

POPÜLER KÜLTÜR VE "TARKAN"

Murat İRİ
Duygu ÖZSÜPHANDAĞ

Kültür endüstrisi kavramı, kültür ürünlerinin üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesi süreci ve bu süreçte teknoloji ve emeğin örgütlenmesine ilişkin bir kavramdır. Bugün kapitalist ülkelerde hakim olan endüstrinin "kültür endüstrisi" olduğunu varsayarsak, bu kavramın üçüncü dünya ülkeleri için aynen kullanılıp kullanılmayacağını tartışma konusu yapmak gerekiyor. Yani teknolojinin her türlü tüketim ideolojisi ile birlikte üçüncü dünya ülkeleri üzerindeki etkisi ve ayrıca Türkiye'nin "modernleşme süreci" sonucu, dolayısıyla kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile ortaya çıkan kültür endüstrisi, kentleşme, iş ve boş zaman ayırımının gelişmesi ve kent kültürüne ilişkin diğer etmenler sonucu batı ile benzer yapılanmaların ortaya çıkmasını getirmektedir. Bu bağlamda da üzerinde durulması gereken konu, batıdaki formülasyonun kent ve boş zaman üzerine inşa edilmesiyken, Türkiye'deki oluşumun kentleşme ve sürekli dinamizm ya da mücadele üzerine olmasıdır.

* Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü

Kitle kültürü kavramı, kitle toplumu kavramıyla bitişik bir kavramdır. Batılı kapitalist toplumların 19. yy.'ın sonundan itibaren, atomlaşmış bireylerden oluşan türden bir toplum haline geldiğini varsayan bu kavram, toplumsal grup ve sınıfların varlığını yoksayan bir kurama yaslanmaktadır. Ulusal bir kültür de vardır; bir yaşam tarzı olarak bütünlüğü olmasına rağmen, her toplumdaki etnik, sınıfsal, yöresel özelliklerle belirlenen farklı yaşam tarzları da vardır. Popüler kültür kavramı, bu kültürü paylaşan, tüketen insanların dahil olduğu grup ve sınıflar belirtildiği ölçüde sınıfsal niteliğe bürünebilmekte, aynı şekilde bu kavram sınıf ve grupları birleştiren kültürel yönelimlerden bahsedilmesini de mümkün kılmaktadır. Kavramın -Stuart Hall'un sınıf ve popüler ilişkisine yaklaşımının ortaya koyduğu gibi- hem "halka ait" hem de "yaygın" anlamlarıyla kullanılabilmesi bu açıdan avantajlı olabilmektedir.

ARİSTO, HUIZİNGA VE ADORNO'NUN MÜZİK ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

Aristo'ya göre müzik, pratik yararı olmayışının yanısıra, oyun olmayışı ile de özgür insanların toplumsal konumlarına yaraşan bir özgür zaman yaşamı ögesidir. Verdiği haz bile, yemek yemenin verdiği haz gibi insanın "doğal" olarak tadına varabileceği bir haz olmayıp önceden bir eğitim görmeyi gerektirmektedir.

Aristo, müziksiz düşünülemezcek Yunan tiyatrosunun müzik dinleyicisinden söz ederken, çeşitli müzik makamlarının ritm ve ezgi düzenlemelerini ahlaksal yanlarıyla, coşkusal ve eleştirici özelliklerine ilişkin yanlarıyla tartıştıktan sonra,

soylular ve halk için ayrı ayrı müziklerin oluşmuş bulunmasını haklılar ve bunun hoşgörülmesini öngörür.

Huizinga'ya göre, müzikten önce şiir gelir. Manzum konuşabilme, bütün bir eski insanlık için, yazılı kültür öncesinin yaşamında kutsallık formuna sahip işler için de dünyasal işler için de bilgi ve görgülerin biriktirilmesinin, saklanması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasının tek aracı olmuştur. Şiir aynı anda hem eğlence hem de zanaattir. Şiirin hemen ardından ritüel ve kutsal olan ve birbirlerinden ayrılmaz sayılan müzik ve dans gelmektedir.

Antikitenin bitiminden sonra, müzik yapmak, geçimini sağlamak için bir tür zanaatkar olan müzisyene düşmekteydi. Müziği dinlemek ise müziğe sadece bir eğlence türü olarak bakan egemen konumdaki insanlara düşmekteydi. Huizinga'nın belirttiği en önemli değişiklik, 19. yy.'dan itibaren yeni tekniklerin sanat etkinliklerine uygulanmaya başlaması üzerine, sanat ürünlerinin gelir düzeyleri düşük, fazla bir eğitim de görmemiş olan kitlelere yönelmeye başlaması olmaktadır. Sanatçının ürünleri metalaşmaya başlamış yaşamlarını geliştirmek isteyen burjuva sınıfı, sanki sanatın kısmen de olsa devam eden mimesis etkisinden de yararlanarak yerini almaya hazırlandığı aristokrasinin sanat zevkini edinmeye yönelmiştir.

Fakat yeni bir sınıf olan burjuvazi, kendi toplumsal formasyonunda üretim teknolojisini de değiştirmiş bulunduğu için, sanatta mekanikleşme kısa zamanda kitlesel üretimin yolunu açmıştır.

1932'de yayınlanan yazısında Adorno, müziği toplumsal değişime etkide bulunabilecek bir alan olarak düşünmektedir. 1960'daki konuşmasında ise müziğin toplumsal

değişim konusunda yapabileceklerinin önemli bir sorun olmaya devam ettiğini belirtir. Adorno şöyle der: "...müzik, çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstah bir ilgisizlik içinde olmamalıdır, toplumsal sorunlar, müziğin içindeki tekniğin en içsel hücrelerinde yer alır."

