

### 3 Orhan Gencebay Arabeski

#### Orhan Gencebay Arabeskinin Özellikleri

**POPÜLER** gelenek içinde olduğunu öne sürdüğümüz Orhan Gencebay arabeskinin müzik yapısı ve şarkı sözleri açısından incelemeyi amaçlayan bu bölümde, Orhan Gencebay arabeskinin yerli yerine oturabilmesi 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 arabeskinin anlamak için bu öğeleri bir “araç” olarak değerlendirmektir. Çünkü, daha önce de belirtildiği üzere, gelenek sabit değildir, hep yeniden icat edilir. Belirli geleneksel öğeler yepyeni ortamlarda, yeni toplumsal öge ve pratiklerle eklenerek, yeni biçim ve anlamlar kazanırlar; ve eğer kültürel devamlılıktan söz edilecekse, bu daha çok bir üslup devamlılığıdır.

Ilhan Başgöz, "geleneği doğru anlamak için", üç ögeyi -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.<sup>96</sup> Bu açıdan bakılacak olursa, Orhan Gencebay arabeskinde her üç ögenin 1966-1987 yılları arasındaki özelliklerini kısaca özetleyerek, şöyle saptayabiliriz:

**"Biçim" Olarak Orhan Gencebay Arabeski** • Burada hem müzik hem de söz olarak, Orhan Gencebay şarkılarının 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 öge olduğu eklemlenmiş bir yapıdır bu.<sup>97</sup> 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"<sup>98</sup> içinde olmasıdır. Yapının ikinci özelliği, daha önce de görüldüğü gibi, her ne kadar Batı tekniğinden yararlanılsa da, Orhan Gencebay arabeskinin ondan önceki Türk Müziği türlerinden ayıran önemli niteliğin Türk Müziği içinde bir melezleme olması, yani Sanat Müziği ve Halk Müziği arasında çeşitli öğelerin bir sentezi olması ve ama bu sentezde halk müzi-

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).

ğinin 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 arabeskinin özel kılan, asıl temsil eden parçalar, ortada olan parçalardır.<sup>99</sup> 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, ecelden 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 yananamlar kazanmaktadır. Sloganlaşmaya müsait deyişlerin hâkim olduğu bu sözlerde, benzetme (teşbih, analogi), 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 aşıklarına benzetilebilir: Kentli bir halk aşığı (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 olabildiğini, damgasını vurabilmesini getiriyor. Çünkü bu özellikler, onun müzik endüstrisinde gelişen uzmanlaşma sonucu yalnızca bir "parça" olarak çalışmasını engelliyor. Tabii ki bu bireysel olabileceği 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<sup>100</sup> Orhan Gencebay'ın aşıkvâri bir öncü 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 yararlanıyor. Gazinolarda saz çalarak, solistlere, özellikle Ahmet Sezgin'e besteler yaparak müzik hayatına başlayan Orhan Gencebay, kendi bestelerini kendisi söyle-

<sup>100</sup> Orhan Gencebay, 1980 yılına, özel hayatına ilişkin ve çeşitli ekonomik ve sağlık nedenleriyle sıkıntılı girdiğini, 1983-84'lere uzanan bu dönemde müzikle eskisi gibi uğraşmadığını; 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 şaşırıldığını ve kendisinin tutacağı yolu tekrar düşünmek zorunda kaldığını söylüyor. Bu durum, en azından, kendisinin müzik sahnesinde açtığı çığırda belirlediği 68-79 yılları dönemindeki, piyasayı önceleyen yaratıcılığının değiştiği anlamına gelir (23 Ekim 1987 ve bkz. Orhan Gencebay'la Söyleşi).

yerek 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 aşık gibi. Halk Müziği ağırlıklı şarkılarında, Orta Anadolu aşıklarının 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.

Ilhan Başgöz, Türk Halk edebiyatındaki "protesto" geleneğinin, II. Dünya Savaşı'ndan sonra aşıkların 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 aşıklar 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,<sup>101</sup> orta sınıftan

