlış doğru neyse o ezgileri söylerlermiş. Bizim yapımız işte tarihten bu zamana kadar bu şekilde aktarılmış oluyor. 1940'lar yakın bir tarih diye onun için söylüyorum. 1960'larda radyolar, İkinci Cihan Savaşı, 50'li yıllarda Türkiye'deki gazinoların etkinliği, Türk Sanat Müziği'nin radyolarda ve gazinolarda halkla tanışması adeta, halk müziğinin her yöresinin halkla yeni tanışması. Bunun çok büyük bir önemi var. Çünkü Türkiye'de 7 tane bölge var. O kadar çok tavır ve yöresellik özellikleri var ki. Yani bir Karadenizli, Ege'nin zeybeğini sevmeyebilir. Bir Güneydoğu'lu, Urfalı, Ankara tarzından hoşlanmıyabilir. Özellikleri farklı, sanki ayrı ülkelerin insanları, ayrı duyumlar gibi geliyor. Hepsi Anadolu'nun ürünü bunların. Karadeniz'in özelliği 7/8'lik son derece hareketli parçalar. Ege'nin sonderece ağır 9/4'lük zeybekleri var. Çok çelişkili. Bu yöresel özellikler işte 940'lara kadar kendi kendine muhafaza edilmiş oluyor. Ne zaman radyolar kuruluyor, artık halk tüm yörelerdeki özellikleri dinlemeye başlıyor. Fakat yine de hoşlansa da hoşlanmasa da dinliyor ve kulağı alışacak tabii ki, ülkesinin ürünüdür. Nasıl bir icra oluyor: Otantik olunmaya

çalışılıyor. Yöresel sanatçılar var ayrıca, onlar da yörede nasıl çalınıyorsa, orijinal özelliklerini gösteriyorlar.

Fakat "Yurttan Sesler" için, onun da kendine ait bir üslubunun oluştuğunu ve o üslubun bir şekilde yöresel özellikleri düzleştirdiği söylenirdi, bu doğru mu?

Ben buna katılmam, çünkü Yurttan Sesler'de sanatçının görevi aslında zordur, kolay değildir. Türkiye'nin yedi bölgesindeki yedi yüz çeşit havayı orijinal olarak bilip sunmak zorundadır. Bunu yapması mümkün değildir, buna ömür yetmez, çünkü bırakın yedi bölgeyi, her bölgenin öyle tavırları, üslupları, varyasyonları vardır ki, bunları öğrenmek bile bir ömür için zordur. O yörede yaşamak lazımdır, uzun yıllar çalışmak lazımdır. Kaldı ki tüm Türkiye'nin her tarafını yapabilmek zordur, yani orijinalini vermek son derece zordur. Şimdi, Yurttan Sesler'in görevi bu orijinaliteyi bozmadan vermeye çalışmaktır. Tabii burda çelişki de oluyordu, şöyle: Elmaya "alma" diyorlarsa Sivas'ın bir yerinde, Yurttan Sesler sanatçısı da buna "alma" demek zorundaydı, orijinalitesini bozmamak için, ama onlar "elma" diyorlardı. Eğer "alma"ya elma demekle biz yenilik getirdik diyorlarsa bu yanlış bir şeydir bence. Orijinallik kalacaktır ama bunun üzerine ilaveler yapacağız. Fakat melodide değişiklik yapma, yorum icraatta değişiklik yapma! Aynı icraatı olduğu gibi muhafaza ederek bir tek "alma"ya elma demekle değişiklik olmaz demek istiyorum. Yapılacak çok şeyler, farklı şeyler var.

1940'lardaki bu tablo hâlâ devam etmektedir. Yani 1940'larda ele alış nasılsa, o zihniyet hâlâ devam etmektedir demek istiyorum. Üstüne bir şey konulmamıştır. Muhafaza ederken geliştirilmesi gerekiyor iken, kesinlikle gelişmeye bakılmamış, sadece muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca orijinalini ne kadar muhafaza ettikleri de tartışılır. Şu 40-50

sene içinde, radyoların kurulmasından beri bir yol katedilmediğini belirtmek istiyorum, resmen. Eğer bir çalışma yapılmışsa, TRT ve çevresinin dışında yapılmıştır. Nerde yapılmıştır? Plak camiasında yapılmıştır. İyi veyahut kötü. Bilakis gelişmede çanak tutan, örnek olması gereken ve menejerliği üstlenecek veya koordinatörlüğü üstlenecek kişiler, devletten de, devleti temsil eden kişilerin arasından da olabilmeliydi, yani özel çalışmalarla resmî çalışmalar arasında muazzam bir kopukluk vardır. Bu kopukluk gelişmemizde büyük engel olmaktadır. Tabii 40-50 senelik kısa bir süre içinde ne yapılabilir diye düşünebiliriz, aslında birçok şeyler yapılabilirdi, yapılıyor ama daha da iyi yapılabilirdi.

Ama mesela Türk Sanat Müziğine kendiliğinden bir değişme girdi.

Hafif Sanat Müziği. Bu nedir biliyor musunuz? Bu, arabesk denen türün dürtüsüdür. "Kendinize gelin" diye dürtmesi neticesinde "yahu biz sanat müziğinde bir şey yapalım, bir tolerans oluşturalım" diye yapılmış bir müsamahadır, diyorum, toleransdır diyorum. Mümkün değildi yapmaları, arabesk olmasaydı. Ne oldu, ne yaptılar.

"Fantezi" diyorlar ona.

Hikaye! Ne yaptılar? Aslında yeni bir şey yapmadılar. Evvelce radyolarda çalmadıklarını çalmaya başladılar bir nevi! Çünkü bu denemeler aslında altmışlı yıllarda hafif müzik yani aranjman denemelerinin içinde olan ve arabesk denen çalışmalarında zaman zaman yaptığı çalışmalar TRT'de çalınmıyordu. Şimdi TRT çalıyor, olay budur. Çok seslilik öyle bilimsel olarak ve sistematik olarak öyle tam anlamıyla ülkemize gelmiş, oturmuş değildir. Batı'nın kötü bir kopyası olunmaktadır. Bence yapılması gereken daha başka türlü ça-

lışmalar var. Batı'nın etkinliğiyle kendi ezgilerimize yön verirken kendi makamsal özelliklerimizin içinde olan yapıyı tanımak ve ona göre çok seslilik araştırmasına girmek, bu mümkündür. Çünkü bizim makamsal özelliklerimizde; makamlarımızda bazı özellikler vardır, mesela; makamın durak yeri iki güçlüsü; ikinci bir güçlüsü de varsa, o; ve seyrettiği seslerin yoğunluk taşıdığı bölge; ve karar. Bunlar bize çok seslilikte kendimize has bir yapıyı getirebilecek niteliktedir, çünkü son derece enteresan makamlarımız var; bileşik makamlarımız var; basit makamlarımızın yanında bileşik makamlarımız var, bu bileşik makamlarımız şu anda Batı dizeleriyle tarif edilemiyor. Batı'da o kadar çok zengin akorlu bir yapı var ki buna rağmen, bizim bazı makamlarımız onların bünyesine giremiyor. Neden giremiyor? Yalnız koma için söylemiyorum: Koma bir özelliktir, bir de arıza; makamlarımızın aldığı arıza özellikleri, yani makamları zaten belirten özellikler içinde seslerin sıralanışı vardır; yani tam mı yarım mı bir buçuk mu gibi sıralanışı var, komaların yanısıra. İşte bu özellikleri araştırarak kendimize has daha bilimsel bir hale getirmemiz mümkündür; bir sistem bile kurmamız mümkündür. İşte bu çalışmalar nerde yapılmalı, bu akademik çalışmalar olacağı için TRT ve çevresinde olabilmeli.

Üniversitelerde.

Üniversitelerde... Türk Müziği birimizin değil hepimizin. Türk Müziği ile ilgili araştırmalarımızda hepimizin biraraya gelmesi, fikrimizi belirtmemiz ve bu fikirlerimiz doğrultusunda araştırmaya girmek lazım, hepimizin girmesi lazım. İşte yönlendirici lazım; ama önce aradaki bu soğukluğu gidermek lazım; bu olduğu sürece olmuyor tabii. Gerçi kırk elli yıllık bir mazimiz var diyoruz. Cumhuriyet tarihinden itibaren ve bilhassa altmışlı yıllardan itibaren araştırmaya giril-

miş bir durum var. İşte altmışlı yıllarda ne var: Arabesk denen türde altmışlı yıllarda, aranjman yani hafif sanat müziği de altmışlı yıllarda. Yetmişli yılların sonunda yahut da seksenli yıllarda "tolerans" dediğimiz türde Türk hafif sanat müziği. Bakın, şu yirmi yirmi beş sene içerisinde hareketler başlamış, bunlar güzel hareketler. Gelişmeyle ilgili hareketler, bazı şeyler tırpanlanıyor ama yerine de başka şeyler gelecek. Yine araştırarak olumluluğu bulacağız.

Peki, ben bir şey soracağım. Zeki Müren, Müzeyyen Senar, onlar Türk Sanat Müziği söylüyorlardı ama icralarında bir şey nedense arabeski hazırlayan bir öğe gibi görünüyor. O nedendir?

Bir şeyi yakalamaya çalıştığını farkediyorum Meral. Yani arabeski hatırlatan birçok husus var demek istiyorsun. Mesela demin ritmle ilgili bir konuşma yaptık, enstrümanların yapısı dedik; yani altyapı üstyapı dedik; söyleyişte de bir hatırlatma var demek istiyorsun. Dün konuştuğumuz gibi TRT'nin içerisinde alışılagelmiş bir söyleme biçimi var, belirli kalıplar var, o kalıpların içinde söylüyor herkes ve o kalıpların dışına çıkıldığı zaman reddediliyor. Bence insan yapısındaki farklılıklar, değişiklikleri oluşturur. Mesela her insanın hançere yapısı, gırtlak yapısı farklıdır, bu gırtlak yapısının farklılığı yorum farklılığı getirir. TRT bunu kabul etmiyor. Israrla böyle okuyacaksın diyor. Halbuki bıraksa sanatçıyı kendi haline, dese ki notası bu, parça budur, artık sen gırtlağının getirdiği yapının farklılığıyla yorumunu yap!

Peki tarif etmeye çalışırsak, TRT'nin söylenmesini istediği tarz gırtlak tanımlanabilir mi? Yani mesela İstanbul gırtlağı?

TRT'nin görevi iki tane Halk Müziği ve Sanat Müziği ol-

duğu için tür olarak; ikisini de ayrı ayrı olarak konuşmak gerekir tabii. Ama ne olursa olsun her ikisinde de, onların kabullenmiş olduğu bir tarz var; bir belirginlik var. O belirginliğin dışına çıkıldığı zaman TRT reddediyor. Ben de bu belirginliğin onlar tarafından konulmuş çok katı bir kural olduğunu, hançere yapısının farklılığından gelen yorumlara açık olmaları gerektiğini söylüyorum. Şimdi bazıları şöyle söyleyebilir, belki şu anlam çıkabilir yahut ta, onu demek istemiyorum yalnız: Mübalağalı, lakayt söylemek, benim demek istediğim bu değil. Yani Müzeyyen Senar'da bir lakaytlık vardır, serdengeçtilik söylerken; nasıl tarif etmek lazım?

Ama o da bir yorum.

Hoşluk.

İnsanların çok hoşuna gidiyordu.

Bu da bir yorum. Bu da zaten hep kullanılır. Her türde kullanılır bu, halk müziğinde de, sanat müziğinde de, Batı müziğinde de; biraz lakayt..., nasıl demeli?

Sarhoş gibi azıcık.

Sarhoş gibi değil; kuralların dışına çıkmak daha tabii olmak oluyor da o. Yok, tabiilik olmalı.

Onun nasıl bir adı vardır; ona bir şair (isim bulabilir)

Bu kural dışı olduğu için buna bir isim bile bulamıyoruz mesela.

Ama kurala da isim bulamadık ki!

Şimdi bizde oturmuş bir şey yok ki zaten tam anlamıyla, isim bulalım. Bizdeki yapı oturmadı, resmen de oturmadı ki. Demin söyledik: Halk müziği derlendi. Türk Sanat Müziği de

oluşturuldu. O da derlendi bir nevi. Hâlâ bu ikisine de belirli kurallar tam olarak konulamadı, oturmadı ki. Ama bazı alışılagelmişlikler var; bunlar kural değil! Bunlar kural diye söyleniyorsa da bunların çoğu yanlış.

Mesela Ahmet Özhan klasik okur diyorlar, öyle mi?

Evet, Türk Sanat Müziği de demek istiyoruz. Ahmet Özhan, klasik formdaki eserleri daha çok okuyor. Şimdi, form başka!

Yok, form demek istemiyorum, söyleyiş tarzı. Mesela Gönül Yazar için de...

Ahmet Özhan'a klasik okur diyorlar. Ahmet Özhan, klasik form da okuyor, mesela Bekir Sıtkı Sezgin de klasik okuyor diyorlar. Bekir Sıtkı Sezgin'i bilir misiniz?

Hayır, bilmiyorum.

O da gerçekten çok güçlü bir icracıdır. Çok iyi bir yorumcudur. Klasik okuyor diyorlar. Peki bu klasik okuma kurallarının özelliklerini kim koymuş ortaya, nerden gelmiş bu? Kim bana bunun tam doğrusunu söyleyebilir? Kimse söyleyemez. Çünkü kurallar 940'lardan itibaren alışılagelmiş bazı şeylerle oluşturuluyor. Oturmuşluk yok. Enderun'u gören mi var, hadi Enderun'da birikimler vardı diyeceğiz; Enderun'u gören mi var? Hayır. Ve üstelik Enderun'dan zamanımıza intikallerde büyük kayıplar var. Bilimsellik yok. Sağlıklı olmayan kurallar var; intikaller var. Hangisinin üzerine kurmuşlar bu temeli? Yani Ahmet Özhan'ın olsun, Bekir Sıtkı Sezgin'in olsun, okudukları tarz 940'lardan sonra konulmuş bazı alışkanlıklar neticesindedir. Yüzde 100 denemez, bu klasik formdur diye.

