

Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: *Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze*

Yrd. Doç. Dr. Senem DURUEL ERKILIÇ

mersin üniversitesi, iletişim fakültesi
radyo, sinema ve televizyon bölümü
saduruel@mersin.edu.tr

Özet

Kitleleri tüketime yönlendirdiği için eleştirilen ya da tam tersine bir direnme ve protesto etme potansiyeli olarak görülen popüler kültür ürünleri, yüksek kültür/düşük kültür ayrımlarının ötesinde toplumsal beğeni çerçevesinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Kültürel bir üretim olan sinema, yine bir kültürel temsil olan müzik aracılığıyla toplumsal değişimin seyrini aktarabilir. Bu çalışma Türkiye’de iç ve dış göç dalgalarının sonucunda farklı kültürel beğenilerin buluşmasını, Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze filmleri çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. 1960’lardan 2000’li yıllara toplumsal değişimin sinemada müzik temsilleri bağlamında incelenmesi önem taşımaktadır. Göçlerle ortaya çıkan bu kültürel karşılaşmalara beğeniler açısından bakıldığında homojenlikten çok, sürekli farklılaşan ve çeşitlenen bir heterojenleşmenin söz konusu olduğu, bunun da filmlerde temsil edildiği görülmektedir. Türkiye’nin modernleşme sürecine koşut olarak Ah Güzel İstanbul da alaturka-alafranga ikiliği, Muhsin Bey’de Türk Sanat Müziği-arabesk karşılaşması, Neredesin Firuze’de ise türlerin iç içe geçtiği hibrit (melez) yapı ortaya çıkmaktadır.

anahtar kelimeler: popüler kültür, müzik, Türk sineması

Résumé

Les produits de la culture populaire sont des fois critiqués pour avoir orienté les masses à la consommation et des fois acceptés comme un potentiel pour protester et pour résister. A part les qualifications qu'on leur administre comme basse culture/haute culture, ils ont commencés à être évalués dans le cercle du goût social. Le cinéma, étant un produit culturel peut transmettre le changement culturel par la médiation de la musique qui est un autre produit culturel représentatif. Ce travail a le but d'étudier les retrouvailles des goûts différents liés aux migrations internes et externes à travers les films Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey, Neredesin Firuze. Il est important d'étudier les transformations sociales vécues par la médiation de la représentation musicale au cinéma dans la période de 1960-2000. Quand on regarde ces rencontres réalisés après les migrations du point de vue de goût, on remarque non une homogénéité mais une hétérogénéité qui se diffère et se multiplie sans arrêt. Parallèlement à la période de la modernisation de la Turquie nous remarquons dans Ah Güzel İstanbul le dédoublement; à la manière turque/française, dans Muhsin Bey, la rencontre de la musique classique Turque/la musique arabesque et dans Neredesin Firuze nous voyons une construction hybride où les genres s'entrecroisent.

mots-clés: la culture populaire, la musique, le cinéma Turc

Abstract

Popular culture products are either criticized for steering the masses to consumption or on the contrary seen as a potential for resisting and protesting. Popular culture is started to be evaluated in terms of social taste which is beyond the division of high culture/low culture. Cinema as a cultural production can point out the changes in society by means of music which is also a cultural representation. This study aims to focus on the meeting of different cultural tastes which emerged as a result of inner and outer waves of migration in Turkey by studying the movies of Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey and Neredesin Firuze. It is important to study social changes from 1960's to 2000's in the context of representation of music in cinema. By observing the cultural meetings in terms of taste that has occurred with the waves of migration, constantly differing and altering heterogeneity is seen rather than homogeneity. Also this situation is represented in the cinema. The dilemma of traditional/modern in Ah Güzel İstanbul, the meeting of classical music and arabesque music in Muhsin Bey and hybrid structure in which genres penetrates into each other in Neredesin Firuze outbreak in parallel to the modernization process of Turkey.

keywords: popular culture, music, Turkish cinema

Giriş

Bir kültürel üretim olarak sinema, toplumsal değişimi anlatırken/öykülerken bir diğer kültürel temsil olan müzikten de yararlanmaktadır. Popüler kültür ürünlerinden müzik, toplumsal beğenilerin ve toplumsal değişimin en önemli göstergelerinden biridir. Türkiye'nin yakın tarihine baktığımızda müziğin toplumsal dönüşümleri tanımlamamızda önemli anahtarlardan biri olduğu söylenebilir. Tekelioğlu'nun (1995:158) vurguladığı gibi "müzik alanı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan başlayarak, kültüre ve sanata yönelik siyasetlerde ayrıcalıklı bir konumda yer almış, ulus-devleti ve yeni bir yurttaş kimliği oluşturmaya yönelik siyasetler için bu alan, her zaman 'hedefte' durmuştur"¹. Buna karşın ulus-devlet oluşturma projesi içerisinde sinema alanına daha mesafeli bir tutum gösterilmiştir. Yeni yurttaş kimliği oluşturma çabalarının kültür sanat alanındaki en somut biçimlerinden biri, halka çok sesli müziği sevdirmek olmuştur. Türk Sineması'nda birbirinden farklı pek çok müzik türü temsil edilmesine karşın, Türk Sineması'nın ağırlıklı olarak Türk Sanat Müziğinin ve hatta arabeskin yaygınlaşmasında önemli rol aldığını baştan belirtmek yanlış olmayacaktır². "Genç Cumhuriyet'in "alaturka musikiyi dışlayan, hatta bir ara (1934-1936) radyolarda çalınmasını yasaklayan ve temel olarak çoksesli Batı müziği ile Türk Halk Müziğinin sentezini benimseyen müzik politikasının katı yaklaşımı"na (Pekman, 2004:29) belki de bir tepki olarak nitelenebilecek karşı duruş, en belirgin biçimde yüzünü Mısır filmlerinin etkisiyle göstermiştir. II. Dünya Savaşı döneminde Türkiye'ye giren Mısır filmleri şarkılı melodram yapılarıyla sadece yeni oluşan Türk Sineması'nın yapısını değiştirmekle kalmamış, Türkiye'deki müzik üretimi ve beğenisinde de etkilemiştir. 1960'lardan itibaren ortaya çıkacak arabesk müziğin, hatta günümüzde müzikal açıdan arabeske yönelmiş pop müziğin varolma zemininin Mısır filmleri ve onların yerleşmiş versiyonlarıyla oluştuğu yaygın olarak kabul edilir (Tekelioğlu, 2006; Özbek, 1991). Belge (1983:399) sadece Orhan Gencebay'lı filmlerin değil, yerli filmin "öteden beri arabesk" olduğunu söyleyerek bu düşüncüyü destekler. Erdoğan (1995) kültürel bir kurum olarak Türk Sineması'nın kimliğini belirleyen dinamikleri incelediği yazısında, özellikle Yeşilçam melodramlarını kolonyal söylem içinde değerlendirir³. Bu makalede ele alınan filmler ise, müzik alanına

1 Bu amaçla bir yandan gerek radyo yayınlarıyla, gerekse kamusal alanda çoksesli Batı müziğinin seçkin örneklerinin çalınmasıyla bu sevgi aşılana çalışılmış; diğer yandan ise Batılı anlamda eğitim ve repertuarlarıyla devlet konservatuarları kurulmuş ve yetenekli müzisyenler yurtdışına eğitim için gönderilmeye başlanmıştır (Tekelioğlu, 1995:158-159). Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme projesi kapsamında farklı kesimlerce dinlenen alaturka musiki ile halk müziğini Batı enstrümanlarıyla çok sesli müzik haline getirmek temel amaçlardan olmuştur.

2 Sinema- müzik ilişkisi ve film müziği için (Konuralp, 2004; Pekman ve Kılıçbay, 2004; Erdoğan ve Solmaz, 2005) çalışmalarına bakılabilir.

3 Şarkı söylerken keşfedilerek assolist olan balıkçı Azize ile konservatuar mezunu Kenan'ın (Azize'nin taktığı adla Chopin) aşkını anlatan ve Doğu-Batı/ halk-elit karşıtlığını kurarak yüksek kültüre ait klasik müzik ile düşük kültüre ait şarkı türü arasındaki karşılaştırmayı içeren "Karagözlüm'de (Atıf Yılmaz, 1970), kolonyal söylem şöyle işler. Yeşilçam'ın kolonyal söylemi, "Batılı değerleri norm olarak oturturken, kendisini ve dolayısıyla kendisinde cisimleşen 'ulusal' değerleri, normdan geçici ve mecburi sapmalar olarak dayatıyor. Gelecekte yeniden Chopin olabilmek için şimdilik garsonluğa ve

