

POPÜLER KÜLTÜRDEN KİTLE KÜLTÜRÜNE ARABESK

Hakan YÜCEL

Bu yazıda kültür kavramının toplumsal yapı ve toplumsal değişimle ilişkisi, "popüler kültür" olarak doğan arabesk'in kültür endüstrisi araçlarıncı emilerek "kitle kültürü"ne dönüştürülmesi sürecinde 1970'li yıllardan günümüze gelişimi ve bu süreçte Türkiye'deki toplumsal değişimlerin arabeskteki değişime etkisi anlaşılmaya çalışılacak.

Kültürle toplumsal tabakalar arasındaki ilişki Antik Çağ'dan beri bilinen bir olgu. Yönetenlerle yönetilenler arasındaki farklılığı ortaya koyan Aristoteles "Politika" adlı eserinde müzik sorununu tartışırken yüksek müzik / aşağı müzik ayırımı yapar, zihinler çarpılmış ve doğal durumundan uzaklaşmış olduğu için melodilerinde doğaya aykırı abartmalar olan alt-sınıf üyelerinin yaptığı müziğin hoşgörülmesini ister. Aristoteles'in bu düşüncelerinde altkültür/üstkültür ayırımı ve "kültürde seçkinciliğin" ilk örneğini görüyoruz.

Alt-kültür/üst-kültür olgusu Antik Çağ'dan Sanayi Devrimi'ne uzanan süreçte "folk kültürü/Üst-kültür" ayrışmasında biçimlendi. Kültürel üretimin pazar ilişkilerinin tamamen dışında olduğu bu süreçte, folk kültürü genel olarak kırsal kesimde anonim olarak üretilen, halkın gündelik yaşamının dolaysız yansımalarını içerdiğinden, eğlence ve kaçış öğelerinin yanında kendiliğinden protestocu öğelere rastlanan bir kültür olarak gelişti. Üst-kültür ise alıcı kitlesini oluşturan "soyluların" himayesinde gelişen, dar bir kitleye seslenen, katı estetik kurallar içeren bir kültür türü olarak alt-kültürden ayrı bir yapı içinde gelişimini sürdürdü. Batı'da oluşan "saray müziği" dönemin üst-kültür ürünü olarak değerlendirilebilir.

17. yy.dan başlayarak yukarıda aktardığımız statik yapının değiştiğini görüyoruz. Bu yüzyıldan itibaren ticaretin canlanması ile burjuva sınıfı güçlendi ve bu yükseliş kültürel yapıyı dönüştürmeye başladı. Bu döneme kadar sözsüz icra edilen klasik müziğe sözün eklenmesi ile "Opera"; daha sonraları çok daha geniş kitlelere seslenen "Operet"ler doğdu. Böylece üst-kültürün durağan yapısının kırılması ve bu kültürün popüleştirilmesi süreci başladı. Üst-kültürün popüleştirilmesi popüler kültürün oluşumunda önemli bir adım oldu.

19. yy.da gerçekleşen sanayi devrimiyle beraber Batı'da kır-kent dengesi kentler lehine değişmeye, kentlerde kozmopolit bir nüfus yapısı oluşmaya başladı. Doğal olarak, otantik olma özelliğiyle öne çıkan folk kültürü önemini kaybetti. Bu dönemde kentsel alanlardaki halk kitlelerinin gündelik yaşam pratiklerinin bir sonucu olan "po-

püler kültür" oluşmaya başladı. Popüler kültürün oluşumunda "modernleşme" süreci en önemli et-kendir. Modernleşmeyle sürekli ilişki içinde olan kentli halk kitleleri için popüler kültür bir "direnme" ve "kabullenme" alanı olarak ortaya çıktı. Bir taraftan siyasal iktidarın ve onun "modernleşme projesi"nin etkisinde olan halk, diğer taraftan "gelenek"ten ve kendi dinamiklerinden güç alarak muhalif bir söylem geliştirir. Dolayısıyla popüler kültür, hem muhalif, hem olumluyıcı söyleme sahiptir diyebiliriz. Popüler kültür açık/kapalı sınıfsal göndermeler yapan, halk/ iktidar blok'u çelişmesine dayanarak gelişen bir yapı gösterir. Halkın kendi modernleşme projesi kaynağını bu çelişkiden alır.

