

Ayas, G. (2019), *Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), s.2091-2121. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp2091-2121>

Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik

*“Türk müziği çalışmalarına yaptığı unutulmaz katkılar nedeniyle
Martin Stokes’a minnet ve saygıyla”*

Güneş Ayas*

Sorumlu Yazar:

*Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü. gunesayas@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-5317-271X>

Özet

“Doğu”nun “Batı” tarafından temsil edilmesinin yol açtığı iktidar ilişkisine ilk dikkat çekenlerden biri olan Said, Oryantalist söylemin toplumlar ve kültürler arasındaki eşitsiz ilişkileri nasıl meşrulaştırıp “Şark”ı susturduğunu başarıyla gösterdi. Ancak “Şarklılar” üretimine bizzat katılmazlarsa, bu söylemin nasıl meşruiyet ve hegemonya kazanacağını ve nasıl kendine özgü şekiller alabileceğini açıklamayı ihmal etti. Batı dışı toplumların kendi “Doğu” ve “Batı” imgelerini yaratarak kimliklerini inşa ettikleri bu öznellik alanını ifade etmek için, daha sonra “kendini Şarklılaştırma”, “Garbiyatçılık” veya “Öz-Oryantalizm” gibi kavramlar üretildi. Türk modernleşmesi bu kavramlarla ifade edilmeye uygun bir Türk oryantalizmi söylemi yarattı. Türkiye’nin modernleşme sürecine öncülük edenler bir yandan bazı Oryantalist klişeleri içselleştirdiler, bir yandan da Batılı Oryantalizmin Türkler hakkındaki önyargılarına karşı mücadele ettiler. Bu iki tutumu uzlaştırmak için Türklüğün Batıyla uyumsuz, istenmeyen, “Şarklı” görünen özelliklerinin yansıtılacağı bir “iç öteki” yarattılar. İdeal Türk kimliğini de bunun zıddı olarak tanımladılar. Erken Cumhuriyet döneminde Türk müziği Doğu-Batı-Türklük üçgeninde yeniden tanımlanırken Osmanlı müziği bir Şarklı öteki olarak temsil edildi. Bu müziğe yönelik tutumlar zamanla yumuşasa da, 1970’lerin sonundan itibaren bu kez Arabesk müzik benzer bir söylemin hedefi oldu. Arabesk, ideal Türk kimliğinin antitezi olarak tanımlandı ve olumsuz bir Şark-Arap imgesiyle özdeşleştirildi. Türk oryantalizminin ürettiği ikili karşıtlıklar Arabesk tartışmalarında tüm taraflarca farklı şekillerde yeniden üretildi ve halen de üretilmeye devam ediyor. Bu makale, Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarıyla Arabesk tartışmalarını birbiriyle ilişkilendirerek, Oryantalist klişelerin Türk müziğinin gerçek macerasını anlamamızı nasıl zorlaştırdığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler

öz-oryantalizm, garbiyatçılık, arabesk, kemalist oryantalizm, türk müziği

Giriş

Türkiye’de Arabesk müziği üretenlerin ve dinleyenlerin tanımladığı Arabeskle, entelektüellerin tanımladığı Arabesk arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır. Bunu ilk fark eden yorumculardan biri olan Martin Stokes Türkiye’de Arabesk müzikle ilgili iki algı arasında kategorik bir ayırım yapmak gerektiğini ileri sürer. Entelektüel yorumcular Arabeski tarihsel, politik ve sosyolojik açıdan tanımlarlar ve Arabeskin

Arap etkisindeki bir melez kültür oluşuna özel bir önem atfederler. Onlara göre Arabesk devletin “seküler ve Batılı bir gelecek uğruna İslamî ve Arap geçmişi unutmaya çabalarının karaya oturmasını” temsil eder. “Doğulu” bir kimliğin ifadesidir. “Modernleşme ve kentleşme sürecinin feci sonuçlarından biri”dir. Bu müziği sevenler içinse Arabesk aşkı, gurbeti, ayrılığı, büyük şehirdeki bazı ümitsiz hayalleri temsil eder (2000, 217). Onlar için Arabesk her şeyden

önce tutkuyla sevdikleri bir müzik türüdür. Bu müziği sevenlerin, en azından Arabeskin ilk döneminde ona Doğu/Batı, İslamî/laik, muhafazakâr/seküler, Türk/gayri-Türk, yerli/yerli olmayan gibi politik-ideolojik ikili karşıtlıklar içinde bir anlam yükledikleri söylenemez. Bu müziği Şarklılaştırarak ona politik bir anlam yükleyenler ve onu belli ideolojik varsayımlara göre yorumlayanlar entelektüeller ve siyasi yorumculardır. Önce küçümseyerek ve dışlayarak, çok sonraları da yine politik rüzgârın etkisiyle yücelterek. Hâlbuki bu müziği dinleyenlerin tercihleri bu ikili ayrımların hiçbirine indirgenemez. Bu müziğin bizzat yaratıcıları bile, zaman zaman entelektüellerin bu müziğe yükledikleri anlamı kavramakta zorlanmıştır. Bilhassa Ferdi Tayfur gibi kendilerini entelektüel ifade olanaklarından yoksun hisseden sanatçılar, Arabeske yöneltilen eleştiri ve suçlamalara cevap vermek şöyle dursun, bunlarla ne denilmek istediğini bile anlayamamıştır. Örneğin Ferdi Tayfur 1980 yılında *Milliyet Sanat* dergisinin Arabesk dosyası için (yeni dizi, sayı: 9) görüşüne başvurulduğunda, yaptığı müziğin niçin Arap müziği sayıldığına veya Türk müziğini nasıl yozlaştırdığına anlam veremediğini söyler. Çocukluğunda kulakları annesinin ağrılarıyla dolmuştur, bir de Hint filmlerinin müzikleri ilginç gelmiştir ona. Sonra da bağlamasını eline alıp müziğini yapmıştır. Neyi bozduğunu, Araplardan ne aldığını anlayamamaktadır. Yine de “Büyük üstatlarımız öyle diyorsa tartışmaya kültürüm yetmez” diye alttan almayı da ihmal etmez. Nitekim Martin Stokes bu dönemde yürüttüğü saha araştırmasında insanları Arabesk hakkında konuşurmakta çok zorlandığını söyler. Çünkü Arabeskle ilgili olumlu şeyler söyleyecek bir dil yoktur, konuştuğu kişiler arasında Arabeskin tek dile getiriliş biçimi Türk değerlerine bir tehdit oluşturuyor olmasıdır (2012: 185). Bu müziğin dinleyicileriye çoğunlukla bu tip yorumlarla ilgilenmez bile. Murat Belge'nin deyişiyle (2011: 343) kitlelerin “Batılılaşmacı elitlere kızıp benimsediği”

bir müzik değildir Arabesk, gerçekten sevdikleri ve kendilerini ifade ettiğine inandıkları için yöneldikleri bir müziktir. Dolayısıyla “Araplık” veya “Şarklılık”, esasen bu müziği icra edenlerin veya dinleyenlerin benimsediği bir kimlik değildir, onlara dışarıdan atfedilen bir özellik, hatta bir damgalama şeklidir. Arabesk tartışmasında başvurulan tanımlama ve sınıflandırmalar, genellikle ampirik incelemelerden ziyade ideolojik varsayımlara dayanır. Bu müziğin melodik ve yapısal unsurlarıyla ilişkili olması gereken Arap taklidi olma suçlaması bile, müzikolojik incelemelerle dile getirilmemiş, Oryantalist söylemin klişeleşmiş Arap/Şark imgesiyle ilişkilendirilmiştir. Türkiye önemli bir Arap nüfusu barındırmaktadır ve Arap dünyasıyla çok uzun zamandır komşudur. Dolayısıyla bu müzik iddia edildiği gibi Arap müziği olsaydı bile Türkiye'nin popüler müzikleri arasında bir yer edinmesi gayet doğal olurdu. Ancak Arabeskin ulaştığı yaygınlık derecesini düşündüğümüzde, bu müziğin tercih edilmesinde Türkiye'nin Arap nüfusunun veya Arap etkisinin birinci dereceden etkili olduğunu düşünmek mümkün değildir. Uzun yıllar devlet tarafından desteklenmemesine ve kültürel meşruiyetten yoksun bırakılmasına rağmen, bu kadar tutulabilmesi için Arabeskin en azından Türk müzik kültürünün bazı temel unsurlarına dayanıyor olması gerekir. Ancak Arabeske ilişkin ilk dönem tartışmalarında bu ilişkinin ısrarla reddedildiğini, hatta incelenmeye bile değer bulunmadığını görürüz. Öyle ki Arabeskin entelektüel yorumcularının ve müzik otoritelerinin önemli bir kısmı, onu bir müzik olarak görmeyi bile reddetmişlerdir. Örneğin Önder Şenyapılı bir müzik ansiklopedisinin “Arabesk” maddesinde bu türü bir müzik olarak ele almayacağını peşinen belirtir: “Bu ansiklopedide... Arabeske toplum bilimleri açısından bakılmış ve müzikle ilgisi buna göre değerlendirilmiştir.” (1985: 79, akt. Özbek, 2010, 16). Arabesk bir ansiklopedi maddesinde bile sanki bir polemik yazısındaymış gibi “yabancılaşmanın

müziği” olarak tanımlanmaktadır.

Milliyet Sanat dergisinin 1 Ekim 1980 tarihli 9. sayısında, Türkiye’nin müzik kamuoyunu oluşturan geniş bir kesimin görüşlerinin kaydedildiği “Arabesk Olayı” başlıklı dosya müzik otoritelerinin Arabeske bakışını görmek için iyi bir belgedir. Örneğin Cemal Reşit Rey, Türkiye’nin en çok dinlenen müzik türü olan Arabesk hakkındaki görüşlerinin sorulması üzerine “Böyle saçma sapan bir soruya cevap vermeyi” öfkeyle reddeder. Schumann’ın Arabesque tarzındaki besteleri sorulsa belki cevap verebileceğini söyler, ama bizdeki Arabesk denen “saçmalığın” o “gerçek Arabesk”le ne ilgisi olabilir? Aynı dosyada fikrine başvurulmuş Nevzat Atlığ’a göre Arabesk Türk müziğiyle, eski müziğimizle, folklorumuzla hiçbir alakası olmayan uydurulmuş bir müziktir ve bu uydurma müzik yüzünden ciddi müzik tehdit altındadır. İlhan Usmanbaş’a göre Arabesk “çevre kirliliği”nden başka bir şey değildir. Vedat Nedim Tör’e göre ise “zevk soysuzluğudur, insanı insanlıktan çıkaran bir müzik”tir.

Kimse Arabeski bir müzik olarak incelemeye tenezzül etmediği için Stokes’un deyişiyle (2012, 147) “Türkiye’deki Arabesk eleştirisi için ana çerçeveyi sosyoloji sağlar.” Ama bu eleştirilerin çoğu, gerçek sosyolojik analizlere dayanmaz, genellikle belli ideolojik varsayımlara sosyolojik kavramları kullanarak meşruiyet kazandırmayı amaçlar. Az sayıda sosyoloğun dışında, Arabesk üzerine üretilen söylemlerin çoğu, sosyolog olmayan entelektüeller tarafından üretilmiş sosyolojik görünümü ideolojik damgalamalardır. Bilhassa popüler müzik alanında “kötü müzik” olarak damgalanan müzik türlerinin sosyolojik görünümü açıklamalarla dışlanmaya çalışılması, aslında Türkiye’ye özgü değildir. Örneğin daha çok Avrupa ve Amerika’daki örnekler üzerinden hareket eden Simon Frith “kötü müzik” yargısında değerlendirme ölçütünün çoğu zaman müzikolojik değil “sosyolojik” olduğunu söyler. Yani eleştirilen aslında

belli müziksel unsurlardan çok, kötü bir üretim şekli (kapitalizm) veya kötü bir davranıştır (seks, şiddet vs.) ancak bir yer değiştirmeye bu yargı müziğin kendisine yansıtılır (Frith, 2004, 15). Türkiye’de de Arabesk, “Türk ruhunun olumsuz, özünde Doğulu bir yönünün... hızlı ve plansız gelişmeden kaynaklanan sorunların... Doğu edilgenliğinin, kötümserliğinin zamansız bir ifadesi” olarak görülmüştür (Stokes, 2012, 145-147). Nitekim Şenyapılı’nın müzik ansiklopedisinde Arabesk için öngördüğü sıfatların, “Doğu motifli” ve “kuralsız” olması dışında (ki burada da ideolojik bir ima vardır) neredeyse hiçbiri müziğe ilişkin değildir: Arabesk “söz ağırlıklı”, “kentli kültürüne sırt çevirmeye, düşmanlık beslemeye” başlayan nüfusun “bu uyum kuramama olgusunu dile getirmek, haykırmak, boşaltmak... gereksinimini” sağlayan bir “yığın kültürü”, “kişisel düzeyde hastalıklı bir geri çekilme, içe dönme, toplumsal uzaklaşma gibi olumsuz davranışları işleyen”, “kaderci bir ağlama kültürü” olarak tanımlanmıştır (akt. Özbek, 2010, 18).

Bunların bir kısmı Batıdaki popüler kültür eleştirilerini hatırlatır ve ardında belli sınıfsal önyargılar vardır. Ancak burada Batıdaki muhafazakâr elitistlerin eleştirilerinde olduğu gibi salt sınıfsal bir küçümseme söz konusu değildir. Kendini yüksek kültürün muhafızı olarak gören bir Batılı muhafazakâr elitist, popüler kültürü ne kadar eleştirse de, onu kendi toplumuna yabancı, “dışarıdan” gelmiş bir kültür olarak görmez. Nihayetinde, onun gözünde bu “yoz kültür” olsa olsa yüksek kültürü bozan ayaktakımının bayağı kültürüdür. Türkiye’de ise Ayrımla özdeşleştirilen Arabesk müzik, dışarıdan gelmiş “yabancı” bir unsur olarak görülmüş ve ideal Türk kültürünün antitezi olarak tanımlanmıştır. Buna göre Arabesk müzik Türk kültürüyle hiçbir ilgisi olmayan, adeta dağdan gelip bağdakini kovan bir düşmandır. Fazıl Say’a birkaç yıl önce “Arabesk dinlemek vatan hainliğidir” dedikten işte bu perspektifti.

Hatırlanacağı üzere, Fazıl Say kendi sosyal medya hesabındaki öfkeli açıklamalarında ve akabinde verdiği çeşitli röportajlarda “Ortadoğu işi”, “üçüncü sınıf”, “felsefi olarak bir yılışıklığı ve tembelliği temsil eden” bir müzik olarak tanımladığı Arabeskin “aydınlığın, çağdaşlığın ve sanatçılığın sırtına külfet” olduğunu, “Türk halkının Arabesk yavaşlığından utandığını”, hatta “Arabesk dinleyenin vatan haini” olduğunu ifade etmişti.¹ Bu sözlerdeki duygusal ton ve aşırılık bir yana bırakıldığında, Hanioglu’nun da tespit ettiği gibi (2012), burada aslında çok eskiye dayanan bir zihniyet kalıbının, Türk oryantalizminin Şark’a ve Türk kimliğine ilişkin temel söyleminin tekrarlandığı görülmektedir. Çünkü bu sadece elitist bir sanatçının, bir yüksek kültür yaratıcısı ve icracısının popüler kültüre karşı önyargısını yansıtsaydı, Batıdan Türkiye’ye giren sayısız popüler müzik türü de pekâlâ bu öfkenin hedefi olabilirdi. Mesela “hafif Batı müziği” denilen türün en bayağı örneklerinin bile, bu çevre tarafından benzer bir tepkiyle karşılanmadığını biliyoruz. Halbuki Arabeskin “kötü müzik” olarak kodlanmasında onun “Ortadoğu işi” oluşuna öncelikli bir önem verilmiştir.

İlginç olan, bilhassa Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki alaturka-alafranga tartışmasında Arabeskçilerle benzer bir muameleye maruz kalmış olan alaturka camiasının da bir zamanlar kendisine yöneltilen suçlamaların hemen hemen aynısını Arabeske yöneltmiş olmasıdır. Gerçekten de Arabeski ideal Türk kimliğinin antitezi olan bir Şarklı Öteki olarak tanımlayan ve onu Şarkla ilişkilendirilen çeşitli sıfatlarla (uyuşukluk, kadercilik, ağlama ve inleme, yaşam sevgisinden yoksunluk vs.) özdeşleştiren söylemler, aslında Cumhuriyet’in ilk yıllarında klasik Türk müziğine karşı üretilen söylemlerin neredeyse harfiyen yeniden üretilmesine dayanır. Buna karşın, sanat müziği camiası da tıpkı halk müziği camiası gibi Arabeski Türk müzik kültürünün dışında, yabancı

ve düşman bir unsur olarak görmüştür. Kısacası Arabesk, daha önce çatışan tarafların (Batıcılar, klasik Türk müziği ve halk müziği çevresi) sözcülerini kendisine karşı birleştirmeyi başarmıştır. Ne var ki Arabeske karşı kurulan bu geniş entelektüel koalisyonun ideolojik kabulleriyle gerçekler arasında ciddi bir çatışma vardır. Zira Arabesk, bir anda Türkiye’nin en yaygın olarak dinlenen müzik türü haline gelmiştir. Dolayısıyla Arabeske yönelik olarak her kesimden entelektüelin geliştirdiği bu düşmanca söylem, adeta bir topyekün kendini Şarklılaştırma (Öz-Oryantalizm) şekline dönüşmüştür.