Şimdi peki Bülent Ersoy diyelim, Zeki Müren ve Müzeyyen Senar diyelim, bunlar hem radyo ve sonradan da TV'de söyleyebilen, hem de gazinolarda yani resmîyet dışında tutulan insanlardı. Ama o resmîyet dışında başka türlü söylemelere TRT ya da radyo izin vermiyor; ama onlar iki tarafta da çok seviliyorlar. Neden Zeki Müren ve Müzeyyen Senar iki tarafta da olabiliyorda, bazıları dışlanıyor. Yani bunun sizce...

Müzeyyen Senar Türkiye radyolarında ilklerdendir.

İlk başta öyle değildi herhalde!

Müzeyyen Senar ilklerdendir. Onlar da başka hocalardan ders aldılar ve onların tarzlarını geliştirmeye çalıştılar. Resmî olarak şudur diyebileceğimiz sağlıklı müessese olmadığı için ülkemizde onlar da gördüklerini, duyduklarını getirdiler radyoya.

Evet, ilk olmalarının şansı oldu.

İlk olmalarının getirdiği dokunulmazlık adeta. Zeki Müren'se ondan sonraki kuşağın kişisi ve Müzeyyen Senar gibi sanatçılardan gördüklerini yeni kuşağa getiren iyi bir icracı. Her şey yeni yeni oluşturuluyor. Herhangi bir kural kesin olmadığı için iyi olan güzel oluyor diye düşünülen bünyeye alınabiliyor; yahut ta adamını bulmuşsa bünyeye alınabiliyor.

Ve onlar adı belirli bir gelenekte yaptıkları için Türk sanat Müziği'nde başladılar. Halbuki arabesk ortaya çıktığı zaman artık bazı şeylerin kuralları konulmuştu radyoda.

Sağlıklı mıydı değil miydi ayrı konu.

Ama o kural dışı kaldı; onlar baştan beri o ilk gelenek içindeydiler.

Evet; oturmuşluk işte bu radyoların kullanılmasıyla ol-

duğuna göre kural diyeceğimiz özellikler radyolardan sonra olduğu için kaldı onlar. Yalan yanlış ta olsa onlar artık kural olarak kaldı. Ona uymayanlar bu kurala uymayanlar dışlandılar, arabeskte olduğu gibi. Daha evvelinden tabii ki söyleyemiyoruz, daha evvelki çalışmaların daha onların öncesine bağlı olduğunu söyleyemediğimiz için sık sık takip ettirtemiyoruz. Ben onun için her şeyin yeni yeni oluşturulduğunu söylemek istiyorum. Kimse de bunun tersini iddia edemez.

Demin konuştuğumuz konuya dönersek, o zaman arabeskin kendine özgü yanlarından birinin de bu söyleme tarzı olduğunu söyleyebilir miyiz; yani sesin kendisinin de bir enstrüman gibi başka türlü bir sesle Türk Halk Müziği olabilir, hafif bir düzenleme farkıyla. Yani işte Ajda bir zamanlar Kaderimin Oyunu Mu'yu söylüyordu. Mesela onda Türk Halk Müziği oluyordu; halbuki aynısını siz söyleseniz arabesk olabilirdi.

Şimdi orda gerçi müzikte bir yapı farklılığı oluyordu, vardı.

* * *

İlmî bir araştırma yapılmadığı için belirli bir sisteme oturtulmadığı için mevcut değerler, iş kişinin yeteneğine, sevmesine, beğenisine, bilgisine, ilgisine vs.'ye kalmış oluyor. Bu şekilde yerleşmiş olan güya kurallar sağlıklı olmayan bu kurallar şu ana kadar hâlâ süregelmekte. Bunları düzeltmek lazım. Bunu düzeltmek için ilmi bir araştırma yapmak lazım. İlmi bir araştırma yapıldığı zaman ortaya ritmlere bütün çıplaklığıyla çıkacak.

Klasik Türk Müziği denilen türden zamanımıza kalmış icralar yok mu? Ta eski taş plaklardan kalma mesela. Onlar-

da var mı vurmalı aletler, ritm vb?

Şimdi bakın taş plaklar zamanında yapılmış icrayı şu anda pek dinleyemeyiz. Çünkü onlar sadece birer hatıradır. O zamanlar nota bilenler son derece az. Enstrümanını çok iyi çalan az. İki üç kişiden birkaç kişiden oluşuyordu enstrüman grubu. Hepsi de aynı anda çalamıyorlardı. Hatta teknik olarak da şöyle bir kısıtlama vardı. Üç dakika içerisinde parça bitecekti. Fransa'da basılıyordu plaklar. Şimdi dinlediğimiz zaman bize tatlı bir anı olarak değerlendirmek kalıyor. Bunun haricinde ritme gelince zaten hemen hiç yok; yalnız ritm değil demin söylediğim eksiklikler var, onun için onu bir ölçü olarak alamayız.

Yani ben şunu anlamaya çalışıyorum: Diyorsunuz ki kuramsal olarak altyapının oluşmasına elverecek sistem var.

Var.

Bu acaba Enderun'da o sisteme uygun bir biçimde mi çalınıyordu?

Bunu kimse yaşamadığı için kesin söyliyemez.

Ama aletler...

Fakat evet, onu söyliyeceğim... Ben de yaşamadım, böyledir diyemiyorum. Ancak benim bu zamana kadar olan bilgim, müzisyenliğim, hislerim, kesinlikle Enderun'da daha iyi yapıldığı kanaatinde. Enderun bilimselliğin, sistemlerin daha iyi olduğu bir yermiş gibi görünüyor. Şu andaki TRT ve çevresi Enderun'un ilerisinde değil, gerisinde.

Yani Türk Müziği'nde vurgulu aletlerin o zaman kullanıldığını...

Söyleyebiliriz.

Ama 1940 sonrası bu iş düzenlenmeye başladıktan sonra kullanılmadığını...

Söylüyorum. Bu kesinlikle böyle olabilir. Başka türlü olamaz gibi geliyor. Yoksa bu kadar usul yapılmazdı. Bestelenmezdi; usulün üzerinde çok durmuşlar hatta bu usulleri bulmalarından dolayı takdir görmüşler padişahlardan. 128/4'lük usuller var, 28-30 zamanlı usuller var, olacak şey değil. Gerçi bazıları şu anda lüzumsuz gibi görünse de bu usullerin özelliğini ortaya çıkarmak için çok iyi kullanarak icra etmek gerekiyor. Yoksa bu usullerin hiçbir anlamı kalmaz.

Yani ritmlerin ortaya çıkması...

Ortaya çıkması gerekiyor. Yoksa hiçbir şey anlaşılmaz. Bakıldığında değerlendirmenin öyle olması gerektiğinden başka bir şey düşünemiyorsunuz. Fakat bakıyoruz şimdi o şarkılar söyleniyor ama usul yok ortada. O zaman hiçbir anlamı kalmıyor yapılan icraatin. Çok ağır bir icra, duygusuz, ruhsuz bir icra olarak çıkıyor karşımıza. Müzik ki etkilemeli insanı, ritmiyle, melodik yapısıyla, nüanslarıyla etkilemeli. Yok burda bu etkileri bulamıyorsunuz.

Acaba, Türk Sanat Müziği küçüklükten beri radyolarda duyarız, böyle bir rahatlık böyle bir huzur...

Öyle mi veriyor?

Öyle bir his verir.

Yoksa uyutuyor mu?

Acaba bu ritmsizlikten gelen bir şey mi?

Ritmsizliğin çok büyük bir etkisi var bunda.

Yani asude bir dünya, saray içi gibi... Halbuki Türk Halk Müziği'nde böyle toprak, insan falan hissedersin. Orda bir şey vardır ritmlerde...

Türk Halk Müziği her konuyu daha zengin işlemiştir. Türk Sanat Müziği'nde daha kişisel duygular hâkimdir. Ama nisbeten konular işlenmeye çalışılsa da ağırlığı çok büyük ağırlığı sevda şarkılarındadır. Türk Sanat Müziği'nin yapısı, zaman zaman rastlarsınız, bazı eserlerde nasıl demeli padişah ve çevresine iltifatlarda görürsünüz. Bu tür şarkılardan da oluşuyor Türk Sanat Müziği. Bunun nedeni dediğim gibi Enderun'un saray ve padişahın nezaretinde olmasından kaynaklanıyor. Çünkü padişahlarımızın birçoğu şair besteci gerektiğinde ses sanatçısı niteliğine de sahip ve ekonomik durumu son derece güçlü. Artık güçlüyü bırak, padişah o. Her türlü konusuyla zirvede olan kişi. Bu adama bir şey beğendirmek mümkün değil. Herkese beğendirebilirsin de padişaha bir şey beğendiremezsin. Padişahın beğenisini almış olan bir makam bir usul herhalde önemlidir. Ama şu andaki TRT ve çevresindeki icraat, bırak öyle bir beğeniye aldırmayı insanı neredeyse uyutuyor. Sağlıklı olmadığını söylüyorum bu icraatın. Bir de tabii ki eskinin intikallerinin eksikliği de vardır, ama neler kayboldu onu bilmiyoruz işte. O kopukluktan dolayı, eskiden o intikallerde Hamparsum ve Ebced notalarıyla bizim eserlerimiz yazılırmış, Enderun'da kullanılan notalar bunlar. Bu notalar da çok gelişkin değil. Ve bu anlatamadıkları hususları da duygularıyla tamamlarlarmış. Derken Batı notası denilen nota bizde de kullanılmaya başlanınca birçok şeyler kayboluyor çevrilemiyor, anlatılamıyor onunla. Hem zaten Batı notasını bilen o kadar azmış ki o kuşaklar içinde, hem birtakım değerler kaybolurken hem de çevrilmesi gereken şeylerin de çok azı çevrilmiş Batı notasına. Çok büyük kayıplar var açıkçası.

Aslında bütün dünyada böyle olmuş. Yani folklorü, bir tür o geçişte derleyip toparlamaya başlarken, daha çok sevdiğini alıyorsun bazı şeyleri çıkarıp alıyorsun, yanlış alıyorsun...

Şimdi demek ki temelimiz, binlerce yıllardan beri mazisi olan Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nin asırlardan beri kayıplara uğradığını görüyoruz. Ne derece ne kadar uğradığını bilemiyoruz. Hadi kalanı yayınlayalım diyoruz ama kalana sağlıklı bir kural da bulamıyoruz. Bulduğumuzu zannediyoruz ve bulduğumuzu zannettiğimiz bu kurallar bize güya ölçü oluyor ve yönlendirmeye çalışıyorlar bunlarla. Bu sakat bir şey, ben bunu reddediyorum, ilmi bir araştırma zamanı çoktan geldi ve geçti diyorum. Doğru dürüst çalışmalıyız diyorum. Bilimsel bir temele oturtmalıyız. Bunu da kimle yapmak lazım diyorum; müştereken hem devlet müesseselerinin içinde olan ve hem de olmayan elemanların biraraya gelerek, bunun üzerinde konuşarak bir karara vararak, bunu yönlendirmesi gerekiyor. Bu büyük bir ihtiyaç.

* * *

Ahmet Sezgin Türkiye'nin yedi bölgesine hitap edebilecek bir icraattaydı yani bölgesel bir özellik belirtmiyordu icrasında. Her yerden türkü söylüyordu. Yani söyleyişinde bir şive ya da yöresel bir özellik taşımayan bir icraatı vardı. Nuri Sesigüzel ise Güneydoğu karakterini oldukça yansıtıyordu. Hatta bunların arasında Urfa yöresi oldukça hâkimdi. Ayrıca tümü, resmî Halk Müziği ölçülerine göre aranan o klasik özellikleri taşımıyordu. Nuri Sesigüzel'in parçalarının birçoğu da beste karakteri taşıyordu. Yani şimdikiler "beste" diyor ona. Ben böyle bir şeyi kabullenemiyorum pek de. "Beste" ile "türkü" arasındaki ayrım çok büyüktür TRT'de.

İkisi arasındaki farkı nasıl tanımlıyorsunuz?

Kişisel özellikler, kişisel duygular yerleştirilmiştir beste ye. Anonimin dışına çıkılmış oluyor. Buna beste diyorlar ki ben bu ayrıma karşıyım.

Yani bir türküyü alıyor, düzenleme ve icrayla beste haline mi getiriyor?

Hayır o değil. O, bir yorum şeklidir. O yorumu yapan yorumcunun yeteneği çok önemlidir tabii ki. Bozabilir de o türküyü, daha iyi hale de getirebilir. Bozabilir demeyelim de, iyi yapamayabilir diyelim. Bu ayrı konu. Bu Neşet Ertaş örneğidir. Yahut İbrahim Tatlıses'in 1979'daki *Ayağında Kundura*'sı. O kadar yıl çalınıp söylenen bir türküydü, kimse yüzüne bakmıyordu. Yahut ta güzel bir türküydü de, pek etkili olamıyordu klasik yorumuyla. İbrahim bunu çok sevmiş herhalde, onun üzerine düşmüş, o türküyü çok iyi söylüyordu. Bir ara bütün Türkiye'de "bu kim" dedirtecek derecede bir yorum yaptı. İşte bu bir yorumdur.

Nuri Sesigüzel radyoda söylüyor muydu?

Radyoda emisyonu vardı. Ama Yurttan Sesler sanatçısı değildi.

* * *

Nuri Sesigüzel ilk mi, ilk etkin örnek mi bu serbest yorumda, ondan önce kimse var mı Türk Halk Müziği'nde?