Müziğin üretilmesi-tüketilmesi ve yeniden üretimine ilişkin görüşler kısaca şöyledir: Müzikal üretimin ve müziksel tüketimin kapitalist süreç tarafından özümsemesi sonunda müzik 'şeyleşmiş' ve rasyonelleşmiştir. Günümüzde müzik, yaşadığımız toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır.

Re-kapitalist dönemde de (18. yy.) müziğin yeniden üretimini gerçekleştirenler hala bir tür lonca topluluğu oluşturabilmekteydiler. Bu müzikleri yeniden üretenler ve tüketicileri benzer bir yaşam sürdürüyorlardı. Ayrıca bu topluluklar müziğin yeniden üretilmesine ilişkin olarak kendilerine özgü yorumlama biçimine sahip olabilecek durumdaydılar.

Sanayi kapitalizmine geçişle birlikte, müziğin yeniden üretimini standartlaştıracak bir "kodlama" sonucunda müzik eserleri kullanımlarından bağımsızlaştırılmış; müzik eserleri, toplumla etkileşimleri bakımından, bir meta özelliği kazanabilecek duruma getirilmişlerdir. Yeniden üretimdeki özgürlük alanı daralmış, icracının önünde iki seçenek kalmıştır:

- a. Ne kodlanmışsa onu açıklamak,
- b. Bir pazar olarak toplumun yeniden üretiminde kendisinden istediklerine ve beklediklerine uymaya çalışmak.

Bu iki nokta arasındaki gidip gelmeyi sağlayan kapitalist süreç içinde, hala varolan ussallaştırılmış üretimin müzikteki son sığınak yeri olan "icracının yorumcu kişiliği" olmaya başlamıştır. Oysa yorumcu kişilik bile, kendi içeriğini

bestenin içeriğinden alır olmuştur. Kurumsallaşmış, özgürleşmiş, ussallaştırılmış üretim, tüketim, yeniden üretim ile günümüz müziğinde "yorumcu kişilik" sahibi olan icracı da, besteci de, dinleyici de aynı kültürün içindedir. Fakat toplumun baskın kültürünün içinde yer almak durumundadırlar.

Adorno'ya göre, popüler müziğin yapısı, standartlaşmayı durdursa bile, gene de kapitalist endüstriyel sistemdeki standartlaşmaya dayanır. Ancak eleştirdiği genel standartlaşma değildir. Tüm halka ulaşabilen teknolojinin güçlendirdiği kapitalizm, kültürel yaşamı daha önce görülmemiş ölçüde kısıtlama ve denetleme konumuna ulaşmıştır. Kitle kültürü biçimleri kültürel yaşamı pazaryerinde elde edilebilir asgari ortak noktaya indirgeyerek tekbiçim ve alelade bir 'kitle kültürü' yaratmıştır. Dinamik, yenilikçi veya yaratıcı olan her şey kitlesel pazara uygun görülmeyle yerini düpedüz üstünkörülüğün bitip tükenmek bilmeyen tekrarlanışına bırakmıştır. Adorno, endüstriyel standartlaştırmadaki "parçaların birbirlerinin yerini alabilmelerini" ve "sahte bireyselleşmeyi" eleştirmiştir. Sahte bireyselleştirme, parça değişebilirliğine getirilen gerekli bir tamamlayıcıdır. Müziksel öz/iskelet aynıdır. Ya da parça değişebilirliğine bağlıdır. Değişen dışyapıdır. Adorno'ya göre ciddi/iyi müzikte ayrıntı tümü içerir ve "bütün" düşüncesiyle üretilir. Popüler müzikte ayrıntı tümü taşımaz ve bütün bir dış çerçeve olarak görünür.

Standartlaşmış otomobil üreten montaj fabrikası aynı zamanda bıkkın duygusal bakımdan olgunlaşmış ve edilgin işçiyi de üretir. Kültür endüstrisindeki endüstriyel standartlaşma hem bıkkın ve edilgin işçilerin tüketim ihtiyaçlarını karşılar, hem de bu durumlarına daha da bağlıta

bulunur. Bikkın işçiler sürekli, hislerinin uyarılmasını isterler. Endüstri, müzikle "sahte bireyselleştirilmiş oltalar" ve "yenilik" hayalleri yaratırlar. İşçiler bu uyuşmuş durumlarıyla, "tükettikleri" kültürel ürünle mücadeleliliği gösterecek ne eğilime ne de kapasiteye sahiptirler. Dolayısıyla ürün onlara tamamıyla önceden hazmedilmiş olarak gelir. Bu homojenlik ve aynılık, yenilik yanılsaması için saklanmak zorundadır. Bugün çok sevilenler yarın veya daha sonraki günlerde yerini başkalarına terkederler. Bu bağlamda, 'kültür endüstrisi' diye adlandırılan kurum ve pratikler, kültürü, reklamı, kitle iletişimini ve yeni toplumsal denetim biçimlerini kapitalist toplumun yeni biçimlerine rıza sağlamak amacıyla kullanan kapitalist modernitenin özsel bir parçası olarak görmeye başladılar.

Varolan toplumun içindeki müzik tüketiminin ideolojik etkinliği, herşeyden çok, bu tüketimin salt bir aldanım olarak görünmemesi, dinleyici kitlelerinin reel yaşamları açısından önem taşıyan gereksinimlere de cevap verebilmesi sayesinde sağlanabilmektedir. Ancak öte yandan, müziğin bunları yaparken bir yanlış-bilinç ürettiğini de unutmamak gerekir.