"Caz" ve "Rock" gibi popüler müzik türlerinin oluşumu popüler kültürün çelişik yapısını açıklayan örneklerdir. Cazın kökeni Afrika kökenli amerikalıların yarattığı bir folk müziği olan "Blues"dur. 1912'ye kadar söz ağırlıklı olan Blues'da piyano çalmaya yeni bir stil getirilerek "ragtime" stili oluşturulur. Böylece Afrika, Avrupa ve Amerika kültürünün sentezlenmesinden serbest stille çalınan bir müzik oluşturulur ve bu müzik amerikan metropollerinde yayılır. Rock müziği ise II. Dünya Savaşı sonrasında "Caz" ve "Country" müziklerinin kaynaklık ettiği, işçi sınıfı kültüründen etkilenen (ki bunun en iyi örneklerinden biri, bir işçi kenti olan Liverpool'da doğan Beatles grubudur), sanayi kentlerinin banliyölerinde oluşan "asi gençlik"e seslenen bir müzik olarak doğdu.

20. yy.ın ikinci yarısından başlayarak kitle iletişim araçlarının hızla yaygınlaşması, kültür endüstrisinin oluşması, yani kültürün meta haline gelmesiyle birlikte "kitle kültürü" kavramıyla karşılaşlıyoruz. Bu süreçte kültürel üretim tamamen pazar ilişkilerinin hakimiyetine girmeye başladı. Bu ilişkilerin kurallarına uygun olarak araya birçok aracının girmesiyle, sanatçıyla dinleyici arasındaki ilişki ve sanatçının üretimi üzerindeki denetimi azaldı. Artık kültür endüstrisinin, dolayısıyla bu endüstrinin tekeli ellerinde tutanların egemenliğine giren popüler kültür içerik boşalmasına uğradı, ideolojik boyutundan soyutlandı. Tüketicinin ürünü algılamasındaki çeşitlilik ve muhalif alımlama olgusunu gözardı etmemek kaydıyla, kitle kültürünün, sınıfsal nitelik taşıyan popüler kültürün aksine, atomlaşmış bireylerden oluşan kitlelere seslendiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda popüler kültür halk tarafından üretilen, kitle kültürü halk için üretilen kültür olarak tanımlanabilir.

**Türk Modernleşmesi ve
Kemalist Müzik Politikaları**

Arabesk, tüm popüler kültür ürünleri gibi, mo-

modernleşme pratiğinin bir sonucudur. Bu nedenle, arabeski ortaya çıkaran nedenleri anlayabilmek için bu süreci kavramak gerekiyor.

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber Türkiye hızlı bir modernleşme sürecinin içine girdi. Cumhuriyet elitinin "tepeden inme" modernleşme projesi geleneksel kültürden radikal bir kopuşu öngörüyordu. Bu modernleşme projesine uygun olarak müzik alanında birçok değişiklikler, elitin deyimiyle "müzikte inkılap" yapıldı. 1925'te tekkelerin kapatılması, 1926'da okullarda "Klasik Türk Müziği" eğitiminin kaldırılmasıyla, Klasik Türk Müziği'nin yeniden üretilmesinin mekansal ve kurumsal olanakları ortadan kaldırıldı. Yine bu süreçte 30'lu yıllarda radyolarda Türk Müziği yasaklandı. Klasik Türk Müziği ile Osmanlı İmparatorluğu'nu özdeşleştiren, Ziya Gökalp'in Klasik Türk Müziği'nin aslında Bizans-Arap kırması bir müzik olduğu yolundaki düşüncelerinin etkisinde kalan iktidar eli bu türe karşı tavır almıştı. Dönemin ideologlarından Aka Gündüz "Nerede ve ne zaman Türk radyolarını dinlemişse gözbebeklerine kadar kızardığından" yakındır. Kozmopolit olan herşeye karşı çıkan Cumhuriyet elitinin bu tavrı daha sonraları arabeski eleştiren aydınlar da görülmesi bakımından ilginçtir.