Aslında Urfa'da birçok serbest örnekler vardır mutlaka da, onları birer birer düşünmek lazım, belki onlar halk arasında sevilmiştir de, TRT'de çalınmamış olabilir. Bunlar arasında gazelhanlar, türkü okuyanlar, sanat müziği yorumu yaptığını düşünenler, böyle serbest çalışması olanlar vardır, plakları yayınlanmıştır ama TRT'de kesinlikle çalınmamış-

tır. Neden çalınmamıştır. Kurallara uymuyor diye çalınmamıştır. Yalnız Urfa'da değil bu. Her tarafta var da, Urfa'da daha yoğun demek istiyorum, hani Urfa'nın müzikteki yoğunluğunu anlatmak istedim. Çok malzeme var orda. Nuri Sesigüzel, halk türküleri okuyan birisiydi, fakat ortaya çıkışı, TRT içindeki kuralların içinde olan bir halk müziği yapısıyla değildi.

Bir arkadaşım, Muzaffer Sarısözen yöneticilikten ayrıldıktan sonra, Yurttan Sesler'in o eski kurallarının dışına çıktığını, yani ondan sonra aslında bu yorumların ortaya çıktığını söylemişti.

Yani tam anlamadım.

Yurttan Sesler'de, geçen sefer de konuşmuştuk ya, bir tür yöre ağzını düzenleyen bir sesle söylenirdi ve koro vardı demiştik. Muzaffer Sarısözen'den sonra Nida Tüfekçi geldiğinde, değişik yorumlu türkücüler çıkmış ortaya. Ondan önce Yurttan Sesler içinde yorumların ortaya çıkması biraz dizginlenirmiş ve işte Yıldıray Çınar, Ahmet Gazi Ayhan, Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin'i bu ikinci dönem içinde saymıştı.

Dönem olarak ikinci dönemdir, doğrudur, fakat başka bir şey daha var. Muzaffer Sarısözen halk müziğini derleyen idi demiştik. Sarısözen, halk müziğinin en büyük oluşturucusudur. Bu bir gerçek. Hiç kimse onun kadar halk müziğine emek vermemişti, hizmet etmemiştir. O, büyük zorluklar karşısında, çalışmış, gerekeni yapmıştır. Sarısözen'in kurduğu *Yurttan Sesler*, yurdun her köşesinden orijinal olarak toplanan yapıyı yansıtmaya çalışırken, bir yandan da Sarısözen İstanbul Türkçesinin önemini de vurgulamaya çalışmıştır. Fakat hiçbir zaman o orijinalliği de bozmayı düşünmemiştir. Ama Sarısözen aydın fikirliydi bana göre ve birçoklarına gö-

re, Sarısözen tutucu değildi varolanı derlerken, icra ettirirken, bunun gelişmesine katiyen mani olmayacak bir yapıdaydı, Sarısözen. Ömrü yetseydi, halk müziğinde, Yurttan sesler'de bu kadar tutuculuk olmayacaktı kanaatindeyim. Ben de tamamiyle tersini düşünüyorum. Hatta Sarısözen'in çok seslilikle ilgili bir küçük kitapçığı varmış, 30'lu yıllarda yahut ta 40'lı yıllarda mı yazmış, bir türlü bulamadım onu; bulsam fikirlerini biraz daha öğrenecektim, maalesef kitap olmayışı; kitap yazmak bizim toplumumuzda pek adet edilemedi hâlâ. Hepimiz hatalıyız bu konuda. Herkes kendine göre bazı çalışmalarını kaleme alabilirdi. Sarısözen, bilakis teşvikçi olmuştur. Bu derece tutucu olmamıştır. Ayrıca, Sarısözen'in bakış açısı serbestti; diyorum. Bunu şundan dolayı söylüyorum. Açıktı demek istiyorum. Tutucu değildi diyorum, şundan dolayı. Sarısözen arşivcilik de yapıyordu. Nerede, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda. Ve burada birçok kişilerle de arkadaşlığı da vardı; hatta onlar kendisinden bilgi de alıyorlardı. Bu kişiler, Ahmet Adnan Saygun; Cemil Reşit Rey gibi elemanlardı; Sarısözen, diapozon olarak Türk Halk Müziği diapozonuyla yapmıştır.

Ne demek?

Diapozon demek, belli bir sesin, akort etmek için kullanılan belli bir sestir. Genellikle bu ses, La'dır, La, Do. 440 frekansı olan bir sestir. La diapozonu, Türk Sanat Müziği'nde ve Halk Müziğinde ayrı ayrıdır. Yani Türk Sanat Müziği'nde ve Batı müziğinde de ayrı ayrıdır diyebiliriz. Batıdaki La, Türk Sanat Müziği'nde Re'dir. Yani La sesini ver dediğin zaman, o sesi vermeyecektir. La ve Re farklılığı vardır.

Halk müziğinde.

Halk müziğinde Sarısözen, Batı diapozonunu kabul et-

miştir; yani sanat müziğinden ayrılmıştır aslında. Sarısözen-'in böyle bir yapısı vardı. Hatta koma olayında da, Sanat müziğinde de koma olayları; komanın ne olduğunu biliyor musunuz? Koma, tam bir ton'un

Küçük parçalar.

Küçük parçalar. Tam bir ton bizde Türk Sanat Müziği'nde 9'a bölünür. Bunların her birine koma denir. Sarısözen bu komaları, özel işaretler yerine, üstlerine rakam koyarak belirtmiştir, bir iki üç diye, daha pratik hale getirmiştir. Yani Sarısözen böyle bir insandı, Batıcılarla da görüşürmüş, onlardan da fikir alırmış, fakat Batı ile Türk müziği arasındaki farkları gayet iyi ayıran ve gelen yeni seslere bakış açısı bu derece tutucu olmayan biri diyorum. Ömrü uzun olsaydı, daha fazla yaşasaydı, daha farklı olacaktı, kanaatindeyim. Şimdiki Yurttan Sesler icracıları ve yöneticileri bana göre Sarısözen'den daha tutucular.

Neden?

Çünkü, tutucular derken, belki de evvelden beni şartlandırdıkları özellikleri aramalarından dolayı tutucular.

Yani Sarısözen'in dönemindeki özellikleri mi arıyorlar?

Şöyle ki, Sarısözen derlemeleri ilk defa yapan adam. Onun zamanında derleme yapan çok sayıda eser vardı. Bunları yaptı, ama hepsini değilse de, önemli miktarını yaptı. Şimdi ise derleme yapılacak önemli miktarda eser kalmadı. Şimdikiler, derleme yapmaya kalktığı zaman, önemli miktarda eser olmayınca, yeni gelen bu ürünler de, ille o klasik özelliği taşıyan öğeleri aradıkları ve bunları bulamadıkları için, *bu bestedir* diye reddetmeye başladılar.

Aradıkları klasik özellikler, yani Yurttan Sesler'de aranan özellikler mi, yoksa mahallinde ilk orijinal zannedilen özellikler mi?

Şimdi şöyle diyelim. İlkleri konuştuğumuz için. Sarısözen mevcut olan eserleri dinlerken, onlar zaten asırlardan beri çalınıp söylenen eserlerdi. Onları olduğu gibi orijinalliğiyle getirdi. Ama, diyelim ki, 5000 tane eser varsa bunun 3 ya da 4000'ini Sarısözen derledi diyelim. Sarısözen'den sonrakiler de, onun gibi, derleme yapmaya devam etmektedirler. Tabii, karşılarında 5000 tane eser yok. Kimi 200 tanesine kimi 300 tanesine rastladı. Derken derlenecek eser çok azaldı. Yeni derleyecekler, herhangi bir ürün olmadığı için, yeni gelenleri derlemeye çalışacaklar. Yeni gelen ve yapılan besteler. Yahut ta, yeni 20. asrın şu zamanın duyumuna uyan, öyle yapılmış türküler falan, türkücü denilecek, "türkü" içinde olacak şeyler. Bunları reddettiler, neden? İlle o klasik özelliği taşımasını istediler, alışkanlıklar da var ya; ama, o adamlar şunu unuttular: Zaman değişmiştir. Artık her yerde radyo var televizyon var. Herkes her şeyi görüyor icabında. Amerika'dan bile etkileniyor üç haneli köydeki o adam. Bunun hesabını yapmadılar. Klasik duyumu istediler. Artık o devir geçti. Eskiden kağnıyla gidiliyordu bir köyden öbür köye. Hatta gidilemiyordu. Yanındaki bir köyle iki sene bile görüşmüyordu. Yahut ta bir başka vilayette yüz sene görüşmüyordu. Tek tük görüşmeler oluyordu. Bu kadar içine kapalılık vardı. O kapalılıkta herkes kendine göre çok özel ürünler üretti. Bu ürünler çoğunlukla Sarısözen tarafından toplandı. Artık o asırların birikimi olan özel ürünlerden kalmadı. Yeni bir şey gelmeyecek mi halk müziğine diye düşünüyor insan. Yeni gelenlerden de o özel ürünlerin özelliğini arayınca ve bulamayınca da, bu bir türkü değildir diye reddetmeye başladılar.

Onu nasıl ayırdediyorlar?

İşte halk müziğinin içinde olunca veya bir branşın içinde olunca onun kurallarını yapısını tanıyorsunuz. Ve orada mesleki yeteneğiniz ve vicdanınız da hakem oluyor. Bence dediğim gibi zaman değişmiştir; o özel ürünlere uyan o nitelikte olan ürünleri beklemek hayaldir. Ayrıca zaten zaman birçok yönden değişti. Mesela özel ürünlerden bir tanesi yöresinde asırlardır çalınmış:

Bahçede yeşil hıyar
Boyu boyuma uyar

Diyarbakır türküsü; bunun şimdi 20. asrın insanına müzik olarak dinletmeye kalktığınızda ne verebileceğinizi düşünüyorsunuz; veya bir başka örnek 1/9/4'lük;

Badeyi efem bir incecik kış oldu
Duyan duydu duymayana düş oldu.

Bunu şu günün insanı sevmeyebilir. Zorla bunu sevdirmeye çalışmak, ısrarla bu bizim yapımızdır, bundan başka yapı bizim değildir diye üstüne düşmek doğru değildir. Tabii ki yeni ürünler gelecek, başka kaynaklardan etkilenecek çünkü bütün dünya artık birbirini dinliyor. Bunların hesabını yapmadan böyle karar verilemez. Yeni ürünlerin işte bu formlara uymaması şu anlama geliyor: Resmî müzik politikamızın dışında kalmak anlamına geliyor. Resmî müzik politikamız ne olmuş bu durumda: Sarısözen'in ilk koymuş olduğu demiyorum çünkü daha koyulan bir şey yoktur tam anlamıyla, getirmiş olduğu özellik orijinalliği getirmiş olduğu yapı oluyor. Ama ne zamanki orijinallik özelliği 500, 400, 300 sene evvelki. Bu yapıyı ısrarla aramak bir kural koymak anlamına geliyor adeta. Ben bunun karşısında olduğumu söylemek istiyorum. Ve hitap özelliğini yitirmiş olduğunu söylüyorum bu gibi eserlerin. Resmî müzik politikasının dışına çıkan kişilerin dışlandığını görüyoruz. İşte bu dışlamanın ör-

neklerinden bir tanesi de, Nuri Sesigüzel'in okumuş olduğu türkülerdir. Okuduğu ezgilerin çoğu türkü formunda olduğu halde radyoda çalınmıyordu: Neden? Dediğim özelliklerin dışında herhangi bir gerekçe yok. Kaliteli olma meselesi bu sorunun dışında. Kaliteli olup olmamak meselesi değil konumuz. Sadece şekil olarak söylüyoruz, yapıyı anlatıyoruz. Beste olarak nitelendirildiler, çalınmadılar. Ama halk tarafından çoğu sevildi, halk evet dedi. Onlar "Bahçede yeşil hıyar" bizimdir dediler, öbürü bizim değildir dediler. İşte büyük kavga buradan başladı.

Öteki yozlaşmadır!

Öteki yozlaşmadır dediler. Bu hıyar bizim bahçenin salatalığıdır dediler. Dedikleri yanlış değildi de bir yere kadar. Nuri Sesigüzel bir örnek dedim. Buna bir benzer örnek olarak Abdullah Yüce'yi Türk Sanat Müziği'nde örnek gösterdim. Müzeyyen Senar'ın okumasını bir örnek olarak verdim. Yani bunlar birbirine çok benzeyen şeylerdir, değerlendirmelerdir. Ben de işte bu saydığım özelliklerin dışında olan biriyim her şeyden önce.

* * *

Bu söyleyeceklerimiz, Türk müziğinin gelişmesiyle ilgili son derece önemli bir kişi olan Saadettin Arel'in başına gelen olaylarla ilgili, düşünceleriyle ilgilidir. Mesela Saadettin Arel'in bir hayli öğrencisi var. Bu kişiler arasında çok önemli isimler var. Mesela Ahmet Adnan Saygun, Mesut Cemil, Fahri Kopuz, Kemal Batanay, Veli Kanık, Ferid Alnar gibi. Mesut Cemil'i Berlin'de, Ferid Alnar'ı Viyana'da kendi parasıyla tahsil ettiren Arel'dir. Ferid Alnar senfonik bir kanun konçertosu yazmıştır... "Her ikisi de Türk musikisinde kanun ve tambur sazlarında virtüöz olan bu iki müzisyenin Batı musikisi öğrendikten sonra yurda dönüp çok sesli çağdaş

Türk musikisini kuracaklarını ümid ediyordu Arel. Halbuki o yıllarda Türk musikisine karşı cephe alınması yüzünden birçok şahıs bu milli sanata olan sevgi ve ilgilerini bile saklamak zorunluluğunu duymuşlardır. Binaenaleyh, çok sesli Türk musikisinden örnekler vermek bizzat Arel'e düşmüştür. Ancak bu eserlerini icra edecek elemanların bulunmaması yüzünden çok istemesine rağmen bir senfoni ve bir opera yazmak külfetini göze alamamıştır". Yani 1945'ten önce bunlar... "Türk musikisi nazariyatını Arel'den öğrenen yalnız şu şahıslardır: Öğrenme sırasıyla, Laika Karabey, Ercüment Berker, Haydar S., Yılmaz Öztuna, Cahit Atasoy ve Burhan Uysal. Bunlardan bazıları bilhassa Uysal çok sesli Türk musikisi eseri yazmakta Arel'den sonra ikinci hamleyi yapmıştır". Ama ben nedense dinleyemedim Burhan Bey'in bu eserini; şiddetle dinlemek istiyorum bunları ama bulmak da bir mesele. Yani ben müzisyen olmama rağmen, bu kadar ilgilenmeme rağmen, birçoğunun yapıtlarını görmedim bilmiyorum.

