

**1970–2000 YILLARI ARASI TÜRK SİNEMASINDA ARABESK KÜLTÜR  
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**Serdar KAYA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sinema Televizyon Anabilim Dalı**

**Danışman: Yard. Doç. Dr. Davut Alper ALTUNAY**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Nisan 2012**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Serdar KAYA'nın, "1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme" başlıklı tezi 04 Nisan 2012 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

### İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Dr.D.Alper ALTUNAY  
Üye : Yard.Doç.Dr.Serhat SERTER  
Üye : Yard.Doç.Dr.Yasemin ÖZGÜN

  
Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## Yüksek Lisans Tez Özü

### 1970–2000 YILLARI ARASI TÜRK SİNEMASINDA ARABESK KÜLTÜR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Serdar KAYA

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2012

Danışman: Yard. Doç. Dr. Davut Alper ALTUNAY

1970–2000 yılları arası bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün doğrudan veya dolaylı olarak Türk sinemasına nasıl yansıdığını karakterler, karakterlerin mekânla ilişkileri, karakterlerin tutum ve davranışları ve karakterlere yüklenen diyaloglar üzerinden ortaya koymak bu araştırmanın ana amacıdır. Bu doğrultuda, öncelikle, arabesk kelimesinin etimolojik açıdan anlamı ve kavramın ilk kullanım biçimleri belirlenmeye; sonrasında, Türkiye’de arabesk kelimesinin ve arabesk kültür kavramının neye veya nelere karşılık geldiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Arabesk kültürün, farklı araştırmacılarca yapılmış tanımları incelenmiş, bu tanımlardan yola çıkılarak bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültüre ilişkin kapsayıcı tanımlar elde edilmeye çalışılmıştır. Arabesk kültür tanımlarının işaret ettiği yaşam ve hayatı algılayış biçimlerinin karakterler, mekânlar ve diyaloglar üzerinden sosyolojik eleştiri yöntemiyle Canım Kardeşim (1973), Sultan (1978), Banker Bilo (1980), Muhsin Bey (1987), Düttürü Dünya (1988), Üçüncü Sayfa (1999) filmleri üzerinden betimlemesi yapılmaya ve arabesk kültürün, belirtilen örneklem filmleri aracılığıyla hangi hayat ve düşünce biçimlerine nasıl karşılık geldiği görülmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk sineması, arabesk müzik, arabesk kültür, arabesk şarkılı film, sosyolojik eleştiri yöntemi

## Abstract

### **A SURVEY ON ARABESQUE CULTURE IN TURKISH CINEMA BETWEEN THE YEARS 1970–2000**

**Serdar KAYA**

**Department of Cinema Television**

**Anadolu University Institute of Social Sciences, April 2012**

**Adviser: Assist. Prof. Davut Alper ALTUNAY**

The main purpose of this study is to present by means of characters, relationships of the characters with the environment, attitudes and behaviors of the characters and dialogues imposed to characters; how the arabesque culture as a living style and as a life perception style is reflected directly or indirectly to Turkish cinema between the years 1970–2000. Accordingly, first of all, the first usage styles of the concept and the etymological meaning of the word “arabesque” are tried to be determined; then the response or responses to the word arabesque and arabesque culture concept in Turkey are tried to be presented. The description of arabesque culture made by different researchers are examined, starting from this point of view inclusive descriptions are tried to be obtained concerning arabesque culture as a perception of life and living. Depiction of life and living perception styles pointed out by arabesque culture descriptions are tried to be made by means of characters, environments and dialogues with sociological criticism method by means of the films as; “Canım Kardeşim” (1973), “Sultan” (1978), “Banker Bilo” (1980), “Muhsin Bey” (1987), “Düttürü Dünya” (1988), “Üçüncü Sayfa” (1999) and which life and thought styles correspond to the arabesque culture is tried to be found out by means of these abovementioned sample films.

**Keywords:** Turkish cinema, arabesque music, arabesque culture, film with arabesque music, sociological method of criticism

## Tesekkür

Bu araştırma süresince benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme ve bütün arkadaşlarıma, değerli hocam Yard. Doç. Dr. Davut Alper ALTUNAY'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Serdar KAYA

## İçindekiler

### Sayfa

Jüri ve Enstitü Onayı .....	ii
Öz .....	iii
Abstract .....	iv
Teşekkür .....	v
Özgeçmiş .....	vi
1. Giriş .....	1
1.1. Problem .....	1
1.2. Amaç .....	10
1.3. Önem .....	10
1.4. Varsayımlar .....	11
1.5. Sınırlılıklar .....	11
2. Yöntem .....	13
3. Alanyazın .....	16
3.1. Arabesk Kavramı ve Türkiye’de Arabesk .....	16
3.1.1. Bir müzik tarzı olarak Türkiye’de arabesk .....	18
3.1.1.1. Arabesk müziğe yönelik eleştiriler .....	19
3.1.1.2. Popüler kültür ürünü olarak arabesk müzik .....	21
3.1.2. Arabesk kültür: Bir müzik türünden daha fazlası .....	23
3.1.3. Bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültür .....	31
4. Film Değerlendirmeleri .....	46
4.1. Canım Kardeşim .....	46
4.1.1. Filmin künyesi .....	46
4.1.2. Filmin kısa öyküsü .....	46
4.1.3. Filmin analizi .....	46

4.1.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri .....	47
4.1.3.1.1. Ana karakter 1: Murat .....	47
4.1.3.1.2. Ana karakter 2: Halit .....	47
4.1.3.1.3. Ana karakter 3: Kahraman .....	48
4.1.3.1.4. Yan karakter 1: Musta Efendi .....	48
4.1.3.1.5. Yan karakter 2: Rh Negatif .....	48
4.1.3.1.6. Yan karakter 3: Kancı Mehmet .....	48
4.1.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları .....	49
4.1.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış Biçimleri .....	50
4.2. Sultan .....	52
4.2.1. Filmin künyesi .....	52
4.2.2. Filmin kısa öyküsü .....	52
4.2.3. Filmin analizi .....	52
4.2.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri .....	53
4.2.3.1.1. Ana karakter 1: Sultan .....	53
4.2.3.1.2. Ana karakter 2: Kemal .....	53
4.2.3.1.3. Ana karakter 3: Muhtar .....	54
4.2.3.1.4. Diğer yan karakterler .....	54
4.2.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları .....	55
4.2.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri .....	57
4.3. Banker Bilo .....	61
4.3.1. Filmin künyesi .....	61
4.3.2. Filmin kısa öyküsü .....	61
4.3.3. Filmin analizi .....	62
4.3.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri .....	62
4.3.3.1.1. Ana karakter 1: Bilo .....	62

4.3.3.1.2. Ana karakter 2: Maho .....	62
4.3.3.1.3. Yan karakter 1: İbo .....	63
4.3.3.1.4. Diğer yan karakterler: Zeyno ve Ailesi .....	63
4.3.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları .....	63
4.3.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri .....	64
4.4. Muhsin Bey .....	69
4.4.1. Filmin künyesi .....	69
4.4.2. Filmin kısa öyküsü .....	69
4.4.3. Filmin analizi .....	69
4.4.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri .....	70
4.4.3.1.1. Ana karakter 1: Muhsin Bey .....	70
4.4.3.1.2. Ana karakter 2: Ali Nazik .....	70
4.4.3.1.3. Yan karakter 1: Sevda Hanım .....	70
4.4.3.1.4. Yan karakter 2: Osman .....	71
4.4.3.1.5. Diğer yan karakterler .....	71
4.4.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları .....	71
4.4.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri .....	72
4.5. Düttürü Dünya .....	76
4.5.1. Filmin künyesi .....	76
4.5.2. Filmin kısa öyküsü .....	76
4.5.3. Filmin analizi .....	77
4.5.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri .....	77
4.5.3.1.1. Ana karakter 1: Dütdüt Mehmet .....	77
4.5.3.1.2. Ana karakter 2: Gülsüm .....	77
4.5.3.1.3. Ana karakter 3: Osman .....	77
4.5.3.1.4. Diğer yan karakterler .....	78



4.5.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları .....	78
4.5.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri .....	79
4.6. Üçüncü Sayfa .....	81
4.6.1. Filmin künyesi .....	81
4.6.2. Filmin kısa öyküsü .....	81
4.6.3. Filmin analizi .....	82
4.6.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri .....	82
4.6.3.1.1. Ana karakter 1: İsa .....	82
4.6.3.1.2. Ana karakter 2: Meryem .....	82
4.6.3.1.3. Diğer yan karakterler .....	83
4.6.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları .....	83
4.6.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri .....	83
5. Sonuç .....	87
5.1. Ana ve Yan Karakterlerin Sosyoekonomik Kimlikleri.....	88
5.2. Ana ve Yan Karakterlerin Yaşam Alanları.....	88
5.3. Ana ve Yan Karaklerin Yaşam ve Hayatı Algılayış Biçimleri.....	89
Kaynakça .....	93

## 1. Giriş

### 1.1. Problem

Bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün doğrudan veya dolaylı olarak 1970–2000 yılları arasında Türk sinemasına karakterler, karakterlerin mekânla ilişkileri, karakterlerin tutum ve davranışları ve karakterlere yüklenmiş diyaloglar üzerinden nasıl yansıdığı bu araştırmanın temel problemidir.

Toplumun kültürünün, yapısının<sup>1</sup> ve toplumsal davranışlarının farklılaşması, bir başka deyişle toplumsal kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerin değişmesi ya da farklılaşması toplumsal değişme kavramı ile ifade edilmektedir (Özkalp, 2009: 153). Değişme mutlaka gelişme yönünde olmak zorunda değildir. Her toplumun temel bir karakteristiği olan değişme, doğal, kaçınılmaz, gerekli, benzerlikler gösteren, sürekli bir olgudur (Özkalp, 2009: 155). Dolayısıyla her toplumun kültürü gelecek nesillere aynen aktarılmamakta, bazen yavaş bazen hızlı değişimlerle sonraki kuşaklara aktarılan kültür, birey ve toplumun farklılaşmasına neden olmaktadır (Özkalp, 2009: 152). Bu farklılaşmayı yaratan en önemli kaynaklardan biri teknolojidir. Teknolojik gelişmeler modern teknolojileri, toplumsal organizasyonları, ideolojileri, değerleri, toplumsal ilişkileri değiştirerek toplumsal değişmeye kaynaklık etmektedir (Özkalp, 2000: 361). Modern çağdaki en çarpıcı toplumsal değişikliklerin bir kısmının otomobil, antibiyotik, televizyon ve bilgisayar gibi icatlar sayesinde gerçekleştiği belirtilmektedir. Toplumsal hareketler şeklinde örgütlenmiş yurttaşlar, koydukları yasalar ya da yürüttükleri politikalar aracılığıyla hükümetler, bir kültürden başka bir kültüre yayılma da (askeri fetih, göç, sömürgecilik gibi) toplumsal değişimin kaynaklarındandır. Ayrıca, kuraklık, açlık, uluslararası düzeyde iktisadi ve siyasi üstünlüklerde meydana gelen değişiklikler gibi bir takım çevresel faktörler de değişimin kaynakları arasında gösterilmektedir (Marshall, 1999: 136).

Genel olarak değişimi yaratan kaynaklar dış ve iç kaynaklar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Dış kaynaklar coğrafi ya da çevresel etmenler (deprem, su baskını,

<sup>1</sup> Yapı (toplumsal yapı) konusunda üzerinde anlaşmaya varılmış bir tanım olmamakla beraber bir toplumun farklı akrabalık, dinsel, iktisadi, siyasi ve diğer kurumlarının onun toplumsal yapısını meydana getirdiği belirtilmektedir. Bu yapının bileşenlerinin de normlar, değerler ve toplumsal rollerden oluştuğu söylenmektedir (Marshall, 1999: 804).

iklim değişikliği, çevrenin tahrip edilmesi gibi), istila (ekonomik amaçlar doğrultusunda bir bölgenin istilası), kültürel temas (farklı grupların veya kültürlerin ticaret veya evlilik vasıtasıyla karşı karşıya gelmesi gibi) ve yayılma (kültür elemanlarının toplumdan topluma temas sonucu yayılması) olarak sıralanmaktadır. İç kaynaklar olarak ise keşifler ve icatlar ile nüfus hareketleri gösterilmektedir.

Toplumsal gruplar çeşitli sebepler dolayısıyla göç etmek zorunda kalmakta ve bu göçler sonucunda, toplumsal gruplar, yeni kültürlerle karşılaşmakta ve onlardan etkilenmektedirler (Özkalp, 2000: 349–355). Bu doğrultuda Güçhan'ın (1992: 27) şu ifadeleri nüfus hareketlerinin toplumsal değişme üzerindeki etkisine vurgu yapması açısından önemlidir: “Toplumlardaki köklü değişimlerin nüfus yapısındaki belli belirsiz bir artış eğilimi ile başladığı görülmüştür. Nüfus yapısındaki hızlı değişimin, mekâna yansıyan, gözle görülebilen ve sayıyla ölçülebilen belirtileri iç ve dış göçlerdir”.

Türkiye’de 1950’lerden itibaren yaşanan kapitalistleşme sürecinde, sanayileşme ve tarımdaki hızlı makineleşme, kırsal alanda toprak-nüfus dengesinin bozulması, toprak mülkiyetinde kutuplaşma gibi tarımsal yapıda bir dizi değişim meydana gelmiştir. Bu değişimler sonucunda üretim dışı kalan işgücü yeni geçim kaynakları elde edebilmek için bulunduğu yerleri terk ederek en yakın kente yönelmiş, burada da iş bulma ve barınma gibi temel sorunlarını çözemediği için büyük kentlere doğru göç etmiştir (Özer, 2004: 24). 1960 sonrası ise planlı ekonominin başladığı ve sanayileşmenin hızlandığı yıllar olmuştur. Önceki yıllarda başlayan köyden kente göç akımı da hızlanmıştır (Belge, 1985’den aktaran Güçhan, 1992, s. 83). 80’li yılların ikinci yarısı ile birlikte ülkenin Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerindeki çatışmalı ortam da iç göçlerin önemli bir nedeni olarak ortaya çıkmıştır. 2000’li yıllara yaklaşırken ise Türkiye’de kentleşme oranı %70’lere ulaşmıştır (Özer, 2004: 24-36). Sonuç olarak 1950’lerden bu yana kırdan kentlere ve kentlerden diğer kentlere doğru yoğun bir göç yaşanmıştır.

Güçhan'ın (1992: 2) “Türk toplumunun yapısı, değişme biçimi ve yönelimleri değişmenin en etkili dinamiğinin iç göç ve bağlı olarak kentleşme olgusu olduğunu göstermektedir” ifadesi doğrultusunda Türkiye’de kentleşme olgusunun kentlerde sosyal, kültürel, ekonomik veya siyasi önemli değişimlere neden olduğunu söylemek mümkündür. Sosyal yapının değişimine paralel olarak bu değişimler müzik alanında da kendini göstermiş ve 1960’ların sonunda en ünlü ilk icracısı Orhan Gencebay olan ve

arabesk adı ile anılmaya başlayan bir müzik türü doğmuştur. Bu müzik türü geniş kesimlerce sevilmiş ve popülerleşmiştir. Müzik endüstrisindeki bir takım gelişmeler de (kayıt teknolojisindeki gelişmeler, dağıtımda kolaylık gibi) arabeskin daha çok kişiye ulaşmasını kolaylaştırmıştır. 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren ise birbiri ardına arabesk müzik şarkıcıları müzik piyasasında boy göstermeye başlamış; arabesk, gecekonduarda, atölyelerde, minibüslerde, şehirlerarası otobüslerde, terminallerde, lokantalarda, en köhne pavyonlardan en lüks gazinolara değin birçok yerde dinlenen bir müzik türü haline gelmiştir. Bu duruma sinema endüstrisi de seyirci kalmamış, arabesk müzik şarkıcılarının başrolde oynadığı birçok film çekilmiştir. Arabesk bu denli yayılıp popülerleşirken, arabesk müziğin biçimine ve içeriğine yönelik aydın, sanatçı, bürokrat gibi farklı kesimlerden arabesk müziğin kaba, bayağı ve yoz bir tarz olduğu veya dinleyeni karamsar ve kaderci yaptığı şeklinde çeşitli eleştiriler gelmiş ve hatta Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) bu müzik türünü uzun yıllar görmezden gelmiştir.

Arabesk kültür kavramı ise önceleri arabesk müzik, arabesk müzik şarkıcıları, şarkı sözleri, arabesk filmler, arabesk müzik dinleyicileri, bu dinleyicilerin yaşam tarzları ve müziğin dinlendiği yerlerden oluşan bir dünyayı anlatmıştır. Ancak, daha sonra arabeske, bir müzik türü olmasının ötesinde genellikle olumsuz, arabesk müziğin içeriksel ve biçimsel özellikleriyle dolaylı olarak alâkalı yeni anlamlar yüklenmiştir. Bir şeyin katışık, melez, derme-çatma olduğunu belirtmek için arabesk sözcüğünün kullanılması gibi. Arabesk kültür de, kabaca, iç göç sonrası kırdan kente gelen göçmenlerin yaşam tarzlarını ve buna bağlı olarak zevklerini, düşünme biçimlerini anlatan bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda arabesk sosyolojik bir içerik de kazanmıştır.

Kavramın bu denli geniş bir kesimi kapsayacak şekilde kullanılması, arabesk kültür denilince neyin, nasıl bir yaşam tarzının ya da düşünce biçiminin anlaşılması gerektiği konusunda belirsizlikler yaratmaktadır. Örneğin, Güçhan’ın (1992: 3–4) iç göç ile oluşan kültürel değişmelerin Türk Sineması’ndaki yansımalarını incelediği Toplumsal Değişme ve Türk Sineması adlı çalışmasında çok kısa bir şekilde arabeske ilişkin şu düşünceler dile getirilmiştir:

Türkiye'nin toplumsal kültürel yapısını derinden etkileyen iç göç ve kentleşme sorunlarının kentlere yansıyan görünümü; kır ve kent kültürünün bir arada yaşanmasından doğan çelişkiler, geleneklerinden kopmuş ama bütünü ile de kentli olamamış insanlar ve bu insanların kimlik arayışları sonucu “arabesk” adı ile anılan farklı bir yaşam tarzının yaygınlaşmasıdır.

Güçhan'ın ifadelerinde iki önemli belirsizlik durumu söz konusudur. Birincisi, kentlerde, geleneklerinden kopmuş ama bütünü ile de kentli olamamış insanların kimlik arayışları sonucu “arabesk” adıyla anılan ve yaygınlaşan bu farklı yaşam tarzı aynı zamanda bütün bir göçmen kültürünün yaşam tarzı anlamına mı gelmektedir? Gelmiyorsa şayet arabesk adı ile anılan bu yaşam tarzından kasıt nedir? İkinci belirsizlik ise arabesk adıyla anılan bu yaşam tarzının nasıl bir yaşam tarzı olduğu konusundadır. Bu insanlar nasıl yaşıyorlar ki yaşam tarzları arabesk olarak anılmaktadır? Buna benzer belirsizliklerin giderilmesi, *bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün tanımlanması* bu araştırmada ayrı bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle arabesk kültürün zamana ve toplumsal yapının değişimine bağlı olarak kazandığı anlamları ele alıp tekrar değerlendirerek, bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün doğru bir tanımına veya tanımlarına ulaşmak gerekmektedir. Ancak bu şekilde temel problem alanı olan bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün nasıl yaşandığı sorusuna yanıt verilebilir.

“Nasıl” sorusunun karşılığını bulmak için ise sanat, dolayısıyla sinema filmleri önemli birer kaynak olarak değerlendirilebilir. Timuçin'in (1998'den aktaran Savaş, 2001, s. 2) de dile getirdiği üzere “sanatın öncelikli işlevi yüzyıllar öncesinden bugüne çağına tanıklık etmek, insanı duygusal-düşünsel çerçevede bir bütün olarak görmek ve göstermektir”. Savaş da (2001: 2), Timuçin'in görüşlerini destekleyecek şekilde, sanatın ve sinemanın önemini aşağıdaki şekilde belirtmiştir:

Bir şiirde, bir romanda, bir filmde kısacası sanatta karşımıza çıkan insan her yönüyle insandır ve sanatın alanında kavramlarla ya da soyutlamalarla değil doğrudan doğruya insanla yüz yüze gelinir. Bu açıdan bakıldığında, sinemayı sanat yapan da aynı şeylerdir; beyaz perde *insanı insana gösterendir* ve çağının tanıklığını yapma sorumluluğunu henüz çok genç bir sanat dalı olmasına rağmen başarıyla üstlenmiştir.

Güçhan (1992: 5-6) da, Miltry (1989)'den alıntılıyarak, sinemanın, nesnel somut yanı aracılığıyla toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer alması sebebiyle diğer sanatlardan ayrıldığını belirtmektedir. Kalkan (1988: 9) ise, sinema kamerasının, “objektifinin önündeki gerçek hayatı olduğu gibi, hem de hareketli kaydedebildiği” için resim, heykel v.s. gibi diğer sanatların kullandığı medyalardan üstün bir yanı olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden Kalkan, “gerçek yaşamı sinemadan daha iyi yakalayabilen başka bir sanatın” olmadığını savunmaktadır.<sup>2</sup> Anlaşılacağı üzere, sinema filmleri, bütüncül bir şekilde, insana, topluma, insandaki ve toplumdaki değişmeye, toplumsal yaşama, insanın ve toplumun değer yargılarına v.b. dair birçok şey anlatmaktadır. Dolayısıyla insanı ve toplumu anlamının bir yolunun da sinema filmlerinden geçtiği söylenebilir.

Sinemanın, içinden çıktığı toplumun/kültürün bir yansıması olduğu ve toplumsal yapının diğer öğeleri ile etkileşerek değiştiği kabul gören bir görüştür (Güçhan, 1992: 72). Arabesk kültür de hem Türk sinemasına çeşitli biçimlerde yansımış hem de Türk sinemasında bir takım değişimlere neden olmuştur. Bu değişimlerin en dikkate değeri arabesk denen bir film türünün ortaya çıkmış olmasıdır.

“*Arabesk film kavramı, gerçekte, Yeşilçam'da geçmişten bugüne varlığını halen sürdüren ağlamaklı filmleri, vurdulu-kırdılı filmleri ve şarkılı-türkülü filmleri kapsar* (Tan, 1987: 49); ancak, Türk sinemasında *arabesk film denilince ilk akla gelenin arabesk müzik şarkıcılarının başrolde oynadığı bir film türü olduğunu gözlemlemek mümkündür*. Bu tür filmleri *arabesk şarkılı filmler* olarak adlandırmak daha doğru olur. 1950'lerden önce yapılan Yusuf Vehbi'li, Enver Vecdi'li, Emine Rızık'lı Mısır melodramları<sup>3</sup> ile Raj Kapoor'un başrolünü oynadığı *Avare* gibi Hint filmlerinin ilgiyle karşılanması, arabeskin, Türk sinemasında etkinlik kazanmasına neden olarak gösterilmektedir (Tan, 1987: 38). Güngör (1993: 68), dramatik öğelerin yanı sıra müziğin de oldukça yoğun biçimde işlenmesini bu filmlerin en büyük özelliği olarak

<sup>2</sup> Kracauer (1960'tan aktaran Kalkan, 1988, s. 9), sinemanın, fiziksel gerçekliği rehinden kurtarabileceğini belirtmiştir. Koenigel (1962'den aktaran Kalkan, 1988, s. 9) ise “kameranın insan gözünden bile daha mükemmel olduğunu ve gerçekleri yakalamada insan gözünden daha ayrıntılı çalıştığını” ileri sürenlerin varlığından söz etmiştir.

<sup>3</sup> Mısır Sinemasının 1926–27 yıllarında ilk ürünlerini ortaya koymasında yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak Türkiye'den Vedat Örfi Bengü önemli bir rol oynamıştır. 1948'de yeniden yönetmenliğe başlayan Bengü'nün “1953'e kadar çevirdiği 20'ye yakın filmde hiçbiri Arap filmi niteliğinden kurtulamamış, hepsi ihanete uğrayan koca, evden kaçan kadın, yıllarca sonra ailesine kavuşan çocuk gibi melodram kalıplarıyla dolup taşmıştır (Özön, 1962'den aktaran Özbek, 2008, s. 150)”.

vurgular. Söz konusu filmlerdeki göz yaşartıcı öykülerin acı ve keder yüklü şarkılarıyla<sup>4</sup> birleşmesinin seyirci üzerinde büyük bir etki yarattığına işaret eder. Bu filmlerin etkileri Muhsin Ertuğrul'un *Allah'ın Cenneti* (1939), *Kahveci Güzeli* (1941), *Halıcı Kız* (1957), Adolf Körner'in *Kerem ile Aslı* (1942), Muharrem Gürses'in *Yetimlerin Ahı* (1956), *Gülmeyen Yüzler* (1955), *Talihsiz Yetim* (1958), *Vicdan Azabı* (1958) gibi filmlerinde görülür ve bu filmler tipik birer melodram örneği olarak gösterilir (Scognamillo, 2003: 63,77; Güngör, 1993: 69). Ayrıca, Kerime Nadir romanlarının da bu türün ortaya çıkışında etkili olduğu belirtilmektedir. Nadir'in, acılı sahneler ve dramatik öğelerle bezeli *Hıçkırık* (1937) romanı 1953'de Atıf Yılmaz, 1965'te ise Orhan Aksoy tarafından sinemaya uyarlanmıştır (Özgüç, 2005: 109).

1960'lı yıllar Türk sinemasında en çok filmin çekildiği yıllardır. Türk sineması Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Vedat Türkali, Yılmaz Güney gibi sinemacıların önemli filmleri ile tanışmıştır (Scognamillo, 1979: 98–104). Diğer taraftan “küçük kent-soyulu” insanlara hitap eden, sıklıkla zengin kız fakir oğlan ya da tam tersi üzerine kurulan, çoğu kez mutlu sonla biten, melodramik öğelerle örülü filmler de üretilmiştir (Tan, 1987: 41).

1970'li yıllar ise Türkiye için hiç de iç açıcı yıllar olmamıştır. Bu yıllarda politik hayatta kutuplaşmalar hızlanmış, gerilimler artmış, politik hayatın günlük hayat üstündeki ağırlığı olabildiğince fazlalaşmıştır (Belge, 1985'den aktaran Güçhan, 1992: 90). Ekonomik sıkıntıların yanı sıra, dergilerin kapatılması, gazete ve kitapların yasaklanması, üniversitelerden akademisyenlerin uzaklaştırılması gibi uygulamalar ile düşünsel alanda da özgürlükler kısıtlanmıştır (Güçhan, 1992: 90). Ayrıca, televizyon yayını alanının hızla gelişmesi ve orta sınıflar arasında televizyon kullanımının yaygınlaşmasıyla insanlar evlerine kapanmış, bu durum da insanlardaki sinema alışkanlığını olumsuz yönde etkilemiştir (Tan, 1987: 42). Kente göçün ve gecekondulaşmanın da giderek arttığı bu karanlık yıllarda arabesk müzik Orhan Gencebay ile birlikte popülerleşince, “sinema ile plak dünyası sinema tarihinde görülmemiş bir biçimde ortaklık kurarak işbirliğine” yönelmiş; “böylece sinemada arabesk furyası ticari bir amaçtan yer bularak” yerleşmiştir (Tan, 1987: 45).

<sup>4</sup> Bu filmler ayrıca arabesk müziğin ortaya çıkmasının nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir (Güngör, 1993: 67, Özbek, 2008: 149).

Arabesk şarkılı film türünü başlatan ilk film Lütfi Ömer Akad'ın yönettiği başrolünde Orhan Gencebay'ın oynadığı *Bir Teselli Ver* (1971) adlı film olmuştur. Ancak bu film gişede beklenen hâsılatı elde edememiştir. Bu ticari başarısızlıktan bir yıl sonra ise Gencebay'ın *Sev Dedi Gözlerim* adlı filmi büyük bir hâsılat elde etmese de iş yapmıştır. Bu filmin arkasından ise Gencebay'ın *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) ve kıskançlık uğruna sevgilisini öldüren bir karpuzcuyu oynadığı *Dertler Benim Olsun* (1974) adlı filmleri gelmiştir. Bu türde ilk önemli ticari başarı elde eden film ise 1975 tarihli, yine Gencebay'ın başrolünde oynadığı, *Batsın Bu Dünya* olmuştur. 1976 yılında *Bir Araya Gelemeyiz* adlı bir film daha çeken Gencebay, bu yıla kadar Türk sinemasında bu türün tek oyuncusudur. Ancak, arabesk şarkılı filmler ilk patlamasını Gencebay'ın oynadığı *Bıktım Her Gün Ölmekten* (1976), *Şoför* (1977) ve *Hatasız Kul Olmaz* (1977) adlı filmler ile yaşamıştır. Bu filmlerin ticari başarısı üzerine Ferdi Tayfur da 1977 yılında *Çeşme* ve *Derbeder* adlı filmleriyle perdede görünmüş, hatta Tayfur'lu filmlerin gişe başarısı Gencebay'lı filmleri geride bırakmıştır. Söz gelimi, Tayfur'un *Son Sabah* filmi 1978 yılında iş yapan filmler listesinin ilk sırasında yer almıştır. Bir sonraki yıl ise iş yapan on filmin dördü Tayfur'un olmuştur. Daha sonraki süreçteyse birçok arabesk şarkıcısı, filmleri ile perdede görünmüştür: İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Emrah, Ceylan, Gökhan Güney, Bergen, Bülent Ersoy v.s. Bu tür filmlerin en geçerli piyasa yönetmenleri ise Şerif Gören, Temel Gürsu, Natuk Bayhan, Osman F. Seden ve Remzi Jöntürk olmuştur (Özgüç, 2005: 106-113). Arabesk şarkılı filmler furyası 1990'lı yıllara kadar devam etmiştir.

Arabesk şarkılı filmlere yönelik eleştiriler genellikle olumsuz yönde olmuştur. Genel kanı bu filmlerin biçimsel olarak herhangi bir estetik değer taşımadığı yönündedir. Gişe başarısına yönelik, ticari kaygıların ön planda olduğu filmler oldukları söylenmektedir. Filmlerin odağında dönem itibarıyla popüler bir arabesk şarkıcısı vardır. Bu tür filmlerin birçoğunun senaryosunda imzası olan Erdoğan Tünaş, oyuncuyu verdiklerinde, bir terzi gibi ismarlama elbise diktiklerini, senaryonun oyuncuya ve şarkılara göre yazıldığını dile getirmiştir. Osman F. Seden de, en çok kimin kaseti satıyorsa onun filmini çektiklerini belirtmiştir: “Söylenecek şarkı ve şarkıcı belirleniyor. Filmin 20 dakikalık bölümünü şarkılar alıyor, bize geriye 70 dakika kalıyor (Adanır, 1985'den aktaran Tan, 1987, s. 55)”. Tan (1987: 55-57), filmin temasının kahramana göre oluşturulduğu bu tür filmlerde, şarkıcı ve şarkıcı çevresinde oluşturulan söylencenin, birbirinden daha az



gerçek olmadığını söylemekte, şarkıcı-oyuncunun kitlelerin düşlediği bir yapıyı simgelediğini belirtmektedir.

Bu filmlerde yoksulluk, dışlanma, acı, yakınma, kötü yazgı, umutsuzluk, karamsarlık, hüznün, kara sevda, çile, hor görülme, kadercilik gibi motiflerin yoğun olarak kullanıldığı, filmlerin genelde mutsuzluk ya da acı ile noktalandığı belirtilmektedir (Tan, 1987: 118; Özgüç, 2005:114). Tan (1987: 123), arabesk şarkılı filmlerin ortak özelliklerini ise şu şekilde dile getirmektedir:

Bu filmler rastlantıların çokça yer aldığı, insanların kesin bir iyi-kötü ayırımına tabii tutulduğu filmlerdir. Bütünüyle kaderci bir anlayışı yansıtmaktadırlar. Ekonomik baskılar altında bunalan, umarsızlık içinde kıvranan kitleler bu filmlerle avunmakta, yapay bir dünyada sorunlarını unutmaya çalışmaktadır. Bir anlamda garip bir melankoli gereksinimi giderilmektedir.

Araştırma dâhilinde ön izlemesi yapılan arabesk şarkılı filmlerde Tan ve Özgüç'ün belirttiği motiflerin yoğun olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Diğer taraftan bu filmler genel olarak kan davası, kent ve kentleşme sorunları, dönem itibari ile ahlak anlayışı, toplumsal sınıfların temsilleri (Avcı, 2004) gibi konular bağlamında yorum yapma fırsatı da sunmaktadır. Şerif Gören'in çekmiş olduğu birkaç film göz ardı edildiğinde sözü edilen meseleleri işlerken bile arabesk şarkılı filmlerin özellikle ticari kaygıları sebebiyle gerçeklikten uzak düştükleri, abartıya kaçtıkları ve filme ilişkin asıl meselelerin melodramik öğelerin ağırlığı altında ezildiği söylenebilir. Tünaş ve Seden'in de belirttiği üzere ısmarlama biçiminde yapılan bu filmlerde öncelikli mesele izleyiciyi sinemaya çekmektir. Amaç, Türk sinemasını ve bu tür filmleri anlamaksa, bu filmler ve bu filmlerin biçimsel ve içeriksel nitelikleri farklı iletişim veya sinema kuramları aracılığıyla değerlendirilebilir. İnsanlara nasıl bir dünya sunduklarının, insanların bu dünyada ne bulduklarının v.b. tespiti yapılabilir.