Hafif müzik ile varolan toplumsal düzen arasında tüm bir karşılıklı yardımlaşma ve birbirini kollama durumu olduğu görülmektedir. Hafif müzik, birçok yol ve biçimde düzen tarafından desteklenmektedir. Örneğin hafif müziğin, insanın yoksun kılınmaması gereken küçük küçük mutluluklar bulmasına yansıyan, zararsız bir müzik türü olduğu görüşü yaygınlaştırılmaktadır.

"TÜRKÇE SÖZLÜ HAFIF MÜZİK" ÜZERİNE

1950 başında Bayram Aracı'nın tek bağlama ve davul ile otantik İç Anadolu Halk Müziği tarzı icrasından, 1960'larda Ahmet Sezgin ve Nuri Sesigüzel'in serbest ve Güneydoğu yorum tarzına geçilir. Türk Sanat Müziği tek enstrümanla klasik icradan Münir Nurettin Selçuk'un, içine batı tekniği yerleştirilmiş ve söyleme tarzına Suat Sayın'ın çok enstrümanlı icrası ve melodik yapısına, 1950'lerin Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuriyet Önal'lı aranjmanları ise yine 1960'larda Tülay German, Ali İzzet ve Erol Büyükburç'un parçalarında görüldüğü gibi halk müziği kaynaklı ve armonili Türk Hafif Müziği'ne dönüşür. 1960'lı yıllar, batı müziği tekniğinin çeşitli türleriyle popüler türk müziğine geçtiği yıllardır.

Yabancı şarkılara türkçe söz yazılıyor ve bu yeni parçalar "süperstar ünvanlı" Ajda Pekkan tarafından "yorumlanıyordu". Yaşı küçük ama sesi büyük Nilüfer, Janis Joplin kopyası Zerrin Özer, filmatik özelliklere sahip Nükhet Duru ve son olarak da abartma payını son milimine kadar kullanan, "yaşanan" ilişkilerle "yaşamayan" acıların zirvesindeki bir "kentli" olarak Sezen Aksu çıktı

Türkiye'de 70'lerle başlayan müzik endüstrisi gelişimi, 80'lerle beraber ithalat kapılarının açılmasıyla, Batı'da geliştirilen teknolojinin anında Türkiye'de kullanılmaya başlanması sürecini oluşturdu. Müzik üretiminde -yapımcılar, şarkı sözü yazarları, besteciler, düzenlemeciler, yorumcular arasında gelişen- uzmanlaşma, ortaya çıkan ürünün sanatçı bireyin denetiminden çıkarak, piyasanın ortalama klişe ürünleri haline dönüşebilmesi yolunu açtı. Sürekli bir yenilik isteği,

satış payesi ile hep moda olan şarkı türlerinin tekrarı ve kolay besteler...Medyanın işin tuzu-biberi olması, gazetelerde çıkan "haberler", radyolardan/televizyonlardan işitilen/görülen "çok sesli Türkiye"yi oluşturulan müzikler...

1994 yılının yaz aylarından itibaren artık herkes Tarkan dinliyor. Burak Kut, Kenan Doğulu veya Mustafa Sandal dinleyenler de var ama, en sevilen, şarkıları en tutulan, radyo ve televizyon kanallarındaki liste programlarında tartışmasız "bir" numara olan, gazetelerde kendisiyle ilgili sayısız haberler yer alan ve bunları yaparken daha önce bir erkek tarafından tercih edilmemiş bir "cinsellik" ögesi taşıyan ve erkek vücudunun da metalaştırılabileceğini gözler önüne seren, dans eden, "parlak" saçları olmasına rağmen "kirli sakal" bırakan ve ikinci kaseti, Türk Popüler Müziği tarihinde en çok ilgi gören üçüncü çalışma (Nilüfer-Esmer Günler, Sezen Aksu-Gülümse) özelliğine sahip bir "yeni" şarkıcı, Tarkan...

Bu çalışmanın temel amacı, üçüncü "furyadan" önce oluşan ilk ikisine eleştirel bir yaklaşımla "değinmek", yani egemen 'ataerkil kapitalist düzende' yeniden inşa edilen 'hayata bakış açısı' kalıplarını eleştirel bir yaklaşımla ele almak...

TARKAN ŞARKILARININ TEMATİK İNCELENMESİ

Popüler "gelenek" içerisinde olduğunu öne sürdüğümüz Tarkan imajını, müzik yapısı ve şarkı sözleri açısından incelemeyi amaçlayan bu bölümde, Tarkan imajını yerli yerine oturtabilmek için, gelenekle ilişkisine yer yer değinilecektir. Ancak bu çabanın amacı, Tarkan imajının ne kadar "geleneksel" olduğunu ortaya koymak değildir. Geleneksel öğelerin varlığını

saptarken amaç, Tarkan imajını anlamak için bu öğeleri bir "araç" olarak değerlendirmektir. 'Gelenek'e aslında bir tutuculuk olarak bakmamak gerekiyor, kavram, varolan geçerli yerleşik değerler olarak formüle edilebilir. İnsanlar alışkanlıklarından kolayca vazgeçmezler,⁵ dolayısıyla, bu anlamıyla gelenek de belli bir dentedir, uyumdur, alışkanlıktır ve bir defa oluştuktan sonra içinde kalmak kolaydır. Gelenekte dengenin kendisi, dengenin bozulmasına tepki gösterecektir. Dolayısıyla geleneğin değişebilirliğinden de söz edilebilir. Yeni, eskinin tümüyle yadsınmasıyla değil, onun sağlam ve olumlu yanlarının özümşenerek açılmasıyla gerçekleşir. Belirli geleneksel öğeler yepyeni ortamlarda, yeni toplumsal öge ve pratiklerle eklenilerek, yeni biçim ve anlamlar kazanırlar; ve eğer kültürel devamlılıktan söz edilecekse, bu daha çok bir üslup devamlılığıdır.