Bu dönemde müzikte inkılap anlayışı çerçevesinde bir yandan konservatuar ve orkestraların kurulmasıyla Batı Müziği geliştirilmeye çalışılırken, diğer yandan "Türk Beşleri" örneğinde görüldüğü gibi halk müziği armonize edildi. 1937'de radyonun devletleştirilmesiyle beraber halk müziğini derleme çalışmalarına önem verilmeye başlandı. Dönemin anlayışına uygun olarak, derlenen eserler standartlaştırıldı, yöreselliğini ve bireyselliğini kaybetti. (Yurttan Sesler Korosu bu anlayışın ürünüdür.) Bu standartlara uymayan halk müziği bestecileri denetimden geçemedi. Sonuçta halk radyoları dinlememeye başladı.

1930'lardan itibaren radyo dinleyicileri Mısır radyolarına yönelmeye başladı. Ayrıca, kökenini Klasik Türk Müziği'nden alan Mısır Müziği 40'lı yıllarda şarkılı Mısır filmelerinin ithaliyle birlikte daha da yaygınlık kazandı. Hatta bunların Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı yerli adaptasyonları bile yapıldı. Klasik Türk Müziği 19. yy. sonlarından başlayarak Batı'dakine benzer biçimde üst-kültürün popüler alınlanması sürecini yaşıyordu. Cumhuriyet'ten sonra da devam eden bu süreçte Türk Sanat Müziği müzisyenlerinin kendiliğinden arayışları sayesinde karma bir nitelik almaya başladı. Bu karma niteliğin oluşmasında Mısır Müziği'nin önemli etkisi oldu. Türk müziği formlarına uygun müzik yapan Mısırlı müzisyenler, keman, flüt gibi Batı kaynaklı müzik aletleri ve Batı müzik formlarını kullanarak karma müzik oluşturup Türk müzisyenlerine örnek oldular.

Böylece 40'lı yıllardan başlayarak radyo ve film/plak/gazino karşılığı ekseninde resmi müzik politikasıyla halk kitlelerinin müzik anlayışı ayrıştı. Bu karşılık aynı zamanda iki kesimin "modernleşme" anlayışının karşılığını da gösteriyordu.

Orhan Gencebay Arabeski: Hüzün ve Ütopya

1950'lerde tarımda makineleşme ve sanayideki gelişmeye paralel nüfus hareketlerinin bir sonucu olarak büyük kentler ve özellikle müzik üretiminin merkezi İstanbul heterojen bir nüfusa kavuştu. Bu hareketliliğin bir sonucu olarak İç Anadolu ve Güney Doğu tarzı halk müziği ile Türk Sanat müziği yakınlaşmaya başladı. Arabesk bu ortamda Orhan Gencebay'ın 1968 yılında "Bir Teselli Ver" adlı 45'liğiyle yaptığı büyük çıkışla doğdu.

Arabesk hem müziğe getirdiği yeni estetik açılarından, hem de içerdiği temalar açısından Türkiye'deki popüler kültürü anlamak için en önemli araç niteliğinde.

Orhan Gencebay arabeskinin müzikal yapısının en belirleyici özelliği "karma" bir müzik olmasıdır. Arabeski daha önceki karma müzik denemelerinden ayıran en önemli etken ise, öncelikle Türk müziği içinde bir "sentezleme", yani Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği'nin (İç Anadolu tarzı) sentezlemesi olmasıdır. Böylece Türkiye'de iki gelenek birleşti. Aynı zamanda Türk müziğinin Batı'ya açık bir sentezi olan arabesk modernleşme sürecini yaşayan Türk halkının aradığı estetiğe, yani gelenekle modernliğin biraradalığına denk düştü. Gencebay'ın bestelerinde bas gitar, flüt, keman gibi Batı kaynaklı enstrümanlar kullanıldığı gibi, "elektro bağlama" örneğinde geleneksel müzik aletlerini modernleştirerek yeni bir estetik arayışı içine girildi. Gencebay'ın ilk bestesi "Bir Teselli Ver" bu karma yapıya iyi bir örnektir. Bu parçada elektro gitar ve bağlama bir arada kullanılıyor, Batı tekniğiyle keman çalınıyor, akordiyon kullanılarak Akdeniz Müziği havası veriliyor.