Acaba Ercüment Berker'de yok mudur bunlar?

Mutlaka vardır. İşte kopukluklar var ya. Bir türlü biraraya gelememek; yani bizde ne var ne yok, bunu bilmiyoruz. Kimdir, kim ne yaptı, ne şekilde yaptı, malzememiz nedir, bilmiyoruz. Bunu kim ortaya daha sağlıklı getirecek? Yine de her şeyi devletten beklememek lazım ama yine de bir organizatör lazımdı; bu organizatör yine de bir devlet elemanı olaydı da, çünkü bütün malzeme onların elinde veyahut ta ona bağlı kişilerin elinde. Mesela bazı bantlar TRT bünyesinde; TRT bunları plak yapmadığı için bilemiyoruz. Ve göreceğiz ki Ferid Alnar'ın kanun konçertosu burda, Yunus Emre Oratoryosu burda. Ayrıca bunların zaten ne derece hitap edip etmediği konusu da ayrı. Önemli olan bu çabaların ortaya çık-

ması. Bir tek bayram günlerinde dinletmek olmaz. Yeterli değil.

O birikimin ortaya çıkması.

İyi veya kötü, az veya çok belli çabaların olması. Ne şekilde: Batı etkinliğinde yahut ta yöresel çalışmalarda, ne olursa olsun. Saadettin Arel bu hususta çok emek vermiş bir kişi. Beklentileri de var, o beklentilerin olmadığını belirtiyordum demin. Bu çok önemlidir. Neden? Neden bir küçümseme var Türk müziğine karşı? Küçümseme olunca, gelişme olmuyor, ele alış kötü oluyor. Bu ele alışta işte resmî organlar daha ciddi olmalılar. Bakış açıları doğru değil. Bakış açıları ciddi olsa, ele alışı farklı olacak ve daha objektif de olsa, Türk müziğinde ilerleme daha başka türlü olacak, teşvik edici olacak; ki bir zamanlar Türk müziği yasaklanmış. Bu doğru bir şey değil ki! Türkiye'de Türk müziğinin yasaklanması! Atatürk şöyle diyordu: Kendi değerlerimizi muasır devletler seviyesine getirmeli diyordu. Gelişmek için kendimizi olum daha ileriye götürmeli diyordu. Yasakladılar. Çeşitli rivayetler vardır ama Atatürk'ün söylediği doğruydu; muasır devletler seviyesine kendi yapımızı getirmek çok güzel.

Saadettin Arel, Rauf Yekta Bey, Mesut Cemil ve diğerleri gibi önemli kişiler yetişiyor. Neler yapılabilirdi! Neden yapılamadı. Neden. Bir engel mi vardı, yahut ta organizatörler mi yoktu?

Şimdi bunun, kendimize bakışımızla, genel Batılılaşma isteğimizle ilgisi var. Yani bağımsızlığımıza kavuşurken, bir, işgalcilere karşı bağımsızlık, iki, kendi geçmişimize karşı bağımsızlık istemişiz. Geçmişimizi yok saydığımız zaman, onunla ilgili her şeyi de yok saymışız, yani Osmanlıya düşmansak, müziğine de düşman olmuşuz.

Ama şu var, geçmişimizi tamamiyle yok saymamışız. Öyle olsaydı, halk müziği derlenmezdi.

Ama o 1940'lar.

Ama yine de ondan evvel bu hareketler vardı. Ondan evvel geçmişimize sahip çıkmışız belli ölçülerde, sadece idari sistemde, yani o detayları şimdi şu anda söyleyemeyeceğim, benim konum değil, bu konuda duyduklarım Atatürk'ün emriyle yine bu derlemelerin başlatıldığıdır. Çünkü Atatürk Türk Müziğini çok seviyordu, bildiğimiz bu.

Şimdi, Türk Sanat Müziği'ne karşı daha bir düşmanlık var da, Türk Halk Müziği'ne, önce "Türkçülük" sonra da "halkçılık" ideolojisi dolayısıyla daha iyi bakma var.

Yok, Atatürk Türk Sanat Müziği de dinliyor, Halk Müziğini de. Türk Sanat Müziği'nden de çok parçaları dinliyor ve Atatürk'ün sevdiği parçalar da yayınlanıyor. Onun için Atatürk'ün emriyle diyorum. Atatürk, Türk kültürünün çok iyi yerlere gelebileceğini ısrarla söylüyormuş, onu, eski müzisyen olan bizim arkadaşlar söylüyorlar. Atatürk Halk Müziğini, Sanat Müziğini de çok severmiş ve akşamcıymış da zaten. Rakı içiyor. Ama o rakı masasında, birçok kararları verirken, aklı devletin idaresinde, yani buna yakın şahit olmuş olanlar var, Atatürk'ün Türk müziğine yakın ilgisine. Ben onun ordan değil de, daha başka kişiler tarafından bu şekilde düşünüldüğünü, Batılılaşmayla bunun karıştırıldığını söylemek istiyorum. Öyle görünüyor sanki. Saadettin Arel'in beklentileri Atatürk'ten çok önce. Bakın, Atatürk'ten diyorum, Cumhuriyet tarihinden önce mi değil mi, şu anda tarih belirgin değil.

* * *

Eğer TRT ve çevresi, halkı o çok sevdiği, sevebileceği şeyi, o neyse, bulabilseydi, ya da en azından şöyle deseydi: Biz ilkiz, gelen her türlü fikre saygımız var, Türk müziğinde katkısı olacak herkese kapımız açık, ne yapılabileceğini hep beraber araştıralım deseydi, böyle bir düşünceyle girilseydi, arabesk denen tür oluşmazdı. Çünkü dediğim gibi, arabesk değişkenlik arzusundan kaynaklanmıştır.

Daha doğrusu resmî olan ile resmî olmayan ya da merkez ile çevre arasında böyle bir ikilik olmazdı.

Kesin olmazdı.

Öyle diyoruz ama bunun olmaması imkansız biliyor musunuz? Yani çünkü, devletin olduğu yerde ikilik kaçınılmaz. Nerde görülmüş?

Ama başta yeni bir yapı oluşturuluyor.

İşte oradaki ideolojide öyle bir unsur olsaydı.

Daha renk belli değil, şekil belli değil, daha oturmuşluk yok. İşte bu oturmuşluğu oluştururken müştereken karar vermek lazımdı. Belli bir rayı tesbit ettikten sonra, tamam, onun üzerinde artık gerekeni yapalım diye bir şey söylenebilirdi.

* * *

Abdullah Yüce'nin eserleri halk tarafından çok sevildi ve çok duygulu eserler, bunların kesinlikle TRT'de çalınması, yer alması gerekti. Çünkü kendi duygularını çok iyi bir şekilde dile getirmiştir. Ama maalesef TRT'de ona yer verilmiyor. Ve yer verilmeyenler arasında Saadettin Kaynak da vardı bir ara. Saadettin Kaynak da arabesk damgasıyla, arabesk olarak nitelendi ve şimdi baştacı ediliyor. Bir yanlışlıklar ya-

pıldı. Aynı yanlışlık Abdullah Yüce'ye de yapılıyor. Abdullah Beyin eserlerinden, *Bu ne sevgi ah, bu ne ızdırap* ve ondan sonra mesela *Ölürsem kabrime gelme.* Ve sonra 50'li yıllarda dedim Müzeyyen Senar, bir ekol olarak bilinen Müzeyyen Senar'ın dahi okuduğu eserlerin birçoğu TRT'de çalınmamıştır dedim. Neden çalınmamıştır? Mesela, *Daracık daracık sokaklar,* bir halk türküsüydü, ama, Müzeyyen Senar'ın yorumu da kesinlikle TRT'den geçmezdi dedim. Burda da serbest bir icra şekli vardır, dedim. İşte, halkımızın bunlara ilgi göstermesi, bizden önceki Abdullah Beyin, Müzeyyen Senar'ın, Kadri Şençalar'ın da geçmeyen birçok eseri, Haydar Tatlıyay dedim, Zeki Duygulu dedim, onlardan bizlerden daha evvelki resmî müzik özelliklerine uymayan ama bizim duyumlarımız içinde olan yapılardır. Bu yapıların önemi vardır, biz onların farklı bir yorumda devamıyız.

* * *

Bizim şu anda yapmış olduğumuz çalışmalarda, bizim müziğimizde, sanat müziğinde, arabesk müzikte yahut, iyi icracılar olarak az eleman yetişti. Ve bu elemanlar az olduğu için ve stüdyoların da yokluğunda da büyük toplu kayıtlara giremiyoruz diyorum. Diyelim ki biz bu elemanlar, bu 15-20 kişi olmasaydı, ne yapardık; TRT bünyesinde elemanlarla çalışacaktık, bizim bu yazdığımız partileri çaldırmakta son derece zorluk çekecektik. Burada ne gerekiyor? Burada, elemanın yetişmesi hususu gerekiyor. Bu elemanları kim yetiştirecek. Ben eleman yetiştiremiyorum, yahut 1 tane 2 tane yetiştirebiliyorum. 1 ya da 2 taneyle olmaz. Devletin okullarında bu elemanların çok iyi bir şekilde yetiştirilmesi lazım. Maalesef bu elemanlar bizim ülkemizde hiçbir müessesede yetişmiyor. Bu kadar az elemanı biz zorlukla 20 senede yetiştirdik. Belki bunların arasında 20 sene evvelinde olma-

yanlar var. Bunlar kendilerinden evvelkilerinden öğrendikleriyle buralara geldiler. Son derece iyi deşifre edebilen kemanistler, kanuncular vs. var. Bunlar TRT ve çevresinden yetişmedi. Bizden yetişti. TRT ve çevresinin çok üzerine çıktılar icrada. Tabii daha çok olmalı.

* * *

Bunlar geçirdiğimiz zorluklardır, büyük emeklerdir; bunları anlatmak kolay değildir. Ama işte arabesk diye anılıyoruz. Ve stüdyolar dershane olmuştur. Şu anda yetişen bir avuç insan; bu bir avuç insan diyorum, çok azdır bunların adedi. Devletin yetiştirmesi gereken insanlar olmadığı için, bir avuç insan işte bu stüdyolardan yetişerek, eskilerden öğrendiğini, kendilerinden evvelkilerinden öğrendiğini sürdürerek gelen arkadaşlar. Belki bunların çoğu konservatuar mezunu değil ama konservatuarda yetişenlerden çok daha yeteneklidirler. Hatta öyle bir hale gelmiş durumları vardır ki, bizim müziğimiz içindeki birçok ezgileri Batıcılar çalamaz, bunlar çalar; o hale gelmişlerdir. Teknik olarak da. Tabii bir Batıcı kadar komple bir eğitim olmadığı için eksiklik büyük. Ama bayağı bir yol katetmişlerdir, şahsi gayretlerle. Üzülüyoruz tabii. Bu elemanlar çok olsun, eksiklikleri olmasın, bize bu refakatçi elemanlar hazır bir vaziyette gelsin, biz de notamızı yazalım, onlara çaldıralım. Devletin yapması gereken bir çalışma şeklidir bu. Şimdiden başlanırsa böyle elemanlar 15 sene sonra filan yetişir. Konservatuarda yetişen elemanların yeteneklileri Batıcılar tarafından kapılıyor. Eh güzel de, Türk müziğine de lazım; değişmemiz lazım.

Orhan Gencebay Arabeski
Şarkı Sözleri Çözümlemesi

Orhan Gencebay'ın Şarkı Sözlerinde Temel Sözcükler ve Sıklıkları

Aşk: 374; aşık: 21; alem: 15; ahret: 3; acı: 70; ızdırap: 28; ayrılık: 41; afet: 10; arkadaş: 8; Allah: 24; alınyazı: 13;

Boş: 10; baht: 30; ben: 436; boynubükük: 7; beden: 7; bıkmak: 19; biz: 123; bulut: 2; bahar: 15;

Çile: 40; can: 83; can vermek: 15; çare: 53; çekmek: 81; cennet: 8; cefa: 14;

Dert: 259; delidivane: 4; deli: 19; dost: 13; derman: 14; dua-beddua: 10; duman: 2; dil: 46; dilemek: 16; dilenci: 2; dünya: 114; dönmek: 50;

Ecel: 25;

Felek: 30;

Günah: 30; gönül: 91; gece: 24; gündüz: 6; güneş: 18; gerçek: 18; gençlik: 5; gözyaşı: 41; garip: 23; gel: 141; gün: 103;

güzel: 74; güneş: 18; gaye: 4;

Hak: 4; hayal: 11; hasret: 43; hakikat: 1; hayat: 54; hata: 8; ızdırap: 29;

İçmek: 29; içim: 10; isyan: 20; insanlık: 25; iyi: 2;

Kahır: 32; keder: 10; kader: 93; kanun: 8; kabahat: 3; kurban: 11, kavga: 8; karanlık: 6; kıymet: 14; kördüğüm: 7; kasırga: 2; kalp: 36; kış: 3; kötü: 9;

Leyla: 48;

Mevla: 10; mecnun: 17; mutlu; 63; mutsuz: 8; mahşer: 9; mevsim: 5; meçhul: 7; misafir: 3; mekan: 3; mahkum: 4; merhamet: 3; mesut: 10; mucize: 3;

Naz: 19; niyaz: 2; nazar: 4; neşe: 13;

Ömür: 18; ölüm: 98; özür: 2;

Perişan: 6; pınar: 10;

Rüya: 26; razı: 6; rüzgar: 13;

Sev: 626; sevenler: 18; sevgili: 136; sevdiğim: 57; sonsuz: 1; sır: 17; sabır: 18; sen: 600; sarhoş: 17; sitem: 3; ses: 22; söz: 34; suç: 8;