Türkiye'de bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültür, insana ve topluma dair ve sinema filmleri aracılığıyla anlaşılabilir bir bütündür; ancak, arabesk şarkılı filmlerin sözü edilen nitelikleri dolayısıyla bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürü, bu filmler aracılığıyla gerçekçi bir biçimde anlamak güçtür.

Dolayısıyla, arabesk şarkılı filmler arabesk kültürün ürünleri olmasına rağmen, bu araştırmanın uygun aracı olmamaları sebebiyle, bu çalışmada değerlendirme dışında tutulmaktadır.

Arabesk kültürün çeşitli yönlerini Türk sinemasının farklı türlerde filmlerinde görmek mümkündür. Bu filmler *toplumcu sinemanın, popüler sinemanın ya da “auteur” sinemasının* örnekleri olabilmektedir. Bu filmler bize doğrudan arabesk kültürü anlatmak için kurgulanmamış da olabilir. Bu durumun akademisyen ve yazarlar ile sinemacıların çalışma yöntemleri arasındaki farklılıktan kaynaklandığı düşünülebilir. Sinemacılar yaşanan zamanın tanıklarındırlar. Toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın tam içinde yer alırlar. Yaşanılan olaya veya duruma bir ad verilmiş olsun ya da olmasın, onlar, kendi pencerelerinden var olanı perdeye yansıtırlar. *Klasik Yeşilçam melodramları* ile onların bir uzantısı olarak değerlendirebilecek *bir film türü olarak arabesk şarkılı filmler göz ardı edildiğinde* arabesk kültüre ilişkin filmler iki ayrı grupta değerlendirilebilir.

Birinci gruptaki filmler doğrudan arabesk müziği, şarkıcılarını, onların dünyasını, ilişkilerini, yaşadıklarını ele alan filmlerdir. Bu filmlere *Muhsin Bey (1987)*, *Aşk Ölümünden Soğuktur (1994)*, *Abuzer Kadayıf (2000)* ve *Neredesin Firuze (2004)* örnek verilebilir.

İkinci gruptaki filmler ise birinciler gibi doğrudan arabeski ve onun çevresindeki dünyayı anlatmak için çekilmemişlerdir. Ancak, bu filmler aracılığıyla hem arabesk kültürün toplumsal arka planına hem de bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültüre ilişkin okumalar yapmak mümkündür. Bu tip okumalara izin veren filmler ise genelde göç filmleridir. Göç sonrası kentteki yeni durumu, toplumu, bireydeki ve toplumdaki değişimleri anlatan filmlerdir.<sup>5</sup> Geniş bir yelpazede yer alan söz konusu filmlere örnek olarak şu filmler verilebilir: *Fatma Bacı (1972)*, *Gelin (1973)*, *Düğün (1973)*, *Diyet (1974)*, *Canım Kardeşim (1973)*, *Zavallılar (1974)*, *Sultan (1978)*, *Yusuf ile Kenan (1979)*, *Banker Bilo (1980)*, *Talihli Amele (1980)*, *Çiçek Abbas*

<sup>5</sup> Her göç filmi veya kente göç sonrası kentteki durumu anlatan film arabesk kültüre dair okumalar yapmaya izin verir şeklinde bir önerme mümkün değildir. Hangi filmlerin arabesk kültüre dair okumalar yapmaya izin vereceği arabesk kültürün nasıl tanımlandığıyla ilgilidir. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınan arabesk kültürün zaman içinde kazandığı anlamlar örneklem filmlerinin neden seçildiğini anlamlı kılacaktır.

(1982), *Dolap Beygiri* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Züğürt Ağa* (1985), *Düdüürü Dünya* (1988), *Namuslu* (1988), *Eşkaya* (1996), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999).

Söz konusu filmlerde bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün çeşitli yansımalarını görmek mümkündür. Bu filmler aracılığıyla arabesk kültürün hangi yaşam ve hayatı algılayış biçimlerine nasıl karşılık geldiğinin okuması yapılabilir. Bu sebeple bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün doğrudan veya dolaylı olarak 1970–2000 yılları arası Türk sinemasına karakterler, karakterlerin mekânla ilişkileri, karakterlerin tutum ve davranışları ve karakterlere yüklenmiş diyaloglar üzerinden nasıl yansıdığı bu araştırmada temel problem olarak seçilmiştir.

## 1.2. Amaç

Bu araştırmanın ana amacı 1970–2000 yılları arası bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün örneklem filmleri üzerinden doğrudan veya dolaylı olarak Türk sinemasına nasıl yansıdığını karakterler, karakterlerin mekânla ilişkileri, karakterlerin tutum ve davranışları ve karakterlere yüklenen diyaloglar üzerinden ortaya koymaktır.

Ana amaca ulaşabilmek için ise aşağıda dile getirilen hususlar alt amaçlar olarak belirmektedir:

- Arabesk kelimesinin etimolojik açıdan anlamını ve kavramın ilk kullanım biçimlerini belirlemek.
- Türkiye’de arabesk kelimesinin ve arabesk kültür kavramının neye veya nelere karşılık geldiğini ortaya koymak.

## 1.3. Önem

Hem bir müzik tarzı hem de bir kültürel olgu olarak arabesk konusunda bugüne değin çeşitli tartışmalar yapıldığı bilinmektedir. Bu tartışmaların bir kısmı konuya ilişkin geniş ve tutarlı bir bakışı sergilerken, önemli bir bölümüyse konuyu dışarıdan ve önyargılı bir şekilde değerlendirmektedir. Arabesk, öncelikle bir müzik tarzı olarak gündeme gelmiş, tartışmalar bu yönde yapılmıştır. Daha sonraki süreçteyse konunun

sadece müzikten ibaret olmadığı tespiti yapılmış olmasına rağmen arabesk kültüre ilişkin tartışmalar genellikle bu kültüre atfedilen sanatsal üretimler olan arabesk müzik veya filmler üzerinden yürütülmüştür. Elbette arabesk müzik, arabesk müzik şarkıcıları, arabesk filmler arabesk kültürün önemli gösterenleridir. Ancak, bu araştırma esas olarak yaşantılara odaklanmakta, arabesk kültürün birey ve toplumdaki yansımalarının nasıl olduğunu gözlemlemeye, ortaya koymaya çalışmaktadır. Bunu yaparken araç olarak insanı, toplumu ve onun değerlerini öyle veya böyle gerçekçi bir şekilde yansıttığı düşünülen sinema filmlerini, bu filmlerin karakterlerini ve diyaloglarını kullanmaktadır. Dolayısıyla bu araştırma, arabesk kültürün yaşantı boyutu ile nasıl tezahür ettiğini ortaya koymaya çalışması ve bunu yaparken araç olarak insanı, toplumu, onun yaşayışını ve değerlerini gerçekçi bir şekilde anlattığı düşünülen filmleri kullanması bakımından önemlidir.

#### **1.4. Varsayımlar**

Araştırmanın varsayımları şunlardır:

- Arabesk günümüze değin varlığını sürdüren kültürel bir olgudur ve sanatsal üretimin ötesinde de boyutları söz konusudur.
- Arabesk müzik, arabesk müzik şarkıcıları ve onların oynadığı veya yönettiği film ve diziler arabesk kültürün simgeleridirler ve arabesk kültüre ilişkin fikir yürütülmesinde önemli birer kaynaktırlar.
- Arabesk kelimesi veya arabesk kültür kavramı kimi yaşam ve düşünce biçimlerini nitelendirmek için de kullanılmıştır.
- Arabesk kültürün biçimsel veya içeriksel yansımaları Türk edebiyatında veya sinemasında görülebilmektedir.

#### **1.5. Sınırlılıklar**

Araştırmanın sınırlılıkları şunlardır:

- Klasik Yeşilçam melodramları ile bir film türü olarak arabesk şarkılı filmler değerlendirme dışı tutulmuştur.

- Araştırma, filmlerin içeriğini incelemeye yöneliktir. Sinemasal anlatımın biçime ilişkin ögeleri inceleme konusu değildir.
- Araştırma, arabesk müziğin doğup, yaygınlaştığı ve arabesk müzik ve kültüründen söz edilmeye başlandığı 1970’li yıllar ile 2000’e kadar olan dönemi kapsamaktadır. Örnekleme filmleri de bu süre zarfindan seçilmiştir.

## 2. Yöntem

Araştırmanın problemi, temel ve alt amaçları göz önünde bulundurulduğunda araştırma amaçlarının *ne ve nasıl* soruları çerçevesinde tasarlandığı, bu bağlamda araştırmanın ele aldığı konuyu tanıma ve tasvir etme gayesi taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla araştırma betimleyici<sup>6</sup> türdedir. Bu tip bir araştırma için ise nitel yöntem uygun görünmektedir. Araştırma, karakterler üzerinden yapılandırılmış, karakterlerin mekânlar ile ilişkisi, yaşama bakışlarını yansıtan diyalogları çözümlenmiştir.

Araştırmada alanyazın için veri toplama yöntemi olarak arama-tarama yöntemi uygulanmıştır. Toplumsal ve sanatsal boyutları olan arabesk kültür ve sinema gibi iki karmaşık ve geniş konuyu bir araya getiren bu araştırmanın probleminin çözümüne yönelik detaylı bir yazılı, görsel ve işitsel materyal taraması yapılmış, bu doğrultuda kitaplar, makaleler, gazete yazıları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş, çeşitli belgeseller, filmler ve diziler izlenmiş, müzikler dinlenmiştir. Ayrıca toplumsal çevreyi gözlemleyerek araştırmacının kendisi de bir veri toplama aracına dönüşmüştür. Hem olgusal hem de yargısal türde veriler elde edilmiştir. Verilerin önemli bir bölümüne sosyoloji bilimi kaynaklık etmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda araştırmada izlenen yol şu şekilde özetlenebilir:

Öncelikli amaç, arabeski sanatsal üretimlerinden bağımsız olmamakla birlikte, sanatsal üretimlerinin ötesinde de anlamaktır. Arabesk kelimesinin nasıl bir yaşam ve düşünme biçimini imlediğini görmektir. Bunun için ise arabesk kelimesinin etimolojik anlamından yola çıkılarak, kelimenin ilk ve esas kullanım biçimleri ele alındıktan sonra Türkiye'deki arabesk tartışmalarına gelinmiştir. Müzik bağlamında başlayan tartışmaların daha farklı mecralara sürüklendiği bilinmektedir. Arabesk, sadece bir müzik türüne ad olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla arabesk kelimesi ve arabesk kültür kavramının neye, hangi durumlara, kimlerin kültürüne istinaden kullanıldığı belirtilmeye çalışılmıştır. Bu çaba, araştırmayı, arabeskin veya arabesk kültürün zaman içinde değişen anlamlarını belirlemeye, tasnif etmeye ve tekrar yorumlamaya götürmüştür. Bu yorumlama sonucundaysa kelimenin veya kavramın genelde hangi

<sup>6</sup> Betimleyici araştırmalar ilgi duyulan konu ya da etkinliklerin bir betimlemesini, tasvirini yapmayı amaçlayan araştırmalardır. Bu araştırma tipinde çalışılan olgu ya da örneklem hakkında elde edilen veriler betimlenerek temel özellikleri tasvir edilir. Betimsel araştırma, araştırma konusu hakkında genel bir bakış açısı kazanmak için oldukça uygun bir araştırma tipidir (Şavran, 2010: 119).

toplumsal gerçeklikleri, özelde ise hangi yaşam, eylem ve düşünce biçimlerini işaret ettiği<sup>7</sup> ya da bizi hangi dünyalardan haberdar ettiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Son olarak, elde edilen kuramsal bilgiler ışığında araştırma probleminin çözümüne geçilmiştir. Bu aşamada örneklem filmleri incelenmiştir. Örneklem filmleri aracılığıyla bir yaşam ve hayatı algılama biçimi olarak 1970 ile 2000 yılları arası arabesk kültürün Türk sinemasına (problem kısmında açıklandığı gibi doğrudan veya dolaylı) nasıl yansıdığı ortaya konmuştur. Araştırma, örneklem filmleri aracılığıyla Türkiye’de arabesk kelimesi veya arabesk kültür kavramı ile anılan yaşamların ve düşünce biçimlerinin bir betimlemesi şeklinde de okunabilir. Çözümleme, daha önce sorduğumuz “bu insanlar nasıl yaşıyorlar ya da düşünüyorlar ki yaşamları ve düşünce biçimleri arabesk olarak addediliyor” sorusunun da yanıtını vermeye çalışmıştır.

Problem bölümünde sıralanan filmler bu çalışmanın evrenini oluşturabilir. Bu evrene dâhil edilebilecek fakat gözden kaçırılmış filmlerin olması da muhtemeldir. Sıralanan filmler içerisinden örneklem filmleri, yargısal olarak seçilmiştir. Arabesk kelimesinin ve arabesk kültür kavramının karmaşıklığı, dinamikliliği ve değişken anlamlılığı malumdur. Bu da beraberinde örneklem filmlerinin seçiminde ortak ölçüt belirleme zorluğu yaratmaktadır; ancak, araştırmanın kuramsal kısmında dile getirilen arabeske ilişkin tartışmalar ve tanımlamalar bu filmlerin seçilme nedenini anlamlı kılacaktır. Genel bir çerçeve belirtmek gerekirse; arabesk kültürün toplumsal arka planının betimlenebileceği ve arabesk olarak addedilen yaşam ve hayatı algılayış biçimlerinin görülebileceği filmler inceleme konusu yapılmıştır. Adları, yönetmenleri ve yapım yıllarıyla araştırmanın örneklem filmleri şunlardır:

<b><u>Filmin adı</u></b>	<b><u>Yönetmen</u></b>	<b><u>Yapım Yılı</u></b>
Canım Kardeşim	Ertem Eğilmez	1973
Sultan	Kartal Tibet	1978
Banker Bilo	Ertem Eğilmez	1980
Muhsin Bey	Yavuz Turgul	1987

<sup>7</sup> Burada “tanımladığı” yerine “işaret ettiği” ifadesi özellikle kullanılmıştır. Çünkü, arabesk olarak ifade edilen her neyse onun literatürde karşılığı bulunmaktadır. Ancak Türkiye’de arabesk kelimesi ve arabesk kültür kavramının, bağlamından ne kast edildiği tam net olmamakla birlikte, farklı olguların önüne getirilen bir sıfat olarak kullanıldığına sıkça rastlanmıştır.

Düttürü Dünya	Zeki Ökten	1988
Üçüncü Sayfa	Zeki Demirkubuz	1999

Araştırma problemi ve amaçları göstermektedir ki, karakterlerin çözümlenmesi üzerinden yapılan sosyolojik eleştiri, örneklem filmlerinin incelenmesinde, yorumlanıp değerlendirilmesinde uygun bir yöntemdir.

Sosyolojik eleştiri, filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan bir yöntemdir (Özden, 2004: 154). “Amaç, sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir (Moran, 2010: 85)”. Büyük ölçüde betimleyici olan sosyolojik eleştiri yöntemi, “eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir (Moran, 2010: 86)”. Bu yöntemde filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde almış olduğu dönemin sosyal koşullarının incelenmesi esas olduğundan, bir film hangi türe ya da döneme ait olursa olsun, “sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır”. Sosyal değerlerin filmlere nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular bu yöntemin değerlendirme alanında yer almaktadır (Özden, 2004: 154).

Sosyolojik yöntemde filmler, bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünleri olarak ele alınmaktadır (Özden, 2004: 154). Bu yöntem, filmlere, “bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır” (Jarvie, 1978’den aktaran Özden, 2004, s.160).

Araştırmada, sosyolojik eleştiri yöntemiyle, bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabeskin tanımı veya tanımları doğrultusunda film içerikleri çözümlenmiştir. Öykünün anlatım süreci (olay örgüsü), karakterler, mekânlar ve diyaloglar bir filmin içeriğini oluşturan öğeler olarak ele alınmıştır. Çözümleme sonucunda hem örneklem filmlerinde bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün nasıl ele alınıp yansıtıldığı görülecek hem de bu insanlar nasıl yaşıyorlar veya hayatı algılıyorlar ki yaşam biçimleri ve düşünceleri arabesk olarak tanımlanıyor sorusunun yanıtı verilecektir.



### 3. Alanyazın

#### 3.1. Arabesk Kavramı ve Türkiye’de Arabesk

İtalyanca *arabesco*’dan Fransızcaya *arabesque*, Fransızca’dan Türkçe’ye ise *arabesk*<sup>8</sup> olarak geçen kelimenin resim, müzik, dans, mimarlık, edebiyat gibi sanat dallarında kullanılan bir terim olduğu görülmektedir. Kelime anlamı olarak arabesk, İslam sanatına özgü, birbiri içine geçmiş, çiçek ve yapraklardan oluşan girişik bezeme ya da birbiri içine geçerek karışık şekiller alan geometrik bezeme tarzı olarak tanımlanmaktadır (Güngör, 1993: 17).

Fransız düşünür Roger Garaudy, *Sosyalizm ve İslam* (1983) adlı yapıtında arabeski, “ritimli, hareketler halinde, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak süslemelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam Sanatı’na özgü bitki bezemesi biçimleri” olarak tanımlamıştır. Garaudy, doğanın müziksel betimlenişi ile geometrik rasyonel anlamının arabeskte bütüncül bir düzen içinde verildiğini ifade etmiştir (Güngör, 1993: 18).

19. yüzyılda yaşayan Alman düşünür Friedrich Schlegel (1799), terimi şiire aktararak ve şiir sanatının en yüksek düzeyde anlatımı ile birleştirerek, romantizmin en düzeyli sanat yapıtının arabesk biçiminde ortaya çıktığını iddia etmiştir. Yazar ve besteci kimlikleri ile öne çıkmış Ernst Theodor Amadeus Hoffman da Schlegel’e dayanan görüşlerini müzik alanında arabeske uygulamıştır. Hoffman, müziksel arabeskte de yine birbirleriyle sarmaşıklılaşan ses çizgileri, çeşitlilik, zor bileşimli kontrpuan bağlantıları olduğunu belirtmiştir. Sanat yapıtıyla verilmek istenen şeyin, sanatsal gereçler ile örtülebildiği oranda mükemmelliğe vardığını savunmuştur. Bitkilerin dallanıp budaklanmasında olduğu gibi müzik yapıtında sarmaşıklanmış ve kaosa girmiş cümlelerin, bir bütünle birleşebilecek nitelikte düzenlenebileceğini ifade etmiştir. 17. yüzyıldan itibaren müzik alanına giren arabeskin belirgin biçimlerine Alman romantik

---

<sup>8</sup> Arabesk (Fr. Arabesque, Alm. Arabeske): Arap üslubu. Bilhassa Endülüs yoluyla Avrupa’ya geçmiş ve mimarlıkta, süslemede, ballet’te kullanılan serbest, grift, süslü üslup (Öztuna, 1969’dan aktaran Özbek, 2008, s. 15).

besteci Robert Alexander Schumann (1810–1856)<sup>9</sup> ve Fransız besteci Cladue Debussy (1862-1918)'nin<sup>10</sup> müziklerinde rastlanmaktadır (Güngör, 1993: 18).

Oskay (2010: 24) da arabeskin yalnızca bir müzik türü olmadığını belirtmiştir. Oskay, arabeski, Hıristiyan kültüründe de, Doğulu kültür dünyalarında da hayata belirli bir bakış biçiminin dile geldiği, getirildiği bir *motif* olarak ele almıştır:

Ortaçağın karanlık dünyasında; din savaşlarının, vebanın, açlığın, kıtlığın, barbar akınlarının, Akdeniz'in bir ticaret yolu olarak Batı'ya kapatılmasının getirdiği zor günlerde insan, kendi hayatı üzerinde göğe doğru yükselen katedralleri yapmıştır... Bunların süslemelerinde *arabesk* vardır. Aynı çaresizliği; sözü, değişik sözlere dönüştürememenin neden olduğu acizliği dile getiren *arabesk süslemeler* vardır... Ama insanoğlu gene kendine bir çıkar yol bulabilmiştir...

Oskay'ın bu ifadeleri arabesk motifin düşünsel ve duygusal arka planına ilişkin fikir yürütülmesine yardımcı olmaktadır. Ortaçağ'da yükselen Hıristiyan dünyasındaki katedrallerde de, İslam mimarisindeki camilerde de bu motif bir bakıma insanın Tanrı karşısındaki küçüklüğünü ve acizliğini dile getirmektedir. Daha sonraki süreçte aynı motifin, ister edebiyatta ister müzikte kullanılagelsin, hayat veya iktidarlar karşısında ezilen, aciz kalan, bir çıkış yolu arayan insanın da duygu dünyasına hitap ettiği düşünülebilir.

Kavramın uluslararası ilk kullanım biçimlerinin Türkiye'deki gündelik dilde kullanımından farklı olduğu görülmektedir. Türkiye'de arabesk tartışmalarının genel olarak müzikolojik ve sosyolojik (Stokes, 1998) olmak üzere iki ana çerçevede yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu tartışmalar arabesk müziğin Türkiye'de doğuşu ve popülerleşmesiyle başlamış ve genellikle olumsuz yönde seyreylemiştir. Daha sonraysa, eleştiriler bu müziğin içeriğine yönelik olmuştur. Eleştiriler müziğin içeriğiyle sınırlı kalmamış arabesk müzik icracılarına ve bu müziği dinleyen kitleye dönük olmaya başlamıştır. Kültürel bir ürün olan arabesk sadece bir müzik türü olmaktan çıkmış, arabesk müziğin biçimsel ve içeriksel özelliklerinden yola çıkılarak arabesk müziği

<sup>9</sup> Carnival, <http://www.youtube.com/watch?v=dC0JAWQsZwM> (Erişim tarihi: 06.10.2011)

<sup>10</sup> Arabesque, <http://www.youtube.com/watch?v=Yh36PaE-Pf0> (Erişim tarihi: 06.10.2011)

dinleyenlerin kültürü, yaşam biçimi, düşünme tarzı da arabesk olarak adlandırılmıştır. Sonraki süreçte bazı birey ya da toplulukların yaşam tarzı veya düşünme biçimi, arabesk müziği dinlesin veya dinlemesin, yine de arabesk olarak nitelendirilmiştir. Böylece konu sosyolojik açıdan incelenmesi gereken karmaşık bir hale gelmiş, bu yönde çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar ise çoğunlukla arabeski veya arabesk kültürü açıklamaya, betimlemeye ve anlamaya yönelik çalışmalar olmuştur.

### 3.1.1. Bir müzik tarzı olarak Türkiye’de arabesk

Popülerleşmiş biçimiyle Türkiye’de arabesk her şeyden önce bir müzik tarzı olarak anılmaktadır. 1960’ların sonunda Türkiye müzik piyasası Orhan Gencebay ile birlikte Türk klasik ve halk müziği motiflerinin Batı ve Mısır unsurlarıyla iç içe geçtiği karma bir müzik tarzıyla tanışmıştır. Gecekonduarda yaşayan kırsal göçmenlerin özlemlerini yakalayan bu yeni popüler müzik tarzı arabesk olarak adlandırılmıştır (Özbek, 1999: 169).

Arabeske atfedilen bu iç içe geçmişlik ve karma özelliği ya da bir başka deyişle melez yapısı üzerinde durulması önem arz etmektedir. Çünkü, Türkiye’de arabesk kelimesinin iç içe geçmiş hemen her şeyin önüne getirilen bir sıfat olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Dolayısıyla öncelikle arabesk müzikte bu iç içe geçmişliğin nasıl tezahür ettiğini anlamak faydalı olacaktır. Özbek (1999: 170), Orhan Gencebay’ın arabesk müziğin en ünlü ilk temsilcisi olmasına rağmen arabesk teriminin 1960’ların başından beri müzik çevrelerince bilindiğini ve Suat Sayın’ın<sup>11</sup> yapıtlarını değerlendirmek için kullanıldığını ifade etmektedir. “Sayın, Türk sanat müziğinin hafif versiyonlarını bestelemekle birlikte, yapıtlarında Mısır’dan alınma bazı nağmeleri kullanmıştır”. Sayın’ın en büyük katkısının bu müziği orkestraya uyarlama biçiminde olduğunu ifade eden Özbek, Sayın’ın geleneksel çalgıları tek tek kullanmak yerine, bunların sayısını arttırdığını ve Mısır tarzını izleyerek Batılı çalgılarla zenginleştirdiğini belirtmektedir. Gencebay, 1966’da bestelediği *Derya’da Bir Salım Yok* adlı ilk popüler şarkısında çeşitli halk müziği ve klasik müzik çalgılarını Batılı yaylarla bir araya getirmiştir. Ancak, şarkı özünde Arap havası taşımamasına karşın, orkestra düzenlemesi

<sup>11</sup><http://www.youtube.com/watch?v=1VEUHfMbNAE> (Erişim tarihi: 27.04.2011)

sebebiyle ortodoks klasik ve radyo müzisyenleri, Sayın gibi Gencebay'ı da arabeskçi saymıştır (Özbek, 1999: 170-171).

Özbek (1999: 172), “Gencebay’ın 1968 yılında besteleyip yorumladığı *Bir Teselli Ver* ve ardından *Hatasız Kul Olmaz* adlı şarkılarının sözlerinin ve ezgilerinin gecekondulu halkın günlük konuşma dilleri, müzik gelenekleri ve yeni yaşam tarzlarıyla çakıştığını” belirtmektedir:

Müzik, büyük kentlerin sınırlarında gelişmekte olan bu yeni özel dile, kentle karşılaşan ve gittikçe büyüyen bu özel kesimin yükselen beklentilerini, arzularını ve düş kırıklıklarını ifade eden bir araç sağlamıştır. Göç eden ve ezilenlerin kültürü, Gencebay’ın yapıtlarında sesini bulmuş ve bu ses onun müziği aracılığıyla halkın bilincine taşınmıştır.

Bu ifadeler Gencebay arabeskine olan ilginin nedenini kısaca açıklamakla birlikte bu müziğin dinleyicilerinin başlangıçta kimler olduğunu da belirtmektedir. Araştırmanın ilerleyen satırlarında da belirtileceği üzere “göç eden ve ezilenlerin kültürü” daha geniş bir kavramsallaştırmayla gecekondulu kesimin kültürü arabesk olarak adlandırılmıştır.

### ***3.1.1.1. Arabesk müziğe yönelik eleştiriler***

Arabesk müziğin doğuşuyla beraber ona yönelik değerlendirmelerin çoğunlukla olumsuz yönde olduğu görülmektedir. Özbek (1999: 182), çeşitli kültürel ve siyasal inançlara bağlı bürokratların, aydınların ve sanatçıların dayandıkları nedenler farklı da olsa arabeskin kaba, bayağı ve yoz bir tarz olduğu görüşünü paylaşageldiklerini belirtmektedir. Genel olarak bürokratlar, özel olarak da devlet denetimindeki radyo ve televizyonlarda çalışan yapımcılar, “Türk Sanat Müziği’nin, Türk Halk Müziği’nin, Türk Hafif (Pop) Müziği’nin ya da çoksesli (Batılı) müziğin resmen belirlenmiş kategorilerine uymayan her türlü Türk müziğini” arabesk saymışlardır. Dolayısıyla bu şarkıları radikal ve solcu şarkı sözleriyle birlikte sansüre tabi tutmuşlardır. Ayrıca, sol eğilimli düşünürler arabeski kadercı bir bakış açısı geliştiren, yanlış ve kolayca yönlendirilebilecek bir bilinç veren ve toplumsal protesto unsurundan bütünüyle yoksun geleneksel (yani kendilerince geri) bir tarz olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla kendilerini arabesk yaftasından uzak tutmaya çalışmışlardır. Türk klasik ve halk müziği sanatçıları

ise arabeski “saf” gelenekleri Arap ve Batı etkileriyle kirlettiği gerekçesiyle kınamışlardır (Özbek, 1999: 182).

Genel olarak kültürü bir gelişmişlik düzeyi olarak tanımlayan yaklaşım arabeski “yoz” ve “bilinçsiz” olarak nitelemiştir. Işık ve Erol (2002: 25), resmi ideolojinin aydın tipine uyan sanatçılar ve fikir adamlarının, arabeski Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’nin “basit” tarafları alınarak Arap ritimlerinin eklenmesi sonucunda ortaya çıkan yoz, ilkel ve uyduruk bir müzik türü olarak görmeye çalıştıklarını ifade etmektedir. TRT’nin, bu müzik türünden bihabermiş gibi davranmasını ve görmezden gelmesini bu durumun en somut örneği olarak göstermektedir. Arabesk müziğin “yoz” bir müzik türü olduğu yönündeki eleştirilere Özbek (2008: 21), “yoz müzik ya da Arap müziği denilerek yapılan bir geçiştirme-inceleme, arabesk müziğin özgüllüğü hakkında hiçbir şey söylememekte, olsa olsa bu yargıyı veren toplumsal grupların ideolojileri ve modernleşmeye yanıtları hakkında bilgi verir” şeklinde cevap vermektedir.

Özbek (1999: 168), “güya saf olmadığı için, ayrıca kaderciliği ve yozluğu yüzünden bir tehdit olarak bakıldığını” ifade ettiği arabeskin, “kentsel çevreyi kırsallaştırdığına ve kirlettiğine inanıldığını” belirtmektedir. Bu tür açıklamaların altında “geleneksel ile modern arasında bir ikilik gören ve temelde gelenekselin geri olduğunu kabul ederek geleneğin ardından modernliğin geleceği bir geçiş dönemi çevrimini varsayan klasik modernleşme kuramının olduğunu” ifade etmektedir. Klasik modernleşme kuramına yaslanılarak, “arabesk kültür bu geçiş döneminin bir ürünü, toplumda marjinal kalan sakat bir unsur gibi” sunulmuş; “sanayileşme ve kentleşmenin ilerlemesiyle yavaş yavaş silinip gideceği” varsayılmıştır.

Bir başka yaklaşım ise arabeskin, devletin ve onun dayandığı kapitalist sistemin kitleleri uyutmak ve bilinçlenmesini engellemek için ortaya attığı bir yapı olduğunu iddia etmiştir. Bu yaklaşıma göre arabesk, sınıfsal bir direnişten çok tevekkülcü bir bakış açısına karşılık gelmekte, bu nedenden ötürü doğal olarak sistemin işleyişini sağlamaktadır (Işık ve Erol, 2002: 26). Böyle bir iddia ise arabesk müziğin bir kitle kültürü ürünü mü yoksa popüler kültür ürünü mü olduğu tartışmasına kadar uzanabilmektedir.

### 3.1.1.2. Popüler kültür ürünü olarak arabesk müzik

Kitle kültürü halkın, yani toplumun çoğunluğunun ürettiği bir kültür için değil, aksine kitleler için, kültür endüstrisi tarafından, kitlesel bir şekilde ticari kaygılarla üretilen ama kitlesel düzeyde tüketilen kültür için kullanılan bir terimdir (Gökalp, 2010: 103–104). Halk kültürü "aşağıdan" üretilen bir kültürken, kitle kültürü "yukarıdan dayatılan" bir kültürdür. Temel özelliği daha çok tüketim ve azami kâr olduğu için "en düşük ortak payda"yı hedefler, sıradan ve bayağı denilebilecek ürünler üretir. Bununla beraber, "kitle kültürünün ürünlerinin kitlesel tüketimini sağlayabilmek için egemen kültürel/siyasal değerlere dayandığı, böylelikle siyasal tahakkümün önemli bir aracı olduğu da göz ardı edilmemelidir". Frankfurt Okulu temsilcilerine göre kitle kültürü, esas olarak endüstriyel kapitalizme ait olan, büyük ölçüde kitle medyası tarafından üretilen bir kültürdür. Hem daha çok tüketimi ve kârı hem de kapitalist değerlerin yeniden üretimini hedefler (Strinati, 2004'ten aktaran Gökalp, 2010, s. 103–104). Kavram, özünde kültürel hayatın ticarileşmesiyle bağlantılıdır ve kültür ürünlerinin birörnekleşmesi ile "dağıtım teknolojilerinin rasyonelleşmesi süreçlerine işaret etmektedir (Gökalp, 2010: 109)". Bu bağlamda kitle kültürünün tüketicisi konumunda olan kitle toplumu ile karşı karşıya olunduğunu iddia etmek mümkündür. Swingwood (1996'dan aktaran Ergül, 1998, s. 195), kitle toplumunun ortaya çıkmasında şu olguların bir araya gelmesinin etken olduğunu söylemektedir: "Kapitalist işbölümünün gelişmesi, fabrikalardaki geniş kitlesel örgütlenme, kitlesel meta üretimi, iş olanaklarının artması sonucu kentlerdeki nüfus artışı, işçi sınıfının oy hakkını elde etmesiyle siyasetin kitlesel boyutlara taşınması, karar alma mekanizmalarının merkezileşmesi..."

