



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 27 Sayı: 54 (Year: 27 Issue: 54)

Eylül 2024 - Mart 2025 (September 2024 - March 2025)

E-ISSN: 2149-9098

2024, 27(2): 488-517

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1516682

****Araştırma Makalesi****

Arabeskin “Babaları” ile “Fallus” a Yolculuk: 70’lerin Arabesk Öznesi ve Babanın-Ad(lar)ı*

Türker ŞAHİN**

Öz

Yetmişler hem sinema hem de müzik sektöründe toplumsal sorunların ve kolektif kaygıların seslendirildiği yıllardır. Yeşilçam’ın güçlü kahramanları beyaz perdede toplumun farklı kesimlerinin sorunlarını çözmek için mücadele verirken halk ozanları ve Anadolu Pop müzisyenleri de değişime olan arzuyu ve bozuk düzene olan isyanı seslendirmekteydi. Bütün bu değişim rüzgarlarının arasında bir müzik kültürü hepsinden fazla popülerleşti ve Yeşilçam’da kendine ait bir tür oluşturmayı başardı: Arabesk. İdeologların yoz, niteliksiz ve yetersiz olarak nitelendirdiği bu müzik türünün temsilcileri olan Müslüm Gürses, Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur’un büyüğü uzunca bir süre fark edilemedi. Arabeskin bu üç “baba” isminin, kent merkezi ile gecekondu mahalleleri arasında sıkışmış kitleler için ne anlam ifade ettiğini Lacanyen psikanalitik bir çerçevede tartışacağız. Böylece Gürses, Gencebay ve Tayfur’un kentin çeperine sıkışmış kitlelerin, kentteki düzeni göz ucuyla görebilmelerini sağlayan birer aracı olarak Babanın-Ad(lar)ı konumuna nasıl yerleştiklerini görünür kılmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Lacanyen psikanaliz, Babanın-Ad(lar)ı, arabesk, kültür ve özne.

* Geliş tarihi: 15.07.2024. Kabul tarihi: 26.09.2024

** Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi

Orcid no: 0009-0005-8862-2684, turkersahin@ohu.edu.tr

****Research Article****

The Journey to "Phallus" with the "Fathers" of Arabesque: The Arabesque Subject of the 70s and the Name(s)-of-the-Father*

Türker ŞAHİN**

Abstract

The seventies were a time when social problems and collective concerns were voiced both in cinema and music. While the powerful heroes of Yeşilçam were struggling to solve the problems of different segments of society on the screen, folk minstrels and Anatolian pop musicians were vocalising the desire for change and rebellion against the corrupt order. Amidst all these winds of change, one music culture became more popular than all others and managed to create a genre of its own in Yeşilçam: Arabesque. For a long time, the magic of Müslüm Gürses, Orhan Gencebay and Ferdi Tayfur, the representatives of this music genre, which ideologists characterised as corrupt, unqualified and inadequate, went unnoticed. We will discuss in a Lacanian psychoanalytic framework what these three "father" figures of arabesque mean to the masses stuck between the city centre and the slums. Thus, we will try to make visible how Gürses, Gencebay and Tayfur are placed in the position of Name(s)-of-the-Father as intermediaries that enable the masses stuck in the periphery of the city to see the order in the city out of the corner of their eyes.

Keywords: Lacanian psychoanalysis, Name(s)-of-the-Father, arabesque, culture and subject.

* Received: 15.07.2024. Kabul tarihi: 26.09.2024

** Niğde Ömer Halisdemir University, Faculty of Communication
Orcid no: 0009-0005-8862-2684, turkersahin@ohu.edu.tr

Arabeskin “Babaları” ile “Fallus” a Yolculuk: 70’lerin Arabesk Öznesi ve Babanın-Ad(lar)ı¹

Giriş

Jacques Lacan’ın psikanaliz kuramı, günümüzde politik çözümlenmelerde oldukça yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Özneye ideoloji arasındaki ilişkiye yönelik oldukça verimli bir tartışma alanı sağlayan birçok çalışmada (Stavrakakis, 1999; Žižek, 2011; Laclau ve Mouffe, 2015; Laclau, 2007), sadece ideolojinin özne üzerindeki doğrudan etkilerinin değil; aynı zamanda öznenin ideolojiye yönelişindeki bilinçdışı süreçlerin ve öznenin burada gerçekleşen dolayım ilişkisiyle arzulamayı nasıl öğrendiğinin tartışılması olanaklı hale gelmiştir. Buna karşın, özneye yapı arasındaki ilişkinin Türkiye’de popüler olmuş kültürel ürünler bağlamında ele alındığı tartışmalar oldukça sınırlıdır. Bu çalışmada Lacan’ın “Babanın Ad(lar)ı” kavramını kullanarak 1970’lerde popülerleşen Arabesk kültürene odaklanacak ve “Arabeskin Babaları” olarak bilinen isimleri bu kavram üzerinden tartışacağız. Buradaki iddiamız, geleneksel olandan bir türlü kopamayan özneler ile modernleşmekte olan düzen arasındaki dolayım ilişkisinin kurulmakta hep eksik kaldığı ve arabesk filmlerde bu eksiklikten kaynaklanan kaygılar, korkular ve hayal kırıklıkları ile başa çıkabilmeleri için Gencebay, Gürses ve Tayfur’un birer aracıya dönüştüğü olacak.

Bu üç isim hem söyledikleri şarkılar hem de rol aldıkları filmler sayesinde, kırsaldan kente göçerek kentin çeperindeki gecekondu mahallelerinde yeni bir hayat kurmaya çalışan öznelere, taşranın ve kentin sosyo-simgesel alanları arasındaki boşlukta yitip gitmemeleri için birer yol gösterici işlevi görür gibidir. Bu iddiayı desteklemek için nitel bir araştırma yöntemi olan Lacanyen psikanalizden yararlanabiliriz. Alenka Zupančič’in belirttiği gibi “Psikanaliz, bünyesi gereği toplumsal, nesnel ve eleştirel bir boyut taşır”: Özellikle Lacanyen kuramda öznenin kuruluşu ve öznel deneyimin anlamı, bunların her birinin anlamını kazanacağı sosyo-simgesel alanda kayıtlanma ile yapılır ve dolayısıyla özne, öznenin bilgisi ve hakikati her zaman için bu ortak anlam alanıyla ve toplumsal bağlarla ilişkilidir (2011a: 10-11). Bu alanın bir anlamı olduğuna dair inancın askıya alınmasıyla

¹ Bu çalışma 2016 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı’nda tamamlanmış olan “Bir Fantazi Evreni Olarak Arabesk Üzerine Lacancı Bir Analiz” adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

öznenin kendisi de ortadan kalkacağı için (Žižek, 2015a: 92) buradaki dolayım, hem özneyi kuran hem de onun varlığını garanti altına alan bir işlem olarak gerçekleşir. Lacanyen kuramda bu işlem için, özneyi “adlandırarak ve dilin simgesel ve toplumsal düzeni içine yerleştirerek” ona aracılık edecek olan “Babanın-Adı” kavramının (Jirgens, 2009: 34) devreye girmesi gerekir. Lacanyen psikanalizin merkezine yerleşen bu özne kavrayışı ve kavram setinden yararlanarak arabeskin üç baba figürünün, özellikle 1970’lerdeki popüler filmlerde oynadıkları asıl rolü görünür kılabiliriz.

Güneş Ayas’ın altını çizdiği üzere literatürde yer alan birçok çalışmada arabesk, bir müzik türü olarak incelenmiş ve “çaresizlik ve aczin ifadesi” olmaktan başlayıp “alt sınıfların isyanı” olarak görülmeye kadar farklı eksenlerde tartışılmıştır (2015: 59-60). Buna karşın arabesk, sosyolojik bir olgu olarak görülmelidir; zira döneminin hızlı ve plansız gelişmelerinin ortaya çıkardığı toplumsal ve demografik dengesizliklerin ürünüdür (Stokes, 2012: 147). Dolayısıyla arabesk üzerine yürütülecek bir tartışmada onun toplumsal yanını ıskalamamak gerekir. Ayas’a göre arabeske karşı takınılan akademik tavır 1980 öncesi “yüksek kültürden yana” ve olumsuz bir halde olmuş; ancak 80’ler sonrası literatürde “Doğu-Batı sorunsalına dayanan ilk dönem tartışmaları” ile “kapitalistleşme ve kentleşme temelli” tartışmalar arasında “bir köprü” kurularak alandaki çalışmalar çeşitlenmiştir (2015: 242). Özellikle Meral Özbek’in “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski” (1991) ve Nuran Erol Işık ile Caner Işık’ın “Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak” (2013) çalışmaları, arabeskin toplumsal yanının görünür kılınması konusunda oldukça önemlidir.

Türkiye’de 1950’lerde ve 1960’larda söz konusu olan politik ve ekonomik değişimler taşradan merkez kentlere doğru hızlı iç göçlerin gerçekleşmesine sebep olmuş, bu kentlerin çeperlerinde oluşan gecekondu mahallelerinde kent kültüründen ayrı duran ve kendi köy kültürlerini yeniden üreten kesimlerin ortaya çıkması ile kültürel dokuda bir dönüşüm başlamıştır (Erol Işık ve Işık, 2013: 88-89). Böylesi bir dönüşüm döneminde popülerleşen arabesk, Özbek’in cümleleri ile “hem sözleri hem de müzik yapısı açısından, geleneksel Türk Müziği biçimleri ile Batı Müziği biçimlerini birleştirme çabasıyla hem toplumsal çelişkileri temsil eden, ama aynı zamanda bir üslup içerisinde bu farkları geleneksel öğelere eklemeye çalışan bir pratiktir” (1991: 117). Bu çalışmalar, arabeskin sosyokültürel yanını görünür kılan birçok farklı

çalışmayı tetiklemiş ve onun sosyal bir olgu olarak tartışılmasının önü açılmıştır. Buna karşın arabeski, psikanalitik bir çerçevede tartışan herhangi bir çalışma halen bulunmamaktadır. Literatürdeki çalışmalarda disiplinler arası bir araştırma geleneği takip edilmiş; ancak kültür ve sanat alanı ile sosyoloji arasında sıkı bir bağ kurulduğu için seçilen disiplinlerin araştırma metotları, teknikleri ve yöntemlerinden dolayı psikanalizin odağına yerleşen öznenin bilinçdışı süreçleri kapsam dışında kalmıştır.

Lacan'ın özne ile ona dışsal olan Simgesel düzen arasındaki dolayım ilişkisini açıkladığı kavram seti, toplumsal görüngüler ile özne arasındaki ilişkiyi tartışmayı kuramsal olarak olanaklı hale getirmiştir (Jameson, 1996: 212-213, 218-222). Lacanyen kuramda özne, bu görüngülerin yerleştiği Simgesel düzene tabi olduğu bu düzen tarafından belirlendiği ölçüde bir özneye dönüşebilir (Zupančič, 2011a: 37-38). Dolayısıyla Lacanyen kuramın sağladığı bu olanak, 1980 öncesinde popülerleşen arabesk kültür, bu kültürün özneleri ve bu öznelerin açığa çıkmasına yol açan toplumsal formasyon arasındaki ilişkiyi görünür kılınması için kullanılabilir. Bu bağlamda arabesk şarkılar ve filmler, kente göç etmek zorunda kalan öznelerin burada karşılaştıkları modern düzen ile dolayım kurma konusundaki eksikliğini ve bu eksikliğin yol açtığı gerilimi, kaygıları ve korkuları yüzeye çıkaran bir fantazi sahnesi olarak işler gibidir. Özellikle arabesk filmlerde kentin çeperindeki yaşam alanları geleneğin, masumiyetin ve onurun yüceltildiği mekânlar olarak karşımıza çıkar. Bu yüceltme, aynı zamanda kentin adil olmayan modern düzenine karşı bir savunma mekanizması olarak işler; bu mahalleler bozuk düzenin altında ezilen, kentin sosyo-simgesel alanından dışlanan veya bu alanda kabul görse de orada huzuru bulamayan öznelerin varlığını garanti altına alan mekânlardır.