<sup>101</sup> 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 Gencebay, İktisat Fakültesi mezunu ve 1973 yılın-

bir kişidir. Samsun'da hâli vakti yerinde, kendi deyimiyle “zevklerine karışmayan, demokrat bir aile” ve zamanın modalarını takip eden, kızılı 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 büyük bir kente göçen birinin değiştirebileceği ölçüde bir dünya değişimi yapmıştır. Müzik eğitimi<sup>102</sup> öncelikle bağlama ile Halk Müziği, bunun ya-

dan itibaren de sahip oldukları Kervan Plakçılık'ın müdürlüğünü yapıyor. En küçük kız kardeş, Samsun'da ilkokul öğretmeni. Anne 1935'lerde 15 yaşlarında 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 celepçilik yapıyor hem de bir kasa dükkânı 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 refakatçilik yapıyor. Askerliğini 1964-66 yılları arasında Heybeli Ada'da tamamladıktan sonra, İstanbul'a yerleşerek profesyonel müzik yaşamına başlıyor. 1969 yılında Aziz Hanım'la evleniyorlar; 1970 yılında Altan ismini verdikleri oğulları doğuyor; 1979 yılında ayrılıyorlar. Orhan Gencebay, halen Baltalimanı'ndaki evinde oturmakta ve yaşamını Sevim Emre ile paylaşmaktadır.

102 Müziği seven bir aile içinde doğduğunu söylüyor, Orhan Gencebay. Orhan Gencebay'ın babası eski hafız, çok güzel sesi var, kaside ve ilahilerin yanı sıra 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.

nısıra tambur ile Türk Sanat Müziği ve mandolin aracılığıyla Batı Müziği çalışmalarına dayanan Orhan Gencebay, böylelikle küçük yaştan hem bağlama 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.<sup>103</sup> Kendisinin deyimiyle

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 Sansöz'ün 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 Konservatuari'ndeki 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 uğraşılıyor; 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 saksofon çalıyor; bir pasadoble besteliyor ve Fidelya türküsünü armonize ediyor. Askerlik sonrası, bir yandan Abdullah Baysoğ 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 refakatçilik yapmayı, 1966 yılında moda Plak için yaptığı *Başta 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 çıkarıyor. 1974'te başlayan uzunçalar döneminin ardından 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 sanatçıları olduğunu söylüyor: Çekic Ali, Hacı Taşan, Muharrem Ertas, Neşet Ertas, Talip Özkan, Arif Sağ, Musa Eroğlu... Yunus Emre ve Mevlana'yı çok okuduğunu; halk edebiyatında yine âşıklardan etkilendiğini belirtiyor: Karacaoğlan, Pir Sultan, Emrah, Aşık Veysel. Ayrıca, Yahya Kemal Beyatlı, Orhan Veli ve Nazım Hikmet'i sevdiğini söylüyor. Sultanyegah Sirtö ve Şehnaz

şikle, ortaokul yıllarında bir yandan “Elvis Presley’in rock ritmleriyle tempo tutarken”, öte yandan “bağlamanın tutkunuydu” ve “bağlamanın ne kusuru var ki, küçümseniyor” diyerek<sup>104</sup> 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 deyişle müzikte arzusu, “serbest” ve “zengin” bir müzik üretmekti.

Böylelikle Orhan Gencebay, bir küçük kentlinin büyük kente göçmesi kadar “göçer”; Batı Müziğine ilgi duyan, tekniği 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 Konservatuari’nda, Ankara ve İstanbul Radyoları ve İstanbul müzik piyasasında çalıp, beste yaparak- karma bir kültür içinde kendisini yetiştiren ve kendi “duyumuna” (geleneksel/bireysel)<sup>105</sup> 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 dedi-

Yonga’yı “harika” bulan Orhan Gencebay, saz eserleri bestecisi Refik Fersan’ı çok beğeniyor. Türk Sanat Müziği’nde, Şekip Ayhan Özışık, Sadettin Kaymak, Abdullâh Yüce, Zeki Müren... sevdiği müzisyenler arasında. Batı müziğinde özellikle İspanyol müziğini, Latin ritimlerini, 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).

105 (Bkz. Orhan Gencebay’la Söyleşi)

ği 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 niteliğiyle, büyük kentlerin çevresinde yaşayan, özellikle geçkondukları kesimlerin müziği haline gelmiştir. O halde, arabesk müziğin kaynak tabanı, dinleyicisi, 1968 ile 1970 yılı sonu arasında kent kültürünün kenarlarında yaşayan popüler sınıflardır. 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 göçerek zenginleşen ve statü değiştiren taşralı kesimler için arabesk, toplumsal kimlik açısından benimsenen bir müzik türü olmuş; gazetelerde “sosyete de arabesk dinliyor” türünden yorumlara ve “arabesk-kebab ve viski” simgesinin yerleşmesine yol açmıştır. Ancak burada araştı-

rılması 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 geliyor; 1974'de stereo kayıta geçiliyor, 1974'de yine kasetten kasete hızlı kayıt yapan makineler ithal ediliyor ve 1976'da ilk yerli kaset üretiminin başlamasıyla, kaset piyasası canlanıyor. 1983 yılından 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 geliyor 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.<sup>106</sup> 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 alınılan bir müzik tarzına denk düşer. 1960'ların sonunda arabeskin, önce “minibüs ve dolmuş”larda ve seyahat aracılığıyla yaygınlaşmasının da gösterdiği gibi, bu müziğin ilk tüketicilerinin iş ve yaşam koşullarının, arabeskin toplumsal olarak