Mills'e (Swingwood, 1996'dan aktaran Ergül, 1998, s. 196) göre kitle toplumu edilgin, ilgisiz, toplum içerisinde yalnızlaşmış ve birbirleriyle ilişkilerinde çözümlerin yaşandığı bireylerden oluşmuştur. Mills, kitle toplumunu "bir kamuoyu oluşturabilecek çıkar gruplarının giderek yok olduğu, herkesin tüketime koşullandırıldığı, yarı refah/yarı polis toplumu" olarak nitelendirmektedir. Ancak, böyle bir yaklaşım Mutlu'nun (1995'den aktaran Ergül, 1998, s. 196) belirttiği üzere kitlenin bütünüyle edilgin konuma indirgenmesi nedeniyle eleştirilmektedir. Çünkü, "yeni kültür endüstrileri karşısında birey sanıldığı kadar umarsız olmadığı gibi, üretilen ürünler de zaman zaman yenilikçi öğeler içerebilmektedir".

Genel olarak popüler kültür ile kitle kültürünün eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmekle beraber, aynı kavramlar değillerdir. Oktay (1993: 21) popüler kültürün özelliklerini Şu Şekilde sıralamaktadır:

- Biçim olarak orta karmaşıklıkta
- Aktarımı ya da iletimi ortam ve teknolojik olarak dolaylı
- Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) olan
- Kültürel değerleri gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtan
- Ürünü tüketiciye dönük
- Oldukça ucuza fakat parayla elde edilen

Oktay'ın özelliklerini yukarıdaki Şekilde sıraladığı popüler kültür, Raymond Williams'a göre, halk tarafından yaratılan bir kültürken, kitle kültürü ise belli bir toplumsal grup tarafından halk için geliştirilen bir kültürdür (Özbek, 2008: 92). Bu, aynı zamanda popüler kültürün kitle kültüründen en önemli farkıdır. Dolayısıyla, kitle kültürünün yukarıdan dayatılmasına karşılık, popüler kültürün halk tarafından üretilmesi ve üreticisinin ve aynı zamanda tüketicisinin tek tip, edilgin, tepkisiz olmamasından ötürü kitle kültürü kavramından ayrılmakta ve arabesk kültürün nitelendirilmesinde çok daha uygun bir terim olmaktadır. Özbek (2008: 92) de, arabeskin yalnızca müzik endüstrisinin körüklediğı bir meta olmadığını, özellikle 1976'lar öncesinde, yani müzik endüstrisinin Türkiye'deki atılımından önceki dönemde ortaya çıkmış olup, gecekondulardaki ifade tarzlarıyla örtüşen yapısıyla da yalnızca bir meta değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı olduğunu belirtmektedir.<sup>12</sup>

Bütün bu değerlendirmelerin ışığında Güngör'ün (1993: 23) yapmış olduğı arabesk müzik tanımını bu araştırma kapsamında kullanılacak en sade ve açık arabesk müzik tanımıdır:

---

<sup>12</sup> Ancak, 1990'lı yıllarla beraber arabesk müzik ve kültüründe dikkate değer değişimler meydana gelmiştir. Ayrıca, bu dönemde TRT tek kanal olmaktan çıkmış, Türkiye'de birçok özel radyo ve televizyon kanalı yayın hayatına başlamıştır. Arabesk kültür ürünleri hem eski hem de yeni halleriyle özellikle televizyon ve diğer kitle iletişim araçlarında kayda değer bir yer edinmiştir. Küçük kanallardan büyük medya kuruluşlarına dek arabesk kültür ürünleri her türlü medyadan izlenir olmuştur. Bir süre sonra ise arabesk kültür ürünlerinin üretimi "aşağıdan" değil, "yukarıdan" olmuştur. Bu yıllarda arabeskin bir kitle kültürüne evrildiğini söylemek mümkün görünmektedir.

İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür. Dolayısıyla da arabesk müzik ülkemizin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişim sürecinin sanatsal boyuta daha doğrusu müziğe yansıyan bir görünümü olarak değerlendirilebilir.

### 3.1.2. Arabesk kültür: Bir müzik türünden daha fazlası

Arabesk denince ilkin bir müzik türü anlaşılacakla beraber olgu, sadece müzikten ibaret değildir. Belge (2008: 342), arabeskin ev eşyası, çeşitli süsler, resimli halılar, filmler ve başka şeylerden oluşan bir dünya, bir “hayat biçimi” olduğunu ifade etmektedir. Belge, 1960’larda sanayileşmenin yaygınlaşması, ulaşım olanaklarının artmasıyla beraber kırlardan kentlere insanların aktığını, bununla beraber yalnız büyük kentlerin değil, Anadolu’daki merkezlerin de genişlediğini dile getirmektedir. Böylece “şehirler içinde şehirler kurulmuş”, bunun yanı sıra, kırlar ve köyler de değişmiş; değişim, her köşe bucağa sızmıştır. Belge’nin ifadelerinden anlaşılacağı üzere 1960’lı yıllarla beraber Türkiye yoğun bir kentleşme sürecine maruz kalmıştır. Bu süreç boyunca kent merkezleri genişlemiştir. Kırdan gelenler geldikleri bu yeni merkezlerde kendi “şehirlerini” kurmuş, gecekondulaşma baş göstermiştir. Bu durum ise beraberinde hem kentte hem de kırdaki birtakım değişimlere neden olmuştur. Arabesk kültür, sınırları net olmamakla beraber bu değişimin karşılık bulduğu alanlardan biri olarak görülebilir.<sup>13</sup>

Kutlar (1980: 16) ise, arabesk kültürü, dönemin koşullarına uygun olarak arada kalmış bir müzik türü ve onun beslendiği bir kültür olarak tanımlamıştır. Kutlar, arabesk

<sup>13</sup> Kültür, üzerinde tam bir uzlaşıya varılamamış kavramlardan biridir. Farklı disiplinlerden araştırmacılar kültürü, ele aldıkları çeşitli boyutları ile tanımlamaya çalışmıştır. Kültür, bir dönemin ya da bir halkın yaşam biçimi anlamında betimleyici ve antropolojik bir tanıma da sahiptir. Bu tanıma göre kültür, bir toplumsal grubun ya da halkın gündelik yaşamında belirli anlamlar ve değerler üreten yaşam tarzlarına işaret eder. “Kısaca, bir grubun bütün bir yaşam tarzı olarak görülebilecek bu tanıma göre kültür, bir grubun inandıkları değerlerden, izledikleri normlardan ve yarattıkları maddi şeylerden oluşur (Gökalp, 2010: 101)”. Kültürün maddi öğeleri toplumun ya da grubun herhangi bir gelişim aşamasında teknolojik ilerlemesini, üretim, teknik, hüner ve becerilerini ifade ederken, manevi öğeleri, toplumun yaşamını düzenleyen değer, inanç, yasa, gelenek ve ahlak kurallarından oluşmaktadır (Özkalp, 2000: 97).



kültürün, bir yere ait olamamanın (ne kentli ne de köylü) verdiği arada kalmışlık içindeki bireye seslendiğini, onun anladığı dille ona aidiyet duygusu kazandırdığını öne sürmüştür. Kutlar'a göre arabesk, kentin alt katmanlarını oluşturan insanların kente ya da moderne direnme çabasından ziyade, bu insanların var olma biçiminin yansımasıdır.

Özbek (1999: 168–169) ise başlangıçta bu popüler şarkıları belirtmek (ya da yermek) için kullanılan “arabesk” teriminin daha sonraları Türk kentlerinin çevresinde oluşan *bütün bir göçmen kültürünü* betimleyen bir anlam kazandığını ifade etmektedir. Kutlar'ın ifadelerinin aksine Özbek'e göre arabesk, “Türkiye'nin modernleşmesindeki mekânsal ve simgesel göç ile inşa edilen ve yaşayan popüler kültürün tarihi bir biçimlemesidir”.

Bu melez kültür, kırsal göçmen kitlelerinin 1950'lerden itibaren Türk toplumundaki hızlı modernleşmeyle biçimlenen yaşantılarını dile getirmiş, bu kitlelerce popüler hale getirilmiştir. Bu kültür, bir zamanlar Cumhuriyet'in sahici temeli olarak saygı gösterilen, göç edip yedek işgücü olarak kent merkezlerinin sınırlarında yaşamaya başlamalarıyla ortaya çıkan “kültürsüz” varlıkların, yerleşik öteki kentlilerce istenmeyen köylülerin çok tartışılan kent kültürüdür.

Kongar başlangıçta bütün bir göçmen kültürünü betimleyen arabesk kültür kavramını özelleştirmekte ve konuyu gecekondu kesim, gecekondu ailesi ve onun kültürü temelinde tartışmaya açmaktadır. Ancak, Kongar bütün bir gecekondu kesimi değil, gecekondu kesim içindeki belli bir bölümü ve onun davranış tarzını olumsuzlayıcı bir biçimde arabesk olarak adlandırmaktadır. Kongar, arabesk kültürü tanımlarken öncelikle kırdan kente göçen ve gecekonducularda yaşamaya başlayan ailenin geçirdiği dönüşümü açıklamaya çalışmaktadır.

Köyden kente göçün, tarımdan sanayiye ve hizmetlere geçiş anlamı taşıdığını dile getiren Kongar (2007: 590), kırsalda çiftçi ya da tarım işçisi olan erkeğin, kentte sanayi işçisi ya da hizmetli durumuna geldiğini belirtmektedir.

Kente göç, ailenin içinde bulunduğu tüm ilişkileri değiştirir. Gecekondu ailesi, artık kendisini köydeki komşularıyla değil, kentin en üst tabakalarında yaşayan gruplarla karşılaştırmaktadır. Gözlediği kentsel

yaşamın olanaklarından yararlanmak istemektedir. Bütün bunların sonunda, gecekondulu ailesi hızla kentsel değerleri benimser (Levine, 1973'ten aktaran Kongar, 2007, s. 590).

Kongar (2007: 591), bir konut sahibi olmak, çocuklarını eğitimin en yüksek basamağına kadar desteklemek gibi yüksek beklentiler geliştiren ve çok çalışıp, yeni beceriler öğrenip, çocuklarını yükseköğretime yönelterek bu beklentilere uygun gerçekçi davranış biçimlerini sergileyen gecekondulu ailelerinin hemen hemen hiçbirinin köyüne geri dönmek istemediğine vurgu yapmaktadır. Bu isteksizliği ise gecekondulu ailesinin kent yaşamına sağladığı uyum ve ileriye dönük beklentileri ile köydeki durumun gerçekten umutsuz oluşuna bağlamaktadır. Kongar, ailelerin pek çoğunun, köylerinde günlük yaşamlarını sürdüremediklerini, “önlerinde başka bir seçenek bırakılmadığı” için kente göçtüklerini belirtmektedir. Kente uyum sağlamaktan başka çareleri olmadığı için aileler, bu konuda büyük bir çaba harcamışlardır. Kongar'a göre bu durum, beraberinde, ailelerin sadece günlük yaşam alışkanlıklarında değil, yaşama bakış biçimlerinde ve tutumlarında da bir değişim meydana getirmiştir.

Köyde yüz yüze ve "birincil tip" dostluk ve akrabalık ilişkilerine alışmış olan aile, kentte, örgütlerle karşı karşıya kalır ve her ne kadar akrabalık ve hemşerilik ilişkilerini, olanaklı olduğu ölçüde sürdürmeye çalışırsa da, kendisini yazılı kurallara göre düzenlenmiş olan "ikincil tip" ilişkilere muhatap durumda bulur. Gecekondulu halkı arasında, örgütlerde üyelik de artık yaygınlaşmaya başlamıştır. Sendikalarda üyelik yanında çoğu anne-baba, okul-aile birliklerinde etkin roller oynamaktadır. Hiç kuşkusuz, bunun bir nedeni, çocukların eğitimine verilen büyük değerdir. Ayrıca aile, gerek komşuları, gerekse erkeğin iş arkadaşları arasında yeni dostlar edinmeye başlar.

Kongar (2007: 591), bu oluşum ve değişimler sırasında gecekondulu ailesinin, geride bıraktığı köyü ile birlikte geleneksel feodal değerlerini önemli ölçüde terk ettiğini ancak geldiği çevrenin, sanayiye dayalı yeni kentsel sistemini de özümleyecek durumu ve zamanı olmadığını belirtmektedir. Kongar'a göre *kent hukuku dışı alanlarda* yaşayan bu aileler, “iki arada bir derede” kalmış ve her iki tutarlı değerler sisteminin de dışında

kalarak, kendilerine özgü bir değerler sistemi ve “pek doğal olarak yepyeni bir kültür” geliştirmişlerdi.

Kongar (2007: 591–592), bütün bu değişimler sırasında, bütün ailelerin tekdüze ve birörnek bir yapıya sahip olmadığını, gecekondü bölgelerinin kendi aralarında da, aynı gecekondü bölgesinin kendi içinde de farklı tabakalaşma süreçlerini yaşadığını belirtmektedir. “Örneğin kültürün ve değerler sisteminin ayrıntılarına inildiğinde, tabakalaşma süreci ile ortaya çıkan farklılıklara dikkat etmek gerektiğini” dile getirmektedir. Bu bağlamda Erder’in (1996: 292–296) bu yöredeki aileler için toplumsal hareketlilik bakımından yapmış olduğu "yükselen aileler", "izole küçük orta sınıflar" ve "yerleşikleşen yoksullar" ayrımının, oldukça işlevsel olduğunu ifade etmektedir. Erder, yukarı doğru toplumsal hareketliliğini başarmış ya da başarma potansiyeline sahip aileleri *yükselenler*, mevcut durumlarını korumaya çalışanları *izole küçük orta sınıflar*, yoksulluğa mahkûm olanları *yerleşikleşen yoksullar* olarak adlandırmaktadır.

Kongar (2007: 592), kendi yaptığı "gecekondü ailesi kültürü" tanımının daha çok "yükselenler" tarafından oluşturulan, temsil edilen ve yaygınlaştırılan kültürü kapsadığını belirtmektedir. Bu kültürün genellikle *arabesk* adı altında genel biçimde nitelendiğini, “bazı yönleri” gecekondü bölgelerindeki öteki ailelerce de benimsenerek bu yörelerin ortak kültürü haline geldiğini, sonra da tüm Türkiye’yi etkilemeye başladığını ifade etmektedir. Kongar, arabesk kültürü, *kırsal alanlardan gelerek kent hukuku dışı alanlara yerleşen ve yasadışı yolları kullanarak konut edinen grupların, bu süreç içinde ürettikleri kendilerine özgü bir değerler sistemi ve bu değerler sistemine dayalı kültürleri* olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda arabesk kültürün özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

- Bu kültürün tek ve biricik hedefi zenginlik ve iktidar iken, en önemli özelliği bireyin çıkarlarını, tüm ilişkilerin ve değerlerin merkezi olarak görmesidir.
- Bu kültürde, kamu yaşamı, hukuk, dayanışma, başkalarının hak ve özgürlükleri gibi kavram ve değerler, ancak bireyin çıkarlarına doğrudan hizmet ettiği oranda vardır, yoksa bütünüyle reddedilir.

- Gecekondu bölgelerinde de işlevsel olan, geleneksel nitelikli feodal kültürden gelen akrabalık ve hemşerilik ilişkileri bile bu yeni kültür çerçevesinde ancak *bireysel çıkarlar açısından kullanılabilirdiği ölçüde anlam ifade eden* ilişkiler niteliği kazanmıştır (Kongar, 2007: 592).

Gürbilek ise arabesk kültürü sadece bir arada kalmışlığın dile gelmiş biçimi olarak görmemektedir. Gürbilek'e (2009: 34–35) göre arabesk, “*bugün gelip yarın kalanın*”<sup>14</sup>, *önceki ve bugünkü kültürün uzlaştığı yerdir. “Hem o, hem ötekidir. Aynı zamanda onu geldiği yerden de, kaldığı yerden de ayıran, önceki kültüründen koptuğu, yeni tanıştığı kültüre direndiği yerdir: Ne o ne de ötekidir.”* Gürbilek aslında böyle bir yer olmadığını, “ya da yalnızca bir yüzey, bir görüntü, ya da bugün yaşadığımız şekliyle hayat” olduğunu savlamaktadır.

Gürbilek (2009: 69), 80’lerde en çok yakınılan şeylerden birinin büyük şehirlerin “istilası” olduğunu fakat gecekonduların daha önce de var olduğunu, buna karşılık İstanbul’un elden “gittiği”nin, gecekondulaşmanın hızını en çok kaybettiği 80’lerde dile getirildiğini belirtmektedir. Bu noktadaki benzerliğe ve paralelliğe dikkat çeken Gürbilek (2009: 24–25), arabesk denen müziğin 70’lerde de var olduğunu ancak 80’lerde bir söylem nesnesi haline geldiğini, yalnızca bir müzik tarzının değil “kültürsüzlüğün” de adı olduğunu ifade etmektedir:

80’lerde genellikle “arabesk” adı altında toplanan çeşitli müzik tarzları, yaygınlık ve üretkenliklerini, kendi geleneksel kültürlerinden kopmuş, ama şehir kültürünün de parçası olamamış, her ikisine de yabancı insanların varlığına olduğu kadar, bu sentetik dili<sup>15</sup> müzikte yeniden üretebilmelerine, müziği organik bir sentez oluşturamayacak kadar farklı tarihlere sahip

<sup>14</sup> Gürbilek (2009: 33), Simmel’in yabancıyı “bugün, gelip, yarın kalan” kişi olarak tanımladığını ifade etmektedir. Gürbilek, turist eğer bugün gelip yarın giden kişiye eğer, yabancıların bugün gelip yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan kişi olduğunu dile getirmektedir ve bu tanımdan yola çıkarak arabeskin, şehre gelip köye dönme imkânı olmayan, ne şehirli ne de köylü olanın müziği olduğunu ifade etmektedir. Gürbilek, ayrıca Ahmet Kaya ve Selda Bağcan gibi şarkıcıların söz ve müziklerini dikkate alarak arabeskin, “hapse giren, çıktığında bıraktığı ortama geri dönme imkânı olmayan, hem içeride hem dışarıda olan devrimcinin müziği” olduğunu savlamaktadır.

<sup>15</sup> Gürbilek, 80’lerde özellikle reklamlar tarafından kışkırtılan, “kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi haline getiren” bir dilden söz etmektedir. Reklamların dilinin, “bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanları, tanımaya dayanan bilgiyle tanıtım bilgisini birbirinden koparıırken, bir yandan da başka alanlarda da kullanılacak yeni bir dili, söz ettiği nesneyle ilişkisi nedensiz ve keyfi olan, günlük konuşma dilinden, teknik dilden, teorik ya da felsefi dilden, argodan, edebi ya da politik dilden alıntılar yapan, ama hepsine eşit uzaklıkta bir sentetik dilin özendirildiğini” belirtmektedir.

türlerden (Arap müziği, taverna müziği, pop müzik, Türk müziği, türkü ya da marş) alıntılara yer veren bir düzeye dönüştürmüş olmalarına da borçluydu. Aynı zamanda, bir zamanlar parçası oldukları ortamla organik bağını koparmış bu türleri taklit etme ve bozarak kullanabilme becerisine.

Gürbilek (2009: 25), sözlerinin devamında ise “arabesk” kelimesinin neyi ve hangi durumları adlandırmak için kullanıldığını ifade etmektedir. Konunun daha sade bir şekilde ifade edilmesini sağlamak için Gürbilek’in ifadeleri aşağıdaki şekilde maddelendirilme yoluna gidilmiştir. Gürbilek’e (2009: 25) göre 80’li yıllarda arabesk,

- büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar,
- büyük şehrin “asıl” sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının adıydı.
- Bir müddet sonra da bazı aydınların ayak takımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk.

Gürbilek’in, arabeskin “aynı zamanda büyük şehrin *asıl* sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının adı” olduğu yönündeki tespiti üzerinde durulabilir. Gürbilek’in bu tespiti doğrultusunda şu sorulara yanıt verilmesi açıklayıcı olacaktır:

1. Kentin *asıl*<sup>16</sup> sahipleri arabesk adlandırmasını ne anlamda kullanıyorlardı?
2. Kimlerin kültürlerini arabesk olarak adlandırıyorlardı?
3. Hangi şey veya durumlar için arabesk adlandırmasını uygun görüyorlardı?

Bu soruların yanıtlarını Ayşe Öncü’nün (2009: 117) “İstanbulular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi” adlı makalesinde bulmak mümkündür. Öncü, çalışmasında, “İstanbulu sözcüğü, günümüz İstanbul’unda nasıl içerik ve anlam kazanıyor” sorusuna yanıt aramaktadır. Bu sorunun yanıtını ise mizah dergilerinde yayınlanan kimi karikatürler üzerinden bir okumayla vermeyi

<sup>16</sup> Kentin asıl sahipleri ifadesiyle daha önce Özbek’in de belirttiği gibi, *öteki yerleşik kentliler*, kentleşmiş modern ya da elit kesim anlaşılabilir.

amaçlamaktadır. Bu okuma esnasında ise karikatürleri üç ayrı başlık altında incelemektedir. Öncü'nün, "Arabesk Kültür İstanbul'u İstila Ediyor" başlığı altında dile getirdiklerinde yukarıda yer alan soruların yanıtlarını bulmak mümkündür. Öncelikle başlığın kendisinde *istila etmek* ifadesi kullanılarak arabesk kültüre karşı en baştan bir olumsuzlamaya gidilmektedir. Başlığın altında arabesk kültüre ilişkin dile getirilen düşüncelerde ise bir adlandırma çabasının varlığı sezilmektedir. Kentteki bir kesim bir başka kesimi adlandırmaya çalışmaktadır. Bir başka deyişle kentin "asıl" sahipleri kentteki yeni taşralıların kültürünü adlandırmaya çabalamaktadır. Bu yeni kültür içinse arabesken daha uygun bir kelime bulunulamamış görünmektedir.

Kentin bu "asıl" sahipleri için arabesk etiketi bir şeyin "katışık, melez, derme çatma" olduğu anlamına gelmekteydi. Dolayısıyla bu sözcüğü uyumsuzluğu, kokuşmuşluğu anlatan *kitsch*<sup>17</sup> sözcüğü yerine kullanmaktalardı. Arabesk müzik gittikçe yaygınlaşmakta, bu türde eser verenlerin sayısı çoğalmakta, ünlü arabesk şarkıcılarının yer aldığı filmler gişede önemli başarılar elde etmekteydi. Bu süreç içinde arabesk terimine başka yan anlamlar yüklenmekte, bir müzik ve film türü olmanın ötesinde, bunları seven halk kesimlerinin kültürel alışkanlıklarını ve hayat tarzını nitelemek için de kullanılmaya başlanmaktaydı. "Arabesk sevenler, "arabesk kültüre" sahip insanlar olarak görülmekteydi: sıradan, bayağı, ama en önemlisi arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve kirleten bir kültür" (Öncü, 2009: 128).

İstanbul'un çeperlerinde yaşayan düşük gelirli kalabalıklar, arabesk kültüre sahip insanlar olarak görülmekteydi. Kentin "asıl" sahipleri için bu insanlar kent hayatının nezaketini öğrenemediği halde, Kongar'ın da iddia ettiği üzere, kaba bir ticari açığözlülüğü benimsemişlerdi. Kendi geleneksel köylü hayatlarının masumiyetini, saflığını ve sahiciliğini yitirmişlerdi. Buna karşılık cahillikten kurtulamamış, "iki cami arasında binamaz kalmışlardı". Arabesk kültür kavramı, kentin "asıl" sahiplerine, sahte bir kentliliği, çok değer verilen değerlere aykırı ve aynı zamanda onlara meydan okuyan melez bir dünyayı hatırlatmaktaydı. Ne kentli ne köylü olduğu için yersiz kalmış bir kültür olarak tanımlanmaktaydı (Öncü, 2009: 129).

<sup>17</sup> Caludio Lomnitz, Meksika'da *naco*, Bolivya ve Peru'da *cholo* ve Ekvator'da *mano* terimlerinin, benzer biçimde katışıklık ve melezlik çağrışımı yaptığını ve bir *kitsch* türüne işaret ettiğini ifade ediyor. Lomnitz, bu terimlerin sömürge dönemi kastlarıyla yüklü olduğunu, başlangıçta Amerikan yerlileri ve daha genel olarak köylülüğe karşı horlayıcı birer terim olarak kullanıldığını ve kullanımları itibarı ile "kaba" ve "kültürsüz" anlamlarını içerdiğini belirtiyor (Lomnitz, 1966'dan aktaran Öncü, 2009, s. 128).

Öncü arabesk kültüre ilişkin okumasını Latif Demirci'nin 1980'li yıllarda çizmiş olduğu karikatürler üzerinden yapmaktadır. Latif Demirci ise, Öncü'nün ifadeleri ile

İstanbul'un alt sınıflarının, modernliğin maddi göstergelerini yanlış biçimlerde bir araya getirdiği için vülger olarak görülen arabesk dünyasına girerek bu insanların yaşadıkları çelişkilerden nasıl bihaber olduklarını, gündelik hayatlarının parçası olan, görünüşte birbiri ile hiç ilgisi olmayan nesne, kelime ve imajlarının yarattığı kakafoniye nasıl aldırmadıklarını ortaya koymaya çalışır (Öncü, 2009: 129).

Demirci bu karikatürlerinin birinde “bağdaş kurup oturmuş tespah çeken adamı Kaliforniya yazılı tişörtü içinde mükemmel bir huzur içinde” göstermektedir. Bir başka karikatüründe ise “evin kızı kahve ikram ederken iki kadın onun kılığına hiç aldırılmaz, çok doğal bir şeymişçesine travestiliğinden söz etmekteledir” (Öncü, 2009: 129). Öncü, “arabesk kültürün hicve dayalı bir yorumu ile” Demirci'nin, “okuyucunun kendisinin ahlaki ilkelerin ihlaline ve neyin kabul edilemez olduğuna dair anlayışının kategorik sınırlarıyla dalga geçtiğini” ifade etmektedir. Demirci'nin mizahının esas çarpıcı yönünü, “arabeski, tek bir toplumsal kesim ya da sınıfa indirgenemeyecek bir tarzda yeniden tanımlaması” olarak görmektedir. Öncü, “şık iş kılığının altına Nike marka spor çorap giymiş viskisini yudumlayan iş adamı ya da damdan çardaktan bir araya getirilmiş uyumsuz nesnelere dolu bir mekânda oturan aydının, aşağıladıkları şeyin, arabesk kültürün bir parçası haline geldiklerini” belirtmektedir.

Öncü (2009: 130), yapılan karikatürlerin arabeski genel olarak iki anlamda ele aldığını dile getirmektedir. Bunlardan ilki “modernliğin maddi kültürünü yetersiz ve kısmi bir tarzda bir araya getirdiği için vülger olarak görülen özel bir “kentsel estetik” anlamında iken ikincisi, “İstanbul'un, kendi memleketlerinde yaşadıkları köylü kültüründeki köklerini kaybettikten sonra kitle tüketimine hevesle saldırmaya başlayan bütün bir halk kesimini hedef alan ve küçümseyen bir kategori” anlamındadır. Öncü, bu mizah türünün kısa sürede aşındığını belirtmekte ve bu durumu da terimin anlamının değişmesine bağlamaktadır. Terim artık “kentin alt sınıflarını hedef alan ayrımcı bir terim olmaktan çıkmış, üst sınıflarda da görülen *kitsch* türü bir estetiği ya da estetik yokluğunu anlatmaktadır. Öncü, arabesk sözcüğüne başlangıçta anlamını kazandıranın alt sınıf ya da kesimlerle özdeşleştirilen kitle tüketimine bağlı bir tür vülgerlik olduğunu

belirtmektedir. Öncü’ye göre bu durum orijinaline hiç özen göstermeyen bir taklide dayanan, ahşabın yerine formikayı, ipeğin yerine polyesteri geçiren yeni tür bir “altı kaval, üstü şişhane” aşırı tüketim biçimidir. Öncü, 1980’li yılların sonuna gelindiğinde ise, neoliberalizmin ürünü olan yeni birikimin ve toplumsal hiyerarşide yükselme kanallarının İstanbul’da beğeni konusuna hiç mi hiç aldırmayan, servetlerinin zevk-ü sefasını süren, kendi melez yapılarından keyif duyan “sonradan görme” olarak nitelendirilen yeni zenginler kategorisini ortaya çıkarttığını ifade etmektedir. Başka bir adın yokluğunda arabesk terimi sadece yeni bir zengin türünü değil, “örneğin hiç çekinmeden, yüzü kızarmadan, zevklerde inceliği görmezden gelen yeni bir politikacı tipini de tanımlar” hale gelmiştir (Öncü, 2009: 130–135).

Öncü (2009:135), 1990’lı yılların ortalarında ise arabesk sözcüğünün “Türk toplumunda hayatın her alanını mustarip eden bir genel rahatsızlığı betimleyen ve saptayan kapsayıcı bir terim haline” geldiğini dile getirmektedir; arabesk demokrasi, arabesk ekonomi, arabesk politikacı gibi. Öncü, bütün bu alanlardaki sorunun “ne o, ne de o” diye tanımlanabilecek bir belirsizleşme ve yozlaşma durumu olduğunu savlamaktadır.

### 3.1.3. Bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültür

Türkiye’de sosyolojik anlamda arabesk kültürün tanımlanması, bu kültürün nitelikleri, neye veya hangi duruma ya da durumlara ad olduğu konularında farklı yazar ve araştırmacıların farklı düşünceler öne sürdükleri görülmektedir. Hem kronolojik olarak hem de yazar ve araştırmacıların kendi duruşları bağlamında bu düşünceler çeşitlenmektedir. Aynı kavramın tanımlanmasında kuramsal bir birikimin olmayışı ve arabesk kelimesinin bu denli çok şeyin adlandırılmasında kullanılması kafa karışıklığına neden olmaktadır. Bu nedenle dile getirilen görüşlerin sadeleştirilmesi ve özetlenmesi (kimi zaman tekrara düşülecek olmasına rağmen) hem kafa karışıklığını önleyecek hem de arabesk kültürün ve onun özelliklerinin zihinlerde daha somut ve belirli bir hale gelmesini sağlayacaktır. Ayrıca bu sadeleştirme ve özetleme çabası sonunda bu araştırma kapsamında bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürden ne anlaşıldığı da ortaya konmuş olacaktır.



Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren kırsal alanlardan kentlere doğru yoğun bir göç hareketi başlamış, bu durum ise kentlerin nüfusunda hızlı bir artışa neden olmuştur. Bu artış hem kente göçenlerin sayısı, hem de kente yeni gelenlerin daha yüksek bir doğum oranına sahip olmasından kaynaklanmıştır (Keyder, 1975: 2009). Bu yoğun nüfus artışıyla beraber kentlerde gecekondulaşma adı verilen olgu baş göstermiştir. Keyder, bu gecekonduların öncelikle kentin iskân edilmiş boş alanlarına yapıldığını, daha sonra ise hem bu alanların yetersizliği hem de gecekonducular için gecekondu göz önünde bir yerde kurulmasının pek de istenir bir şey olmamasından kaynaklı olarak kentin iskân edilmiş bölgelerinin hemen dışındaki çevrenin gecekondu yapımı için kullanıldığını belirtmektedir. Artan göç ve nüfus ile birlikte gecekondu çoğalmış, gecekondu mahalleleri oluşmuştur. Bu yapılarda yaşayan göçmenler eski alışkanlıklarını bütünüyle terk etmezken, diğer yandan kente uyum sağlamaya da çalışmışlardır. Bu süreç içerisinde de hem eski hem de yeni hayatlarından, alışkanlıklarından, hayata bakış açılarından izler taşıyan bir kültürel form geliştirmişlerdir. 1970’li yıllara yaklaşırken bu form henüz arabesk olarak adlandırılmamıştır.

Ancak, arabesk terimi, Özbek’in (1999: 170) belirttiği üzere, 1960’lı yıllardan beri Türkiye’de müzik çevrelerinde bilinmekte ve Suat Sayın’ın yapıtlarını nitelendirmek için kullanılmaktadır. 1960’lı yılların ikinci yarısında Türkiye müzik piyasası Orhan Gencebay ile tanışmış ve Sayın gibi Gencebay’ın eserlerini de arabesk olarak adlandırmıştır. Gencebay çeşitli halk müziği ve klasik müzik çalgılarını Batılı sazlarla bir araya getirmiştir. 1960’lı yılların sonuna doğru *Bir Teselli Ver* ve ardından *Hatasız Kul Olmaz* şarkılarıyla birlikte arabesk popüler bir müzik türü haline gelmeye başlamış ve *arabesk ilk olarak bir popüler müzik tarzına ad olarak* kültür hayatımızdaki yerini almıştır. Gencebay’ın farklı tarzları ya da sazları bir araya getirerek yapmış olduğu bu melez köklere sahip müzik uyandırmış olduğu doğulu çağrışımlar ve diğer müzik türlerinin yerleşik kalıplarını bozduğu iddiasıyla elit kesim ya da öteki yerleşik kentliler tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmamıştır. “Hatta çok sonraları bile terim, bayağılık, kimliksizlik ve “geri” çağrışımından kurtulamamıştır (Özbek, 1999: 171)”.