Biçim Olarak Tarkan. İmajının Şarkı Sözleri Ve Müziğine Yansıması: Müziksel yapının en belirleyici özelliği, "karma" bir yapıya sahip olmasıdır. Türk müziği ritm ve enstrümanları ile batı müziği ritm, enstrüman ve tekniğini çeşitli ağırlıklarla kullanan, ritmi öne çıkaran bir yapıdır bu. Şarkı sözlerinin yapısı ise müzik yapısının ağırlığına göre bazen Klasik Türk Müziği, bazen de batı müziği tarzlarını andırmakta, ama bu sözler, mısraların ve kıtaların oluşturulması açısından müzik cümlesinin yapısının belirlediği vezinsiz, bazen kafiye kaygısı olan serbest bir yapı oluşturmaktadır. Genellikle gündelik dilin sadeliğine sahip olan bu sözlerde, hasretten kıskançlığa, aşktan terketmeye-aldatmaya dek kadın/erkek ilişkilerine dayalı kavramsal sözcükler ile daha çok gençliğe yönelik bir dil anlayışı hakim görünmektedir. Bunun yanısıra toplum/çevre sorunlarını işlediği bir şarkısı da vardır.

Dolayısıyla bu "geleneksel" kavramlar, sembolik bir özelliğe sahiptirler. Belirli kavramlar, sözlük anlamlarından öte müziğin duygusu ile bütünleşen yeni anlamlar ve yananamlar kazanmaktadır. Sloganlaşmaya müsait deyişlerin hakim olduğu bu sözlerde, benzetme ve mecaz gibi üsluba ilişkin öğeler sıkça kullanılmaktadır. Bu öğelerin belirlediği deyişlerle terkip edilen şarkı sözlerinde genellikle, bir-iki kıta anlamı sunmakta, diğer kıtalar bu anlamı değişik şekillerde ve tekrarlarla yeniden söylemektedir.

Şarkı Sözlerinin Tematik Açıdan İncelenmesi:

Tarkan'ın şarkı sözlerinde görülen tüm diğer kavramların hepsi aşk etrafında örülür, onun perspektifinden görülür. Toplumsal/bireysel sorunlardan bahseden şarkıların özellikle üstünde durulması gereken yönü, aşk ile toplumsal/bireysel sorunların iç içe geçmesi ve toplumsal/bireysel sorunların bir tür "dekor" teşkil etmesidir. Şarkıların en çok kullandığı kavramlar "aşk-sevgi", "ben ve sen"dir. Bütün diğer kavramları bu ikisinin oluşturduğu bir düzen tarafından belirlenir. Sonra ayrılık, ardından hasret kavramlarını, aldatma, buna karşın yine de bir umut, kavuşma isteği, bekleyiş, sabır, biz, erotizm, acı ve hayal kırıklığı kavramları takip eder. Ben ve sen, aşık olan ve olunan, seven ve sevgili ikiliği anlatının eksenini oluşturur. Seven ve sevgili arasındaki ilişki her ikisi için çizilen niteliklerle belirlenir. Oluşturulan bu aşk dünyasının başaktörü seven kişidir.

Nasıl Bir Aşk? Tarkan'ın şarkı sözlerinde çizilen "aşk" anlayışı, dünyevi ve somut bir aşktır. Temel anlamıyla "aşk" olmasa bile kadın-erkek ilişkileri bağlamında aşkın etrafında konumlanan kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla salt temel anlamıyla aşkı anlatan şarkıların yanısıra

(Gül Döktüm Yollarına, Gitme, Unutmamalı, Biz Nereye, Dön Bebeğim, Kış Güneşi, Bekle, Seviş Benimle, Vazgeçemem, Selam Ver, Çok Ararsın Beni, Kimdi, Yine Sensiz, Sarıl Bana) benzetme ve mecaz gibi üsluba ilişkin öğeler kullanılarak yananamlı bir aşk anlayışı dile getirilir.

Temel anlamıyla "aşk" bazında; kadının erkeğin sevgilisi olması demek, erkeğe ait olması anlamına geliyor, eğer kadın "onun olursa" sevgiyi ve aşkı erkekte bulacağını güvencesini verdiği gibi, bunun karşıtı bir durum da (Gül Döktüm Yollarına-1, Çok Ararsın Beni-2) söz konusu olabiliyor.

Eninde sonunda benim olacaksın,

Hadi naz yapma.