ilişkin sorunları Türk Sineması'nın genelindeki yaklaşımdan farklı bir biçimde tartıştığı için dikkat çekicidirler.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'nin toplumsal yapısındaki değişimleri ve popüler kültür ürünlerdeki farklılaşmaları, kültürel temsiller üzerinden tartışmaktır. Bu çerçevede, müzik sektörüne odaklanan *Muhsin Bey* (1987) ve *Neredesin Firuze* (2003) filmleriyle, dönemin toplumsal değişimini göstermek açısından müziği bir unsur olarak değerlendiren *Ah Güzel İstanbul* (1966) üzerinden, toplumsal dönüşümün sinemada nasıl temsil edildiği incelenecek ve değişim, farklı tarihlerde gerçekleştirilmiş üç film üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Söz konusu filmleri incelerken Türkiye'nin yakın tarihindeki göç dalgalarının popüler kültür ürünlerine ve toplumsal beğeniye etkilerine de odaklanmak gerekmektedir. Toplumsal değişimin kaynağını ekonomik koşullar belirlerken göç olgusu, bu süreçte önemli bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Toplumsal yaşamda meydana gelen önemli değişimlerden biri kentleşme, diğeri ise göç olmuştur. Bu süreç içerisinde gecekondulaşma, gecekondulaşmadan orta sınıfa seslenen apartman daireleri ve apartman hayatına geçiş, modernliğe geçiş olarak algılanmıştır (Ayata, 1989; Keleş, 1990; Erder, 1995). Tekelioğlu'na göre (2006:59) "göçler ile toplumsal beğeniler (zevkler ya da lezzetler) arasında doğrudan bir ilişki kurulabilir; göçler farklı kültür beğenilerinin taşınmasına, birbirleriyle karşılaşmasına, zamanla birbirlerini etkilemesine ve sonunda beğeniler arasında geçişkenliğin ve ortaklığın artmasına neden olmaktadır". *Ah Güzel İstanbul* 1950'lerdeki iç göç dalgasıyla, *Muhsin Bey* 1980'lerde devam eden göçle, *Neredesin Firuze* ise Almanya'ya göç edenlerin ardından ikinci kuşağın geri dönüşüyle yakından ilintilidir. Bu süreç, müzikteki ve beğenideki değişimleri de besleyen temel dinamiği oluşturmaktadır. Kültürel temsilleri çözümlerken toplumsal dinamiklerin başka yönlerini görmemizi sağlayan bilgiye de ulaşırız. Müzik, kültür ve beğenin en belirgin taşıyıcılarından biridir. Bütün soyutluğuna rağmen müzik, birçok bakımdan en kolay erişilir sanatlardan biridir. Kitle katılımına son derece yatkındır (Belge, 1986:373). Bu nedenle Türkiye'deki toplumsal beğenin oluşum süreci, modern dönemde sürekli hibrit (melez) bir karakter taşımaktadır. *Ah Güzel İstanbul*, *Muhsin Bey* ve *Neredesin Firuze*, göçlerle birlikte geçişkenleşen ve melez bir karakter taşıyan müzik kültür ve beğenisini kendi kurguları içinde ele almaktadırlar. Bir anlamda modernleşme sürecini müzik üzerinden okumak olanaklı hale gelmektedir.

Kültürel temsillere yaklaşımda popüler kültür eleştirisi önemli bir yer tutar. Filmlerin farklı dönemlere ait temsilleri, popüler kültüre yaklaşımlarında da ayrımlar oluşturur. *Ah Güzel İstanbul* ve *Muhsin Bey*'de popüler kültüre mesafeli bakış *Neredesin Firuze*'de yerini marjinal bir rahatlamaya ya da Gans'ın (2007:26)

meçhul besteciliğe katlanmalı, çünkü Azize'yi elden kaçırmamak gerekiyor; gelecekte konservatuvara dönebilmek için şimdilik pavyonda çalışmaya rıza göstermeli, çünkü Anne çok hasta ameliyat parası gerekiyor" (Erdoğan 1995:194).

deyimiyle "hepçilik"⁴ bırakır. Filmlerin anlatı tarzları da, sinema dili ve yapısı itibarıyla söz konusu değişimleri temsil etmektedir. Filmlerin yapısal özelliklerinin, içeriklerinde yer verdikleri dünya ile ne oranda çakıştığı, üzerinde durulacak önemli konulardan biridir. *Ah Güzel İstanbul* ve *Muhsin Bey* modernist bir anlatı yapısına sahipken, *Neredesin Firuze*'de postmodern anlatım unsurları dikkat çekicidir. *Muhsin Bey* ve *Ah Güzel İstanbul*'da kurulan Doğu-Batı ikiliği ya da geleneksel-modern/geleneksel-popüler çatışması *Neredesin Firuze*'de tersyüz olmuş, hibritleşme ön plana çıkmıştır.

Ah Güzel İstanbul, Atıf Yılmaz'ın filmografisinin hem en önemli filmlerinden biri hem de Türk sinemasının başarılı yapımlarından biri olarak değerlendirilir (Evren, 2006:60). Muhsin Bey, Türk sinemasının ilginç, özgün ve ele aldığı konuya gerçekçi sosyolojik bakış açısı getiren bir film olarak yorumlanmıştır (Dorsay, 1995). *Neredesin Firuze* ise "Yeni Türk popüler sinemasının önemli bir kilometre taşı" (Arslan, 2004:21), "yeni kimliğini oluşturmaya başlayan Türk sinemasının ilgi çekici örneklerinden biri" (Vardar, 2004:48) olarak görülmüştür.

Söz konusu filmlerden hareketle Türkiye'nin '60'lı yıllardan 2000'li yıllara geçirdiği sosyal ve kültürel değişim müzik sektörü üzerinden tartışılmaya çalışılacaktır. Filmlerin olay örgüsü, karakter, diyalog ve mekân kullanımı gibi özellikleri üzerinden anlatı yapıları çözümlenerek, filmlerin ele aldıkları dünyayı nasıl temsil ettikleri tarihsel süreç içerisinde değerlendirilirken, popüler kültürün yansımaları da müzik üzerinden irdelenecektir.

Popüler Kültür Tartışmaları: Yüksek Kültür/Düşük Kültür Ayırımından Kültürel Beğeniye

"Popüler" kavramı üzerindeki tartışma, "popüler kültür" üzerinde de etkili olmuştur. Popüler kavramının, "halk" anlamından "birçok kişi tarafından sevilen ve seçilen" anlamına dönüşmesi (Alemdar ve Erdoğan 1994:99) sonucu oluşan karmaşıklık; popüler kültür kavramı tartışmalarında da belirleyici olmuştur (Batmaz, 1981; Oskay, 1993; Oktay, 1993; Alemdar ve Erdoğan, 1994; Rowe, 1996; Güngör, 1999; Tekelioğlu, 2006; Gans, 2007). Popüler kültürün birbirine zıt iki anlamı olduğu bilinmektedir. Popüler kültür bir yanıyla radikal, protesto eden ve direnen bir yapı olarak değerlendirilirken bir yandan da toplumsal farkları görünmez kılmanın, sınıf çatışmalarını gizlemenin, toplumsal değişimi yok saymanın bir aracı ve dolayısıyla muhafazakârlığın ana kaynaklarından biri olarak gösterilmektedir (Tekelioğlu, 2006:19). Aynı zamanda popüler kültür kavramı, tek başına kullanıldığında genel bakış açısından olumsuz, küçümseyici bir terim olarak değerlendirilir. Örmeci'ye (2008:8) göre bunun başlıca iki nedeni vardır. "Nedenlerinden biri popülerlerin elitlerle değil çevredeki kitleyle özdeşleşmiş

4 Gans (2007:25), "hepçilik" kavramını Peterson'dan hareketle, insanların seçimlerini tek kültürle sınırlı tutmamaları, kültürel tercihlerini daha geniş bir yelpazeden yapmaları anlamında kullanmaktadır. Dolayısıyla hepçil olan yüksek kültürü de, popüler kültürü de seçebilmektedir.

olmasıdır. Bu da seçkin zevki değil, avam eğilimlerini işaret eder. Diğer neden ise popüler kültürü yöneten sınıfların, kültürel değerlerini ve geleneklerini egemen ideolojileri doğrultusunda yeni formüller biçiminde yansıtarak yarattıkları ve bağımlı bireylere sundukları ve bu anlamda baskı ve uyuşturma işlevi gören bir olgu olarak algılanmasıdır". Oysa Alemdar ve Erdoğan'ın (1994:110) belirttikleri gibi popüler kültür, "popülerdir, yani herkesin olmasa bile hemen herkesindir. Kitle kültürü, folklor, işçi sınıfı kültürü ve alt grupların kültürü ile şaşırtıcı derecede çakışır. Kavram din, edebiyat, danslar, uydurma-bilim (= kurgu bilim), korku filmleri, folk türküleri/şarkıları, kırsal/köylü gazelleri ve güfteleri gibi geniş alanı kaplar".

"Seçkin kültür'ün altında, 'folk (halk) kültürü'nün üstünde bir yere sahip olduğu belirtilen" (Batmaz, 1981:164) popüler kültürün yorumlanmasında üç temel yaklaşımdan söz edilebilir (Alemdar ve Erdoğan, 1994; Rowe, 1996; Güngör, 1999; Tekelioğlu, 2006; Gans, 2007). Birincisi, kitle kültürüne mesafeli bakan, popüler kültürü, yüksek kültürün en önemli düşmanı olarak gören elitist/muhafazakâr bakıştır. İkincisi ise, Frankfurt Okulu'na dayanan, popüler kültürü bir kitle kültürü ve kapitalist eğlence sektörü (kültür endüstrisi) çerçevesinde tanımlayan Marksçı yaklaşımdır. Bu yaklaşım popüler kültürü, "kitleleri ideolojik olarak 'normalleştiren', toplumsal özneleri kitle kültürü 'tüketicileri'ne dönüştüren, onlardaki radikal unsurları bastıran ya da yok eden bir 'siyasetten' uzaklaştırma (depolitization) alanı olarak görür" (Tekelioğlu, 2006:29-44). Her iki görüşün de birleştiği nokta, popüler kültür ürünlerinin bir 'düşük kültür' estetiği taşıdığıdır. Gerek yüksek sanat tarafılsı hümanist ve muhafazakâr düşünürler, gerekse Frankfurt Okulu'nun (Horkheimer, Adorno⁵) Marksist çizgisinin ortak noktası, yüksek sanata verilen önemde yatar (Özbek, 1991:67). Frankfurt Okulu'na göre özgürleşme ve ütopyik nitelik yalnızca yüksek sanatta mevcuttur ve kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtır (Özbek, 1991:68). Üçüncü yaklaşım ise post-Marksist bir yaklaşım olarak nitelenen Birmingham Okulu ve izleyicilerinin yorumudur. "Birmingham Okulu ve izleyicileri popüler kültürü bir direnme ve protesto etme potansiyeli bağlamında düşünürler. (...) Bu yaklaşım popüler kültürü bir çeşitlilikler ve altkültürler alanı olarak tanımlayıp, içindeki çelişiklere, iktidar olma biçimlerine ve eşitsizliklere dikkat çeker ve buradan hareketle popüler kültürdeki toplumsal 'direnme' potansiyeline değinir" (Tekelioğlu, 2006:44). Popüler kültüre