“Arabeskin Babaları”, buradaki huzurun garantörü ve modern düzenin zulmüne, tehditlerine karşı bu öznelerin koruyucusu olarak karşımıza çıkar. Filmlerde bu mahallelerin alameti farikası olarak namus, dürüstlük, delikanlılık, sevdiklerine ve geleneğe bağlılık gibi birçok gösteren yüceltilir; ama aynı zamanda bu gösterenler Gencebay'ın, Gürses'in ve Tayfur'un canlandırdığı karakterler üzerinde yoğunlaşarak onların erkekliğini garanti altına alan fazlalıklara dönüşür. Onlardaki bu fazlalık, Lacanyen kuramda erkekliği tamamlayan ve bir çeşit boş gösteren olarak yapılanan fallus kavramına örnek olarak okunabilir. Böylece gecekondü mahallelerindeki öznelerin kentteki kültüre, karşılaştıkları yeni düzene, modernleşen yapıya

eklemlenme konusundaki eksiklikleri, arabesk filmlerdeki kahramanlarımızın taşıdığı bu fazlalığın yüceltilmesi ile bastırılır. Bu işlem ve sinemanın bir fantazi sahnesi kurgulama konusunda sunduğu imkân sayesinde, geleneksel ve modern olan arasında saf bir eksiklikle damgalanmış özneler Gencebay, Gürses ve Tayfur'u Babanın-Ad(lar)ı konumuna yerleştirecekleri bir olanak tanınmış olur.

Çalışmadaki iddiaları desteklemek için bu üç ismin rol aldığı 1970 ve 1980 yılları arasını kapsayan dönemdeki filmler incelenmiştir. Giovanni Scognamillo'nun aktardığı üzere Türk Sineması, 1970'lerin ilk yarısından itibaren taşraya ulaşan televizyonun ve ülkeye giren yabancı filmlerin etkisiyle mali bir bunalıma girmiş ve bu dönemde seyirciyi sinema salonlarına çekmek için seks filmleri ile "seks furçasına antitez teşkil eden" arabesk filmlerin yapımı artmıştır (1988: 27-34). Bu buhran döneminde Gürses üç, Gencebay 12, Tayfur'un ise sekiz filmde başrol oyuncusu olarak karşımıza çıkar ve bu filmlerin yarısından fazlası, seks filmleri furçasının yükselişte olduğu yıllarda yapılmıştır. Bu dönemde Babanın-Ad(lar)ı kavramının işlevine uygun bir biçimde bu filmlerde toplumsal ahlâk yasalarının da taşıyıcılığı üstlenilmiş gibi görünmektedir. Ayrıca bu dönem arabeskin, kültürel olarak geleneğe atıfların, toplumsal huzursuzluğa isyanın ve değişime yönelik taleplerin korunduğu bir dönemken, 1980 sonrası kendisini var eden bu anlamın dışında bir üretim sürecine girmiştir (Erol Işık ve Işık, 2013: 102-103). Elbette 12 Eylül askeri darbesinin payını da unutmamak gerekir; ancak şüphesiz bu, başka bir araştırmanın konusu olarak ele alınabilir.

Bilinçdışının Öznesi ve Babanın-Ad(lar)ı Arasındaki İlişki

Bu kısımda Lacanyen özne kavrayışına yönelik bir tartışma yapacak ve bölünmüş öznenin oluşumundaki süreci kuramsal olarak serimlemeye çalışacağız. Lacan'a göre özne dilin alanı içerisinde, "gösterene göre ikinci sırada" oluşur ve bu nedenle \$, yani üzeri çizili S şeklinde temsil edilmelidir (2013: 149). Bu, bölünmüş öznenin sembolik alandaki gösterenler ve kendi hayali senaryoları arasında kurduğu dolayım ilişkisinin temelini sağlar. Bu durumu Lacan, ilkel çağlarda mağarada yaşayan öznenin duvara çizdiği resimleri kullanarak özetler:

İlk gösteren çentiktir, örneğin öznenin *bir* hayvan öldürdüğü onunla gösterilir, o sayede, on tane daha öldürdüğünde kafası karışmayacaktır. Hangisinin hangisi olduğunu hatırlaması gerekmeyecek ve bu tek çizikten

yola çıkararak öldürdüklerini sayacaktır. Özne kendi yerini de tek çizikle belirler ve kendini önce, ilk gösteren olan dövmeyle işaretler. Bu gösteren, bu *bir* yerleşir — hesap *bir* tane birdir. Özne kendini bir seviyesinde değil, *bir* tane bir seviyesinde, hesap seviyesinde özne olarak belirler. Bu iki bir, daha bu aşamada birbirinden ayrılır. Böylece ilk bölünme ortaya çıkar, ilişkileri içinde en başta kendisini özne olarak kurmasını sağlamış olan göstergeden ayrılır. (...) özne kendisinin bir ikiz eşinin böyle oluştuğunu görür—bir anlık dayanıksız, yansımaya dayalı hakimiyet imgesinden oluşuyormuş gibi görür, sadece kendini hayal etmesi sayesinde insan olduğunu hayal eder (2013: 150).

Özneleşme deneyimi her zaman için, öznenin imgesel senaryosunda hayalini kurduğu “ben” ile bu imgeyi sembolik alanda işaretleyen “çentik”, gösteren arasındaki dolayımda gerçekleşir. Bu deneyim öznenin, her zaman için kendine içsel olan bir şeylerden feragat edileceği anlamına gelir; zira çentik, öznenin imgesel senaryosunu da ancak ve ancak bu dolayım ilişkisinin sınırlarına hapseder. Öznenin imgesel senaryosu, her ne kadar uçsuz bucaksızmış gibi görünse de en başında bu sosyo-simgesel alandaki gösterenin etkisine muhtaçtır. Bu etki ile kendisini alandaki diğer öznelerden farklılaştırır ve gösterenin sunduğu imkân dahilinde anlamını aramaya çalışır. Saffet Murat Tura'nın cümleleri ile aktaracak olursak bu, “kültürel insanın temel dramı ve çelişkisi” olarak görülmelidir: “Ardında bıraktığını ileride arayacak, toplumsallaşmanın ilk adımı ile yitirdiğini (yani narsistik bütünlüğünü) toplumsallaşma sürecinde kapatmaya çalışacaktır. İşte bizi kültürel dünyada yol almaya iten nostaljinin, eksiklik duygusunun temeli budur” (2010: 197).

Lacanyen psikanalizde özneleşme deneyiminin bu yanı, bilinçdışının kuruluşunda kilit bir rol oynar. Bilinçdışı daima “her şeyin başı olan, her şeyi başlatan” ilişkinin gerçekleştiği yer olarak özneyi belirler; ama aynı zamanda sembolik alandaki gösterenin etkisi kesintisiz, sürekli ve tutarlı bir şekilde gerçekleşmez ve beraberinde özneyi her zaman için rahatsız edecek bir aksaklık, bir eksiklik, bir kesinti hissiyatı getirir (Lacan, 2013: 49). Bu nedenle öznenin toplumsallaşarak kapatmaya çalışacağı narsistik eksiklikle başa çıkabilmesi en başından imkânsızdır; çünkü özneleşme bu temel kesintide, aksaklıkta temellenir. Lacanyen bilinçdışı kavramı, öncelikle “kişiler-ötesi somut söylemin, öznenin bilinçli söyleminin devamlılığını sağlamasında eksik kalan kısım” olarak oluşur ve bu eksik kalan kısım olan öznenin geçmişi/öyküsü, gösterenlerin etkisiyle yapılan bir dizi/oyun içinde sansürlenerek bastırılır (Castanet, 2017: 30-31). Tura'dan aktaracak olursak: “İnsanlar tüm ‘toplumsal-kültürel’ yaşamları boyunca bilinçdışına yerleşik bulunan, sürekli olarak

duygulanımlarını yapılandıran ve 'biyolojik-doğal' yaşamdan 'kültürel-toplumsal' yaşama geçişin mirasçısı olan çatışmaları tekrar tekrar, yeniden yaşarlar..." (Tura, 2010: 19). Burada kültür, Terry Eagleton'ın cümleleriyle, "çözüm sunduğu bölünmenin aynı zamanda semptomudur" ve "şifası olduğu hastalığın ta kendisidir" (2005: 42).

Simgesel düzen ile özne arasındaki bu tutarsızlık, Lacan'ın "büyük Öteki yoktur" önermesinin temelini oluşturur. Slavoj Žižek'in altını çizdiği üzere gösterenler dizisi ile özne arasındaki ilişki, eninde sonunda ulaşılacak bir sağduyu alanına işaret eder; ancak bu alan öznenin elinde git gide parçalanır ve radikal bir yarığa, her şeyi çekip yutan bir karadeliğe dönüşür (2014: 35). Buna karşın özne, bu radikal yarık içerisinde damgalanarak kurulmak zorundadır. Dolayısıyla bu alanın içerisinde kalmaya ve Simgesel düzenin bir anlam taşıdığına dair inancı ayakta tutmalıdır. Aksi takdirde Simgesel düzenden kopuş, özneyi kuran gösterenlerin etkisini devre dışında bırakacağı için psikozla sonuçlanır. Öznenin bu çatışkılarla başa çıkabilmesi ve Simgesel düzendeki gösterenlerin sağladığı anlama giden yolu takip edebilmesi için devreye giren aracı, bu yapıda bir konum olarak görebileceğimiz "Babanın-Ad(lar)ı"dır. Bu nedenle Lacan, babanın buradaki aracı rolünü yerine getirme konusunda eksik kaldığında öznenin psikoza sürükleneceğini belirtir (akt. Murphy vd., 2001: 64).

Freud'a göre babanın işlevi doğrudan doğruya ensest yasağı ile ilişkilidir; "çocukluk dönemi cinsel ilgilerinin korkulu düşmanı" olarak baba, yasanın çiğnenmesi durumunda cezalandırma işlevini yerine getirecek özne olarak tanınır (2003: 226). Baba, özneye çiğnenmemesi gereken yasaların neler olduğunu sürekli hatırlattığı için aynı zamanda bir yol göstericidir. Lacanyen kuramda baba, yerleştiği konum ile çocuğa yapıdaki anlama ulaşarak bir özne olabilmesi için takip edeceği patikaları işaretler. Lacan'a göre Babanın-Adı, arzunun yapısını bu işlev sayesinde ayakta tutar (2013: 40). Özne, bu ekseninde hem "en temel yasak" olarak bilinen ensest yasağını tanır hem de bu yasak ile Simgesel düzene giriş yapar; cinsel kimliği ve bu kimlik üzerinden yerleşen bir çeşit "ilksel ben ideali" bu sayede oluşur (Tura, 1994: 33-4). İlksel yasakla çıktığı bu yolda özne, Simgesel düzendeki yasalar silsilesini takip ederek anlam alanındaki gösterenler zincirine eklemeye çalışır. Dolayısıyla ensest yasağı öznenin, kendisini toplumsal formasyon içerisinde işaretleyeceği

göstereni, kendisini bu alanda konumlandıracağı özne kimliğini kurgulamasına giden yoldaki ilk işlemdir. Babanın-Ad(lar)ı kavramının ve kastrasyon karmaşasının öznel bir deneyimden ibaret olmaması, toplumsal formasyonla arasındaki bu role dayanır. Baba, hem özneyi ensest yasağı ile tanıştıırıp Simgesel kastrasyonu gerçekleştirir hem de öznenin dilin alanına girmesini sağlar.