Öte yandan, Gencebay şarkılarının sözleri ve ezgileri Özbek’in (1999: 172) ifadeleriyle “gecekondu halkının günlük konuşma dilleri, müzik gelenekleri ve yeni yaşam tarzlarıyla çakışıyordu. Göç eden ve ezilenlerin kültürü Gencebay’ın yapıtlarında kendi

sesini bulmuştu ve bu ses onun müziği aracılığıyla halkın bilincine taşınıyordu”. Özbek (1999: 173), Gencebay şarkılarının melodisiyle birlikte sözlerin söyleniş biçiminin, “anlaşılması kolay ve 1970’lere özgü yaygın hoşnutsuzluğa ve protestoya uygun çağrışımlar içeren bir popüler geleneğin türetilmesine vardığını” belirtmektedir.

Yoksulluk, yerinden yurdundan kopmuşluk, mahrumiyet ve kentsel yaşamın insafsız döngüsü arabesk güftede açıkça betimlenmez. Ama soyut bir ifade, endişe ve hasret duygusu müziğe sinmiştir; sözler doğrudan toplumsal eşitsizlikten söz etmezse de bağlamı hemen anlayan hedef dinleyici kitlede sempati dolu bir titreşim uyandırır (Özbek, 1999: 173-174).

Özbek (1999: 174), Gencebay’ın arabesk müziğinin “her gün ayakta kalma, direnme ve tanınma mücadelesi veren kitleler için özgül bir *duygusal/ahlaksal konuşma dili* yarattığını sözlerine eklemektedir.

Benzer mesajlar Gencebay’lı filmlerde de verilmiş ve bu filmler de sözü edilen kesimler tarafından takip edilmiştir. Sözgelimi *Batsın Bu Dünya*’da (1975) egemenlerin, zenginlerin tecavüzüne uğrayıp toplum dışına itilen Seher (Müjde Ar) ile Seher’i tüm baskılara ve alaylara rağmen koruyup kollayan ve sonunda onunla evlenen onurlu duruşu ile kaptan Orhan’ın (Orhan Gencebay) hikâyesi resmedilmektedir. Filmin sonunda ise hukukun zengin tecavüzcüye vermediği cezayı Orhan kendi elleri ile keserek hem kendi yöntemleri ile adaleti yerine getirmiş hem de seyircinin karakter ile özdeşleşimini sağlamıştır. *Çilekeş* (1978) filminde ise Orhan (Orhan Gencebay) ve Gül (Perihan Savaş) evlenme hazırlıkları yapan nişanlı bir çifttir. İkisi de gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Orhan tersanede, Gül ise fabrikada işçidir. Amaçları evlenip, başlarını sokabilecekleri bir gecekondu bulup, beraber mutlu mesut yaşamaktır. Ancak, fabrika sahibinin oğlu Zeyyat’ın (Cem Erman) Gül’ü iğfal etmesi ile olaylar bambaşka yönde gelişir. Bu dakikadan sonra Orhan, Gül’den ve Zeyyat’tan intikam alma uğraşı içine girer ve bir an önce zengin olabilmek için kanunsuz işlere bulaşmış teyzesinin oğlu Eşref’in (Yılmaz Köksal) yardımına başvurur. Daha sonra Orhan kısa sürede oldukça meşhur bir arabesk müzik şarkıcısı olur, zenginleşir ve Zeyyat ve ailesinden intikamını alır. Şerif Gören’in yönetmenliğini üstlendiği 1979 yapımı *Aşkım Ben mi Yarattım* adlı filmde ise Orhan (Orhan Gencebay), cezaevinden çıkıp İstanbul’a gelir, beş parasızdır. Kan davalıları peşindedir. Pavyonda çalışan bir başka “kader

kurbanı” Mehtap (Müjde Ar) ile tanışır. Film, kentin arka sokaklarını, pavyonlarını, kahvehanelerini, kerhanelerini mesken tutmuş ve toplumun nezdinde biri fahişe diğeri katil iki karakterin hikâyesini seyircilere sunar.

1970’li yılların ortalarına kadar Orhan Gencebay arabesk müziğin tek büyük ismidir. 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren piyasa, Orhan Gencebay’ın beyefendi ve delikanlı duruşunun aksine, acıklı şarkı sözleri ve ağlamaklı şarkı söyleyiş biçimiyle arabeskin ikinci büyük yıldızı olacak Ferdi Tayfur ile tanışır.<sup>18</sup> Ferdi Tayfur’un da şarkıları ve filmleri büyük bir ilgiyle karşılanır. Yine bu yıllarda Müslüm Gürses de arabeskin bir başka büyük yıldızı olarak parlar. Müslüm Gürses’in sevenleri toplumun en alt kesiminden gelmektedir. Onlar en güçsüzler, en yoksullar, en hırpalanmışlardır. Söylemek isteyip de söyleyemedikleri Müslüm Gürses’in şarkılarında vücut bulur. İtirazları vardır, “bu zalim kadere, bu sonsuz kedere, feleğin cilvesine, hayatın sillesine, dertlerin cümlesine”. İçinde buldukları durum nasıl bir çaresizlik ve umutsuzluk barındırıyorsa artık “ben hep yenilmeye, ben hep ezilmeye mahkûm muyum” diye sorarlar.<sup>19</sup>

Aynı yıllar, yani 1970’lerin sonu, aynı zamanda Türkiye için gitgide artan bir ekonomik çöküş ve siyasal bunalım dönemidir. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik darboğaz ve kanlı çatışma ortamı ülkenin bütününde sarsıcı sonuçlara yol açmıştır. Kente göç ise devam etmektedir.

Kente göçün sonucunda ortaya çıkan kültürel gerilim ve toplumsal çelişkiler de öne çıkmış, kırdan kente göçün geçici olmadığı anlaşılmıştı. Kentlerin

<sup>18</sup> Oskay (2010: 26-27), Gencebay ve Tayfur’un müziklerini karşılaştırmaktadır. Bu karşılaştırmayı yaparken yabancı ülkelerde çalışan işçilerimizin TRT Yurt Dışı Yayınlar servislerine gönderdiği mektupların kaba bir dökümünden elde edilen sonuçları ve Söke’deki birahanelerde, meyhanelerde ve kasetçilerde yapılan bir araştırmacının sonucunu dikkate almaktadır. Oskay şu sonuca varmaktadır: “Her ikisinden de ortaya çıkan ana eğilim, yabancı ülkelerdeki ya da ülkemizdeki insanlarımızın hayat karşısında, hayatın güçlükleri karşısında bu müziklerde bir şeyler aradıkları oluyor. Hayatın sorunları karşısında, kendilerini çok güçsüz hissedenler Gencebay’ı da aşır Ferdi Tayfur’un müziğine yöneliyorlar”.

<sup>19</sup> Kozanoğlu (1992: 40-41), “Samsun-İstanbul hattında pek ezilmemiş, garibanlar konvoyunun dışında kalmış, müziğe hafiften kariyerist yaklaşmış ve *delikanlılığı* hep ağır basmış birisi” olarak tarif ettiği Orhan Gencebay’ın aksine “küçük kentlerde genelev çaycılığında yıldızlığa sıçrayan” Ferdi Tayfur’un, aynı yıllarda parlamaya başlayan Müslüm Gürses ve diğer arabesk şarkıcılarının çok daha gariban bir geçmişe sahip ve gurbetçi-gecekonducu tipine daha yakın isimler olduklarını ifade etmektedir. Kozanoğlu, ayrıca, 70’li yılların başında gecekonducuların kendi müziklerini üretmediklerini, Gencebay’ın onlar için ürettiğini, Tayfur ve Gürses gibi şarkıcılar ile beraber gecekonducuların kendi müziklerini üretme aşamasına geçtiklerini belirtmektedir.

nüfus yoğunluğunu yüzde 50 arttıran, içinde radikal solun militanlarını barındıran, üstyapısal ve toplumsal taleplerini belediyelerde odaklaştıran gecekondulu nüfus artık burada kalıcı olacağını gösteriyordu (Özbek, 1999: 177).

Bu yıllarda “arabesk” terimi “minibüs” ya da “gecekondulu” müziği ibarelerinin yerini almıştır. Eş deyişle, Gencebay, Tayfur ya da Gürses ile yaygınlaşan ve sadece müzik çevrelerince arabesk olarak anılan bu müzik türü artık daha geniş kesimlerce arabesk olarak bilinmeye başlanmıştır. Ancak, arabeskin bu dönemde kazandığı anlamı en güzel Özbek (1999: 177)’in şu sözleri özetlemektedir:

Arabesk yalnız bir müzik tarzını değil, göçmenlerin yanı sıra göçmen olmayan kentli yoksulların da oturduğu gecekonduların bütün bir yaşam tarzını ve zihniyetini kapsayan bir anlam kazandı. Çok parçalı popüler kimlikleri ayırıp kentli “öteki” konumuna yerleştirerek onlara “kendince bir köşe” sağladı.

Böylece arabesk, bir müzik türüne ad olmanın ötesinde daha çok *sosyolojik* fakat aynı zamanda ideolojik bağlamda da değerlendirilebilecek bir başka anlam kazanmıştır. Gecekondulu kesim içerisindeki farklılıklar dikkate alınmaksızın bütün bir gecekondulu kesimin yaşam tarzını ve zihniyetini kapsayan oldukça geniş ve soyut bir anlama sahip olur. Bu yaşam tarzı ve zihniyet dünyası ise, daha önce bahsedildiği üzere özetle, iç içe geçmiş, “hem o hem öteki, ya da ne o ne öteki” olan, orijinalinin yerine taklidini koyan bir dünyaya karşılık gelmektedir. Özbek’in ifadelerinden de anlaşılacağı gibi; ister kentli ister göçmen olsun gecekonduların önemli bir kısmı yoksullukla da boğuşmaktaydı. Yol, su, hatta çocuklarının eğitimini sağlayacak okul gibi temel kamusal hizmetlerden yoksun durumdadırlar. İşsizlik ya da çalışma koşulları ise bir başka büyük problemleridir. Konuya bu bağlamda yaklaşıldığında hem arabesk müziğin teknik yapısı hem de şarkı içeriklerinin gecekondulu kesimin “yeni hayatları” ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Farklı ekollerden enstrümanlar ile farklı müzik tarzlarının bir araya getirildiği ama esasında her ikisinden de ayrı kente, kent hayatına özgü yeni bir müzik tarzı ve onun sözlerindeki acı, umutsuzluk, sitem ve kadercilik. *Arabesk, kentlerde tutunabilmenin yollarını arayan, yoksulluk ve bir dizi problemle mücadele eden, gecekondularda yaşayan kırsal göçmenler ile kentli yoksulların “hem o*

*hem öteki, ya da ne o ne öteki” şeklinde ifade edilen hayatlarını ve hayata bakış biçimlerini kapsayan bir anlam taşımaktadır.*

Ancak, 1970’li yıllar kültürel açıdan bu denli yekpare değildir. 1975 ile 1980 arası dönem aynı zamanda pornografi patlamasının yaşandığı dönemdir. Bu yıllar arasında çekilen filmlerin önemli bir bölümünü seks veya seks komedi filmleri oluşturmuştur.<sup>20</sup> Bu beş yıl süresince 220 seks ve 174 seks komedi türü film çekilmiştir (Önk, 2011: 3871). Gürbilek (2010: 20), bu filmlerin, “toplumun dar bir kesimine, bu filmlerin gösterildiği izbe sinemalara girebilen erkek seyirciye yönelik”, kendini baştan pis bir şey olarak tanımlamış bir pornografi olduğunu ancak “tam da pisliliğiyle 70’lerin onurlu dünyasının tam karşıtı” olduğunu ifade etmektedir. Gürbilek’e göre “bir türlü vuslata eremeyen sevgililere, erişilemeyen kadınlara, karşılıksız aşklara, bize hep aynı hikâyeyi anlatan içli, dramatik, ağlamaklı seslere inat, pornografide vuslat anı komedi kalıplarında da olsa dolaysız ifadesini” bulmuştu. Gürbilek, bu filmlerdeki komik cinselliğin ve kadını kolayca elde eden erkek figürünün, “mutlak bir arzu uğruna dünyayı elinin tersiyle iten ağır ve ağdalı *Sevenler Mesut Olmaz*’ın, bütün dünyanın yükünü taşıyan o zordaki erkek figürünün, sırtını dinsel söyleme dayamış o feragatin” öbür yüzü olduğunun ayrımını yapmaktadır.

Gürbilek (2010: 20) “70’lerin kendi içinde açık ve net bir biçimde” ikiye bölündüğünü belirtmektedir:

Bir yanda, hiçbir zaman doyurulamayacak arzunun verdiği enerjiyle iktidarla rekabeti göze almış, insanları büyük şehrin kıskırtıcılığına kapılmamaya, bugünden değil uzak yarımdan bir şeyler beklemeye çağıran bir ses vardı. Diğer yanda ise feragate razı olmaya, buna zaten imkânı da olmayan, arzularının kadını uğruna yasayla çatışmaktansa kendini baştan çocuksu taleplerle sınırlamayı, müstehcen ve komik olmayı kabul etmiş bir ikinci ses (Gürbilek, 2010: 21).

<sup>20</sup> Esen (1996: 115), 1970’li yıllarda televizyonun yayına başlaması ve yaygınlaşması, ekonomik durumun bozulması, geçim koşullarının zorlaşması ve bunun sonucunda gelişen siyasal çatışmalar ile gerginleşen toplumsal havanın insanların sinemaya gitmesini engellediğini ifade etmektedir. Esen, bu durum karşısında gelirini yitiren ticari sinemanın çözümü seks filmlerinde bulunduğunu ve bu filmlerin sokaktaki işsiz güçsüz erkekleri sinemaya çektiklerini belirtmektedir.

Gürbilek (2010: 21), 70'lerin modern dünyasını anlamaya çalışırken bu ikisinin birlikte tek bir dünya ettiğini, “tek bir arzu evreni oluşturduğunu” belirtmekte ve “burada arzuyu arzu yapan şeyin tam da bir yerde bastırılmış olanın bir başka yerdeki kışkırtılmışlığı olduğunu unutmamak gerektiğine” vurgu yapmaktadır.

Bir yanda *Batsın Bu Dünya* varsa, diğer yanda *Bülbül Çıkacak Kuş Çıkacak* var, bir yanda *Bir Teselli Ver* varsa, diğer yanda *Ölene Kadar Seks* var, bir yanda *Başta Gelen Çekilirmiş* varsa, diğer yanda *Şehvet Delisi* var. Bir yanda arzuyu uyaran ama doyurmadan bırakan, gösteren ama vermeyen kadın varsa, diğer yanda ayırım gözetmeden hemen oracıkta veren kadın var. Bir yanda insanları cezbeden ama tatminsiz bırakan büyük şehir varsa, diğer yanda her türden açlığı doyurmaya aday, iştahı ve hevesi kışkırtan bir ikinci büyük şehir var. Bir yanda her türden arzuyu bir büyük hikâyeye ekleyen ağdalı bir aşk söylemi varsa, diğer yanda içinde hiçbir şey barındırmayan bir çiftleşme sahnesi var.

1980'li yıllara gelindiğinde arabesk, bambaşka ve bütünüyle olumsuz bir hayatı ve zihniyeti anlatan bir anlama bürünmekteydi. Bu yıllarda Türkiye, Anavatan Partisi (ANAP) iktidarı ve Turgut Özal ile tanışmıştı. ANAP, bu dönemde, gecekonduların insanlarının kültürünü, alışkanlıklarını, hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyleri incelemek üzere “Arabesk Grubu” denen bir araştırma birimi oluşturmuş, daha sonraysa kendilerine oy verenlere ilişkin verilere dayalı bir seçmen profili hazırlanması için büyük bir kamuoyu yoklama kuruluşunu görevlendirmiştir (Özbek, 1999: 177). Özbek (1999: 177), ortaya çıkan sonuçlara göre ANAP'a oy verenlerin genelde muhafazakâr olmakla birlikte, “en muhafazakâr olanlarının bile demokratik çoğulculuğa ve ekonomik liberalizme sempati ile baktığını belirtmektedir. “Hegemonya oyunu sonuç vermişti, araştırma da daha ilk baştan umduğunu buldu: Oy verenler yeni-muhafazakâr ya da yeni-liberaldi (Özbek, 1999: 177)”. Anlaşılacağı üzere ANAP iktidarı siyasal arenada eski ve yeniye kaynaştırmaktadır. “Tıpkı Gencebay müziğinin geleneksel, popüler ve yeni değerleri kaynaştırma yoluyla halk sınıflarının değişim taleplerini ifade etmesi gibi, yeni-muhafazakârlar da aynı şekilde muhafazakâr değerleri yeni piyasa değerleriyle birleştirerek” aynı yola başvurmuşlardır (Özbek, 1999: 177-178).

Siyasal arenada eski ve yeninin kaynaştırılması halk kitlelerinin refaha ulaşmasını sağlamanın bir aracı olmaktan çıktı ve finans, alışveriş ve ticaret alanlarında beliren yeni güçlü girişimcilerin ve onların ortaya çıkardığı politikacıların mücadelesinde bir kulvar haline geldi. Bu ortamda arabesk ütopyacı çağrışımlarından bazılarını yitirdi, gitgide kaçak evlere tapu almak ya da “emek sarf etmeden köşeyi dönmek” gibi pragmatik endişelerle ilişkili bir nitelik kazandı (Özbek, 1999: 178).

ANAP iktidarı, imar afları çıkarmakta ya da “kimi gecekondulu semtlere veya büyük kentlerin yoksul -ancak konumları itibari ile yüksek rant gelebilecek olan- yörelerine” imar izinleri verir. Düzensiz kentleşmeye bağlı olarak verilen bu imar izinleri iktidar için maliyetsiz ve direkt olarak kimsenin çıkarını zedelemeyen niteliktedir; ancak verilen bu imar izinleri veya çıkarılan imar afları gecekondulu veya yoksul semt sakinlerini büyük kentsel rantlara ortak etmekte, bireylerin servet durumlarını aniden ve kökten değiştirmektedir. Gecekondulu sahipleri, müteahhitlerden birden bire “dört apartman dairesi ve bir dükkân” türü tekliflerle karşılaşmaktadır. Boratav (2005: 119), “bu biçimde oluşan kentsel rantların dağılımı düzenli olmadığı için ve iktidar partisinin belediye kanatları ile bağlantılar önem kazanacağı için kentli yoksul kitlelerin beklentilerinin ve siyasi davranışlarının değişeceğini” belirtmektedir. “Üretim ilişkilerine bağlı bölüşüm çelişkilerinin siyasi ve ideolojik tavırları etkileyen rollerinin aşınabileceğini; bunun yerine *köşeyi dönme, işini uydurma, kapıp gitme* klişelerinin ifade ettiği davranış biçimlerinin etkili olabileceğini” ve bu sürecin bilinçli bir politikanın ürünü olduğunu dile getiren Boratav (2005: 120), düşüncelerini Özal’ın 1988 yılında söylediği şu sözlerle kanıtlamaya çalışmaktadır: “Son beş yılda gecekondulu sorununa çözüm bulduk. İki buçuk milyondan fazla eve ruhsat verdik. Böylece kat çıkıp gelir arttırabilecekler. Belediyeler de son yıllarda büyük hizmetler göturdüler. Türkiye’de gelir dağılımı bütün gelişen ülkelerden daha iyidir” (Cumhuriyet, 1988’den aktaran Boratav, 2005, s. 120).

Boratav (2005: 120), Özal’ın ilk ve son cümlelerinin tamamen gerçek dışı olmasına rağmen ANAP popülizminin özünü anlamamız açısından ilginç olduğuna vurgu yapmaktadır. Özbek (1999: 178) de benzer şekilde, her seçimden önce kayırmacılık ve gecekondulu tapusu dağıtımının gecekondulu oylarını ayarttığını, arazi vurgunculuğunun

şaha kalktığını, bazı eski gecekonduların sahiplerinin artan arazi değerlerinden yararlanarak apartman yaptığını, gecekonduların mafyasının da gayrimenkul piyasasında zenginleştiğini belirtmektedir. Bu noktada, tekrar hatırlarsak, Kongar'ın arabesk kültür tanımı ve arabesk kültürün sıraladığı özellikleri tam da bu dünyayı ve onun zihniyetini işaret etmektedir. Öncü'nün Latif Demirci'nin karikatürleri üzerinden yapmış olduğu çözümleme ise arabesk olarak adlandırılan kültürün maddi göstergelerini sunmaktadır. Özbek (1999: 178) de kitle iletişim araçlarının etkisiyle arabeskin taşra kökenli yeni zenginlerin, finans ve ticaretin yeni iktisadi elitinin yaşam tarzını karakterize eden bir anlam da kazandığını ifade etmektedir:

Sansasyonel haber peşinde koşan medya arabesk bir zevki sergileyen yeni zenginleri ele aldı; buradaki en göze çarpan kalıp yeni zenginlerin (Batılı-alafranga) viski içip (alaturka) lahmacun yemesiydi. Arabesk müziğin dinleyici kitlesi gecekonduların insanları ve kırsal nüfusun büyük bir bölümünün yanı sıra 1980'lerin kentli orta ve egemen sınıflarının bir bölümünü kapsayacak biçimde genişlemişti. 1980'li yılların ikinci yarısında arabesk bütün ülkede dinlenen en yaygın müzik türü haline gelirken kent çevresindeki yoksulluğa ve ezilmeye karşı duyarlılık da sönümlendi. Arabesk, Özal rejimini belirten bir mecaz olarak kullanılır oldu.

*Özetlendiği şekliyle, Özal'lı yılların getirdiği muhafazakâr yapıya eklenen yeni liberal politikalar, gecekondulara çıkarılan imar afları ve izinleri gibi bir dizi değişiklik sonucu ortaya çıkan ve yükselen köşeyi dönme, işini uydurma, kapıp gitme gibi davranış biçimleri ile arabesk kültür yepyeni bir hüviyet kazanmakta ilkinden bambaşka bir hayat tarzı ve zihniyet dünyasını işaret etmektedir.*

Gurbetçi kimliklerinden sıyrılıp, kent halkının bir parçası haline gelen eski göçmenler “Allah ne verirse o kimliğe ve o konuma razı olma kaderciliğini kırmış”, kendilerine yeni kimlik ve değerler aramaya başlamışlardı (Kozanoğlu, 1992: 43). “Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış gibiydi”. Gürbilek (2010: 16), bu değişimin, toplumun modern olabilmek için dışarıda bıraktığı, modern kültürel kodların dışına ittiği bastırılmış birçok içeriğin büyük şehrin imkânlarıyla buluşmasını, kendini piyasanın sunduğu sınırlar



içinde daha özgürce ifade etmesini içerdiğini belirtmektedir. Artık ne taşralılığın ne de cinselliğin bastırılması gerekmektedir.

Öte yandan, bu yıllarda kente göç de devam etmektedir. Kenti üçüncü, dördüncü kuşak gecekondulu mahalleri çevrelemektedir; ancak, bu mahallelerin sakinleri “rant refahının uzağında, hayli ezik, hayli yoksul ve yoksun, kırsal değerlere sahip insanlardı” (Kozanoğlu, 1992: 44).

Toplumdaki değişim arabesk müziğe ve şarkıcılarına da yansımıştır. Arabesk müzik farklı kesimlere ve hatta onların kendi içinde çeşitlenen dünyalarına seslenir olmuştur. Dolayısıyla artık arabesk müzik de kendi içinde çeşitlenmiştir. Şarkılardaki kaderci anlayış gibi kötümser hava da bir nebze kırılır. Kasetlerin bir yüzü hüznü parçalardan oluşurken, öteki yüzü “fantazi” adı ile anılan nispeten daha eğlenceli şarkılardan oluşturulmaya başlanmıştır. Özbek (1999: 178), bu değişimin Gencebay’ın 1980 sonrası müzik ürünlerinde de görüldüğünü belirtmektedir: “1980’lerde arabesk müziğinde aşk temasının egemen bir özellik olarak kalmasına karşın, daha önceki şarkılarda görülen siyasal protesto ve kederle umut arasındaki gerilim uçup gitti”<sup>21</sup>. Orhan Gencebay “ağabeyken”, Müslüm Gürses bir kült müzisyene dönüşerek “baba” konumuna yükselmişti. Müziği bizzat kendisi tarafından “devrimci arabesk” olarak anılan Ahmet Kaya ise özellikle “dış kuşak gecekondulu mahallerinin kenti gören ama kent yaşantısını, en önemlisi tüketimi paylaşmayan gençliği üzerinde” (Kozanoğlu, 1992:50) tesir etmiştir; ancak 1990’lara yaklaşırken dönemin yıldızı ne ağabeyler ne de babalar arasından değil, “küçük kardeşler” arasında çıkmıştır (Gürbilek, 2010: 19).

Gürbilek’e (2010: 16) göre bu dönemin yıldızı insanlara “tevekkül ve sabır vazeden” Orhan Gencebay olamazdı. Gürbilek’in betimlemesiyle, Gencebay’ın yerini,

yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, o güne kadar "bozuk" olarak hor görülmüş şivesinden olduğu kadar kendi sevmeye kapasitesinden de büyülenmiş ("Allah Allah bu nasıl sevmek"), zaman kaybetmeden hedefe ilerleyen ("Ben sana dolanayım"), uzaktaki ulaşılmaz soyut sevgiliye değil

<sup>21</sup> Özbek (2008:203–207), 1983 sonrası Orhan Gencebay şarkılarında aşkın toplumsal sorunlarla iç içe geçen niteliğinden sıyrıldığı belirtmektedir. Bu dönem şarkılarında “aşka toplumsal dekor yapan” zulüm, hayat kavgası, yoksulluk, yokluk, düzenin bozuk olması, kula kulluk, haksızlık gibi sözcüklerin daha az kullanıldığına vurgu yapmaktadır. Bu yıllarda Gencebay şarkılarındaki neşeli ve oynak tınılarda artmıştır. Aşk ve sevgili ise daha dünyevi, ulaşılabilecek bir hale gelmiştir.

de adı sanı belli bir sevgiliye seslenen ("Oy oy Emine") şarkılarıyla İbrahim Tatlıses aldı.

Gürbilek'e (2010: 16–17) göre, dünya nimetlerinden mahrum kalmak istemeyen küçük kardeşler dönemin ruhunu yansıtır biçimde kendi kimlikleriyle, kendi varoluş biçimleriyle artık "Ben de İsterem" demektelerdir. Demekle kalmamakta istediklerini almaktalardır. İbrahim Tatlıses ise, bu yeni kültürün en popüler figürüydü. Y. Türker (2011), Tatlıses'i şu sözlerle anlatmaktadır:

...Farklı, sevimli, yaban olmak için her fırsatı değerlendirdi. Onu dağdan inmiş bir cevher olarak görmeye meyilli çevrelere karşı köylülüğünü abarttıkça abarttı. Yabanın cazibesine büründü. Hızla yükselirken "cinsel skor"uyla da ilgi çekiyor; kaba saba, denetlenemez bir cinselliği temsil ederek kışkırtıyordu. Yine her büyük star gibi dezavantajlarını avantaja dönüştürmesini bilmişti. İbrahim Tatlıses, besbelli bir yandan deliler gibi her şeyi öğrenmeye çalışırken öte yandan tahsilsizliğini, onmaz kabalığını, su katılmamış maçoğunu parlatıyor, kimileyin işi iyice ileri götürerek kendisinden bir komedi figürü yaratıyor...

Gürbilek'in (2010: 18) Gencebay ve Tatlıses şarkılarını karşılaştırarak yapmış olduğu çıkarsama 1970'lerden 1990'lara toplumsal kültürel değişimin nasıl olduğunu anlamak açısından önemlidir.

Biri yatırımını arzusuyla doyumunu arasındaki örtüşmezliğe yapmıştır; o mesafeden bir haz türetmeye çalışır. Diğeri tersine, her ne kadar bazen kederden söz etse hicrandan filan dem vursa da, hem şarkıları hem de kamusal kimliğiyle gayet net bir biçimde isteklerinin bir an önce doyurulmasını ister. Biri enerjisini istediğinin verilmemiş, bu dünyada zaten verilemeyecek olmasından alır. Diğeri her şeye rağmen istemekten (ve olabildiğince almaktan) yanadır. Biri doyurulması imkânsız bir arzunun ağırlığıyla konuşur, bir tür aşkınlıkta ısrar eder, beklemenin onuruna sığınır. Diğerinde ise doyurulmuş tenin, herkesin gözü önünde dile getirilmiş iştahın, nihayet yüzeyin de fena bir şey olmadığını itiraf etmiş olmanın verdiği hafifleme vardır. "İstemem namertten bir yudum çare" ile "Ben de

İsterem" arasındaki esas fark da budur. Tatlıses'te de yine kadındır şehir. Ama garip ve onurlu erkekle birlikte vefasız ve erişilmez kadın da artık tarih olmuştur. Kiraz dudaklardan, gül memelerden, nihayet her türlü imkândan payını istiyordur adam alenen.

1990'lı yıllarda, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren Güneydoğudaki artan çatışma ortamı ile beraber köyler boşaltılmış, bir anda insanlar kitlesel olarak zorunlu göçe maruz kalmışlardır. Ayrıca çatışma ortamı Güneydoğu'nun kimi kent merkezlerinde de yoğun etkisini göstermiştir. Bu yıllarda Diyarbakır, Van, Adana, Şanlıurfa, Gaziantep, İstanbul, İzmir ve Ankara gibi kentlerin nüfusu bu göçlerle beraber artmıştır. Diğer taraftan Türkiye'nin diğer kentlerinden de çoğunlukla ekonomik olmak üzere büyük kentlere göçler gerçekleşmiştir. Artan çatışma ortamı ile beraber kamu harcamaları da artmıştır. Ekonomideki diğer düzensizliklerle beraber 1990'ların ortasında Türkiye ağır bir ekonomik kriz (Nisan 1994 ekonomik krizi) geçirmiş, bu krizden bütün kesimler etkilenirken özellikle yoksulların durumu daha iç karartıcı bir hale gelmiştir. Kente göçen insanlar artık varoş denilen kentin dış mahalleri ile kentin merkezindeki yoksul semtlere yerleşmişlerdir. 1999 depremi ve arkasından gelen bankacılık sistemindeki bozuk yapılanmaya bağlı Şubat 2001 ekonomik kriziyle beraber Türkiye zor günler geçirmeye başlamıştır.

Özbek (1999: 179), 1970'lerin arabesk müziğinde ifadesini bulan göçmen kültürünün hayali kolektif kimliğinin 1990'ların ortasında "köşesini" yitirmiş gibi görüldüğünü belirtmektedir. Özbek'e göre arabeskin yaygınlaşmasıyla ve yaygın huzursuzluk ve protesto içinde sınıfsal niteliğini yitirmesiyle birlikte arabeskin melez niteliği başka türlere sızmıştır. "Yeni coşkun pop müziği ve kültüründe arabeskin, MTV'nin ve 1960-1970'lerin Türk pop müziğinin yeniden keşfedilmesinin büyük katkısı vardır." Eski arabeskçiler varlığını halen sürdürüyor olsa da dinleyiciler artık tek bir arabesk şarkıcının gözü kapalı taraftarı değildir. "Bunun yerine arabeskten popa kadar daha çok tarzı ve şarkıcıyı kucaklama ve tek bir yorumcuya eskisi gibi ateşli sarılmama isteği vardır".

Arabesk, diğer müzik türlerini etkilemiş; ancak, kendisi de diğer müzik türlerinden etkilenmiştir. Bir pop şarkısında arabesk sözleri duymak, bir arabesk şarkıcısının bir popçu gibi giyinip arabesk pop karışımı şarkılar yaptığını görmek mümkündür. Öte

yandan, arabesk filmler de sinemacıların bel bağladığı bir film türü olmaktan çıkmıştır. Özel televizyonların ortaya çıkışı ve özel radyoların sayısının artmasıyla arabesk, hemen her yerde duyulur olmuştur. Artık sadece arabesk müzik çalan radyolar söz konusudur. Arabesk şarkılı filmler artık çekilmiyorsa da, özel televizyon kanallarında bu tür filmlerin tekrar gösterimleri söz konusudur. Televizyon bu dönemde kazanç kapısı olarak sinemayı çok geride bırakmıştır. Arabesk kültürün temsil ortamı sadece filmler olmaktan çıkmış, diğer kitle iletişim ortamlarında da arabesk kültüre ait örneklerin sayısı artmıştır. “1990’larda “satan her şey yayınlanır” düsturuyla hareket eden yeni özel televizyon istasyonları arabesk müzik yayımlamaya başladılar. Yeni liberal ortam ve özel sektörün yeni kitle iletişim araçlarına el atması, arabeskin yeniden değerlendirilmesi için verimli bir zemin sağladı (Özbek, 1999: 185)”.

Bu dönemde Orhan Gencebay köşesine çekilmiş görünürken, Ferdi Tayfur ise “köyümüze geri dönelim” çağrılarını yapmaktadır. İbrahim Tatlıses, müzikten öte kamusal kimliği, yapıp ettikleri, yatırımları, şov programları ile gündemi işgal etmektedir. “Acıların çocuğu” Emrah, pop-fantezi-arabesk karışımı bir müzik yapmakta, tuhaf dansları eşliğinde “sevdim mi tam severim” demekte, televizyon film ve dizileri ile evlerimize konuk olmaya devam etmektedir. Bu yıllarda Mahsun Kırmızıgül<sup>22</sup>, Özcan Deniz<sup>23</sup>, Alişan, İbrahim Erkal, Azer Bülbül gibi yeni arabesk müzik yıldızları da doğmaktadır. Daha önce nasıl arabesk müzik şarkıcılarının başrolde oynadığı filmler çekiliyorsa, bu yıllarda da yeni arabesk starlarının başrolde oynadığı diziler televizyon kanallarında yayınlanmaktadır.<sup>24</sup> Bu starlar değişen zamanla birlikte kendilerini arabeskçi yaftasından sıyrıp, daha çok pop-fantezi olarak nitelendirilebilecek şarkılara yöneldiler.