5 Kültür endüstrisi kavramını geliştiren ve kültürün ekonomi politik alanındaki çalışmaları etkileyen Adorno'nun pop müzik üzerine olan görüşlerini üç noktada toplamak mümkündür:1) Pop müzik standartlaştırılmıştır; en genel özelliklerinden en özel olanlara genişlemiştir. Hit şarkıların standartlaştırılmasının amacı dinleyicileri aynılaştırmasıdır. Sahte bireyselleştirme kendi çapında, dinleyiciye şu anda dinledikleri şarkıların onlar adına çoktan dinlendiğini ya da önceden sindirildiğini unutturmak suretiyle onları aynı çizgide tutar. 2) Popüler müzik pasif dinlemeyi yaratır. Popüler müziğin tüketimi daima pasif ve sonsuz tekrür içindedir ve dünyayı da olduğu gibi ele alır. Kapitalist sistem altında çalışmak sıkıcı olduğundan işten kaçma ihtiyacı yaratır; bu mümkün olmadığından popüler müzik sığınma alanı olur. 3) Popüler müzik sosyal bir çimentodur (güçlendiricidir) Pop müziğin sosyo-psikolojik işlevi, müziğin tüketicilerinin günlük hayatın düzenine fiziksel olarak uyumunu gerçekleştirmektir. Ritmik olarak itaatli tür, tüketicinin kendi sömürü ve baskı (zulüm) ritminin oyalaması doğrultusunda işler. Duygusal tür, hayatın asıl koşullarından habersiz, duygusal bir sefaletle kaptırır (Storey, 2000:112-114).

olumlu bakış, popüler'i "halka ait" anlamında kullanan yaklaşımlarda görülebilir. Birmingham Okulu'ndan Hall'a göre (aktaran Rowe 1996:21) popüler kavramı "halk' ve 'iktidar bloğu' arasında doğrudan bir ayrım önererek 'halka ait' şeylere, aktörlere ve kurumlara gönderme yapar". Rowe (1996), halk kavramının sorunlu olduğuna dikkat çekerek "bir grup açısından halkın kültürü gibi görünen şey, başka bir grup açısından iktidar bloğunun kültürüne benziyor olabilir" saptamasını yapar ve hegemonya kavramının da popüler kültür çalışmalarında tartışmalı olabileceğini belirtir. Hall'a göre (aktaran Özbek 1991:88), "popüler biçimler kültürel değer açısından kıymetlenebilir, kültürel asansörün tepesine çıkıp kendini karşı tarafta bulabilir. Başka şeyler yüksek kültürel değerlerini kaybedip, popüler olanın içine mal edilerek, bu süreç içinde dönüştürülebilirler".

Amerikalı kültür sosyoloğu Gans'a göre (2007) ise popüler kültür sadece üretim ağı çerçevesinde değerlendirilmemelidir; çünkü popüler kültür ürünlerini tüketenlerin o ürünlerle estetik ilişki kurma hakkı vardır. "Popüler kültür ürünleri de paylaşılan ya da ortak estetik değerler ve beğeni ölçütleri içerir" (2007:22). Aslında popüler kültürle yüksek kültür arasındaki farkın izleyici sayısı ve çeşitliliği (2007:45) olduğunu belirtir. "Toplumun seçkin olmayan kesimini bir kitle olarak değil, sınıflar ve katmanlar olarak" (2007:22), gördüğünü ifade ederek yüksek kültür de içlerinde olmak üzere birden çok popüler kültürün var olduğunu ileri sürer ve bunları beğeni kültürleri olarak tanımlar. Bu bağlamda "popüler kültür derken, o güne has bir dizi 'kültürel beğeni'den, kalıcı bir özü olmayan, bir geleneğe yaslanırsa bile gelip geçici olan, kısa sürede sonlanacak 'beğeni kültürleri'nden söz etmiş oluruz. Popüler kültürün geçici yönleri hemen fark edilse de, bazı özellikleri kalıcıdır" (Tekelioğlu, 2006:49). Rowe de (1996:22) popüler kültürü "kişisel ve dışavurumsal politikayla, estetik hitapla ve kültürel iktisatla bağlantıya geçen çağdaş haz, aylaklık, üslup ve kimlik biçimleri olarak çeşitli yollardan ortaya çıkan, değişen toplumsal ve kültürel ilişkiler, anlamlar ve metinler dizisi olarak" gördüğünü belirtir. Popüler kültürün, genel anlamda kültürü homojenleştirdiği eleştirisi yerini, yayılma/pazarlama, mübadele, tüketim, yorumlama ve yıldız olgusu kavramlarıyla heterojenleştirdiği savına bırakır (Rowe, 1996; Gans, 2007).

Tekelioğlu (2006:61), Gans'tan hareketle Avrupa'da kökü feodaliteye dayanan sınıflı toplum yapısına karşılık olarak, ABD'nin feodalite sonrası Avrupa'dan göçen sınıfsal olarak aşağıda ve yoksul insanların oluşturduğu melez bir kültür üzerine temellendiğini hatırlatır ve bu heterojen toplumun ortak payandasının popüler kültür etrafında biçimlendiğini belirtir. Dolayısıyla Avrupa'da popüler kültür ile elit kültür arasında kolayca gözlemlenebilen ayrım, ABD için geçerli değildir. Tekelioğlu (2006), Türkiye'nin kültürel modernleşme tarihinde göçlere dikkat çeker ve Amerika'daki popüler kültürün oluşma süreci ile Türkiye'deki arasında benzerlikler kurulabileceğini belirtir. Bu duruma karşın Türkiye'deki popüler kültür analizlerinde yüksek kültür/düşük kültür anlayışının Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren süregeldiği görülmektedir. Erken Cumhuriyet dönemi kültür siyaseti, Batılı yüksek kültür ile Anadolu'daki özkültürü birleştirme

(sentez) düşüncesine dayanmıştır (2006:109). Bu açıdan yaklaşıldığında ele alınan filmlerde de yüksek sanat ve düşük sanat arasındaki ilişkinin, Türkiye'nin toplumsal koşullarına dayanarak farklı biçimlerde kurulmuş olduğu ve dönemsel olarak da ayrımlar içerdiği görülmektedir. Yukarıda belirtilen teorik çerçeve içinde *Ah Güzel İstanbul*, *Muhsin Bey* ve *Neredesin Firuze* filmlerinin popüler kültüre ve dolayısıyla popüler müziğe nasıl baktıkları, filmlerin kendilerini nasıl konumladıkları irdelenmeye çalışılacaktır.

Ah Güzel İstanbul (1966, Atıf Yılmaz)

İstanbul'dan Anadolu'ya yayılan zevk, 1950'lerde göç dalgaları ve Demokrat Parti'nin siyasi inisiyatifin tabandan gelmesini talep ederek popülist savunması sonucunda yön değiştirmiş, Anadolu kendi zevki ile İstanbul'a yürümeye başlamıştır (Büker, 2005:166; Tekelioğlu, 2006:66). Diğer taraftan, Timur Selçuk'a göre (1983:1477) 1950'li yıllarda toplum giderek kültüründen soyutlanmaya ve yeni bir Batılılaşma serüvenine doğru sürüklenmeye de başlamıştır. Bu olgu ilk elde, Klasik Türk Müziğinin eğlence ve gazino müziği olarak yozlaştırılmasıyla gündeme gelmiştir. Halk arasında yeni tür Türk müziğini yaygınlaştırmak için bu yeni müziğe "Türk Sanat Müziği" adı verilmiştir. Selçuk (1983:1477), "Türk sanat mimarisi, Türk sanat resmi, Türk sanat romanı, Türk sanat şiiri gibi kavramlar bulunmadığı halde, müzik için böyle bir kavram bulunduğunu" belirtir. Eğlence sektöründe 1950'lerde başlayan zihniyet değişimiyle, gerek müzik gerekse sinema sektöründe Batılı anlamda star sistemi oluşmaya başlamış, 1960'larda bu sistem tamamen yerleşmiştir.

Selçuk'un söz ettiği Klasik Türk Müziğinin eğlence ve gazino müziğine dönüşerek yozlaştığı süreci, 1966 yılı yapımı *Ah Güzel İstanbul* benzer bir pencereden bakarak ele alır. "*Ah Güzel İstanbul*'un öyküsü alafranga/alaturka, başka bir deyişle Doğu/Batı ikiliği üzerine kurulur" (Kırel, 2005:256). Film Batı özentisi içinde olmayı sert bir biçimde eleştirir. Bu eleştiriye ağırlıklı olarak Klasik Türk Müziği, kanto, aranjman üçgeni üzerinden yürütür. "Yanlıı Batılılaşma"ya eleştirel yaklaşım Haşmet Bey'in diyaloglarında ve müzik zevkinde belirginlik kazanır: "*Ah ihtiyar medeniyet, çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin? Bizi yabancı diyalardan getirttiğın süslü yalanlarla mı besleyeceksin?*". Paşa torunu ve rate olan Haşmet Bey (Sadri Alışık), dededen kalan yalılı ve tüm mal varlığını yavaş yavaş kurutmuş, yalının bahçesindeki müstemilatta (Ayşe'nin deyişle tıpkı kaçtığı gecekondu gibi bir evde) yaşayan ve geçimini seyyar fotoğrafçılık yaparak sağlayan zevk sahibi, esprili biridir. İzmir'den, ailesiyle yaşadığı gecekondundan kaçarak artist olmak için İstanbul'a gelen Ayşe'yle (Ayla Algan) Haşmet Bey fotoğraf çekimi nedeniyle tanışır. Ayşe, Haşmet Bey'den fotoğrafını -artistik pozlarını- çekmesini ister. Haşmet Bey ise Ayşe'nin saflığına tutulur. Onu içine girdiği türlü bataktan kurtarır ve evini açar. Şaşkın bir biçimde olmadık kötü yola düşme maceralarına sürüklenen Ayşe de sonunda şöhret sevdasını ertelemiş görünür, tezgâhtarlık yapmaya razı olur. Hatta için için düzen kurmak isteyen Haşmet'e evlenme teklifi bile eder. Haşmet,