Benzer bir arayışı 70'lerin diğer yaygın müzik türü olan Anadolu Rock/Anadolu Pop'ta da görüyoruz. Erkin Koray, Barış Manço, Cem Karaca, Fikret Kızılok gibi sanatçıların, Moğollar gibi grupların müzikte Türk-Batı sentezi oluşturmaya çalıştıklarını ve geniş bir dinleyici kitesine seslendiklerini görüyoruz. Bu müzik türü "Moğollar"ın deyimiyle "Anadolu folklorik müziğinin zengin özellikleri (ritm ve armoniler) ile çağdaş pop müziğinin karşılıklı adaptasyonu" olarak tanımlanabilir. 1970'lerde piyasanın müzik üretimi üzerindeki denetimi zayıf olduğundan Türk müzisyenleri değişik denemeler içine girebildiler. Sanatçının üretimi üzerindeki denetiminin yoğun

olması ve daha çok amatör ruhla üretim yapılması sayesinde bu sonuca ulaşılabilirdi. Kültür endüstrisinin henüz zayıf olması bu dönemdeki müzik üretiminde sanatçıya geniş bir serbestlik tanıdı.

Orhan Gencebay'ın ilk eserini piyasaya çıkarttığı 1968 yılı tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de hareketli bir döneme denk düşüyordu. Bu dönemde hızlanan göçlerle kozmopolitleşen metropollerde sosyal yaşam canlandı, merkez-kaç bölgeleri olan gecekondu mahalleleri oluştu. Dolayısıyla siyasal merkezin "kültür" üzerindeki denetimi daraldı ve halkın modernleşme pratiğinin sonucu olarak popüler kültür doğdu. Arabesk şarkıların temaları yeni oluşan bu popüler kültürle biçimlendi ve arabesk müzik popüler kültürün simgesi oldu.

Arabeskin yaratıcısı Gencebay orta sınıftan, küçük kent kökenli (Samsun) sanatçı olarak ortaya çıktı. Türk Sanat Müziği, Halk Müziği eğitimi alan ve bu arada Batı Müziğini öğrenen, kendi deyişiyle "karma" bir kültür içerisinde kendini geliştiren Gencebay'ın bu özellikleri "modernleşme" sürecinde kentlere akan kitlelerin zevk ve arayışlarıyla bütünleşmesi için gerekli asgari bağları oluşturuyordu.

Çağdaş kentli ozan görünümündeki Gencebay'ın şarkılarındaki temalar kentlerde oluşan popüler kültürün yansıması olarak ortaya çıkar. Öyle ki, şarkı sözlerinden dönemin toplumsal yapısı okunabilir. Orhan Gencebay'ın şarkılarının temel kavramı "aşk"tır. Yalnız bu aşk kavramı toplumsal koşullardan soyutlanmış değildir. "Aşk" ile toplumsal sorunlar içiçe geçer. Aşk, bu şarkılarda simge niteliğini taşımakta, aşk, "yaşamak" ve mutlu olmak ile özdeş olduğu için, toplumsal koşulların engelleyici ve yokedici etkisine karşı savunulur.

Gelenek, arabesk şarkıların sözlerinde önemli bir kaynaktır. Özellikle tasavvuf söylemine etkisi açıktır. Meral Özbek'in deyişiyle Gencebay arabeski müslüman halk kültürüne ait sözcüklerle belirlenen bir "maya"yı laik bir aşk söylemi içinde kullanarak, modernleşme sürecine yanıtını bu sözcüklere kazandırdığı yeni toplumsal anlamlarla birlikte vermektedir. Örneğin "kulluk" kavramı: Herşey karanlık/Nerde insanlık/Kula kulluk edene/Yazıklar olsun biçiminde, İslami bir deyişin sınıfsal göndermelerle beraber kullanılmasıdır. Yine "aşk"derdi ile "dünya" derdinin biraradalığına örnek olarak: Bir yanda hayat kavgası var/Bir yanda aşkın ızdırabı... verilebilir. Arabesk aynı zamanda tasavvufun "Vahdet-i Vücut" prensibini de benimser (Hepimiz Tanrı'dan/Bir parça değil miyiz...) Sonuçta insanların eşitliğine dayalı bir söylem geleneksel halk İslamı temalarının dönüştürülerek kullanılmasıyla oluşturulur. Bu bağlamda 70'li yıllarda etkili olan sol düşünceler arabeske sızdı. Arabesk bir taraftan ütopya oluştururken, diğer taraftan kaderciliği ve tevekkülü içinde barındırır. Arabeskin bu paradoksu popüler kültürün genel paradoksudur. Gencebay'ın popüler olduğu dönem özellikle gecekondu bölgelerinde (ki bu bölgeler her zaman Türkiye'nin en dinamik kitlesini barındırmıştır), solun yükseldiği, tüm toplum adına konuşulan bir dönemdi. Ve toplumsal ütopyalar etkin idi. Gencebay'a: "Bir gün mutlaka göreceğiz/Biz de o güzel yarınları" dedirten buydu.