1990’ların ortalarında Türkiye’de arabesk tartışması kültürel titreşimini yitirmiştir. Bu yıllarda ulusal ve siyasal gündemin odağında “İslami eğilimli Refah Partisi’nin

<sup>22</sup> Kırmızıgül, *Alem Buysa Kral Benim* adlı parça ile geniş kitlelere ulaşmıştı. Söyleyişindeki doğulu gırtlak ise hem kim olduğunu hem de şarkılarını kime söylediğini açık etmeye yönelikti. Ancak, yeni kent hayatında istediğini elde edememiş gibiydi. Çünkü, bir süre sonra *Yıkılmadım Ayaktayım* adlı klasik arabesk türde bir başka şarkı ile ortaya çıkmıştır.

<sup>23</sup> Deniz, ilerleyen yıllarda arabeskçi kimliğinden bütünüyle sıyrılmış, Türkiye’nin popüler dizi ve sinema oyuncularından birine dönüşmüştür.

<sup>24</sup> Öte yandan bu yıllarda gazetelerin üçüncü sayfaları sanki 70 ve 80’lerdeki arabesk filmlerin gerçek hayattaki karşılığı gibidir. Namus uğruna işlenen cinayetler, evden kaçıp kötü yola düşen kızlar, mafya hesaplaşmaları... Ayrıca reality şovlar da benzer dünyaları ekranlara taşımaktadır.

yükselişi, İslami köktendincilik tehdidi, Kürt sorunuyla ilişkisi çerçevesinde etnik kimlik sorunu ve gittikçe güçlenen bir popüler ırkçı milliyetçilik yer almaktadır” (Özbek, 1999: 185). Özbek’e (1999: 185) göre arabesk, öylesine yayılmıştır ki artık “sınıf aşırı bir zevk” sayılmaktadır.

Öte yandan, 1980’lerde başlayan kültürel ve zihinsel değişim devam etmektedir. Eski göçmenler bütünüyle kentin bir parçası haline gelmişlerdir. Daha önce de sözü edildiği gibi insanlar isteklerinin doyurulmasını istemektelerdir. *Dolayısıyla bu yıllarda da bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün 1980’lerde kazandığı anlamı koruduğu söylenebilir.*

Özbek (1999: 185–186), arabesk müziğin ve kültürün nötrleştirilmesi ve yıkıcı yönlerinin marjinalleştirilmesine karşın, içinde doğduğu yoksulluğun ortadan kaldırılmadığını, kent varoşlarında ve egemen kültürün uçlarında direnişin sürdüğünü belirtmektedir.<sup>25</sup>

Eski derme çatma apartman komplekslerinin yerinde eğreti apartman kompleksleri yükseliyor ve kent hizmetlerinden tamamen yoksun, adeta yeni bir şehir gibi mahalleler gelişiyor. Son yıllarda varoşlar ile üst-orta sınıfların oturduğu yeni siteler, kent merkezindeki yeni ticaret merkezleri, alışveriş merkezleri, beş yıldızlı oteller ve finans merkezleri arasındaki uçurum genişliyor. Eğitimli ve yüksek gelirli olduğu düşünülen müşteriler için inşa edilen yeni kent mekanlarının promosyonlarında bu mekanların kentin fiziki ve “kültürel” kirliliğinden korunmuş, kolay ve steril bir yaşam biçimi sunduğu belirtiliyor.

Bu şekilde aynı kent alanında farklı sınıf ve gruplar için farklı yaşama, çalışma ve tüketim mekânlarının ortaya çıkması bir anlamda eşitsiz yapının süregeldiğini de göstermektedir. Eski gecekonduların yanına yenileri de eklenmektedir. Böyle bir yapıda da yeni yoksul göçmenler ile kentli yoksulların “arabesk hayatlarının” farklı biçimler altında var olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi

<sup>25</sup> Ahmet Kaya’nın 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren başlayıp 1990’larda artarak devam eden popüleritesinin böyle bir zemin üzerinde yükseldiğini söylemek mümkündür.

olarak arabesk kültürün farklı tanımları 1990'larda bir aradalığını sürdürmekte ancak arabesk kültürü gün geçtikçe daha da karmaşığık bir yapıya bürünmektedir.

## 4. Film Değerlendirmeleri

### 4.1. Canım Kardeşim

#### 4.1.1. Filmin künyesi

**Yönetmen:** Ertem Eğilmez

**Senaryo:** Sadık Şendil

**Karakterler:** Murat (Tarık Akan), Halit (Halit Akçatepe), Kahraman (Kahraman Kıral), Kancı Mehmet (Metin Akpınar), Öğretmen (Adile Naşit), Yolcu (Kemal Sunal), Musta Efendi (Sıtkı Akçatepe), Rh Negatif (Necdet Yakın).

**Yapım Yılı:** 1973

#### 4.1.2. Filmin kısa öyküsü

Murat, babası Musta Efendi ve küçük kardeşi Kahraman ile birlikte derme çatma bir gecekonduda yaşamaktadır. Murat'ın en yakın arkadaşı Halit de aynı gecekondu mahallesindeki bir başka evde tek başına yaşamını sürdürmektedir. Her ikisinin de düzenli bir işi yoktur. Murat bir sabah babasının odasından yükselen dumanlar ile uyanır. Çıkan küçük yangında babası hayatını kaybetmiştir. Bir süre sonra ise Murat, Kahraman'ın kan kanseri olduğu haberi ile sarsılır. Kahraman'ın iki veya üç aylık ömrü kalmıştır. Murat ve Halit Kahraman'ın bu son günlerini mutlu geçirebilmesi için ellerinden geleni yaparlar. Film genelde bu gecekondu mahallesinin insanların, özelde ise iki gariban arkadaş ve Murat'ın kan kanserine yakalanmış küçük kardeşi Kahraman'ın hikâyeleri üzerinde yoğunlaşmaktadır.

#### 4.1.3. Filmin analizi

Özellikle 1970'li yıllarda yapılan arabesk kültür tanımlarında hem bir yaşam tarzı hem de hayatı algılayış biçimi olarak arabeskin gecekondular ve gecekondulu kesim ile ilişkisine vurgu yapılmıştır. Kentlerin çevresinde oluşan bütün bir göçmen kültürü

arabesk olarak anılmaya başlanmıştır. Canım Kardeşim filmi de 70’li yılların ilk yarısında bir gecekondu mahallesine ve gecekondu kesimin dünyasına ilişkin resimler sunmaktadır. Gecekondulular kimlerdir, nasıl yaşamakta, hayata nasıl bakmakta, onu nasıl algılamaktadırlar? Film, bu sorulara yanıt oluşturacak zengin bir içerik sunmaktadır.

#### ***4.1.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri***

##### *4.1.3.1.1 Ana karakter 1: Murat*

Yirmili yaşlarında gösteren Murat’ın düzenli bir işi yoktur. Eğitimsizdir. Halit ile birlikte gözlerine kestirdikleri kendilerinden daha gariban birini kandırıp, cebindeki parayı almaktadırlar. Bazen de at yarışı gibi oyunlardan medet ummaktadırlar. Bekârdır. Hemen hemen her gün aynı eskimiş elbiseleri üzerine geçirmektedir.

Murat, yaşlı babası ve küçük kardeşi ile birlikte bir gecekonduya yaşamaktadır. Vaktinin önemli bir bölümünü Halit ile aylak aylak dolaşarak ya da kahvede oturarak harcamaktadır.

##### *4.1.3.1.2. Ana karakter 2: Halit*

Halit de Murat gibi eğitimsiz ve işsizdir. Yirmili yaşlarda göstermektedir. Bekârdır. Tek başına tek göz oda bir gecekonduya yaşamaktadır. Hemen her gün kolları yamalı ceketi, boğazlı kazağı ve eskimiş pantolonunu giymektedir.

Halit’in kimsesi yoktur. Yaşadığını bildiği bir annesi vardır. Ancak o da bir pavyonda konsomatrislik yapmaktadır. Vaktinin önemli bir bölümünü Murat ile beraber geçirmektedir. Bazen de erotik dergilerdeki çıplak kadın resimlerine bakarak zamanını harcamaktadır.



#### 4.1.3.1.3. Ana karakter 3: Kahraman

İlkokula devam eden küçük Kahraman okuldan arta kalan vakitlerini sokakta arkadaşlarıyla futbol ve misket oynayarak geçirmektedir. Evin eşiği Abdullah ile koyu bir muhabbet tutturmuştur. Abdullah'a her işine karıştığı gerekçesiyle abisinden yana dert yanmaktadır. Bir umut, belki televizyon kazanırlar diye gazetelerden kupon kesmektedir.

#### 4.1.3.1.4. Yan karakter 1: Musta Efendi

Murat'ın yaşlı ve her yanından yoksulluk akan babası Musta Efendi anlaşıldığı kadarıyla “harp döneminde gâvur topraklarına el koyunca” ailesiyle beraber “anavatana” sığınmıştır. Malı mülkü, toprağı ise “orada” (muhtemelen Balkanlar'da bir yerden söz etmektedir) bırakmışlardır. Dolayısıyla anavatanda yoksul birer göçmene dönmüşlerdir.

Musta Efendi'nin karısı ölmüştür. Ziya Efendi tek dostu görünümündedir. “Gel de içme” diyerek belli ki teselliyi şarapta bulmaktadır.

#### 4.1.3.1.5. Yan karakter 2: Rh Negatif

Mahallenin bir başka sakini Rh Negatif sürekli radyodan kan aranıyor duyurularını takip etmektedir. Orta yaşlardaki bu adam kanını satarak geçimini sağlama derindedir. Mahallede Rh Negatif gibi garibanların sayısı ise az değildir. En az üç ayda bir kan vermesi gereken insanlar her on beş günde bir kanlarını satmaktadır. Bu durum ise gecekonduluların işsizliğinin ve yoksulluğunun boyutlarını ortaya koyması açısından önemlidir.

#### 4.1.3.1.6. Yan Karakter 3: Kancı Mehmet

“Kancı Mehmet” ise bir modern zaman vampirinin tezahürü gibidir. Mahallenin yoksul insanların kanını ucuza satın alıp bir başka çaresiz insana yüksek fiyatlarla satmaktadır. Gecekondulu yoksulların damarlarındaki kan onun gelir kapısı olduğundan

gecekondu mahallesinde oturmaya devam etmektedir. Evlidir. Elinden tespih düşmemektedir. Fötr şapka ve kürk manto giymektedir.

#### ***4.1.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları***

Filmde ağırlıklı olarak üç mekân görünmektedir. Bunlar gecekondu mahallesi, bu mahalledeki Murat ve ailesinin yaşadığı ev ve mahalleli erkeklerin toplanma alanı olan kahvehanedir.

Farklı kamera ölçekleri ve hareketleri ile mahallenin genel görünüşü hakkında fikir edinilebilmektedir. Mahalle İstanbul'un modern muhitlerinin birinin tam karşısında kuruludur. Bu modern muhitte yapılar, apartman biçimindedir. Apartmanların çatısında ise televizyon antenleri bulunmaktadır. Gecekondu mahallesinde ise tek katlı, derme çatma evler bir tepenin yamacına gelişigüzel dağıtılmış görünümündedir. Belli belirsiz sokaklar çamur içindedir. Çamurlu sokaklar ya da çeşme başında oluşan kuyruk göstermektedir ki temel kamu hizmetlerinden de yoksundurlar. Kadınlar, çamaşır, bulaşık gibi işleri evin dışında yapmaktadır. Evlerin önünde ise derme çatma çitlerle çevrili küçük bahçeler vardır.

Murat, babası ve kardeşi de benzer tarzda iki odalı küçük bir evde yaşamaktadır. Oturdıkları ve uydukları mekânda aynı zamanda mutfak da bulunmaktadır. Yemekler evin ortasına kurulu masada yenmektedir. Evdeki eşyalar da evin kendisi gibi yıkık döküktür. Eşyalardaki geleneksel desenlerin yanı sıra evdeki duvar halıları da dikkat çekmektedir.

Erkekler çoğunlukla kahvede toplanmaktadırlar. Belirgin bir şiveleri olmamakla beraber yine de bu erkeklerin Türkiye'nin farklı bölgelerinden kopup İstanbul'a geldikleri anlaşılmaktadır. Kahve, bu farklı bölgelerden İstanbul'a göçen ve hayatlarını gecekondu mahallesinde sürdüren insanların sosyalleşme mekânı olarak öne çıkmaktadır. Genç, yaşlı, yoksul ya da nispeten durumu daha iyi birçok erkek burada vaktini geçirmektedir. Kadınlar ise çoğunlukla çeşme kuyruğunda bir araya gelmektedir. Giyim kuşamları ise geleneksel olandan modern olana geçiş özelliği taşır gibidir. Başlarını örterler ama saçlarının bir kısmı da dışarıdadır. Etekler kısalmıştır. Kimisi de eteğinin altına pijama giyip öyle sokağa çıkmaktadır.

#### 4.1.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algulayış biçimleri

Karakterlerin yaşam alanlarına ve sosyoekonomik kimliklerine bakıldığında, sömürünün olduğu yerde yoksulluğun, yoksulluğun olduğu yerde ise sömürünün kaçınılmaz olduğu düşüncesine varılabilir. Kanıksanmış bir sömürü düzeni söz konusudur. Hemen hemen bütün karakterler ya yoksuldur ya da yoksulluğun içinden gelmektedir. Söz gelimi, Murat ve Halit gözlerine kestirdikleri saf birini olmadık yöntemlerle kandırıp yollarını bulmaktadır. Kancı Mehmet ise garibanlardan kanlarını satın alıp, ihtiyaç sahiplerine fahiş fiyatlarla satmaktadır. Bu sırada ihtiyaç sahibinin ölüp ölmemesi ise zerre kadar umurunda değildir. O, tam tersine takdir edilmesi gereken bir iş yaptığını düşünmektedir: “Ölürse ölür. Ölüm Allah’ın emri. Siz ölene değil, kurtarttığım hastalara bakın. Yaptığımız iş amme hizmetidir”. Kendisine Kancı Mehmet, Karaborsacı Mehmet denmesi ise “kanına” dokunmaktadır. Kendini “otuz tane gariban sayemde ekmek yiyor benim” sözleri ile savunmaktadır. Rh Negatif ise gerçekten çaresizlikten bu işi yapıyor gibi görünse de aslında o da Kancı Mehmet’in yaptığı işi bireysel olarak yürütmekte, bu işte sadece kendi kanını sermaye olarak kullanmaktadır. Kendi kanına karşılık bir başka insanın hayatını pazarlık konusu yapmaktadır. Kasap, eşek etinden yapacağı sosislerle ne kadar kâr edeceğini hesaplarken, Kahraman’ın arkadaşı küçük çocuk bile Kahraman öldükten sonra ona kalacak misketlerin düşünüyormaktadır. Bu düzenin tepesinde Kancı Mehmet gibiler varsa, en altta da Kahraman gibiler vardır. Sanki Kancı Mehmet gibiler garibanların damarlarındaki kanı emdikçe zenginleşirken, Kahraman gibi suçsuz, günahsızların damarlarından kanları çekilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Kahraman’ın kan kanseri yüzünden ölüyor olması oldukça manidardır.

Murat ve Halit yaşadıkları mekânlarda yoksulluğu bütün şiddeti ile hissederken, öte yandan kentin diğer kesimlerindeki refaha da şahit olmaktadır. Bu durum, beraberinde, bir an önce zenginleşip sınıf atlama arzusunu doğurmaktadır. Belki de bu yüzden para kazanmak için yan yollara sapmakta ya da umudu at yarışında görmektedirler.

Yalnızlıkları ve umutsuzlukları dikkat çekicidir. Toprağı, malı mülkü “gavur” ellerde kalmış, karısını kaybetmiş, iki çocuğu ile bir başına kalmış Musta Efendi kendini alkole vermiştir. Ölümü de hayatı kadar acıklıdır. Yağmur altındaki defni ise yalnızlığının

boyutlarını bir kat daha gözler önüne sermektedir. Oğulları, Halit, iki mahalleli, imam ve Ziya Efendi dışında kimse yoktur cenazesinde. Halit'in yalnızlığı ise Mustafa Efendi'ninkinden daha ağırdır. Babası var mıdır belli değil. Annesi ise pavyona sermaye olmuştur. Teselliye ise dergilerdeki dokunulmaz, ulaşılmaz, çıplak kadınlarda bulmaktadır. Belki de cinselliğe dair problemini bu yolla çözmektedir. Murat da ailesinden bireyleri bir bir kaybetmektedir.

Kahraman'ın ölecek olması Murat'ı isyan ettirir. Kimdir bu içinden çıkılmaz durumun sorumlusu? İsyanı tanrıya yönelik olur: "Hey Allah'ım bula bula benim kardeşimi mi buldun öldürecek?" diye sorar. Halit'in kendi durumu da hiç iç açıcı olmamasına rağmen Murat'ın bu tepkisi karşısında "tövbe etmesini" salık verir. Durumu "ecel" ile açıklayarak kaderci bakış açısını ortaya koyar. Durum iyiden iyiye içinden çıkılmaz bir hal alınca da belki son bir umut olarak caminin yolunu tutarlar.

Kardeşinin son günlerini mutlu bir şekilde geçirmesi için elinden geleni yapmaya çalışan Murat, her seferinde yoksulluğun sert duvarına çarpar. Bu son günlerinde kardeşine güzel bir yemek yedirmek ister. Gerekli para için Halit ve Murat kanlarını Kancı Mehmet'e satmak zorunda kalırlar. Yoksulluklarının iyice belirginleştiği yemek sonrasında ise paraları çıkışmaz. Restorandın müdürü, "delikanlı biz bu lafları çok dinledik" diyerek adeta sınıfsal bakışını da ortaya koyar. Murat'a yalancı, hırsız muamelesi yapar.

Televizyon, resmedilen gecekondü mahallesinde o yıllar için belli ki aynı zamanda hem bir statü sembolü hem de gösteriş aracıdır. Söz gelimi, Kancı Mehmet eve gelen misafirlerine televizyonunu anlata anlata bitiremez. Evin penceresinden televizyonu izlemek isteyen çocukları ise azarlar, perdeyi kapatır. Perde, bir anlamda zenginliği yoksulluktan ayıran örtü ya da sınır görevi de görmüş olur. Perde kapanmış yoksullar dışarıda kalmıştır. Kahraman da bir televizyonları olmasını ister. Murat televizyon alacakları konusunda söz verir. Ancak durum yine umutsuzdur. Çaresizlik hırsızlık yaptırır ağabeye. Önce bir anten çalar, sonra da bir televizyon. Olmaz işte yine de, küçük Kahraman hastalığa yenik düşer, kapar gözlerini dünyaya.

Canım Kardeşim filminde arabeske atfedilen müzik veya film gibi sanatsal ürünlere rastlanmamaktadır. Diğer taraftan, özellikle arabesk şarkıların ele aldığı temel meseleler

ile bir örtüşme de görülmektedir: Yoksulluk, çaresizlik, çıkışsızlık, bir çıkış yolu arama ancak bulamama, tanrıya sitem, ancak boynu bükük bir kabulleniş.

## 4.2. Sultan

### 4.2.1. Filmin künyesi

**Yönetmen:** Kartal Tibet

**Senaryo:** Yavuz Turgul

**Karakterler:** Sultan (Türkan Şoray), Kemal (Bulut Aras), Hatice Abla (Adile Naşit), Bahtiyar (Şener Şen), Muhtar (İhsan Yüce), Çarlı Cevat (Erdal Özyağcılar), Bekçi Kolombo (İlyas Salman), Melek (Güzin Özyağcılar), Asiye (Ayşe Kemikoğlu).

**Yapım Yılı:** 1978

### 4.2.2. Filmin kısa öyküsü

Sultan, evlere temizliğe giderek dört çocuğunun geçimini sağlamaya çalışan dul bir kadındır. İstanbul'un bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Muhtar'ın oğlu Kemal de aynı mahallede yaşamakta, minibüs şoförlüğü yapmaktadır. Sultan'ın koynuna girmek için çeşitli dolaplar çevirir. Daha sonra, gerçekten Sultan'a âşık olur. Film, bu aşk hikâyesini merkeze alarak gecekondu insanların dünyasını anlatmakta ve özellikle yaşadıkları konut problemini gözler önüne sermektedir.

### 4.2.3. Filmin analizi

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı 1978 yapımı Sultan, hem bir hayat tarzı hem de hayata bakış biçimi olarak arabesk kültüre dair okumalar yapmaya olanak tanıyan en önemli filmlerden biridir. Tekrar hatırlanırsa, 1980'li yıllara yaklaşırken arabesk, kentlerde tutunabilmenin yollarını arayan, yoksulluk ve bir dizi problemle mücadele eden, gecekondualarda yaşayan kırsal göçmenler ile kentli yoksulların "hem o hem öteki

ya da ne o ne öteki” şeklinde ifade edilen hayatlarını ve hayata bakış biçimlerini kapsayan bir anlam taşımaktaydı. Sultan filmi, sözü edilen hayat tarzına ve hayata bakış biçimlerine dair zengin bir içerik sunmakta, gecekondulunun “arabesk” yaşamını gözler önüne sermektedir.

Öte yandan, film, gecekondulu kesimi tekdüze ve birörnek bir yapı şeklinde yansıtmamakta, gecekondulu bölgesinin kendi içinde yaşadığı farklı tabakalaşma süreçlerine de işaret etmektedir. Film, bu tabakalaşma sürecinde, Kongar’ın arabesk olarak adlandırdığı yükselen kesimin niteliklerini, değerlerini ve zihniyetini, özellikle Muhtar karakteri üzerinden, anlatmaktadır.

#### ***4.2.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri***

##### *4.2.3.1.1. Ana karakter 1: Sultan*

Sultan, dört çocuklu dul bir kadındır. Otuzlu yaşlarda göstermektedir. Diğer gecekondulu kadınlar ile beraber kentin modern muhitlerindeki evlere temizliğe giderek evinin ve çocuklarının geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Yaptığı iş nedeniyle eğitilmiş olmadığını söylemek mümkündür.

Sultan kavgacı, hakkının yenmesine asla tahammül etmeyen, düşündüğünü söylemekten geri durmayan, cesur ve dürüst bir kadındır. Bütün çabası çocuklarına daha iyi bir gelecek kurmak yönündedir. Diğer gecekondulu kadınlar gibi basma elbisenin altına pijama altı ya da pantolon giyerek sokağa çıkmaktadır.

##### *4.2.3.1.2. Ana karakter 2: Kemal*

Minibüs şoförlüğü yapan Kemal bekâr, gecekondularda yaşamasına rağmen hali vakti yerinde biridir. Otuzlarında göstermektedir. Kendi deyimi ile “orta üçten terk”tir. Hem “işini bilen” babası hem de yaptığı iş sayesinde, diğer gecekondululara göre daha iyi bir gelir elde ettiği söylenebilir.

Çelişkilerle doludur. Hem uçkuru gevşek, “dul ya da bekâr” fark etmez her kadına sarkıntılık eden, hem de namuslu delikanlı pozları kesen hovarda bir karakterdir.

#### 4.2.3.1.3. Ana karakter 3: Muhtar

Kemal’in babası Muhtar her ne kadar gençliğinde kendi deyimiyle “eşek gibi” çalışmış olsa da belli ki dönemin olumsuz toplumsal koşullarını lehine kullanıp gecekonducular arasında yükselebilmiştir. Kente gelen göçmenlere tapusuz gecekonducuları satarak zenginleşmiştir. “Saçıma ak düştü, hala iş peşindeyim” diyerek para kazanma hırsını gözler önüne sermektedir.

Altmışlı yaşlarda gösteren Muhtar, oğlu Kemal ile beraber yaşamaktadır. Halen inşaat işleri ile uğraşmaktadır.

#### 4.2.3.1.4. Diğer yan karakterler

Sultan’ın öteki talibi bakkal Bahtiyar diğer karakterlerin aksine korkak ve sinik bir karakterdir. Gözü açıklık ve gözü peklik gerektiren bir meslek ile meşgul olması ise şaşırtıcıdır. Zaten bu işte pek de başarılı görünmemektedir.

Çarli Cevat ve Kavanoz Nuri ise evlilerdir. Çocuk sayıları fazladır. Karadenizli Kavanoz Nuri’nin yedi çocuğu vardır. İki de fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Eşleri ise evlere temizliğe gitmektedir. Üst başları, yaşadıkları mekânlar göstermektedir ki hem kadın hem erkek çalışmasına rağmen yine de yoksulluktan kurtulamamaktadırlar.

Devletin mahalledeki temsilcisi doğulu genç Bekçi Kolombo ise “western” filmlerindeki şerif misali mahallenin asayişinden sorumludur.

Gecekonducuların, bir kısmı devlet hizmetinde çalışmakla birlikte, daha çok enformel hizmet sektöründe ya da fabrikalarda çalıştıkları görülmektedir. Fabrika işçiliği ise izni, sigortası ve grev hakkı gibi nedenlerden ötürü hizmetçilik gibi işlerden daha üstün görülmektedir. Kimisi de ebelik ya da kendi evinde terzilik yaparak geçimini sağlamaktadır.

Kadınlar genelde basma elbiselerinin altına pantolon ya da pijama giymektedir. Sokağa çıktıklarında üstlerine mantolarını almakta, başlarını eşarpları ile örtmekle birlikte saçları eşarplarından dışarı taşmaktadır. Erkeklerin ise karakteristik bir giyim tarzları olmamakla birlikte, ev önlerine üstlerinde gömlek, hırka, altlarında çizgili pijama ile çıktıkları görülmektedir.

#### **4.2.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları**

Tıpkı Canım Kardeşim filminde olduğu gibi Sultan filmi de gecekonduardaki hayatlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla filmde en çok görünen yaşam alanı bir gecekondu mahallesidir. Mahalle haricinde Sultan ve Muhtar'ın evleri, erkeklerin toplanma mekânı olarak kahve, kadınların çoğunlukla bir araya geldikleri çeşme başı, gecekondu mahallerinden alıp merkezdeki işlerine götüren minibüsler, kentin modern muhitleri ile Sultan'ın temizliğe gittiği evler de betimlenip değerlendirilmesi gereken yaşam alanları olarak öne çıkmaktadır.

Uzak çekim ile sisler arasında belli belirsiz görünen gecekondu mahallesi bir tepenin yamacına kurulmuştur. Uzak tepelerde ise yine sisler içinde yükselen modern apartmanlar görülmektedir. Gecekondu mahallesi, Canım Kardeşim filminde de resmedildiği gibi, temel kamusal hizmetlerin önemli bir kısmından yoksundur. Belli belirsiz sokaklar çamur içindedir. İnsanlar su ihtiyaçlarını mahalle içinde -ki bazen akan- çeşme ile karşılamaktadırlar. Evler eğimli araziye kurulduğundan üst üste sokaklar arasındaki geçişi sağlamak için merdivenler yapılmıştır. Bakkal, kahve, köftecinin yanı sıra diş hekimi muayenehanesi ve sinema gibi ticarethaneler dikkat çekmektedir. Çatıları kiremitle kaplı evler çoğunlukla tek katlı, bazıları ise iki katlıdır. Evlerin önünde genellikle bir bahçe bulunmakta, bu bahçede az biraz sebze yetiştirilmekte, kümes hayvanları beslenmektedir. Bahçelerden bazıları derme çatma çitlerle bazıları ise briketten yapılmış duvarlarla çevrilidir. Bahçelerin bir bölümü ise herhangi bir şey ile çevrili değildir. Çamaşırlar bahçede yıkanmakta, bahçede gerili ipler üzerinde kurutulmaktadır.

Sultan ile Hatice Abla'nın evleri birbirine yakın özellikler göstermektedir. Evler birden fazla odadan oluşmaktadır. Mutfak için ayrı bölüm ayrılmıştır. Yemekler masada



yenmektedir. Divanlarda oturulmaktadır. Odaların bir köşesine konulan vitrinlerin içine bardak gibi kimi eşyalar yerleştirilmiştir. Odalardaki yapma çiçekler ile tavandaki avizeler dikkat çekmektedir. Tıpkı elbiselerde olduğu gibi perdelerde ve diğer eşyalarda da geleneksel desenler hâkimdir. Yoksulluklarına rağmen ev içleri temiz ve düzenlidir. Muhtar'ın evi de benzer özelliklere sahip olmakla beraber diğer gecekondulara göre daha geniştir. Divanların yerini koltuk takımları almıştır.

Kahve, Canım Kardeşim filminde olduğu gibi Türkiye'nin farklı bölgelerinden İstanbul'a gelip, bu gecekondu mahallesini mesken tutmuş erkeklerin sosyalleşme mekânı olarak öne çıkmaktadır. Kahveden “aldırma gönül kaldırma” ve “bir zamanlar ben de deli gibi sevdim” gibi şarkılar yükselmektedir. Kadınlar ise çeşme başındaki su bekleme kuyuklarını adeta mesire yerine çevirmektedir. Örgüsünü ören de vardır, akşam yemeğini hazırlayan da.

Gecekonduluların, kentle irtibatı minibüsler aracılığıyla sağlanmaktadır. Gecekondulular kentteki işlerine bu vasıtalar ile taşınmaktadır. Kemal'in de böyle bir minibüsü vardır. Minibüste dönemin yıldızları Gencebay ve Tayfur'un şarkıları çalınmaktadır. Minibüsün içi püsküllü süslerle süslenmiş, sağına soluna renkli ışıklar takılmıştır. Kemal'in “Fırtına” adını verdiği minibüsün her iki yanında “varlığım yeter” yazısı dikkat çekmektedir. Bir başka minibüsün arka camındaysa Orhan Gencebay'ın tam boy resmi vardır.

Filmde çok az dahi olsa kentin modern olarak addedilen muhitlerinden de görünümeler sunulmaktadır. Sultan'ın temizliğe gittiği ev bir apartman dairesidir. Gecekondu ile karşılaştırıldığında en dikkat çekici fark eşyaların genelde desensiz olmasıdır. Gececonduda perdeler, divanlar, halılar ve hatta kadınların elbiseleri iç içe geçmiş yaprak ya da çiçek desenleri ile kaplıydı. Bu evde ise perdelerden halıya dek her şeyde düz renkler hâkimdir. Ayrıca gececondudakinin aksine bu evde divanların yerini koltuk takımı almıştır. Bu evin hanımının ise başı açıktır ve üstünde güzel bir elbise vardır. Ayaklarına topuklu ayakkabı giymekte ve kurulduğu koltukta dergisini okumaktadır. Kent merkezinde bulunan işlek bir cadde üzerindeki pastanede Kemal'in Sultan'a söyledikleri ise gececondulunun merkeze ve merkezdekine bakışına örnek teşkil edebilir: “Arada bir sosyeteye karışmak lazım”.

#### 4.2.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri

1960 öncesinde yoksul aileler kendi barınma olanaklarını sağlamak için gecekondular yapıyorlardı. Bu durum 1960-1970 arasında daha farklı bir yönde seyrelemiştir. Bu dönemde, kente göç edenler birden çok gecekondular yapmaya girişmişlerdir. Yaptıkları gecekondular kiraya vererek hem toprak rantı elde etmişler, hem de ciddi bir gelir sahibi olmayı başarmışlardır. 1970 sonrasında gecekondular yapımı ticarileşmiş, kent hukuku dışında kalan alanlar, organize örgütler tarafından kente gelen yoksul ailelere pazarlanmıştır. “Bu organize örgütler, kimi zaman siyasal ve ideolojik gruplar, kimi zaman yerel politikacılar, kimi zaman da genellikle “mafya” diye nitelenen yer altı dünyasının müteahhit “baba”ları” olmuşlardır (Keleş, 2002:393-394). Bu durum aynı gecekondular bölgesinin kendi içinde farklı tabakalaşma süreçleri yaşamasının nedenlerinden en önemlisi olmuştur. Hatırlanacağı üzere, Erder (1996: 292-296), bu yöredeki aileler için toplumsal hareketlilik bakımından bir ayrıma gitmiş ve toplumsal hareketliliğini başarmış ya da başarma potansiyeline sahip aileleri *yükselenler*, mevcut durumlarını korumaya çalışanları *izole küçük orta sınıflar*, yoksulluğa mahkûm olanları *yerleşikleşen yoksullar* olarak adlandırmıştır.