Ayşe'yi mutlu etmenin ve kendine sürekli ve düzenli bir iş bulmanın yollarını ararken Galatasaray Lisesi'nden eski arkadaşı Hıyar Şakir'le karşılaşır. Şakir, Haşmet'in her gün uğradığı Rifki'nin meyhanesine bir grup arkadaşıyla ve plak şirketinin ortağıyla gitmiştir. Haşmet Bey'e "çılgın rate" diye hitabeden Hıyar Şakir, sadece plak şirketi kurmakla kalmamış bir gece kulübü de açmıştır. Meyhaneye geliş nedenini ise şöyle açıklar: *"Yerli müziğimizi alaturkalıktan kurtarmak ve alafrağanlaştırmak için sosyal etütler yapıyoruz. Buraya onun için geldik"*. Şakir'in ortağı Tuncay Bey devam eder: *"Anlayacağınız halkımızın zevkini Batılılaştırmaya, bayağılıktan kurtarmaya çalışıyoruz"*. Seçkin bakış açısından, halkın zevkinin tek kurtuluşu Batılı müzikte ya da sentezdedir. Şakir, *"garson"* diye seslenir, meyhanede çalınmak üzere bir plak verir. Haşmet, "garson" sözüne karşı *"Rifki Ağabey"* diye ikinci kez seslenir. Alaturka/alafrağa ikiliği, sadece müzik tercihlerinde değil, kişilere seslenme biçiminde bile ortaya çıkmaktadır. Haşmet sorar: *"Peki, halk bu müziği beğenmezse?"*. Şakir cevap verir: *"Beğenir göreceksin, beğenmezse alıştıracacağız. Halk iyiye, doğruya, gerçeğe ne zaman kapalı olmuştur?"*. Beğeni yukarıdan aşağıya öğretilen, halk zevk sahibi yapılacaktır. Şakir'in bu sözleri büyük bir ironi taşır. Kısa bir süre sonra meyhanedeki balıkçıdan çalınan müzikle ilgili şikâyet gelir. Şakir balıkçı için *"atın dışarı şu sarhoşu"* deyince ortalık karışır, Şakir ve arkadaşları meyhaneden kaçarcasına ayrılmak zorunda kalırlar. Haşmet Bey ise arkalarından söylenir: *"Kültür hizmeti haaa... Ah anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar..."* Batılılaşmaya duyulan tepki Haşmet Bey'in söylemini iyice sertleştirmiştir. Bu tepkinin alaturka müziği dışlayan ve çok sesli Batı müziği ile Batı müziği-Türk Halk Müziği sentezlerini ideal olarak öneren yapılara karşı olduğu ileri sürülebilir. Haşmet'in tepki duyduğu bu karşılaşma ona bir yandan da hızlı para kazanmanın anahtarını buldurmuştur. İleriki sahnelerde Haşmet Bey, Ayşe'yi ünlü yapmanın yolunu Hıyar Şakir'le işbirliğine girmekte ve kanto formatında bir şarkı yazmakta bulur. Ayşe'yi temsil eden türkü *"ben bir küçük cezveyim"*e karşılık, Haşmet Bey'i temsil eden Klasik Türk Müziğidir, Dede Efendi ve Sadullah Efendi'dir. Ayşe'nin müzik tercihi yoktur. Haşmet Bey ise Ayşe için zevklerinden ve kendinden taviz verir görünmektedir. *"Eski parçalara insanların aklını karıştıracak toplumsal sözler yazmanın"* insanları etkilemekte yeterli olduğunu düşünen Haşmet'e göre kanto söylemek için ses de lazım değildir; Ayşe'nin daha önce yaptığı gibi giysilerini açmak da... Film boyunca Klasik Türk Müziğinin konumlandığı yer, kantonun üstündedir. Oysaki kantoya, "ne Doğulu denebilir, ne de Batılı. Yalnız Türkiye'ye özgü bir tarihin çok doğal bir ürünüdür" (Belge, 1989:372). Belge'ye göre kanto, Türkiye'nin kültürel tarihinde popüler sanatın ilk ürünlerindedir. Hatta *"ilk anlamlı kentsel popüler müzik türü"*dür. *Ah Güzel İstanbul*'da Ayşe'nin söylediği kanto halk için üretilmiştir. Bükür'e göre "seçkin bir İstanbullu olan Haşmet popüler ürünü yukarıdan aşağıya yöneltmek, dayatmak için hazırlıklara başlar". Oysa kanto her ne kadar Batılılaşmış bir müzik olsa da ciddiye alınmamıştır. "Refik Fersan'dan Saadetin Kaynak'a pek çok besteci bu kantoların en seçkinlerini bestelemiş olduğu halde, gene Batılılaşmadan ötürü olsa gerek Doğucular da yüz vermemişler"dir kantoya. Bu kantonun müzik açısından Doğulu ya da Batılı

olmasından çok "avam" a özgü olmasından (Belge, 1989:372) kaynaklanmıştır. Türk popüler müziğindeki Doğu-Batı "kendiliğinden" sentezinin ilk formu olarak düşünülebilecek kanto, (...) kaynaklandığı İtalyan müziği kökenli şarkı (*canzone*) formundan hızla uzaklaşıp, yerleşmiştir (Tekelioğlu, 1995:162). Haşmet, "*canına okunacak ve maskara edilecek (bu) müzik hazinesi*" üzerine aranjman yapar.

Bir sonraki sahnede Şakir'in gece kulübünde Haşmet'in eleştirerek bestelediği şarkıyı, Ayşe kendi doğal kıyafetleri içinde söylemektedir: "*Ayşe benim adım/Gece konduda yaşarım/Gece konduda yaşarım/Dokuz kardeşlik ah/Yedisi benden küçük/Biri sağ bugün/O da veremle boğuşur durur/Allahın günü kan tükürür/Tükür haa tükürür/Tüü tüü tüüü*". Ayşe'nin her "tüü" yapmasında başka bir müşterinin yüzüne yapılan kesme şarkı sözlerini neredeyse gerçek bir eyleme dönüştürür. Şarkı devam eder. "*İnsanlar aç orada...*". Kulüpteki herkes Ayşe'nin şarkısını beğenmiştir. Şakir de Haşmet'i sevinçle kutlar. Haşmet ise aklını yitirmiş bu kalabalığın içinde durumu değerlendirebilen adeta tek kişidir. "*Böyle şaşkınlık dünyanın hiçbir yerinde görülmemiştir herhalde*", der Haşmet ve devam eder: "*şimdi bu müşterinin bizi adam akıllı pataklaması gerekmez mi?*". Ayşe gördüğü ilgiden memnundur ama Haşmet sevdiği kadını mutlu edeyim derken yanlış bir iş yapmış, onu kendisinin bile kurtaramayacağı bir başka dünyanın içine atmıştır. Ayşe, Hilton Oteli'ne yerleşecek, kükrle ve türlü giysilere boğulacaktır. "Çav, bye" gibi yabancı sözcükler kullanmaya başlayacak, kapıldığı özentiden kolay kolay kurtulamayacaktır. Fakat popüler olana duyulan ilgi geçicidir, kısa sürede söner (!) Ayşe'nin aksanlı İngilizce ile gece kulübünde söylediği şarkılar tutmaz; kendisini kovmuş olan Haşmet'i yeni besteler yapması için ikna etmek dışında çaresi kalmaz. Haşmet ise Ayşe'nin kendisine aşk için dönmesini beklediğinden bir kez daha yıkılır ve onu bu kez sert bir biçimde reddeder. İntihara kalkışan Ayşe'yi hastanede ziyaretine gittiğinde Haşmet'in gördüğü manzara pek de değişmemiştir. Etrafı gazetecilerle sarılmış olan Ayşe, magazin dünyasına haber üretmektedir. Şakir'in gazetecilere söylediğine göre Ayşe'nin asıl adı güya Aylin'dir. Gazeteci sorar: "*Niçin hüviyetinizi değiştirdiniz?*" Aylin (yani Ayşe) yorganının altındaki kâğıttan kopya çekerek cevap verir: "*Kendi burjuva çevremden kopmak, halka inebilmek, halkın dertlerini dile getirebilmek için*". Filmdeki bu sözlerin 1960'larda toplumsal gerçekçi bakışın neredeyse moda haline dönüşmesine de eleştirel bir gönderme olduğu ileri sürülebilir.

Film çekildiği yıllarda Doğu-Batı ikiliğine bakışı nedeniyle eleştiriler de almıştır. Nijat Özön, *Ah Güzel İstanbul'u* Atıf Yılmaz'ın "toplumsal gerçekçilik" akımının can çekişmesi sırasındaki en son filmlerden biri olarak niteler. Özön (1985:375) filmi, "ATÜT sinemasını, halk sinemasını örneklemeye yönelmiş, Batılılaşmayı aydın züppeliğini, aranjman müziğini taşlamak isterken demagojik bir havaya bürünmekten kurtulamayan ve alaturkacılığın, Osmanlıcılığın, tutuculuğun övgüsünü yapmaktan öteye geçemeyen bir film" olarak değerlendirir. Ulusal sinemanın sözcülerinden Halit Refiğ de ilginç bir biçimde Özön'e paralel olarak filmin, halkçı eğilimler taşıdığını fakat "entelektüel film"

olmaktan öteye geçemediğini ifade eder. Refiğ (1971:128), *Ah Güzel İstanbul'u* "seyirci tarafından tutulmayı, yeni gelişmekte olan doğru fikirlerin, henüz olgunlaşmadan, yarım yamalak tatbik edildiklerinde nasıl yanlış sonuçlar verdiklerini göstermesi bakımından dikkate değerdi" sözleriyle eleştirir⁶. Film daha ilk sahnesinden itibaren, Haşmet'in kameraya bakarak kendini tanıtmayışı ve seyirciyle doğrudan bağ kuran modernist yapısıyla, Doğu-Batı, alaturka-alafranga ikiliği gibi konularda taraf olacağıın işaretlerini vermektedir.