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

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<sup>107</sup>

**Kapsayıcı Kavram Olarak Aşk** • Orhan Gencebay'ın şarkı sözlerinin baş kavramı ve otoritesi olan *aşk* açısından bakılacak olursa, bu aşkın Tanzimat sonrası 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 “vah-

107 Girişte ve I. Kısımın başında Orhan Gencebay arabeskinin nasıl bir yönle incelendiği konusunda verilen bilgiye ek olarak: Orhan Gencebay'ın 1968-1987 yılları arasında çıkarttığı 15 adet plak-kasetteki toplam 147 şarkı 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 ritim özellikleri çıkarılmış, 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 şarkularının 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 itibarıyla 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 Yarattım* (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. *Akna Gözlerimden* (1987). Orhan Gencebay'ın 1988 yılında çıkarttığı *Emrin Olur* adlı plağı yılın ikinci yarısında çıktığı için bu incelemenin kapsamına alınmamıştır.

det-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<sup>108</sup> 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 var olduğunu ve belki 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 yananamlarını 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 değilim hicrane, game. Garip gönlüm hal-den hale / Sabavetten beri bir yol gözlerim / Er zanne-

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

der 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, "hususî hayatın" 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 arabesinde 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 arabesinde 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, heder 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 I. 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 I. 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 veriyor-



lar. Ön planda daima sevgi var. (Başgöz, 1986: 232-239).

Orhan Gencebay arabeskinde genel olarak “geleneksel” diyebileceğimiz temel bazı kavramlardan oluşan bir sözlük<sup>109</sup> var. Her şarkı, baş kavramları aşk ve sevgi olan bu sözlükten, üslûba ilişkin öğelerle durulmuş belirli söyleme/anlam kalıplarına göre belli sözcükleri, deyişleri yenden 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 genelinde az çok 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.<sup>110</sup> 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

109 (Bkz. Ekler)

110 Batı pop müziğinde, örneğin Beatles ya da Elton John’da her tek şarkı genelinde 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.

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).

Gerçekten de Orhan Gencebay’ın *Batsın Bu Dünya* şarkısı örneğin, 1975’lerin toplumsal olayları ve de bestelendiği aynı adlı filmin konusu bilinmeden, kendi başına anlaşılacak 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, belli bir tecrübe coğrafyasında bulur.<sup>111</sup>

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 terkinin, “eski medeni-

111 *Batsın Bu Dünya* filminin Gencebay’a göre “hikâyesi” için, bkz. (Orhan Gencebay’la Söyleşi).

yetimizde 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, 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 üsluba 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.<sup>112</sup>

Bu soyut kavramlar aracılığıyla şarkı sözleri, gündelik hayatı, bir tür “kozmetik âlem” perspektifinden anlamlandırır. Ancak, bu âlemde *Allah* mutlaklığından sıyrılmış ve din laikleşmiş; Allah, güç alınan ve şikayetlerin iletildiği bir güç haline gelmiştir:

112 (Bkz. Ekler)

*bir teselli ver  
yarattığın mecnuna  
bir teselli ver (1)*

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  
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”<sup>113</sup> olduğunu söyleyecek olursak bu, “içinde yaşanacak başka bir dünya” imajına sahip bulunduğu “ölçüde” bir dine sahip olmak anlamına gelmelidir.<sup>114</sup> Çünkü hem şarkı sözlerinin gösterdiği hem de arabeskseverlerin 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 özel-

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 alıntılan, Geertz, 1973: 87).

lik 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 kırılanların, müstekbirlerce köşeye sıkıştırılmışların bilgisi de diyebiliriz (Avcı, 1988: 41).

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 yananamlarla 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 kullanılmasına bir örnektir.<sup>115</sup> 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.

<sup>115</sup> İsmet Özel, aynı kavramın yeniden yorumu için örnek olarak 1965'lerde TIP'in benimsediği "Kula kulluk yetsin artık" sloganını veriyor (İsmet Özel, 1988: 7).

Bu nedenle Orhan Gencebay arabeskinde aşkın "laik bir "din" yerine geçtiği söylenebilir.<sup>116</sup> 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 ya da bu biçimde kaderiyle karşı karşıya kalmış olduğunu ifade eden, açığa vuran bir "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 yananamları 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)*

<sup>116</sup> "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).