Arabesk Kitle Kültürü Oluyor

70'lerin ikinci yarısında arabeskin yeni kralı Ferdi Tayfur ortaya çıkar. Bu dönemde arabesk giderek sektörleşmeye başlar. (Gencebay'ın iddiasına göre "Sevemedim Kara Gözlüm" adlı şarkısını yaklaşık yüz sanatçı plağa okur.) Gencebay'ın durgun tavrına karşılık Tayfur'un feryat figan, cenazesiyle hastahane kapısında kalakalmış bir tavrı vardır. Bu dönemde 45'lik plakların yerini kasetler almaya, piyasanın müzik üzerindeki denetimi artmaya başlar. Aynı zamanda 80'lere giden Türkiye'de ütopyalar ölmeye başlamış, karamsarlık yaygınlaşmıştır.

Ama arabeskteki asıl değişim 80'lerde yaşanır. Bu dönemde "kültür" daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi oldu. Şehir, taşrayı bugüne kadar seçkin olabilmek için dışarıda bırakmak zorunda kaldığını, gelişebilmek için kıyıya itmiş olduğunu keşfetti. Gündelik hayatın demokratikleşmesiyle Türkiye'de bir "alt-kültür" patlaması yaşandı. ANAP'ın arabeske tavır almak yerine onu kullanmayı seçmesiyle bu müzik türünün büyük oranda iktidarın ideolojik söylemine eklemlendiğini, aynı zamanda daha da yaygınlaştığını gördük. Bu dönemin yeni starı olan İbrahim Tatlıses (aynı zamanda Doğu'luların metropollerdeki etkinliğinin yaygınlaşmasının da simgesidir)toplumun "vicdani" olan Orhan Gencebay'ın aksine toplumun "sureti" oldu. Türkiye'de star imajı değişti. "Orhan Abi'nin yerini "İbo" aldı. Bu aynı zamanda yükselen değerlerle birlikte "hicran"ın yerini "boşvermişlik"ın almasının simgesiydi. Türkiye ikili bir yapı göstermeye başladı. Birinci Türkiye reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrin bolluğuyla belirlenen ve bunların etki alanındaki kitlelere seslenen Türkiye. İkinci Türkiye ise medyanın atış menziline dışında kalır ve onun görmezden geldiği dış kuşak gecekondu bölgelerinden oluşuyordu. Bu ortamda arabesk çeşitlendi; yükselen değerlerin Türkiye'si için "fantezi" müzik ve taverna müziği, bunun dışındaki Türkiye için sol arabesk oluştu.

Kendini Kemalist modernlik anlayışının büyük ölçüde dışında tanımlayan ANAP arabeski yasaklamak yerine onu kullanmayı tercih etti.

Böylece arabesk medyada görünmeye, dolayısıyla kitle kültürüne dönüşmeye başladı. Arabesk artık eski arabesk değildi; "içlilik" ve "sahicilik" iddialarından vazgeçerek taklide yöneldi. Başında olduğu gibi, arabesk de içerik boşalmasına uğradı. Öyle ki artık İngilizce arabesk yapılabiliyordu. (Ümit Besen'in: "I love you/I love you/Do you love me?/Yes I do" diye başlayan şarkısı gibi.) Türkiye'deki genel sürecin bir yansıması olarak arabeskte dil bir taklit ögesine, bir görünüme, aksesuara dönüştü.

Taverna Müziği: "Nerde Trak Orda Bırak"

ANAP'ın simgelediği liberal-kapitalist düzenin etkisi arabeskte ve pop müziği söyleminde "züppeleşme" ve "boşvermişlik" sonucunu doğurdu. Bu dönemde oluşan taverna müziği tam da ANAP zihniyetini simgelemesi bakımından ilginçtir.