İçinde Türk müziğine ve Batı müziğine ait birçok unsur yer almasına karşın “Şarklı” veya “Arap” olarak damgalanan bu müziğin Türkiye’deki yaygınlığı, başlangıçta gelip geçici bir rüzgâr olarak görülmüştü. Bir türlü geçmeyince, bir süre sonra yokmuş gibi davranıldı. Geniş kitlelerin beğenisinin bu şekilde yok sayılması, kültürelci ikilikler üzerinden politika yapmayı benimseyen popülist sağ siyasetin de işine geldi ve bu sefer, tersinden bir özcülükle Arabesk müzik, yerlilikle ve kimi zaman olumlu anlamda “Doğulu” ve “İslami” kimlikle ilişkilendirilip yüceltildi. Böylelikle Arabesk müziğe ideolojik amaçlarla yüklenen anlamlar katılaştırılmış oldu. Bu kültürelci, özcü yüceltme, Arabeskin Türkiye’nin resmî kültürünün merkezine yerleşirken bile, yanıltıcı bir şekilde, merkezdeki hegemonik elite karşı çevredeki “Doğulu” halk güçlerinin temsilcisi olarak resmedilmesine imkân sağladı. Bu ise Arif Dirlik’in işaret ettiği gibi, toplumdaki ekonomik-sosyal eşitsizlikleri yok sayarak, bunları Doğu-Batı, yerli/yerli olmayan ikiliklerinin yedeğine alan, toplumu homojenleştiren ve kendi iktidar tasarımına meydan okuyan her unsuru “yabancı güç” olarak damgalayan bir iktidar stratejisine hizmet etti. Bu açıdan, her ne kadar bugün Arabesk tartışmasının çerçevesi değişmiş olsa da, bugünün yeni kültürelci iktidar stratejilerini mümkün kılan, dünün Türk Oryantalizmiydi.

Kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı Fantezi ve Türk Oryantalizmi

Bilindiği gibi Oryantalizm (Şarkiyatçılık), Edward Said'e kadar Batının Doğu hakkında bilgi edinme çabalarını ve bu çabalar sonucunda ortaya çıkan bilgi yığını ifade eden bir kavramdı. Elbette ki Oryantalistlerin çalışmaları aynı zamanda "Doğu"nun "Batı" tarafından temsil edilmesini de içeriyordu, ancak bu temsilin yol açtığı iktidar ilişkisine bilhassa dikkat çeken Said oldu. Daha da önemlisi Edward Said "temsilin, nesnesini yansıtmaktan ziyade ona mevcudiyet kazandırdığını öne süren bir düşünce geleneğine dayanarak" (Mollaer, 2019, 145) günümüzdeki anlamıyla "Doğu"nun "Batı" tarafından kurgulanmış olduğunu ileri sürdü. Batı, ürettiği bu hayali Doğu imgesinin aynasında kendini tanımladı. Bütün insanlık için ideal özellikleri kendisinin temsil ettiğini varsayarak, Doğu toplumlarını bu "ideal" özelliklerden yoksun oluşlarıyla, olumsuz bir şekilde tarif etti. Bu imgenin inşa edilmesinde de çeşitli ikili karşıtlıklardan faydalandı. Mesela Batıyı akıl, özgürlük, ilerleme, değişim, rasyonel düşünme yeteneği, bilim, dinamizm, çalışkanlık, demokrasi, hoşgörü ve benzeri olumlu ve üstün değerlerle özdeşleştirirken, Doğu toplumlarını irrasyonellikle, duygusallıkla, dinamizmden ve ilerleme kabiliyetinden yoksun bir durağanlık ve tembellikle, zorbalıkla ve zorbalığa itaat kültürüyle, kadercilikle özdeşleştirdi.

Arif Dirlik (2005, 164) Oryantalist epistemolojinin bir kültürelci özcülüğe dayandığını tespit eder. "Hem mekânsal hem de zamansal olarak homojenleştiricidir. Mekansal olarak... Şarklı damgası yiyen Asyalı toplumların arasındaki farklılıkları yok sayar. Zamansal olarak da... zamana bağlı olarak üretilen ve yeniden üretilen yaşamsal bir deneyim olan kültürün yerine zaman dışı bir kültürel öz koyar. Kültürelcilik, diğer bir deyişle, toplumsallık ve tarih dışı... bir kültür kavramına yol açar." Edward Said bu kültürel özcülüğün

tahakküm kurucu özelliğini ifşa etmekte çok başarılı olmakla birlikte, kanıtlamaya çalıştığı temel hipotezlerinden birinde önemli bir aksaklık göze çarpar. Şark temsillerinin Şarklıları nasıl sessizliğe itip, onların kendilerini temsil etme olanaklarını nasıl ellerinden aldığını ispat etmeye çalışan Said, Şarklılar üretimine bizzat katılmazlarsa, bu söylemin nasıl meşruiyet ve hegemonya kazanacağını açıklamakta zorlanır. Dirlik'in deyişiyle (2005, 182) "Şarkiyatçılığın meşruiyet kazanması için Şarklıların katılımına ihtiyaç vardır." Bu yüzden de "Şarkiyatçılığı Avrupa modernliğinin kendi başına yarattığı bir ürün olarak görmek yerine, Avrupalıların Avrupalı olmayanlarla karşılaştığı... temas bölgelerinin bir ürünü olarak görmek daha mantıklıdır." Edward Said bir yandan Şark'ın Oryantalistler tarafından oluşturulmuş bir fantezi olduğunu, bir yandan da yanlış temsil edildiğini söyler. Bu bir açmazdır. Ahıska (2005, 98) "Öteki" özne tarafından kurulan negatif bir önermeye (Özne olmayan) Öteki'nin kendi tarihinden ve öznelliğinden söz edilemeyeceğini, bu eşitsiz ilişkide "Doğu"nun bir yokluktan öteye gidemeyeceğini söyler. "Ancak Doğu yalnızca Batılı özne tarafından temsil edilmez." Öteki konumunu doldurup kendisi de konuşmaya başlar. Bu da ona bir alan açar. Nitekim Said'in Oryantalizmi eleştirirken, farkında olmadan "Doğu"yu susturduğunu ileri süren eleştirilere hak veren Stokes (2000, 214-215), Oryantalizmin "Doğulu" ötekilerinin de aslında sömürgeci temsilleri bizzat yeniden ürettiklerini, onları kendi yerel iktidar mücadelelerine hizmet edecek şekilde saptırdıklarını, bu temsillere uyum veya direnç gösterdiklerini, nüanslar yarattıklarını ve bunlara orijinal halleriyle pek ilgisi kalmayan yeni şeyler eklediklerini söyler.

Ahıska Doğululuktan kaçma ve Batılı olma serüvenini yansıtan bu öznellik alanını Garbiyatçılık olarak tanımlar. Garbiyatçı özne, kendi içindeki başka ötekileri susturarak, Batılılığı ve Doğululuğu bu

süreçte yeniden üretir. Kısacası “Doğu” toplumlarında kendi Batı ve Doğu imgelerini oluşturan bir öznellik alanı söz konusudur. Dirlik’e göre (2005, 168-9 ve 1975) ‘Şarklıları’ Avrupalı söylemin nesnelere olarak değil de, bu söylemin ortaya çıkışında faal rol oynayan kişiler olarak resme kattığımızda “Batılılaşmış Çin”den ziyade “Çinleşmiş Batı düşüncesi”nden söz etmeye başlamış oluruz. Batılılaşmış milliyetçi özne “ulusal topraklar boyunca tüm farkları homojenleştirip geçmişteki farklı zamansallıkları siler” ve “bu işlem sırasında, bir takım özellikler ulusun simgesi haline getirilirken, ulusal ben-imesiyle tutarsızlık arz eden diğer özellikler, dışarıdan zorla içeri sokuldukları gerekçesiyle silip süpürülür.” Dolayısıyla Batı dışı dünyada Batı ve Doğu imgelerinin düzenlenmesi, milli kimlik inşasıyla yakından ilişkilidir. Bu karmaşık öznellik alanı Batılılaşmış elitin, zaman zaman Batıyla nasıl sert bir şekilde karşı karşıya gelebildiğini de açıklar. Örneğin Dirlik’in (2005, 185) “kendi kendini Şarklaştırma” olarak tanımladığı Oryantalizmi içselleştirme süreci, “Batı egemenliğine karşı seferberlik amacına da hizmet edebilir, ancak bunu yaparken Oryantalizmin tarihsel varsayımlarını içselleştirerek Batının ideolojik hegemonyasını da pekiştirir. Aynı zamanda ulusun içindeki farklılıkları yok ederek içsel hegemonyanın ekmeğine yağ sürer.”

Dolayısıyla kendini Şarklılaştırma aynı zamanda bir iktidar stratejisidir. Bu iki şekilde olur. Birincisi Avrupamerkezci ve Oryantalist söylemde “Batıyla Batı dışı toplumlar arasında varsayılan zamansal hiyerarşi (Avrupa ileri, diğerleri geri)”, ülke içine yansıtılarak, “Batılılaşmış elite henüz Batılılaşmamış olan toplum” arasında kurulur. “Batı en ileridedir, yerli Batılılaşmış elit onun gerisinde, henüz Batılılaşmamış olan toplum da en geride. Bu zamansal ve zihinsel hiyerarşi” kaçınılmaz olarak bir siyasi hiyerarşi doğurur. “Taşıyıcı elitler, erken Batılılaşmış bir toplumsal-siyasal

grup olarak, kendi toplumlarındaki ‘henüz Batılılaşmamış’ veya Batılılaşmaya direnen unsurları oryantalist söylem çerçevesinde ötekileştirirler. Öteki imgesini inşa ederken aynı zamanda kendi ayrıcalıklı konumlarını da meşrulaştırmış olurlar. Batılı ve Doğulu değerler arasında bir değerler hiyerarşisi tesis eden Öz-Oryantalist özne, Batılı değerleri bir ideoloji olarak kullanarak kendi otoritesini sağlamlaştırır. Bu ideoloji çerçevesinde farklılıkları yok ederek Batılı değerlerle uyumlu, homojenleştirici bir milli kimlik yaratmaya çalışır (Bezci ve Çifci, 2012 ve Ayas, 2018: 181-185). Bunun ikinci versiyonuysa tam tersi bir yönelime sahiptir. Bu sefer kendini Şarklılaştıran yönetici elit, kendisinin en yüksek düzeyde temsil ettiği ve milletle bütünleşmesinin bir ifadesi olarak gördüğü “Şarklı” unsurlara olumlu değerler (mesela yerlilik) atfeder, toplum içindeki ekonomik-sosyal ayrımları yok sayarak bu “Şarklı” değerler üzerinden toplumu homojenleştirir. Kendi ayrıcalıklı konumuna meydan okuyan her tavrı da “bu topraklara yabancı”, milletin birliğini zedeleyen “Batılı” bir unsur olarak damgalar. Örneğin ChenXiamoei (1995) bu noktada Çin örneğinden hareket ederek “içerideki siyasi baskıyı temellendirmek amacıyla Batı temsillerini kullanan resmi Garbiyatçılık” ile “baskıya direnişi meşrulaştırmaya hizmet eden resmi olmayan Garbiyatçılığı” birbirinden ayırır (Dirlik, 2005:179-180).

Ahıska’nın Garbiyatçı fantezi, Dirlik’in kendini Şarklılaştırma olarak tanımladığı bu öznellik alanını, her ikisinin farklı vurgularını birlikte içeren Öz-Oryantalizm (Self-Orientalism) kavramıyla (Bezci ve Çifci, 2012) karşılayabiliriz. Öz-Oryantalizm temas bölgelerindeki Batıcı elitin kendi toplumunun değerlerinden şüphe etmesiyle başlar. Yeni benimsediği değerleri meşrulaştırma ihtiyacı hisseden modernleşmeci elit, içinden çıkmış olduğu toplumun birçok değerini, geri kalmış, işlevini yitirmiş, işe yaramaz, hatta tedavi kabul etmez derecede hastalıklı

olarak damgalar. Ancak bir yandan da bu imgenin kaynağı olan Batılı rakipleriyle bir gerilim ve çatışma içindedir. Türkiye gibi ülkelerde Batılılaşma çoğunlukla Batı emperyalizminin tehdidine karşı devleti güçlendirme amacıyla ortaya çıkmıştır, dolayısıyla bu sürecin Batılılaşmacı elit arasında Batıya karşı bir biz bilinci yaratması kaçınılmazdır. Hem modeli hem de “Öteki”si olan Batının bulanık aynasında kimliğini kaybetmekten korkan Batıcı elit, kendi içinde bir “Şarklı iç öteki” yaratarak, ulusal kimliğin istenmeyen unsurlarını buraya yansıtır ve “Şarklı kir”lerinden arınmış saf bir etnik kimlik inşa etmeye çabalar. Böylelikle Batılı oryantalizmin yerli kültür hakkındaki önyargıları bu “Şarklı iç öteki”ye yansıtılarak, Batı karşısında milli kimliğin şerefi kurtarılmış olur. Batılılaşmaya çoğu zaman neden milliyetçi bir söylemin eşlik ettiğini anlamak istiyorsak buraya bakmamız gerekir.

Cumhuriyet modernleşmesinde milli kimlik kurgusundan ihraç edilmesi planlanan “Şarklı” unsurların gönderildiği yer çoğunlukla Osmanlı geçmiştir, zaman zaman üstü örtülü biçimde İslam’dır ama her zaman Arap dünyasıdır. Çünkü aynı anda Batılı ve Türklü olma formülünü hayata geçirmenin yolu, Türklüğün istenmeyen özelliklerinin yansıtılacağı bir üçüncü ayna bulmaktır. Bu üçüncü ayna hem Batılılığın hem de Türklüğün antitezi olarak tanımlanmalıdır ki, ona bakarak, kendimizi onun tam zıddında, hem Batılı hem Türk olarak hayal edebilelim. Dolayısıyla Cumhuriyet modernleşmesinde Batılılaşmakla Türkleşmek birbirini tamamlayan unsurlardır ve her ikisinin de özünde Şarklıktan kurtulmak vardır. Şarklılık da çoğu zaman Araplıkla özdeşleştirilmiştir. Bunun en özlü ifadesini Nadir Nadi’nin yerinde bir ifadeyle “devletin başyazarı” olarak tanımladığı Falih Rıfkı Atay’ın sözlerinde buluruz. Batılılaşma sürecinde “ilk defa Türklüğümüze kavuştuk” diyen Atay’a göre (1969, 446) “Garplılaşmak aynı zamanda Araplaşmaktan

kurtulmak, Türkleşmek demektir.” Başka bir yerde ise Latin harflerine geçişi “Türk kafasını Arap kafasından kurtarma devrimi” olarak adlandırır (Atay, 2012,189) Zaten Atay Türk derken Batılı Türk’ü kasteder: “Türk Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu kuramlarını ve yasalarını, ‘Türk demek, Batılı Türk demektir’ ilkesine göre temizleyip yeniden düzenlemiştir”(Alp, 2001, 19). Alfabeden müziğe, kıyafetten şapkaya, Batılı kültürel unsurların her biri zamanla Türkleştirilmiş, makbul vatandaşlığın ve Türklüğün ayrılmaz özellikleri olarak görülmüştür. Tıpkı Dirlük’in Çin için söylediği gibi “Batılılaşan Türkiye”den çok, belki de “Türkleştirilen Batı”dan söz etmek daha doğru olur. Zira Batıdan alınan her kültürel unsur Türkleştirilerek milli kültürün bir parçası haline getirilmeye çalışılmıştır.

Kemalistler “Batılı olanı Türk olana dönüştürürken misyoner heyecanlar taşırlar” (Yıldız, 2010, 116). Türkiye’nin müzik reformlarında da önemli bir etkisi olan meşhur Sarayburnu Nutku’nda veya şapka konuşmalarında bunu apaçık bir şekilde görmek mümkündür. Atatürk’ün meşhur Sarayburnu konuşması, hem Harf İnkılabı’nı başlatan konuşmadır, hem de Musiki İnkılabı’nın habercisi olmuştur. Her iki inkılap da, yüzlerce yıldır kullanılmakta olan kültürel unsurların terk edilerek yerine Batılı muadillerinin alınması fikri üzerine kuruludur. Harf İnkılabı bin yıldır kullanılmakta olan Arap alfabesi yerine Latin alfabesinin, Musiki İnkılabı ise yine bin yıldır icra edilmekte ve dinlenmekte olan makama dayalı müzik yerine tonal, senfonik müziğin benimsenmesi olarak özetlenebilir. Buna karşın Atatürk Sarayburnu’nda Latin harflerini “hakiki Türk yazısı” olarak tanımlarken Batı müziğini de “Türk’ün fitratına daha uygun” bir müzik olarak resmeder. Tıpkı şapka konuşmalarında Türklerin kıyafetinin Türk’e yakışmadığını vurgulaması gibi, burada da Şark müziğinin ve yazısının Türklüğün özüne uygun olmadığını ima

eder. Bir caz topluluğunun yanı sıra, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin ve Müniretü'l Mehdiye'nin konserleri dinlendikten sonra yapılan konuşmaya bizzat şahit olan Atay'a göre (1969, 442), Sarayburnu'nda "Atatürk millete iki şey söylemiştir: Yazın Arap yazısı değildir. Musikin bu sahnedeki musiki değildir." Peki, Türk yazısı hangisidir öyleyse? Bunu da bir anekdotla anlatır Atay. Atatürk Sarayburnu'nda konuşmasını Latin harfleriyle kaleme alır, kalabalıktan bir genci çağırıp okutmak ister, genç okuyamayınca da şöyle der: "Bu arkadaşımız hakiki Türk yazısını bilmediği için şaşmıştır." Zira Atatürk'e göre hakiki Türk yazısı Latin yazısıdır.