**Seven ve Sevenler** • Orhan Gencebay arabeskinde ben ve sen, aşık olan ve aşık olunan, seven ve sevgili ikiliği anlatımın eksenini oluşturur. Seven ve sevgili arasındaki ilişki, her ikisi için çizilen nitelikler ve aşka atfedilen niteliklerle belirlenir. Oluşturulan bu aşk dünyasının baş aktörü seven kişidir. Seven kategorisi, sevenler şeklinde genelleştirilerek<sup>117</sup> de ifade edilir.

*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, yaşamının temelidir, nedenidir; aşk mutluluktur. Seven kişi bu dünyada yarım, ancak aşk yoluyla sevgiliyle bütünlendiğinde 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 aşka çözümlenir:

*bir yanda hayat kavgası var  
bir yanda aşkın ızdırabı  
tek başına nasıl yaşarım ben*

<sup>117</sup> Bu sözcüklerin ve benzerlerinin sıklıkları için bkz. (Ekler).

*dindirecek sensin bu azabı  
gel beraber çıkarım bu yollara  
yalnız çekilmiyor dünyanın kahrı (II)*

*Dünya derdi*, kendisini yokluk, yoksulluk, zulüm, 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 istenmez; 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.<sup>118</sup> Sevgili ve aşk, sevenlerin bu dünyadaki *mekânıdır*, yuvası, cennetidir. *Aşk mekânında* “bir damla gözyaşı, bir damla mutluluk, isyan ve başkaldırısıdır”.

*her damla gözyaşım sanki o feleğe  
yılların isyanı başkaldırısıdır  
her damla mutluluk sanki o yıllara  
gönlümün isyanı başkaldırısıdır. (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*:

<sup>118</sup> 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*

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

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

insanlığımın 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 olduğuna 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 özelemlerinin 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 Tanrım 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  
çıkamaz 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 için gömülüdür ki, sevgiliyi yani (ötekini) görmez,<sup>119</sup> onun adına düşünmez, onu anlamaya çalışmaz. Fedakârlık duygularını çokça ifade eder, ama bu yine kendi kendisiyle ilgilidir; kendisinin değerini, aşka bağlılığını ortaya koyar. Sevgili

119 Orhan Gencebay yalnızca bir tek şarkıda, sevgili adına düşünür, onu merak eder: "Ne oldu gülüm" (XIV).

ise çoğunlukla zalim, mutlu olduğunda 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.<sup>120</sup>

Seven'in ötekisi (sevgilisi) ile ilişkisi, kendisinin de ifade ettiği gibi rızaya dayanan bir boyun eğme, kulluk ilişkisidir. Kula kulluk edilmez, ama sevgiliye ve aşka kulluk edilir. Seven, bir "kible" 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 zevkından bah-

eder; ama çoğunlukla bahsedilen konu "dert"tir. Bazen, aşk derdi, 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 niteliklerle 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 arabeskinin "arabesk" yapan nitelikler denebilir. Bu çelişkili nitelik, örneğin *Batsın Bu Dünya* filminde yine Orhan Gen-

120 Ksz. Aşkın "saray istiaresi" olduğumu söylüyor A. H. Tanpınar. (A.H. Tanpınar: 1983: ...)

cebay'ın oynadığı Orhan kişiliğini de yapan niteliktir.<sup>121</sup>

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

...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 dü-

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'lı 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 statikoya 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 babahığı açısından hesabı yapılan bir tür minnet duygusu ve babalık borcu nedeniyle, boyun eğer. Film, yine zengin-fakir, güçlü-gücsüz ikilemleri ile sınıfsal fark ve haksızlıklara değinir, ama tüm bu haksızlıkların intikamını kan davasına benzer bir intikamla sonuçlandırarak kişiselleştirir. Film, "arabesk" yapan tek öge, aslında Orhan'ın yaşadığı bu çelişkili durumdur. Yoksa, önce fakir olan ama sonra çoğunlukla şarkıcılık yaparak 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 dabil olmak üzere film piyasasına arabesk senaryosu yazan Erdoğan Tünaş da, arabesk filmlerin, birkaç öge dışında, eskiden yazdığı şarkıcı filmlerinden farkı olmadığını söylemektedir, Tünaş ile söyleşi, 27 Ekim, 1987).