Şikayet: 6; şiddet: 1;

Tanrı: 18; talih: 15; temiz: 1; taze: 2; teselli: 9; karatoprak: 3; tecrübe: 2;

Uslanmak: 3;

Ümit: 61; ümitsiz: 7;

Vefa-vefasız: 23; ver: 110; vicdan: 9; viran: 5;

Yar: 26; yaratmak: 30; yarab: 15; yaradan: 9; yara: 62; yarım: 22; yarınlar: 19; yazık: 22; yalnız: 28; yol: 76; yaşamak: 69; yaz: 4; yazmak: 13; yürek: 6; yıllar: 45; yıldız falı: 6; yalvarmak: 5; yakışmak: 2;

Zulüm: 21; zalim: 26; zaman: 50; zehir: 5

Temel Sözcükler ve Sıklık Ortalamaları

300-650 arası: aşk, ben, sen, sevmek, olmak;

200-300 arası: dert;

200-100 arası: dünya, gün, biz, sevgili, gelmek, vermek, bilmek;

100-50 arası: acı, can, çare, çaresiz, çekmek, dönmek, gönül, göz, güzel, hayat, kader, Leyla, mutlu, ölüm, sevdiğim, ümit, yara, yol, yaşamak, zaman, gülmek, sevenler;

50-30 arası: ayrılık, baht, çile, dil, felek, günah, gözyaşı, ibadet, ızdırap, kahır, hasret, kalp, söz, yaratmak, yıllar, yaban, dertli;

30-10 arası: aleni, ızdırap, affet, Allah, alınyazısı, bıkmak, bahar, can vermek, cefa, deli, delidivane, dost, derman, dua, beddua, dilemek, ecel, gece, güneş, gerçek, garip, hayal, hak, içmek, iç, isyan, ihsan, keder, kurban, kıymet, mevla, mecnun, mesut, naz, neşe, ömür, rüya, pınar, rüzgar, sevenler, sır, sabır, sarhoş, ses, Tanrı, talih, vefa, yar, yarabbim, yarım, yarın, yankı, yalnızlık, yazmak, yorgun, zulüm, zalim, mehtap, korkmak, pişman, biçare, inanmak, ziyan, affet;

10-1 arası: ahret, arkadaş, boş, bela bulmak, beden, cennet, dilenci, gündüz, genç, fayda, fırsat, gaye, hak, hakikat, hata, iyi, kanun, kabahat, kavga, karanlık, kördüğüm, hiç, kötü, mutsuz, mahşer, mevsim, meçhul, misafir, mekan, mahkum, merhamet, mucize, niyaz, nazar, nimet, özür, razı, perişan, sitem, şikayet, sefalet, sus, sille, şiddet, temiz, taze, teselli, toprak, tecrübe, uslan, ümitsiz, umut, vicdan, viran, yaz, yürek, yıldız, yalvar, yakarmak, yorulmak, yağmur, zehir, uçurum, çıkmaz, zul, sahte, tesadüf, mezar, düşman, sihir, kâbe, kıble, melek, kin, nefret, hıyanet, sonbahar, boşluk, kendini sevmek, hicran, hedef, kıskanmak, neden.

Benzer Sözcükler ve Toplam Sıklıkları

Aşk-Sevgi: 1057

Sevgili- Yar- Sevdiğim- Aşık- Sevenler- Dost: 333

Dünya- Alem: 129

Ahret- Mahşer: 12

Acı- Dert- Izdırap- Kahır- Zulüm- Keder- Mutsuz- Çekmek- Ümitsiz- Boynubükük- Çaresiz- Perişan- Garip- Çile- Çilesiz- Yara- Mutsuz- Cefa- Hicran- Mahzun: 618

Zalim- Vefasız- Kötü- Ağlatıp gülen- Kahreden: 63

Mutsuz- Çaresiz- Garip- Boynubükük- Ümitsiz- Dertli- Meçhule giden- Seven- Sarhoş- Hicran- Mahzun: 142

Ayrılık- Yalnız: 69

Baht- Kader- Talih- Kısmet- Alınyazısı- Ecel- Felek- Yazmak: 220

Ölmek- Can vermek- Meçhule gitmek- Ecel- Karatoprak: 159

Arkadaş- Dost: 21

Boş- Yazık- Günah- İyi- Kötü- Sahte- Güzel- Faydasız- Yalan- Ziyan: 195

Çare- Derman- Teselli- İlaç: 69

Sonsuz- Meçhul: 8

Ömür- Hayat- Dünya- Yaşamak- Rüya- Hayal- Gerçek- Hakikat: 255

Ömür- Hayat- Yaşamak: 141

Gönül- Kalp- İçim- Can- Yürek: 232

Gece- Gündüz- Yaz- Kış- Güneş- Rüzgar- Bahar- Kasırga- Mevsim- Bulut- Duman- Cennet- Pınar- Yağmur- Toprak- Mehtap- Yıldız- Sonbahar: 142

Gün- Yıllar- Zaman- Yarın: 225

Gerçek- Hakikat- Rüya- Hayal: 56

Allah- Yarab- Yaradan- Tanrı- Hak- Mevla: 78

Hata- Kabahat- Suç- Günah- Ayıp- Kötü- Boş: 58

Mutluluk- Yaşamak- Güzel- Neşe- Mesut- Umut- Ümit: 216

Meçhul- Sır: 24

Sitem- Şikayet- İsyan- Kavga- Başkaldırı: 43

Cennet- Kâbe- Kıble- Mahşer- Ahret- Dua- Beddua- Mabet- Ecel- Felek- Melek- Kıyamet- Alınyazısı- Günah- Allah- Yarab- Yaradan- Tanrı- Hak- Mevla- Baht- Kader- Talih- Kısmet: 357

Leyla- Mecnun: 25

Mazi: 8

Gurbet- Genç: 55

Kaynakça

Abacı, M., "Kendi Müziğimizi Sürdürmek İstiyorum", *Yeni Gündem,* sayı: 16, (1985), s. 32

Adam, M., "Gecekondu Sorununa Bir Bakış: Yaklaşımlar, Gelişmeler, Öneriler", *Mimarlık,* no. 3, (1979)

Adorno, T. W., "The Social Situation of Music", *Telos,* no: 35, (Spring 1978), 128-164

Adorno, T. W.; Horkheimer, M., *Dialectic of Enlightenment.* (London: Verso, 1979)

Adorno, T. W., "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science,* cilt: 9, no: 1, (1941), 45-47

Adorno, T.W., *Prisms.* (Londra: Neville Spearman, 1967)

Adorno, T. W. et al., "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", Curran, J. et al. (eds), *Mass Communication and Society.* (Milton Keynes: Open University Press, 1982)

Akat, A. S.; Akşit, B., *Sanayide Küçük Üretim: Toplumsal ve Mekansal Boyutlar.* (Ankara: Mimarlar Odası, 1978)

Akbayram, E., "Arabesk Yapanlar Saman Alevi Gibi Sönecektir", *Yankı,* sayı: 649, (1983), s. 45

1983), 1531-1534

Ali, F., *Müzik ve Müziğimizin Sorunları.* (İstanbul: Cem Yayınları, 1987)

Almond, G.A.; Powell, G.B., *Comparative Politics: A Developmental Approach.* (Boston: Little Brown, 1966)

Almond, G.A.; Verba, S., *The Civic Culture: Political Attitutes and Democracy in Five Nations.* (Boston: Little Brown and Co., 1965)

Anderson, P., "Modernity and Revolution", Grossberg L. and Nelson, C. (eds)., *Marxism and Interpretation of Culture.* (London: MacMillan, 1988), 317-33

"Anıl, A., "Eğitim Eksikliğini Fırsat Bilip Yararlanıyorlar", *Cumhuriyet,* Şubat (1981)

Anlıtemiz, T., "Müzik Alanında Genel Görünüm", *Yarına Doğru,* no: 8, (Haziran 1974)

Altar, M.C., *Onbeşinci Yüzyıldan bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üzerine Bir Deneme.* (Ankara: A.Ü. Basımevi, 1981)

Apter, D.E., *The Politics of Modernization.* (Chicago: University of Chicago Press, 1969)

"Arabesk Olayı İçin Ne Dediler?", *Milliyet Sanat,* no: 43, (1982)

"Arabesk Patlaması", *Tercüman,* 29 Ağustos, (1988)

"Arabeskçiler Anap'a", *Nokta,* no: 43, (Kasım 1987)

"Arabeskçiler Ne Dedi: Samime Sanay'a Yanıt", *Müzik Magazin,* no: 18, (Nisan 1988)

"Arabesk/TRT Yasağı: Sanatçıların Sesi Gür Çıktı", *Müzik Magazin,* no: 17 (Nisan 1988)

"Arabeskçiler ANAP'ta", *Nokta,* (Kasım 1987)

"Arabesk ve Hilal", *Cumhuriyet,* 11 Mayıs (1987)

"Arabesk mavi salgını", *Nokta,* no: 32, (Ağustos 1985)

"Arabesk Müzikte Durumlar Karışık", *Söz,* 30 Kasım (1987)

"Arabesk Üzerine Soruşturma", *Bilim ve Sanat Dergisi,* (Şubat 1981)

"TRT Arabeske Isınıyor", *Müzik Magazin,* (Mart 1987)

"Arabesk", *Müzik Ansiklopedisi,* cilt: 1, (Ankara: Uzay Ofset Ltd., 1985)

Akın, A., "Arabesk Anap Hepsinden İyi", *Sabah,* 14 Eylül (1988)

Akif, M., "Solistler Mavi Mavi'yi Paylaşamadı", *Cumhuriyet,* 29 Temmuz (1985)

Aköz, E., "Devrimci Arabesk", *Tempo,* no: 40, (Eylül 1988), 60-65

Aksel, M., *Anadolu Halk Resimleri.* (İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, 1960)

Aksoy, B., "Müziğimizin Kökeni Peşinde Bir Uç Görüşten Bir Başkasına", *Yeni Gündem,* no: 7, (Ağustos 1984), s. 36

Aksoy, B., "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi.* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1213-1236

Aksoy, A. (der.)., *Azgelişmişlik ve Emperyalizm.* (İstanbul: Gözlem Yayınları, 1975)

Aksu, S., "Kendi Özgün Dilimi Arıyorum", *Yeni Gündem,* no: 17, (Mart 1985), s. 34

Aksu, S., "Hepimiz Kendi Çabamızla Varolduk", *Gösteri,* (Mart 1986), s. 77-78

Akşin, S., *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki.* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1980)

Akşit, B., *Köy, Kasaba ve Kentlerde Toplumsal Değişme.* (Ankara: Turhan Kitabevi, 1985)

Akyıldız, E., "İstanbul'un Kaybolmaya Yüztutan Sazları", *Cumhuriyet Dergi,* 12 Ekim (1986)

Akyol, C., "Arabesk Şenlik", *Hürriyet,* 2 Eylül (1985)

Akyol, T., "Anap ve İdeoloji", *Tercüman,* 20-27 Ekim (1988)

"Allah Allahlı Anap Propagandası", *Hürriyet,* 14 Ağustos (1988)

Alaca, M., "Günümüzde Müzik Arayışları", *Gösteri,* (Mart 1986), s. 64

Al-Faruqi, I.R. "Islam and Art", *Studia Islamica,* cilt: 37, (1973), 87-109

Ali, F., "Geçtiğimiz Yıldan Müzik İzlenimleri", *Cumhuriyet,* 30 Aralık (1982)

Ali, F., "Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuarlar", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.* (İstanbul: İletişim Yayınları,

"Arabeski Devlet Yapar", *Güneş,* 4 Ağustos (1987)

"Arabeskin Ardındaki Sebepler", *Haftaya Bakış,* no: 21, (Mart 1987)

"Arabesk, Eleştiri ve Suçlu", *Cumhuriyet,* 4 Temmuz (1987)

Aras, V., "Arabesk Tartışması: Bize Uygun Müzik Var mı?", *Nokta,* no: 43, (Ekim 1988)

Arel, S., *Türk Musikisi Kimindir.* (İstanbul: Devlet Kitapları, 1969)

Arpad, B., "Arabesk Efkar", *Cumhuriyet,* 29 Eylül (1987)

Asena, D., "Orhan Gencebay ile Söyleşi", *Sabah,* 24 Temmuz (1988)

Avcı, N., "Söyleşi", *Gergedan,* No: 11, (Ocak 1988), 39-43

Ayangil, R., "Geleneksel Müzik Türlerinde Çok Sesli Çalışmalar", *I. Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ank: 1988)

Ayman, O., "Operanın Boşluğundan Arabesk Sızıyor", *Güneş,* 19 Şubat (1988)

Aykal, G., "Dinleyicime En İyi Müziği Sunarım", *Yeni Gündem,* no: 18, (Mart 1985), s. 36

Ayvazoğlu, B., "Allah Allah... Bu Nasıl Müzik?", *Tercüman,* 29 Ağustos (1988)

Barlas, C., "Tangodan Arabeske", *Güneş,* 20-28 Eylül (1987)

Başgöz, İ., *Folklor Yazıları.* (İstanbul; Adam Yayınları, 1986)

Batur, E., "Türk Musikisi İçin Not", *Doğu Batı Dergisi,* no: 1, (Haziran 1980)

Behar, C., "Kültür ve Yazı: Klasik Türk Müziği Örneği", *Toplum ve Bilim,* no: 28, (Kış 1985), 133-148

Behar, C., *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler.* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987)

Behar, C., "Bence Kötü Müzik Yoktur Kötü İcra Vardır", *Düşün,* (Şubat 1988), 39-41

Belge, M. ve diğerleri., *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri.* (İstanbul: B.Ü., Türk Müziği Klübü Yayınları, 1980)

Belge, M., "Biz Türkler Nasıl İnsanlarız", *Elele,* no: 7, (Temmuz 1988), 20-23

Belge, M., "Kahır Mektubu Üstüne Metin İncelemesi", *Milliyet*

Sanat Dergisi, (Ağustos 1982)