"Türk demek Batılı Türk demek" olduğuna göre, sadece Batıyla uyumlu olan veya uyumlu olduğu farz edilen unsurlar Türk olmaya layık demektir. Olmayanlarsa zaman zaman bir utanç kaynağı olarak görülür. Bu açıdan, Fazıl Say'ın Arabeskten utanması, bir Türk olarak onu kendi toplumuna yakıştıramamasının bir ifadesidir. Milli gururu onarmanın yolu, "Batılı gözler altında" bizi utandırmayacak bir Türkiye yaratmaktır. Buna ne kadar önem verildiğini görmek için, Avrupa kamuoyuna Batılı bir Türkiye resmi sunmak amacıyla 1933-1949 arasında Türkiye Cumhuriyeti Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından 49 sayı çıkarılan *La Turquie Kemaliste* adlı propaganda dergisini incelemek yeterlidir. Devrin en ileri yayıncılık ve fotoğraf teknikleri kullanılarak hazırlanan dergide, sadece Türkiye'nin Batılı olduğu varsayılan resimlerine yer verilmiş, bu imaja zarar verebileceği düşünülen her şey Batılı gözlerden saklanmıştır. Yalnız burada paradoksal bir duruma da işaret etmek gerekir. Bu ideal Türk imgesi yaratılırken, önemli olan Batılı gözlerin gerçekten bizi nasıl gördüğü değil, bizim onların bizi nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür. Bu durumu açıklamak için Ahıska Zizek'e başvurur. Zizek'e göre 'ben' başkalarının... beni nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür. Bu anlamda "Türklük Batının 'biz'i

nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür... Bu özdeşleşmede bilmemek işlevseldir; aslında Türk kimliğinin ne olduğunun ve Batının Türk'e nasıl baktığının bir türlü tam olarak bilinmemesi... modernleşme, Batılılaşma üzerine konuşan, yazan bütün seçkinlere ve aydınlara Türk kimliğini yeniden ve yeniden tarifleme, bunun üzerine konuşma/yazma imkanı vermiştir" (Ahıska, 2005, 84). Bu Garbiyatçı fanteziyi üretenler bazen bizzat Batılı gözlemcilerin kendisiyle karşı karşıya da gelebilirler. Mesela Orhan Pamuk'un da tespit ettiği gibi (2003, 228-9), Batılı gezginler İstanbul'da genellikle Batılı olmayan, "egzotik" şeyleri görüp yazmayı severler, hâlbuki onların sevdiği şeyler, şehre hâkim olmak isteyen Batılılaşmacı hareket için uzun yıllar bir utanç kaynağı olmuştur. Aşağılık duygusu, ille de Batılının tahakküm kurucu bakışından kaynaklanmak zorunda değildir. Böyle bir bakışın varsayılması yeterlidir. Bu uğurda aşk ve nefret birbirine girebilir. Öfke nesnelere birden zıddına dönüşerek bir aşağılık duygusu ve utanca, bu da özlenen eşit ilişkiyi kurmak için bu nesnelere benimsenmesine yol açabilir. Falih Rıfkı Atay, *Batış Yılları*'nda (2012, 32) "puttan sonra gâvurluğun başlıca alameti" olmasına karşın Müslümanların Osmanlı'nın son döneminde şapka önünde bir aşağılık duygusuna kapıldığını ve bu eziklikten ancak Şapka inkılabı sonucunda kurtulabildiklerini söyler. Başka bir deyişle kendilerini Batılılarla eşit konumda görebilmek için, onlar tarafından Şarklı gibi görünmediklerinden emin olmak isterler. Bu anlamda, Türkleri emperyalist Batı karşısında utandıran "Şarklı" unsurlardan arındırmayı amaçlayan Batılılaşma hareketi, bir milli gururu onarma stratejisine dönüşmüştür.

"Batı" dışı toplumların yerli oryantalistleri için her zaman, ulusun istenmeyen özelliklerinin yansıtılacağı daha doğuda bir "Öteki" bulmak mümkündür. Nasıl ki, kendileri de Batılı oryantalizm tarafından Şarklılaştırılan (Todorova, 2003) Balkanların

yeni ulus-devletleri için, kendi içlerindeki bu “Şarklı öteki” Osmanlı geçmişi veya Türklükse, Türkler için de Araplardır. Bazı Yunanlar nasıl ki rembetiko müziğini Şarkla ve Türklükle ilişkilendirerek yasaklamışlarsa, onların Türkiye’deki ideolojik akrabaları da Osmanlı müziğini ve bilhassa Arabeski Şarkla ve Araplıkla ilişkilendirerek dışlamışlardır. Cumhuriyet döneminde “Arap kimliği, eski kimliğin uzantısı olarak güncelleştirilip, dışsal bir Öteki imgesi işlevini görmüştür” (Bora, 2003, 42).

Dönemin Batıcı aydınları bir yandan yeni Türkiye’nin Arapsızlaşmış olarak doğuşuna şükrederler, bir yandan da Arapları ihanetle suçlarlar. Makbul olan ve özlenen şey şayet Arapsız bir Türkiye ise Arapların neye ihanet etmiş olduğunu anlamak güçtür. Cumhuriyet’in uluslararası hukuk alanında yaşadığı ilk toprak sorunlarında Arap cemaat liderlerinin Batıyla işbirliği eğiliminde olması, dünya savaşındaki “Arap ihaneti” temasının diri tutulmasına yardım etmiştir. Ancak burada da esas tepki Bora’nın tespit ettiği gibi Batılı “efendilere” değil onların Arap “uşaklarına” yönelmektedir (Bora, 2003, 43).

Nitekim Orhan Koloğlu (1999, 255), kabahati Araplarda bulmakla birlikte, Cumhuriyet’in ilk yıllarında “Bir zamanlar en büyük düşman sayılan Yunanlıların yerini Arapların alması”ndan söz eder. Bunun kültürel hayattaki sonucu, Türk kültürünün Batılılaşma projesiyle uyuşmayan unsurlarının Şarklı olarak damgalanması ve doğrudan ya da dolaylı olarak Arap imgesiyle ilişkilendirilmesidir. Bu hususun Arabesk tartışmalarının şekillenmesinde, hatta doğrudan Arabesk’in tanımlanmasında son derece büyük bir etkisi olmuştur. Ancak Arabeske gelmeden önce, son bir kez Cumhuriyetin ilk yıllarına dönmemiz ve Doğu-Batı-Türklük üçgeninde Türk müziğinin nasıl yeniden tanımlanıp sınıflandırıldığını görmemiz gerekiyor.

Doğu-Batı-Türklük Üçgeninde Müzik ve Kimlik

Cumhuriyet’in Gökalp’e dayanan müzik politikalarının en iyi özeti Orhan Tekelioğlu’nun (2006, 102) formülünde karşımıza çıkar: “Düşman doğu mûsikisi, kaynak halk mûsikisi, model Batı mûsikisi ve armonisi, erek ise milli mûsiki”. Bu formül uyarınca, Türk müziğinin kimliği, Doğu-Batı-Türklük üçgeninde yeniden inşa edilmiştir. Gökalp’e göre (1923, 130) “Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki tür musiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan Şark musikisi, diğeri ise Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti.” Sarayda ve şehirlerde hâkim olan müzik “Şark musikisi” olsa da, Gökalp’e göre bu müzik bize ait değildi. Kaynağı “üzücü bir yeknesaklığa sahip olduğu için” hayatın akışına uymayan eski Yunan musikisi olan bu müzik, Farabi tarafından “Arapçaya, oradan Acemceye ve Osmanlıcaya naklolunmuştu.” Gökalp’e göre “çeyrek seslerden oluşan”, dolayısıyla “tabii değil sun’î” olan Şark musikisi, hem bize yabancı hem de “hasta” bir musikiydi. “Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi yeni medeniyetimizin musikisi olduğu için her ikisi de bize yabancı değildi.” Öyleyse yapılması gereken belliydi: Şark musikisinden kurtulmak ve müziğimizi bu “hasta musiki”den arındırmak ve Anadolu’dan toplanan ezgileri Batı tekniğiyle işleyerek modern bir milli müzik yaratmak.

Türkiye’de müziğe ilişkin üretilen söylemlerde Edward Said’in (1978: 206) açık, gizli ve içselleştirilmiş oryantalizm olarak tarif ettiği tutumların hepsini görmek mümkündür. Resmî müzik söylemi açık oryantalizme başvurmuştur. Çünkü “Batı” müziği ve “Doğu” müziğini açık bir hiyerarşik karşıtlık içinde resmeder, birincisine olumlu ikincisine olumsuz değerler atfederek, bu çerçevede üretilmiş her müziği bu apriori değerler üzerinden yargılar. Bir müziğin “Şarklı” unsurlara sahip olmasını, olumsuz bir değerlendirme için yeterli sayar. Gizli

oryantalizme başvurmuştur. Çünkü Batı müziğine has özellikleri, üretildikleri toplumsal ve tarihsel bağlamdan kopararak doğal, evrensel, bilimsel ve benimsenmesi kaçınılmaz bir paket program olarak gösterir. Bu gizli oryantalizm Batı müziğinden “beynelmile”, “cihanşumul”, “evrensel”, “yeni musiki”, “terakki etmiş musiki”, “fennî musiki”, “hakiki musiki” (Öztürk, 2016: 61) gibi isimlerle bahseder. Bu, aynı zamanda içselleştirilmiş oryantalizmi de içerir. Çünkü bu oryantalist söylemi üretenler, kendi müziklerine Batılı oryantalizmin gözlüğüyle bakarlar. Türk müzik kültürü içinde, Batılı oryantalizmin önyargılarını yansıtabilecekleri bir “Şarklı iç öteki” yaratırlar. Müziğe kalıplaşmış ve tarihsizleşmiş bir Doğu-Batı ayrımına dayanan hiyerarşik ikili karşıtlıklar üzerinden bakarlar.

Bu konuda dergi ve gazete sayfalarında üretilen muazzam külliyatta belli başlı birkaç tema ön plana çıkar. Mesela Batı müziğinin bilimsel esaslara dayanan çağdaş ve evrensel bir müzik olduğu, “Şark musikisi” olarak tanımlanan Türk müziğininse hem bilimsel esaslardan yoksun, hem değişime kapalı, hem de yerel nitelikte bir müzik olduğu fikri sıklıkla işlenir. Örneğin 1926’da Darülelhan’ın Türk müziği bölümünün kapatılması ve Türk müziği eğitiminin yasaklanmasının ardından Riyaset-i Cümhur Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Zeki Üngör (1926), şöyle bir açıklama yapar: “Odasının birinde medeniyet müziği, diğerinde en basit kavaidi bile olmayan bir musiki ‘geçilen’ bir eğitim kurumu olmaz. ” Zeki Bey’e göre konservatuarlar “ilme, fenne ve metoda istinat eden” kurumlardır, hâlbuki Şark musikisi “fennen izah edilemeyen” bir sanattır. Dolayısıyla konservatuarda Şark müziğine yer olamaz, sadece Batı müziği eğitimi verilmelidir. Türk İnkılabı’na bakışlarda Peyami Safa (2010: 136, 162) da tam bunu söyler: “Polifoni müsbet ilim ve hendese kafasına işaret eder.” Avrupa’nın açtığı bilim kafasından

giremediğimiz için bizim sanatımız “primitif”tir. Avrupalılaşmak riyazileşmek demektir, bunun da kaçınılmaz sonucu Batının polifonik müziğini benimsemektir. Bu doğrultuda Mahmut Ragıp Gazimihal (1931) gibi yerli müzikologlar ansiklopedik metinlerde müziğimizi “fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin iptidai müzikleri” arasında sınıflandırmıştır. Benzer şekilde Halil Bedii Yönetken (1926) bu müziği Batının ve insanlığın çoktan geride bıraktığı bir tarih dilimine ait bir müzik sayar. Yönetken’e göre Avrupa’nın modern çağlar öncesindeki “monodi” evresine tekabül eden bir müziktir bu. Yeri ancak tarih kitaplarıdır. Batı müziğini benimsemek bilimin ve çağın gereği olarak düşünüldüğü için Türk müziğini korumaya ve devam ettirmeye yönelik her tür çaba da bir “irtica girişimi” olarak damgalanmıştır. Rauf Yekta Bey gibi dünya müzik literatürüne girmiş eserleri olan biri bile, Türk müziğini savunduğu için, mürteci olmakla suçlanabilmiştir. Resmî görüşün gazetelerdeki temsilcileri, yeni Türkiye’nin müzik kültüründe Osmanlı’dan devraldığımız müziğe yer verme adına ileri sürülen her fikri “musiki irticacı” olarak görmüş, “alaturkanın ıslah edilmesini” savunmayı “medresenin ıslahını, şeriye mahkemesinin ıslahını, mecellenin ıslahını düşünmekle bir” tutmuşlardır. 1970’li yıllarda bile Cumhurbaşkanlığı konser salonunda İtri konseri verilmesini “irticanın hortlaması” olarak gören Suna Kan veya 1980’lerde devlet okullarına Türk müziği dersleri konması fikrini “irticanın sarıksız olarak geri dönmesi” olarak adlandıran Ahmet Adnan Saygun, bu sabit fikrin etkisinin ne derece uzun sürdüğünü göstermektedir.

Türk müziğinin Şarklılaştırılarak dışlanması ileri/geri, bilimsel/bilime dayanmayan, rasyonel/irrasyonel ve benzeri ayrımlar yanında, Oryantalizmin Şark imgesinin klişeleşmiş kalıplarına da bolca yer verilmiştir. Örneğin *Üç Medeniyet*’te Ahmet Ağaoğlu (2012, 84-5)

bu müziği “Bütün Doğu’da olduğu gibi... yiyip içmek veya bir köşeye çekilip ibadet etmek”ten ibaret bir hayatın müziği olarak görür. Doğu istibdat (despotizm) demektir, bu yüzden “ta öteden beri müthiş bir istibdatın baskısına uğrayan” Doğulular olarak, “ruhumuzdan taşıyıp gelen sesler... mahzun, üzüntülü, inilti halini almış”tır. “Neyin bütün ahenkleri, sazın bütün şikayetleri, udun bütün ahları, Doğunun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir.” Bu inilti müzik “bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder” verir. Dönemin gazetelerinde müzikle ilgili olarak yayınlanan karikatürlerin önemli bir kısmında, Türk müziği uyutucu, insanı kedere boğan, ağlama ve inlemelerden ibaret bir müzik olarak resmedilirken bütün bu özellikler bir çırpıda Şarklılıkla özdeşleştirilir. Mesela Türk Ocakları Başkanlığı da yapmış olan milletvekili Hamdullah Suphi Tanrıöver, alaturkayı “diz çökmüş Doğu milletlerinin müziği” olarak tanımlar. Asya’nın her yerinde mabutların oturduklarını, Eski Yunan’da ve Roma’da ise ayakta olduklarını söyledikten sonra tercihini şöyle belirtir: “Ben, oturmuş, bağdaş kurmuş Allahlar tarafından asırlardır diz çökmüş milletleri uyuşturan içi karasevda dolu musikiden Türk milleti kurtulsun istiyorum.” İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun (1934: 152) dilindeyse aynı klişe şu şekli alır: Bir tarafta Doğunun “oturduğu yerden kımıldatmayan... ataleti, esareti, miskin kanaati aczi telkin eden... sakat musikisi” ile diğer tarafta Batının “canlı, hareketli, ahlaki, medeni musikisi”. Bu kesin hüküm ders kitaplarına kadar girmiştir. Ekrem Zeki Ün’ün kaleme aldığı 1963 tarihli lise müzik ders kitabında Türk müziği “kişinin iç âleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan... basit ve inilti bir müzik” olarak tanımlanır. 1980’lerin başında Arabeske ilişkin tanımlamalarda kullanılan sözcüklerle, 1930’larda Türk müziğine ilişkin tanımlamalarda kullanılan sözcükler arasında çarpıcı bir benzerlik vardır.²

Türk müziği hakkındaki olumsuz kanaat, genellikle Batılı oryantalizmin Batı dışı müzik gelenekleri hakkındaki bu klişelerini yansıtır. Bununla birlikte Garbiyatçı fanzteziyle Batılı gözün yargılarının uyuşmadığı pek çok durum da vardır. Mesela Türk müziği reformlarına danışmanlık etmesi için çağrılan ilk yabancı uzman olan Joseph Marx, klasik Türk müziğinin özgünlüğünü ve gücünü teslim etmiş ve bu müziğe mutlaka sahip çıkılmasını gerektiğini söylemişti. Ancak, Marx’ın görüşü bile, anlaşıldığı kadarıyla yeterince “Batılı” görülmediği için olacak, yöneticiler ve aydınlar tarafından beğenilmemiş, Marx ülkesine geri gönderilmiştir. Öyle ki Marx’ın Türk müziği lehindeki görüşlerinin yarattığı ılıman havanın bir ürünü olan Peyami Safa’nın yönettiği 1932 yılındaki meşhur “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?” başlıklı geniş katılımlı anketinde, konuşmacılar eğitimde Türk müziğine de yer verilmesi gerektiğini ifade edince Falih Rıfkı Atay hemen tartışmaya müdahale etme gereği duyar. Atay’a göre (25 Aralık 1932, Cumhuriyet) “karar verilmiştir, Türk çocuklarına Garp musikisi öğretilecektir”. Peyami Safa’nın anketinde Joseph Marx’ın görüşlerinden ilhamla savunulan fikirler Atay’a göre “musiki irticai namına bir tezahürat”tır. Cinuçen Tanrıkorur (2004: 89) buna benzer bir tavra Avrupa başkentlerindeki büyükelçiliklerimizde de rastlandığına dair örnekler verir. Avrupalı müzik dinleyicisi ve müzik otoriteleri klasik Türk müziği sanatçıları büyük bir hürmet göstererek konser vermeye davet ettiklerinde bile, bazı Türk elçilikleri, bunu Türkiye’nin Batılı imajına zarar veren bir şey olarak görmüş ve bu etkinliklere sahip çıkmamıştır. Öz-Oryantalizmin paradoksal tabiatının en çarpıcı bir şekilde ortaya çıktığı durumlardan biridir bu. Batılılar veya Batıda yaşayanlar Türk kültürünün “Şarklı” unsurlarına olumlu baktığında, bu bakış Oryantalizmin Şarklılaştırıcı “turist” bakışı olarak eleştirilir. Tanıl Bora’nın deyişiyle (2017: 92-3), bu yaklaşımda, Batıdan daha hakiki Batılı, Batı değerlerine

daha sadık Batılı olma iddiasını yansıtan bir ekstra-Batılılaşma söz konusudur. Örneğin Gürer Aykal 1983'teki Arabeskle ilgili bir röportajında³, yurtdışında yaşayanların BBC Türkçe servisinden Arabesk müzik şarkıları istediğini söyleyen BBC spikerlerine (Tayfun Ertan ve Serpil Erdemgil), bunun normal olduğunu çünkü yurtdışında yaşayanların Türkiye'ye turist gibi baktıklarını söyler. Aykal'a göre insanlar bazı şeylerin özlemine çektikleri için bu müziği dinlemektedir. Aykal "kendi ülkesinde olsa hiç isteyeceğini zannetmiyorum" dese de durumun hiç de böyle olmadığını biliyoruz. Türkiye'de yaşayanların Londra'da yaşayanlardan bile daha "Batılılaşmış" bir müzik kulağına sahip olabileceğine inanmak, ancak böyle ekstra-Batılılaşmacı bir ideolojiyle mümkün olabilir.