Sevgiyi, aşkı bende bulacaksın,

Yabana atma.(1)

Sevgi dedin sevdalandık

Sevda bizde kilo ile,

Bağlan dedik bağlanıverdik,

Metre metre urgan ile.(2)

Seslenilen sevgili, terkedilen taraf bakımından kötü sonuçlar doğuracak bir gidişe hazırlanmaktadır, terkedilenin erkek olduğu şarkıların yanı sıra (Gitme-1, Unutmamalı-2, Dön Bebeğim-3, Vazgeçemem-4, Yine Sensiz-5, Sarıl Bana-6) geleneksel anlamda "erkek" toplumun yapısını yansıtan dolayısıyla erkeğin kadını terk ettiği şarkılar da vardır. (Bekle-7, Çok Ararsın Beni-8, Kimdi-9, Kış Güneşi-10)

Gitme desem canım, kalır mısın benimle (1)

Yalanmış dediler, bir anlıkmış dediler, kırıldım yar (2)

Dön bebeğim, ayrılık böyle uzun sürmez ki (3)

Olamam ben sensiz. kalamam sevgisiz (4)

Sensiz nasıl geçecek yıllar (5)

Çok özledim seni, gece bahane (6)

Bekle beni, bekle geleceğim (7)

Çok ararsın beni, çok beklersin beni (8)

Dayanamam, çekemem of bitti (9)

Artık çok geç yalvarma, dönüş yok o yıllara (10)

Bu iki gruptan ayrı olarak kültürel erkeğin konumuna yakışır bir şekilde kadını terketmesine karşılık pişmanlık duygusu içinde olduğunu da görürüz; burada "ataerkil" kadını haklılaştıran bir yan vardır,

Seni bırakıp gitmem hataymış

Deli gönlüm bunu şimdi anlıyor. (Yine Sensiz)

Aşkın etrafında konumlanan kavramlar bazında ise, hasret, sabır, "biz", ayrılık, aldatma, bekleyiş, umut, kavuşma isteği, acı, hayal kırıklığı gibi kavramlar incelenecektir.

Henüz başlamış bir ilişkiye karşı olan hasret, derin bir aşk duygusu, karşı taraftan yana umut (Gül Döktüm Yollarına-1, Biz Nereye-2) ile karşımıza çıkar.

Gel artık kollarıma, gül döktüm yollarına (1)

Bir kuş olsam pencerede

Perdeyi kapatsan da

Ben seninle (2)

"Erkeğin olma" konusunda kadın nazlandığı için, erkek bıkmama-usanma-kızma durumuna gelmiştir; bir erkeğin "maço" kimliğini ortaya çıkarır (1). Kendisine bağlanma isteği duyulan kadın, duygularını belli etmemekte, bundan dolayı da erkek kadına hasret duymaktadır ve geleneksel olarak karşımıza "kaçanın kovalanacağı" bir ilişki tarzını çıkarmaktadır.

Bitmiş bir ilişkinin ardından ilişkiye duyulan hasretle (Unutmamalı-1, Bekle-2, Kış Güneşi-3, Dön Bebeğim-4, Yine

Sensiz-5), kadına duyulan hasret (Unutmamalı-6, Dön Bebeğim-7, Selam Ver-8, Gitme-9, Bekle-10, Yine Sensiz-11) birbirine eklenmiştir.

Dolayısıyla önce bir ilişki sözkonusudur, bu ilişki asla "kadın kadına" veya "erkek erkeğe" olabilecek boyutta bir "uçluk" taşımamaktadır. "Geleneksel" toplumda ilişkiler kadın ve erkek arasında yaşanır, biter ve ardından hasretle başlar.

İncitmemeli sevenleri, değerlerini bilmeli (1)

Bekleyiş sonsuz ölüm gibi (2)

Yürekli olmadan, meydan okumadan yaşanmaz aşk (3)

Bilirim herşey yeniden yaşanacak (4)

Ben sensiz, ben sevgisiz nasıl yaşarım (5)

Deli gibi yürekten sevmeli, uğruna dünyaları vermeli (6)

Sensiz gecenin koynunda uyku girmez gözlerime (7)

Hasretini çektim nefes gibi (8)

Gidersen doğmaz güneşim (9)

Güvendesin, benimlesin, göreceksin, ölesiye seni seveceğim, bekle (10)

Neredesin, kiminlesin, ah sevgilim dön seni çok özledim (11)

"Hasret" kavramında olduğu gibi "biz" kavramı bazında da ilişki "yaşanmamış" ve "yaşandıktan sonra" olarak ikiye ayrılır. Yaşanmamış "bizlik" duygusu (Gül Döktüm Yollarına-1, Biz Nereye-2) şarkılarında belirirken, yaşanmış-bitmiş ilişkinin ardından duyulan "biz" olma isteği de vardır; bu bir anlamda geçmişe özlemdir. (Dön Bebeğim-3, Unutmamalı-4, Gitme-5, Bekle-6, Seni Bana-7)

Gel gündüzle gece olalım

Gel gökyüzünde yıldız olalım

Seninle mutlu yarınlara koşalım

Gel beraber mesut olalım (1)

Bir ses buldum isminde
Bir renk buldum yüzünde
Bu bir zaman denizi
Biz nereye (2)
Bilirim herşey yeniden yaşanacak
Sarılınca boynuna gözlerim dolacak. (3)
Deli gibi yürekten sevmeli
Uğruna dünyaları vermeli. (4)
Gitme ah gitme,
Geceler sabahsız, ömrüm baharsız
Sensiz kalırsam
Ölürüm yalansız (5)
Gözlerim sevinçli kalsın
Bekle beni, bekle
Geleceğim (6)
Sensizliğin ilk akşamında
Acılarım, göz yaşlarımla
Haykırdım, sarıl bana (7)

Aşk ilişkisindeki "biz" anlayışı, geleneksel toplumlardaki "biz" anlayışıyla örtüşmektedir. Geleneksel toplumda toplumsallaşma, ikili ilişkilerde ilişki yaşansa da yaşanmasa da- "biz" olma amacıyla kendini gösterir. Dolayısıyla kadın ve erkek kendini bireysel olarak değil, "biz" olarak ifade eder.