Belge, M., "Arabesk Bir Arabesk Düşmanlığı", *Cumhuriyet,* 1 Eylül (1982)

Belge, M., "Orhan Gencebay ile Görüşme", *Yeni Gündem,* no. 14, (Ocak 1985)

Belge, M., "Orhan Gencebay'ın Suskunluğu", *Yeni Gündem,* no: 14, (Ocak 1985)

Belge, M., *Tarihten Güncelliğe.* (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983)

Bell, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism.* (Lon: Heinemann, 1976)

Bendix, R., "Tradition and Modernity Reconsidered", *Embattled Reason: Essays on Social Knowledge.* (New York: Oxford University Press, 1970), 250-314

Benjamin, W., "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations.* (NY: Schonken Books, 1969)

Bennett, T. et al (eds)., *Ideology and Social Processes.* (London: Open UP., 1981)

Berger, A.A., *Signs in Contemporary Culture.* (NY: Academic Press, 1984)

Berger, P. ve Luckmann, T., *The Social Contruction of Reality.* (Garden City, NY: Doubledan, 1966)

Berger, P. et al., *The Homeless Mind.* (NY: Vintage Books, 1974)

Berger, P., *Facing up to Modernity.* (NY: Basic Books, 1977)

Berker, E., "Müziğimizde Çağdaş İcra ve Çağdaş Eğitim", *Gösteri,* (Ağustos 1988)

Berkes, N., *Türk Düşününde Batı Sorunu.* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975)

Berkes, N., *İslamcılık, Ulusçuluk, Sosyalizm.* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1980)

Berkman, B., "Devlet ve Sanat: Klasik Müzikte Arabesk Yönetim", *Milliyet Sanat Dergisi,* no: 166, (Nisan 1987)

Berktay, F., "Yeni Türkü: Sürgünler Bizim Turnalar da", *2000'e Doğru,* no: 43, (Ekim, 1988)

Berman, M., "All That is Solid Melts into Air", *Dissent,* (Winter,

1978), 56-57

Berman, M., *All That is Solid Melts İnto Air.* (London: Verso, 1982)

Bernstein, H. (ed.), *Underdevelopment and Development, The Third World Today.* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1981)

Bernstein, R.J. (ed), *Habermans and Modernity.* (Cam: Polity Press, 1985)

Bernstein, R.J., "Introduction", Bernstein (ed), 1985, 1-32

Bigsby, C.W.E. (ed), *Approaches to Popular Culture.* (Ohio: Bowling Green University Press, 1976)

Biret, İ., "Arabesk Müziğin Orijinalitesini Anlıyamadım", *Cumhuriyet,* 12 Şubat (1981)

Bloch, E. ve diğerleri., *Estetik ve Politika.* (İstanbul: Eleştiri Yayınevi, 1985)

Boratav, K., "Türkiye'de Popülizm: 1962-1976 Dönemi Üzerine Bazı Notlar", *Yapıt,* (Ekim-Kasım 1983), 7-18

Boratav, P.N., *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı.* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969)

Boratav, P.N., *Az Gittik Uz Gittik.* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969)

Boratav, P.N., *Folklor ve Edebiyat.* İki cilt, (İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982)

Brantlinger, P., *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture and Social Decay.* (İthaca, NY: Cornell UP. 1983)

Burger, C., "The Disappearence of Art: The Postmodernism Debate in the USA", *Telos,* no: 68, (Summer 1986), 93-106

Burke, P., *Popular Culture in Early Modern Europe.* (NY: Harper and Row, 1978)

Canovan, M., *Populism,* (NY: Harcout Brica Jovanovich, 1981)

Carey, J., "Changing Courtship Patterns İn the Popular Song", *American Journal of Sociology.* cilt: 74, (1969), 720-723

Carey, J., 'Popular Culture and Uses and Gratifications", Blumler, J.; Katz E. (eds) *The Uses Of Mass Communication.* (Beverly Hills, CA: Sage, 1974), 224-248

Carey, J., "A Cultural Approach to Communication", *Communication Research,* cilt: 2, (1975), 1-22

Carey, J., "Communication and Culture", *Communication Research,* cilt: 2, (April, 1975), 177

Carey, J., "Mass Communication Research and Cultural Studies: An American View", Curran, J. ve diğerleri (eds), 1982, 409-424

Castells, M., *The City and its Grassroots.* (London: Edward Arnold Ltd., 1983)

Clark, P., "The Begining of Mass Culture in France", *Social Research,* cilt: 45, (1978), 277-291

Clarke, J., "Subcultures, Cultures and Class", Bennett, T. et al, 1981, 53-70

Clarke, S., *Jah Music. The Evolution of the Popular Jamaican Song,* (London: Biddler Ltd, 1980)

Coleman, J.S., "Modernization-II. Political Aspects", *International Encyclopedia of the Social Sciences.* Vol. X, (NY: Free Press, 1968), 394-402

Corner, C., "Mass in Communication Research", *Mass Communication Review Yearbook,* cilt: 1, (1980), 161-167

Craib, I., *Modern Social Theory.* (NY: St. Martin's P., 1984)

Çetinok, N., "Garp Musikisinden Hafif Müziğe", *Gösteri,* (Mart 1986), 69-70

Curran, J. et al. (ed), *Mass Communication and Society.* (London: The Open University Press, 1982)

Çetinkaya, H., "1948'den 1984'e Zeki Müren", *Cumhuriyet,* 9 Ocak (1984)

Denzin, N.K., "On Semiotic Approach to Mass Culture: Comment on Gottdiener", *American Journal of Sociology,* cilt: 92, no: 3, (Nov. 1986), 678-682

Diez, E., "A Stylistic Analysis of Islamic Art", *Arts Islamica,* cilt: 5, (1938), 36-45

Diggins, J.P., "Reification and Cultural Hegemony of Capitalism", *Social Research,* (Summer 1977), 354-383

Dimaggio, P. et al., "Cultural Property and Public Policy", *Social Research,* cilt: 45, (Summer 1978), 356-390

Diriker, V., "Arabesk: Klinik Vaka", *Yeni Gündem,* no: 19, (Nisan 1985)

Doğan, Y., "Mavi Mavi Masmavi", *Cumhuriyet,* 24 Haziran 1987)

Doğan, Y., "Huzurlarınızda Türedigiller", *Cumhuriyet,* 18 Ocak 1988)

Doob, L., *Becoming More Civilized.* (New Haven: Yale University P., 1960)

Dorsay, A., "Bira, Kokoreç, Midye: Ya da Kentte Başlayan Yeni Töre", *Sanat Olayı,* (Haziran 1986)

Dubiel, H., "Interview with Leo Lowenthal", *Telos,* no: 45, (Fall 1980), 82-96

Durukan, O., "Özgün Olmayan Bir Müziği Aynen Çalma Hatası", *Gösteri,* (Mart 1986), 79-81

Dyer, R., "Entertainment and Utopia", Altman, R. (ed)., *Genre: The Musical.* (London: RKP, 1981), 175-189

Eğribel, E., *Niçin Arabesk Değil.* (İstanbul: Süreç Yayınları, 1984)

Eldem, B., "Popüler Müzik ve Karşı Kültür", *Gösteri,* (Mart 1986), 71-72

Eldem, B., "Arabesk", *Stüdyo İmge,* no. 9, (Nisan-Mayıs 1986), 5-6

Eliot, T.S., *Notes Towards the Definition of Culture.* (London: Faber and Faber, 1948)

Enzensberger, H., "Bir Kitle İletişim Araçları Teorisinin Oluşturucu Öğeleri", *Birikim,* no: 58-59, (1980), 17-24

Enzensberger, H., *The Consciousness Industry.* (N.Y.: Seabury P., 1974)

Erdoğan, Ö., "Türk Hafif Müziği Yoktur", *Cumhuriyet,* 10 Ocak (1988)

Ergin, S., "Türk Milli Musikisi Çağdaşlaşmanın Neresindedir?", *I. Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ank: 1988)

Ergönültaş, E., "Arabesk Olayı", *Milliyet Sanat Dergisi,* (Şubat 1982)

Ergönültaş, E., "Çok Satışlı Mizah Dergileri Üzerine", *Sanat Emeği,* cilt: 2, no: 11, (Ocak 1979), 17-26

Ergönültaş, E., "Orhan Gencebay'dan Ferdi Tayfur'a Minibüs Müziği", *Sanat Emeği,* cilt: 3, no: 15, (Mayıs 1979), 5-22

Erker, Ş.G., *Türk Kültür Devrimi ve Karşı Devrim.* (Ankara: 1982)

Ersoy, B., "Demokrasimiz Arabesk", *Cumhuriyet,* 8 Ekim (1987)

Ersoy, T., "İktidar Kaset Nağmelerinde", *Cumhuriyet Dergi,* 5 Ekim (1986)

Ersoy, M., *Göç ve Kentsel Bütünleşme.* (Ankara: Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı, 1985)

Ersöz, C., "Arabesk ve Nevroz", *Yeni Gündem,* no: 14, (Ocak 1985)

Escarpit, R., "The Concept of Mass", *Journal of Communication,* cilt: 27, no: 2, (Spring 1977), 44-47

Evliyaoğlu, S., *Türk Halkbilimi.* (Ankara: 1987)

Evren, B., "Sinemamızda Arabesk Olayı", *Gösteri,* (Mart 1985)

Evren, B., "Bu Yıl Arabesk Egemendi", *Sinema,* (Eylül 1984)

Fiedler, L., *What Was Literature: Class Culture and Mass Society.* (N.Y.: Simon and Schuster, 1982)

Fisher, S., "Toward a Subcultural Theory of Urbanism", *American Journal of Sociology,* cilt: 80, no: 6, (May 1975), 1319-1341

Frith, S., "Music For Pleasure", *Mass Communication Review Yearbook,* cilt: 3, (1982), 493-503

Folklor ve Etnografya Kılavuzu. (İstanbul: Bergsoy Matbaası, 1949)

Fonton, C., *18. Yüzyılda Türk Müziği.* (İstanbul: Pan Yayınları, 1987)

Gans, H.J., "The Famine in American Mass Communications Research: Comments on Hirsch and Tuchman", *American Journal of Sociology,* cilt: 77, no: 4, (January 1972), 697-705

Gans, H.J., *Popular Culture and High Culture.* (N.Y.: Basic Books, 1975)

Geertz, C. (ed)., *Old Societies and New States.* (N.Y.: The Free Press, 1963)

Geertz, C., *The Interpretation of Cultures.* (London: Hutchinson, 1973)

Geertz, C. et al., *Meaning and Order in Moroccon Society.* (Cambridge: CUP, 1979)

Gencebay, O., "Söyleşi", *Mikrop,* 22 Mart (1978)

Gencebay, O., "Söyleşi", *Türkiye Yazıları,* no: 54, (Eylül 1981)

Gencebay, O., "Yeni Bir Sentez Oluşması Gerekiyor", *Nokta,* no: 39, (Kasım 1984)

Gencebay, O., "İyi Müzik Yaptığımızda İddialıyız", *Yeni Gündem,* no: 14, (Ocak 1985), 32

Gencebay, O., "Söyleşi", *Playboy,* cilt: 2, no: 7, (Ağustos 1987)

Gendron, B., "Theodor Adorno Meets the Cadillacs", Modleski, T., (ed), *Studies in Entertainment.* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 18-36

Gendzier, I., "Modernity and Development", *Theory and Society,* cilt: 8, no: 1, (1979), 139-155

Gevgilili, A., *Yükseliş ve Düşüş.* (İstanbul: Altın Kitaplar, 1981)

Giner, S., *Mass Society.* (Bristol: Western Printing Services ltd., 1976)

Ginzburg, C., *The Cheese and the Worms.* (Boston: Penguin Books, 1983)

Gottdiener, M., "Hegemony and Mass Culture: A Semiotic Approach", *American Journal of Sociology,* cilt: 90, no: 5, (1985), 979-1001

Gottdiener, M., "Reply to Denzin", *American Journal of Sociology,* cilt: 92, no: 3, (1986), 683-690

Gouldner, A., *For Sociology,* (N.Y.: Basic Books, 1973)

Greenberg, C., "Avant-garde and Kitsch", Rosenberg, B. et al. (eds)., *Mass Culture: The Popular Arts in America.* (Glencoe: Free Press, 1959), 98-107

Gusfield, J.R., "Tradition and Modernity", *American Journal of Sociology,* cilt: 72, (1967), 351-362

Gross, D., "Lowenthal, Adorno, Barthes: Three Perspectives on Popular Culture", *Telos,* no: 45, (Fall 1980), 122-140

Grossberg, L., "Interpreting the 'Crisis' of Culture in Communication Theory", *Mass Communication Review Yearbook,* cilt: 2, (1981), 147-159

Grossberg, L., "Postmodernism and Affect", *Communication,* vol: 11, no: 3-4, (1988), 27-44

Gürses, Y., "Musikimiz Taassubla İnkarın Arasına Sıkışıp Kalmıştır", *Sanat Olayı,* no: 21, (Şubat 1984), 56

Gürses, Y., "Türk Müziğinin Çıkmazları", *Cumhuriyet,* 7 Mart (1987)

Habermas, J., "Modernity V5. Postmodernism", *New German Critique,* no: 22-23, (Winter 1981), 3-14

Hall, S., "Encoding and Decoding in the Television Discourse", Hall, S. et al. (eds), 1980, 121-136

Hall, S. et al (eds)., *Culture, Media, Language.* (London: Hutchinson, 1980)

Hall, S., "Cultural Studies: Two Paradigms", Bennett, T. et al (eds)., 1981a, 19-37

Hall, S., "Notes on the Deconstructing the Popular", Jones, G.S. et al (eds)., 1981b, 227-240

Hall, S., "Culture, Media and the Ideological Effect", Curran, J. et al (eds), 1982a, 315-348