ANAP dönemindeki ithalat kolaylıkları sayesinde Türkiye'ye hızla org ve ritm-box aletleri girdi. Her türlü sentetik sesin üretildiği bu aletler, piyanist-şantör dediğimiz taverna sanatçıları doğurdu. Bu yeni teknikle, her türden eserler hazır ritmlere dayanan standart bir icrayla söylenmeye başlandı. Bu arada taverna müziği söylemi ortaya çıktı. Bu söylemin özelliği, yoğun bir içerik boşalması olarak göze çarpar. Arabesk artık sınıfsal göndermeleri bırakmış, kitle kültürü kurallarına uygun olarak sınıflar üstü olmuştur. "Nerde Trak Orda Bırak, Cıvcıv Yarım, Anası Kılıklı Kız, Dalgana Bak, Bence Mahsuru Yok, Abur-cubur Adam" gibi şarkılar bu söylemle oluşturulur. Taverna kasetleri Türkiye'nin içine girdiği yeni süreci anlamada önemli ipuçları veriyor. Bu kasetler "gazino", "taverna" gibi ortamlarda yapılır ve bu ortamı kaset aracılığıyla dışarıya yansıtır. Böylece insanlar sahte bir yaşamışlık hissiyle eğlence ihtiyaçlarını tatmin ederler. Taverna kasetlerine "Ankara'nın tanınmış müteahhidlerinden Sayın Mete Buyurgan ve eşini dansa bekliyorum efendim. Mete'ciğim sağol, çiçek için de ayrıca teşekkürler..." gibi anonslar canlılık katar. Bu anonstaki Mete, tüccar, ihracatçı (büyük ihtimalle hayali) da olabilir. Sonuçta bu Mete ANAP'la birlikte yükselen yeni zenginler sınıfından ve tipik taverna, gazino müşeterilerinden biridir. Taverna kasedi dinleyicisi ise, bu yükselen kesime özenen, bireysel "yırtma" ihtimalini kendinde gören kişidir. Bu söylemde düzen zorlanmaz, düzen içinde bireysel çıkış aranır. Aynı zamanda hiçbir şey de kafaya takılmaz, dinlenmez tüketilir.

Aynı söylem bir yüzü halk müziği/bir yüzü arabesk şeklindeki kasetlerden oluşan "fantezi" müzik tarzının babası İbrahim Tatlıses'te de vardır. Orhan Gencebay'ın neredeyse tam karşısını oluşturan Tatlıses, "kıro"luk rolünü oynar. Ve bu

nu tüketim maddesi haline getirir. Tatlıses'in kişiliğinde yıllanmış gurbetçiler kökenleriyle eğlenme olanağı bulurken, garibanlar da sıfırdan nerelere gelinebileceğini kanıtlayan birini görürler. (Bu arada Tatlıses de sosyeteyle dalgasını geçer.) Tatlıses şarkılarına "haydee van, tu, tri, for" diye başlar; gazino programından çekilen kasedinde (Fosforlu Cevriye) "masadakiler inmesin, çık kız yukarı, çık heaa yukarı, seni yandan yırtmaçlı" tarzından anonslar yapar. Yine aynı kasette "kadınlar en kutsal varlıklardır" der.

Sol Arabesk: Delikanlı-Sosyalist'in Müziği

1980'li yıllarda "yoksulluk edebiyatı" yapmak hem resmen, hem de medya aracılığıyla gayri resmi olarak (ki bu daha etkilidir) yasaklandı. 12 Eylül'ün toplumu depolitize ettiği, muhalefetin ezildiği ortamda ANAP'ın simgelediği "bireysel yırtma projeleri" medya aracılığıyla, medyanın ulaşabildiği kitlelere enjekte ediliyordu. (Medyanın toplumun tamamını etkileyemediğini son seçimlerde tüm engellemelere rağmen RP'nin başarısıyla açıkça gördük.) Yoksulluk vardı, ama edebiyatı yasaktı. 70'lerde sol hareketin başını çekenlerin bir kısmı siyasal görüşlerini değiştirirken, diğer önemli bir kısmı 70'lerdeki abartılı popülizmden "seçkincilik"e savruldu. (68'lilik kavramının yüceltilip, 70'lerdeki hareketlerin kötülenmesi bu ortamda oluştu.) İşte tam bu zamanda "sol arabesk"ın babası Ahmet Kaya ortaya çıktı. Ahmet Kaya kent rantından faydalanamayan dış kuşak gecekonduculara, yetmişlerin sonunu seksenlerin sonuna tercih edenlere, kendilerinde "yırtma" garantisi görmeyenlere seslendi. Kaya, medyanın yok saydığı, "yükselen değerlere" uymayan kitlelerin sesi, çığlığı oldu.