Batılı gözün Öz-Oryantalist imgelerle çatışan yorumları da çoğu zaman bu ideolojik önyargıları değiştirmez. Martin Stokes'un Arabeske ilişkin çalışmasında aktardığı saha gözlemleri bu yargıyı doğrulamaktadır. Stokes'un Arabeski çalışırken Türkiye'de yardımına başvurduğu müzik otoritelerinin, hocaların veya müzisyenlerin, adeta ona, bir Batılı bilim adamı olarak Arabeskle ilgili bir çalışmayı "yakıştıramamış" oldukları sezilir. Kanun çalmayı öğrenmek istemesi bile hocaları arasında sert eleştirilere konu olur (2012: 40). Birkaç yıl önce Türkiye'deki bir konferansında da bir İranlı dinleyicinin, onu bizim gibi ülkelerin Batılılaşma ihtiyacını anlayamayan, "makbul olmayan"(!) bir Batılı olarak eleştirdiğine şahit olmuştum. Bu çevrelerde Batılı gözün makbul sayılabilmesinin şartı, ideal yerli müzik kimliğinin Batılı bir çerçevede tahayyül edilmesi çabalarını desteklemesidir. Batılıların Türk müziğini nasıl gördüğünden çok, bizim onların Türk müziğini nasıl görüyor olabileceğine dair tahayyülümüz önemlidir. Çünkü resmî Türk müzik kimliği bu muhayyel bakışı hayal ederek inşa edilmiştir, bazen Batılıların fiili bakışıyla karşı karşıya gelse bile.

Resmî söylemin Batılı oryantalizmle karşı karşıya geldiği önemli bir nokta daha vardır. Resmi söylemi şekillendirenler "Şark musikisi" hakkındaki Batı kaynaklı bazı önyargılı hükümleri ve kalıplaşmış imgeleri yeniden üretmekle birlikte, Türk müziğini bu imgeden ayırmak konusunda titizdirler. Bu konuda mesela Nurullah Ataç'ın radikal Batıcı tutumuyla, Kemalistlerin oryantalist milliyetçiliği arasında önemli bir fark vardır. Nurullah Ataç (1955) Türk müziğinden sırf Şark musikisi olduğu için nefret ediyor, ama bu müziğin Türk müziği olduğuna da kabul ediyordu. Ataç'a göre madem ki Batılılaşmak istiyorduk, demek ki Batılı değildik, öyleyse Batılı olmak için kendi müziğimizden vazgeçmemiz de gayet doğaldı. Batılılaşmak için Batıyı olduğu gibi kabul etmeli, kendi kültürümüzü olduğu gibi reddetmeliydik. Halbuki Kemalistlerin Oryantalist milliyetçiliği Türk müziği "zannettiğimiz" bu "Şark musikisi" dışında ve onunla uyuşmayan hakiki bir Türk müziği olduğunu iddia eder.⁴ Dolayısıyla Türk müziğindeki Şarklı unsurlar, yabancı kültürlerin etkisine, dış mihraklara, "hakiki" Türk müziğini ihmal eden kötü niyetli kişilerin yanlışlarına, kötü ve Şarklı bir müzik zevkini istismar ederek para kazanmak isteyen plak şirketi ve gazino sahiplerinin çıkarıcı davranışlarına bağlanır. Hakiki Türk müziğininse "Şark musikisi" ile uyumsuz olduğu, aksine Batı müziğiyle pek çok ortak noktası bulunduğu ileri sürülmüştür. Örneğin Türk Tarih Tezi ve Pentatonizm tartışmaları⁵, Türk halk müziğine klasik Türk müziği dışında bir köken bulmak ve halk müziğiyle Batı müziği arasında ortak bir köken icat etmek için kullanılmıştır. Buna göre Türk müziği Orta Asya kökenli bir Pentatonik müziktir. Arap-İran müziğiyle bir ilgisi yoktur, aksine Pentatonizm tonalitenin henüz eksik ve gelişmemiş bir halini temsil ettiği için, Batının çoksesli tonal müziğine de kaynaklık etmiş olabilir. Bu uğurda sırf ideolojik varsayımları doğrulamak adına, Türk halk müziğindeki makamsal unsurlar yok sayılmış, zorlama çabalarla

Pentatonik unsurlar aranmaya çalışılmıştır. Pentatonizm Arabesk tartışmalarında bile gündeme gelmiştir. Örneğin Onat Kutlar (1980) Türk müziğiyle Arap müziği arasındaki akrabalığı Pentatonizm tezine referansla sorgular, yine buradan hareketle Batı müziğiyle Türk müziği arasında tarihsel bir akrabalık olduğunu ima eder.

Pentatonizm tezi, yeterli veriyle desteklenemediği için terk edilse de, Türk müziğinin farklı kollarına farklı kökenler bulma yönündeki ideolojik varsayımlar, devlet kurumlarında klasik Türk müziği ve halk müziğinin yapay bir şekilde ve katı sınırlarla birbirinden ayrılmasına yetmiştir. Örneğin iki müzik farklı nota anlayışlarıyla yazılmış, halk müziğindeki makamsal unsurların görülmesini zorlaştıracak bir notalama ve eğitim metodu benimsenmiş, klasik Türk müziğiyle özdeşleşmiş tanbur, ney, ud, kanun, klasik kemençe, keman gibi sazlar, halk müziği icrasından dışlanmıştır. Halkevlerinde “Şark musikisi” ile özdeşleşmiş bu sazların kullanımı yasaklanmıştır. Stokes’un TRT halk müziği bölümündeki hocalarının kanun çalmayı öğrenmek istediğinde şiddetle karşı çıkmalarının sebebini burada aramak gerekir. Bu katı ayrımlar, Türk sanat müziği olarak adlandırılan türü de sınırlı bir repertuar ve orkestraya hapsetmiştir. Mesela halk müziği sazları Türk sanat müziği topluluklarından dışlanmıştır. Türk müziğinin şehrli ve kırsal kollarını temsil eden en temel sazların bir arada kullanılmasını zorlaştıran bir süreçtir bu. Arabesk sanatçılarınin bağlamayla, kemanı, neyi, udu bir arada kullanmasının bir anda nasıl hem aşinalık hem yenilik hissi yaratabildiğini anlamak için bu arka planı mutlaka bilmek gerekir.

Klasik Türk müziğinin önde gelen sözcüleri de, kimliklerini bu ideolojik çerçeve içinde inşa etmişlerdir. Bir yandan resmî söylemin suçlamalarına cevap verip kendilerini savunmaya çalışan bu insanlar, bir yandan da “Şarklıktan” arındırılmış, hatta kendi

“Şarklı ötekilerini” yaratan ve etnik bir Türklük tanımına dayanan bir Türk müziği kimliği inşa etmeye çalışmışlardır. Örneğin başlangıçta kompleksiz bir şekilde kullanmakta oldukları “Şark musikisi” terimini zamanla terk ettiklerini, hatta bunu bir hakaret olarak algılamaya başladıklarını görürüz.⁶ Hâlbuki daha birkaç yıl önce aralarında en “Batıcı” sayılan Ali Rıfat Çağatay bile Şark Musikisi Cemiyeti’ne başkanlık edebiliyor, Rauf Yekta Bey, Türk müziğinden rahatlıkla “Şark musikisi” olarak bahsedebiliyordu. Sadettin Arel (1990), zekice bir hamleyle, Türk müziğini “Şark musikisi” veya “Bizans musikisi” olarak damgalayan resmî söyleme karşı, aslında bütün bu müziklerin Orta Asya’dan getirdiğimiz klasik Türk musikisinin yayılması sonucunda oluştuğunu ileri sürmüştür. Ancak bunu yaparken İran ve Arap müzik geleneklerini küçümsemiş, bu müzik geleneklerinin Türk müziğinin bozulmuş ve yozlaşmış bir versiyonu olduğunu iddia etmiştir. Arel’e göre “musiki nedir bilmeyen... mûsiki adına layık bir sanatları bulunmayan Araplar” müziklerini tamamen Türklere almışlardır. Ancak “asırlarca evvel” Mısır’da yerleşen “mûsikimiz “Arapların elinde ve dilinde bozula bozula, darala darala, küçüle küçüle adeta soysuzlaşmıştır.” Nitekim öğrencisi ve sadık takipçisi Yılmaz Öztuna, Türk müziğindeki bozulmayı da bu bozulmuş Arap müziğinin Türkiye’deki etkisine bağlar. Zaten Arel’e göre Türk müziği yüzünü artık Batıya dönmelidir. Doğuda bu “bozulmuş” ve “soysuz” musikiden başka bir şey bulmak imkânsızdır. Dahası, Arel ve takipçileri aynı yargıları bizzat Türk müziğinin bugünkü hali için de ileri sürmekten çekinmezler. “Mûsikimizin şimdiki halini müdafaa etmek hatırımdan bile geçmez” diyen Arel ruhunun ihtiyaçlarını Batı müziğiyle karşıladığını ifade eder. Öztuna’ya göre de mesela Sadettin Kaynak, Arap müziğinin de etkisiyle Türk müziğini bozan dejenere müziğin temsilcisidir. Türk müziğine ilişkin üretilen bütün bu ideolojik söylemlerin ortak noktası, Türk müziğinin güncelliğini

ve gündelik hayattaki ifade biçimlerini yok saymaları, küçümsemeleridir.

Mollaer'in (2018: 19) harika biçimde tespit ettiği gibi “modern Türkiye tarihindeki Batıcı medeniyet anlayışı ve ona karşı tepkiyle biçimlenen sağ medeniyet tasavvuru gündelik hayattan uzaklıkta birbirleriyle yarışır. Yarıştıkça somut bir medeniyet yaklaşımından uzağa düşerler.” Gerçi Batıcı medeniyet tasavvuru daha geleceğe dönük olmasıyla güncelliği yakalamaya daha müsaitmiş gibi görünür. Mesela Türk Beşleri yeni bir başlangıcı, kültürün güncelliğini temsil eder. Ama her zaman Batılı muadilleriyle kıyaslandığı için Garbiyatçı fantezinin beklentilerini karşılayamaz. Bu da “ideal” Türk müziğinin sürekli geleceğe ertelenmesine yol açar.

Muhafazakâr anlayış ise aynı şeyi Türk müziğindeki yenilik çabalarını ve güncel arayışları reddederek, “hakiki” Türk müziğini geçmişe postalamak suretiyle tekrar eder. Batıcılar Türkiye’deki hafif Batı müziğine, Türk halkının kulaklarını çoksesli müziğe alıştırmaya görevini üstlenecek bir köprü olarak küçümseyici bir onayla yaklaşırlarken, muhafazakâr elitistler güncel Türk müziği çalışmalarını yozlaşma ve bozulma olarak görmüş ve geçmişin ideolojik bekçisi misyonunu üstlenerek THM ve TSM’yi katı kalıplar içine hapsedmişlerdir. Nitekim Orhan Gencebay’ın Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’ndeki tıkanma olarak adlandırdığı şey, tam da buradan kaynaklanır.

Kısacası Arabeski dışlamak için geliştirilen söylemlerde kullanılan ideolojik unsurların hepsi daha 1930’larda, hem de tartışmanın neredeyse bütün taraflarının açık veya örtülü kabulleri haline gelmiş durumdadır. Dolayısıyla 1970’lerin sonu ilâ 1980’lerin başında, bu Öz-Oryantalist söylem unsurlarının, daha da geniş bir koalisyon tarafından Arabeske karşı seferber edilmesi aslında pek de şaşırtıcı değildir.

Öz-Oryantalist Söylemin Bir Nesnesi Olarak Arabesk Müzik

Arabeskin ne olup ne olmadığına, ne zaman ortaya çıktığına, hangi toplumsal dinamiklerin bir ürünü olduğuna vb. ilişkin şimdiye kadar pek çok şey yazılıp çizildi. Bu yazıda bu tartışmalara girmek yerine, sadece Arabeskin kendini Şarklılaştırma (Öz-Oryantalizm) ve Garbiyatçı fantezinin bir nesnesi olarak nasıl tanımlandığına odaklanacağım. Her şeyden önce Arabesk, başlangıçta olumsuz anlamda Arap dünyasıyla ve Doğuyla ilişkilendirilerek tanımlandı. Doğuyla Arabesk arasında kurulan özdeşlik genellikle bir damgalama biçimindeydi ve aynı anda hem Batıcı hem Türkçü kabullere dayanıyordu. Öncelikle Arabesk müzik, içindeki “Doğulu” ezgilere indirgendi, bu ezgiler de, Oryantalist bakışın tanımladığı şekliyle, “Doğu” toplumlarının klişeleşmiş özellikleriyle özdeşleştirildi. “Doğulu” ezgilerle, kadercilik, boyun eğme, acı, bıkkınlık, uyuşukluk, tembellek ve benzer özellikler arasında apriori özdeşlikler kuruldu. “Kuralları belirlenmemiş”, yani akıl-mantık-bilim dışı bir müzikti bu, “tek tutarlı özelliği içinde Doğulu ezgilerin yakınma, inleme, acı çekme gibi geliştirilmemiş tepki ve duyguları dile getirecek şekilde kullanılması” idi (Kutlar, 1980). Arabeskin bu şekilde tek bir hâkim duyguya indirgenerek küçümsemesi, iki açıdan Oryantalizmin homojenleştirici ve stereotipleştirici bakışını yansıtıyor ve bu yönüyle gerçeği çarpıtıyordu. Birincisi Arabesk üslubu kullanan bütün müzikleri keder ve acıyla özdeşleştirmek, bu üslubu biraz olsun tanıyan herkesin sayısız örnekle çürütebileceği ölçüde yanlış bir genellemeydi. İkincisi, Arabeskin hüznünlü yanı ağır basan bir müzik olduğunu kabul etsek bile, benzer bir hüznün en koyu tonlarını yansıtan Batılı müzikler, mesela Romantik repertuarın önemli bir kısmı, aşk acısını işleyen operalar veya Blues ve Caz aynı ölçütlerle değerlendirilmeyordu. Dolayısıyla toptancı ve homojenleştirici bir bakışla, ayrıntılı bir analize ve

diğer müziklerle kıyaslanmasına gerek görülmez, Arabesk üslup içinde sınıflandırılan bütün müzikler Oryantalist klişelerin içine yerleştirildi.

Bir yandan da Arabeske damgasını vurduğu düşünülen “Doğulu” ezgilerin Türklüğün hakiki müzik kültürüne yabancı olduğu vurgulandı. Türklükle Batılılık, Doğululukla Araplık ve kimi zaman Kürtlük⁷ arasında bir özdeşlik kurularak tablo tamamlandı. Arap ezgilerine dayanma iddiası veya suçlaması dışında bütün iddialar aslında ideolojik varsayımlara dayanıyordu. Ancak garip olan şeydi ki bütün bu varsayımlar doğru kabul edilse bile, Arabeskle ilgili varılan sonuçların doğru olması için Arabeskin Arap müziği olduğunun kanıtlanması gerekiyordu. Bu ise ancak müzikolojik bir incelemeyle mümkündü. Hâlbuki sosyolog Meral Özbek’in de dikkat çektiği gibi (2010, 24), bu müziğin Arap müziği olduğu, müzikal yapısı gereği insanlara kaderciliği aştığı gibi en temel iddialar hakkında yapılmış hiçbir müzikolojik çalışma yoktu. Mesela Özbek bu açığı kitabında Gencebay’la uzun bir söyleşi yaparak ve bazı seçme şarkıları hem Gencebay’a hem de Yeni Türkü grubundan Selim Atakan’a müzikal açıdan yorumlatarak kapamaya çalışır. Martin Stokes, bu müziği etnomüzikolojik açıdan inceleyen, ilişkide olduğu diğer türlerle kıyaslayan, bu müzikte kullanılan çalgıların ve diğer elemanların müzikolojik analizini yapan ilk kişi oldu. Nazife Güngör (1990) ve Ertan Eğribel’in (1984) Arabeskle ilgili çalışmalarında müzikolojik bir analize rastlanmaz. Arabesk, bu tip çalışmalarda bir müzik olarak değil, Türkiye’nin yaşadığı bazı temel sosyal problemlerin bir ifadesi olarak ele alınmıştır. Arabesk müziğin belli başlı eserlerini, kökenlerini 1930’lara kadar dayandırmak suretiyle, notalar üzerinden bir analize tabi tutan ilk eser için Uğur Küçükkaplan’ın 2013 yılında yayınlanan kitabını beklemek gerekecektir. Küçükkaplan (2016) “Türkiye’nin Pop Müziği” başlıklı çalışmasında ise, gerek pop müzik parçalarına ilişkin nota analizleriyle

gerekse pop müzik dünyasının önemli isimleriyle yaptığı kapsamlı mülakatlarla, genellikle “Arabesk” olarak adlandırılan üslup ve motiflerin pop müzik üzerindeki etkisini müzikolojik açıdan izlemeye imkân sağlayacak geniş bir malzeme sunmaktadır. Yine de, doğuşundan bunca yıl sonra bile, Arabesk üslubu, ilişkide olduğu diğer türlerle kıyaslamalı olarak inceleyen ciddi ve detaylı bir müzikolojik analizin yapıldığı söylenemez.