Bu bilinçdışı deneyimin açığa çıktığı birçok örneği sanat eserlerinde bulabiliriz. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin tematik yapısında suçluluk duygusu oldukça yoğun bir şekilde görülür: Behçet Necatigil'den İsmet Özel'e kadar birçok şairin eserlerinde, Freud'un "uygarlığın tam kalbindeki hoşnutsuzluk" olarak tarif ettiği etik ilkeler ve ahlak yasalarının sürekli çatışmasından kaynaklanan bir suçluluk, yasayı ihlal söz konusu olmasa bile yasayı ihlal arzusunun yarattığı bir buhran bulunur (Şen, 2015: 254, 265). Modernleşen ülkenin yeni düzenindeki değişimin kendisi, bir dizi etik ilke ve ahlak yasasını beraberinde getirir; ama aynı zamanda süperego olarak işleyen bu yasaların dayattığı erdemın kendisi, bilinçdışı bir suçluluk duygusu üretir (Şen, 2015: 255). Freud'a göre babanın yasağı ile karşılaşan evlat, onu öldürerek yasağın birincil engelini ortadan kaldırmayı ister; ama ona uymayı kastrasyon karmaşasında öğrenmiş olduğu için bu düşünceden midesi bulanır ve özne, "zıt değerlikli" bir hisle yüzleşir (Freud, 2003: 95). Bu tür düşüncelerin "içsel algılama alanından dış dünyaya" atılması gerekir ve bir savunma mekanizması olan "projeksiyon" işlemi modern sanatlarda şiirlerde başvurulan kişileştirme sanatı gibi araçlarla gerçekleştirilir (Freud, 2003: 138-141).

Yeşilçam sinemasının 1960'lar ve 1970'lerde popüler olmuş birçok filminde bu zıt değerlikli duyguların hem çocuk hem de baba figürlerine yansıtıldığı söylenebilir. Nurdan Gürbilek bu dönemde yapılan Ayşecik, Sezercik, Yumurcak gibi çocuk filmlerinde hep suçsuz yere cezalandırılan, "adil olmayan bir yasanın kurbanı olan", "kötülüklerle dolu büyük şehrin ortasında öksüz veya yetim kalmış ya da her an öksüz veya yetim kalma tehdidi altında" kalan ve "erken yaşta hak etmediği bir acıyla savaşmak zorunda" bırakılan çocukların hikâyelerinin anlatıldığına altını çizer (2012: 39). Kahramanımız henüz küçücükken adil olmayan bir düzenin içinde kalır ve yol gösterme vazifesini dört dörtlük yerine getirecek bir baba figürü genellikle yoktur. Her ne kadar bir suç işlemeseler bile bu eksikliğin kendisi onların karşılaştığı cezaların sebebi gibidir. Umut Tümay Arslan'a göre benzer bir sorun, 1970'lerin popüler

filmlerinde -özellikle Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı filmlerde- karşımızdadır: Bu filmlerdeki kahramanlarımızın babaları ya o küçükken ölmüştür ya da mevcut düzene uyum sağlama konusunda yeterli güce ve kudrete sahip olmayı başaramaz ve son kertede hep “kandıran ve kandırılan baba!” olarak karşımıza çıkar (Arslan, 2005: 15). Dolayısıyla Babanın-Ad(lar)ı bu filmlerde sürekli olarak eksik bir konuma işaret eder; kahramanlarımız, bozuk bir düzen içinde yollarını kendileri bulmak zorunda kalır.

Babanın-Adı, temelde “doğadan kültüre” geçişin simgelenmesini sağlar: Uygarlık yalnızca anneye karşı duyulan arzunun bastırılması ile gelişebilir ve bu yüzden Babanın-Adı, “ensest yasağıyla ve sembolik yasanın kışkırtılmasıyla birleştirilmiştir” (Homer, 2013: 83-4). Lacan’a göre bu süreçte kastrasyon karmaşası, iç içe geçen iki düğüm noktası barındırır:

1-Terimin analitik anlamında semptomların dinamik yapılanmasında, yani nevrozlarda, sapıklıklarda ve psikozlarda analiz edilebilir olan şeyde, 2- Bu birinci role mantıki açıklamasını veren gelişimin düzenlenmesinde; yani öznenin o olmaksızın kendi cinsinin ideali ile özdeşleşemeyeceği, cinsel ilişkide ağır riskler almadan partnerinin gereksinimlerine cevap veremeyeceği, hatta bu ilişkiden doğacak çocuğunkileri bile uygun biçimde karşılayamayacağı bilinçdışı bir konumun yerleşmesinde (Lacan, 1994: 40).

Öznenin bilinçdışı semptomları ve cinsel kimliğin oluşmasını sağlayacak bilinçdışı gösteren bu iki düğüm noktasında yapılanır. Kurgulanan cinsiyet özdeşliği öznenin, Simgesel düzen içerisinde arzuyu nasıl üreteceğini göz ucuyla görmeye çalışacağı bir süreci başlatır. Zupančič’in altını çizdiği hali ile burada, “özneyi aynı zamanda hem kendi keyfinden ve/veya simgesel işlevinden ayıran hem de ona bağlayan mesafe” oluşumu söz konusudur (2011a: 192). Öznenin arzulamayı öğrenmesi, kendisinden kastrasyonla koparılıp ötelenen arzu nesnesi ile arasındaki mesafe sayesinde gerçekleşir. Žižek’e göre buradaki temel sorun, arzularımızın tatmin edilip edilmemesi değildir; çünkü arzuların kendiliğinden olan, doğal bir yanı yoktur ve öznenin arzulamayı öğrenmesi gerekir (2006). Kastrasyon karmaşası ile özne, kendinden eksiltelen göstereni Babanın-Adı konumuna yerleşen özneye atfeder ve onun Simgesel düzende özne olabilmesini sağlayan bir fazlalık taşıdığını kurgular. Arzulamayı öğrendiği yolun başlangıcı, bu fazlalığın peşine düşerken kerteriz aldığı bu konumdur. Dolayısıyla 1960’ların ve 1970’lerin popüler filmlerinde babanın eksik oluşunda Simgesel düzene geçişteki eksiklikten çok, kahramanımızın bu eksikliğe rağmen düzen içerisinde kendi başına bir özne olarak kurabilmesini sağlayan

fazlalığının yüceltilmesi söz konusudur. Bu fazlalık sayesinde beyaz perdede Babanın-Adı konumuna eksik olan baba yerine güçlü, bileği bükülmez, haklının yanında ve zalimin karşısında duran kahramanımızın yerleştiğini ileri sürebiliriz.

Aynı sorun, arabesk filmlerde de belirgindir. Bu durum, devletin kültürel politikalarının arabeske yönelik katı tutumu ve bir müzik türü olarak onun devlet radyolarından yasaklanması ile ilişkilendirilebilir. Arslan'ın belirttiği üzere arabesk müziğin çeşitli müdahaleler ile radyolarda yasaklanması ile Yeşilçam sinemasının tiyatroya kıyasla tıpkı bir üvey evlat gibi ilgisizlik yüzünden bir boşlukta kendi kendisini kurmaya çalışması arasında bir bağıntı kurulabilir (Arslan, 2005: 34). Burada arabeskin ve Yeşilçam'ın erkek karakterlerinin haletiruhiyesinde tekrar eden öğelerin neler olduğu bizim için önemlidir. Arabeskin babaları ve Yeşilçam'ın erkek karakterleri hem büyük bir fazlalığı hem de büyük bir eksikliği eşgüdümlü olarak taşır: Kahramanlarımız delikanlılığı, mertliği, yiğitliği ve mazlumun yanındaki dik duruşuyla herkesin takdirini kazanır, onun bileğini kimse bükemez; ancak bu fazlalık, onun değişmekte ve modernleşmekte olan düzene ayak uydurmasının da önüne geçer ve sürekli eksik kalmasına sebep olur. Bu nedenle 1970'lerin arabesk kültüründe ve Yeşilçam'ın filmlerinde sahnelenen erkeklik fantazisinin, adil olmayan bu yeni düzene eklemlen(e)meyişin bir fazlalığa işaret ettiği ve bu eklemlenme eksikliğinin kendisinden bir keyif üretilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz.

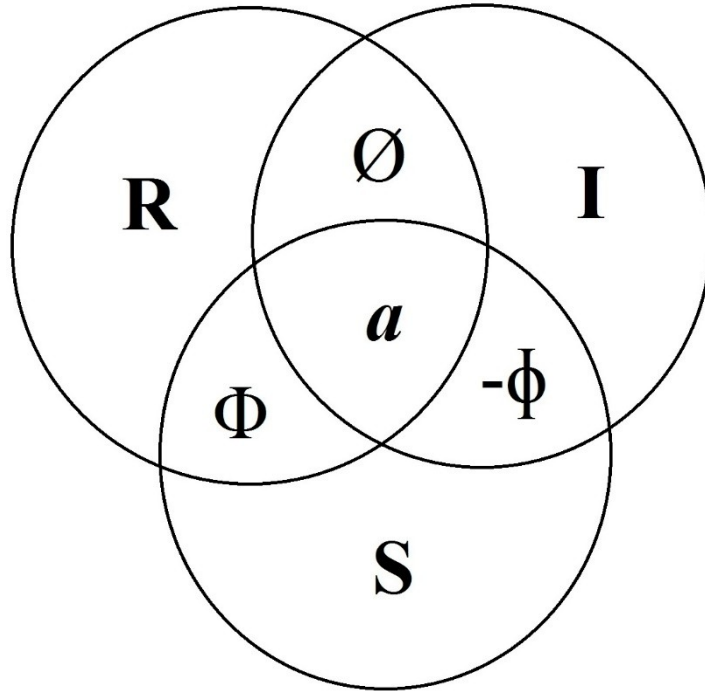
Keyfin bir eksiklik üzerinden üretilmesi, Simgesel kastrasyonun her zaman için devrede olduğunun göstergesidir. Saffet Murat Tura'nın altını çizdiği üzere kastrasyon karmaşasının sonucu Freud'un kuramında kabaca erkek için "penisin kesilmesi tehdidi", kadın içinse "penis haseti" olarak görülür; ancak Lacan'a göre buradaki sorun, onun dil düzeyindeki simgesel işlevidir ve bu nedenle babadaki fazlalığı Lacan *fallus* kavramıyla açıklar (1994: 16-7). Burada fallus bir üreme organından çok, Simgesel düzende anlamlı hale gelen bir gösteren/imleyen olarak işler (Lacan, 2013: 71-2). Aslında fallus, "gösterileni olmayan bir gösterendir" (Balkaya, 2013: 65). Bir gösterilene sahip olmadığı için, daha doğrusu Zupančič'in tabiriyle yalnızca Simgesel düzenin "arka planı önünde anlamlı hale gelir" bir gösteren olduğu için onun, "yüce Gizem halesine bürünen özgül bir yerleştirilmiş insani keyif imgesine bağlandığı" noktada işlevini yerine getirebilir (2011b: 195). Dolayısıyla Yeşilçam'ın 1970'lerdeki popüler erkek karakterlerinde tekrar eden bu

yüceltim, izleyicilerin öznel senaryolarında yerelleştirilebildikleri birer keyif imgesi olarak okunabilir.