Hall, S., "The Rediscovery of Ideology: Return of the Repressed in Media Studies", *Culture, Society and the Media.* Bennett, T. et al (eds.), (N.Y.: Methuen, 1982b), 65-88

Hall, S., "Authoritarian Populism: A Reply to Jessop et al", *New Left Review,* no. 151, (May-June 1985), 115-124

Hall, S., "Gramsci and Us", *Marxism Today,* (April 1987)

Hebdige, D., *Subculture: The Meaning of Style.* (London: Methue, 1979)

Hebdige, D., "Raggee, Rustas and Rudies", Curran, J. et al (eds), 1982

Hepçilingirler, F., "Arabeskin Tarihsel ve Toplumsal Kökeni", *Yazko Edebiyat,* no: 20, (Haziran 1982)

Hirsch, P., "Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon", *American Behavioral Scientist,* no: 14, (1971), 371-388

Hobsbawn, E. et al (eds)., *The Invention of Tradition,* (Cambridge: Past and Present Publications, 1985)

Hobsbawn, E., "Introduction: Inventing Traditions", Homsbawn, E. (ed.), 1983a, 1-14

Hobsbawn, E., "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914", Hobsbawn, E. (ed.), 263-307

Horkheimer, M., "Arts and Mass Culture", *Studies in Philosophy and Social Science,* cilt: 9, no: 2, (1941), 290-304

Huntington, S.P.; Dominguez, J.I., *Siyasal Gelişme.* (Ankara: Siyasi İlimler Derneği Yayınları, 1985)

Huyssen, A., "Search for Tradition: Avantgard and Postmodernism in 1970's", *New German Critique,* no: 22, (Winter 1981), 23-40

"I. Müzik Kongresinin Sonuçları Değerlendiriliyor: Arabesk İçin Geniş Boyutlu Araştırmaya Gerek Var", *Cumhuriyet,* 2 Ağustos (1988)

Işıklar, A., "Denetim Can Çekişiyor: Sevilen Şarkıcıları, Arabeski, Solcu, Halk Müziğini Yozlaştırıyor Diyerek TRT'ye Sokmıyan Denetim Kurulları Dağıtılacak", *Sabah,* 29 Haziran (1988)

İlhan, A., "Arabesk Parti: ANAP", *Söz,* 22 Aralık (1987)

İnan, İ., "Üçüncü Dünya: Taşralılıktan Evrenselliğe", *Toplum ve Bilim,* (Kış 1984), 133-153

İnceoğlu, M., "Arabesk Müzik Sorunu", *A.Ü.SBF-BYYO Yıllık,* no: 6, (1981), 401-414

İnceoğlu, M., "Arabesk: Gecekondu Kültürü", *Haftaya Bakış,* no: 21, (Mart 1987)

Jacobs, N. (ed.), *Culture For the Millions?.* (N.Y.: D. Van Nostrand Company, Inc., 1959)

Jameson, F., "Ideology Narative Analysis and Popular Culture", *Theory and Society,* cilt 4, no: 4, (1978), 543-559

Jameson, F., "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text,* no: 1, (1979), 130-148

Jameson, F., "Postmodernism and Consumer Society", Foster, H. (ed)., *Postmodern Culture.* (London: Pluto Press, 1983)

Kartal, K., *Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye'de Kentleşme.* (Ankara: Yurt Yayınları, 1983)

Kaya, A., "Sınıflar Ötesi Bir İnsanım", *Tempo,* no: 40 (Eylül 1980)

Kaya, A., "Gözyaşlarının Muhalefeti", *Cumhuriyet,* 25 Ağustos (1988)

Kaya, A., "Kendimi Çok Seviyorum", *Nokta,* no: 42, (Ekim 1988), 88-89

Kayserilioğlu, E., "Arabesk", *Yol,* yıl 1, no: 2, (Temmuz 1987)

Keleş, R., "Kentsel Kargaşanın Ardındaki Gerçek", *Mülkiyeliler Birliği Dergisi,* no: 54 (1979), 29-31

Kentsel Bütünleşme. Türk Sosyal Bilimler Derneği. Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Ortak Semineri (Ank: Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı, 1982)

Keskinok, Ç. ve Ersoy, M. (der)., *Üretim Tarzlarının Eklemlenmesi Üstüne.* (Ank: Birey ve Toplum Yayınları, 1984)

Ketenci, F., "I. Müzik Kongresinin Ardından: Ne Umduk Ne Bulduk", *Müzik Magazin,* no: 29 (Haziran 1988)

Ketenci, F. "Müzik Kongresinin Yokları", *Müzik Magazin,* no: 27 (Haziran 1988)

Ketenci, F., "Arabeskde Patlama ve TRT'nin Kayıtsızlığı", *Müzik Magazin,* no: 38, (Ağustos 1988)

Keyder, Ç., "Proto-Endüstri Kavramı ve Çevre Ülkelerde Emperyalizmin Yol Açtığı Tahribat", *Toplum ve Bilim,* no: 13 (Bahar 1981), 93-106

Keyder, Ç., "Kriz Üzerine Notlar", *Toplum ve Bilim,* no: 14 (Yaz 1981), 3-43

Kılıç, C.A., "Küçük Emrah: 'Her Bant Dolduran Şöhret Olsun... İyi Valla'" *(Kadınca,* Mart 1987)

Kıray, M., *Toplumbilim Yazıları.* (Ankara: Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, no. 7, 1982)

Kıvanç, H., "Sen Ağlama", *Milliyet,* 4 Ağustos (1985)

Kocabaşoğlu, U., *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna.* (Ank: SBF Yayınları, 1980)

Kodallı, N., "Günümüzde Milli Müzik Anlayışımız", *I. Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ank: 1988)

Koloğlu, S., "Anadolu Poptan Türk Hafif Sanat Müziğine", *Milliyet Sanat,* no: 96, 15 Mayıs (1984)

Kongar, E., "Özgürleşme mi, Arabeskleşme mi?", *Gösteri,* Mayıs (1986)

Koray, E., "Arabesk Türk Müziğinin İlerlemiş Şeklidir", *Yankı,* sayı: 693, (1984)

Koray, E., "Uzun Saç Yüzünden İki Öldürücü Yara", *Gösteri,* Mart (1986), 83-84

Kozanoğlu, C., "Ha Arabeskin Serüveni, Ha İbonun Hayat Hikayesi", *Nokta,* no: 32 (Ağustos 1988)

Kozanoğlu, C., "Küçük Emrah Diye Biri", *Nokta,* no: 28 (Tem-

muz 1987)

Kozanoğlu, C., "Hayatımız Taverna", *Yeni Gündem,* Yıl: 4, no: 65, (Haziran 1987)

Kozluklu, F., "Atatürk Kültür Merkezi Arabeskle Çınladı", *Cumhuriyet,* 26 Aralık (1985)

Köker, L., *Modernleşme Kuramı ve Türkiye Cumhuriyeti: Tek Parti Döneminde İdeoloji Demokrasi İlişkesi,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara (1987)

Köroğlu, D., "Kültürel Olayın da Eğlence Yanı Var", *Cumhuriyet,* 22 Mart (1988)

Kültür ve Turizm Bakanlığı, *I. Müzik Kongresi Tutanakları.* (Ank: 1988)

Laclau, E., *İdeoloji ve Politika.* (İstanbul: Belge Yayınları, 1985)

Laclau, E., "Class War and After", *Marxism Today,* (May 1987)

Lasarfeld, P.; Merton, R., "Mass Communication and Populer Taste", *Mass Culture,* Rosernberg, B. et al (eds). (NY: FP, 1957), 457-473

Lerner, D., *Passing of The Traditional Society.* (NY: Free Press, 1958)

Lerner, D., "Modernization I. Social Aspects", *International Encyclopedia of the Social Sciences.* Vol. X, (NY: Free Press, 1968), 386-394

Lipset, S.M., "Demokratik Düzenin Koşulları", *Siyasal İnsan.* (Ankara: Teori Yayınları, 1986)

Livaneli, Z., "Yunus Emre'den Ferdi Tayfur'a", *Cumhuriyet,* 14 Aralık (1979)

Livaneli, Z., "Çıkış Yolu Çağdaş Müziktir", *Yeni Gündem,* no: 15, (Şubat 1985)

Lowenthal, L., "Terror's Atomization of Man", *Commentary,* cilt: 1, no: 3 (1946), 1-8

Lowenthal, L., "Humanistic Perspectives on the Lonely Crowd", *Culture and Social Character,* Lipset, M., et. al (eds). (Boston, 1957)

Lowenthal, L., *Literature, Popular Culture and Society.* (NJ: Prentice Hall, 1961)

Lowenthal, L., "The Reception of Dostoyevski's Work in Germany", *The Arts in Society,* Wilson, R., (ed), (NY, 1964), 122-147

Lowenthal, L., "German Popular Biographies", *The Critical: Spirit: Essay in the Honour of Herbert Marcuse,* Wolff, K., et. al (eds) (Boston, 1967), 267-83

Lowenthal, L., "A Historical Preface to the Popular Culture Debate", *Culture for the Millions,* Jacobs, N. (ed)., (Boston, 1971)

Maccannell, D. et. al., *The Time of A Sign: A Semiotic Interpretation Modern Culture.* (Indiana: Indiana UP, 1982)

Macdonald, D., "A Theory of Mass Culture", *Mass Culture: The Popular Arts in America,* Rosenberg, B. et al., (eds), (Glencoe, 1957), 59-73

Mcdonald, D., "Mass Cult and Midcult", *Against American Graine,* Mcdonald, D. (ed), (NY, 1965), 3-75

"Mahmutpaşa Umudunu Arap Turiste Bağladı", *Cumhuriyet,* 6 Haziran (1985)

Manço, B., "Türkiye'de Müzik Dinlenmiyor, İşitiliyor", *Yeni Gündem,* no: 20, (Nisan 1985), 34

Manço, B., "Arabesk Caz Gibi", *Tercüman,* 29 Ağustos (1988)

Mardin, Ş., "Kitle Kültürü", *Özgür İnsan,* (1974)

Mardin, Ş., *İdeoloji.* (Ank: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1976)

Mardin, Ş., "Religion in Modern Turkey", *International Social Science Journal,* Vol. XXIX, no. 2, (1977), 279-297

Mardin, Ş., *Din ve İdeoloji.* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983)

Mardin, Ş., "Tabakalaşmaların Tarihsel Belirleyicileri: Türkiye'de Toplumsal Sınıf ve Sınıf Bilinci", *Felsefe Yazıları,* no: 5 (İstanbul, 1983), 5-33

Marx, K., "Komünist Manifesto", *Seçme Yazılar* (Ankara: Sol Yayınları, 1976)

Milli, M., "Arabesk Başımıza Bela Oldu", *Sabah,* 9 Aralık (1987)

Mintz, W.S.; Price, S. (eds), *Caribbean Contours,* (Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1985)

Metz, C., *Pschoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.* (London: The Macmillan Press Ltd, 1985)

Modleski, T., *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies For Women.* (NY, London: Methuen Inc., 1984)

Modleski, T. (ed.), *Studies in Entertainement.* (Bloomington: Indiana UP, 1986)

Moore, W.E., "Functionalism", Bottomore, T.; Nispet, R. (eds.), *A History of Sociological Analysis.* (London: Heinemann, 1979), 321-361

Mumcu, U., "Liberalizmin Arabeski", *Cumhuriyet,* 9 Mart (1985)

Mungan, M., *Kırk Oda.* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986)

Müzik Ansiklopedisi, Cilt I, (Ank: Uzay Ofset Ltd, 1985)

Nakip, M., "Arabesk Musikiye Dair", *Töre,* sayı: 159, yıl: 14 (1984)

Oğuz, C., "Sabahattin Sakman'a Cevap: İktidar Elimde Olsa Bütün Arabesk Sanatçılarını İpe Çekerdim", *Yeni Gündem,* sayı: 15 (Şubat 1985)

Oktay, A., *Kültür ve İdeoloji.* (İstanbul: Gür Yayınları, 1987)

Oran, S., "Orhan Gencebay ile Röportaj", *Türkiye Yazıları,* sayı: 54 (Eylül 1981)

Oransay, G., *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız.* (Ankara: Küğ Yayınları, 1969)

Oransay, G., "Çoksesli Musiki", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt: 6, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 1517-1530

Oransay, G., "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt: 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 1496-1509

Oransay, G., "Musikinin Toplumla Etkileşimi", *I. Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ank: 1988)

Oskay, Ü., "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine", *AÜSBF Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı,* (1977-1978), 201-233

Oskay, Ü., "Popüler Kültür Açısından 'İdeoloji' Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar", *AÜSBF Dergisi,* cilt: XXXV, (Aralık-Ocak 1980), 197-253

Oskay, Ü., *Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim Kurgu ve Korku Sineması.* (Ankara: Ayko, 1982a)

Oskay, Ü., *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri.* (Ankara: AÜSBF Yayınları: 495, 1982b)

Oskay, Ü., *Müzik ve Yabancılaşma.* (Ankara: Dost, 1982c)

Oskay, Ü., (der. ve çev.), *Estetize Edilmiş Yaşam.* (Ankara: Dost Yayınları, 1982d)

Oskay, Ü., "Gerçekliğin Algılanması ve Çok Sesliliğe Geçiş", *Gösteri,* (Eylül 1985)

Önal, G., "Arabeskçiye Sanatçı Kartı", *Cumhuriyet,* 27 Haziran (1987)

Önal, S.C. "Arabesk: Kitle Histerisi", *Tercüman,* 29 Ağustos (1988)

Öngören, M.T., "Niçin 'Acıses'", *Cumhuriyet,* 16 Ağustos (1988)

Öymen, A., "İstanbul Festivali ve Arabesk", *Milliyet,* 17 Temmuz (1988)

"Özal'dan ANAP'a Birlik Çağrısı", *Cumhuriyet,* 12 Ekim (1988)

Özbek, M., "Orhan Gencebay ile Söyleşi" (Yayınlanmamış), 20 Ekim - 6 Kasım 1987

Özben, S., "Bir İnsan Hakları Meselesi: Arabesk", *Yeni Gündem,* sayı: 22 (Mayıs 1985)