Küçükkaplan’ın (2013: 190-1 ve 238-40) gerek Gencebay üslubuna ilişkin analizleri (mesela Gencebay’ın Batı tekniğinde çalınan yaylılara ve bazı armonik düzenlemelere başvurması, vurmali çalgıları ritmi daha belirgin ortaya çıkaracak şekilde kullanması -ki Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Türk müziğinin iki temel unsurundan biri olan usul vurulmasından vazgeçmişti- bağlamada yöresel üslupların yanı sıra kendine özgü denemeler yapması, bağlamada gitar gibi akorlar basması vs.) gerekse Arabesk müzikte kullanılan çalgılara ve kullanım biçimlerine ilişkin olarak tablo haline getirdiği bulgular ve Arabesk şarkılarda makam kullanımına ilişkin yaptığı analizler bu müziğin Doğu-Batı veya Türk-Arap karşıtlığına indirgenemeyecek kadar renkli ve çoğul bir üslubu temsil ettiğini ve Türk müzik kültürünün güncelliği içinde kavranması gerektiğini ortaya koymaktadır. Küçükkaplan’ın Türk müziğindeki dönüşümü 1930’lardan itibaren tarihsel, sosyal ve müzikolojik boyutlarıyla analiz eden çalışması, Arabesk denen üslubun ortaya çıkmasının adeta kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. 1970’lerin sonu ve bilhassa 1980’lerde Türkiye’nin en popüler ve yaygın müzik türü olan Arabesk, bazılarının zannettiği gibi, yabancı mihrakların kötü niyetli faaliyetleriyle Türkiye’ye sokulmuş bir yabancı ürün değil, Türkiye’nin kültürel yapısını yansıtan bir müzik üslubudur. Türkiye ne kadar “Doğulu” ise o kadar “Doğulu”, ne kadar “Batılı” ise o kadar “Batılı”dır. Nitekim Arabesk sanatçılarının meseleye ideolojik bir Doğu-Batı ayrımı

çerçevesinden bakmadıkları, “Batılı” veya “Doğulu” müzikal unsurlarından rahat bir şekilde faydalanabildikleri görülmektedir. Öyle ki bu unsurlar arasındaki kontrastı bariz bir şekilde gözler önüne seriyormuş gibi görünen eserlerde bile, bu ayrımın altını çizmekten başka niyetlerin söz konusu olduğu görülür. Mesela Stokes Gencebay’ın *Dünya Dönüyor* şarkısını analiz ederken (2000, 229) her ne kadar Doğu-Batı arasındaki ikili karşıtlık şarkının yapısına damgasını vurmuş görünse de, bestecinin şarkının anlamını bu basit ikili karşıtlığa indirgemeyi reddettiğini vurgular. Aksine Doğu ve Batıyı temsil eden unsurlar şarkıda birbirlerinin yapısökümünü üstlenmektedir. Stokes müzisyenlerin entelektüel yorumcuların zannettiklerinden çok daha karmaşık bir dünyada yaşadıklarını vurgular. Arabesk Doğu-Batı karşıtlığına indirgenemez. Öyle ki “Dünya dönüyor”da Gencebay ironik yaklaşımıyla bu kategorileri geçersizleştirmekte ve hayatın bu sınırlı temsil sistemleri içine sıkıştırılmayacak kadar zengin ve karmaşık olduğunu göstermektedir.

Türk Müziği, Arap Müziği ve Arabesk

Arabeskin Arap müziği etkisini de içinde taşıdığı açıktır, ama Arabeski Arap müziğine indirgemek mümkün değildir. Türkiye’de Arabeski hâlâ Türkçe söz yazılmış Arap müziği sanatlar vardır. Bu izlenimin yerleşmesinde, Arabesk üslubun ilk örnekleri arasında sayılan Suat Sayın’ın Arap müziğine ilgi duyması ve Ahmet Sezgin’in söz ve müziği Sayın’a ait *Sevmek Günah mı* isimli parçasının daha sonra Mısırlı Abdülvehhab’dan alınan bir ezgiye dayandığının ortaya çıkması etkili olmuştur. Yine Gencebay’ın *Deryada Bir Salım Yok* adlı parçası da çalgıları kullanım biçiminden, bilhassa geniş bir yaylı orkestrasının ve geleneksel sazları yoğun olarak kullanımından dolayı Arap müziğinden alınma damgası yemiş ve Türk müziğindeki bu tip yeni arayışlar Arabesk olarak damgalanmaya başlamıştır. *Hey dergisinde* yayınlanan ilk röportajında

Gencebay “şahsen Arap müziğini” sevdiğini ve etkilendiğini belirtmekle birlikte, “taklitçilik” suçlamasını şiddetle reddeder ve “yaptığım eserlerin değil aynı, bir benzerini getirsinler, şerefim üzerine söz veriyorum bu mesleği bırakırım.” diye meydan okur (Tunca, 2013: 67). Arabesk üsluptaki şarkılar arasında Arap müziğinden alınmış parçalar olduğu doğrudur. Özyıldırım (2013: 217-219) kitabında bunların bir kısmını listeler. Ancak binlerce özgün beste yanında nispeten küçük bir yekûn tutan bu uyarlamaların Arabeski Arap müziği olarak damgalamaya yetmediğini söyler. Üstelik Arabesk üslubun etkilendiği yabancı kaynaklar Arap müziğiyle sınırlı değildir. Stokes (2000, 218) Mustafa Keser’in Sinatra ve NatKing-Cole’un “pamuk gibi yumuşak” şarkı söyleme tarzını taklit etmeye çalıştığını, Arabesk orkestralarında bağlama çalanların elektro gitar ve sitar icralarından etkilendiklerini, darbuka icralarının ise sadece Mısır ve Hint ritmlerinin değil Latin ritmlerinin de etkisini taşıdığını önemle vurgular. Küçükkaplan(2013: 238) Arabesk şarkıların altyapısında “kök akorlardan oluşan basit yapıdaki armonilerin çalınmasında” piyano ve klavyeden, “armoniye oluşturan fonksiyonların, parçanın ritmik yapısını vurgulayacak şekilde çalınmasında” bas gitardan, “yaylı grubu içerisinde özellikle armoni eşliğinin orta partilerini oluşturan uzayan seslerin çalınmasında” viyolonselden, “pizzicatoların bolca yer aldığı parçalarda güçlü bir tını elde etmek için” kontrbasta faydalandığını, Arap müziği etkisine örnek olarak gösterilen yaylı orkestralarında da “parçanın yapısına göre bazen Batı tekniğinin, bazen de Arap tarzı yay tekniğinin” kullanıldığını söyler. Ancak Arap müziği dışındaki bu etkiler genellikle görmezden gelinmiştir. Keza Türk sanat müziği ve Türk halk müziği unsurları da bu müzikte yoğun bir şekilde kendisini gösterir.

Arabeski Arap etkisine indirgemek Türk modernleşmesine özgü bir Öz-

Oryantalizmin birinci ifadesiyse, bu Arap etkisini diğer etkilerden (mesela Batı müziği etkisinden) farklı olarak otomatik bir şekilde “zararlı”, “Türk müziğini bozucu” bir etki olarak kodlamak da ikinci ifadesidir. Nitekim gerek Arabesk sanatçıları gerekse Arabeske daha yumuşak bir tavır alan yorumcular bu damgalamadaki çifte standarda tepki göstermişlerdir. Mesela bizzat Gencebay’ın kendisi Hey Dergisi’nde yayınlanan ilk röportajında (1971) şöyle sitem eder: “Bizde Batının etkisinde kalınarak yapılmış eserler tenkit edilmez de Doğudan etkilenen eserler tenkit edilir. Bu sadece bizde böyledir... Beatles Hindistan’a gidip Hint müziğini inceledi ve Sitar’ı kendine saz olarak aldı. Bu hiçbir zaman orada tepki ile karşılanmadı.” (Tunca, 2013, 67). Arabeskle ilgili ilk olumlu değerlendirmelerden birini kaleme almış olan Ergönültaş da, Küçükömer’in analizlerinden ilhamla, Arabesk müziğe kitlesel yönelişi “emperyalizmin dayattığı Batılılaşmaya karşı Doğucu-İslamcı tepki” olarak yorumlar ve aynı soruyu tersinden sorar (1980, 16): “Arap taklidi kötü de Batı taklidi niye kötü değil?”. Gerçekten de o zamana kadar Avrupa’da meşhur olmuş şarkılara Türkçe söz yazılması üzerine kurulu olan aranjman müzik bile Arabesk kadar tepki görmemiştir. Batıdan gelen etkiler, mesela doğrudan Batıdan alınmış müzik türleri (mesela Rock) bir eleştiri konusu değilken, Arap etkisi Türk müziğini bozan başlıca etken sayılmıştır. Arap etkisi sadece Avrupa müziği karşısında değil diğer müzikal etkiler karşısında da olumsuz bir kefedeki görülmüştür. Örneğin Gültekin Oransay on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Avrupa müziğinden, Ulah/Rumen longalarına, Rum/Elen sirtolarından, Rum taverna musikisine, Azeri ve Hint müziğine kadar birçok etkiden söz eder, ama bunların hiçbiri Arap etkisi kadar tepki görmemiştir (Özbek, 2010, 153). Bir karşılaştırma yapmak için, daha yakın tarihli bir örnek olarak, Arabeske benzer bir şekilde Akdeniz müzik geleneklerindeki makamsal unsurlardan ve bu coğrafyaya

özgü çalgılardan geniş bir şekilde faydalanan *Yeni Türkü* grubunun algılanışına bakabiliriz. Arap etkisinden ziyade Yunan etkisinin daha ön planda olduğu bu müzik, Arap etkisini bir olumsuzluk olarak gören entelektüel yorumculardan benzer bir tepki görmemiştir. Doğu-Batı ayrımının ilişkisel, keyfi ve değişken niteliğine işaret eden bir durumdur bu. Avrupa’nın doğusu olan Balkanlar ve oradan gelen kültürel etkiler, Türkiye’nin Batısı olarak “Batılı” bir göstergeye dönüşebilir. Avrupa’da “Doğulu” tınlayan Yunan müziği Türkiye’de “Batılı” tınlayabilir.⁸

Bu durum, başka bir açıdan da, Erken Cumhuriyet döneminin milli kimlik inşası sürecinde Arap imgesinin temel “öteki” olarak Yunan veya Batılı “öteki”nin yerini almasıyla ilişkilidir. Nitekim Arap müziği etkisi Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren bir fobidir. Bunun en çarpıcı ifadelerinden birini radyolardaki Türk müziği yasağı sırasında, bu yasağın beklenmedik sonuçlarına dikkat çeken milletvekili Ahmet Talat Onay’ın (1936) sözlerinde bulmak mümkündür. Onay, 1936 yılında Çankırı’da yayınlanan Duygu gazetesinde Radyo müdürü Vedat Nedim Tör’e hitaben bir açık mektup kaleme alır. Mektup radyolardaki Türk müziği yasağının haftada bir geceliğine Osman Pehlivan’ın türküleriyle delinmeye başladığı günlerde yazılmıştır. Onay, bu karardan ümitlenen halkın, Türk müziği programlarının sadece bağlamayla ve haftada bir geceyle sınırlanması karşısında son derece üzülüp “zehirden şifa beklercesine Mısır, Hayfa ve Bari merkezlerini Arapça; Kırım, Erivan merkezlerini -sözüm ona- Türkçe havalara için” aramaya başladıklarını söyler. “Kur’an dinlemek, bahusus bir Arap ağzından dinlemek arzusu o kadar artmıştır ki en mutaassıbından en laike kadar herkes Mısır’ın Kur’anını, olmazsa mavallarını dinlemek” için Mısır radyosunu açmaktadır. “Çalınan parçalar içinde bütün bütün klasik Türk musikisinden alınmış parçalar da vardır”. Haftada bir kez bile İstanbul

ve Ankara radyoları aranmamaktadır, kazara Batı müziği çıkarsa “kes şunu” diye kapatılmaktadır. Hatta Batı müziğine kulağı alışık olanlar bile misafirlerine ayıp olmasın diye evlerinde Batı müziği dinletmemektedir. Talat’a göre acil önlem alınmazsa Arap zevki Türkiye’de iyice kökleşecek, Musiki İnkılabı’yla ulaşılmak istenenin tam zıddı gerçekleşecektir. Mesut Cemil Bey de bir yazısında benzer bir kıyaslama yapar. Meşrutiyette fese karşı kinlerini ortaya koymak için fesin püskülünü koparttıklarını hatırlatır ve radyolardaki alaturka yasağını bu tepkiye benzetir. Ne var ki bu yasak yüzünden “bir sürü komşu Şark ülkelerinin radyolarından alaturkanın emmizadesi” dinlenmeye başlamıştır ki Mesut Cemil’e göre bu, “başımıza bu sefer püskülsüz fes yerine kirlili bir takke” geçmesi demektir (Kıyak, 2018: 249).⁹ Peyami Safa ise “Mısır radyosu” (1936) başlıklı bir yazısında Türk halkının “Mısır radyosundan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeye devam etmesinden” şikâyet eder ve “Mısır radyosunun Türk samiasına her gece yaptığı bu Arap aşısının tesirlerinden halkı uzaklaştırmak” gereğinden söz eder. Çünkü Safa’ya göre “henüz doğmayan Avrupalı ve muasır Türk musikisi yerine halkın Arap musikisi ile gıdalanması ve zevkini terbiye etmesi eski alaturka musikimizden bin kat daha zararlıdır.”

Ne var ki bazı yetkililerin böyle bir korkuyu biraz abartılı buldukları ve aslında biraz daha ısrar edildiği takdirde halkın Batı müziğine alışacağını umdukları anlaşılmaktadır. Mesela 1940’ta Türk radyolarında Türk müziğine ayrılan yerin azlığından şikâyet edenlere Hasan Ali Yücel çok rahat bir şekilde şöyle cevap verebilmektedir: “Radyosunu çevirdiği zaman opera dinlemek isteyen onu dinler, isteyen Mısır’ı açıp çalınmakta olan herhangi bir peşrevi ve saz semaisini dinler. Hiç kimseye mutlaka bunu dinleyin demiyoruz.” (Yeni Adam, 30 Mayıs 1940). Kültür politikalarının en etkili ağızlarından biri, üstelik kendisi de bir Türk müziği

bestekârı ve bu kültürü yakinen bilip seven bir Mevlevî muhibbi olmasına karşın, Türk müziği dinlemek isteyenleri Mısır radyosuna yönlendirmektedir. Peki gerçekten Mısır radyosu yaygın bir şekilde dinlenmekte miydi? Bununla ilgili kesin verilere sahip değiliz. Ancak bazı tanıklıklar Türkiye’de Mısır radyosuna, toplumun her kesiminden belli bir ilginin olduğunu göstermektedir. Mesela Vedat Yıldırım’ın çocukluğunda İzmir’de Arap radyolarından Ümmü Gülsüm dinlediklerini anlatır (Özbek, 2010, 143). Özyıldırım 1946’da gazetede tefrika edilen bir hikâyede sıradan bir halk adamı olan kahramanın akşam eve gidip Ümmü Gülsüm dinlediğini nakleder, hatta Mersin’in Türkmen köylerinde tek kelime Arapça bilmeyen Yörük köylülerin bile Ümmü Gülsüm dinlediklerine dair birinci ağızdan tanıklıklar aktarır (2013, 75 ve 210).

Türk müziğindeki Arap etkisi ve bunun bir sonucu olarak Arabeskin doğuşu konusunda ilk işaret edilen kaynak Mısır radyosuysa ikincisi de bilindiği gibi Mısır filmleridir. Mısır filmleri 1936’da gösterilmeye başlanmış, Öztuna’nın verdiği rakama göre 1948’e kadar 130 Mısır filmi gösterilmiştir. Halkın yoğun ilgisinden dolayı önce Arapça gösterim yasağı getirilir, ardından eşi benzeri görülmemiş bir karar alınarak, filmlerdeki Arapça şarkıların da Türkçe söylenmesi şart koşulur. 1948’deyse Mısır’dan film ithali tamamen yasaklanır (Özyıldırım, 2013, 148). Bu yasağın öncesinde filmler geniş bir kitle tarafından izlenmekteyken, gazetelerde bunu bir tehdit olarak algılayan pek çok yazıya rastlarız. Mesela Yusuf Ziya Ortaç “tefli dümbelekli ve zilli göbekli Arap filmleri”nin Türkçeleştirilmesinin yeterli olmayacağını söylemiş, “her sinemada bir Arap filmi var... bu yeni düşmandan korkmalıyız” diyerek daha kesin tedbirler alınmasını istemiştir (Özyıldırım, 2013, 175). Öztuna Türk musikisinin Arap musikisi etkisine girmesi ve yozlaşmasını Sadettin Kaynak’ın bu Mısır filmleri için yaptığı bestelere bağlar (Özyıldırım, 2013, 188), halbuki filmlerde

çoğunlukla Mısırlı Abdülvehhab'a ait olan şarkılar yerine yapılan yeni bestelerin hepsi özgündür, sadece teknik zorunluluktan dolayı süreleri aynıdır. Bardakçı (2010) doğrudan Abdülvehhab'tan naklen eserlerin özgün olduğunu doğrular, Abdülvehhab'ın ifadesiyle imam, yani Sadettin Kaynak bestelemiş, Münir (Nurettin) okumuştur. Yani Arapça gösterimin yasaklanmasından sonra bu filmlerde icra edilen müzik, Türk bestecileri tarafından bestelenip Türk icracılar tarafından okunan Türk müziğidir. Ancak Türk müziğinin bir şekilde Şarkla, hele ki Araplıkla ilişkilendirilmesi çoğu kişiyi irkiltmeye yetmektedir.