Hem bu filmlerdeki erkek karakterlerin hem de arabeskin babalarının sahip olduğu fazlalığın bir fallus olarak anlamlı hale gelmesini -sonraki bölümlerde tartışacağımız üzere- 1950 sonrası süreçte gerçekleşen ekonomik, politik ve toplumsal değişimler ve bu dönemde oluşan gecekondu mahallelerinde yaşayan özneler ile kentteki modern düzen arasında gerçekleşen Simgesel kastrasyon deneyimiyle ilişkilendirebiliriz. Bu nedenle arabesk filmlerde yüceltilen delikanlılık, geleneğe bağlılık, toplumun ezilen kesimlerinin taşıdığı tertemiz duygular gibi birçok gösterenin, 1960'larda ve 1970'lerde söz konusu olan travmatik bir eksiklik deneyimi ile baş edilebilmesi için yüceltildiğini ve Gencebay, Gürses ve Tayfur'un canlandırdığı karakterlere yansıtılarak bir savunma mekanizması işlevi gördüğünü ileri sürebiliriz.

70'lerin Arabesk Öznesi Neyin Peşine Düşer?

Arzunun yapılanması için öncelikli olarak fallusun bir zevke gönderme yapması gerektiğini unutmamamız gerekir. Fallusa sahip olmanın zevki, bir arzu nesnesinde yoğunlaştırılmalıdır. Lacan için fallusun ne anlam ifade ettiğini aşağıdaki şemadan (akt. Regland, 2015: 18) yararlanarak açıklayabiliriz:



Tablo 1. Borromean Düğümü

Şemadaki R, I ve S kısımları özneyi kuran Gerçek (*Real*), İmgesel (*Imaginary*) ve Simgesel (*Symbolic*) düzenleri gösterir. Üç düzenin kesişim noktasında ise nesne *a* bulunur. Nesne *a*'nın hemen üzerinde, Gerçekle İmgesel düzenin kesiştiği yere büyük Öteki'deki eksik -bilgideki delik- yerleşir. Lacan'a göre büyük Öteki, tüm gösterenler aynı düzeyde olmadığı için hiçbir zaman tastamam bir yapı olarak kurulamaz ve daima bir eksiklik, bir delik barındırır (akt. Žižek 2015a: 597). Dolayısıyla Gerçek düzen sürekli olarak büyük Öteki'deki bu eksikliğini hatırlatır, özne de İmgesel düzende senaryolarla bunu örtbas etmeye çalışır. Simgesel düzenin ve Gerçek düzenin kesişim noktasındaysa fallus bulunur. Özne, kastrasyon karmaşasını Gerçek düzende deneyimlediği için fallusun oluşumunda bu alan etkilidir ve babanın yasası Simgesel düzende temellendiği ve arzu nesnesi bu alandaki eksikle yapılandığı için fallus, bu kesişim alanında açığa çıkar.

Çocuk, annenin bir parçası olmanın zevkini Gerçek düzende deneyimler. Babanın-Adı aynı zamanda onu bu ilksel zevkten kopardığı için Gerçek düzende bir deneyimi oluşturur ve fallus da Simgesel düzen içerisindeki diğer gösterenlerle olan ilişkisiyle anlamını kazanacağı için iki alanın etkisi ile yapılır. Buna karşın fallus en başta yitirilmiş bir zevk üzerinden yapılandığı için özne ona sahip olmayı tam olarak başaramaz. İmgesel ve Simgesel düzenlerin kesiştiği noktada aynı sembolün eksikle işaretlenmesinin sebebi budur. Öznenin içsel alanında sürekli olarak takıldığı şey fallusun kendisi değil, "onun yokluğudur" (Lacan, 2014: 192). Dolayısıyla ona yasaları hatırlatan ve kaybettiği zevke kavuşabileceğine dair intiba uyandıran işlemde fallus, Simgesel düzende gösterenlerin etkisine ihtiyaç duyar; ama bu, paradoksal bir şekilde özneyi fallusa sahip olma konusunda eksik bırakır. Onun başka bir öznedeki olduğu yanılmasının temelini, fallusun bu özelliği oluşturur.

Babanın-Adı, özneyi fallusa ulaşabilmesi için Simgesel düzene taşıyan aracı olarak iki aşamada belirleyicidir: Birinci aşamada özne, hiçliğini/eksikliğini temsil edecek gösterenin peşine düşer; ikinci aşamada ise, öznedeki bu hiçliğin yerini dolduracak nesne *a* devreye girer (Žižek, 2015b). Dolayısıyla arzunun yapılanması için özneye Simgesel düzeni nasıl yorumlayacağını öğretecek bir aracı gerekir. Gencebay, Gürses ve Tayfur'u 1970'ler için önemli kılan nokta burada bulunabilir. Onların filmlerinde canlandırdıkları karakterler, toplumsal düzene ayak uydurma konusunda eksik kalmış özneler tarafından fallusa sahip araçlar olarak kabul

edilmelerini sağlayan ve bu üç ismi Babanın-Ad(lar)ı konumuna yerleştiren bir fantazi sahnesidir. Onlar, kentin sosyo-simgesel sahasına kayıtlanamayan öznelere kökensel eksikliğini örtbas etmelerini sağlayacak fazlalığı temsil eder. Böylece modern toplumsal formasyon ile geleneksel olan arasında kalan, iki taraftan birine konumlanamayan öznelere eksik, yaralı ve örselenmiş bir yaşamın taşıdığı anlamı öğretirler. Bu işlemin gerçekleşmesi için gereken düğüm noktaları, 1950'lerden 1970'lere uzanan süreçte yapılmıştır.

Öncelikli olarak taşradan kente göçün burada oldukça önemli bir moment olduğu açıktır. 1950'li yıllardaki Demokrat Parti politikaları, köy ve kent arasındaki geçişi kolaylaştırmış ve toplum daha dinamik hale gelerek “hızlı ama kontrolsüz bir değişime tabi olmaya başlamıştır” (Erol Işık ve Işık, 2013: 76). Özellikle 1950'lerde Demokrat Parti'nin köylüyü görünür kılan, taşra ile kent arasındaki ulaşımı kolaylaştıran, köylerin makineleşmeye açılmasını teşvik eden politikaları, kente göçün çok hızlı bir şekilde ilerleyerek büyük şehirlerin çeperlerinde gecekondulaşmanın başlamasına sebep olmuştur (Ortaylı, 2015: 102,113). Köyden kente göçteki bu yoğunluk, 1960 ve 1980 yılları arasında “toplumsal canlanma” olarak adlandırılabilir bir dönemi başlatır: Özellikle 1961 anayasasının sağladığı hak ve özgürlük ortamı, toplumsal hareketlerin yeşermesi, muhalefetin canlanması, siyasal katılımın artması ve “kırdan kente göç eden nüfus da dahil olmak üzere özellikle kentlerde gündelik hayatın -bütün sorunlarına rağmen- canlanması ve demokratik hayatın görece derinleşmesi” gibi birçok sonuç doğurmuştur (Özbek, 1991: 16).

Toplumsal kaygıların ve sorunların görünür kılınması bu dönemde bir ölçüde kolaylaşmış ve toplumun belirli kesimleri seslerini farklı yollardan duyurabilmişlerdir. Arslan'ın altını çizdiği üzere 70'lerin Yeşilçam'ında söz konusu olan çeşitlilik, 60'larla başlayan ve 70'lerde belirginleşen toplumsal hareketlenmelere paralel bir şekilde gelişmektedir: Yapılan filmler “kimi zaman sınıfsal bir öfkeyi, kimi zaman dayanışma ve adalet talebini, kimi zamansa gündelik hayatın maddi engellerini, sıradan gündelik meseleleri seslendirir” (2005: 53). Bu dönemde toplumun farklı kesimlerinin sesleri duyurulabilmiş olsa da kentin çeperinde kalmış olan gecekondu mahalleleri, yasalar nezdinde anlamına bir türlü kavuşamamıştır. Örneğin 1950'lerde oluşmaya başlamasına rağmen gecekondu kavramı TBMM gündemine 20.07.1966'da kabul edilen 775 sayılı Gecekondu Kanunu'nu ile gelmiştir. Bu yasadaki tanım, “kendisine

ait olmayan arsalar üzerinde, imar yasalarına aykırı olarak yapılan yapılar gecekondulardır” şeklinde, “yapı sınıfının bir alt sınıfı” olarak yapıldığı için gecekondu olgusunun farklı boyutlarını çıkarsama olanağını ortadan kaldırmıştır (Tekeli ve Okyay, 1981: 7). Bu, gecekondu mahallelerinin yasalar çerçevesinde birer yaşam alanı olarak kabul edilmediğinin bir göstergesidir. Nitekim bu mahallelerde yaşayan insanların iş gücüne katıldıkları kent merkezlerine ulaşmaları, bireysel girişimler sonucunda ortaya çıkan dolmuşlar tarafından sağlanmış; ancak bu hizmet türü hakkında 1980'lere gelinceye kadar herhangi bir çalışma yapılmamıştır (Tekeli ve Okyay, 1981: 1).

Bu bağlamda gecekondu mahallelerinin ve dolayısıyla bu mahallelerde yaşayan öznelerin, anlam alanı içerisinde yasaklı, görünmez ve eksik bırakılmış bir noktada sabitlendiğini söyleyebiliriz. Yasal çerçevede bu yaşam alanları, orada olmaması gereken binalardan ibarettir ve bu nedenle belediyelerin götürdüğü hizmet oldukça kısıtlı, bürokrasinin nazarında bu yaşam alanları mahrumiyet bölgeleridir. Bu nedenle gecekondu mahallelerinde yaşayan öznelerin, mevcut düzendeki gösterenleri takip etmeleri için yol gösterecek bir aracı bulmaları oldukça zordur. Devlet ile kurulan temas gecekonduları yıkmaya gelen dozerler, askeri darbe sonrası sükûneti sağlamak için devriye gezen kolluk kuvvetleri veya bir gelir elde edeceklerse vergi tahsili için gelen memurlardan oluşur; ama aynı zamanda bu mahalleler hem ucuz iş gücü sağladıkları hem de seçim zamanları hatırı sayılır bir oy miktarı barındırdıkları için altyapı hizmetleri ve hatta tapular konusunda söz veren politikacıların uğradığı mekânlardır. Dolayısıyla bu mahallelerde yaşayanların devlet ile karşılaşmaları hem bir cezalandırma mekanizmasında hem de çıkar odaklı bir tanıma-tanıtma ilişkisiyle gerçekleşiyor gibi görünmektedir. Bu, devletin bu mahallelere karşı tutumundaki kararsızlığının bir göstergesi olarak okunabilir: Bu karşılaşmalarda neyin cezalandırılacağı da neyin onaylanacağı da belirsizdir.