Erder’e göre yükselen haneler, genellikle iş ve konut piyasası olanaklarından yararlananlar ve siyasal ilişkiler kurmuş olanlardır. Bunlar, yörenin belediyeye dönüş sürecinde aktif rol alanlar, kente servetleriyle gelerek buralarda arsa satın almış olanlar, Almanya’dan yollanan paraları buradaki arsalarla yatırmış olanlar, sermayesi olmadığı halde yasadışı arsa pazarlamasında aktif rol almış olanlardır. Hepsinin siyasal ilişkileri söz konusudur. Ayrıca, konut piyasasının dışında kalmakla birlikte, iş piyasasına sermayesi ile birlikte giren aileler ile zincirleme göç ile gelen ve çok sayıda erkek işgücüne sahip aileler de bu gruptadır. Erder, bu gruptaki ailelerin, kökene dayalı ilişkilerden büyük ölçüde yararlandıklarını vurgulamaktadır.

Filmde Muhtar karakterinin sosyoekonomik kimliğine bakıldığında gecekondular içinde yükselen kesimi temsil ettiğini söylemek mümkündür. Yerelde siyaset yapmaktadır. Kent hukuku dışındaki alanları parselleyip yeni göçmenlere ya da kentin yoksullarına satmaktadır. Zenginliği buna dayanmaktadır. Yasa tanımamakta, hep daha fazlasını istemektedir. Kendi menfaatleri her şeyin önündedir. Müteahhitler, gecekondular evlerinden çıkartmak için kendisinden yardım isteyince “tam adamına

geldiniz” diyerek nasıl bir kişiliği olduğunu da ortaya koymaktadır. Kendisi de gecekondulu olmasına, muhtemelen bir zamanlar bu yeni kent ortamının zorlukları ile mücadele etmesine rağmen, içinden geldiği gecekondulu kesime karşı bakışı küçümseyicidir: “Ben getirdim bu kıçıkırıkları, en iyi ben atarım. Ellerine iki kuruş sıkıştırdık mı bu ayı oğlu aylar nerede olsa oturur”. Oğlu Kemal’in “bunca insanı evden atmakla vebal altında kalırsın; yazıktır, günahtır” şeklindeki itirazı üzerine ise oğlunu “adam oldun da babana akıl mı öğretiyorsun” diyerek azarlamakta, “para var bu işin ucunda para, vebalmış, hıh!” şeklinde alaya almaktadır. Bir anlamda söz konusu para olunca “günah” gibi kimi manevi değerleri de ciddiye almadığını göstermektedir. Muhtar için yalan söylemek de verdiği sözleri tutmamak da problem değildir. Ayrıca oğlunun sahtekârlıklarını hoş görüp gülüp geçerken, gecekondulunun yanında olduğunu belirten söylemleri karşısında ise oldukça sinirlenmektedir. Gecekonduları yıktırdıktan sonra Kemal’in tepkisi üzerine oğluna “eşkıya mı kesildin başıma!” diye çıkışmaktadır. Bir anlamda, kendi kurduğu düzene başkaldırıcı eşkıyalık olarak nitelenmektedir. Sultan’ı “üç paralık kadın” olarak görmekte, “oğlunun böyle bir kadınla evlenemeyeceğini” söylemektedir. Eş deyişle, kendinin ve diğer gecekonduların sınıfsal kimliğini kendince ortaya koymaktadır. Gecekondularını buldukları yerden çıkarma karşılığında zengin, şehirli müteahhitlerden avantasını koparıırken, bir yandan da gecekonduların inşaa işlerine devam etmektedir. Muhtar gibilerin henüz o yıllarda gecekondulara ve gecekonduların arazilerine siyasi iktidarlar tarafından yakın zamanda tapu verilecek kazanç kapıları olarak bakmadığı da fark edilmektedir.

Yerleşikleşen yoksullar ise Erder’e göre, iş ve konut piyasaları dışında kalmış ve günlük yaşamlarını da izole biçimde sürdürmekte olanlardır. Bu grubun önde gelenleri yaşlılar ve dullardır. Erkek çocuğu olmayan gruplar ile erkek çocuğu olup fakat “hayırsız” çıkanlar da bu gruba dâhil edilmektedir. Erder, doğudan zorunlu göç ile gelen ve zincirleme göç süreci içerisinde yer almayanları da bu grupta görmektedir. Bu bilgiler ışığında özellikle Sultan’ı yerleşikleşen yoksullara dâhil etmek mümkündür. Kocası ölmüş, dört çocuğu ile bir başına kalmıştır. Büyük oğlu pek de çalışmaya hevesli değildir. Kendisi ise kentli ve zengin kesimin evlerine temizliğe gitmektedir. Sanki modern hayatın pisliklerini temizleme görevi Sultan özelinde bu yoksul kesime yüklenmiştir. Sultan’ın hayattan beklentileri de gerçekçidir. Başını sokacağı bir konut, çocuklarına baba olabilecek bir eş, çocukları için iyi bir gelecek gibi beklentilere

sahiptir. Beklentilerin önemli bir bölümü çocuklarının geleceği ile ilgilidir. Çocuklarının iyi bir eğitim almasıyla ileride daha iyi yaşam koşullarına kavuşacaklarını düşünmektedir.

Çarli Cevat ve Kavanoz Nuri gibileri de bu gruba dâhil etmek mümkündür. Fabrikada işçidirler ama her an işlerini kaybetme tehlikesi ile de karşı karşıyadırlar. Filmde, her ikisinin de göç ederek akrabalarının ya da hemşerilerinin çoğunlukta olduğu bir yöreye yerleştiklerini söylemek güçtür. Ancak bu tip ailelerin sahip oldukları çocuk sayısının fazlalığı ve mevcut dönem itibari ile gecekondulardan bir rant elde etme olasılıkları sebebiyle yükselenler arasına katılma potansiyelleri de vardır. Bir başka tepede yeni bir gecekondularda yapıma giriştikleri esnada Cevat'ın karısı “ya bizi buradan da atarlarsa” diye sorar. Çarli ise “buradan artık bizim ölümü” çıkar şeklinde cevap verir. Bu diyalog gecekonduluların her ne pahasına olursa olsun kenti terk etmek, memleketlerine geri dönmek gibi bir niyetleri olmadığını göstermektedir. Öyle veya böyle bir şekilde kentte tutunup kente uyum göstermeleri gerekmektedir. Bu durum, aslında, arabesk kültürün belirleyici özünü de oluşturmaktadır. Bu süreçte kentin yeni sakinleri “ne o ne öteki ya da hem o hem diğeri” şeklinde ifade edilen yeni değerler, davranış ve düşünce biçimleri, sanatsal ürünler geliştirmektedirler. Bu yüzden dinlenen müzik, izlenen film arabesktir. Hatta duygularını dile getirirken bile arabesk şarkıların sözlerini ödünç almaktadırlar.

Kahvelerden de minibüslerden de arabesk müzik yükselmektedir. Kemal, Sultan'ı “dikizlerken” teybe bir Orhan Gencebay kaseti takar. Bir başka sahnede, Sultan'ı minibüsü ile takip ederken muhtemelen Gencebay'ın şarkı sözlerinin duygularına tercüman olduğunu düşünmektedir: “Beni böyle sev seveceksen/olduğum gibi göreceksen”. Kemal de Gencebay şarkılarının sözleriyle kendini ifade etmektedir: “Çekil demesi kolay. Bu dediğini ben dinlerim de gönül dinlemez. Orhan Abimiz ne demiş: Beni böyle sev”. Çeşme başında su dolduran Sultan'ın dikkatini çekmek için de hemen teybe Ferdi Tayfur'un “Çeşme” şarkısını koyar: “Çeşmenin başına bir güzel inmiş/Eğilmiş zülfünü suya düşürmüş...” Sultan'ın da şarkıya kayıtsız kalmaması, şarkının onun da duygularına hitap ettiğini göstermektedir. Sinemada aşkını ilan ederken de Sultan'ın kulağına yine Ferdi Tayfur'un bir şarkısına atıfla “ben de senin aşkımdan derbeder oldum, yeter zulmün ah yeter” diye fısıldamaktadır. Sultan ile

evlenme yalanı ortaya çıkıp, sarhoş sarhoş Sultan'ın kapısına dayandığında da yine duygularına tercüman Orhan Gencebay'dır: "Bak Orhan Abimiz ne demiş? Aslan Orhan Abimiz ne demiş? Bırakın da yaşayalım, demiş". Şarkılar gibi filmler de çok tutmaktadır. Ferdi Tayfur'un "Derbeder" filmine ilgi büyüktür. Filmin acıklı olması ise özellikle arzu edilen bir durumdur. "Çok acıklı galiba" diyen kadına Hatice Abla "iyi iyi çok ağlayacağız" diye karşılık vermektedir. Ancak bunu söylerken hafiften gülüp bir anlamda duygularını boşaltarak, bağırarak, ağlayarak filmi, sadece, bir rahatlama aracı olarak gördüğünü düşündürmektedir. Filmde ağlayan kadınlar, bağırarak adamlar: "Yaşa Ferdi, aslanım benim". Gencebay "ağabey"ken Tayfur ise sanki bir arkadaş gibi sadece "Ferdî"dir.

İki arada bir derede kalmışlıkları ise giyim kuşamları ve yaşam alanları üzerinden açıkça gözlemlenebilmektedir. Ancak, aynı durum namus anlayışında da söz konusudur. Kemal'in, dostu Asiye'nin evine girip çıkması normal karşılanmaktadır. "Mahallenin bütün kızlarını sıradan geçirmesi" dedikodu malzemesi olmaktan öteye gitmemektedir. Kemal'in "kadın değil mi, ha dul ha bekâr" anlayışı ise mahalleli tarafından ayıplanmakta ancak toplumsal bir yaptırıma maruz kalmamaktadır. Ancak aynı mahalleli Kemal'in Sultan'ı evlilik vaadi ile kandırması üzerine rahatlıkla "vursun, namusunu temizlesin" de diyebilmektedir.

Canım Kardeşim filminde televizyon bir statü sembolü ve gösteriş aracı olarak dikkat çekmekteydi. Sultan'da ise ilgi televizyonun sunmuş olduğu içerikler ve televizyon reklamları üzerinedir. Televizyon, yayınladığı reklamlar aracılığıyla tüketime yönelen ve tüketimi arttıran bir araca dönüşmüştür. Fakir fukara ise bu durumdan doğal olarak memnun değildir.

**Sultan:** "Televizyon da görüyorlar yok çokomelmiş, yok mokomelmiş. Ondan sonra tutturuyorlar al da al diye."

**Melek:** "En iyisi reklamlar başlayınca televizyonu kapamak. Vallahi benim bile iştahım kabarıyor."

**Sultan:** "Fakir fukarayı düşünen mi var!"

**Seher:** "En iyisi fakir semtlere reklamları yasaklamak."

Televizyonda sunulan içerikler de gündelik hayatlarında yer etmiştir. Cevat’a “Çarli’nin Melekleri”nden esinlenilerek “Çarli” lakabı uygun görülürken, Bekçi ise yine bir başka televizyon karakteri “Kolombo” olarak çağrılmaktadır. Çocuklar bile köpeklerine isim ararken yine televizyonda duydukları bir ismi koymayı düşünmektedirler.

Son söz olarak ise şunlar söylenebilir: Mekânsal olarak şehrin dışına itilmişlikleri “hayattan” dışlanmışlıklarının somut hali gibidir. Kötü işlerde düşük ücretlerle çalışmaktadırlar. Musluklarından su akmamakta, çamur içindeki sokaklarda yürümektedirler. Sanki onlara modern hayatın pisliklerini temizleme görevi biçilmiştir. Efendileri karşısında dizlerinin üstüne çökmek, boyunlarını bükmek zorundadırlar. Aldatılırlar, dövülürler, evleri başlarına yıkılır. Söyleyebilecekleri tek şey ise “kaderin böylesine yazıklar olsun”dur ve şikâyetleri ancak “yaradan”adır.

### **4.3. Banker Bilo**

#### **4.3.1. Filmin künyesi**

**Yönetmen:** Ertem Eğilmez

**Senaryo:** Yavuz Turgul, Sadık Şendil

**Karakterler:** Bilo (İlyas Salman), Maho (Şener Şen), Haso (Münir Özkul), Ali (Ali Şen), Zeyno (Meral Zeren), Necla (Ahu Tuğba), İbo (Nizam Ergüden), Haco (Nermin Özses).

**Yapım Yılı:** 1980

#### **4.3.2. Filmin kısa öyküsü**

Bilo, oldukça iyi niyetli, gariban bir köylüdür. Hemşerisi Maho’nun Almanya masalı onun için yeni bir umut olmuştur. Bütün parasını, onu Almanya’ya götürmesi karşılığında Maho’ya verir. Maho ise usta bir dolandırıcıdır. Bilo ve Anadolu’nun farklı yörelerinden gelme bir grup garibanı Türkiye sınırları içerisinde dolaştırıp İstanbul’un yamacına bırakır. Bilo günlerini sefalet içinde geçirir. Çeşitli kereler Bilo ve Maho

İstanbul'da karşılaşır. Ancak her karşılaşmaları Bilo için yeni bir felaketle sonuçlanır. Ancak sonunda "kazanan" Bilo olur. Film Bilo ve Maho'nun hikâyesi özelinde değişen toplumsal değerlerin bir eleştirisi niteliğindedir.

#### **4.3.3. Filmin analizi**

Araştırmada 1980'li yıllarda bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün kazandığı yeni anlam, *Özal'lı yılların getirdiği muhafazakâr yapıya eklenen yeni liberal politikalar, gecekondu'lara çıkarılan imar afları ve izinleri gibi bir dizi değişiklik sonucu ortaya çıkan ve yükselen köşeyi dönme, işini uydurma, kapıp gitme gibi davranış biçimleri* ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, bu dönemde arabeskin *taşra kökenli yeni zenginlerin, finans ve ticaretin yeni iktisadi elitinin yaşam tarzını karakterize eden bir anlam kazandığı* da hatırlanmalıdır. Ertem Eğilmez tarafından yönetilen Banker Bilo filminin sözü edilen davranış biçimlerine ve yaşam tarzına dair görüşler sunduğu söylenebilir.

##### **4.3.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri**

###### *4.3.3.1.1. Ana karakter 1: Bilo*

Bilo, sahip olduğu küçük toprak parçasını işleyip geçinmeye çalışan yirmili yaşlarda gösteren gariban bir köylüdür. Yüksek başlık parası yüzünden sevdiği kıza kavuşamamaktadır. İstanbul'a geldikten sonra ise hayatta kalabilmek adına inşaat işçiliği, seyyar satıcılık, sigaracılık, kapıcılık gibi enformel hizmet sektörüne dahil edilebilecek işler yapar. Oldukça saf, namuslu ve dürüst bir adamdır. Bu yüzden şehrin mevcut düzenine uymakta güçlük çekmekte, dolayısıyla da iki yakasını bir araya getirememektedir.

###### *4.3.3.1.2. Ana karakter 2: Maho*

Bilo'nun köylüsü Maho gözü açık, kurnaz, atak ve üçkâğıtçı biridir. Bilo'dan yaşça biraz büyük göstermektedir. Profesyonel bir dolandırıcıdır. Sahip olduğu bu özellikleri

ile “Maho”dan “Mahmut Bey”e hızla terfi etmiştir. İnşaatçılık, fabrikatörlük, bankerlik yapmaktadır. Evlidir. Belki de zenginliğini vurgulamak adına boynunda altın kolye ile dolaşmaktadır. Geldiği yörenin şivesi ile konuşmaya devam etmektedir.

#### *4.3.3.1.3. Yan karakter 1: İbo*

İbo, Bilo ile beraber Almanya macerasına atılmış fakat kendini İstanbul’da bulmuştur. Orta yaşın üstünde göstermektedir. Bekârdır. Sokakta sigara satıcılığı yapmaktadır. Kentin yeni ortamına uyum göstermekte pek zorlanmamaktadır. Dönem itibari ile hükümetin her seçim öncesi gecekondu tapusu dağıtması onu da bir gecekondu edinmeye sevk etmiştir. Bir süre sonra ise sigara satıcılığı ile zengin olmuştur. Kendi deyimiyle “artık sokak işlerine bakmamakta, yatırıma yönelmiştir”.

#### *4.3.3.1.4. Diğer yan karakterler: Zeyno ve ailesi*

Zeyno ve ailesi de köyden şehre göç etmiş, İstanbul’da bir gecekonduya yaşamaya başlamıştır. Zeyno’nun babası köyünde toprakla uğraşırken, şehirde Maho’nun plastik fabrikasında depoya bakmaktadır. Zeyno ise Maho’nun hizmetçiliğini yapmaktadır. Maho ile ilişkisi vardır. Maho’nun karısından boşanıp, onunla evleneceğini ummaktadır. Zenginliğe ancak bu yolla ulaşabileceğini düşünmektedir. Haso’nun deyimi ile artık “şehirli” olmuştur. Şehirli kadınlar gibi giyinmekte, saçlarını yapmaktadır. Ancak, aksanı geldiği yöreyi hemen ele vermektedir. “Ne o, ne öteki ya da hem o hem öteki” durumuna Zeyno’da bütünüyle rastlanmaktadır.

#### *4.3.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları*

Filmde, Bilo’nun köyü, bütün keşmekeşliği ile İstanbul şehri, Maho’nun evinin bulunduğu semt, Maho’nun evi ile İbo ve Haso gibilerin gelip yerleştiği gecekondu mahallesi temel yaşam alanları olarak öne çıkmaktadır.

Köyün genel görünümüne ilişkin söylenebilecek pek bir şey yoktur. İnsanlar toprağı işleyerek geçinmeye çalışmaktadır. Ancak, hem kahvedeki köylülerin hem de



Zeyno'nun çeşme başında söyledikleri köydeki durumun pek de iç açıcı olmadığını ispatlar niteliktedir. Gidecekleri yerde kendilerini neyin beklediğini bilmemelerine rağmen, uygun bir fırsat olması halinde belli ki kimsenin köyünde daha fazla kalmaya niyeti yoktur.

Uzak çekimle gösterilen İstanbul ise nefes kesici güzelliكتedir: İstanbul boğazı, boğaz köprüsü, tarihi yarımada. Ancak, trafiği, kalabalığı, gecekonduları, yozlaşmış değerleri ve insanları ile durum uzaktan görüldüğü gibi değildir. Filmde daha çok İstanbul'un merkezi yerleri gösterilmektedir. Modern yapılı bu merkezlerde korkunç bir insan ve araba gürültüsü vardır. Çok sayıda seyyar satıcı görünmektedir. İnsanlar ya bir yerden bir yere taşınmakta ya da bir şeyler satmaya çalışmaktadır.

Maho'nun ikamet ettiği semt çok katlı binaları, düzgün, geniş sokakları ile kentin modern muhitlerinden biridir. Ev modern tarzda döşenmiştir. Evde Maho'nun geldiği yeri simgeleyen herhangi bir geleneksel eşya göze çarpmamaktadır. Ayrıca duvarlara asılan tablolar dikkat çekicidir. İbo ve Haso gibilerin yerleştiği gecekondulu mahallesi, Sultan filmindeki gibi kentin dış mahallelerinden biri gibi görünmemektedir. Modern binaların hemen dibinde kurulu bu mahalle kentin merkezi bölgelerinden birinde yer alır gibidir.

#### ***4.3.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri***

Kentleşme olgusunun Türkiye'ye özgü nedenleri "Kentleşme Komisyonu"nun yaklaşımı esas alınarak iki başlık altında toplanmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda demografik nedenler, tarımsal yapıdaki değişimler, iletici, çekici, siyasi-hukuksal ve sosyo-psikolojik nedenler kentleşmenin oluşumunu hazırlayan "iç etmenler" olarak değerlendirilirken, İkinci Dünya Savaşı sonrası uluslararası ekonomik, sosyal ve siyasal olayların Türkiye'deki kentleşme sürecine etkileri dış etmenler olarak ele alınmaktadır (Özer, 2006: 450). Filmde, tarımsal yapıdaki değişimler, göç edilecek yerin cazibesi ve kimi sosyo-psikolojik nedenlerle karakterlerin buldukları yeri terk ederek göç ettikleri görülmektedir.

Bilo için köyündeki koşullar çekilmezdir. İki öküzü ile bir avuç toprağı sürerek yaşamını idame ettirmeye çalışmaktadır. Evlenmek istemekte fakat yeterli başlık

parasını kazanmamaktadır. Öte yandan Almanya'ya ilişkin sahip olduğu olumlu duyular onun için çekici sebepleri oluşturmaktadır. Almanya'ya gidince çok para kazanma şansına sahip olacak, köyüne geri dönüp sevdiği kızla evlenebilecektir. Almanya'daki kaçak çalışma koşulları bile Bilo'nun gözünü korkutmamaktadır. Köylünün sürünürsün orada uyarısına karşı “burada sürüneceğime orada sürünürüm” diye karşılık vermektedir. Almanya'ya gitmeyi yeni bir hayat kurma yolunda son şans olarak görmekte, bu uğurda elinde ne var ne yoksa satmaktadır. Bu durum, eğer işler yolunda gitmezse bir daha köye dönülemeyeceğinin de göstergesidir. İbo da bu yolda Bilo ile beraberdir. Bilo'nun sevdiği kız (ki bu karşılıksız bir sevgidir) Zeyno da benzer düşüncelere sahiptir: “Ölürüm de bu bokum köyde kalmam. Almanya'ya gidem de varsın Bilo ile olsun”.

Türkiye'nin dört bir yanından (Kâhta, Urfa, Adana, Kayseri, Artvin) kopup Almanya rüyası ile yola çıkan diğer karakterler de benzer sebepler ile göç yollarına düşmüştür. Hepsi buldukları yerde “sefalet” içinde yaşamakta, “çoluk çocuğu bırakıp yaban ele” göçmektedir. Söz gelimi kamyon kasasındaki karakterlerden birinin göç nedeni tarımsal yapıdaki değişimdir: “Biz Marabayık. Ağamız köyü başka ağaya sattı. Yeni ağanın da traktörü vardı. Bizi siktirediverdi köyden”.

Bilo ve İbo hazin bir şekilde Munich'de değil de İstanbul'da olduklarını öğrenmişlerdir. İstanbul (ya da kent) ise namus, dürüstlük, doğruluk, vicdan gibi manevi değerlerin önemsizleştiği hatta aptallık olarak görüldüğü bir yerdir. Bunun karşısında ise her ne yoldan olursa olsun zenginleşme, daha çok kazanma, işini uydurma, kapıp gitme gibi davranış ve düşünce biçimleri yer almaktadır. Bu iki durum filmde Bilo ile diğer karakterlerin karşıtlığı üzerinden kurulmaktadır. Sözü edilen ikinci durum filmde Bilo dışında, sınıfsal kimliği önemli olmaksızın, hemen her karakter için geçerlidir. Bu karakterler ise mevcut davranış biçimlerini çoğu kez “burası İstanbul” diyerek yaşadıkları kente bağlamaktadır. Bilo, inşaatta ustabaşından hakkını isteyince ustabaşı ona “sen istersin ama ben vermem, ulan buradaki âdetin ne olduğunu bilmez misin, ben sizi boşuna mı seçtim, insan pazarında avanta vermeye hazır ne kadar aç var biliyor musun, ya verirsin ya siktir olur gidersin şeklinde cevap verir”. Bu diyalog hem kentteki yoksulluğu, hem de hiyerarşik yapının acımasızlığını ortaya koymaktadır. Hıyarcı ise durumu Bilo'ya açıklarken oldukça soğukkanlı bir kabulleniş sergilemektedir: “E burası

İstanbul, avanta vermeden hiçbir iş görülmez”. Kentte namuslu adam bulmak zordur. Karpuzcu Bilo’yu kandırır, belediyeciler kendi “paylarının” peşinden koşar. Bilo’nun yoldaşı İbo bile mevcut yapıyı çözmüş, yeni duruma göre davranmaktadır. Her seçimde gecekondlu tapusu dağıtıldığını öğrenen İbo bir gecekondlu edinmiştir. Bilo’dan bile yatak parası almaktadır. O da tutumunu “burası İstanbul” diye açıklamaktadır. Aynı şekilde Maho da Bilo’yu dolandırmasını “büyük şehrin insanı namussuz yapması”na bağlamaktadır.

Bilo’nun saflığı, dürüstlüğü, iyi niyeti ise sürekli cezalandırılır. “Arkadaşım, kardeşim” dediği Maho tarafından şehrin orta yerine bırakılır. İnşaatta çalışır hakkını alamaz. Hıyar satar, rüşvet vermedi diye belediyecilerden dayak yer. Karpuzcunun sözlerine güvenir, aldığı bütün karpuzlar kabak çıkar. Halde bir başına sebze arabasının üstünde uyumak zorunda kalır. Arkadaşı İbo’yu bulunca sevinir, ancak o da Bilo’dan yatak parası almaktan geri durmaz. Maho ile karşılaşır, yine kandırılır, cezaevine düşer. Cezaevindeki durumda dışarıdan pek farklı değildir. Yerleri süpürür, tuvaletleri temizler, koğuş ağasından artan kemikleri kemirir. Bu süre zarfında gözü açıklık, ataklık, üçkâğıtçılık gibi “takdir edilen” özelliklere sahip Maho, Mahmut Bey’e dönüşür. Dağ başındaki araziyi millete deniz kenarı diye satar, çürük çarık apartmanlar yapar, fabrikatör olur, bankerlik yapmaya başlar. Aynı şekilde kaçak sigara ve içki satışıyla İbo da “İbrahim Begefendi”ye dönüşmüştür. Kendi deyimiyle “sokak işlerini bırakmış, yatırıma yönelmiştir”. Cezaevinden çıkan Bilo’nun Haso ile konuşmaları esnasında, Haso’nun “bizim fabrikada bir iş var ama, biraz para çalışii” sözü üzerine söyledikleri Bilo’nun kentteki yapının ne olduğunu az çok anladığını göstermektedir: “O kolay canım, nasıl olsa avanta vermeye alıştık bu İstanbul’da”. Ancak Bilo dürüstlüğü, doğruluğunu sürdürmekte ısrar etmektedir. Bu tavrına neden olarak ise sahip olduğu dini anlayış gösterilebilir. Bakkalın kendisine sunduğu “kapıcı payını”, “haram lokma kursak tıkar diye reddeder (Bunu gören diğer kapıcı ise “vay hıyar vay, para alınmaz mı” şeklinde yorum yapar). Yan binanın kapıcısı Kazım’a ise neden bakkalın verdiği parayı almadığını “hak etmediğim parayı nasıl alırım, bir gün mahşerde adamdan hesap sorarlar” şeklinde açıklar. Bunun üzerine Kazım ona şu öğüdü verir: “Oğlum bu kafayı bırak. Avantanı almaya bak. ...Bakkaldan da avantanı alacaksın. Tüp gazı da karaborsadan sokacaksın ki kıymetin biline”. Bu noktada sınıfsal konumu her ne olursa olsun hemen herkesin kısa yoldan para kazanma, bir an önce isteklerini elde etme

gibi amaçlar taşıdığından söz edilebilir. Söz gelimi “karısının gece vakti başka erkeklerin lüks arabalarından” inmesi Kazım’ı rahatsız etmemektedir. Zeyno bir an önce zenginliğe kavuşabilmek için Maho’nun “isteklerine” hayır dememektedir. Yaşamak, gezmek, kollarına bilezik takmak istiyordur. Bu hayata köylü kızı olarak gelmiştir; fakat kapıcı karısı olarak ölmek istememektedir. Bütün bunları Maho ona verebilecektir. Zeyno’nun anası Haco ise kızına şu şekilde akıl vermektedir: “Kız kafanı kullan yoksa ömür boyu onun bunun hizmetçiliğini yapar, (kocasını göstererek) aha böyle bir sümsüğün karısı olup çıkarsın”. Keza Maho da, kayınbabası tefeci Ali Ağa da daha fazlasını elde etmek için çabalamaktadır. Bir övgü ifadesi olarak birbirlerine karşı “namussuz “ ifadesini kullanmaktadırlar:

**Ali Ağa:** (Gülerek) Ulan damat, vallahi çok namussuzsun.

**Maho:** (Gülerek) Rica ederim. Sen benden daha namussuzsun.

“Kentlileşme”nin<sup>26</sup> derecesini sanki “namussuzlaşma” belirlemektedir. Maho da mevcut düzeni kendince şöyle açıklar: “İşte hayat böyledir. Birileri başkalarını hep sırtında taşır. ...Niye? Çünkü bu dünyanın düzenidir. Paralılar, açığözler hep sırtta gider”.

Bilo da ya mevcut yapının ve anlayışın altında ezilmeye devam edecektir ya da o da oyunu kuralına göre oynayacaktır. Maho’nun daha fazla kazanma arzusu Bilo’ya yarar. Bilo, Maho’nun bütün mal mülkünün yeni sahibi olur. Ama artık “Bilo’dan geriye bir şey kalmadığını” Zeyno’ya şu sözler ile anlatır: “...Sen eski Bilo’yu arıyorsun. O yok artık. Öldü. Sağ olun el birliğiyle öldürdünüz garibi. Saflığı, temizliği, insanlara sevgisi, sevdası, namusuyla yok oldu gitti garip. Bakın geride bu kaldı: Namussuz Bilo “

Sınıfsal konumları önemli olmaksızın filmdeki bütün karakterlerin geldikleri yörenin özgün şivesi ile konuştukları görülmektedir. Söz gelimi Maho, kentte yükselmiş, zengin bir iş adamı olmuştur. Bu doğrultuda giyim kuşamından yaşadığı mekâna değin kent hayatına dair maddi göstergelere sahiptir. Ancak aynı değişim ne şivesinde ne de

<sup>26</sup> Bal (1999: 33’den aktaran Hatipoğlu, 2008: 9)’a göre kentlileşme kavramı kente göç edenlerin sosyalizasyon sürecini anlatmaktadır. Sosyalizasyon süreci öncelikle bireyin içinde bulunduğu sosyal grubun ve giderek toplumun değer-norm sistemini, kentli insanın düşünce davranış biçimlerini ve giderek yaşama biçimlerini benimsediği bir süreçtir. Her bireyin ya da grubun geçmiş yaşam tecrübesiyle, kentte bulunma süresiyle etkileşim halinde olduğu sosyal çevreyle, yaptığı iş, eğitim durumu gibi birçok değişkenle ilgili olan bu süreç sonunda esas olarak zamana, topluma, kente bağlı olarak, gerçekleşen bir kentlileşme süreci ve bunun sonucunda kabul gören bir kentli insan prototipi oluşmaktadır.

konuşma üslubunda görülmektedir. Keza Zeyno da Haso'nun deyimi ile "şehirli" olmuştur. Şehirli kadınlar gibi giyinmekte, saçlarını boyatmakta, makyaj yapmaktadır. Ancak şivesi geldiği yöreyi bütünüyle yansıtır biçimdedir.

Filme arka fon oluşturan şarkılar dikkat çekicidir. Köylüler kahvede otururken radyoda İzzet Altınmeşe'den bir türkü çalmaktadır. Bilo'nun da filmde seslendirdiği bütün şarkılar türkü formundadır. Köyden çıkarken de, kapıcı dairesinde tek başına soğanını ekmeğini yerken de bir türkü tutturmaktadır. Ancak kent ortamında müzikler üst üste binmiştir. Arabesk, pop, türkü, Türk sanat müziği gibi farklı türde şarkılar bir arada duyulmaktadır. Şarkıların bu şekilde bir aradalığı kentin kaotik ortamını yansıtıyor gibidir. Bilo ile İbo'nun İstanbul'da birbirlerini kaybettikleri sahnede kentin kalabalığına, araba gürültülerine Ferdi Tayfur'un "Toprak olur taş olurum" şarkısı ile bir pop şarkısı eşlik etmektedir. İnsan pazarında bekleyen işçilerin görüntüleri ise İzzet Altınmeşe'nin "Esmerim biçim biçim" türküsü ile beraber sunulmaktadır. Bilo'nun hıyar satarken avanta vermedi diye zabıttan dayak yediği sahnede Tatlıses'in "Can Haticem" şarkısı ile bir başka arabesk şarkı aynı anda çalmaktadır. Bilo'nun karpuzları kabak çıkınca da fonda sözleri "Başımı taşlara vursam/faydası olmaz yaşamının" olan "Mahşer Günü" adlı arabesk şarkı duyulmaktadır. İbo ile Bilo'nun karşılaştıkları işlek caddede de yine birbirlerinin içine geçmişçesine hem Ajda Pekkan'ın "Petrol" şarkısı hem de Adnan Şenses'in "Çok Üzgünsün Arkadaş" şarkısı çalmaktadır. Bilo ile Maho'nun karşılaştıkları sahnede ise hem Sezen Aksu'nun, hem Ferdi Tayfur'un hem de Bülent Ersoy'un sesleri aynı anda duyulmaktadır. Üçünün de ne söylediği tam anlaşılmamaktadır. Nasıl ki kentte bin bir türlü insan bir arada bulunuyorsa, kentte duyulan müzikler de bu farklılığı yansıtır biçimdedir.

Görüldüğü üzere insanlar "Allah ne verirse o kimliğe razı olma kaderciliğini" kırmıştır. Gürbilek'in belirttiği gibi "yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre" bırakmıştır. Dolayısıyla kentte (ya da mevcut modern yapıda) yükselme, daha çok kazanma, istek ve arzularını doyurma yönünde atılan her adım mubah sayılır hale gelmiştir. Öte yandan yeni kentlilerin kent ortamında "kendi kimlikleriyle, kendi varoluş biçimleriyle" ve

kendilerine güvenmeyi öğrenmiş bir şekilde var oldukları da film üzerinden doğrulanabilmektedir.