Mesela Türk halkının Arap filmlerine gösterdiği ilgi de bazı zorunluluklarla açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika ve Avrupa'dan film ithali kesilince, vatandaş mecburen Mısır filmlerine mahkûm olmuş, bu da Arap etkisini artırmıştır. Hâlbuki veriler bu iddianın pek de doğru olmadığını ortaya koyar. Berktaş'a göre (2010: 127) 1938-1944 arasında İstanbul sinemalarında gösterime giren Arap filmlerinin oranı yalnızca yüzde 3'tür (akt. Özyıldırım, 2013, 176). Ama oran düşük olmasına karşın ilginin yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Aslında bunda şaşacak bir şey yoktur. Neredeyse bin yıldır çok yakın bir coğrafyada yan yana yaşamış iki kavmin, Amerikan veya Avrupa kültürüne kıyasla birbirlerinin kültürüne daha çok yakınlık hissetmesi kadar doğal ne olabilir? Gencebay'ın da röportajlarında sürekli vurguladığı gibi Araplar ve Türkler yüzlerce yıl aynı imparatorlukta birlikte yaşamışlardır ve birbirlerinden etkilenmeleri gayet doğaldır. Bu tarihsel birliktelik Türk müziğinin terminolojisine, makam ve usul isimlerine kadar apaçık bir şekilde takip edilebilir. Elbette ki İstanbul'un musikisiyle Arap coğrafyasındaki musiki birbirinden farklılaşmış, kendine özgü makam anlayışları, formlar ve üslup özellikleri kazanmıştır. Dolayısıyla her iki müzik geleneğinin bağımsızlıklarını,

özgünlüklerini korumaya çalışmaları gayet doğal ve faydalıdır. Mesela Kuran-ı Kerim okuyuşunda İstanbul kıraati ile Mısır kıraati arasında ciddi farklar vardır ve Mısır kıraatinin hızlı yayılışı karşısında İstanbul kıraatinin kaybolacağı yönündeki endişeler haklıdır. Ancak bu, iki müzik geleneği arasındaki ortak tarihsel tecrübeyi ve benzerlikleri görmekten bizi alıkoymamalıdır. Örneğin, klasik Türk müziğinin özgünlüğünü ve "safiyetini" koruma konusundaki titizliğinden kimsenin şüphe etmeyeceği Rauf Yekta Bey'e göre (1986: 19, 22) "Arap musikisiyle Türk musikisi arasındaki... farklılaşmanın... yegane sebebi... lisan ayrılıklarının neticesi olan üslup ve eda farkı"dır ve "bu milletlerin nağmelerinin teşekkülüne dahil olan sesler... aynı kalmaktadır." Yine Rauf Yekta Bey'in Esatiz-i Elhan'da Zekai Dede'nin hayatını anlatırken aktardığı bir anekdot eskilerin de bunu pekala böyle gördüğüne işaret eder. Rauf Yekta Bey'in aktardığına göre (2000, 23) İsmail Dede Efendi, öğrencisi Zekai Dede'ye daha ilk derslerinde şöyle demiştir: "Arap musikisinin haiz olduğu sanayi ve dakaik-i fenniyyeye vakıf olmayan zevata musikice tekemmül etmiş nazarıyla bakılamaz." Nitekim Zekai Dede 1851-1858 yıllarını Mısır'da geçirir ve burada hem Arap müzisyenleri etkiler, hem de onlardan etkilenir. Zekai Dede'den başka Enderunî Ali Bey, Veli Efendi ve Melekset Efendi gibi üstatlar Mısır'a gitmiş ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Mısır ve İstanbul musikileri arasında kayda değer bir etkileşim yaşanmıştır. Bu etkileşim yirminci yüzyılda da devam etmiştir ve Arabesk tartışmalarında iddia edildiğinin aksine iki yönlüdür. 1920'li yıllarda henüz Ümmü Gülsüm parlamadan önce Kahire'nin en ünlü müzisyenleri olan Fethiye Ahmed ve Tevhide Arapça klasik şarkıları Türk usulünden etkilenerek seslendirdiklerini bizzat ifade etmişlerdir. Ümmü Gülsüm'ün farklı bir üslupla ortaya çıkışından sonra da Fethiye Ahmed, Türk müzik kültürüne çok daha yakın bir ses dünyasına sahip olan Suriye ve Filistin'de uzun yıllar popülerliğini

korumuştur. Şerif Muhittin Targan Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nin musiki bölümünü kuran kişidir ve pek çok Arap müzisyen yetiştirmiştir. Burada Mesud Cemil, Cevdet Çağla, Hilmi Rit gibi pek çok önemli isim ders vermiş, pek çok sanatçı müziğini icra etmiştir. (Özyıldırım, 2013, 77-78 ve 85, 86). Garip olan şudur ki, tıpkı Türkiye'deki milliyetçilerin Arap müziği etkisinden şikâyet etmesi gibi, Arap milliyetçileri de Türk müziği etkisinden şikâyet etmişlerdir. Niyazi Berkes, Türkiye'de Batıcı-milliyetçi aydınların Arap müziği diye dışladıkları müziğin bazı Arap ülkelerinde de Türk müziğine çok benziyor dile eleştirildiğinden bahseder. Berkes'in şu gözlemleri Öz-Oryantalizmin Türkiye ve Mısır'da çok benzer söylemler ürettiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar: "Aydın ve ilerici kişiler Batı müziğini sokmağa çalışıyor. Bunların başında, sonradan tanıştığım ve ileride adı geçecek olan Dr. Hüseyin Fevzi var. Batı müziğinin taraftarlarının tezleri bizdekilerin aynı. Yalnız bir noktada ilginç bir fark var. Bizdekiler, eski müzik Türk müziği değil, Araplardan gelme diyorlardı. Mısır aydınları bunun tersini söylüyorlar. Bu müzik bizim ulusal müziğimiz değil, başımıza Türklerin sardığı bir bela, diyorlar." Berkes tıpkı Türkiye'deki gibi Mısır'da da Batı müziğini yerleştirmeye yönelik devlet destekli pek çok çaba olsa da, halkın çok büyük bir çoğunluğunun, hatta pek çok profesörün bile Batı müziği dinlemediğini söyler. Her yerde Abdülvehhab ve Ümmü Gülsüm dinlenmekte, üniversiteli genç kızlar "Batı müziği istemeyiz. O bizim müziğimiz değil. Biz şarkılarımızı istiyoruz" demektedirler. Berkes "Abdülvehhab ile şiddetli bir tartışmaya giren müzikolog Mahmud Şerif" in, "Bu bizim ulusal müziğimiz değil, Türk müziği" diye yırtındığını, ama kimsenin sözünü dinlemediğini söyler (1969, 59-60). Daha da ilginç, yazının başlarında andığımız Sarayburnu konuşmasında Arap müziğine örnek olarak gösterilen Müniretül Mehdiye'nin de Mısır'da "Türk usulü" söyleyen

muganniyeler arasında sayılmasıdır. Velhasıl iki ülkedeki modernleşme sürecine öncülük edenlerin Öz-Oryalist yaklaşımları, milli kültürlerine derinden yerleşmiş olan bu ortak müzik geleneğini "yabancı müzik" olarak damgalamalarına yol açmıştır.

Arap müziği uzmanı Racy (2007, 14-16) iki müzik arasındaki ortak özellikleri şöyle listeler: İki müzikte de bazı temel çalgılar ortaktır, benzer isim dizgeleri kullanılır, ikisinin de odağında makamsallık vardır, çok sayıda usul veya ika kullanılır, iki müzik geleneği de taksim veya gazel türü doğaçlamalara açık yapılara sahiptir, heterofonik yapıdadır, şarkı sözlerine terennüm ifadeleri eklenir, belirli beste türleri ve müzikal formlar ortaktır, son olarak her ikisinde de şarkı sözlerinde ortak tema aşktır. Racy bizzat kişisel tanıklıklarına dayanarak, ailesinin eski fonografından Arap devirleri ve kasideleri yanında Türk peşrevleri, taksimleri ve gazelleri dinlediğini anlatır. Eski Arap müzisyenlerinin Cemil Bey, Tatyos Efendi, Nikolaki, İsmail Hakkı Bey ve diğer Osmanlı bestecilerinin eserlerini icra ettiklerinden, Türkçe yayın yapan kanallardan saz eşliğinde Türk aşk türküleri dinlediğinden bahseder ve Türk ve Arap müzik dünyası arasındaki üslup benzerliklerine dikkat çekerek "iki müziğin faydalandığı duygusal bileşenlerin coğrafi ve dilsel sınırları aştığı" sonucuna varır. Bu da gayet doğaldır. Çünkü Melih Duygulu'nun (2018: 13-17) "Türkiye'nin halk müziği makamları" nı ele aldığı son kitabında da vurguladığı gibi, sadece Türkler ve Araplar değil, Yunan, Roma, Mısır, Bizans, Pers, Hint, Ermeni, Süryani vb. devlet ve toplumlar da İç Asya, Ortadoğu ve Akdeniz Havzası'nın tümüne yayılan makam müziğinin çeşitli varyantlarıyla kendilerini ifade etmişlerdir. Bu geniş coğrafyada "sesin işleme biçimi" ve "ortak ses kullanım tarzları" açısından bir "makam müziği koridoru" ve etnik ve dinsel kimliklerin üzerinde bir "müziksel üst kimlik" oluşmuştur. Elbette ki bu üst kimliğin altında kendine özgü üsluplarıyla

birbirinden farklılaşan “makam/ses bölgeleri” vardır, ancak ne kadar farklılaşsa da hepsi aynı “ses havuzu”ndan beslenirler.

İdeal Türk Kimliğinin Antitezi Olarak Arabesk

Ancak bu tarihsel etkileşim, Batılı çerçevede bir yeni ulusal kimlik inşa etmek isteyenlerin veya bunun hali hazırda inşa edilmiş olduğuna inananların unutmak istediği geçmişi temsil eder. Arabesk müzik, içindeki “Doğulu” unsurlara indirgenliği ve Türk ulusal kimliği de Batılı bir kimlik olarak tanımlandığı için, tıpkı Dirlük’in tespit ettiği gibi (2005, 175), “ulusal ben-imesiyle tutarsızlık arz ettiği” düşünülen her özellik gibi, Arabesk de “dışarıdan zorla içeri sokulduğu gerekçesiyle silip süpürülmeye” çalışılmıştır. Çünkü Türk toplumunun “Doğulu” özellikleri “çoktan beri yok olması gerekirken, bir takım kötü niyetli kişilerin çabalarıyla yapay olarak yaşatılan ‘anakronik’ öğeler” (Belge, 2011: 252) olarak görülmüştür. Örneğin Ünsal Oskay (2004: 24) Arabesk müziği “Ortaçağ karanlığının ve Doğu despotizminin yol açtığı çaresizlik ve aczin ifadesi” olarak yorumlar. Ortaçağ’ın ifadesi olan bu müziğin Ortaçağ’dan yüzyıllarca sonra dinlenmeye devam etmesi de Oskay’a göre Türkiye’de Ortaçağ kalıntılarının halen yok edilememesinden kaynaklanmaktadır. Elbette ki Oskay bu Ortaçağ kalıntısı müziğin Türklüğe yabancı olduğunu iddia ediyor değildi. Onun ki daha evrensel bir şablonun izlerini taşıyordu. Türk oryantalizminin Arabesk söylemiyse Arabeski kötü niyetli dış ve iç mihrakların bir ürünü olan yabancı bir müzik olarak görür ve Türklüğe yakıştıramaz. Bunu 1980’li yılların bütün tartışmalarında gözlemlemek mümkündür. Örneğin Arabeskle ilgili bir mini oturumda (Nokta, Sayı 26, 1982) Nur Yoldaş Arabeskin “bize yabancı bir müzik” olduğunu söyler. Çünkü Arabesk “Arap gibi” demektir, yozlaşmanın başlangıcıdır... Bizim müziğimizle hiçbir alakası yoktur. Tamamıyla bir kültürsüzleşme”dir. Benzer şekilde Haluk Levent (1998: 14, 45, 46)

Kemalist bir söylemin egemen olduğu anılarında müziğindeki yurtseverlik bilincini sürekli olarak vurgularken Arabeskin Türkiye’ye “yabancı bir kültür olarak girdiğini” söyler. Hatta kendisi bile baştan bu müziği “bize ait bir şeymiş gibi, sanki kendi kültürümüzümüz gibi algılamıştır”. Çocukluğundan beri Pink Floyd, The Doors, Queen, Led Zeppelin, The Police, John Baez, Paul Mc. Cartney dinleyerek büyüdüğünü söylerken bir “yabancılık” vurgusu yapmayan Levent, Arabeske ayırdığı bölümde ısrarla bu müziğin Türk kültürüne yabancı oluşunun altını çizer. Ne var ki bu kültürümüze yabancı müzik bazı pazarlamacıların mahareti sayesinde hızla Türkiye’de pazarlanmıştır. Aynı temaya Güner Aykal’ın yukarıda sözünü ettiğimiz BBC röportajında da (1983) rastlarız. Aykal’a göre Arabesk “bir işi en yoz biçime getirerek insanların cebindeki parayı sızdıran kurnaz beyinlerin çıkarttıkları bir türdür... Türk insanına yakışmayan bir şeydir, Türk zevkine de yakışmaz... Yalnızca zevk sömürüsü yapar. Zevk sömürüsü de belirli kapitali beraberinde getirir. Bugün Arabesk budur... Nasıl gıda maddeleri bozuka... toplattırılıyorsa, bu da toplattırılmalıdır. Çünkü insan sağlığına zararlıdır. ” 1989’da Türk sağının en itibarlı fikir dergilerinden biri olan *Türkiye Günlüğü* dergisinin “Geçiş Döneminin ‘Lümpen Sacayağında’ Bir Günah Keçisi: Arabesk” başlıklı (sayı 5, Ağustos 1989) özel sayısı için verdiği röportajda Yılmaz Öztuna bu fikri en uç noktasına kadar götürür. Öztuna’ya göre Arabesk bir ticaret ve sanayi haline gelmiş, milyarderler yaratmıştır. Arabeskin ardında “anti-Türk unsurlar”, “Asala, bölücü güçler ve bunların destekleyicisi yabancı mihraklar vardır. ”Öztuna (2006:195) başka bir yerde ise “Arabesk adıyla başlayan Kürt musikisi salgını”ndan ve bu salgının yol açtığı kültür tahribatından bahseder.

Güner Aykal, kendisine çözüm önerisinin ne olduğu sorulduğunda eğitim sisteminde Beethoven, Mozart gibi bestecilerin ve biraz da Türk bestecilerinin (yani Saygun,

Rey gibi besteciler kastediliyor) çocuklara tanıtılmasını önerir. Hafif (pop) müziğe gelince, çoksesliliğe geçiş için faydalı olduğunu savunur. Çünkü “bizim müziğimiz tonal sistem değilse de, onlar tonal sistemi Türk kulağına yerleştirme çabası içinde”dirler, dolayısıyla Türk kulağını Batı müziğine alıştırmaya misyonunu yerine getirebilirler.¹⁰ Aslında bu görüş Arabesk veya klasik Türk müziği hakkındaki Öz-Oryantalist söylemin bütün paradokslarını da içinde barındırmaktadır. Bir yandan Arabeski Türk milletinin zevkine uygun olmayan bir müzik olarak tanımlar, bir yandan da kötü niyetli kişilerin halkın zevkini sömürerek milyonlarca kaset sattığından şikâyet eder. Demek ki bu müzik bir yönüyle halkın zevkine hitap etmektedir ki birileri ondan para kazanmayı düşünebilmektedir. Aykal, bir yandan Batı müziğinin Türk zevkine uygun olduğunu varsayar, bir yandan da Türk müziğinin Batı müziğinin tonal sistemine uygun olmadığını kabul ederek Türk kulağını Batı müziğine alıştıracak tedbirler önerir. Bu tutarsızlık Arabesk müzik içindeki Türk müziğine ait unsurların görülmesini de engellemiştir.