Bir ilişkide sabır hem yaşanmış hem yaşanmamış boyutta olabilir. Yaşanmış ilişkideki sabır boyutu, erkeğin kadına beklemeye yönelik bir sabır aşılmasıyla çizilirken (Bekle-1), sabreden tarafı erkeğin temsil ettiği de görülebilir (Dön Bebeğim-2, Yine Sensiz-3, Gitme-4, Selam Ver-5, Söz Verdim-6). Sabrın sınırları çizilmiş, ilişki boyunca tüketilmiş ve

katlanılmaz hale gelmiştir (Çok Ararsın Beni-7, Kış Güneşi-8, Kimdi-9, Oldu Canım Ara Beni-10).

Yaban kalmasın gülün

Gözlerin sevinçli kalsın

Bekle, beni bekle geleceğim (1)

Bu karanlıklar beni eritse de

Vazgeçemem senden

Aşk-ı alevinden

Bilirim günler yeniden doğacak (2)

Ben sensiz, ben sevgisiz

Nasıl yaşarım

Gözlerim ıslak bekliyorum

Bir umut ver, ver yalvarırım. (3)

Ne vakit gelsen aklıma

Bir yıldız düşer içime

Seni görürüm o anda

Yağar yağmur avucuma

Gitme, ah gitme. (4)

Bana yine gül diyemem

Beni yine sar diyemem

Sevgimin hatırına bir tanem

Hiç olmazsa selam ver. (5)

Özleyeceğim, bekleyeceğim

Hep seveceğim

Söz verdim sana canım

Bekleyeceğim. (6)

Kimse çekmez seni, çektiğim gibi

Kimse sevmez seni sevdiğim gibi

Bile bile köle ettim kendimi

Sen de hint kumaşı sandın kendini. (7)

Yanlış zaman
Yanlış insan
Tutunmak imkansız
Bıktım yamalı sevdalardan. (8)
Yalan dolan dolu sözlerinle
Deli deli bakan gözlerinle
Beni beni dertler salan kimdi. (9)
Cardiyan mı sevgili mi
Hiç bitmedi şu göz hapsi
Bıktırdı sorgu suali
Artık canıma tak etti.(10)

Özellikle geleneksel/tutucu kültürde ortaya çıkan sabır anlayışı, kadın-erkek ilişkisini her ne şekilde olursa olsun, sonuna kadar ayakta tutmak amaçlıdır. Örneğin geleneksel/tutucu toplumlarda evlilik kurumu-herşeye rağmen-sonuna kadar dayanmayı öğütler. Temelde "ahlak" perspektifinden bakılan bir kadercilik söz konusudur. Sabır kavramının şarkının temasına yaygınlaştırıldığı metinlerde, kültürel erkek konumuyla iç içe bir durum görülür. İlişkinin egemen aktörü hep erkektir. Dolayısıyla erkeğin çizdiği sınırlarda, bu ilişkiyi sürdürme rolü kadına verilmiştir. Erkeğin çizgisi doğrultusunda sabrın sınırını da erkek çizer; her şeyi yüklediğini farzeden egemen konumdaki erkek ya sabredendir ya da sabretmeyi aşılayandır.

Temel anlamındaki aşk kavramıyla en fazla iç içe geçen kavram olarak ayrılık, şarkı sözlerinde iki biçimde karşımıza çıkıyor; erkeğin istemediği (Unutmamalı-1, Dön Bebeğim-2, Gitme-3, Selam Ver-4, Yine Sensiz-5, Sarıl Bana-6) ya da zorunluluktan dolayı istediği (Bekle-7, Kış Güneşi-8) ayrılık edimi olarak gruplandırılır.

Unutmamalı o güzel günleri
Anılarla gönülleri hoş tutmalı
Avutabilmeli, hatırlamalı, sevgiyle anmalı.(1)
Dön bebeğim, dön çaresiz başım
Ayrılık böyle uzun sürmez ki.(2)
Gitme ah gitme
Geceler sabahsız
Ömrüm baharsız
Sensiz kalırsam
Ölürüm yalansız. (3)
Seni bırakıp gitmem hataymış
Deli gönlüm bunu şimdi anlıyor. (4)
Yine sensiz güneş batıyor,
Yine sensiz akşam oluyor.
Beni bekliyor kederler
Yine gecem hüzün kokuyor.(5)
Geceler dolmuş sanki hüzünle,
Çok özledim seni gece bahane. (6)
Bekle beni bekle döneceğim
Güneşim tenini sararken. (7)
Artık çok geç yalvarma
Dönüş yok o yıllara
Bil ki sana bu son veda. (8)

Erkeğin istemediği ayrılık çerçevesinde şöyle bir durum karşımıza çıkmaktadır: Ya kadın erkeği aldatmış ve gitmiştir (Unutmamalı), ya da aralarındaki ilişkinin tükendiğine inanarak gitmiştir, (Dön bebeğim, Gitme, Selam Ver, Yine Sensiz, Sarıl Bana).

Erkeğin zorunluluktan dolayı istediği ayrılık edimi de ikiye ayrılır: Erkek sabrını sınırlarına kadar kullanmış, ilişkiyi

yaşatmaya çalışmış ama yaşatamayıp ayrılmak zorunda kalmıştır (Kış Güneşi), ya da erkek kadının bulunduğu "mekanı" terketmektedir; ancak bu ayrılık bir gün bitecektir (Bekle). Sonuçta ayrılık edimi başaktör olan erkeğin etrafında oluşmaktadır.