Gecekondularla şehir merkezi arasındaki ulaşımı sağlayan dolmuşlara karşı tutum, bu mahallelerin anlam alanındaki konumu ile ilişkili görülebilir. Gecekondular gibi dolmuşların da maddi varlıkları keşfedilmiştir; ancak Simgesel düzende bir anlam kazanmaları oldukça zor olmuştur. Buradan hareketle gecekonduların ideolojik olarak Freudyen anlamda *tekinsiz* mekânlar olduğunu ileri sürebiliriz. Freud'un kavramsallaştırdığı haliyle *tekinsiz*, “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve

yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür” (1999: 326) ve “gerçekte yeni ya da yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir” (1999: 347). Gecekondu mahalleleri de böylesi bir bastırma süreciyle tekinsiz bir hal almış gibidir: Bürokrasi için buralar maddi birer gerçekliğe sahiptir ve kent, burada yaşayan insanlara işgücü olarak ihtiyaç duyar; ama aynı zamanda buradaki yapılaşmanın çarpık formu, onun bir yaşam alanı olarak kabul edilmesini engeller. Devlet arazileri üzerinde böylesi bir yaşam alanının aslında var olmaması gerekir; ama yine de bu çarpık ve kirli alan, kentin işgücünü ve partilerin oy ihtiyacını karşılayacağı için gündün güne genişlemesine ses çıkarılmaz.

Arabesk ile bu mahallelerde yaşayan özneler arasındaki bilinçdışı arzu aktarımının temel dinamiklerinin bu tekinsizlik ve yasaklanmışlık hissiyatı üzerinden kurulduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Aslında 60 Anayasası, hayli demokratik bir anayasa olarak karşımıza çıkmakta ve Türkiye'nin politik yaşamında o güne kadar görülmeyen bir şekilde sosyalist partiler ile sol hareketlerin olduğu bir dönemi beraberinde getirmektedir (Erol Işık ve Işık, 2013: 88-89). Aynı zamanda köyden kente göç, gecekondu, dolmuş ve arabesk arasındaki ilişkinin sıkışması da yine bu dönemde gerçekleşir:

60'tan sonra özel teşebbüsün sanayi yatırımları arttı, dolayısıyla kırdan kente süren göç yoğun bir şekilde devam etti. Sadece büyük şehirler değil, Anadolu'daki bazı merkezler de hızla genişledi. Gecekondu devlet arazisine yapıldı ve siyasilerin popülist tavrı sonucu tapu ve alt yapı hizmeti zamanla halka götürüldü. Gecekondu yerleşimi, kentleşme ve konut sorunlarına çözüm olması temelinde kısa vadede sorunu ortadan kaldırıyordu. Bununla birlikte yeni kentli gecekonducular, iç pazarın oluşmasına da katkıda bulunuyordu. Sanayileşme hamlesinin arttırdığı göç, barınma ihtiyacının karşılanmasını gecekondu aracılığı ile hallediyordu. Genellikle gecekonducularda belediye ve alt yapı hizmetleri yetersiz kalıyordu. 'Küçük ölçekli özel teşebbüs', taşımadan ('dolmuş') tüp gaza kadar birçok hizmeti sağlayarak bu tür eksiklikleri gidermeye çalışıyordu. Dolmuş taşımacılığı gecekonducuların ulaşım ihtiyacını karşılamak için kendiliğinden oluşan bir taşıma biçimidir; bu nedenle ismi dolduğu zaman hareket eden anlamındadır. Arabesk müziğin yaygın olarak dinlendiği yerler olan dolmuşlar, aynı zamanda gecekondu kültürünü yeniden üretmişlerdir. Bu yüzden arabesk müzik popüler kültürde yaygın olarak 'dolmuş müziği' olarak adlandırılarak bir bakıma dolmuş binen insanların geldikleri kültürel duruma da işaret etmiştir (Erol Işık ve Işık, 2013: 90).

Özetle gecekonducuların anlamı, oldukça tutarsız bir noktada oluşturulmuş gibi görünmektedir: Yasaklanmıştır; ama yine de varlığı, ona duyulan ihtiyaç nedeniyle

birçok konuda eksik bırakılarak onaylanır. Dolayısıyla bu özneler için Babanın-Adı konumunun ve onun aracılık işlevinin bu alanlarda her zaman için eksik kaldığını söyleyebiliriz; zira burada yaşayanlardan ne istenildiği muğlaktır ve bu deneyim, onları Simgesel düzen içindeki gösterenlere yönelme konusunda en başından eksik bırakır. İşte arabesk özne, böylesi bir bilinçdışı eksiklik ile damgalanmış bir özne kimliği olarak okunabilir. Gündelik yaşamında normal olarak gördüğü birçok şey onu suçsuz kılar; ama aynı zamanda kurallardaki muğlaklık nedeniyle ceza korkusundan da bir türlü tam anlamıyla kurtulamaz.

Bu bağlamda arabesk öznenin arzusunun eksiklik ile arasındaki bu bilinçdışı gerilimde yapılandığını ileri sürebiliriz. Bu gerilim, Freud'un zıt değerlikli olarak nitelendirdiği hisleri açığa çıkarabilir: Arabesk özne düzen içinde kendisine bir yerin tam olarak verilmediğini gayet iyi bilir ve buna isyan etmek ister; ancak bu, devletten kadere kadar geniş bir alanı kapsadığı için onun midasını bulandırır. Bu yüzden kadere, feleğe, düzene isyan her seferinde bir boyun eğişle sonuçlanır. Bu durum Gencebay, Gürses ve Tayfur'un sadece şarkılarında değil, başrolünü oynadıkları filmlerde de görülebilen bir semptomdur. Bu semptom, arabesk filmlerdeki ortak fazlalıkta belirginleşir: Her biri zeki, çalışkan, güçlü ve kuvvetlidir; ama sürekli haksızlığa uğrarlar ve mücadeleyi kazansalar da kaderlerindeki karayazı bir türlü değişmez. Sanki fallusa sahip olmanın bedeli mevcut düzenden dışlanmış olmakla, hayatın örselediği özneler olarak işaretlenmekle ödenmiştir. Bu nedenle Gürses'in şarkı sözleri "kentin içinde yolunu bulamayanların kederini, öfkesini taşır"; ama aynı zamanda burada bir "kabullenme ve boyun eğme de vardır" (Erol Işık ve Işık, 2013: 281) ve bu durum arabesk filmlerin hikâyelerinin başat unsurudur.

Arabesk Babanın-Ad(lar)ı'ndaki Fazlalık

Lacan'a göre arzunun yapılanması için öncelikli olarak bir aktarım ilişkisinin söz konusu olması gerekir: Özne, eğretileme yoluyla gösterenleri bilinçdışı düzeyde bir yoğunlaştırma işlemine tabi tutar ve arzunun aktarımı bu yoğunlaşma işlemi ile gerçekleşir (2014: 261). Gencebay'ın "Batsın Bu Dünya", "Kaderimin Oyunu"; Müslüm Gürses'in "İtirazım Var", "Dünya Ne Hale Gelmiş"; Ferdi Tayfur'un "Yaralıyım Dertliyim", "Garipler Çile Çeker" gibi şarkılarının her biri, arabesk öznenin ihtiyaç duyduğu bu yoğunlaşmanın gerçekleştiği örnekler olarak görülebilir. Bu şarkılar aynı zamanda arabesk filmlerin de olmazsa olmazıdır. Böylece şarkılarda söz konusu olan

bu yoğunlaşma, sinemanın sunduğu imkânın devreye girmesiyle bakış düzeyinde de gerçekleşebilir. Şarkılar ile filmler arasındaki bu bağ oldukça önemlidir; zira arabeskin babalarında müzikal anlamda da bir fazlalık halihazırda bulunmaktadır. Arabesk müzikte kullanılan çalgılar Arap müziği ve Türk makam müziği arasında sıkı bir etkileşim kurmuştur ve icracılarının klasik Türk müziği usullerine ve makamlarına hâkimiyetleri, klasik Türk müziği icracılarını etkileyecek seviyededir (Kanat, 2019: 44). İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) içinde bulunan müzik yapım firmaları, 1960'larda farklı müzik türlerine yönelik plaklar yapmaya başlamış ve ülkedeki müzik piyasasının çeşitlenmesini sağlamıştır (Kahyaoğlu, 2002: 87).

Bu genişleme Zeki Müren, Erol Büyükburç gibi yıldız isimlerin; Ruhi Su, Neşet Ertaş, Âşık Mahzuni Şerif gibi halk ozanlarının; Moğollar grubu, Erkin Koray, Barış Manço, Cem Karaca, Selda Bağcan gibi Anadolu Rock temsilcilerinin; İlham Gencer, Ajda Pekkan, Erol Evgin gibi pop ve hafif müzik yorumcularının müzik tarihimizde önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Böylesi geniş bir müzik pazarı içerisinde arabesk müziğin kendisine yer edinebilmesi için, öncelikli olarak müzikalitesinin buradaki rakipleri ile baş edebilecek bir seviyede olması gerekir. Nitekim Özbek'in dikkat çektiği üzere Gencebay şarkı sözlerini kendi yazmış, bestelerini ve düzenlemelerini kendi yapmış, orkestrasını kendi yönetmiş, iyi bir saz icracısı olduğu ve bütün plak yapımlarını kendisi plak şirketinde yaptığı için "kentli bir halk aşığı (ozanı)" olarak görülmüştür (1991: 179). Moğollar grubunun kurucularından Cahit Berkay da verdiği bir röportajda halk müziği enstrümanlarını öğrenmek için dönemin üstatlarından yardım aldığını, bağlama akort sistemlerini ise Gencebay'dan öğrendiğini belirtmiştir (2023). Gürses'in ise halk müziği ve sanat müziği makamlarına hakimiyeti bir yorumcu olarak oldukça üst düzeydedir. Hayko Cepkin, bazı şarkıların düzenlemelerinde çalıştığı bir dönemde Gürses'in üst düzey yorumculuk getiren makamları çok rahat bir şekilde altüst ederek düzenlemeleri daha yüksek bir seviyeye taşıdığını anlatmıştır (2016).