Örneğin bir Arap müziği olarak damgalanan Arabesk müziğin en önde gelen bestecileri ve icracılarının birinci çalgısı Arap dünyasında çalınmayan bağlamadır. Gencebay bizzat bağlama virtüozudur. Müslüm Gürses müziğe Adana’da bağlama çalıp halk müziği icra ederek başlamıştır. Ferdi Tayfur bestelerini bağlamayla yapar. İbrahim Tatlıses türkü icra ederek kendini duyurmuştur. Neredeyse hepsinin kökeninde bir Türk halk müziği geçmişi vardır. Arabesk orkestralarında çalanlar büyük bir çoğunlukla Türk halk müziği veya Türk sanat müziği sanatçılarıdır. Örneğin Stokes (2012: 172, 181) Müslüm Gürses’le birlikte diğer Arabesk starlarına da beste veren Ali Osman Erbaşı’nın TRT sanatçılarının halk müziği kasetlerinde bağlama çalıp prodüktörlük yaptığına işaret eder ve Arabesk müziğin besteci, yapımcı ve icracılarının önemli bir kısmının

eğitilmiş ve şehrli müzisyenler olduğunu belirtir. Öyle ki varoşlarda dinlenen bir gecekondu müziği olduğu iddia edilen Arabesk müziği, varoştan ziyade şehir merkezlerinde, hatta TRT halk müziği bölümünde daha çok duyduğunu söyler. Gencebay’ın müziği incelendiğinde farklı bölgelere ait Türk halk müziği tavrılarının ve ritmik kalıplarının yaygın bir şekilde kullanıldığı görülür. Şarkı sözlerinde de Türk halk şiirinin söyleyiş tarzı ve kalıplarına çokça rastlanır. Benzer bir durum Arabeskin Türk sanat müziğiyle ilişkisi açısından da geçerlidir. Stokes (2012: 242-3, 259), Arabesk parçalarının şehrli bir müzik olarak halk müziğinden farkını ifade etmek için türkü değil şarkı diye adlandırıldığına dikkat çeker. Bilindiği gibi şarkı Türk sanat müziği kategorisine ait bir formdur. Daha da önemlisi bu şarkıların makamsal yapısında Türk sanat müziğinin özellikle piyasaya hitap eden eserlerinin etkisi bariz bir şekilde gözlenir. Stokes’a göre, Türk sanat müziği hocaları ne kadar aksini iddia etse de, birçok Arabesk müzik bestecisi makamları iyi bilmekte ve ne yaptıklarını bilerek beste yapmaktadırlar. Küçükkaplan da Arabesk parçalarda makam kullanımıyla ilgili analizlerinde benzer bir sonuca ulaşmıştır. Ayrıca Arabesk orkestralarında Çingene (Roman) müzisyenlerin ağırlığına da bilhassa dikkat çeker (2013: 164, 179-180). Çünkü Çingene müzisyenleri neredeyse istisnasız bir şekilde şehir müziği yaparlar ve ud, kanun, klarnet gibi Türk sanat müziği enstrümanlarını icra ederler. Elbette ki Türk sanat müziği kategorisi içinde klasik musikiyle piyasaya dönük Türk sanat müziği arasında ciddi farklar vardır, ama her ikisi de ortak bir geleneğin ve ses dünyasının parçasıdır. Dolayısıyla şehirde eğlenceye dönük Türk sanat müziğinin başlıca icracıları olan Çingene müzisyenler, Arabesk orkestralarında çalarak Türk sanat müziğiyle Arabesk arasında da bir köprü kurulmasını sağlamışlardır.

Arabesk müzik, başka müzikal etkilerin (mesela Batı müziği ve Arap müziği)

yanında Türk halk müziği ve Türk sanat müziğiyle de yakından ilişkili olmasına karşın bunların hiçbirine indirgenemez. Onu Türk sanat müziği veya Türk halk müziği kategorileri içine sokmak mümkün değildir. Bu yüzden de Arabeskçiler, sınırları katı bir şekilde çizilmiş ve resmî kurumların meşruiyet kalkaniyle korunmakta olan bu türleri yozlaştırmakla, bozmakla suçlanmıştır. Suçlamanın ilk muhatabı olan Gencebay Özbek'le yaptığı uzun röportajda (2010: 233-4) buna anlam veremediğini söyler. Çünkü onun yaptığı müzik zaten ne Türk halk müziğidir, ne de Türk sanat müziği. “Yozlaştırmak bir yerde bozmak anlamına” geldiğine ve Gencebay “herhangi bir halk müziği veya sanat müziği parçasına... dokunmadığına”, sadece kendi bestelerini yaptığına göre bu türleri nasıl bozmuş olabilir? Mesele “Türk kulağını yozlaştırmak”, başka bir deyişle Türk zevkini bozmak ise Gencebay'a göre “asıl alaturkayla alafranga arasında muazzam bir fark vardır, bozacaksa” Batı müziğinin “bozması gerekirdi.” Hâlbuki kendisi böyle bir fikre katılamayacağını, Batı müziğini dışlayan bu tip bir tutuculuğun doğru olmadığını söyler. Peki, Arabeskçiler neden Türk halk müziği ve Türk sanat müziği türlerini sürdürmek yerine yeni bir arayışa girme ihtiyacını duymuşlardır? Gencebay'a göre “kendi doğal gelişme yolları tıkanan geleneksel müziklerimizden çağdaş ihtiyaçlara cevap veren bir müzik çıkamamıştır.” Çünkü bunlar katı kalıplara sıkıştırılmış, yapılacak her tür yeniliğin önüne set çekilmiştir. Arabesk bir “çıkış sağlamak için” yapılan “bir deneme”dir ve amacı “modern kentli Türk müziği”ni yaratmaktır. Anadolu'nun çeşitli kasabalarından ve köylerinden gelip İstanbul'a yerleşmiş insanlardan ya İstanbul'un geleneksel müziği olan alaturkayı, ya “yeni medeniyetimizin” müziği olan Batı müziğini benimsemeleri, ikisi de olmuyorsa kendi yerel müziklerini sürdürmelerini beklemek ne kadar insafılı olur? Mesela Onat Kutlar (1980: 18) Arabeskle ilgili erken dönem yazılarından

birinde, bu müziğin “hiçbir yöreye ya da kesime ait olmadığını”, İstanbul'da yaşayan göçmenleri birleştiren bir müzik olduğunu tespit eder. Bunun neden olumsuz bir şey olduğunu anlamak güçtür. Müslüm Gürses'in veya İbrahim Tatlıses'in ancak yöresel türkülerini söyledikleri zaman meşru kabul edilmesi, bu kalıplar dışına çıktıklarındaysa müziğimizi yozlaştırmakla suçlanmaları Türkiye'deki sosyolojik dönüşümün anlaşılmadığını gösterir. Zira bu insanlar artık köylü-taşralı değil, şehirlidir, İstanbulludur ve İstanbullulara hitap eden bir müzik yapmayı istemektedirler. Bu müzik ister istemez hem geldikleri çevre kültürlerden hem de merkezin kültüründen kaynağını alan yeni bir müzik olacaktır. Aslında İstanbul'un şehir müziği her zaman merkez ve çevre kültürlerinin etkileşimine açık bir müzik olmuştur. Ancak merkezi kültüre duyulan inancın güçlü ve kurumlaşmış olduğu dönemlerde daha ziyade çevre merkezi taklit ediyordu. Hâlbuki yaşanan demografik dönüşüm çevrenin merkeze o kadar hızlı ve yoğun dalgalar halinde gelmesine yol açtı ki, merkezi kültür çevrenin kültürünü kendi içinde eritemedi. Resmî Batılılaşma politikalarıyla geçmişten devralınan merkezi şehir müziği geleneğine inancın ve kurumsal desteğin zayıflamasıyla da artık merkezî kültürü temsil ettikleri iddiasındakiler, tıpkı Sorokin ve Toynbee'nin daha önceki benzer medeniyetler için de söyledikleri gibi, standartları belirleme güçlerini kaybettiler. Örneğin Zeki Müren kariyerinin başında yükselmek için kendini klasik musiki üstatlarına beğendirmeye çalışırken, 60'larda ve 70'lerde çevrenin taleplerini karşılamaya dönük bir üslup ve repertuara yöneldi (Ayas, 2018: 315).

Bunda merkezî kültürü temsil eden elitlerin yeni olan her şeye şüpheyle bakan ve yaşayan kültüre sırt çeviren muhafazakârlığının da payı vardır. Türk müziği çevrelerinde yeni olana karşı bu önyargıyı da, Öz-Oryantalist paradigmadan ayrı düşünmek mümkün değildir. Öz-Oryantalist paradigmanın

dayandığı kültürelci düşünme şekli, Arif Dirlik'in deyişiyle (2005: 164) "toplumsallık ve tarih dışı... bir kültür kavramına yol açar. Bu kültür kavramı, kültürün süregiden tarihsel bir faaliyet... olarak üretilmesinde rol oynayan toplumların arasındaki ve içindeki ilişkileri gizler." "Şarklı toplumlar... aynı anda ...hem uygarlıktaki başarıları nedeniyle hayranlık duyulacak nesnelere hem de geçmişe ait fosilleşmiş kalıntılar olarak" ortaya çıkarlar. "Şarkiyatçılıkta tarihin yerine kültür konulduğu için, bu toplumlar fosilleşmiş kalıntılara dönüşür; zira onların artık 'gerçek' bir tarihsellikleri yoktur... bugünlerinin geçmişlerinin yeniden üretilmesinden başkaca bir şey olmaması sebebiyle gerçek bir çağdaşlıkları da." Türk müziği deyince aklımıza geçmişe ait kalıplaşmış bir repertuarın tekrarlanması gelmesi, halk müziğinin de belli bir tarihte derlenip tasnif edilmiş bir anonim türkü repertuarıyla özdeşleşmiş olması, Türk müziğinin güncel imkânları üzerinde düşünmemizi engelleyen bu paradigmanın izlerini taşır. İdeal Türk kültürünü geçmişte donduran veya geleceğe ait bir ütopya haline getiren Öz-Oryantalist paradigma ve Garbiyatçı fantezi, yaşayan Türk kültürünü anlamamızı engellemiştir.

Sonuç

Bu makale daha çok Arabesk müziğin Doğu-Batı-Türklük üçgeninde tanımlanması, damgalanması ve dışlanmasında Türk oryantalizminin etkisine odaklanmaktadır. Ancak bugün farklı bir konjonktürle karşı karşıya olduğumuzu da önemle vurgulamak gerekir. Bugün Arabesk, her ne kadar akademik kurumlar tarafından hâlâ kültürel meşruiyete sahip bir sanatsal üslup olarak kabul edilmese de, resmî kültürün bir parçası haline gelmiştir. Bağımsız bir tür olarak gücünü yitirmesine, hatta büsbütün buharlaşmasına karşın, belirsizleşerek bütün türlerin içine nüfuz etmiş, böylelikle hegemonik bir güç kazanmıştır. Bir zamanlar Arabeske kapılarını kapatan TRT bugün Arabesk üslubun başlıca hâmisidir. Bilhassa TRT Müzik, neredeyse

bütün farklı tür ve üslupları Arabesk üslup içinde eriten bir homojenleştirme aygıtına dönüşmek üzeredir. Yeni yönetici elit Arabeski dışlamak bir yana, Arabesk beğenisiyle gurur duymaktadır. Arabeskten hoşlanmamak, siyaseten, "halkına yabancı bir Batıcı elit" damgası yemenin yeter şartı haline gelmiştir. Arif Dirlik'in Çin hâkim sınıflarının iktidar stratejilerini tarif etmek için kullandığı olumsuzcu kendini Şarklılaştırma tutumunu daha çok andıran bir Arabesk temsili gündemdedir. Bunda bir parçası olmak istedikleri Batıdan bilhassa Soğuk Savaş sonrasında çeşitli sebeplerle dışlanan yönetici elitin yaşadığı hayal kırıklığının da bir rolü vardır. Nitekim İren Özgür Arabesk müziğin devlet katında kazandığı itibarla, Batı tarafından dışlandığını hisseden yönetici elitin Türkiye'nin "Doğulu" köklerini yeniden keşfetmeye dönük bir ideolojik söylem arayışı arasında bir ilişki kurar (Özgür, 2006: 175-6, 186). Arabesk, bir sembolik değer olarak yükselen yeni orta ve üst sınıfların eski elite karşı geliştirdiği kültürel hegemonya mücadelelerinde de kullanılmıştır. Bu sayede o kadar hegemonik bir niteliğe bürünmüştür ki sosyolog Ali Akay (2002), Türkiye'nin yeni hâkim sınıfını bile "Arabesk burjuvazi" olarak adlandırır. Başka bir deyişle Türkiye'yi Şarklı değerlerle, Şarkı dışlanmış ve yoksul çevre kültürleriyle, onları da Arabesk beğeniyle özdeşleştirme söylemi gerçeklikten uzak olduğu gibi yeni tahakküm ilişkilerini kültürelci ikiliklerin perdesi altında gizlemeye hizmet etmektedir. Nitekim Arabeskin ilk döneminde bile Martin Stokes, sahadaki gözlemlerine dayanarak, bu müziğin gecekonduyla, şehrin dışlanmış kalabalıklarıyla veya Türkiye'nin "Doğulu" unsurlarıyla özdeşleştirilmesinin yanlış olduğunu tespit eder. 1990'lardan itibaren ise Arabesk yönetici elitin siyaseten meşru gördüğü bir müzik olmakla kalmayıp, kapitalist dünya ekonomisiyle entegrasyonu savunan hâkim sağ siyasetle özdeşleşmiştir. Yine bu dönemde Arabesk biraz daha "Batılı" müzikal altyapılar

kullanarak daha melez bir tınıya kavuşmuş ve pop müzikle bütünleşmiştir. 90'ların pop müzik patlaması, Arabeski de içine alan bir melez müziğe işaret eder. Öyle ki Arabeskin mi poplaştığı yoksa popun mu Arabeskleştiğini söylemek zordur. Kozanoğlu'nun deyişiyle (1995: 147-9) "yeni muhafazakâr değerlerle çatışmayacak kadar yerel, Doğulu", ama bir yandan da "Biz de Avrupalıyız, Amerikalılardan da farkımız yok" dedirtebilecek kadar yabancı bir ses" vermesi istenen bir müziktir bu. "Batı'nın büyük zincirlerinin artık Türkiye'de de faaliyet gösterdiği... Batı'daki süpermarketlerde bulunan çeşitlerin Türkiye'de de bulunabildiği... bununla da ideolojik olarak çok övünüldüğü" bir dönemde "bakın bizde de var" dedirtebilecek kadar "Batılı", yabancı pop müziğin egemenliğine karşı "işte biz de Türkçe müzik dinliyoruz ve utanmıyoruz" dedirtecek kadar da yerli bir müzik. Kozanoğlu'nun tespiti, dışlayıcı kategoriler olarak Doğu/Batı ayrımının artık eski önemini kaybettiğini ama daha önce Doğu ve Batıyla özdeşleştirilmiş olan müziksel unsurların bu kez daha farklı ideolojik amaçlara hizmet eden göstergeler olarak kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir.

Arabesk Türk müzik kültürünün çeşitli etkileşimler sonucu aldığı biçimlerden yalnızca biridir. Tıpkı 90'ların pop müziği gibi, entelektüel açıdan düşük beğeni kamularına hitap eden bir müziktir ve yüksek beğeni kamuları tarafından tercih edilmemesi, beğenilmemesi gayet doğaldır. Ancak bu durum yoz veya Türk kültürüne yabancı bir müzik olduğu anlamına gelmediği gibi, "yerli"/"milli"/"Doğulu" değerlerin "hakiki" ifadesi veya Türkiye'nin tek yerli popüler müziği olduğu anlamına da gelmez. Arabesk müziğin bizzat kendi serüveni ve doksanlarda yaşadığı dönüşüm, Türkiye'deki müzik tartışmalarının taraflarını özcü kimlikler içine hapsedmenin ne kadar yanlış olduğunu göstermektedir. Günümüzde

Bauman'ın tanımladığı şekliyle akışkan modernite ve küreselleşme, birbirinden izole edilmiş özcü kültürel kimliklerin sürdürülmesini daha da zorlaştırmaktadır. Ancak müziğe ilişkin söylemler hayatın akışını halen geriden takip etmektedir. Fazıl Say örneğinde gördüğümüz gibi, pek çok kişi Arabesk hakkındaki yargılarını Oryantalist klişeler dışında ifade edecek bir dil bulmakta zorlanmaktadır. Arabeski yargılamak için nasıl 1930'ların Kemalist oryantalizmi yeniden gündeme geliyorsa, yüceltmek için de onun tersine çevrilmiş bir versiyonu olan kendini Şarklılaştırma söylemi devreye girmektedir. İkincisine çanak tutan birincisidir ve ne kadar zıt görünürse görünsün, iki söylem de birbirini beslemektedir. Arabeskin bir yönüyle resmî kültürün bir parçası haline geldiği günümüzde, onu Öz-Oryantalizmin nesnesi olarak tartışmanın artık güncelliğini yitirdiği düşünülebilir. Hâlbuki Arabesk tartışması halen Türk oryantalizminin çizdiği çerçeveden büsbütün uzaklaşmış sayılmaz. Türkiye'nin milyonlarca Suriyeli Arap mülteciyi misafir etmekte oluşu, kültürelci karşıtlıkları keskinleştiren bir Oryantalist söylemin güç kazanması için elverişli şartlar yaratmaktadır. Türk oryantalizminin etkisindeki Arabesk tartışmalarını, bu konjonktür içinde yeniden düşünmek günümüzün sorunları için de bize yeni ufuklar açabilir.

Kaynaklar

- Ağaoğlu, A. (2012). Üç Medeniyet. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ahıska, M. (2005). Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akay, A. (2002). Kapitalizm ve Pop Kültür. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alp, T. (2001) Türkleştirme(Günümüz yazı ve diline aktaran: Özer Ozankaya). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.
- Arel, S. (1990). Türk Musikisi Kimindir. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, F. (2015). Vahitname Musikişinas-Halkbilimci Vahit Lütfi Salcı. İstanbul: Mavi

Yayıncılık.

Ataç, N. (1955). "Prospero ile Caliban I-III". Varlık. Sayı: 422, 423, 424.

Atay, F. R. (1969). Çankaya. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.

Atay, F. R. (2012). Batış Yılları. İstanbul: Pozitif Yayınları.

Ayas, G. (2014). "Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği". Muhafazakar Düşünce. Sayı: 40.

Ayas, G. (2014). Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişme. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2015). Barbar Batı: Bir Aimé Césaire Kitabı. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2015). Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2018). Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki". İstanbul: İthaki Yayınları.

Baltacıoğlu, İ. H. (1934). Sanat. İstanbul: Semih Lütüf Kitabevi.

Bardakçı, M. (2010). "Arabesk ve Abdülvahab". Habertürk. 27 Temmuz.

Belge, M. (2011). Tarihten Güncelliğe. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktaş, E. (2010). 1940'lı Yılların Türk Sineması. İstanbul: Agora Yayınları.

Bezci, B ve Çifci, B. (2012). "Self-Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme". Akademik İncelemeler Dergisi. Cilt: 7. Sayı: 1.