Temel anlamıyla, "aşka" eklemlenen en belirgin kavram ayrılıkken, ayrılığın en belirgin nedeni de aldatma olgusudur. Ancak geleneksel anlamda/anlatılarda işlenen kadın-erkek ilişkisi öykülerinde, eğer ayrılık sözkonusuysa bunun dramatik nedenlerinden birisi de aldatmadır. Kültürel "erkek" konumuyla ilişkili olarak erkek, kadınına, kadın "onun olduğu sürece" bağlıdır. Dolayısıyla Tarkan'ın şarkı sözlerinde aldatan taraf olan kadın her zaman için suçludur. (Unutmamalı-1, Kış Güneşi-2, Çok Ararsın Beni-3, Gelip de Halimi Gördün mü-4, Yetti Artık-5)

Aldatıyor dediler

Aldırmıyor dediler

Yıkıldım yar.(1)

Yanlış bahar, kış güneşi

Yorulduğum her bulduğumda

Kaybetmekten seni.(2)

Her gün başka bir yeni sevgili

Sözleri hep yalan, yalan gözleri

Ne sevdiği belli ne sevmediği.(3)

Veda edip gittin gideli nedense

Ne bir mektup ne bir selam gelmedi.(4)

Hep aldatılan ben oldum

Hep incinen ben oldum

Pişman olmak için zaman geç artık

Son gülen yine ben oldum.(5)

Tarkan'ın şarkılarında çizilen kadın-erkek ilişkilerinde ayrılık kavramı bekleyiş kavramıyla içiçe girmiştir aslında. Öyle ki ya erkeğin ayrılmasıyla oluşmuş bir bekleyiş (Bekle-1), ya kadının erkeği terketmesiyle oluşmuş bekleyiş (Yine Sensiz-2, Söz Verdim-3, Dön Bebeğim-4) ya da henüz başlamamış bir ilişkiyi, ulaşılamamış bir kadını bekleyiş (Gül Döktüm-5) söz konusu olabilmektedir.

Bekle beni bekle

Döneceğim

Güneşim tenini sararken (1)

Yine sensiz güneş batıyor

Yine sensiz akşam oluyor

Beni bekliyor kederler

Yine gecem hüznün kokuyor.(2)

Özleyeceğim

Hep seveceğim

Söz verdim sana canım

Bekleyeceğim.(3)

Dön bebeğim, dön çaresiz başım .

Ayrılık böyle uzun sürmez ki.(4)

Gel gündüzle gece olalım

Gel gökyüzünde yıldız olalım.(5)

"Kadının yeri erkeğinin yanındır", dolayısıyla kadının erkekten uzak olması erkeği huzursuz eder. Görünüşte erkek aşkına dayanarak kadını "beklemektedir", ama bu durum içinde, kadının uzaktayken yaptıklarının erkeğin haberinde olmaması huzursuzluğunu barındırır.

Tarkan'ın kadın-erkek ilişkisi etrafında örülmüş şarkı sözlerinde, bazı şarkılarında hep bir "umut" taşır.(Gül Döktüm Yollarına-1, Biz Nereye-2, Selam Ver-3); bu geleceğe yönelik

bir birleşme umududur. Bazılarında erkek henüz başlamamış bir ilişkinin başlaması umudunu taşıırken (Gül Döktüm-1), bazılarında da biten bir ilişkinin ardından gözyaşı dökülür ve kadının geri döneceği umut edilir. (Dön Bebeğim-4, Yine Sensiz-5)

Eninde sonunda benim olacaksın

Hadi naz yapma. (1)

Uçmasam da göklere

Bir kuş olsam pencerede

Perdeyi kapatsan da

Ben seninle. (2)

Seni bırakıp gitmem hataymış

Deli gönlüm bunu şimdi anlıyor

Sevgimin hatırına bir tanem

Hiç olmazsa selam ver.(3)

Bilirim günler yeniden doğacak

Ellerim dokununca yüreğim yanacak.(4)

Gözlerim ıslak bekliyorum

Bir umut ver, ver yalvarırım.(5)

"Platon'un şölenindeki ünlü efsane aklıma geldi ansızın; tanrı onları ortadan ikiye ayırıncaya kadar bütün insanlar hermafroditti, o zamandan beri bu yarılar birbirlerini ayırarak dünyanın dört bir bucağında gezinip duruyorlar. Aşk, kaybettiğimiz yarıyı özleyişimizdi işte."

Bu efsane yaşamdan kopuk değildir. Popüler anlatılarda kadın-erkek, hayatındaki olabilecek "en iyi"eşi arama ve "en iyi" aşkı yaşama umudundadır. Dolayısıyla Tarkan'ın şarkı sözlerinde de erkek "ideal" eşini arar. "İdeal eş" prototipi, daha önce

*Milan Kundera, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, İletişim Yayınları, İstanbul 1989, s. 123.

ilişkilerindeki tiplerin bir sentezidir, böyle bir prototipe umut besler.

"Aşk" etrafında örüldüğünü belirttiğimiz Tarkan'ın şarkı sözlerinde, doğal olarak anlatı kadın-erkek ilişkisi çerçevesinde belirleniyor, Yaşanan "geleneksel" kadın-erkek ilişkilerinde "aşk" bağlamında ilişkinin uğrayabileceği tüm durumlar gözlenebilir. Sevgilinin yaşadığı "acı" ve "hayal kırıklığı" da aşkın kavram alanı içine yayılmıştır. Bu iki kavram Tarkan'ın şarkı sözlerinde işlenen kavramlara (hasret, biz, sabır, ayrılık, aldatma, bekleyiş, umut) eklenmiştir. Çünkü sözü edilen kavramların tümünde "acı" ve "hayal kırıklığı" durumları yaşanabilir. Örneğin "aldatma" söz konusu ise "acı" da, "hayal kırıklığı" da söz konusudur.