Seçil Büker (2006:138), *Ah Güzel İstanbul'da* Sadri Alışık'ın canlandırdığı Haşmet Bey tiplemesiyle Pygmalion⁷ öykülerinin genel kodunu kırdığını ve gerek yaptığı bestelerle, gerekse birlikte olacağı/evleneceği kadını seçimi ile "aşağıya" inmeyi seçtiğini belirtir. Bu seçimi yaparken Haşmet Bey zaten yorgun düşmüş, teslim olmuştur. Bu anlamda Büker'in köklerinden koparılmış, korunmasız, yabancılaşmış ve kırılğan bir Osmanlı yetimi olarak tanımladığı Haşmet, Ayşe'yi (yani Anadolu'yu) seçer⁸. Bu seçim, farklı kültürel beğenilerin kabulünü de temsil eder. Film, Ayşe'nin Haşmet'ten özür dilemesi ve sevgililerin kavuşmasıyla sona erer. Haşmet'in son sözleri "*dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler*" bulunacağıdır. Filmin yapım tarihi olan 1966'dan sadece bir iki yıl sonra İstanbul arabeskle tanışacaktır.

Muhsin Bey (1987, Yavuz Turgul)

"Nurdan Gürbilek (1992:8) 1980'lerin kültürel iklimine ilişkin olarak "Türkiye'de ilk kez bu dönemde Kemalist yüksek kültürün dışında bir 'aşağı' kültür patlaması yaşandığı"ni belirtir. Gürbilek'e (1992:11) göre 1980'lerde birçok şeyi aynı anda, kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kalmışızdır. "Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizm'in bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye'nin Doğu'lu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırıldığı her şeyin geri döndüğünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklâmcılığı". Muhsin Bey, Gürbilek'in söz ettiği bu kültürel iklim içinde tam da Doğu'lu ve taşralı yüzümüzle karşılaşmamıza odaklanır. Ali Nazik ve Muhsin Bey'in buluşmasında simgeleşen

6 Bu eleştirilerin, ulusal sinema ve ATÜT tartışmaları, sinemacı-aydın kutuplaşmaları gibi dönemin konjektürel ikliminden kaynaklandığı ileri sürülebilir.

7 *Pygmalion*, 1938 yılında Anthony Asquith'in, Bernard Shaw'un aynı adlı oyunundan uyarladığı filmin adıdır. Filmde çiçekçi kız Eliza (Wendy Hiller), Henry Higgins'ten (Leslie Howard) aldığı eğitimle düşes olmayı başarır. Böylece, toplumsal olarak seçkin konumda olan erkeğin aşağıdaki kadını yukarı çekebileceği ve eğitimin kalıtımsal olarak miras alınan özelliklerden daha önemli olduğu vurgulanır (Büker, 2006:138).

8 Büker (2006:152), bu seçişi şöyle ifade eder: "*Vapur güvertesi, Ayşe ile Haşmet. Kamera sağa çevrinir Haşmet'i bulur, ama Haşmet'in bakışının nesnesini göstermez. Haşmet hayran hayran bakar. Kesme. Yönetmen izleyiciyi üzmez, Haşmet'in bakışının nesnesini gösterir. Boğaz, uzakta İstanbul, biraz silik. Kesme. Haşmet Ayşe'nin çenesinden tutar ve kendine çevirir: Şu güzelliğe bak. İzleyici Haşmet'in Ayşe'nin güzelliğinden söz ettiğini sanır. Ama Haşmet sürdürür: 'Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir güzellik yok'. Böylece İstanbul Ayşe, Ayşe İstanbul olur. Ayşe ile İstanbul özdeşleşir. Yetim erkek kadına nüfuz eder, ama aslında İstanbul'a nüfuz eden Ayşe'dir (Anadolu)*".

bu karşılaşma, bir anlamda seçkinciliğin bastırdığı şeylerin geri dönüşünü de ifade eder.

Muhsin Bey (1987) Urfa'dan İstanbul'a şarkıcı olmak için gelen Ali Nazik'le (Uğur Yücel), değişmesi kolay olmayan değerler sistemine sahip *Muhsin Bey* (Şener Şen) arasında kültürel temelde yükselen çatışmayı, arabesk müzik ve Türk Sanat Müziği çerçevesinde anlatır. 1980'li yıllardaki toplumsal dönüşüm çoğunluğu etkilemiştir, ancak *Muhsin Bey* değişime ayak uydurmayı reddetmekte, direnmektedir. Arabeske direnmesi, alaturkayı yaşatmaya çalışması ve genel değerler sistemi nedeniyle, neredeyse düşmanı haline gelmiş rakibi Şakir⁹ tarafından "naftalinli" olarak anılmaktadır. *Muhsin Bey* yakınlarına zorla sokulan Ali Nazik'i önce tersler fakat daha sonra sempati duymaya başlar. Ali Nazik de istediğine ulaşmak için tüm saflığıyla direnmektedir. Hatta Muhsin Bey'in sorunlarla karşılaştığında ağrımaya başlayan ve yıllardır çektirmeye korktuğu dışinden kurtulmasını sağlar. Bu dış adeta eskiden kalan seçkinci tutumların tamamını temsil etmektedir. Muhsin Bey'i sırtlayarak dış çektirmeye götüren Ali Nazik yardımseverliği ile alışlagelmiş olan her şeyi tıpkı dış gibi çektirir, değiştirir. Muhsin Bey, yardımcısı Osman'ın onu ikna etmesi ile Ali Nazik'i türkücü yapmaya karar verir. Kaset çıkarmak uğruna Ali Nazik'le birlikte sahte ses yarışması düzenlemek gibi kendi yaşam görüşüne tamamen aykırı davranışlar içine girer Muhsin Bey. Bu yüzden yakalanıp hapse girer. Saf Ali Nazik içinse bu durum değişimin başlangıcıdır. Ali Nazik de önceleri türkü söylemek ister. Fakat zaman, Muhsin Bey'in beğenilerinin üstün geldiği zaman değildir. Biran önce ünlü olmak isteyen Ali Nazik, Muhsin'in hapse girip onu sahipsiz bırakmasıyla arabesk şarkı söylemeye yönelir. Dolayısıyla saf olan "yozlaşırken" diğeri dışlanarak (ya da kendini toplumdan dışlayarak) kopar. Kaset çıkmıştır fakat Ali Nazik de Şakir'le sözleşme yapmıştır. Bu anlamda arabesk müzik, kente uyum sağlama çabası olarak nitelendirildiği gibi, kaypaklığın, sözünde durmamanın, bir diğer deyişle yozlaşmanın da simgesi olarak kullanılır¹⁰. Gürbilek'in (1992:20-21) ifadesiyle "80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adı" olmuştur.

9 *Ah Güzel İstanbul'da ve Muhsin Bey'de* müzikteki değişimlere açık olan yapımcının adının Şakir olması rastlantı olmasa gerek. Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey*'le, Atif Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul*'una gönderme yaptığı söylenebilir.

10 Muhsin Bey'de gözlemlediğimiz arabesk müziğe bu karşı duruşun Türk sinemasının arabesk müzikle ilişkisini temsil etmediği açıktır. Türk sinemanın arabeskle olan ilişkisi "Orhan Gencebay'ın satış rekorları kıran *Bir Teselli Ver* adlı 45'lik plağı ile aynı adı taşıyan Lütfi Akad tarafından 1971 yılında çekilen filmle başlar ve ardından arabesk şarkıcıların her albümü, hatta her şarkısı için filmler yapılmaya başlanır" (Çelikcan, 1996: 100). Çelikcan yaptıkları araştırmada 1974-1980 yılları arasında çekilen 2219 filmin 875'ini (%39), arabesk filmlerin de içinde yer aldığı melodram türündeki filmlerin oluştuğunu belirtmektedir. Melodram filmlerinin %40'ı ise arabesk alt-türü içinde yer almaktadır. (akt. Çelikcan 1996:100; Çelikcan ve Güzel 1995).