Ahmet Kaya'nın şarkılarının sözlerine, söyleyişine, yarattığı imaja ve şarkıların müzikal alt yapısına baktığımızda Gencebay Tarzıyla büyük benzerliklere rastlayabiliriz. Ahmet Kaya, gelenekle modernliğin içiçe olduğu bir kişilik sergiler. Yarattığı imaj "delikanlı-sosyalist" imajıdır. Kaya'nın imajında "feodalite" Gencebay'a nazaran daha ağır basar, bir kabadayılık havası vardır. (Tatlıses ve Kaya aynı zamanda metropollerde Doğu'lu nüfusun artmasının da simgesidir. Ortaya çıkan her yeni starın kökenine baktığımızda, aynı zamanda hangi kitlenin metropollerde ağırlıklı olduğunu görüyoruz.) Kaya taşralığını özenle vurgular. Tavırları ve üstüne bastırarak Malatya şivesiyle konuşması buna örnek olarak verilebilir.

Kaya, şarkılarını genelde duru ve içli bir sesle söyler. Özellikle, 12 Eylül'ün yıkımlarını anlatan ilk kasetlerinde bu daha belirgindir. (Ağlama Bebek, Şafak Türküsü gibi) Ahmet Kaya ezikliği anlatır, ama ezikliği anlatırken ezik değildir, umutsuz da değildir. İlk çıkışını yaptığı "Ağ-

lama Bebek" adlı şarkısında: "Ağlama bebek/ Ağlama sen de/ Umut sende, yarın sende... Çok uzakta öyle bir yer var/ O yerlerde mutluluk var/ Bölüşülmeye hazır/ Bir hayat var" der. Ahmet Kaya'nın, sosyalist söylemi marksist kriterlere uygun bir söylemden çok, geleneksel değerlerden beslenen, içeriği basitleştirilmiş bir söylemdir. (Gülhane konserinde "Aslanlar gibi devrimciler..." der.) Kaya'nın sesi yok sayılan kitlelerin isyanına tercüman olur. (...Başkaldırıyorum hey/ Varın benim farkıma.)

Ahmet Kaya'nın müziği karma bir nitelik gösterir ve bu karma yapıda Orhan Gencebay'ın tarzında olduğu gibi "bağlama" etkindir. Kaya'nın "Kod adı Bahtiyar" adlı şarkısı kanımca buna en iyi örnektir. "Bahtiyar" adlı parça içli bir ud taksimiyle başlar. Daha sonra Kaya'nın sesinden bir ağıt yakarışı duyarız. Bunun ardından klavyeli bir enstümandan cenaze marşını andıran hafif bir müzik duyulur. (Bu sırada Kaya Bahtiyar'ın cenazesinin geçişini anlatır.) Daha sonra ritm hızlanır. (Buralarda Bahtiyar'ın cezaevi ve sonrasındaki yaşamı anlatılır.) Bundan sonra bağlama solo başlar ve şarkı iniş çıkışlarla devam eder. Şarkının sözleri: "Diyarbakır'lıymış, kod adı Bahtiyar/ Suçu saz çalmakmış öğrendiğim kadar..." diye başlar. (Diyarbakır'lı olması simgesel. Zaten kasedin kapakında da Kaya'nın sabıka resmi benzeri bir resmi bulunuyor.) Bu şarkıda siyasi görüşten ziyade haksızlığa başkaldırı teması hakim, göndermeler muğlak.