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

şünmenin 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 hak ettikleriyle 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 irrasyonelitenin dünyanın karakteristiği olduğunu yadsıyarak" (Geertz, 1973: 104, 108), bir anlam problemiyle içiçe olduğunu gösteriyor. Aynı zamanda yaşamın 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 yılları arasındaki birinci dönemine aittir (*Bir Teselli Ver'den Yarabbim'e* kadar). Çünkü 1979-83 arası geçiş dönemi olarak ele alırsak, 1983'de *Dil Yarası* plağıyla birlikte şarkı sözlerinde çok daha açıkça gözlemlenebilir bir anlam farklığı gelmiştir. İkinci döneme ait çok önemli ilk özellik, aş-



kın toplumsal sorunlarla içiçe geçen niteliğinden sıyrılmadıdır. Bu, şarkı sözlerinde, önceki dönemde özellikle halk müziği ağırlıklı parçalarda görülen ve aşka "toplumsal dekor" yapan "zulüm", "hayatı 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 yananamların yokluğunda, popüler sınıflara aidiyetini sağlayan temel simgelerden yoksundur. Özel yaşam ile toplumsal yaşamı dolayımlayan "aşk"ın rolü, özele doğru çekilmiştir. 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 görünüyor 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.<sup>123</sup>

123 Orhan Gencebay'la Söyleşi-6'da da yer alan bu sözlerin ardından, Orhan Gencebay, "demek şarkılara bakarak benim ne durumda olduğum anlaşılıyor" diyerek, bu değerlendirmeleri doğru bulduğunu söyleyip; 1979 ile 1983-84 yılları arasındaki dönemi, daha önce de bahsedildiği gibi, müzikle ilgilenmediği bir "durgunluk" dönemi olarak nitelemiş; bu durgunluğun özel ve iş hayatına ilişkin nedenlerini anlatmıştır (Orhan Gencebay'la Söyleşi, 23 Ekim 1987). Tabii

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 yakınlştırılmıştır; önceden soyut olan kadının varlığı daha çok seçilebilmeye başlanmıştır. Aşk'ın emek, ilgi istediği; yaratabileceği; yıpranabileceği; sorunlar ortaya çıkınca yeni baştan denenebileceği; aşğın açık kıskançlık ifadeleri; sevgiliyi kaybetme korkusu ortaya çıkmıştır. Bu anlamda ben ve öteki arasında daha somut bir ilişki kurulmaya başlanmıştır. Hasretin zevki ve kavuşamamanın acısı yerine, geçmiş sevgilinin acı ile hatırlanmasına bir geçiş göze çarpmaktadır. Geçmişteki sevgililerden bahsedilmekte, mazi ve yarından söz edilebilmektedir. Eski fedakârlık duyguları ve derde rağmen sevgiliden vazgeçememe durumu yine tamamen kaybolmasa da, yerini sık sık "sevmesen de canın sağ olsun" diyen bir hoşgörüyü ya da "başka sevgili bulacağım, seni unutacağım" diyen bir çözümlüğe bırakmıştır:

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, arabeskin 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.

belki de bir yerlerde karşılaşırsız  
ayrı olsak bile selamlaşırıız  
kim bilir belki de biz barışırsız  
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 ritimlerle desteklenen eski gerilimli duygu derinliğinin; düzleşme, ayrışma ve bir tür varolanı 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 yananamlar çıkarabilecekleri bir muğlaklığı vardı. Son parçalar ise, daha somutlaşmış olsalar bile, gözün doysun, elin değsin, çaldın, yetin vs. gibi sıradan / basit sözcüklerle, yananamları 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

**B**U ÇALIŞMADA 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. Arabeskte 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 öge 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 Gencebay arabeski, içinde

“hem direnme ama aynı zamanda kabullenme” öğeleri taşıyan -ve-bu karmaşık ve çelişkili öğelerden kalkarak sınıfsal söylemlere eklenilebilecek, 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 deyişle bu ‘gerçeklik tanımları’ ile yaşanan biçimiyle kültür arasında nasıl bir ilişki olduğu ve arabeskin müziksel yapısı ve sözleriyle nasıl bir eklemelenmiş 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 eklemelenme 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 “çağırma”yı sağlayan belirleyici öğelerin dağıldığı (Laclau, 1985); bu dağılma ile birlikte arabesk ortakduyunun, 1980’lerde kurulan, ekonomik, hukuki-siyasal müdahalelerin desteklediği

bir ortamda yeni-muhafazakâr bir ideolojik hegemonya tarafından çağrılabilirdi; ancak, "sınıf aidiyeti olmayan" ve "duygusal-ahlakî" yapıdaki arabesk öğelerin/simgelerin, alternatif bir hegemonik projeye eklemeye 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 var olduğu 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 ilişkidir. 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 kaldığının farkında olunmasıdır.

---

## E K L E R

---