Muhsin Bey, arabesk aracılığıyla simgelenen kültür ve yaşam biçimi karşısında, kendi "öz" kültürüne, değerlerine ve dolayısıyla geçmişine sahip çıkmaya çalışan bir insan olarak tanımlanır. Bu anlamda film, gelenekten kopuşun sancılarını belki ilk bakışta birbirilerine zıtmış gibi duran fakat birbirini tamamlayan iki kültürel yapının karşılaşmasını ve birbirinin yerini ikame etmeye çalışmasını, arabesk müziğe karşı direnen Türk Sanat Müziği üzerinden kurar. Yine de evinde ropdöşambriyle gezen Muhsin Bey'in, fötr şapkasıyla, özenle su verdiği menekşeleriyle, düzenli olarak Afitap Hanım'ı düşkünler evinde ziyaret etmesiyle, rüyasında Müzeyyen Senar'ı sisler içinde şarkı söylerken görmesiyle, hayalini kurduğu müzikle ve gelecek planlarıyla, taşradan gelen ısrarcı konuktan farklı bir dünya özlemi içinde olduğu vurgulanmaktadır. Muhsin Bey'in, Afitap Hanım'ı ziyaretindeki konuşması, onun geçmişe duyduğu özlemin müzik beğenisi üzerinden bir örneğidir: *"Nerede o eski şarkılar, şarkıcılar... Siz sahnedeysen çıt çıkmazdı. Mikrofonu ne güzel tutardınız. Hakkı Derman, Selahattin Pınar..."* Ali Nazik ise "yeni kent kültürü"nü temsilcisidir. *Muhsin Bey* ve Ali Nazik'in kaset çıktıktan ve zengin olduktan sonra neler yapacaklarına dair aralarına geçen konuşma ikisinin dünyaları arasındaki derin uçurumu bir kez daha ortaya koyar: Ali Nazik: *"Senin altına bir araba çekeriz..."* Muhsin Bey. *"İstemem, yeter Beyoğlu'nun kahrını çektiğimiz. Üsküdar'da Kızkulesi'ne karşı bir ev alırım, sonra tespîh yaparım... Eski arkadaşlar toplanıp fasıl geçeriz..."* Ali Nazik: *"İpek pembe bir gömlek, beyaz elbise, altın kolye, İbrahim gibi!..."* Muhsin Bey: *"Afitap'ı düşkünlerevinden çeker alırım"*. Ali Nazik: *"Bir sürü kadını koynuma alırım, yiyip bitirsinler beni..."* Muhsin Bey: *"Sevda Hanım'ı da çağırırım; eğer gelirse tabii..."* Muhsin Bey'in geçmişe duyduğu özlem kendi biyolojik geçmişine değildir. Bireysel bir özlem olmak yerine kültürel (Güçhan, 1989:102). Filmin başında kısa bir süre sonra Muhsin Bey'in yazıhanesine dönüşecek olan kahvehanede ölen ney sanatçısı, Muhsin Bey'in geçmişe ve geleceğe dönük hayallerinin sonunu simgeleyen Afitap Hanım'ın ölümü ve ev sahibi madamın artık evini satıp oradan ayrılması İstanbul'un hızla değişen yüzünü ifade eder. Muhsin Bey'in tüm kültürel çeşitliliğiyle içinde yaşadığı Beyoğlu da, müzik piyasası da eskisi gibi değildir. Muhsin Bey'e göre güzelim İstanbul kebabçı dükkânı haline gelmiştir. "Arabesk demek geleneğin kopması demektir" (Belge, 1983:400). Arabesk müzik kente göçün, kırla kentin buluşmasının müziğidir. Işık ve Erol'un (2002:30) değerlendirmelerine göre "arabesk kültürel durum(un) kökü, bu toplumun derinliklerine inen, ancak özellikle modernleşme ve sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan kültürel anlamda Batılılaşma sonucu, kentlerde bulunan insanların yeni oluşan toplumsal dokuya uygun olarak, kendi iç dinamikleri ile gelişmeye yüz tutan kompleks bir bütündür".

Ali Nazik'in öykündüğü İbrahim Tatlıses, Gürbilek'in yorumuyla (1992:104) "sokağın artık adalet değil özgürlük istediği bir dönemin yıldızı"dir. İbrahim Tatlıses artık 'mazlumu' temsil etmez; çünkü mazlumun bu dünyada kılık değiştirebileceğinin, parayla buluşabileceğinin, kendisinden esirgenmiş imkânlar dünyasına kavuşabileceğinin timsali olmuştur. Gürbilek'e göre "Orhan Gencebay ise, kitlesi ile arasında bir mesafe bırakan, onlara belli bir uzaklıktan seslenen,

haksızlığa uğramışları kendi kimliğinde birleşmeye çağıran, onların vicdanı olmaya aday olan idolün son örneği'dir. "80'lerin dünyası, sokağın kendisini temsil edecek bir yabancıdansa kendi suretini, adalet dağıtan bir sestense özgürce çığırın bir sesi tercih etmiştir. İşte 80'lerin yıldızı bu yüzden Orhan Gencebay değil, İbrahim Tatlıses'tir" (Gürbilek, 1992:105). Ali Nazik'in Tatlıses'e öykünmesi, tam da Gürbilek'in ortaya koyduğu nedenlerden dolayıdır. Ali Nazik, adalet yerine özgürlük istenilen bir dönemin ürünüdür. Orhan Gencebay'a değil, Tatlıses'e öykünür. Bu öykünmenin nedeni Gürbilek'in tanımladığı gibi mazlumun kılık değiştirebileceğinin, parayla buluşabileceğinin Tatlıses ile kanıtlanmış olmasıdır. Ali Nazik gerçekten de hayal ettiği gibi saten gömlekler giyer, boynuna taktığı altın zinciri ve yapılmış saçlarıyla kılık değiştirir. Viski içerek ve Muhsin Bey'in menekşeleri gibi koruduğu Sevda Hanım'ı yanına alarak kendinden esirgenmiş "o" imkânlar dünyasına da kavuşmuş olur.

Ahmet Oktay'ın (1993:237) belirttiğine göre "arabeskin belirgin ve baskın öğesi olan acı kavramı, Özal-ANAP döneminin ekonomik uygulamalarının sağladığı görece iyileşme ve emekçi sınıf ve kesimlerin tüketim taleplerinde yol açtığı genişleme, acının alımlanmasında da ister istemez değişime yol açmıştır" . Özbek'ten hareketle Oktay (1993:237) acı kavramının Gencebay'ın ikinci dönem yapıtlarında "popüler sınıfları çağırabilen" niteliğini yitirdiğini ve "var olanı kabullenerek yaşamayı istemek gibi bir *mutluluk anlayışına* doğru değiştiğini" belirtmektedir. Bu açıdan baktığımızda Muhsin Bey'deki Ali Nazik'in, Özbek'in söz ettiği üçüncü ve belki de dördüncü döneme ait bir tiplene olduğu ileri sürülebilir. Bu anlamda Muhsin Bey, arabeskin kültürel olarak yaygınlaşmasını ele alırken göçle gelen yeni konukların veya çoktan yerleşmiş, kentlerin varoşlarını oluşturan insanların acı ve isyanını değil, yeni dönemin ideolojisine eklemiş insanların yaşadığı bir dünyayı anlamaktadır.

Muhsin Bey'deki Doğu-Batı ikiliği, *Ah Güzel İstanbul* da kurulandan oldukça farklıdır. *Ah Güzel İstanbul* da Klasik Türk Müziği'nin karşısına konulan Batılı bir form iken Muhsin Bey'de arabesktir. Bu açıdan karşılaşma Doğu'ya ve Batı'ya özgü müzik beğenileri ve değerler sistemi üzerinden yapılmaz. Bu karşılaşma ağırlıklı olarak sahip olunan geleneksel değerlerin yozlaşmakta olduğunu sergiler. *Ah Güzel İstanbul* da yozlaşma, özenti içinde yanlış Batılılaşma'da ve onun sonucunda ortaya çıkan müziktedir. *Muhsin Bey* de yerel ve saf olandan yana durur. Bu açıdan gerek *Muhsin Bey* gerekse *Ah Güzel İstanbul* da modernite "arzulanan bir tüketim metası, öykülenen bir yaşam biçimi, ulaşılmak istenen bir ideal" olarak sunulmaz (Göle, 1998:57). Her iki film de, popüler kültür ürünlerine yaklaşımında mesafeyi korurken yerel olana, folk kültür ürününe sahip çıkar. Muhsin Bey'de yerel olana gösterilen ilgi türkülerle ifade edilir. Halk türküleri daima otantik görülüp korunmuştur. Haşmet gibi *Muhsin Bey* de türkü formuna kesinlikle karşı değildir. Her ne kadar ikisi de asıl klasik Türk musikisini değerli müzik türü olarak görseler de, halk müziğini kantodan, aranjmandan ve arabeskten daha üst bir noktaya konumlandırmaktadırlar.

Belge'ye (1983:405) göre, Batı müziğinin hızlı temposunu kullanan ama sözleri ve havasıyla da Doğulu olan arabesk, Türkiye'nin yüzyılı aşkın süredir yaşadığı kargaşayı özetlemektedir. Adanır (1985:22), 1980'lerden bakarak arabesk filmin ve dolayısıyla arabeskin çok az bir ömrü kaldığını söyler. Bu bir "yokoluş ya kılık değiştirme ya da buharlaşma şeklinde olacaktır. Ortaya 'yeni türler' çıkacaktır. Çünkü Türk toplumu devingen, dinamik bir toplumdur". Adanır'ın öngörüsü 2000'li yıllarda gerçekleşmiş ancak arabesk yok olmaktansa pop müzikle etkileşime girmiş, melez türler oluşmaya başlamıştır. Bu süreci ise *Neredesin Firuze* öykülemektedir.

Neredesin Firuze (2003, Ezel Akay)

Neredesin Firuze'de Plakçılar Çarşısı'nda başarı peşinde koşan, borçlarını ödemede zorlanan, kumun altındaki "vatoz gibi çarpmaya hazır"lanan ve Almanya'dan getirdikleri şarkıcı Ferhat'a kaset yapmak için uğraşan Umut Plakçılık çevresindeki insanların öyküleri 9 günde, 9 bölüm, 9 şarkı ile anlatılır.

Neredesin Firuze, Sezen Aksu'nun seslendirdiği Atilla Özdemiroğlu'nun ünlü bestesi Firuze'ye doğrudan gönderme içerir. Firuze adlı şarkı Murat Meriç'in deyiimiyle (2006:83) "pop ve arabesk flörtünün başlangıcı"na da işaret eder. Arabesk 1980'lerde iktidara gelen Özal ile devletçe "tanınan" bir müzik haline gelmiş (Meriç, 2006:75), 1990'lardan itibaren arabesk pop olmuş, pop arabeske dönüşmüş, müzik türleri arasındaki ayrımlar ortadan kalkmıştır (Meriç, 2006:74). 2000'lerdeki melez yapı daha net bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Neredesin Firuze daha giriş sahnesinden itibaren masalsi dünya içinde müzik kültüründeki melez yapıya dikkatleri çeker. Bir grup insan geniş bir kütüphanenin bulunduğu bir odada sohbet etmektedir. Daha sonra psikolojik terapi gördüklerini anlayacağımız bu grup birbirlerine hoşlandıkları müzik türlerinden söz ederler. İçlerinden biri "*eskiden Elvis'çiydim ben*" der. Bir başkası devam eder: "*Ben caz dinlerdim. Sonra âşık oldum, arabeske geçtim, sonra da rock*". Diğerleri söz alır: "*Ben aranjman severim daha çok, çiçeklerde de öyle...*" Gülüşürler. Cazdan arabeske oradan da rock'a uzanan müzik beğenisi Tekelioğlu'nun söz ettiği¹¹ homojenlikten öte, sürekli farklılaşan ve çeşitlenen heterojenleşmeyi bir kez daha ifade eder. Bu yapının sadece dinleyiciler cephesinde değil, şarkıcılar cephesinde de aynı olduğu Almanya'daki star adayı Ferhat'la (Özcan Deniz) Umut Plakçılığın sahibi Hayri (Haluk Bilginer) arasındaki telefon konuşmasında belli olur. Ferhat kendini tanıtırken "*hiphop, caz, rock, arabesk, türkü, hepsini söylerim ağabey*" der. Meriç (2006:73), 1990'larda