Dolayısıyla arabesk "gerek sol, gerek sağ ve gerek ise resmi ideoloji ideologları tarafından niteliksiz, yoz, bayağı gibi sıfatlarla" nitelendirilse de (Erol Işık ve Işık, 2013: 90) arabeskin babalarının müzik bilgisini ve müzikalitesini tartışmak oldukça sorunludur. Bu yüzden Gencebay, Gürses ve Tayfur'u arabesk müzik bağlamından çok, onu da kapsayan arabesk kültür bağlamında, taşıdıkları bu fazlalık ekseninde

tartışmamız gerekir. 1970’li yıllarda arabesk seven insanlar “arabesk kültüre” sahip bireyler olarak görülmeye başlanmış ve “sıradan, bayağı” olarak görülen bu kültür, elitler tarafından “arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve de kirleten bir kültür” şeklinde yorumlanmıştır (Keyder, 2013: 128). Buna karşın arabesk, bir kültür olarak özellikle 70’lerin ikinci yarısında oldukça popülerleşmiştir. Yeşilçam’ın ünlü kötü adamlarından Coşkun Göğen’in aktardığı üzere Ferdi Tayfur ile rol aldığı bir film, o dönem yalnızca yabancı filmler oynatan Beyoğlu’ndaki bir sinemada on hafta boyunca kapalı gişe oynatılmıştır (2022). Bu bağlamda toplum nazarında arabeskin babalarının, dönemin elit kesiminin Sembolik kastrasyon çabalarının da üstesinden gelmeyi başarmalarını sağlayan bir fazlalığa sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Gencebay, Gürses ve Tayfur’un taşıdığı bu fazlalık, arabesk filmlerin başından itibaren belirgindir: En güzel kadınlar onlara âşık olur, sesleri ve şarkılarıyla dinleyenleri büyülerler, nerede bir gariban-mazlum varsa yardımı onlardan isterler. Bu filmlerde gecekondulardaki öznelerin eksik kaldıkları ne varsa kahramanlarımızda onu kapatacak bir fazlalık bulunur. Geleneğe, örf ve adetlere bağlıdırlar, yalan söylemezler, paraya tamah etmezler, kendi refahlarından ve hatta hayatlarından başkaları için vazgeçmeyi vazife edinirler. Bu gösterenlerdeki yoğunlaşma, onların cüsselerinden dışarı taşan birer fazlalık gibi işler. Erkeklikleri bu gösterenlerle öylesine garanti altına alınmıştır ki, gecekondu mahallelerindeki veya köylerdeki diğer özneler gibi yaralı, eksik ve örselenmiş olarak yaşamak zorunda kalsalar bile bu, onları daha da güçlendiren bir yaradan ibarettir. Farklı gösterenlerin yoğunlaştığı bu fazlalık sayesinde arabesk özne, Simgesel düzenle arasındaki uçurumda yitip gitmeyi onurlu bir deneyim olarak yüceltmeyi öğrenir. Arabesk filmlerde kahramanlarımızın şarkılarını dinlerken şöhretin, paranın, aşkın ve mutluluğun kahramanlarımızı halihazırda beklediğine şahit oluruz; ama aynı zamanda bunların onlar için hiçbir anlam ifade etmediğini de gayet iyi biliriz. Yaşamları öylesi bir eksikle damgalanmıştır ki onların taşıdıkları bu fazlalık, son kertede onların başa çıkamadığı eksikliğin kendisinden bir keyif üretilmesini sağlar. Eksikten üretilen keyif, bu filmlerde sıkça görülen bir başka semptom olarak okunabilir.

Lacanyen psikanalizde sinemanın işleyişi, bakışın (gaze) devrede olduğu ve izleyicinin arzulamayı bu bakış yoluyla öğrendiği bir eksende tartışılmaktadır. Bakış burada “itkilerimizi harekete geçiren bir *objet petit a* formudur” (McGowan, 2012: 27).

Žižek'in dikkat çektiği haliyle arzularımızın yapay oluşu ve sinemanın bir sanat olarak bize arzulamayı öğretmesi (2006) de bu ilişkiye dayanır. Film seyreden izleyici, aynı zamanda burada sergilenen fantazi ile bakış üzerinden bir aktarım ilişkisi kurar. Bu filmlerin içinde keyif, hatta bir çeşit keyif-fazlası olarak işaretlenmiş birçok öge bulunur ve bunlar, özne tarafından filmi izlerken ancak göz ucuyla görülebilir. Aktarım ilişkisinin gerçekleşmesi, bu gösterenlerde yoğunlaşan keyfi göz ucuyla görebilen öznenin, bunu bilinçdışı eksikle ilişkilendirmesiyle söz konusudur. Arabesk filmler içinde bu ilişkiyi görebileceğimiz örneklerden biri olarak Gürses'in ilk filmi olan *İsyankâr*² i gösterebiliriz.

Filmde Gürses, annesi ve babası olmayan bir ağabeyi canlandırır. Müslüm geceleri bir gazinoda solistlik yapar, sabahları lise son sınıfta okuyan kardeşi Osman'ın (Eray Özbal) kahvaltısını hazırlayıp onu okula yolcu eder. Tek amacı kardeşini okutup iyi bir yerlere geldiğini görmektir. Müslüm başka konularda da yeteneklidir; mektup arkadaşı olduğu Selma'yı (Oya Aydoğan) yazdıklarıyla etkiler. Bir gün Selma'dan buluşma teklifi gelir; ancak aynaya baktığında "Kocamış Müslüm"ü beğenmez. Kardeşinden buluşmaya gitmesini ve üniversite okumak için şehirden ayrılacağı yalanını söyleyerek Selma ile yolları ayırmasını ister. Aynı gün hastaneye gider ve amansız bir hastalığa yakalandığını, tedavi olmazsa kısa süre içinde öleceğini öğrenir; ancak kardeşini mezun etmeden hastaneye yatmayı reddeder. Kardeşiyle buluşmada Selma'ya âşık olur. Birdenbire Müslüm'ün omuzlarına amansız hastalığı yanında kardeşine yapacağı düğünün yükü biner. Üstelik Selma'yı kimseye yar etmek istemeyen zengin züppe Kamil (Coşkun Göğen) de devreye girince Müslüm'ün hayatında bir mücadele cephesi daha açılır.

Bütün bu dertlerle boğuşurken düğün masraflarını denkleştirmek ve ölmeden kardeşine bir miktar para bırakabilmek için "yarım ciğerle", "acı çekmeyi, yaşarken ölmeyi" göze alarak bir turneye çıkmaya karar verir. Turneyi tamamlayıp nikah gününün sabahı evine döner; ancak evden çıkarken nikaha engel olmak için arkadaşları ile baskına gelen Kamil'le karşılaşır. Adamları bertaraf etse de Kamil'in silahından çıkan kurşundan ölümcül bir yara alır. Kardeşine nikaha yetişeceği sözü verdiği için kanayan yarasına ve çektiği acıya rağmen nikah salonuna gider. Osman ve Selma'yı tebrik ederek kardeşine verdiği sözü tuttuğunu söyler ve genç çiftin

² Yıl: 1979, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Tanju Gürsu, Senaryo: Erdoğan Tünaş.

kolları arasında can verir. Birçok arabesk filmde olduğu gibi gecekondu mahallesinde başlayan Müslüm ve Osman'ın hikâyesinin, kente dair bir şeylerin devreye girmesiyle altüst olması burada oldukça önemli bir semptomdur. Özellikle Selma'ya karşılıksız aşk besleyen "şehir züppesi" Kamil ile birlikte onların huzurlu yaşamına zulüm gelir.

Bu züppe karakter, kent ile taşra arasındaki sembolik boşluğun yarattığı ayrımın yansıtıldığı önemli bir figürdür: Modern görünümlü, spor giyimli, atletik yapılı bu şehirli adam, sembolik şiddeti bir başka seviyeye taşır. İnsanlara kötülük etmekten kahkahalar atarak zevk alır. Büyük sözü dinlemez, akli yalnızca düzenbazlığa çalışır, yaptığı kötülüklerin sona ermesi için onun ölmesi gerekir; ancak ölürken de -tıpkı Müslüm'ü canından ettiği gibi- hikâyesini izlediğimiz kahramanı bir şeylerden mahrum bırakır. Oysa filmde Müslüm, mutluluğa erişebileceği birçok fırsatla karşılaşır. Çalıştığı gazinodan arkadaşı Fahriye, Müslüm'e büyük bir sevgi besler; ancak Müslüm, Selma gibi kendisine aşık ettiği bu güzel kadından da uzaklaşır. Benzer bir şekilde hastalığını öğrendiği gün doktordan tıp biliminin ilerlediğini ve modern devlet hastanelerinin tedavi için ücretsiz imkânlar sunduğunu öğrenir; ama bu imkânı değerlendirmek yerine lise son sınıfta okuyan ve birkaç ay sonra mezun olacak kardeşinin okumayı bırakacağından korkarak hastaneden uzaklaşır. Bu uzaklaşma, Müslüm'ün arzu nesnesi ile arasına koyduğu bir mesafedir: Güzel kadınlardan, tedavi olacağı hastaneden uzaklaştıkça kardeşine abilik etme görevini yerine getirmeye daha da yaklaşıyormuş gibi görünür; ama son kertede gittikçe daralan zamanı, onu bu görevini de huzurlu bir şekilde tamamlama konusunda eksik bırakır.

Bizse filmi izlerken bu eksikliğin farkına bile varamayız; çünkü Müslüm bizlerde olmayan bir fazlalığa sahiptir ve başkaları için kendisine bahşedilen her şeyden, hatta kendi hayatından vazgeçebilir. Bu vazgeçişle birlikte eksikliğin kendisinden bir keyif-fazlası üretilmiş olur. Müslüm'ün son sahnedeki ölümü de aslında bir kayıp değildir. Kardeşine verdiği sözü tutabildiği için onur duyulacak deneyim olarak ondaki bu fazlalığın taçlandığı son yoğunlaşmadır. Arabesk filmlerdeki Müslüm'ün yaralandıkça ve örselendikçe güçlenen; ama her zaman için sözünün eri olan karakterindeki bu fazlalık, Gürses'in 1990'lara gelene kadar 20'den fazla filmde başrol oynamasının nedenlerinden biri olarak görülebilir. Benzer bir işlevin Gencebay ve Tayfur tarafından yerine getirildiğini de unutmamak gerekir. Gencebay'ın sinema perdesindeki serüveni

1972 yapımı *Bir Teselli Ver*³ ile başlamış ve 1990 yılına kadar 30'dan fazla filmde başrol oynamıştır. Keza Tayfur da 1977 ve 1990 yılları arasında Gencebay'dan daha fazla filmin başrolünü üstlenmiştir. Bu iki ismin rol aldıkları filmlerdeki karakterler Gürses'in canlandığı karakterlerden bazı noktalarda farklılaşır. Buna karşın arabesk öznenin belirgin semptomları bu filmlerde de görülebilir. Kaderleri bir türlü gülmez, dertler yakalarını bırakmaz. Bu filmlerde Orhan ve Ferdi'nin üzerleri taşrada, gecekonduarda ve hapishanelerde modern düzen tarafından çoktan çizilmiştir.

Ömür Boyu Bitmeyen Dertlere, Kaderin Oyununa Mahkûm Babalar

Arabesk filmlerde hapishane, gecekondu gibi oldukça sık karşımıza çıkan bir başka mekândır. Gürses, rol aldığı filmlerde her ne kadar doğruluğun, dürüstlüğün, ahlâkın ve yasaya boyun eğişin timsali olsa da ikinci filmi *Bağrıyanık*⁴ ve üçüncü filmi *Kul Sevdası*⁵ında hapishane ile tanışır. Bu filmlerin ilkinde sevdiği kadını öldürenlerden intikam aldığı için, ikincisinde ise iftiraya kurban gittiği için kader mahkûmu olan Müslüm'ün cezası, iyiden ve doğrudan yana kullandığı gücü şehirli ve modern zenginlerin zulmüne karşı kullandığı için kesilir. Hapishane, Gencebay'ın 1970'lerde rol aldığı birçok filminde Orhan'ın yaşamını etkileyen mekânlardan biridir: Yiğit delikanlımızın erkekliği, yaptığı iyilikler nedeniyle girdiği veya içerdeyken yaptığı iyilikler nedeniyle mahkûmiyet yıllarında garanti altına alınmış gibidir. Tayfur'un başrolünü oynadığı filmlerdeyse hapishane, Gencebay'ın filmlerinde olduğu kadar görünmez; çünkü Tayfur'un canlandığı Ferdi'nin hayatı öylesine dertli, öylesine yaralı, öylesine derbederdir ki, zaten yaşamın kendisi onun için bir hapishane olarak görülebilir.