Fakir-fukara edebiyatını yasak olduğu ortamda Kaya'nın sesi çok kişiyi rahatsız etti. Bu ortamda sonuçta ona alternatif olarak, rahatsız etme menzili daha dar olan Fatih Kısaparmak pompalandı. Can Kozanoğlu'na göre "Kısaparmak herhangi bir ürün gibi projesi geliştirilmiş, dizaynı yapılmış, ambalajı seçilmiş ve piyasaya sürülmüştür". Kaset yapımcısı Şahin Özer'in söylediğine göre ise "öyle bir şarkıcı tasarlanmıştı ki hem sağa selsensin hem sola". Kısaparmak'ın şarkılarında başkaldırı, mücadele kavramları yer almıyordu. Medya (özellikle TRT'de) pompalanan Kısaparmak'ın imajı bir ölçüde etkili oldu. Yaratılan imaj Ahmet Kaya gibi "delikanlı, özgün müzikçi" ama "tehdit edicilikten uzak"tı; etkisiz hale getirilmiş bomba gibi. Kitle kültürü özgün müziğe de elini attı ve bir ölçüde başarılı da oldu.

Bu arada Ahmet Kaya tarzı yeni bir oluşum olan islamcı özgün müzik oluştu. Bu yeni tarz da ezmekten, ezilmekten, köle düzeninden söz ediyordu. Tam seçimlere yaklaşılırken ortaya çıkan müslüman özgün müzikçiler RP'ye önemli ölçüde oy kazandırdı. Refah Partisi oy patlamasını büyük ölçüde sol söyleme benzeyen bu yeni söylemine borçlu.

70'lerden 80'lere uzanan süreçte Türkiye'de po-

püler kültür kitle kültürüne dönüştü. Bastırılmışın piyasa aracılığıyla dönüşü onun içereksizleşmesi sonucunu doğurdu. Kültürün temel dinamiği piyasa olduğu sürece tüm kavramlar meta olmaktan öteye geçemiyor. Sanırım buna en iyi örnek son yıllarda argonun Türk popunda ve Türk arabeskinde kullanılmasıdır. (Özellikle son yıllarda bu iki müzik türü içiçe geçti, pop arabeskleşti (Hakan Peker), arabesk poplaştı (Emrah). Argo yeni şarkılarda dışlanmışın, kenar mahalle insanının kendi ayrıcalığını koruduğu, dahası egemen kesimleri ve kurumları (zenginler, polisler) bombardımana tuttuğu "müstahkem mevki" değil. Tam tersine hangi sınıf ve katmandan olursa olsun tüketiciyi "eğlendirmeyi" amaçlayan ticari bir meta oldu. Sınıfsal aidiyet ögesinin zayıfladığı ortamda "Oynatmaya Az Kaldı", "Hey Corç Verse ne Borç" tarzı içeriksiz şarkılar pompalandı.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, arabesk 70'lerden 90'lara uzanan evriminde yasaklanmaktan, iktidarın hegemonik projesine eklemelenme çizgisine terfi etti. Bu süreçte Kemalist modernleşme projesinin sansürünün yerini, piyasa koşullarının egemenliği aldı. Yasaklamanın yerini alan piyasa koşullarının içerik boşaltıcı etkisi arabeskin muhalif söylemini yoketti. Zaten en iyi sansür, yasaklama yerine, piyasa koşullarında söze kışkırtmadır. Kültürün temel dinamiği piyasa olduğu sürece her kavram, her düşünce sermayenin pazarladığı yeni mallar olmaktan öteye geçemeyecek. Piyasanın bu gizli baskısı her halde en sert diktatörlükten daha etkilidir.

~~1993 yılında yazın okuduğu bir kitapta, emekçi ve yoksul bir yazın okuyan nesil olsa bu yazıya devamlı olarak kaynaklara da bir göz atar. (Bu kitapta yazın okuyanlar devamlı olarak)~~

KAYNAKLAR

- Meral ÖZBEK, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim yay., İst. 1991
- Nazife GÜNGÖR, Sosyokültürel Açdan Arabesk, Bilgi Yay., İst. 1990.
- Can KOZANOĞLU, Cilali İmaj Devri, İletişim Yay., İst. 1993.
- Ahmet OKTAY, Türkiye'de Popüler Kültür, Yapı Kredi Yay., İst. 1993