#### **4.4. Muhsin Bey**

##### **4.4.1. Filmin künyesi**

**Yönetmen:** Yavuz Turgul

**Senaryo:** Yavuz Turgul

**Karakterler:** Muhsin Bey (Şener Şen), Ali Nazik (Uğur Yücel), Osman (Osman Cavcı), Sevda (Şermin Hürmeriç), Şakir (Erdoğan Sıcak), Madam (Doğu Erkan), Laz Nurettin (Erdoğan Üstün), Sönmez (Sönmez Yıkılmaz)

**Yapım Yılı:** 1987

##### **4.4.2. Filmin kısa öyküsü**

Film, kentli, isteklerinde mütevazı, prensiplerine bağlı müzik organizatörü Muhsin Bey'in, Urfa'dan gelmiş, her ne pahasına olursa olsun geri dönmeye kararlı, saf görünen fakat içten pazarlıklı, kaset yapıp, şöhret olup, yanında yöresinde kadınlarla zenginlik içinde bir hayat düşü kuran Ali Nazik'e türkü kaseti yapma serüvenini anlatmaktadır.

##### **4.4.3. Filmin analizi**

Film, hem bir müzik türü olarak arabesk müziği hem de bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürü 1980'li yıllarda İstanbul'daki müzik dünyası bağlamında ve müzik organizatörü Muhsin Bey ile şöhret olma umudu ile İstanbul'a gelmiş Urfalı Ali Nazik karakterleri özelinde ele almaktadır.

#### 4.4.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri

##### 4.4.3.1.1. Ana Karakter 1: Muhsin Bey (Muhsin Kanadıkırık)

Muhsin Bey içinde yaşadığı zamanın koşullarına uyum gösteremeyen, göstermemekte de ısrar eden ellili yaşlarında bir müzik organizatörüdür. O yaşa kadar hiç evlenmemiştir. Dönem itibari ile menajerliğini yaptığı sanatçılar tutmamaktadır. Dolayısıyla Muhsin Bey'in ekonomik durumu gün geçtikçe kötüye gitmektedir. Kendi deyimi ile “orta direk”tir. Muhsin Bey'in eğitim durumu hakkında bir bilgi olmamakla beraber, beğenileri itibari ile kültürel düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Muhsin Bey giyiminde özenlidir. Takım elbisesine her daim kravatı eşlik etmektedir. Ancak giydiği bej rengi pardösüsü, fötr şapkası, kullandığı (kimi zaman çalışmayan) eski arabası ile 1960'lı yıllardan ışınlanmış gibidir. Türk sanat müziği hayranıdır. Gramofona koyduğu eski Türk sanat müziği plaklarını dinlerken rakısını yudumlamak en büyük zevki gibidir. Çiçeklerine karşı gösterdiği ilgi ve onlarla sohbeti güzel şeylere karşı duyarlılığına delalettir.

##### 4.4.3.1.2. Ana Karakter 2: Ali Nazik

“İbrahim Tatlıses gibi” meşhur bir şarkıcı olma ümidi ile İstanbul'a gelmiş olan Ali Nazik, yirmili yaşlarda gösteren Urfalı bekâr bir gençtir. İstanbul'a gelmeden önce Urfa'da kebabçıda garsonluk yapmakta, “asbap gecelerinde” türkü okumaktadır. Herhangi bir eğitimi olduğunu söylemek güçtür. Bir an önce meşhur olma ve yükselme konusunda oldukça hevesli ve inatçıdır.

##### 4.4.3.1.3. Yan Karakter 1: Sevda Hanım

Muhsin Bey'in karşı komşusu Sevda Hanım kırklı yaşlarında küçük kızı ile beraber yaşayan dul bir kadındır. Pavyonlarda şarkıcılık yapmaktadır. Eski kocası Almanya'da hapisanededir. Muhsin Bey ondan hoşlanmaktadır.

#### 4.4.3.1.4. Yan Karakter 2: Osman

Muhsin Bey'in yardımcısı Osman yirmili yaşlarının hemen başında gösteren yoksul ve bekâr bir gençtir. Osman, Muhsin Bey'e, Osman'ın babasının emanetidir. Bir an önce "parayı bulmak" için at yarışlarına bel bağlamıştır.

#### 4.4.3.1.5. Diğer Yan Karakterler

Muhsin Bey'in ev sahibesi (aynı zamanda bütün apartmanın sahibi) Madam paragöz ve yaşlı bir kadındır. Sönmez Yıkılmaz ise Muhsin Bey'in bir diğer komşusudur. Madam'ın kirayı arttırmaması konusunda Madam'ı "ikna" görevini üstlenmiştir. Filmlerde küçük rollerde oynayarak geçimini sağlamaya çalışan Sönmez, otuzlu yaşlarda göstermektedir.

Muhsin Bey ile arasında bir kadın yüzünden husumet olan Şakir bir başka müzik organizatörüdür. Muhsin Bey ile yaşıt görünmektedir. Muhsin Bey'in aksine piyasada hangi müzik türü tutuyorsa o müzik türünde şarkıcılar piyasaya sürmektedir. Dolayısıyla hatırı sayılır bir gelir elde etmektedir. Boynundaki altın kolyesi dikkat çekicidir.

#### 4.4.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları

Filmde mekânlardan çok karakterler ön plandadır. Ancak, Muhsin Bey'in Beyoğlu'ndaki evi, Muhsin Bey'in yazıhane olarak kullandığı kahvehane ve filmde çeşitli kereler görülen pavyonlar filmde öne çıkan yaşam alanlarıdır.

Muhsin Bey yirmi yıldır Beyoğlu'nda eski bir apartmandaki küçük dairesinde yaşamaktadır. Apartman sahibi gayrimüslim bir kadındır. Apartman da klasik Beyoğlu yapılarındandır. Muhsin Bey'in komşuları ise pavyonlarda şarkı söyleyen Sevda Hanım ile filmlerde irili ufaklı rollerde oynayan Sönmez Yıkılmaz'dır. Bekâr yaşamasına rağmen Muhsin Bey'in düzenli ve sade bir ev hayatı vardır. Temizliğine dikkat etmektedir. Ev eşyaları abartıdan uzaktır. Bir köşede duran eski radyosu, gramofonu ve Türk sanat müziği plakları dikkat çekmektedir. Pencere pervazlarına yerleştirdiği çiçekleri konusunda oldukça hassastır. Sanki birer insanlarmışçasına her su verişinde



onlarla konuşmaktadır. Evin içi ile dışarıdaki kaotik ortamda da birbiri ile tezat oluşturmaktadır. Muhsin Bey, evin içinde ne kadar sakin ve huzurluysa, dışarıda da bir o kadar gergin, sinirli olabilmektedir.

Muhsin Bey'in yazıhanesinden atıldıktan sonra kullandığı kahvehane aynı zamanda müzik sektörünün kimi çalışanlarının da toplanma yeridir. Bir süre sonra beş parasız ölecek olan klarnetçi ile kemancının çaldığı nameler kahvehanenin sigara dumanı ile kaplı iç karartıcı havasını daha da hüznü kılmaktadır. Şakir de sık sık bu kahvehanede kumar oynarken görülmektedir. Muhsin Bey bu denli kısıtlı koşullar ile mesleğini sürdürmeye çalışırken, Şakir'in yazıhanesi tika basa eşya doludur: Büyük, üstü kalabalık bir masa, deri koltuklar, tavandaki avize, köşedeki kocaman çiçek... Sanki her şey oraya Şakir'in ne kadar zengin ve güçlü olduğunu göstermesi için konulmuştur.

Filmde görülen neon ışıklı pavyonlarda daha çok arabeskçiler ya da kötü sesli şarkıcılar sahne almaktadır. Ortam karanlıktır. Müşteriler genelde erkektir. Pavyondaki kadınlar ise konsomasyona çıkmaktadır.

#### ***4.4.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri***

Zeitgeist (zamanın ruhu) terimi bir tarihsel çağın karakteristik ruhunu anlatır. Terim, fikirlerin, eğilim ya da yönelimlerin, felsefeyle toplumsal yapının, iktisat anlayışıyla siyasi yapının bir kültürün belirli bir çağdaki durumunu ve düzeyini belirleyen bileşkesini anlatmak için kullanılır. Bu yaklaşıma göre olayları belirleyen, yönlendiren ve denetleyen şey, içinde bulunulan koşullar, eş deyişle, "Zeitgeist"tir (Marshall, 1999: 836; Cevizci, 2005: 1791).

Muhsin Bey ise "Zeitgeist"e karşı direnmektedir. Giyimi, ev düzeni, eski arabası, insanlara (ve çiçeklere) karşı hassasiyeti, Türk sanat müziği ve türkü hayranlığı ile yıllar öncesinde kalmış gibidir. Muhsin Bey'de hep bir geçmişe özlem, geçmişi yâd etme durumu vardır. Çocuklar arabasını çalıştırmasına yardım etmeyince "büyüğe saygı kalmamış ki" ya da yazıhaneden kovulduklarında "insanlık kalmamış arkadaş" diye serzenişte bulunmaktadır. Rüyasında geçmişten gelen büyüleri sesi ile sisler içinde

Müzeyyen Senar'ı görür.<sup>27</sup> Safiye Ayla'lı, Hakkı Derman'lı, Şerif İçli'li, Şükrü Tunar'lı, Selahattin Pınar'lı, Yorgo Bacanos'lu günleri arar. Düşkünler evine düşmüş eski sanatçılarından Afıtap Hanım'a içinde buldukları zamandan yana dert yanar: "Sizin zamanınızın keyfi yok, ama idare ediyoruz işte. ...Nerede eski şarkılar, türküler, türkücüler. Siz sahnedeyken çıt çıkmazdı. ...Mikrofonu ne güzel tutardınız. Ne güzel okurdunuz". Sevda Hanım'a duyduğu aşkta da geçmişe, o dönemin sanatçılarına duyduğu özlemin etkisi vardır. Sevda Hanım'ı Afıtap Hanım'a benzettiği için sevmiştir. Elindeki sanatçılar ise Türk sanat müziği okuyan eski şarkıcılardır ve onları da bar ve pavyonlarda sahneye çıkarmak istememektedir.

İçinde bulunulan dönemde müzik piyasasında Muhsin Bey'in sahip olduğu prensipler günbegün önemsizleşmektedir. Muhsin, Şakir'in deyimiyle "demode" olmuştur. "Elinde adam gibi tek sanatçısı yoktur. Şarkıcıları naftalinlidir". Osman da Şakir'le aynı fikirdedir. Ona göre de ellerindeki sanatçıların "hepsi müzeli, hepsi molozdur". "Üstelik bar ve pavyondan başka yerde de para yoktur". Muhsin de bütünüyle durumun farkındadır. Bu yüzden sanatçıları barda pavyonda harcatmak istememektedir. Ali Nazik'e söylediği şu sözler durumun vahametini ortaya koymaktadır: "Dün burada otuz yıllık bir müzisyen öldü. Pavyonlarda çalışırdı. Cebinden kefen parası bile çıkmadı. Senin gibi binlercesi geliyor her gün. Sonra da pisliğin içinde yok oluyorlar. Puşt oluyorlar. İbne oluyorlar. Hepsi de aynı şeyi istiyor. Senin gibi. Geri dön".

Bu yeni dönemde ise hiç kimse dünya nimetlerinden mahrum kalmak istememekte, bir an önce yükselmeği, zengin olmayı hedeflemektedir. Şakir, herhangi bir ahlaki kaygı gözetmeksizin barlara, pavyonlara şarkıcılar göndermekte, bu yolla hatırı sayılır meblağlar kazanmaktadır. Osman da at yarışına yüklü miktarlar (altı aylık kira gibi) yatırıp, "kurtulma" derdindedir. Ali Nazik de aynı düşünce yapısına sahiptir. Bütün "Urfa'lılar meşhur olmuştur". Kendisinin de şöhret olabileceğine inancı tamdır. Önünde İbrahim Tatlıses gibi bir örnek vardır. Ali Nazik, kendisi gibi Urfalı İbrahim Tatlıses'in magazinleştirilmiş biçimi ile "gariban bir inşaat işçisiyken, menajerler tarafından keşfedilip, öncesinde pavyonlarda şarkı söylerken daha sonra meşhur bir arabesk şarkıcı/türkücüye dönüşme" hikâyesinin cazibesine kapılmıştır. Üstelik onun hikâyesi de İbrahim Tatlıses'inkine benzemektedir. Beş kardeşinden üçü ve anası o daha

<sup>27</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=m\\_x0qq8mo\\_M&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=m_x0qq8mo_M&feature=related) (Erişim tarihi: 19.02.2012)

çocukken ölmüştür. Urfa’da kebabçıda çalışmıştır. “Asbap gecelerinde” o kadar güzel türküler okumuştur ki duyanlar İbrahim Tatlıses zannetmiştir. Hayatı parasızlıkla geçmiştir. Okula gidememiştir. “Arkadaşları kerhaneye, pavyona giderken” o parasızlıktan bulaşık yıkamıştır.

Ali Nazik, acıklı hikâyesi ve boynu bükük görünüşüne rağmen görüldüğü kadar saf değildir. Bir an önce şöhret olup yükselebilmek için türlü hilelere başvurmaktan kaçınmaz. Muhsin Bey’in kapısının önünde yağmur altında bekleyip kendini acındırır, Muhsin Bey’i sırtında dışçıye kadar taşır. Yapacakları şarkı yarışmasında şike yapmaları da, yarışma paralarını çalmaları da vicdanını rahatsız etmez. Şarkı yarışmasına kayıt yaptırmak için gelen yoksul gençten ise pişkince “bir kuş geldi” diye söz eder. Muhsin Bey cezaevine düştükten sonra Ali Nazik, Şakir’le de anlaşır, Muhsin Bey’in tüm karşı çıkışlarına rağmen arabesk de okur, Sevda Hanım’a da göz koyar.

Dönemin popüler müziği arabesktir. Şarkı yarışmalarında Türk sanat müziği ve folklorun yanına arabesk müzik kategorisi de eklenmiştir. Hem bu türde şarkı söyleyenlerin sayısı fazladır hem de arabesk söyleyenler piyasada daha çok tutmaktadır. “Mıy mıy Türk sanat müziği söyleyen, şarkıları antik, masası olmayan, “iyi söylemesine” rağmen bacak açmayan kadın şarkıcılardansa, arabeskçiler tercih edilmektedir. Nota, solfej bilmeye gerek yoktur, “ritim ayağınızla türküsüne göre vurulan şeydir, önemli olan yürekte okumaktır”. Hem “İbrahim Tatlıses de nota bilmiyordur ama adam ne biçim söylüyordur”. Muhsin Bey’in şiddetle karşı çıkmasına rağmen Ali Nazik için de arabesk söylemek çabucak şöhrete kavuşmanın yolu gibi görünmektedir. “İbrahim gibi”.

Muhsin Bey’in bir popüler müzik türü olarak arabeske neden karşı olduğu yeterince net olmamakla beraber, bu karşıtlığın altında Muhsin Bey’in arabeski Türkiye toplumunun kendi müziği olarak görmemesi düşüncesi yattığı söylenebilir. Ali Nazik’in “arabesk de söyleyem mi” önerisine “senin kendi türkülerin yok mu, onları söyle, o zaman güzel okursun, o zaman içten okursun” şeklinde cevap verir. Muhsin Bey’in cevabı aslında onun genel tutumunu yansıtmaktadır; çünkü, Sönmez Yıkılmaz’ın Rambo’yu çekeceklerini söylemesine de “Allah Allah bizim kendi konularımıza kıran mı girdi” şeklinde tepki gösterir.

Muhsin Bey'in temsil ettiği değerler ile Ali Nazik'in temsil ettiği değerler arasındaki çatışma, Ali Nazik'in Muhsin Bey'in evinde çığköfte yoğurduğu sahnede doruğa çıkar. "... Güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz. Acılı Adana, acılı Urfa, acılı lahmacun. İstanbul kebab kokuyor. Ne bu be. Nerede o güzel yemeklerimiz". Muhsin Bey, bu yemeklere ve bu yemekleri İstanbul'a getirenlere karşı üstü kapalı bir nefret mi duyuyor, İstanbul'un kültürel olarak istila edildiğini mi düşünüyor, yoksa İstanbul'un kendi yemeklerinin yok oluşuna mı hayıflanıyor, pek açık değildir. Ali Nazik ise konuyu piyasa mantığı ile açıklamaktadır: İstanbul istediği için bu salonlar açılmıştır. Ali Nazik arabeske başlamasını da benzer mantıkla açıklamaktadır: "İstiler. Türki, arabesk, karışık." Bu noktada kentteki asıl çatışmanın kentli ile kırsal alandan gelen arasında olmaktan çok piyasa değerlerini benimseyenlerle, benimsemeyenler arasında olduğu söylenebilir. Banker Bilo filminde piyasa değerlerini benimsemeyip, kent hayatının dışına itilen Bilo bir köylüken, Muhsin Bey ise bir kentlidir. Köylü veya kentli olmaları fark etmeksizin mekanizma her ikisi için de aynı şekilde çalışmıştır.

Çok paraları olursa ne yapacaklarına ilişkin düşleri de ikisinin istekleri arasındaki uçurumu gözler önüne sermektedir. Muhsin Bey isteklerinde ne kadar mütevazı ise Ali Nazik bir o kadar açgözlüdür. Muhsin Bey, Üsküdar da Kız Kulesi'ni gören bir ev sahibi olmak, tekrar tespih yapmak, eski arkadaşları ile fasıl geçmek, Afitap Hanım'ı düşünler evinden çekip almak, bir de Sevda Hanım'la beraber olmak ister. Ali Nazik'in istekleri ise belki de mahrumiyetin dünyasından gelmiş olması sebebiyle oldukça abartılıdır: "Ben bir kebabçı dükkânı kapatıram, sırf bana kebab yapsınlar. İpek bir göynek alıram. Pembe. Beyaz bir elbise. Altın kolye. İbrahim gibi. Bir sürü karyı koynuma almak isterem. Yiyip bitirsinler böyle."

Ali Nazik arabesk söylemeye başlayınca da özellikle İbrahim Tatlıses özelinde belirginleşen arabesk kültüre ilişkin klişeleri yerine getirir. Göğüs kıllarını gösterecek biçimde pembe ipek gömlek, bej takım elbise giyer. Ayağına beyaz kundura geçirir. Boynuna altın kolye, parmağına gösterişli bir yüzük, bileğine künye takar. Ali Nazik, "İbrahim gibi" arabesk söyleyerek kendini kurtarabileceğini düşünmüştür. Ancak Muhsin Bey'in en başta ifade ettiği gibi pek çokları ile aynı duruma düşmüştür.

## 4.5. Düttürü Dünya

### 4.5.1. Filmin künyesi

**Yönetmen:** Zeki Ökten

**Senaryo:** Umur Bugay

**Karakterler:** Dütdüt Mehmet (Kemal Sunal), Gülsüm (Jale Aylanç), Rıfat (Cezmi Baskın), Osman (Erdal Gülver), Cabbar (Yaşar Cemil Akın), Mükerrerem (Birsen Dürülü), Doğan (Zaim Güvenç), Şarkıcı Serap (Şebnem Gürsoy), Konsomatris Mehtap (Güzin Çorağan)

**Yapım Yılı:** 1988

### 4.5.2. Filmin kısa öyküsü

Bir pavyonda klarnet çalarak geçimini sağlamaya çalışan Dütdüt Mehmet, ailesi ile birlikte Ankara’da bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Gecekondu sahibinin bakanlıkta odacı olarak çalışan kayınbiraderi Osman’dır. Osman gecekonduyu bir müteahhide satmış ve Mehmet ve ailesinden gecekonduyu bir an önce boşaltmalarını istemektedir. Mehmet’in ise yeni bir ev tutacak parası yoktur. Osman’ın zorlamalarıyla ek işler yapmaya başlar. Gece pavyonda çalışırken, gündüz çakmakçılık, amelelik gibi işlerde çalışır. Ancak, gündüz işlerinde oldukça başarısızdır. Bir türlü yeni bir ev tutacak parayı bulamaz. Ev yıkılır.

### 4.5.3. Filmin analizi

#### 4.5.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri

##### 4.5.3.1.1. Ana karakter 1: Dütdüt Mehmet

Dütdüt Mehmet karısı ve üç çocuğu ile birlikte Ankara'da bir gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. Kırklı yaşlardadır. Pavyonda klarnet çalarak hayatını kazanmaya çalışmaktadır. Yeni bir gecekondu kiralayacak parayı kazanmak için ek işler yapması, karısının evlere temizliğe gitmesi, ısınma problemi yaşamaları gelirinin iyi olmadığını göstermektedir. Büyük kız liseye devam eden çalışkan bir öğrencidir. Oğlu ise zihinsel engellidir. Küçük kız ise vaktini televizyon karşısında geçirmektedir. Pavyonda çalışmasından kaynaklı olarak Dütdüt, giyim kuşamında özenlidir. Takım elbise giymekte, kravat takmaktadır. Bu görüntüsü ile orta sınıftan biriymiş izlenimi uyandırmaktadır.

##### 4.5.3.1.2. Ana karakter 2: Gülsüm

Gecekondularda yaşayan pek çok kadın gibi Mehmet'in karısı Gülsüm de kentin merkezi muhitlerine temizliğe gitmektedir. Dönemin parası ile temizlik başına 6000 lira almakta, ancak 1000 lirasının yola gittiği düşünülürse kazandığı paranın cüzi olduğu söylenebilir. Hastalığından dolayı çalışmaması ise ailenin ekonomik durumunu daha da kötüleştirmektedir. Gülsüm, kırklı yaşlarda göstermektedir. Diğer kadınlar gibi başını bağlamakta, uzun etekler giymektedir.

##### 4.5.3.1.3. Ana karakter 3: Osman

Kırklı yaşlarda gösteren Osman, bakanlıkta odacıdır. Filmden anlaşıldığı kadarıyla bakanlıktaki "ilişkileri" sayesinde hatırı sayılır bir gelir elde etmektedir. Sahip olduğu gecekonduyu da müteahhide sattığı düşünülürse başka işlerden gelir elde ettiği söylenebilir. Evlidir. Yaptığı iş itibarıyla eğitilmiş olduğunu düşünmek güçtür.

Bakanlıkta odacılığa yüklediği yüksek önem sebebi ile olsa gerek giyim kuşamında özenlidir. Takım elbisesi ve kravatını şapka ile tamamlamaktadır.

#### *4.5.3.1.4. Diğer yan karakterler*

Mehmet'in iş arkadaşı Rıfat da aynı gecekondu mahallesinde, Mehmet'le benzer ekonomik sorunları yaşamaktadır. Bir başka mahalleli Cabbar ise bekçilik yapmaktadır. Üzerinde durulması gereken yaşlı Hafize Teyze karakteri ise aynı gecekondu mahallesinde bir başına yaşamaktadır. Oğlu belirsiz bir yere gitmiştir. Torunu Ahmet politik sebepler ile cezaevindedir. Müebbet hapis cezasına çarptırılması beklenmektedir. Mehmet'in büyük kızı Mükerrerem lisede okuyan akli başında biridir. 14–15 yaşlarında gösteren oğlu Doğan ise zihinsel engellidir. Aile, oğluna karşı hassas davranmaya çalışmakla beraber, uygun eğitim almasını sağlayamamaktadır. Bir başka yan karakter Serap, pavyonda şarkı söylemektedir. Konsomatris Mehtap'ın ise bir oğlu, nerede olduğu belirsiz eski bir kocası vardır. Onun da ekonomik durumu kömür parasını denkleştiremeyecek kadar kötüdür.

#### *4.5.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları*

Düttürü Dünya filminde Ankara kenti, gecekondu mahallesi, Mehmet'in gecekondusu ve Mehmet'in çalıştığı pavyon öne çıkan mekânlardır.

Çeşitli kereler uzak çekimlerle genel görüntüsü verilen gecekondu mahallesi bir tepenin yamacına kurulmuştur. Hemen yanından işlek bir otoyol geçmektedir. Turuncu çatılı derme çatma evlerin kimisi tek kimisi iki katlıdır. Yokuş sokaklar daracıktır. Canım Kardeşim ve Sultan filmlerinde gecekondu mahalleleri ile Düttürü Dünya filmindeki gecekondu mahallesi arasında kimi farklılıklar göze çarpmaktadır. Diğer iki filmde gecekondu mahallesi kentten oldukça kopuktu, gecekonduluların da kentle ilişkisi sınırlıydı. Sokakları çamur içindeydi. Suya ulaşma önemli bir problemdi. Evler bu denli iç içe değildi. Mahalleler kendi içlerinde belirgin bir alt kültür oluşturmuşlardı. Göçmen kültürünün izleri görülmekteydi. Ülkedeki politik atmosferin bu mahallere etkisi sınırlı tutulmuştu. Ancak buradaki gecekondu mahallesi kentle iç içe gibidir. Asfalt döşenmiş kimi yolları dikkat çekmektedir. Gecekonduluların göçmen olup

olmadıkları belli değildir. Geldikleri yeri yansıtacak belirgin bir şiveleri yoktur. Mahalleyi toplumun alt tabakasını oluşturan insanlar mesken tutmuştur. Dütdüt özelinde düşünülürse, dış görünüş itibari ile orta sınıfa mensup birer kentli gibi görünmektedirler. Parasal sorunların yanı sıra ülkedeki politik atmosferin yol açtığı problemler de kimi mahalleliler üzerinde ağır tahribat oluşturmaktadır.

Mehmet'in kirasını bile ödemekte zorlandığı gecekondusu iki odalıdır. Mutfak hemen kapının girişindedir. Karakterlerin dış görünüşüne yansımaya geleneksel unsurlar ev içlerinde görülmektedir. Duvarlara duvar halıları gerilmiştir. İbrahim Tatlıses ve Orhan Gencebay posterleri asılmıştır. Örtüler işlemelidir. Divanlarda oturmakta, yemekler masada yenmektedir. Televizyon ise küçük kızının oyalanma aracıdır.

Mehmet'in çalıştığı pavyon, müşterilerinin hemen hepsinin erkek oluşu ile dikkat çekmektedir. Bütünüyle erkeklerden oluşan kalabalığın karşılıklı oynamaları tuhaf bir görüntü oluşturmaktadır. Karşı cinsle ilişkilerinin sorunlu olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Ortamdaki kadınlar ise şarkıcılar, dansözler ve konsomatrislerden ibarettir. Ortam, Muhsin Bey filmindeki gibi loştur. Söylenilen şarkılar ya yöresel türkülerdir ya da arabesk türde şarkılardır. Çalışanların genelinin geçim problemi çektiği görülmektedir.

Yeni cumhuriyetin başkenti Ankara geniş caddeleri, yüksek binaları, devlet daireleri ve yüksekçe Atatürk heykelleri ile dikkat çekmektedir. Fiilen aynı mekânda yer almalarına rağmen kent merkezi, gecekondulu mahallesi ve pavyon birbirlerinden olabildiğine uzakmış duygusu uyandırmaktadır. Ankara'yı modern cumhuriyetin simge kenti olarak kabul edersek, aslında film, Türkiye geneline ilişkin geniş bir perspektif sunmaktadır. Kamera, modern yapının "görülmeyen" taraflarını da göstermektedir. Bir yanda yeraltına itilmiş bir erkek dünyası, öte yanda kentin çeperine hapsedilmiş yoksulların dünyası vardır.

#### ***4.5.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri***

Dütdüt Mehmet yaşadığı çevrenin ya da toplumsal koşulların biçimlendirdiği bir insan olmaktan öte, kendi varoluş biçimini korumaya çalışan bir karakterdir. Geçimini sağlaması gereken hasta bir karısı, biri zihinsel engelli üç çocuğu vardır. Ankara'nın



çeperinde kirasını bile ödeyemediği bir gecekonduya yaşamaktadır. Üstelik oturduğu gecekonduyu arazi mafyası satın almıştır. Yakın zamanda evinden olacaktır. Sobaları bile güç “yanmaktadır”. Pavyonda klarnet çalarak kendisinin ve ailesinin hayatını kazanmaya çalışmaktadır. Çalmayı askerde öğrendiği klarnet, onun için hayatını kazanmanın aracı olmaktan çok bir tutkudur. Kendisini sanatçı olarak görmekte, ek gelir sağlaması amacıyla yaptığı diğer işlerde bir türlü dikiş tutturamamaktadır. “Sanatçı doğmuş, sanatçı ölecektir”. Arabesk türde bestelerine çok güvenmektedir. Ekmek peynir gibi gideceğine inanmaktadır. Her ne kadar ticari olarak düşünüyor olsa da, yaşadığı hayatın yazdığı şarkı sözlerinden pek farkı yoktur. Atatürk’ün yüksekçe bir yere kurulmuş heykeli altında söylediği bestesinin sözleri şöyledir: “Dertlenme sen/dert etme kendine/Dert katma dertlerine/Dertlerin bitmez/Derdin mi çok çok/Derdin mi yok yok/Dert arama kendine dertlenme sen”. (Bu görüntü aynı zamanda resmi ideolojinin “yoz, ilkel ve uyduruk” olduğu gerekçesi ile görmezden geldiği arabesk müziğin tam da modern cumhuriyetin simge kenti Ankara’nın göbeğinde duyuluyor olması açısından önemlidir.)

Mehmet’in kayınbiraderi Osman “1980’lerin yeni sağ politikalarının yarattığı bir alt sınıf tipidir (A. Türker, 2011)”. Bakanlıktaki odacılığının yanı sıra sahip olduğu enformel ilişki ağları sayesinde dönem itibariyle hızla yükselmektedir. Herhangi bir dürüstlük emaresine sahip değildir. Hemen her işten kendine bir pay koparmanın peşindedir. Hayattaki duruşunu şu sözleri bütünü ile ortaya koymaktadır:

On altı yıllık odacı olarıktan konuşuyom. Bi kerem bu meslekte kendini hiç belli etmeyeceğin. Hangi partiyi tutuyon, hangi partinin adamısın, kim ne derse desin karışmayacağıın. Tahriklere kapılmayacağıın. ...Bi kere bu meslekte rengini hiç belli etmeyeceğin. Sosyal demokratlar mı başa geçti sen de demokratsın.

Üstelik dönem itibariyle değerlerde bu derece yozlaşmış olan sadece Osman değildir. Bakanlıkta odacılık bile “köşeyi dönmeye” sebep olarak gösterilmektedir. Osman’ın şu hayıflanması ise hem Osman gibilerin ahlaksızlığını hem de yolsuzluğun ulaşılan vahim boyutunu göstermesi açısından önemlidir: “Bak adam bir imza ile milyonları götürüyor”. Mehmet mesleğine, sanatına sevdalyken Osman ise olabildiğine Mehmet’in müzisyenliğini aşağılamaktadır: “Senin mesleğinin içine tüküreyim be”.

Osman, aynı zamanda Mehmet'in oturduğu gecekondu sahibidir. Arsa spekülasyonu aracılığıyla ortaya çıkan kentsel ranttan o da payını almaktadır. Müteahhide sattığı gecekondu yıkılacak, yerine üç katlı bina dikilecektir. Mehmet'i evinden çıkması için zorlamakta, kanunun yanında olduğunu söylemektedir. Filmde görüldüğü kadarıyla kanun zaten hiçbir zaman yoksulun, garibanın yanında değildir. Ne Mehmet'i korumaktadır ne de Hafize Teyze'nin torununu. "Kanun" hem Hafize Teyze'ye hem de torununa birbirlerini görmeyi çok görmektedir. Beğenilmeyen elbiseler, hâkime karşı durmalar mahkûmlar için görüş yasağına dönüşmektedir. Tek torununu göremeyen Hafize Teyze'nin yalnızlığı iç acıtıcıdır.

#### 4.6. Üçüncü Sayfa

##### 4.6.1. Filmin künyesi

**Yönetmen:** Zeki Demirkubuz

**Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Karakterler:** İsa (Ruhi Sarı), Meryem (Başak Köklükaya), ev sahibi (Cengiz Sezici), ev sahibinin oğlu Serdar (Serdar Orçin), Meryem'in kocası (Şemistan Kaya)

**Yapım Yılı:** 1999

##### 4.6.2. Filmin kısa öyküsü

İsa setlerde figüranlık yaparak hayatını kazanmaktadır. Mafyatik bir ortamda elli doları çalmakla suçlanır. Bir gün içerisinde parayı yerine koyamazsa öldürüleceği söylenir. Meryem İsa'nın kapı komşusudur. Kocasını daha iyi bir yaşam umudu ile Meryem'i ve çocuklarını İstanbul'a getirmiştir. Tek göz bir evde yaşamaktadırlar. Meryem'in kocasının patronu (İsa'nın ev sahibi) Meryem ile ilişkiye girmek için Meryem'in kocasını şehir dışına çalışmaya gönderir. İsa ev sahibini öldürür. Meryem'e âşık olur.

Meryem ile beraber Meryem'in kocasını öldürme planları yapar. Ancak olaylar İsa'nın hiç ummadığı yönde gelişir.