Gencebay'ın arabesk filmlerinde canlandığı Orhan, çok iyi saz çalar ve besteleri ile herkesi kendine hayran bırakır, zeki ve çalışkan olduğu için elinden her iş gelir, daima doğruyu konuştuğu ve zor durumda olanların yardımına koştuğu için herkes hem onu takdir eder hem de sözünü dinleyerek bir dediğini iki etmez. Bu, Orhan ile gecekondu mahallelerinde, taşrada veya hapishanede yaşayan özneler arasındaki ilişkide önemli bir düğüm noktasıdır. *Bir Araya Gelemeyiz*⁶ filminde olduğu

³ Yıl: 1972, Yönetmen: Ömer Lütfi Akad, Yapımcı: Kadir Kösemen, Senaryo: Ömer Lütfi Akad, Safa Önal.

⁴ Yıl: 1980, Yönetmen: Yücel Uçanoğlu, Yapımcı: Gazanfer Dirlik, Senaryo: Osman Fahir Seden.

⁵ Yıl: 1980, Yönetmen: Melih Gülgen, Yapımcı: Melih Gülgen, Senaryo: Erdoğan Tünaş.

⁶ Yıl: 1975, Yönetmen: Orhan Aksoy, Yapımcı: Selim Soydan, Senaryo: Orhan Aksoy, Suphi Tekiner.

gibi hapisten çıkan “Orhan Abi”, memleketi Samsun’da dolaşırken bir şey dedi mi akan sular durur: Kahvehanede kavgaya tutuşan adamlar “Orhan Abi geliyor!” uyarısını duyunca dövüşü bırakır, dolmuşçu Rüstem’i çalıştığı hattı terk etmesi için tehdit eden Tayyar ve Osman “Yalnız Rüstem’i rahat bırakın. Herkesin rızkını Allah verir” demesi üzerine tehdit etmeyi bırakır, kızını kaçırdığı için mahalleden Ömer’i öldürmeye giden baba Orhan’ın “Birbirini seven iki insanı ayırmak günahdır. Gel biz bu işi tatlıya bağlayalım” demesi üzerine kızını Ömer’e verir. Belki de Orhan’ı en iyi tanımlayan diyalog, 1975 yapımı *Batsın Bu Dünya*⁷ filminde, Orhan’ın şehri terk etmek için sattığı ve limanda “böylesi yok” denilen teknesine teklif vermeyen kaptanlardan birinin şu sözlerinde bulunabilir: “Yok ama; Orhan gibi delikanlı da yok. Onun gitmesini istemediğimiz için almıyoruz.”

Bu filmlerde Orhan’ın mertliği, dürüstlüğü ve delikanlılığı, “garibanların” sosyo-simgesel alanında onu “Orhan Abi” konumuna yükselten fazlalığı işaretler; ama aynı zamanda mevcut düzen içerisinde bu fazlalık nedeniyle başı da sürekli yasayla belaya girer. Örneğin *Ben Doğarken Ölmüşüm*⁸ ve *Bir Araya Gelemeyiz* filmlerinde sevdiklerini korumak için şiddete başvurmasından dolayı, *Sev Dedi Gözlerim*⁹ filminde ise sevdiği kızı kaçıran arkadaşına yardım ederken yakalandığı için hapse düşer. Bu hapisane deneyimi, onun gecekondü mahallesindeki deneyimini andıracak bir şekilde yapılır; yaptığı besteleri dostları için çalıp söyler, dört duvar arasında kimin başı dardaysa yardımına koşar ve burada yaşayanların gözdesi, biricik yoldaşı olur. Böylece cezaevi, Orhan’ın yasaları çiğnediği için cezalandırıldığı bir mekândan çok, onun kader mahkûmu olarak girdiği ve fallusu garanti altına alan birçok farklı gösterenin yoğunlaştığı bir sahneye dönüşür. Nitekim *Bir Araya Gelemeyiz* filminde genel aftan yararlanarak cezaevinden çıkan Orhan’ın başı, İstanbul’da illegal bir kumarhane işleten arkadaşının mekanını basan mafyanın adamlarını dövdüğü için belaya girer. Mafya babası Çakal Behçet, yaptığı için cezasını kendi eliyle vermek için onu yakalatıp yanına getirtir; ancak bu adamın cezaevinde herkes gibi kendisine de çok iyiliği dokunan Samsunlu Orhan olduğunu görünce adamlarını odadan kovar ve Orhan’dan özür diler.

⁷ Yıl: 1975, Yönetmen: Osman F. Seden, Yapımcı: Hürrem Erman, Senaryo: Erdoğan Tünaş.

⁸ Yıl: 1973, Yönetmen: Yücel Çakmaklı, Yapımcı: Hürrem Erman, Senaryo: Safa Önal, Ahmet Üstel

⁹ Yıl: 1972, Yönetmen: Orhan Aksoy, Yapımcı: Hürrem Erman, Senaryo: Safa Önal.

Cezaevi ile dış dünyanın birbirine eklenerek bu şekilde düğümlenmesi sayesinde arabesk öznenin keyif-fazlasını farklı mekânlarda ve değişik biçimlerde üretebilmesini sağlayacak bir işlem devreye sokulur. Bu işlem aynı zamanda cezaevinin tekinsizliği ile gecekondu mahalleleri arasında kurulan analoginin bir göstergesi olarak okunabilir. Gecekondu mahalleleri, bu filmlerde kentliler için çarpıklığın, tekinsizliğin mekânıdır; ancak Orhan bu mahalledeki dürüst insanlardan, sımsıcak dostluklardan büyük keyif alır ve orayı terk etmek istemez. Mahalledeki kavgaların, silahlı baskınların ve tehditlerin tüm tekinsizliği, Orhan'ın müdahalesi ile tatlıya bağlanır ve her şey huzura kavuşur. O, bir şeylerin hep eksik kaldığı bu mekânlardaki ahalinin üreteceği keyif-fazlasının da garantörü gibidir. Gencebay'ın başrolünü oynadığı filmlerde tekrar eden bu semptomun, onu Babanın-Adı konumuna yükselten kendine has bir özellik olduğunu ileri sürebiliriz: Orhan'ın hikâyesi, arabesk öznedeki eksiklik hissiyatının, kaygıların ve korkuların elbet bir gün birinin devreye girmesiyle çözüleceğine dair inancı ayakta tutan bir fantazi sahnesi olarak işler.

Tayfur'u kendine has kılan ise başrolünü oynadığı tüm filmlerde, belki de arabeskin bahtı en kara karakteri olan Ferdi'yi canlandırmasıdır. 70'ler boyunca Ferdi'nin hikâyesinde sürekli olarak çocukluğuna dair anıların travmatik deneyimi merkezi bir rol oynar. Tayfur'un ilk sinema deneyimi olan *Çeşme*¹⁰ filminde Ferdi'nin çocukluktan itibaren babasıyla köyün ağasının çiftliğinde çalıştığını görürüz. Baba burada yol gösterme ve evladına iyi bir gelecek hazırlama konusunda eksik kalır ve bu yüzden bir maraba olarak büyüyen Ferdi dürüst, zeki ve çalışkan bir genç olmasına rağmen emeğinin karşılığını hiçbir zaman alamaz ve ağadan hep azar işitir. Benzer durum, *Benim Gibi Sevenler*¹¹ filminde de söz konusudur; babası, hamile eşinin çocuğu doğurmasını istemez ve bu yüzden Ferdi'yi, eşini ve köyünü terk eder. *Derbeder*¹² filmindeyse Ferdi'nin çalıştığı çiftliğin ağasıyla akraba olan ve gençliğinde ekmeğini paylaştığı babası, zengin olunca ailesine arkasını dönerek İstanbul'a giden ağanın hayırsızlığı yüzünden eşinin ve çocuğunun sefalet içinde kalmasına sebep olur.

¹⁰ Yıl: 1977, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Hulki Saner, Senaryo: Hulki Saner.

¹¹ Yıl: 1978, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Hulki Saner, Senaryo: Temel Gürsu, Muharrem Gürses, Hulki Saner, Ferdi Tayfur

¹² Yıl: 1978, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Hulki Saner, Senaryo: Erdoğan Tünaş.

Ferdi'nin dertleri bununla da bitmez. Sanki bahtının olabildiğince karartılması gerekiyormuşçasına ağa, ağanın oğlu gibi kötü karakterleri Yeşilçam'ın en meşhur kötü adamları olan Erol Taş ve Coşkun Göğen canlandırır. Bu filmlerden biri olan *Batan Güneş*¹³ filminde ağanın züppe oğlunu canlandıran Göğen, 1978 yılında yapılan bu film yüzünden İstanbul'da yaşayan Adanalıların "Ferdi'yi yaktın!" diye her yerde kendisini aradığını ve üç ay boyunca Beyoğlu'na çıkamadığını ifade etmiştir (2022). Bu, arabesk filmlerin o dönem yarattığı haletiruhiyeyi göz ucuyla görebilmemizi sağlayan bir örnek olarak önemlidir. Bu filmlerde tekrar eden bir başka öge de hikâyenin genellikle Adana'nın bir köyündeki çiftlikte geçmesidir. *Çeşme*, *Derbeder*, *Batan Güneş* filmlerinde olduğu gibi filmin başında Ferdi ve ailesinin ağanın emrinde çalıştığını görürüz. Ferdi'nin dünyası oldukça küçük olsa da köyün en güzel kızı ya da ağanın kızı ile yaşadığı aşk çok büyüktür. Bu aşkın önündeki en büyük engel ise modernleşme sevdalısı ağa -*Çeşme* ve *Derbeder* filmlerinde olduğu gibi- veya ağanın Avrupa görmüş züppe oğludur -*Batan Güneş* filmi-. Ferdi'nin eksik ama mutlu ve huzurlu hayatı, modern olan bir şeylerin devreye girmesiyle büyük darbe alır.

Çeşme filminde Ali Ağa çiftliğin yanındaki bataklığı modern tekniklerle kurutmak ister ve bunu yapması için işe aldığı ziraat mühendisiyle kızı Ceylan'ı evlendirmeye kalkışır. Ferdi ile Ceylan arasındaki ilişkiyi öğrendiğinde ise Ferdi'yi kızına yakıştıramaz ve kan revan içinde bırakacak şekilde döverek onun gurbete gitmesine sebep olur. Ağanın modern bir düzene yönelik arzusu yüzünden Ferdi Simgesel bir kastrasyona uğrar ve ağanın cezası yüzünden büyük yara alarak hem sevdiğinden hem de memleketinden olur. Benzer bir müdahale *Batan Güneş* filminde de söz konusudur. Ferdi'nin birlikte büyüdüğü ve çocukken koruyup kolladığı Sait, ergenlik döneminde yakalandığı hastalığın tedavisi için ağa babası tarafından Almanya'ya gönderilir ve genç bir adam olarak köyüne döner. Ferdi, aradan geçen yıllarda Asım Çavuş'un kızı Nazlı ile sözlenmiştir; fakat geri dönen Sait Nazlı'ya âşık olur ve onu Ferdi'ye yar etmek istemez. Türlü düzenbazlıklarla Ferdi'yi başlık parasını denkleştirebilmek için Almanya'ya gitmeye ikna eder. Ferdi Almanya'dayken de köyde dedikodular çıkararak Ferdi'nin kardeşi Kemal'i, annesini ve Nazlı'yı köyden kovdurtur. Sait'in düzenbazlığı, Nazlı ve Kemal'e Ferdi'nin Almanya'dan köye lüks bir

¹³ Yıl: 1978, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Hulki Saner, Senaryo: Hulki Saner.

araba, modern bir eş ile döndüğü yalanını söylediğinde doruk noktasına ulaşır: Ferdi'nin zengin ve modern hayatı çok sevdiğini ve Nazlı'yı, Kemal'i ve Nazlı'dan olan çocuğunu bu yeni hayata yakıştıramadığını itiraf ettiğini söyleyerek aileye en büyük darbeyi vurur.