Bora, T. (2003). Türk Sağının Üç Hali. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. ve Şen, B. (2009). "Saklı Bir Ayrışma Eksenini: Rumelililer-Anadolulular/'Suyun Öte Tarafı'ndan Gelen...". Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler. Cilt 9 (ed. Laçiner, Ö.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2017). Cereyanlar: Türkiye'de Siyasal İdeolojiler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Chen, Ixamoi (1995). Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China. Oxford: Oxford University Press.

Dirlık, A. (2005). Postkolonyal Aura:

Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi (Çev. Galip Doğduaslan). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Duygulu, M. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Eğribel, E. (1984). Niçin Arabesk Değil. İstanbul: Süreç Yayınları.

Ergönültaş, E. (1980). "Arabesk Müziğin Kitlelerce Benimsenmesinde İçerdiği Motiflerin Toplumun Yapısıyla Denk Düşmesi Önemli Rol Oynamıştır". Milliyet Sanat Yeni Dizi. Sayı 9. Dosya: Arabesk Olayı, 1 Ekim 1980.

Frith, S. (2004). "What is Bad Music? ". Bad Music: The Music We Love to Hate (Ed. Christopher Washburne ve Maiken Derno). New York: Routledge.

Gazimihal, M. R. (1931). "Umumi Musiki Bilgileri". Milli Mecmua. Sayı:124-5, 1 Mart 1931.

Gökalp, Z. (1923). Türkcülüğün Esasları. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.

Güngör, N. (1990). Sosyo-Kültürel Açından Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınları.

Hanioğlu, Ş. (2012). "Arabesk, Vatan Hainliği, Türk Oryantalizmi". Sabah. 25 Kasım 2012.

Kahraman, H. B. (2002). "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm". DoğuBatı. Sayı: 20.

Kıyak, H. (2017). Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Kıyak, H. (2018). Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Koloğlu, O. (1999). Bir Çağdaşlaşma Örneği Olarak Cumhuriyetin İlk On Beş Yılı 1923-1938. İstanbul: Boyut Kitapları.

Kozanoğlu, C. (1995). Pop Çağı Ateşi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kutlar, O. (1980). "Arabeskin Yozlaştırıcı Etkilerini Silebilmek İçin Kitleleri Ortak Bir Duyarlılıkla Kavrayan Yeni Bir Müzik Oluşturmak Gerekıyor". Milliyet Sanat Yeni Dizi. Sayı: 9. Dosya: Arabesk Olayı. 1 Ekim 1980.

Küçükkaplan, U. (2013). Arabesk. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küçükkaplan, U. (2016). Türkiye'nin Pop

- Müziği. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levent, H. (1998). Kedi Köprüsü. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Mollaer, F. (2019). Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık: Edward Said'in İzinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mollaer, F. (2018). Yerlilikğin Retoriği. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Onay, A. T. (1936). "Açık Mektup". Çankırı'da Duygu. 25 Nisan ve 2 Mayıs.
- Oskay, Ü. (2004). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Özbek, M. (2010). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları
- Özgür, İ. (2006). "Arabesk Music in Turkey in the 1990's and Changes in National Demography, Politics and Identity". Turkish Studies. VII/2. s. 175-190.
- Öztuna, Y. (2006). Türk Musikisi: Akademik Klasik Türk Sanat Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü. Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2016). "Milli Müzik Ütopyası: 'Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek'". İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni. Ed. Fırat Kutluk, İstanbul: H2O Yayınları.
- Özyıldırım, M. (2013). Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Pamuk, O. (2003). İstanbul Hatıralar ve Şehir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Racy, A. J. (2007). Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı(çev. Serdar Argün). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rauf Yekta (1986). Türk Musikisi (çev. Orhan Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayınları.
- Rauf Yekta (2000). Esâtiz-i Elhan. İstanbul: Pan Yayınları.
- Safa, P. (1936). "Mısır Radyosu". Cumhuriyet. 6 Ağustos.
- Safa, P. (2010). Türk İnkılabına Bakışlar. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Said, E. (1978). Orientalism. New York: Vintage Books.
- Stokes, M. (1998). "Imagining the 'South': Hybridity and Heterotopias on the Turkish-Syrian Border". Border Identities(eds. H. Donnan and T. Wilson). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 263-287.
- Stokes, M. (2000). "East, West, and Arabesk". Western Music and Others: Difference, Appropriation and Representation in Music(eds. G. Bornand D. Hesmondhaugh). Berkeley: University of California Press, pp. 213-233.
- Stokes, M. (2012). Türkiye'de Arabesk Olayı(çev. Hale Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (1980). "Yığın Toplumu, Yığın Kültürü ve Arabesk Müzik". Türkiye Yazıları. Sayı: 42. Eylül. s. 4-11.
- Şenyapılı, Ö. (1985). "Arabesk". Müzik Ansiklopedisi. Cilt I. Ankara: Uzay Ofset Ltd.
- Şenyapılı, T. (1980). "Gecekondu Yaşamı ve Arabesk". Türkiye Yazıları. Sayı: 42. Eylül. s. 14-17.
- Tanrıkorur, C. (2004). Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Todorova, M. (2003). Balkanlar'ı Tahayyül Etmek. çev. Dilek Şendil. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunca, H. (2013). Hulusi Tunca ile Yetmişler. İstanbul: Esen Kitap.
- Ulunay, Refi Cevat (1920). "Tanburi Cemil Konseri: Büyük Bir Eser-i Himmet". Alemdar. 21 Teşrinisani.
- Üngör, Z. (1926). "Viyolonist Zeki Bey'in Musiki Anketimize Verdiği Cevap". Yeni Ses. Sayı: 225. 14 Teşrin-i Evvel 1926.
- Yaran, Azer (1981). "Aktarma Şarkılardan Arabesk Müziğe". Türkiye Yazıları. Sayı: 51. Haziran.
- Yıldız, A. (2010). Ne Mutlu Türküm Diyebilene. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yoldaş, N. ve Karaböcek, N. (1982). Mini Açık Oturum. Nokta. Sayı: 26.
- Yönetken, H. B. (1926). "Musikide Teknik ve Orijinalite". Hayat. Cilt: 1, Sayı: 5, 30 Aralık.

Dipnotlar

1. Fazıl Say'ın "Arabesk yavaşlığından utanıyorum" ve "Arabesk vatan hainliğidir" sözlerinin yer aldığı iki

- haber için bkz. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/arabesk-yavsakligindan-utaniyorum,WLfHQ4LJw0ePkf9WOWRaRg> ve <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/arabesk-sevmek-vatan-hainligidir-21918428>.
2. Bu yazının kapsamı bu eleştirileri cevaplandırmaya müsait değil. Ancak buradaki temel hatanın Batı dışı müzik geleneklerini tarihsizleştirme ve homojenleştirme eğilimi olduğunu söyleyebiliriz. Batı dışı müzik gelenekleri de tıpkı Batı müziği diyerek aynı çuvala doldurduğumuz müzikler gibi, gerek farklı milletler arasında, gerek her bir milletin müzik geleneğinin kendi içinde, gerekse bu müzik geleneklerinin farklı dönemleri arasında büyük bir çeşitlilik barındırır. Kederli ve ağır müzikler gibi, hareketli, coşkulu müzikler de, dans müzikleri de, eğlence müzikleri de, isyan müzikleri de, “Şark musikisi” olarak homojenleştirilen bu dünyanın bir parçasıdır. Bunca üslubu, dönemi, formu, türü hüzne, kedere ve kaderciliğe indirgemek ancak Oryantalist klişelere gözü kapalı inanmanın bir sonucu olabilir.
 3. <https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA&t=263s>
 4. Hakiki Türk müziğinin şehirlerde veya şehir merkezlerine yakın köylerde değil ancak Gizli Bektaşî topluluklarının müziklerinde duyulabileceğini iddia eden Vahit Lütfi Salcı’ya göre “Arapça ve Acemce sözlü musiki parçalarının üzerine Türk musikisi yazmak büyük hata”dır. Bu işi üstlenen Rauf Yekta Bey bu müzik yasak edilince “başından sarığı atılan softalara” dönmüştür. 1933 yılında Mısır’da Şark Musikisi Kongresi’ne davet edildiğimizde, hükümetin bu daveti reddettiğini hatırlatan Salcı, Rauf Yekta Bey’in kendi cebinden buraya gittiğini söyleyerek onun bir Türk musikisi ustası değil, sanatı da şahsiyeti de toprağa gömülmüş olan bir Şark musikisi ustası olduğunu söyler (Arslan, 2015: 186).
 5. Türk müziğinin kökeni tartışmalarına ilişkin literatürün değerlendirilmesi ve bu tartışmaların ideolojik arka planı hakkında daha geniş bir analiz için bkz. Ayas, 2018 (213-280).
 6. Şarklılık ve Garplılığa ilişkin kimlik tanımlamalarının ne kadar oynak, keyfî ve girift olduklarının bir kanıtına Ali Rıfat Çağatay’ın Nihavend takımıyla ilgili bir eleştiri yazısında rastlarız. Hüseyin Kıyak’ın Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey (2017: 85-91) kitabında yer verdiği bu yazıda Refi Cevad Ulunay (1920: 3) Cemil Bey için düzenlenen konserde icra edilen Ali Rıfat Çağatay’ın yeni Nihavend takımını “Arap musikisi” izlenimi uyandırdığı için eleştirir. Hâlbuki bu fasıl genellikle Çağatay’ın Batı etkisinde bestelenmiş eserlerine örnek gösterilir. Ne var ki Ulunay “O fasılda ben Şark’ımı, o güzel Şark’ımı bulamadım” diyerek fasılın Şarklılığını doyumadığını söyler. Başka bir deyişle Mısır’dan, yani Şark’tan gelen Garp etkisine karşı çıkar. Mısır’da Batılılaşma bizden önce başladığına göre aslında buna şaşmamak gerekir. Ancak aynı etki 1930’larda veya 70’lerde olumsuz anlamda “Şark etkisi” olarak görülecektir.
 7. Örneğin Öztuna (2006: 195) Türkiye’de “Arabesk adıyla bir Kürt musikisi salgını”ndan söz eder.
 8. Stokes (1998: 270-1), Arabesk müzisyenlerin coğrafi olarak da Türkiye’nin doğusundan, bilhassa güneyinden geldiklerini vurgular. Stokes’a göre Arabeskin güney ile özdeşleştirilmesi Türklükle özdeşleştirilen Anadolu kırsalının aksine, Araplık ve Kürtlüğün baskın olduğu melez bir Şarklı öteki imgesine işaret eder ve göçle yakından ilişkilidir. Tanıl Bora ve Bayram Şen ise (2009: 1149-1162) doğrudan Arabeskten bahsetmeseler de, Batılı Türk ile özdeşleşmiş Rumelililer ile Anadolu lular arasındaki saklı bir ayrışma eksenine

dikkat çekerler. Arabeskin yaygınlık kazandığı dönemde Anadolu'nun çeşitli yerlerinden, bilhassa Güneydoğu'dan İstanbul'a göçenlerin görünürlüğünün artması, bu saklı ayrışma eksenini de gün yüzüne çıkarmış, mesela basında sık sık "her yeri kaplayan kebab kokusu" ile Arabesk tınısı arasında ilişki kurulmuştur. Balkanlardan gelen müzikal etkinin Arabeske Arap taklidi olduğu gerekçesiyle olumsuz yaklaşanlar arasında benzer bir tepkiye konu olmamasının veya tamtersine Arabeski sahiplenenler tarafından yeterince "yerli" görülmemesinin altında bu Rumeli-Anadolu ayrımının da etkisi olabilir. Siyasete konu olan karşılıklı damgalamalar bu ayrıma bağlı imgelerin katılaşmasına hizmet etmiştir. Mesela Bora ve Şen (2009) sağ muhafazakâr siyasetin "suyun öte tarafından gelen elit" söylemiyle bu kültürelci ayrımı nasıl körüklediğini çarpıcı örneklerle anlatır.

9. Aynı Mesud Cemil 1932'de Rauf Yekta Bey ile birlikte Mısır'da bir Kopt Kilisesi'nde duydukları bir ayin musikisinin, Latince ve Arapça güftesi dışında Osman Dede'nin bir ayininden farkı olmadığını söyler. Hatta "o kilisede veya falan yerdeki sinagogda belki de yarın bizim radyoda neşredeceğimiz klasik koro melodilerinden birisi söylenmektedir" diyerek iki müzik geleneği arasındaki yakınlığı açık bir şekilde ortaya koyar. (Kıyak, 2018: 371)
10. Pop müziğe yüklenen bu ideolojik misyon, 90'larda popun Arabeskleşmesi veya Arabeskin poplaşmasıyla birlikte farklı bir tartışmanın doğmasına yol açtı. Arabeskin popülaritesine kapılan pop müziği sanatçıları, mesela Sezen Aksu ve Kayahan, eserlerinde Arabesk motiflere daha çok yer verdikçe ihanetle suçlandılar. Kayahan'ın bu suçlamalara karşı, Arabeskin kökünü kazımakla ve herkese pop dinlettirmeyi başarmakla övünmesi (Meriç, 2006:

96.), pop müziğe yüklenen misyon hakkında bir fikir verir.

The impact of Turkish Orientalism on Arabesk debate: self-Orientalism, Occidentalism fantasy and Arabesk music

Extended Abstract

Edward Said was one of the first writers who drew attention to the power relationships hidden in the Orientalist representations of the East. In his famous book he brilliantly demonstrated in what ways the Orientalist discourse served to justify the unequal relationships between European and non-European people and how it silenced the “Orientals” by paralyzing their ability to represent themselves. However, as some critics rightly noted, “Orient” is not only represented but also speaks for itself. Non-Western people create their own images of West and East and define their identity by using these mirrors. After all, as Arif Dirlik notes, Orientalism requires the participation and complicity of “Orientals” for its legitimation and hegemony. So it cannot be properly understood unless being analyzed at the same time as a discourse created by non-Western people. For this reason, Orientalism should be seen as the product of the contact zones in which Western and Eastern elite encounters rather than a discourse created solely by the West. These contact zones are the media through which non-Western elites build their national identity by creating their own images of East and West. This nation-building process may even lead to sharp conflicts with Western imperialism, which turns the entire process to something like Westernization against West.

Terms such as Self-Orientalism or Occidentalism have been coined to conceptualize this area of subjectivity in which non-Western elites built their self image with reference to East/West dichotomy. Turkey’s complicated modernization experience gave rise to a mentality that we can best understand in these terms. We can call it Turkish Orientalism. To legitimize their Westernization project, the pioneers of Turkish modernization internalized the Eurocentric conceptualization of the world and embraced the depictions of the “East” as the low-other of the West. However, as ardent nationalists, they also opposed the negative judgments of Western Orientalism about Turks who were seen as an Oriental Other by the West. To reconcile these two attitudes, they created an interior

Other into which they would store up all the undesired, “Oriental” elements of Turkishness which were thought to be incompatible with the Western models. Therefore they defined the ideal Turkish identity as something opposed to these “Oriental” elements of Turkishness. This “Oriental” Other was mostly identified with Ottoman past, sometimes with Islam and always with Arabic world. On the other hand, so-called “genuine” Turkishness was redefined as something compatible with West and an antithesis of everything “Oriental” including Arabs. For example Falih Rıfkı Atay, rightly defined by Nadir Nadi as “the leader writer of the Turkish State”, depicted Westernization as Turkification, more precisely being freed of Arabization.

This formula was put into practice in the field of music as well. In early republican period, while Turkish music being redefined in the mirror image of the West-East-Turkishness triangle, the Ottoman musical tradition was dismissed as the Oriental Other. According to official policy, the model was Western music; the enemy was Eastern music which was to a large extent synonymous with the traditional urban music of Turkey, the source of national music was Anatolian folk songs which, unlike Ottoman art music, was considered to be compatible with Western models. And the goal was to create a modern Turkish music which was expected to be both Western and national in character. In other words, pioneers of the music reform divided the musical culture of Turkey into two conflicting parts by a self-Orientalizing strategy, sweeping aside the “Oriental” musical elements inconsistent with the national self-image as foreign intrusions. So Ottoman musical legacy was seen as a non-Turkish cultural element related to Byzantine and Arabic elements in the past and expelled from national music culture. Labels used to define this music during the *alaturka-alafranga* debate reflect all the degrading Orientalist clichés such as being irrational, unscientific, drowsy, fatalist, obsolete, submissive to despotism etc. Accordingly, this living urban

music tradition was relegated to the past as a fossilized relic while sometimes appeared as an object of admiration for its past civilizational achievements. For this reason Turkish music was frozen down in its old forms and symbolically put into museum in official institutions.

The discourses and labels used to degrade Arabesk music were almost the same as the ones that once used to degrade and dismiss Alaturka or classical Turkish music. But this time intellectual spokesmen of the three officially recognized genres (Turkish art music, Turkish folk music and Western type polyphonic music) united against Arabesk to define it as an antithesis of the ideal Turkish identity. The cultural dichotomies of Turkish orientalism were and are still being reproduced by all parts of the discussion in different ways. Unlike its producers and listeners, intellectual commentators identified Arabesk with its so-

called Arabic/Oriental elements, reducing the emotions invoked by this music to an unhealthy melancholy and its message to fatalism. Arabesk artists were also condemned to spoil Turkish music by distorting its traditional forms and patterns. In this article, it is argued that this reductionist and homogenizing approach has its source in Turkish orientalism which substitutes cultural essences for culture as lived experience, therefore freezing the ideal culture in the past or addressing it to a utopian future. This mentality has restrained us to see Arabesk music as a lived cultural experience having arisen from the complex historical relationships between Turkish (art and folk), Arabic, Western and other musical elements rather than a degeneration of the genuine Turkish culture. In this respect, this article traces the impact of self-Orientalism and Occidentalism in Arabesk debates from past to present in a historical perspective.

Keywords

self-orientalism, occidentalism, arabesk, kemalist orientalism, turkish music