11 Tekelioğlu'na (2006:50) göre "popüler kültür homojenleştirdiği ölçüde heterojenleştirmektedir. Örneğin sıradan bir dinleyici için Türk sanat müziği dinlemek hiç de homojenleşmiş bir dinleme davranışı olmak durumunda değildir; çünkü böyle bir dinleyici bir yandan Osmanlı geleneğinden gelen Münir Nurettin'den hoşlanmakta, öte yandan altmışlılardan sonra şehirlerde oluşan star sisteminin bir temsilcisi olan Zeki Müren'i de beğenmekte ve aynı zamanda arabeskin kurucusu Orhan Gencebay'ı da sevebilmektedir." Akay'a göre (2004:42) "müzikal heterojenliğin yanında, yemeklerin de heterojenleşmesi (...) Batı ve Doğu'nun bir karmaşasını ortaya çıkarmıştır".

başlayan ve 2000'li yıllarda devam eden müzik ortamındaki keşmekeşi benzer bir biçimde aktarır: "*Herhangi bir şarkıcının, topluluğun (üstelik popçulardan arabeskçilere hemen herkesin) albümünde arabesk, pop, alaturka, rock, hatta reggae, flamenko akla gelebilecek hemen her türde şarkıya rastlamak mümkündür*".

Neredesin Firuze'de diğer iki filmden farklı olarak şarkıcı adayı "taşranın yurtdışındaki yüzü"nden, Almanya'dan gelir. Adeta ünlü olmak isteyen, müzik piyasasının kalbi İstanbul'a dönmek zorundadır. *Neredesin Firuze*'de üst kültürün alt kültürü küçük görmesi ya da, değişen değerler sistemi ile müzik piyasasındaki dönüşüm yoktur. Muhsin Bey'deki Şakir tiplemesinin benzerleri çoğalmış, o tiplemenin bir jenerasyon sonrasındaki örnekleri –ki bunlar topuk vurduran ve küçük mafyaları oluşturan gruplardır artık– her tarafı sarmıştır. 1980'lerden 2000'ler Türkiye'sine müzik piyasasının yüzü tamamen değişmiştir. Büyük-küçük mafyanın elindeki bu piyasada dürüstlük aptallıktır. Şarkıcı olmak isteyen imam tiplemesinden, menajer Sansar'a kadar herkes birbirini her an kandırabilmekte, yalan söyleyebilmektedir. Bu kandırmaca dolu dünyanın en belirginleştiği sahne, topluca intihara kalkıştıkları fakat Hayri'nin "*özür dilerim, ben başaramadım*" diye ağlayarak kendine geldiği sahnedir. Her şey öylesine bir masal atmosferindedir ve gerçek değildir ki, yıldız olmak isteyen Ferhat'a yardım elini uzatan, onun için sözde banka hesapları açtırıp paralar yağdıran melek de (Firuze-Demet Akbağ) zengin bir kadın değildir. Firuze'nin aslında, evin sahibesi Süreyya Hanım'ın yanında çalışan aileden yadigâr kalmış şizofren kızları olduğu daha sonra ortaya çıkacaktır. Arabesk dünyasının en bilindik sözlerinden olan "yalan dünya" kelimesinin tam anlamıyla kendini göstermiştir. Buna karşın filmde arabesk Türk filmlerinde görmeye alışık olduğumuz hiçbir öğeyle karşılaşmayız. Fakir ama onurlu gencin şöhret basamaklarını tırmanmasına da, Ferhat'ın İstanbul'a ilk geldiğinde ilan panolarında fotoğraflarını görüp âşık olduğu kızın kalbini fethetmesine de tanık olmayız. Bu anlamda dünya "yalan dünya"dır, ama tüm sert gerçekçiliğiyle de sürüp gitmektedir.

Film boyunca kahramanların içinde buldukları durumları aktaran geçişlerdeki şarkıcılar, hem filmin çok parçalı yapısının tutkalları olmakta hem de popüler şarkılarıyla "*izleme kültürü*"hün devamlılığını sağlamaktadırlar. Bir anlamda filmdeki gerçeklik, bu popüler dünyanın yüzleri ile seyirciyi filmde kopartırken, diğer yandan popüler olan üzerine söz söylediği için tekrar filme bağlanmaktadır. Kullanılan renkler, şaşaalı kostümler ve çevre düzenlemeleri düşselliği biçimsel olarak desteklemektedir. *Neredesin Firuze* Türkiye popüler müzik tarihinden güncel pek çok müzisyeni bir araya getirmekte, pembe neon lambalarıyla yazılmış ön jeneriğinden itibaren televizyon, klip, dergi gibi popüler müzik dünyasına dair öğelerle seyirciyi kuşatmaktadır. En çarpıcısı film, müzikleriyle yüksek ve düşük sanat arasındaki sınırların belirsizleşmesini sağlamaktadır. "Artık üst düzeydeki estetik üretimin hiçbir kaygı duymadan alt düzeydeki estetik üretimle, bir anlamda kitsch'le el ele verdiği ve her şeyin bir oyun olduğu *metinlerarası* bir yerdeyiz"dir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997:29).

Neredesin Firuze arabesk motiflerin tamamından beslenmesine karşın onun tam karşıtında bir felsefe üretmektedir (Ayna, 2004:83). Murat Belge'nin deyimiyle "gece kulüplerinde dansa slow başlanan, sonunda 'Aman Adanalı' diye göbek atarak bitirilen" eğlence dünyasının ruhunu tam da söz edilen biçimiyle yakalamış ve ironi yüklü bir dille film boyunca bu kültürel kargaşayı temsil etmiştir. *Neredesin Firuze*, Muhsin Bey'deki ya da *Ah Güzel İstanbul*'daki gibi hayatı fazla ciddiye almaz. Sürekli iflasın eşliğinde yaşayan patron Hayri'nin ne *Ah Güzel İstanbul*'un Haşmet'i gibi, ne de *Muhsin Bey* gibi sahip çıktığı değerler vardır.

Ferhat ve Umut Plakçılık ekibi için Firuze'nin ortaya çıkmasıyla daha başta kurulan masalsı dünya, filmin sonlarına doğru Ferhat'ın Firuze'yi terapi grubuyla bulması ve Firuze'nin bir şizofren olduğunu öğrenmesiyle yıkılır. Eşleri ve sevgilileriyle de ilişkileri zora giren ekip başarısızlıklarını delikanlılıklarına bağlar, "dibe vursun" diyerek topluca intihar ederler. İntiharı başaramayınca (Hayri korkaklığından, Orhan ise ülseri olduğu için hapları yutamadığından) "vatoz gibi çarpmak üzere" tekrar hayata dönerler.

Plakçılar çarşısının berberinin (Semir Aslanyürek) filmin başında Umut Plakçılığı arayan Ferhat'a söylediği gibi "Umut" da yoktur, aslında "müzik" de... Umut Plakçılığın yerini Vatoz Plakçılık alır. Son jenerik dergilerde Vatoz ekibinin ve Ferhat'ın başarı haberleriyle doludur.

Sonuç: Ne o ne de öteki'den, hem o hem de öteki'ye

Arabesk "bugün gelip yarın kalan"ın, önceki ve bugünkü kültürünün uzlaştığı yerdir: Hem o, hem ötekidir. Aynı zamanda onu geldiği yerden de, kaldığı yerde de ayıran, önceki kültüründen koptuğu, yeni tanıştığı kültüre direndiği yerdir: Ne o, ne de ötekidir (Gürbilek,1992:31).

1950'ler, iç göç dalgası ve kapitalist ekonomi oluşturma çabasıyla özellikle İstanbul'da yeni semtlerin, gecekonduların oluşmaya başladığı ve böylece şehir kültürüyle farklı kültürel beğenilerin ilk kez buluştuğu yıllardır. 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul* adeta bu sürecin oluşumunu takip eder. Şehir çevresinde kalan ve ilk yıllarda şehir merkezinde pek de hissedilmeyen kır kökenli beğeniler ise 1980'lerden merkez kültürünü etkilemeye başlamıştır. *Muhsin Bey* İstanbul merkez kültürünün dışarıdan gelen beğeniyle dağılışını anlatır. 1990'lardan itibaren ise söz konusu beğeni, şehir kültürünü geri dönülmez biçimde değiştirmiştir. Artık ortaya *Neredesin Firuze*'de sergilenen melez görüntü çıkmıştır. Beğeniler arasındaki hibritleşmenin, beğeni çoğulluğunun ve zevkler arasındaki geçişkenliğin en belirgin biçimdeki yansımasını *Neredesin Firuze*'de gözlemlemek mümkündür.

Filmlerin popüler kültür/yüksek kültür ve hepçilik kavramları çerçevesinde kendilerini konumladıkları yerle, Türkiye'deki kültürel dönüşüm arasında doğal bir koşutluk vardır. *Ah Güzel İstanbul* da ve Muhsin Bey'de daha elitist/muhafazakâr bir yaklaşım söz konusu olduğu iddia edilebilir. Fakat bazı önemli farklarla...