Özel, İ., "Fakir ve Müslüman", *Söz,* 17 Ocak (1988)

Özön, N., *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960.* (İstanbul: Artist Yayınları, 1962)

Öztuna, Y., *Türk Musikisi Ansiklopedisi,* cilt: I, II (A, B) (İstanbul: MEB, 1969)

Öztuna, Y., *Müzik Ansiklopedisi.* cilt: II (İstanbul: MEB, 1969)

Özzeybek, S., "Sol Arabesk", *Nokta,* no: 28, (Temmuz 1987)

Parsons, T., *The Systems of Modern Societies,* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1971)

Paz, O., *Yalnızlık Dolambacı.* (Ankara: Bayraktar Yayınları, 1982)

Pekşen, Y., *Dilin Kemiği Yok.* (İstanbul: Cep Yayıncılık, 1986)

Pekşen, Y., "Gencebay: Aldığımız Üç Beş Kuruş Göze Batıyor", *Cumhuriyet,* (1985)

Pekşen, Y., "Elvis Presley'den Emrah'a Uzanan Yolda Cem Karaca", *Cumhuriyet,* 25 Temmuz, (1987)

Peterson, R.A; Terrel, K., "Cycles in Symbolic Production", *American Sociological Review,* cilt: 40, no: 2, (April 1975), 158-173

Peterson, R.A., "Production of Cultural Change: The Case of

Contemporary Country Music", *Social Research,* vol: 45, no: 2 (1978), 292-314

Pye, L., *Aspects of Political Development.* (Boston, Little Brown, 1966)

Radnoti, S., "Mass Culture", *Telos,* no: 48, (1981), 27-47

Real, M.R., *Mass-Mediated Culture.* (NJ: Prentice Hall, 1977)

Rey, C.R., "Atatürk ve Müzik", *Cumhuriyet,* 11 Kasım (1963)

Rosenberg, B. et al (eds)., *Mass Culture.* (Glanceo: FP, 1957)

Ross, R.; Haag, E. V. D., "Popular Culture", *The Fabric of Society.* (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1957), 167-191

Sabah, C., "TRT Konservatuar Müziğini Niye Benimsediğini İzah Etmeli", *Sanat Olayı,* no: 21, (Şubat 1984)

Sabur, N. (der)., "Arabesk Olayı ve Beste Anarşisi", *Hey,* no: 41-42, (1987)

Safa, P., "Meyhaneye Düşen Musiki", *Atatürk Devri Fikir Hayatı II.* Kaplan, M. ve diğerleri (der.), (Ank: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 436-438

Safa, P., "Mısır Radyosu", *Cumhuriyet,* 6 Ağustos (1936)

Sakman, S., "Anti-Arabesk Histeri ve Müzik Politikamız", *Yeni Gündem,* no: 14, (Ocak 1985)

Sanay, S., "Arabeske Yaylım Ateşi Açtım", *Müzik Magazin,* no: 18, (1988)

Saydam, R., "Yine de Bir Umut: I. Müzik Kongresinin Ardından", *2000'e Doğru,* no: 27 (Haziran 1988)

Saygun, A.A., *Atatürk ve Musiki.* (Ank: Sevda And Müzik Vakfı, 1987)

Schimmel, A., *Tasavvufun Boyutları.* (İst: Adam Yayınları, 1982)

Selçuk, T., "Müzik Dünyamız", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt: 6 (İst: İletişim Yayınları, 1983), 1476-1481

Seluk, İ., "Televizyonda Arabesk", *Cumhuriyet,* 2 Ocak (1988a)

Selçuk, İ., "Dünya Rekoru", *Cumhuriyet,* 29 Nisan (1988b)

Shepard, J. et al., *Whose Music? A Sociology of Musical Languages.* (London: Latimer, 1977)

Shils, E., "Tradition", *Comparative Studies in Society and History,* vol: 13, no. 2, (1971), 122-159

Shils, E., "Center and Periphery", Porter, D. et al. (eds.), *Society and Social Sciences.* (London: The Open University Press, 1981)

Siegelaub, S., "Working Notes on Social Relations in Communication and Culture", Mattelard, A. (ed)., *Communication and Class Struggle.* (NY: International General, 1983), 11-17

Singer, M., "Beyond Tradition and Modernity in Madras", *Comparative Studies in Society and History,* vol: 13, no: 2, (April 1971), 160-195

Sirmen, A., "Ekranda Arabesk", *Cumhuriyet,* 31 Temmuz (1988)

"Skandal: Devlet Konukevi, Bütçe Yemeğinde Arabesk Gazinoya Dönüştü", *Cumhuriyet,* 27 Aralık (1986)

Solomon, M., "Beethoven, Sonata, and Utopia", *Telos,* no: 9, (1971), 32-47

Somay, B., "Arabesk Ne Kadar Mavi", *Yeni Gündem,* no: 19, (Nisan 1985)

"Sosyete Şimdi de Arabeskle Coşuyor", *Sabah,* 23 Mart (1988)

Davis, S. et al., *Raggea International.* (NY: Rogner and Bernhardt Co., 1982)

Sun, M., "Müzik Sorunlarımızın Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalı?", *Gösteri,* (Ağustos 1988)

Sun, M., "Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümlenilmesinde Temel Görüş Ne Olmalıdır?", *I. Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ankara: 1988)

Swindler, A., "Culture in Action: Symbols and Strategies", *American Sociological Review,* vol: 51, no: 2, (1986), 273-286

Şahin, B., "Arabeskin Şiddeti", *Cumhuriyet,* 2 Ağustos, (1988)

Şahin, H., "Emrahları Popüler Kültür Üretiyor", *Nokta,* no: 26 (Nisan 1988)

Şenyapılı, Ö., "Yığın Toplumu ve Arabesk Müzik", *Türkiye Yazıları,* no: 42 (Eylül 1980), 4-11

Şenyapılı, Ö., "Çok Seslilik Bunun Neresinde?", *Türkiye Yazıları,* no: 54, (Eylül 1981)

Şenyapılı, Ö., "Arabesk", *Müzik Ansiklopedisi.* (Ankara: Uzay Ofset Ltd., 1985)

Şenyapılı, T., *Bütünleşememiş Kentli Nüfus Sorunu.* (Ank: OD-

TÜ Mimarlık Fakültesi, no. 27, 1978)

Şenyapılı, T., "Gecekondu Yaşamı ve Arabesk Müzik", *Türkiye Yazıları*, no: 42, (Eylül 1980), 14-17

Şenyapılı, T., *Gecekondu: 'Çevre' İşçilerin Mekânı.* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi, no. 27, 1981)

Tachau, F., *Turkey: The Politics of Authority, Democracy and Development.* (N.Y.: Praeger, 1984)

Tan, A., "Güher-Süher Pekinel: Bu Arabesk Nasıl Bir Müzik?", *Cumhuriyet Dergi*, 19 Ocak, (1986)

Tanrıkorur, C., "Türkiye'nin Tanıtımında Müziğin Yeri", *I. Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ankara: 1988)

Tanpınar, A.H., *Edebiyat Üzerine Makaleler.* (İst: Dergah Yayınları, 1977)

Tanpınar, A.H., *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1982)

Tanpınar, A.H., *Huzur.* (İst: Dergah Yayınları, 1982)

Tansuğ, S., *İnsan ve Sanat.* (İst: Altın Kitaplar, 1982)

Tatlıses, İ., "Söyleşi", *Nokta*, no: 32 (Ağustos 1988)

Tatlıses, Y., "Arabesk Motifleri Kullandım", *Müzik Magazin*, no: 18 (Nisan 1988)

Tekin, L., *Sevgili Arsız Ölüm.* (İst: Adam Yayınları, 1983)

Tekin, L., *Berci Kristin Çöp Masalları.* (İst: Adam Yayınları, 1984)

Tekin, L., "Kadınların Kaybolan Bilgisi", *Zemin*, no: 6 (Mart 1987)

Tekin, L., "Yazı ve Yoksulluk: İskender Savaşır'la Söyleşi", *Defter*, no: 1 (Ekim-Kasım 1987), 133-148

Timuçin, A., "Arabesk Sanatının Özellikleri", *Yarın*, no: 35, (Temmuz 1984)

Titiz, T., "Yoz Müzik Yaygınlaştı, *Cumhuriyet*, 18 Haziran (1988)

Top, Y., "Halk Müziğinde Aşiret Kültürüne Döndük", *Yeni Gündem*, no: 57 (Nisan 1987)

"Tribute to Lowenthal", *Telos*, no. 45 (Fall 1980), 77-172

Tüfekçi, N., "Türk Halk Müziği", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.* cilt: 6, (İst: İletişim Yayınları, 1983), 1482-1488

Tura, Y., "Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt: 6, (İst: İletişim Yayınları, 1983), 1510-1516

Tura, Y., "Milli Musiki Konseyi Kurulmalı", *Gösteri,* (Ağustos 1988)

Turgut, İ., "Arabesk ve Modernizm", *I. Ulusal Müzik Kongresine Sunulan Tebliğ.* (Ankara 1988)

Türkdoğan, O., *Yoksulluk Kültürü.* (Erzurum: A.Ü. Yayınları, 1974)

Türkdoğan, O., *Milli Kültür, Modernleşme ve İslam.* (İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1983)

Türkkuşu, H., "Genç Arabeskçiler", *Nokta,* 21 Temmuz (1985)

Uğur, A., "Vurana Elsiz, Sövene Dilsizliğimiz Artık Gerimizde," Gergedan, no.3 (Mayıs 1987), s. 38

I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. (Ank: A.Ü. Basımevi, 1976)

Ülgener, S.F., *Dünü ve Bugünüyle Zihniyet ve Din.* (İst: Der Yayınları, 1981)

Ülgener, S.F., *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası.* (İst: Der Yayınları, 1981)

Weber, M., *Economy and Society.* vol. I, (Berkley and LA: University of California Press, 1978)

Williams, R., *Culture and Society: 1780-1950.* (Lon: Penguin Books, 1966)

Williams, R., *Long Revolution.* (NY: Columbi Up, 1961).

Williams, R., "Communications as Cultural Sciences", *Journal of Communication,* vol: 24, no: 3, (1974)

Williams, R., "On High and Popular Culture", *New Republic,* vol: 171, no: 21, (1974)

Williams, R., *Television: Technology and Cultural Form.* (Lon: Penguin Books, 1974)

Williams, R., *Culture.* (Lon: Fontana, 1981)

Williams, R., *Problems in Materialism and Culture.* (Lon: Verso, 1982)

Williams, R., *Keywords.* (Lon: Fontana, 1983)

Williams, R., "An Interview with Raymond Williams", Modleski,

T. (ed)., 1986, 3-17

Woodward, K. (ed)., *The Myths of Information.* (Madison: Coda Press, 1980)

Veblen, T., *The Theory of the Leisure Class.* (Boston: Haughton-Mifflen, 1973)

Yalçın, M., "Cem Karaca ile Söyleşi", *Nokta,* 12 Temmuz (1987)

Yavuz, H., "Lümpen Dil", *Milliyet Sanat,* no: 41, (1982)

Yavuz, H., *Kültür Üzerine.* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987)

Yekta, R., *Türk Musikisi.* (İst: Pan Yayıncılık, 1986)

Yeni Türkü, "Bozmayın Moralinizi", *2000'e Doğru,* no: 43, 16 Ekim (1988)

Yılmaz, T., "Özal - Tatlıses ve Arabesk", *Cumhuriyet,* 12 Nisan, (1987)

Yönetken, H.B., "Milli Müzik Davasında Alaturka Musikinin Vaziyeti", *Atatürk Devri Fikir Hayatı II.* Kaplan, M. ve diğerleri, (der.)., (Ank: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 439-445

"Zakkuma Güven, Gerisini Merak Etme Sen: Ferdi Tayfur Zakkumcuya Güveniyor", *Tan,* 19 Şubat (1988)

Ziyalar, A., "Müzik Değil Şikayet", *Tercüman,* 29 Ağustos (1988)

Türkiye'de arabesk müziği anlamlandırmaya dönük zaten çok sınırlı çabalara, farklı bakış açısı getiren bir inceleme. Arabeskin, teslimiyeti ve kaderciliği yayan bir oyalama kültürüne veya "kültürsüzlüğe" indirgenemeyeceğini vurgulayan bir bakış bu: Arabesk müziğe, üretildiği, icra edildiği, dinlendiği, hitap ettiği toplumsal-sınıfsal atmosferden, kültür ikliminden, zaman ruhundan yalıtılmadan; bu ortamla ilişkisinin canlı dinamiği içinde bakılmalı. Onun sadece "söz" değil, aynı zamanda "ses" olduğunu da unutmadan... Meral Özbek, arabesk müziğe böyle bir pencereden ve onun klasiği sayılan Gencebay'ın eserlerinin sunduğu zengin malzeme üzerinden bakıyor. Çalışmada yeralan, Orhan Gencebay'la yapılmış uzun sohbet, bu bakış açısının arabesk için çizdiği anlam haritası ile Gencebay'ın kendi sesine ve sözüne atfettiği anlam arasında bir tür diyalog gibi... Meral Özbek, arabesk ve Orhan Gencebay'ı konu alırken, aslında, Türkiye'de solun ve Batıcı/modernleşmeci entelijensiyanın kültüre bakışını mesele ediyor. Aradığı, "yüksek" veya "ileri" kültür ile "halkımızın kültürü"nü karşıtlaştıran ya da yapay biçimde özdeşleştiren geleneksel sol yaklaşımları aşmaya sıvanmış; özgürleştirici bir kültürün ipuçlarını, kültür ürünlerinin popülerleşme dinamiğinden çıkarsamaya yetenekli bir tutum. Bu yönüyle, evrensel "popüler kültür" tartışmalarına açılan geniş bir yolda da seyrediyor.



İLETİŞİM 165 • BUGÜNÜN KİTAPLARI 12 • ISBN 975-470-195-4