Aldatıyor dediler

Aldırmıyor dediler

Yıkıldım yar. (Unutmamalı)

Yanlış bahar

Kış güneşi

Yoruldum her bulduğumda

Kaybektikten seni. (Kış Güneşi)

"İmaj"ını cinsellik üzerine inşa eden Tarkan, şarkı sözlerinde de bazen aşka bağlı bazen de aşktan kopuk bir anlam bütünlüğü içinde bunu destekliyor. İmajına bağlı olarak şarkı sözlerindeki "cinsellik" ögesini sistematik bir şekilde kullanıyor. Ya erkek baştan çıkmak istiyor (Seviş Benimle-1) ya da tamamen kendi isteği dışında kadın tarafından baştan çıkarılıyor.(Eyvah-2, Hepsi Senin Mi-3)

Çıkar ateşten elbiseni

Bir tek çıplaklığın kalsın.

.....

Haydi konuş benimle

Utanmak istiyorum sözlerinden

Seviş benimle, savaş benimle.(1)

Kara meleğim yine omzuma kondu

Dilim tutuldu, sözlerim dondu

Çözülemedim, düğümledi beni eyvah.(2)

Anasının kuzusu

Ciğerimin köşesi

Kız bu neyin cakası

Kız hepsi senin mi?(3)

"İçerideki kadın-dışarıdaki kadın" çelişkisi, Tarkan'ın şarkı sözlerindeki erotizm ögesiyle de kendini gösteriyor. "İçerideki kadın" ideal eştir, dolayısıyla bekler, sabırlıdır, uğruna hasret ve acı çekilmeye değerdir, erkeği hayal kırıklığına uğratmaz(mamalıdır) ve aldatmaz. Aşk etrafında örülen bu temalar, aşkın cinsellik boyutu bağlamında da içerideki kadının "namuslu" olması ile ilintilidir. Dolayısıyla "namussuz" bir cinsel teklif böyle bir kadından gelmez. Bu anlamda da aşkın cinsellik boyutunda egemen olan erkek, eylemi meşrulaştırır (Seviş Benimle, Bekle, Vazgeçemem). "Namussuz" bir cinsel teklifle erkeğin karşısına çıkan "dışarıdaki kadın", cinsellikte "egemen" bir rol oynar. Yani "maço" erkek dışarıdaki kadında aradıklarını bulur: kendi mahremiyetine bağlı olsa da... (Şeytan Azapta, Eyvah, Hepsi Senin Mi, Kimdi)

Toplumsal Sorunlar; Ama Ne Kadar? Aşk etrafında örülen şarkı sözlerinin yanısıra toplumsal sorunları da "unutmadığını", bu konuya parantez açtığını gösteren bir tek şarkısı vardır: Durum Beter. Temeldeki sorun dünyanın faniliği, hayatın çözülmezliğidir. Diğer tüm sorunlar (çıkar ilişkileri,

aldatmacalar, kavgalar, dünyanın ekolojik dengesinin sarsılması, gençlerin gelecek endişesi) bu temel sorun üzerinde kurgulanır.

Keyfine bak unut dertlerini

Umursama, dünya fani

Bir bilmece, bir bulmaca hayat

Düşünme bile çözmeyi

Hep alış-verişler, bitmiyor vaatler.

Kavgalar da tuz-biber.

.....

Hep alışverişler bitmiyor vaatler.

.....

Yanıyor dünya bitiyor dünya

Düşün kara kara.

.....

Açmıyor çiçekler

.....

Tehlikede bebekler.

Tüm toplumsal sorunları işlediği!!! şarkısında aşk ilişkisiyle ilgili şarkılarına gönderme yaparak "gönüllerle" ilgili karmaşaya da yer vermekten kendini alamamıştır.

.....

Toz duman gönüller

.....

"Dünya fani, hayat bilmece-bulmaca, yarınlar yalan" iken bunlara bir çözüm getirileceğine inanmaz ve aşk etrafında örülen şarkılar perspektifinde isyan etse de, bunlara bir çözüm aramaya gerek duymaz. Adorno'nun "üretim-tüketim-yeniden üretim" tezine dayanarak şunu söyleyebiliriz ki, tüm bunlar "metalaştırma" kaygısından ileri gelir.

Aldanma dostum
İnanma dostum
Yalan yarınlar

.....

Keyfine bak, unut dertlerini
Önemseme dünya fani.

KAYNAKÇA

- Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, Meral Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
 - Popüler Kültür ve İletişim, Korkmaz Alemdar-İrfan Erdoğan, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994.
 - Cilalı İmaj Devri, Can Kozanoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
 - Müzik Videolarında Cinsiyet-Rol Stereotipleşmesine İlişkin Bir Araştırma, Steven A. Seidman (çev. Mine Gencil), Journal of Broadcasting and Electronic Media, vol. 36, no 2, Spring 1992.
 - Müzik ve Yabancılaşma, Aristo, Huizinga ve Adorno'nun Müzik Üzerine Görüşleri Açısından Bir Önçalışma, Ünsal Oskay, A.Ü. SBF BYYO Yıllık 1979-80.
 - Diyalektik İmgelem (çev. Ünsal Oskay), Martin Jay, Ara Yayıncılık, İstanbul 1990.
 - İletişim Sözlüğü, Erol Mutlu, Ark Yayıncılık, Ankara 1994.
 - Toplumbilim Sözlüğü, Orhan Hançerlioğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.
- Görüntü, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Dergisi, Mart 1994, Sayı 2.