Örneğin *Ah Güzel İstanbul*, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki elitist bakışı tersine çevirir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında "yüksek sanat" olarak tanımlanan Batılı klasik müziği veya halk müziğinin çoksesli hale getirildiği "sentez" formülleridir. Oysa *Ah Güzel İstanbul*, Dede Efendi ve Sadullah Efendi'lerle Türk müziğini Batılı kanto formundaki şarkılardan üstün tutar. Berker'in Türk musiki tarihini dönemleştirmesine ve Güngör'ün Dede Efendi'nin hafif şarkıları ve köçekçeleriyle kent halkının düşük beğeni düzeyine seslenmeye özen gösterdiğini belirtmesine dayanarak Büker (2006:140-141), Haşmet Bey'in Dede Efendi'ye olan düşkünlüğünü halktan ve popüler olana eğilimi olduğunun bir göstergesi olarak yorumlar. Haşmet (ve dolayısıyla onunla peşinen özdeşleşen seyirci) "sözde yüksek kültür" olarak nitelenen Batılı sentez formülleriyle film boyunca mücadele eder, adeta yadsınmışlığının acısını, konumları tersine çevirerek çıkarmaya çalışır.

Muhsin Bey'deki elitist/muhafazakâr yaklaşım bu kez Doğu/Batı müziği ikiliği üzerinden değil, Türk Sanat Müziği ve arabesk çatışması üzerinden kurulur. Timur Selçuk'un belirlemesine göre (1983:1477) üç ayrı alaturka müzik "Klasik Türk Müziği, Yeni Türk Müziği ve Arabesk"tir. Dolayısıyla müzik açısından filmdeki popüler kültür/yüksek kültür ayrımı, iki değişim geçirmiş alaturka form arasında kurulmaktadır. *Muhsin Bey* dejenere olduğunu düşündüğü arabesk müziğe karşı direnirken, kendisi de Klasik Türk Müziğinin popülerleşmiş örneklerini, "Türk Sanat Müziği"ni yüceltmektedir. Bu açıdan *Muhsin Bey* Türkiye'nin öteden beri içinde olduğu kültürel karmaşayı en iyi biçimde serimler. *Neredesin Firuze* ise 2000'ler Türkiye'sinde Gans'ın tanımlamasına uygun olarak kendini sınırları belirsizleşmiş bir "kültürel beğeni" alanı içinde gösterir. Arabesk, pop, rock, caz, türkü birbirine geçmiş, melez türler oluşmuş, Doğu Batı'yla, alaturka alafrangayla karışmış, popüler kültür ve yüksek kültür tanımlamaları ortadan kalkmıştır. Bu melez yapının tüketicisi de doğal olarak belirli bir sınıfa ait değildir. *Neredesin Firuze*'de gösterilen "hepçilik", kültürel bir olgunluğu işaret edebileceği gibi, kültürel kimliğin taslağının çizildiği bir ara dönemi de ifade edebilir.

Her üç film de ekonomik koşullara bağlı olan toplumsal değişimi kültürel boyutuyla ele almıştır. *Ah Güzel İstanbul* ve *Muhsin Bey* filmlerinde ortak nokta, taşradan gelenle kentlinin karşılaşması, dolayısıyla farklı kültürlerin ve alışkanlıkların buluşmasıdır. Bu buluşma popüler olanın rüzgârına birlikte kapılmayla sonuçlanır. Üst kültüre sahip olanın diğerine yardım elini uzatmasıyla, genel geçer değerlere ve popüler olana teslim olunur. Bu teslimiyete neden olan üstün zevke sahip olanın verdiği tavizler olduğu için kendini suçlar, ama belirleyici olan ikisinin de eğilimleri dışında işleyen popüler kültür ve değerlerdir.

Mekân olarak İstanbul, ne *Ah Güzel İstanbul*'da ne de Muhsin Bey'de dramatik örgüdeki ana karakterlerin kenti değildir. *Muhsin Bey* için İstanbul artık yabancı olduğu bir 'ev'dir. 26 yıldır aynı evde oturması onun yerleşikliğini ifade etse de, akmayan sifonu, zor çalışan arabası, kaybettiği yazıhanesi ile bu kentte

pek de eskisi gibi yaşayamıyordu. En önemlisi, içinde olduğu müzik dünyası değişim içindedir. Ali Nazik içinse İstanbul'a ait olan her şey yenidir. Buna karşın Ali Nazik hızla alışmaya, hızla İstanbul'un yeni düzenine ve Muhsin Bey'in beğenilerini dışlayan müzik piyasasının yeni yüzüne adapte olmaya hazırdır. *Ah Güzel İstanbul*'da, İzmir'de gecekondudan kaçarak artist olmak için İstanbul'a gelen Ayşe Ali Nazik'ten daha saftır. Haşmet Bey ise Muhsin Bey'e göre kente daha alışık... Yıl 1966'dır. Henüz kent-taşra buluşması İstanbul'daki büyük dönüşüme neden olmamıştır. *Neredesin Firuze*'de İstanbul, kimsenin kenti değildir, ya da artık herkesin kentidir. Aidiyet konusu, müzik alanında da toplumsal alanda da sorun oluşturmaktan çıkmıştır.

Göç hareketiyle (özellikle de 1980 sonrası) "kültürel anlamda bir yersiz-yurtsuzlaşma hareketi" (Akay, 2004:42) olarak popüler kültürün, "geleneksel kültür kodlarının yerine yerleşmekte olduğu" (Akay, 2004:43) film çözümlemelerinde de görülmektedir. Cumhuriyet'in modernleşme sürecinde arzu edilen yüksek kültüre karşı düşük kültürün bir tepki olarak yaygınlaştığı, kültürel beğeni olarak kendini kabul ettirdiği ve bu sürecin altında yatan temel dinamiğin de Doğu-Batı sorunsalı olduğu, filmlerin kurduğu temsili dünyalarda da görülmektedir. Popüler kültür olgusu, bir kültürel beğeni alanı olarak bu süreci anlamamızı sağlayan önemli bir gösterge biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

- AKAY Ali (2004) "Popüler Kültür ve Değişen Kodlar", *Parşömen*, Sayı:3:29-45.
- ADANIR Oğuz (1985), "Popüler Sinema Arabesk Film ve Bir Çözümleme", *Gelişim Sinema*, S:4:16-22.
- AYATA Sencer (1989), "Toplumsal Çevre Olarak Gecekondu ve Apartman", *Toplum ve Bilim*, Sayı:46/47:1001-127.
- ALEMDAR Korkmaz ve ERDOĞAN İrfan (1994), *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- ARSLAN Tunca (2004), "*Neredesin Firuze*", *Sinema*, Sayı:3:21.
- AYNA Ender (2004), "*Neredesin Firuze*", *Altyazı*, Sayı:27:82-83.
- BATMAZ Veysel (1981), "Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar", *İletişim A.İ.T.İ.A. G.H.İ.Y.O.*, Sayı: 1.
- BELGE Murat (1983), *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- BÜKER Seçil (2005), "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor", Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktenber (yay. haz.) *Kültür Fragmanları*, İstanbul: Metis Yayınları.
- BÜKER Seçil (2006), "Ah Güzel İstanbul iki İstanbul Hatırası: Atıf Yılmaz ve Sadri Alışık", Kurtuluş Özyazıcı (yay. haz.) *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık*, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- BÜYÜKDÜVENÇİ Sabri ve ÖZTÜRK Rüken (1997) "Postmodernizm ve Sinema", Sabri Büyükdüvenci ve Ruken Öztürk (der) *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Ark.
- ÇELİKCAN Peyami (1996), *Müziği Seyretmek*, Ankara: Yansıma Yayınları.
- DİLMENER Naim (2006), *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş Hafif Türk Pop Tarihi*, 3.Baskı, İstanbul: İletişim.
- DORSAY Atilla (1995), *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- ERDER Sema (1995), "Yeni Kentliler ve Kentin Yeni Yoksulları", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 66:106-119.
- ERDOĞAN İrfan ve SOLMAZ Pınar B. (2005), *Sinema ve Müzik*, Ankara: Erk.
- ERDOĞAN Nezih (1995), "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı" *Toplum ve Bilim*, S:67/Güz:178-196.
- EVREN Burçak (2006), "Usta ya da Her Devrin Adamı", Kurtuluş Özyazıcı (der) *Adı: Atıf Yılmaz*, Ankara: Dost Kitapevi, s:53-70.
- GANS Herbert J. (2007), *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, 2. Baskı, çev: Emine O. İncirlioğlu, İstanbul: YKY.

- GÖLE Nilüfer (1998), "Batı-dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen", *Doğu Batı*, Sayı:2:57-64.
- GÜÇHAN Gülseren (1989), "Popüler Kültürün Sinemaya Yansıması: Muhsin Bey", *Kurgu*, Sayı:6: 91-107.
- GÜNGÖR Nazife (der) (1999), *Popüler Kültür ve İktidar*, Ankara: Vadi Yayınları.
- GÜRBİLEK Nurdan (1992), *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları.
- IŞIK Caner ve EROL Nuran (2002), *Arabeskin Anlam Dünyası*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KIREL Serpil (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- KELEŞ Ruşen (1990), *Kentleşme Politikaları*, Ankara: İmge.
- KONURALP Sadi (2004), *Film Müziği*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- MERİÇ Murat (2006), *Pop Dedik Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- OKTAY Ahmet (1993), *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- OSKAY Ünsal (1993), *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, İstanbul: Der Yayınları.
- ÖRMECİ Ozan (2008), *Popüler Kültür*, Ankara: Elips Kitap.
- ÖZBEK Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ÖZÖN Nijat (1985), *Sinema*, İstanbul: Hil Yayın.
- PEKMAN Cem ve KILIÇBAY Barış (der) (2004), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- PEKMAN Cem (2004), "Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe", Cem Pekman, Barış Kılıçbay (der) *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- REFİĞ Halit (1971), *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları.
- ROWE David (1996), *Popüler Kültürler Rock ve Sporda Haz Politikası*, Çev:M.Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SELÇUK Timur (1983), "Müzik Dünyamız", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:6:1476-1481, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- STOREY John (2000), *Popüler Kültür Çalışmaları*, İstanbul: Babil Yayınları.
- TEKELİOĞLU Orhan (2006), *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki'*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- VARDAR Bülent (2004), "Neredesin Firuze", *Antrakt*, Sayı:78-79-80:47-48.