Ferdi'nin hikâyelerinde sıkça tekrarlanan bu semptom, kırsaldan kente göçerek gecekondular mahallelerinde hayata tutunmaya çalışan öznelerin en büyük korkularından biri olarak görülebilir. Özbek'in altını çizdiği üzere kırsaldan kente göç, kırsal türde bir zihniyeti beraberinde getirir; ancak şehir merkezine varışla göçmenler, bir çeşit "baskılar karmaşası" deneyimler ve burada geldikleri toplumun, geleneksel olanın sembollerini ileri sürmeleri, aslında taşıdıkları zihniyetten vazgeçemediklerinin değil, buradaki dönüşümlerini çoktan başlattıklarının bir göstergesidir (1991: 113-14). Buna karşın sembollerdeki bu dönüşümün, aynı zamanda şehrin sosyo-simgesel alanına da kayıtlanması gerekir. Bu nedenle dönüşüm çabasının kendisinin, her zaman için bir "yakıştıramama" kaygısını da beraberinde getirdiğini ileri sürebiliriz. Ferdi'nin hikâyelerindeki önemli düğüm noktalarından biri, bu korkunun açığa çıktıktan sonra nasıl çözüldüğüdür. Ferdi'deki fazlalık, onun doğduğu günden beri yaralı, bahtı kara ve derbeder olmasından kaynaklandığı için onu korkutacak hiçbir şey yoktur. Kendisine yapılan iyilikleri unutmadığı gibi, kendisine kötülük yapıldığını da unutmaz; ama sesini de çıkarmaz, yalnızca arkasını dönüp gider. Bu sessiz gidişin altındaki kırgınlık, küskünlük ve üzüntü o kadar fazladır ki, Ferdi'nin Orhan veya Müslüm gibi kavga etmesine gerek bile yoktur. Onun yaralı ve dertli olmayı benimsemiş hali fallusun garanti altına alındığı iki temel gösteren olarak zaten yeterince fazladır.

Sonuç

Giovanni Scognamillo'ya göre Türk Sineması tarihi boyunca türünün kurallarına en yakın şekilde yapılan filmler melodramlar olmuş ve bu filmler paradoksal bir biçimde önce Zeki Müren gibi sanatçıların başrolünü oynadığı "şarkıcı", sonra Emel Sayın gibi sanatçıların başrolünü oynadığı "şarkılı" ve en son olarak da Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay gibi isimlerin başrolünü oynadığı "arabesk" filmleri şeklinde bir sıra takip etmiştir (1988: 195). Burada Yeşilçam'ın usta yapımcı ve yönetmenlerinin arabesk filmlere yönelmesi, sektörde söz konusu olan mali buhrana karşı izleyicileri sinema salonuna çekebilecek filmlere yönelmeleri olarak görülebilir ve bu da 1970'ler ve

1980'ler boyunca Gencebay, Tayfur ve Gürses'in başrollerini oynadıkları arabesk filmlerde bir artış ile sonuçlanmıştır. Bu noktada arabesk ile gecekondu mahalleleri arasındaki ilişkinin görünür kılınması bizim için önemlidir. Devletin yasal alanında bir yerleşim yeri olarak tam anlamıyla tanınmayan bu alan, Freudyen anlamda *tekinsiz* bir alandır.

Dolayısıyla kırsaldan kente göçle öznelerin bu alanda yeni bir yaşamın peşine düştükleri söylenebilir. Bu durum, özneler için kentteki sosyo-simgesel yapı ile kendi sosyo-simgesel sahaları arasına yerleşen travmatik bir deneyim olarak görülebilir. İddiamız, arabesk öznenin ortaya çıkmasını sağlayan önemli etkenlerden birinin bu deneyim olduğudur. Kırsaldan kente göçen özneler dönüşmek zorundadır; ama aynı zamanda buradaki düzen, onlara yol gösterme konusunda isteksiz kalır: Kentli özne olmayı tam olarak başaramazlar, ama kırsaldan ayrıldıkları için geri de dönemezler. Dönüşüm, onların birer özne olarak yeniden kurulmasını gerektirir; ancak bu özneleşme süreci, geleneksel ve modern şeklinde bölünmüş iki anlam alanı arasında kalmanın ortaya çıkardığı bir eksiklikte temellenir. Arabeskin bir kültür olarak bu mahallelerde popülerleşmesi, bu eksiklik hissiyatının yarattığı buhranla ilintili olarak okunabilir; zira Gencebay'ın, Gürses'in, Tayfur'un başrolünü oynadıkları filmlerde bu eksikliğin kendisi, sürekli olarak tekrar eden bir semptom olarak yapılır.

Bu yapılanma, modern ile geleneksel arasında sıkışmış özneler için eksikliğin kendisini bir fazlalık olarak yorumlayabilmelerine olanak tanıyacak birçok göstereni yüzeye çıkarır. Gencebay, Gürses ve Tayfur'u, Lacan'ın Babanın-Ad(lar)ı olarak kavramsallaştırdığı araçlara dönüştüren bilinçdışı süreç, onların rol aldıkları arabesk filmlerdeki semptomlarda görünür bir hal alır. Sinema perdesinde sahnelenen fantazide onlar hep feleğin çemberinden geçer, dövülür, ezilir, mücadele etmek zorunda kalır, yaralanır, hapse atılır, oyuna getirilir ve sürekli olarak eksik bırakılır; ama yine de bu eksikliğin kendisi, son kertede onların erkekliklerini garanti altına alan fazlalığın yüzeye çıkmasını sağlayan bir düğüm işlevi görür. Dolayısıyla abartılı ve saçma olaylarla örülü gibi görünen bu senaryolar, arabeskin babalarının iki alan arasında sıkışmış olan öznelere, o mahrum kaldıkları keyfi göz ucuyla görebilmelerine imkân sağlayan bir fantazi sahnesi gibi işler.

Kaynakça

- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçamda Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Ayas, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkaya, Dursun (2013). *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine: Bir Yapıtta Lacancı İzler Sürme*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Berkay, Cahit (2023). "Odak: Müzisyen Cahit Berkay'ın Başarı Hikayesi." Youtube.com.tr. Erişim tarihi: 28.04.2013.
- Castanet, Herve (2017). *Lacan'ı Anlamak*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Cepkin, Hayko (2016). "Hayko Cepkin'in Müslüm Gürses Anısı (KoptuGeliyor)." Youtube.com.tr. Erişim tarihi: 03.03.2016.
- Eagleton, Terry (2005). *Kültür Yorumları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Erol Işık, Nuran, & Işık, Caner (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Freud, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Çev., Emre Tapkın & Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, Sigmund (2003). *Totem ve Tabu*. İzmir: İlya Yayınları.
- Göğen, Coşkun (2022). "Katarsis- Tecavüzcü Coşkun: 'Kazandığım paralar Yediğim Küfürlere Yetmedi!'" Youtube.com.tr. Erişim tarihi: 29.08.2024).
- Gürbilek, Nurdan (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Homer, Sean (2013). *Jacques Lacan*. Çev., Abdurrahman Aydın. Ankara: Phoenix.
- Jameson, Fredric (1996). "Lacan'da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu." *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Saffet Murat Tura (der.) içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 207-263
- Jirgens, Karl Edward (2009). "Jacques (Marie Emile) Lacan Biyografisi (1901-1981)." *MonoKL: Lacan Seçkisi*. Yeşim Keskin (der.) içinde. İstanbul: MonoKL Yayınları. 26-47.

- Kahyaoğlu, Orhan (2002). *Bülent Ortaçgil: "Ayrı Düşmüşüz Yanyana"*. İstanbul: Çiviyazıları.
- Kanat, Erkan (2019). "Günümüz Popüler Müzik Türlerinden Pop, Alaturka ve Arabesk Müzikte Basit Usûllerin Kullanımı." *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, (4): 33-54.
- Keyder, Çağlar (2013). *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis.
- Lacan, Jacques (1994). *Fallus'un Anlamı*. Çev., Saffet Murat Tura. İstanbul: AFA Yayınları.
- Lacan, Jacques (2013). *Fallusun Anlamı*. Çev., Saffet Murat Tura. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Lacan, Jacques (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı. Seminer 11. Kitap*. Çev., Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis.
- Laclau, Ernesto (2007). *Popülist Akıl Üzerine*. Çev., Nur Betül Çelik. Ankara: Epos Yayınları.
- Laclau, Ernesto, & Mouffe, Chantal (2015). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*. Çev., Ahmet Kardam. İstanbul: İletişim Yayınları.
- McGowan, Todd (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Çev., Zeynep Özen Barkot. Ankara: Say Yayınları.
- Murphy, Sara, Glowinski, Huguette, & Marks, Zita M. (2001). *A Compendium of Lacanian Terms*. London: Free Association Books.
- Ortaylı, İlber (2015). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özbek, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ragland, Ellie (2015). "Lacan ve Hommosexuelle: 'Bir Aşk Mektubu'". *Libido*, 18: 12-23.
- Scognamillo, Giovanni (1988). *Türk Sinema Tarihi II*. İstanbul: Metis.
- Stavrakakis, Yannis (1999). *Lacan and the Political*. Londra: Routledge.
- Stokes, Martin (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Şen, Cafer (2015). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Yansıyan Suçluluk Duyumuna Psikanalitik Bir Yaklaşım". *TÜBAR* (XXXVIII): 253-275.
- Tekeli, İlhan, & Okyay, Tarık (1981). *Dolmuşun Öyküsü*. Ankara: Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği Yayınları.
- Tura, Saffet Murat (1994). "Lacanda Kastrasyon ve Narsizm." *Fallusun Anlamı*. Jacques Lacan içinde. İstanbul : AFA Yayınları. 7-38.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Žižek, Slavoj (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. (S. Fiennes, Röportaj Yapan)
- Žižek, Slavoj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Žižek, Slavoj (2014). *Matrix: Sapkınlığın İki Yüzü*. Çev., Bahadır Turan. İstanbul: Encore.
- Žižek, Slavoj (2015a). *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Çev., Erkan Ünal. İstanbul: Encore.
- Žižek, Slavoj (2015b). "Slavoj Zizek. Lacan's four discourses and the real. 2014." YouTube.com.tr. Erişim tarihi: 25.04.2015.
- Zupančič, Alenka (2011a). *Neden Psikanaliz? Üç Müdahale*. Çev., Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis.
- Zupančič, Alenka (2011b). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.