#### 4.6.3. Filmin analizi

Süregelen siyasi veya ekonomik krizler bütün toplumsal kesimleri belirli oranlarda ve şekillerde etkiler. Bu etkilenme durumu kaçınılmaz olarak beraberinde ahlaki olarak derin bir çöküşü getirir. Ahlaki çöküşün sonuçları farklı toplumsal tabakalarda değişik biçimlerde tezahür ederken, bu çöküş, toplumun en altındaki insanlar arasında acımasız bir mücadeleyi doğurur. İşsizler, tutunamamışlar, çaresizlik içinde kıvrananlar uzaktan bakıldığında mazlum gibi görünürken kendi içlerinde inanılmaz derecede kıyıcı hale gelir. Bu kıyıcılığın sonuçları da ya şöyle bir bakıp geçilen, magazinleştirilmiş üçüncü sayfa haberleri olarak gazetelere yansır ya da “reality show”larda en sulandırılmış biçimi ile yer alır.

Üçüncü sayfa filmi ise müstehzi bir ifade ile “arabesk” diye adlandırılıp geçilen insanların üçüncü sayfa haberlerine konu olan hayatlarını bütün çıplaklığı, acımasızlığı ve trajedisiyle perdeye yansıtmaktadır.

##### 4.6.3.1. Ana ve yan karakterlerin sosyoekonomik kimlikleri

###### 4.6.3.1.1. Ana karakter 1: İsa

İsa setlerde figüranlık yaparak hayatını kazanmaya çalışan yirmili yaşlarda bekâr bir gençtir. Birikmiş kira ve elektrik borcu, elli doları bulamayışı, izbe evi gelir durumunun iyi olmadığını göstermektedir.

###### 4.6.3.1.2 Ana karakter 2: Meryem

İsa'nın kapı komşusu Meryem iki çocuklu evli bir kadındır. Yirmili yaşların sonunda göstermektedir. Kocasını daha çok şehir dışında inşaat işlerinde çalışırken, kendisi evlere temizliğe gitmektedir. Ayrıca kocasının patronunun metresliğini yapmaktadır. Yaptığı iş

ve katlanmak zorunda olduğu durum yoksulluğunu ve çaresizliğini bütün çıplaklığı ile ortaya koymaktadır. Uzun etekler giymekte, tülbendi ile başını örtmektedir.

#### *4.6.3.1.3. Diğer yan karakterler*

İsa'nın ev sahibi ellili yaşlarda zengin bir adamdır. İnşaat işleri uğraşmaktadır. Ayrıca sahip olduğu apartman dairelerinden kira geliri elde etmektedir. Bekârdır. Yetişkin bir oğlu vardır. Meryem'in kocası, patronunun (ev sahibi) şehir dışındaki inşaat işlerinde çalışmaktadır. Yoksuldur. Otuzlu yaşlarda göstermektedir. Patronun oğlu Serdar ise yirmili yaşlardadır. Babadan zengindir.

#### *4.6.3.2. Ana ve yan karakterlerin yaşam alanları*

Filmde, karakterlerin yaşam alanları karakterlerin yaşam biçimlerine ilişkin önemli veriler sunmaktadır. Filmde en ön plandaki mekân İsa'nın evidir.

İsa bir apartmanın bodrum katında yaşamaktadır. İzbe ev tek bir odadan oluşmaktadır. Yatak, masa, kilimler dışında pek eşyası yoktur. Eşyaları eski püsküdür. Duvarlarında *Küskünüm*, *Dört Yanım Cehennem* gibi filmlerin afişleri asılıdır. Dizi setlerinde ünlü oyuncular ile çektiği fotoğraflar için hemen yatağının karşısında geniş bir yer ayırmıştır. Ayrıca büyük boy Azer Bülbül posteri de dikkat çekmektedir.

Meryem'in evi İsa'ninkinden pek farklı değildir. Meryem bu tek göz odada iki çocuğu ile birlikte yaşamaktadır. Eşyalar eskidir. Yataklar üst üste bir köşeye yığılmıştır. Pencere önündeki televizyon sürekli açık gibidir. Üst katta yer alan ve filmde bir kez görünen patronun evi ise geniş ve iyi ışık alan bir evdir.

#### *4.6.3.3. Ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri*

İsa, daha iyi bir hayat umudu ile askerlik sonrası Çankırı'dan İstanbul'a gelmiştir. Dört kardeşin en büyüğüdür. Düzenli bir işi olmamıştır. Hayattan büyük beklentileri yoktur. Zaman içinde bir yuva kurmak, "vatana millete hayırlı" olmak gibi müphem amaçlara sahiptir. Hayali, bir dizi veya filmde bir defaya bile mahsus olsa bir başrol oynamaktır.

Acılara rağmen başaran, namuslu ve iyi bir insanı oynamak istemektedir. Söz ettiği rol aslında kendi hayatına denk düşmektedir. Başrol oynamak istemesine sebep olarak “sadece o duyguyu tatmak isterim” demesi hayatında maddiyatı pek öncelemediğinin göstergesi olarak okunabilir.

İşler İstanbul’da İsa’nın umduğu gibi gitmemiştir. Hem yaptığı iş hem de yaşadığı yer hayatın dışına itilmişliğinin simgeleri gibidir. Setlerde figüranlık yapmakta, bir apartmanın bodrum katındaki tek göz bir evde yaşamaktadır. Yalnızdır. Sevgiye açtır. Meryem’den gördüğü birazcık sevgi, yanağına kondurduğu bir öpücük, onu Meryem için her şeyi yapacak hale getirmektedir. Arkasına Tansu Çiller portresini almış, altın kolyeli çömez mafya babası tarafından öldüresiye dövülmekte, elli dolara<sup>28</sup> karşılık hayatı pazarlık meselesi haline getirilmektedir. İçinde bulunduğu durumun umutsuzluğuyla intiharı düşünmektedir. Ev sahibinin aşağılamalarına ise tahammül edememiş, kendi kafasına sıkamadığı kurşunu ev sahibinin göğsüne sıkmıştır. İsa’nın “masum” bir katil olduğu düşünülebilir.

İsa’nın kapı komşusu Meryem’in hikâyesi daha acıklıdır. Kocasının patronu tarafından İstanbul’a getirilip bu fare deliği misali eve yerleştirilmişlerdir. Patron, kocasını şehir dışına göndermekte, onunla ilişkiye girmesi konusunda Meryem’i çaresiz bırakmaktadır. “Manyak” fantezilerine alet etmektedir. Meryem, çaresizlikten bütün bunlara katlandığını söylemektedir. Kocasının bu durumu bildiğini, ancak onun da bir başka çaresiz olduğunu, mecburen boyun eğdiğini anlatmaktadır.

Yeraltında yaşayan tüm bu insanlar oldukça masum görünmektedir. Her biri ayrı bir çaresiz, yenik, ezilmiştir. Ancak kendi aralarındaki kıyıcılık da bir o kadar acımasızdır. Meryem’in kocası Meryem’e hem tecavüz hem işkence etmektedir. Meryem ise İsa’yı daha rahat bir hayat sürme amacıyla kendi emellerine kurban etmektedir. İsa’yı kendisine âşık eder. Kocasını öldürmesini ister. İsa’nın yapamayacağını söylemesi üzerine İsa’yı “erkek misin lan sen” diye aşağılar. Kocasını nasıl öldüreceklerine dair oldukça soğukkanlı bir biçimde cinayet planları yapar:

...Diriyken kim farkındaydı ki ölüyken olsun. ...Öldürüp ölüsünü kaybedelim. ...Akşam kahveye gittiğinde gece gelmesini bekleriz. Sen de

<sup>28</sup> Herhangi bir malmışçasına insan hayatının değeri de dolara endekslenmiş gibidir.

burada beklersin. Gelip uyuduktan sonra seni içeri alırım. Uyurken ellerini ayaklarını bağlarız. Sonra ikimiz birden yüklenip boğarız. Beş dakika sürmez. Şu arkada temeli kazılmış bir inşaat var. Dün gidip baktım. Yarın öbür gün beton dökülecek. Bir çuvala koyup oraya götürüp gömeriz. Bir daha da kimse bulamaz. Gömmeden önce de yüzünü parçalarız. Bulsalar bile kimse tanıyamaz. Polise gittiğimde fotoğrafını bile gösteremezler. Ben yaparım. Yeter ki iş buna kalsın. Çuvalı, ipleri, her bir şeyi hazırladım.

Meryem, İsa'nın üstünde psikolojik baskı kurar. Onu, kocasını öldürmeye ikna eder. Ancak, Meryem'in niyeti en başından beri sevgilisi olan patronun oğlu temiz yüzlü, kibar bir genç olan Serdar ile evlenmektir. Hatta İsa öldürmemiş olsa, Serdar ile Meryem patronu beraber öldüreceklerdir. Ancak, Meryem'in kocası yine bir üçüncü sayfa haberine konu olabilecek şekilde kahvedeki bir münakaşa sebebiyle öldürülür. Böylece Meryem'in İsa'ya ihtiyacı kalmaz. Memlekete akrabalarının yanına gideceğini söyler. Türlü yalanlarla İsa'yı başından savar. İsa, her şeyi görüp Meryem'in evine "hesap sormaya" gittiğinde, Meryem'in acımasızlığına bir de umursamazlığı eşlik eder. İsa'nın bağırıp çağırmasına, ağlamasına, tetiği kendisine doğrultmasına karşı oldukça kayıtsızdır. İsa çıkar, kapı kapanır, karanlıkta bir el silah sesi duyulur. İsa muhtemelen intihar etmiştir.

Filmde görülen veya duyulan arabesk kültürel ürünler de karakterlerin hayatlarıyla paralellik göstermektedir. İsa'nın odasında büyük boy Azer Bülbül posterini vardır. İsa, bir arabesk dizide figüran olarak oynamaktadır. İsa da "İbrahim Abi" (dizinin başrolündeki arabeskçi) gibi bir rolde oynamanın düşünüyü kurmaktadır. İsa'nın çalıştığı ajansta bir şarkıcı *Ağlıyorum Kahrımdan* şarkısını söylemekte, Meryem ile İsa'nın beraber parkta buldukları sahnelerde *Güneş Doğmuyor* şarkısı ile bir Azer Bülbül şarkısı duyulmaktadır. Kahvede çalan şarkı ise *Gözün Sevem* adlı bir başka arabesk şarkıdır. Meryem de çocuklarına Sibel ve Can isimlerini vermiştir. Bu noktada televizyonun hayatlarındaki özellikle normalleştirici etkisine değinmek gerekmektedir. Dizilerde de, filmlerde de, haberlerde de, *Ayşe Özgün* gibi kadın programlarında da yaşadıklarının sadece kendi başlarına gelmediğini gösteren ya da böyle bir izlenim uyandıran tuhaf hikâyeler izlemektedirler. Meryem cinayet planını anlatırken filmlerden örnek vermektedir. Kurduğu cinayet planının normalliğini de yine televizyonlara

dayandırmaktadır: “Görmüyor musun televizyonlarda neler oluyor?”. Filmin sonunda Meryem’in evindeki televizyondan da onların hayatları ile benzer sulu sepken bir Yeşilçam melodramından diyaloglar duyulur: “Yalan söylüyorsun Ayşe, sen de rahata kavuşmak istiyorsun. İşte oldu. Hayri Bey’in parası bende yoktu. Sana köşkler, mücevherler veremezdim. Sadece aşk dolu bir ömür verebilirdim...” Ancak filmdekinin aksine İsa’nın hikâyesi bütünüyle karanlık ve yalın, acı gerçeklerle örülüdür.

Bütünüyle karanlık bu filmini Demirkubuz, “yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan Aktuğ’a” adayarak bitirmektedir. Belki de Demirkubuz, Aktuğ ile İsa’nın hikâyeleri arasında bir paralellik kurmaktadır. Ajlan Aktuğ Yeşilçam sinemasının en çok görünen simalarından biri olmasına rağmen belki de en az tanınanlarından biridir. Bir filmde çaycı, diğerinde dilenci, bir başkasında televizyon sunucusu, ötekinde kahvede oturan adamlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısa bir süre ekranda görünmekte sonra da “bir yerlerden hatırlıyorum bu adamı, ama nereden” diye sorulup hatırlanmayan bir yüze dönüşmektedir. Filmlerde aldığı süre gibi hayattaki rolü de kısadır. Kırk altı yaşında sonsuzluğun yollarına düşmüştür. Kim bilir, belki onun da tıpkı İsa gibi bir filmde başrol oynamak gibi bir rüyası vardı. Başrolde olmasa bile ölümünden hemen önce karşımıza Masumiyet’in Hasan Eniştesi olarak çıkmıştır. Kanlı canlı, yüzü unutulmayacak kadar uzun perdede kalan ve bir de en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülünü alan, bir başka yenik, unutulmuş, hırpalanmış karakter olarak.

## 5. Sonuç

Araştırma probleminin çözümüne yönelik, öncelikle, arabesk kelimesinin etimolojik açıdan anlamı ve kavramın ilk kullanım biçimleri belirlenmiştir. Bu belirlemenin ardından Türkiye’de arabesk kelimesinin ve arabesk kültür kavramının neye veya nelere karşılık geldiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Filmlerin değerlendirilme aşamasında, bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültürün, seçilen filmlerdeki ana ve yan karakterlerin yaşam ve hayatı algılayış biçimleri üzerinden, Türk sinemasına nasıl yansıdığı görülmüş; “bu insanlar nasıl yaşıyorlar veya hayatı algılıyorlar ki yaşam biçimleri ve düşünceleri arabesk olarak tanımlanıyor” sorusunun yanıtı verilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda arabesk kültürün farklı araştırmacılarca yapılmış tanımları dikkatle incelenmiştir. Bu tanımlardan yola çıkılarak bir yaşam ve hayatı algılayış biçimi olarak arabesk kültüre dair şu tespitler yapılmıştır.

- 1970’lerden günümüze arabesk, kentlerde tutunabilmenin yollarını arayan, yoksulluk ve bir dizi problemle mücadele eden, gecekonduarda yaşayan kırsal göçmenler ile kentli yoksulların *hem o hem öteki, ya da ne o ne öteki* şeklinde ifade edilen hayatlarını ve hayata bakış biçimlerini kapsayan bir anlam taşımaktadır.
- 1980’li yıllardan bu yana arabesk, ilk belirtilen anlamı ortadan kalkmamakla birlikte, Özal’lı yılların getirdiği muhafazakâr yapıya eklemlenen yeni liberal politikalar, gecekonduara çıkarılan imar afları ve izinleri gibi bir dizi değişiklik sonucu ortaya çıkan ve yükselen *köşeyi dönme, işini uydurma, kapıp gitme* gibi davranış biçimlerinin hâkim olduğu bir hayat tarzı ve zihniyet dünyasını işaret etmektedir.
- Arabesk kültüre dair yukarıda belirtilenler 1990’larda bir aradalığını sürdürmektedir.

Arabesk kültür tanımlarının işaret ettiği yaşam ve hayatı algılayış biçimlerinin örneklem filmleri üzerinden betimlemesi yapılmış, arabesk kültürün örneklem filmleri aracılığıyla



hangi hayat ve düşünce biçimlerine nasıl karşılık geldiği görülmeye çalışılmıştır. Örneklem filmlerindeki ana ve yan karakterlerin sosyo-ekonomik kimlikleri, yaşam alanları, yaşam ve hayatı algılayışları biçimlerinin betimlenmesiyle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

### **5.1. Ana ve Yan Karakterlerin Sosyoekonomik Kimlikleri**

Muhsin Bey karakterini dışarıda tutarsak karakterlerin hemen hepsi ya alt sınıfa mensuptur ya da alt sınıftan gelerek kent ortamında yükselebilmüş karakterlerdir.

Alt sınıfa mensup karakterler ya işsizdir ya da hizmet sektöründe düşük ücretler ile çalışmaktadır. Bir kısmı ise enformel yollardan hayatını kazanmaya çalışmaktadır. Birçoğunun ise mesleksiz oluşu göze çarpmaktadır. Bu yoksul karakterlerin önemli bir bölümü bekârdır. Bekâr olmayanlar ise ailelerinin geçimini güçlkle sağlamaktadır. Eğitim seviyeleri düşük olmakla beraber aile sahibi olanların çocuklarının eğitimine önem verdikleri görülmektedir.

Yükselen karakterlerin hemen hepsinin gayri resmi işler aracılığıyla zenginleştiği görülmektedir. Kancı Mehmet fakir fukaranın kanlarını ihtiyaç sahiplerine fahiş fiyatlarla satmaktadır. Muhtar gecekondu arsaları üzerinden rant elde etmektedir. Maho, dolandırıcılık, karaborsacılık gibi işlerle zengin olurken, kayın babası tefecilik yapmaktadır. İbo, sigara, içki kaçakçılığı yapmakta, aynı zamanda gecekondu tapu alarak sınıfsal konumunu iyileştirmektedir. Düttürü Dünya'daki Osman ise bakanlıkta odacı olmasına rağmen sahip olduğu enformel ilişkiler sayesinde kent ortamında hızla yükselmektedir. O da gecekondu müteahhide vererek sınıfsal konumunu hızla iyileştirenlerdendir. Eğitimli olduklarına dair herhangi bir veri olmamakla beraber, yaptıkları işler, konuşma biçimleri gibi nedenler dolayısıyla eğitim seviyelerinin düşük olduğu söylenebilir. Hemen hepsi evlidir.

### **5.2. Ana ve Yan Karakterlerin Yaşam Alanları**

Canım Kardeşim ve Sultan filmlerinde gecekondu mahalleleri birbirleriyle benzer özellikler arz etmektedir. Ancak, Sultan'daki gecekondu mahallesi, onu kente bağlayan

minibüsleri, sahip olduğu sinema, bakkal v.b. ticarethaneleri ile daha gelişmiş gibi görünmektedir. Canım Kardeşim filmindeki gecekondular mahallesi kentten bütünüyle izole görünmektedir. Ayrıca, Canım kardeşim filminde gecekondular mahallesinin insanları arasındaki sosyal etkileşim, Sultan'dakine oranla daha sınırlıdır. Canım Kardeşim'deki mahallenin yoksulluğu da daha ağır basmaktadır. Bütün bu özellikleriyle Sultan'da resmedilen gecekondular mahallesinin kentle daha çok bütünleştiği düşünülebilir. Düttürü Dünya'daki gecekondular mahallesi ise temel kamusal hizmetlerden diğer iki mahalleye göre daha çok faydalanıyor gibi görünmektedir. Mahallede yaşayanların sosyoekonomik kimlikleri de çeşitlenmiştir. Canım Kardeşim filmindeki gecekondular henüz birer kazanç kapısına dönüşmemişken, Düttürü Dünya, Sultan ve Banker Bilo filmlerinde gecekondular önemli bir rant aracına dönüşmüştür. Ayrıca, Banker Bilo filmindeki gecekondular mahallesi, diğer filmlerdeki mahallelerin aksine, şehrin modern apartmanlarının hemen dibinde kurulu gibidir. Canım Kardeşim filmindeki gecekondular mahallesinde belki de arabeskin o yıllarda henüz yeterince popülerleşmemesinden kaynaklı, arabesk müzik kültürüne ait ürünlere rastlanmamaktadır. Duvarlara, minibüs arkalarına asılan arabesk müzik yıldızlarının posterleri, söylenen, dinlenen arabesk şarkıları, izlenen arabesk filmleriyle, arabesk müzik kültürü, Sultan ve Düttürü Dünya filmlerindeki gecekondular mahallerinin önemli bir özelliği olarak öne çıkmaktadır.

Filmlerde ayrıca kentin modern olarak nitelendirilebilecek yerleri de görünmektedir. Banker Bilo da kent bütün keşmekeşliği ile yansıtılmıştır: Kalabalık, gürültülü kent merkezi, yoğun trafik, araba kornaları, seyyar satıcılar, insan pazarları, evsizler... Düttürü Dünya'daki Ankara ise heykelleri, yönetim binaları ile yeni cumhuriyet simge yapılarını göstermektedir. Üçüncü Sayfa filminde gecekonduların yerini kenar mahalle almıştır. Yoksulların payına bu mahallelerdeki izbe evler düşmüştür.

### **5.3. Ana ve Yan Karakterlerin Yaşam ve Hayatı Algılayış Biçimleri**

*Örnekleme filmlerinin bütününe bakıldığında temel çatışmanın kentsel mekâna ve kentsel değere uyum gösterememekten ziyade mevcut kapitalist yapının öngördüğü piyasa değerlerini benimseyip benimsememekten ya da benimseyememekten kaynaklandığı düşünülebilir. Mevcut ekonomik değerleri benimseyenlerin kentsel mekânla ya da*

kentsel değerler ile ilgili bir sıkıntısı yoktur. Hatta kentte olmak bu insanların yararınadır. Bu sayede Kancı Mehmet kanlarını emecek daha çok gariban bulmaktadır. Muhtar, hem kente gelen yeni göçmenlere tapusuz arazi satarak, hem de gecekondu arazilerinin değerlendirilmesiyle pastadan aldığı payı arttırmaktadır. Maho, kaynatası Ali Ağa, İbo kentin bu herkesin bir ötekini sömürdüğü dünyasından fevkalade memnun görünmektedir. Zeyno için kentin bu yapısı zenginliğe ulaşmak için ona uygun koşullar sunmaktadır. Ali Nazik için yükselebilenin yolu kentten geçmektedir. (Hatırlanacağı üzere Ali Nazik kendisi gibi garibanları yolunacak “kuş” olarak görmektedir.) Düttürü Dünya’daki Osman ise yeni neoliberal politikalar üzerinde yükselen bütünüyle acımasız ve fırsatçı bir karakterdir. Üçüncü sayfanın çömez mafyatik tipleri ile yoksul insanları merdiven altına sıkıştıran gaddar patronu da aynı değerlerin üzerinde yükselen karakterlerdir. Piyasa değerlerine uyum gösteremeyenler ya da göstermek istemeyenler ise genellikle ya kentin gecekondularına itilmiş ya da Üçüncü Sayfa’daki İsa gibi “yeraltına” hapsedilmiştir. Murat’ın, Halit’in ve diğer mahallelilerin en büyük sermayeleri damarlarında akan kandır. Sultan ve Gülsüm gibilerine kentin pisliklerini temizleme görevi biçilmiştir. Bilo’nun dürüstlüğü sefaletine yol açmaktadır. Dütdüt’ün de, Sultan’ın da evleri başlarına yıkılmaktadır. Bütün bu ezilmişlerin haklarını savunan ya da savunacak olan insanlar Düttürü Dünya’da değinildiği gibi cezaevlerine tıkılmıştır. Üstelik suçları da o denli “büyük”tür ki, müebbetle yargılanmaktadırlar. Zaten Düttürü Dünya bize kanunun kimin yanında yer aldığını en açık biçimde göstermiştir. Muhsin Bey karakterinin ise üzerinde durulmalıdır. Daha önce de tasvir edildiği gibi Muhsin Bey bütünüyle kentli bir bireydir. Ancak o, bilinçli bir şekilde kendini piyasa değerlerinden uzak tutmakta, kendi prensiplerini korumaya çalışmaktadır. Bu tavrı ise mevcut yapının dışına itilmesine, ekonomik durumunun giderek kötüleşmesine, ancak kendi küçük dairesinde huzurlu vakit geçirebilecek hale gelmesine neden olmaktadır.

Üçüncü Sayfa filmi toplumun genelindeki ahlaki çöküntünün, alt sınıfları oluşturan insanlar arasında nasıl bir kıyıcılığa dönüştüğünü bütün çıplaklığı ile göstermiştir. Ancak, Üçüncü Sayfa filmindeki kadar olmasa da *alt sınıflar arasında birbirlerine karşı olan acımasızlık diğer filmler üzerinden de doğrulanmaktadır*. Canım Kardeşim filminde de bütün karakterler ya yoksul, ya da yoksulluğun içinden gelmektedir. Öte yandan, karakterlerin birbirlerini nasıl acımadan sömürdükleri, kanlarını emdikleri

resmedilmiştir. Sultan'daki Muhtar karakteri, kendi sınıfından insanları evlerinden ederek zenginleşmektedir. Keza benzer durumlara Banker Bilo'da da rastlanmaktadır. Söz gelimi, Meryem'in İsa'yı kullanması gibi Zeyno da sınıf atlamaya çalışırken, Bilo'yu basamak olarak kullanmaktadır. Düttürü Dünya'nın bütünüyle fırsatçı ve açgözlü karakteri Osman da içinden geldiği sınıfın insanlarına karşı evlerinin başlarına yıkılmasına neden olacak kadar duyarsızdır.

Oyunu, kurallarına göre oynayamayan ya da oynamak istemeyen bütün bu dışlanmış ve ezilmişlerin *geleceğe ilişkin düşleri de sınırlıdır*. Karakterler üzerinden izleyiciye aktarılan gelecek kurgusu, gerçek yaşamdan farklı değildir ve daha iyi bir dünya kurgusu üzerine sonlanmaz. Murat kardeşinin son isteğini yerine getirmek, bir televizyon almak ister. Sultan çocuklarının okumasını, iyi bir geleceğe sahip olmalarını düşler. Bilo'nun arzusu sevdiği kızla evlenebilmektir. Dütdüt, bestelerinden oluşan bir kasetin hayalini kurar. İsa, neden olduğunu bilmez ama bir dizide başrol oynamak ister. Muhsin Bey Üsküdar'da kız kulesini gören bir evde yaşamının hayalini kurar. Bu denli mütevazı istekleri vardır; ancak, onlara bile ulaşamazlar.

Canım Kardeşim filmi hariç, bütün filmlerde arabesk kültüre ait sanatsal ürünlere rastlanmaktadır. Sultan filmi, gecekonduyunun dünyasının bir parçasıymışçasına arabesk müzikler ve filmler ile bezelidir. Banker Bilo'da, arabesk, kentnin doğal seslerinden birine dönüşmüş gibidir. Muhsin Bey'de kamera, arabesk müziğin kentteki yükselişine, arabesk ile yükselmeye çalışanların sefaletine çevrilmiştir. Dütdüt'nün hayatı gibi besteleri de arabesktir. İsa'nın kahramanları arabesk bir dizide başrol oynayan "İbrahim Abi" ile büyük boy posterini duvara astığı yakın zamanda bir otel odasında ölü bulunan Azer Bülbül'dür.

Bütün örneklem filmlerinde olmamakla birlikte bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun karakterlerin hayatlarındaki etkisi büyüktür. Televizyon istek ve arzuları arttırmakta, insanlara yeni rol modeller sunmakta, yaşanan dramatik hayatları normalleştirmektedir. Sultan'ın çocukları reklamlarda her gördüklerini istemektedirler. Bu da yoksul ve dul bir kadın olan Sultan'ı zor durumda bırakmaktadır. Urfalı Ali Nazik İbrahim Tatlıses'in renkli hayatına muhtemelen televizyon aracılığıyla şahit olmuştur. Meryem için ise her şey normaldir, televizyonlarda kendi cinayet planlarının

benzerlerini her gün görmektedir. Ayrıca televizyon özellikle 1970'lerde alt sınıftan insanlar için bir statü aracı olarak da dikkat çekmektedir.

Araştırmada arabesk kültür tanımlarının işaret ettiği yaşam ve hayatı algılayış biçimleri örneklem filmleri üzerinden ortaya konup, betimlenmeye çalışıldı. Başlangıçta sorulan bu insanlar nasıl yaşıyorlar ki yaşam ya da düşünce biçimleri arabesk olarak adlandırılıyor sorusunun cevabı verilmeye çalışıldı. Bu soruya yanıt ararken de çağının tanıklığını yapan sinema filmleri araç olarak kullandı. Araştırma sonucunda, arabesk kültür olgusunun zihinlerde daha somut bir hale gelmesi arzulandı.

## Kaynakça

- Avcı, Ö. (2004). Representations of social classes in arabesk films. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Belge, M. (2008). *Tarihten güncelliğe*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev: Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2005). *1980'li yıllarda Türkiye'de sosyal sınıflar ve bölüşüm*. (2. baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma felsefe sözlüğü*. (6. baskı). İstanbul: Pradigma Yayınları.
- Ercan, F. (2001). *Modernizm, kapitalizm ve az gelişmişlik*. (2. baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erder, S. (1996). *İstanbul'a bir kent kondu: Ümraniye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erder, S. (2009). Nerelisin hemşerim?. *İstanbul: küresel ile yerel arasında*. (Ed: Ç. Keyder). (Çev. S. Savran). (3. baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık, ss. 192-205.
- Ergül, H. (1998). Popüler kültürün olası tanımları ve yazılı basın alanından örneklerle kitle iletişimde popüler kültür görünümleri. *Kurgu Dergisi*, (11), 192-211.
- Esen, Ş. (1996). *Seksenler Türkiye'sinde sinema*. Eskişehir: ETAM A.Ş. Baskı Tesisleri.
- Gökalp, E. (2010). Kültür ve toplum. *Sosyolojiye giriş*. (Ed: N. Suğur). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, ss. 98-124.
- Gönç Şavran, T. (2010). Araştırma yöntem ve tekniklerinin seçimi. *Sosyolojide araştırma yöntem ve teknikleri*. (Ed: N. Suğur). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, ss. 116-137.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel açıdan arabesk müzik*. (2. baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde yaşamak*. (5. baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2010). *Kötü çocuk Türk*. (3. baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hatipoğlu, F. (2008). Kentleşmenin çocuk suçluluğuna etkisi ve bir çözüm önerisi denemesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: tarzın anlamı*. (Çev: S. Nişancı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Holton, R. J. (1999). *Kentler kapitalizm ve uygarlık*. (Çev: R. Keleş). Ankara: İmge Kitabevi.
- Işık, C; Erol, N. (2002). *Arabeskin anlam dünyası: Müslüm Gürses örneği*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Kalkan, F. (1988). *Türk sineması toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kartal, S. K. (1992). *Ekonomik ve sosyal yönleriyle Türkiye’de kentleşme*. (2. baskı). Ankara: Adım Yayıncılık.
- Keleş, R. (2002). *Kentleşme politikası*. (7. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Keyder, Ç. (2009). Enformel konut piyasasından küresel konut piyasasına. *İstanbul: küresel ile yerel arasında*. (Ed: Ç. Keyder). (Çev: S. Savran). (3. baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık, ss. 171-191.
- Kıray, M. B. (1999). *Toplumsal yapı toplumsal değişme*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kongar, E. (2007). *21. yüzyılda Türkiye: 2000’li yıllarda, Türkiye’nin toplumsal yapısı*. (39. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kozanoğlu, C. (1992). *Cilalı imaj devri: 1980’lerden 1990’lara Türkiye ve starları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop çağı ateşi*. (5. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutlar, O. (1980). Arabesk olayı. *Milliyet Sanat Dergisi*. (9), 18-19.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (20. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktaç, A. (1993). *Türkiye’de popüler kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ü. (2010). *Yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öncü, A. (2009). İstanbullular ve ötekiler: küreselcilik çağında orta sınıf olmanın kültürel kozmolojisi. *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*. (Ed: Ç. Keyder). (Çev: S. Savran). (3. baskı), ss. 117-144.
- Özbek, M. (1999). Arabesk kültür: bir modernleşme ve popüler kimlik örneği. *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*. (Ed: S. Bozdoğan ve R. Kasaba). (Çev: N. Elhüseyni). (2. baskı), ss. 168-187.
- Özbek, M. (2008). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. (8. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür film eleştirisi*. (2. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özer, İ. (2004). *Kentleşme, kentlileşme ve kentsel değişme*. (2. baskı). Bursa: Ekin Basım Yayın.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması: dönemler, modeller, tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özkalp, E. (2000). *Sosyolojiye giriş*. (10. baskı). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.



- Özkalp, E. (2009). Toplumsal tabakalaşma ve değişme. *Davranış bilimlerine giriş*. (Ed: E. Özkalp). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, ss. 135-164.
- Savaş, H. (2001). *Sinema ve varoluşçuluk*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Scognamillo, G. (1979). Bir dönemin anatomisi: Türk sineması 1960-1977. *Kurgu Dergisi*, (1), 98-107.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de arabesk olayı*. (Çev: H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (2009). Kültür endüstrileri ve İstanbul’un küreselleşmesi. *İstanbul: küresel ile yerel arasında. Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*. (Ed: Ç. Keyder). (Çev: S. Savran). (3. baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık, ss. 145-168.
- Tan, N. (1987). Türk sinemasında arabesk: arabesk şarkılı filmlerin incelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: varoşlardan merkeze yürüyen “halk zevki”*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Türker, A. (2011). *1980’lerden bir klarnet sesi: “Düttürü Dünya”*. Birgün Gazetesi. [http://www.birgun.net/sinapol\\_index.php?news\\_code=1301666139&day=01&month=04&year=2011](http://www.birgun.net/sinapol_index.php?news_code=1301666139&day=01&month=04&year=2011) (Erişim tarihi: 25.02.2012)
- Türker, Y. (2011). *İbrahim Tatlıses efendimizdir*. Radikal 2. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=1043429&CategoryID=42> (Erişim tarihi: 20.03.2011)
- Yıldırım Ön, Ürün. (2011). Türk sinemasında türler üzerine bir inceleme (1970–1980). *Journal of Yasar University*, 23(6). [http://joy.yasar.edu.tr/makale/no23\\_vol6/10\\_urun.pdf](http://joy.yasar.edu.tr/makale/no23_vol6/10_urun.pdf) (Erişim tarihi: 15.12.2011)