

SİNEMA VE TELEVİZYONDA YENİ BİR KADIN HAREKETİ: ARABESKİN ÂŞIK KADINLARI

Şenay TANRIVERMİŞ

Dr. Öğretim Üyesi,

Nişantaşı Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

e-posta: senay.tanrivermis@nisantasi.edu.tr ORCID: 0000-0003-1311-9767

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212568>

ÖZ

Arabeskin Âşık Kadınları isimli belgesel dizi, ötekileştirilen, görünür oldukları hâlde görmezden gelinerek sömürülen arabesk kadın şarkıcıların dezavantajlı yaşam öykülerini ve suskunluklarının sebeplerini anlatmaktadır. Dizide aktarılan kadınların hikâyesi, madunun suskunluğuna örnek teşkil etmektedir. Hikâyenin yine erkek çoğunluğun üretiminde duyulur ve görünür olması, şarkıcıların içselleştirilmiş maduniyetini yansıtan, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Dizi, içerik olarak cinsiyet eksenli adaletsiz sömürü düzenini anlatıyor olmasına karşın madunun konuşmasına olanak sağlayan yapının erkek üretiminde ve kontrolünde olması toplumsal yapıyla örtüştüğünden, madunun gerçekten konuşup konuşmadığı sorgulanmalıdır. Her bölümünde madun, doğrudan kendisi ya da yakınları aracılığıyla “konuşturulduğu”, kimlik olarak merkezde olduğu hâlde, içerik ve mekân hâkimiyetinin erkeklik kurgusundan kazanıldığı ve kaybedildiği dizi mecrasında Arabeskin Âşık Kadınları, “hegemonik erkeklik” üretimi bir yapım olarak feminist içeriğini ve iddiasını korumaya çalışır. Bu bağlamda madunun erkek egemen yapıda konuşabilme imkânı/imkânsızlığı ve ölçüleri açısından dizi önemli bir boşluğu doldurmasına karşın, o boşluğu bir kez daha oluşturur.

Anahtar kelimeler: Madun, İktidar, Arabeskin Âşık Kadınları

A NEW WOMEN'S MOVEMENT IN CINEMA AND TELEVISION; ARABESKİN AŞIK KADINLARI

ABSTRACT

The documentary series Arabeskin Aşık Kadınları tells the disadvantaged life stories of arabesque female singers who are silenced, marginalized, ignored and exploited even though they are visible. The story of the women told in the series exemplifies the silence of the subaltern. The fact that the story is heard and visible in the production of the majority of men is an issue that needs to be considered, reflecting the internalized subordination of the singers.

Although the series is about the gender-based unfair exploitation order, it should be questioned whether the subaltern really speaks, since the structure that allows the subordinate to speak is in the production and control of men, overlapping with the social structure. Arabeskin Aşık Kadınları tries to preserve its feminist content and assertion as a production of "hegemonic masculinity" in the serial medium where subaltern "speak" in every episode and identity is at the center, but content and space dominance is gained and lost from the masculinity fiction. In this context, although the series fills an important gap in terms of the possibility/impossibility of the subaltern to speak in the male-dominated structure and its dimensions, it creates that gap once again.

Keywords: Subaltern, Power, Arabeskin Aşık Kadınları

“Milyonları etkileyen arabesk müziğin erkek starları baba, imparator ve kral olurken; kadın yıldızları kaybetti, kaybettirildi. Kimi aldatıldı, kiminin her şeyi elinden alındı, yüzüne kezzap atıldı, kimi şaibeli bir trafik kazasında can verdi. Arabeskin kadınları, neden söyledikleri şarkılarda anlattıkları hikâyelerin kahramanı oldu? Bu belgesel, erkek iktidarının gölgesindeki bu melankolik dünyada kaybolan kadınların izini sürüyor (1).”

GİRİŞ

Arabesk’in Âşık kadınları isimli belgeselin tanıtımı, dizinin yayımlandığı dijital yayın organı Exxen’in web sayfasında bu şekilde yer almaktadır. Sekiz bölümlük belgeselde Azize Gencebay, Bergen, Biricik, Cansever, Esengül, Gönül - Kamuran Akkor, Gülden - Neşe Karaböcek, Huri Sapan, Kibariye, Mine Koşan, Semiha Yankı, Tüdaya, Yıldız Tezcan’dan oluşan 15 kadın arabesk şarkıcının hikâyeleri anlatılmaktadır. Dizinin yapımcısı Mehmet Yiğit Alp, idari yapımcısı Gamze Dinç, yönetmeni ve senaristi Murat Hacıoğlu’dur.

Dizide hayatta olan ve konuşacak durumda olan kadın şarkıcılar kendilerini anlatırken hayatta olmayan veya konuşamayacak durumda olanları da aileleri (kızı, oğlu, kardeşi) anlatmaktadır. Bunun yanı sıra birtakım kişiler de her bölümde hikâyesi anlatılan kadın şarkıcılara dair izlenimlerini aktarmaktadır. İlk kez farklı bir biçimde konuşma alanı bulan şarkıcıların yaşamları, aynı zamanda müzik yazarı, söz yazarı, şarkıcı, müzik yapımcısı, koleksiyoner, yönetmen, yazar, sosyolog vb. kişiler tarafından da anlatılmaktadır. Hem bu kişilerin bir kısmının hem de dizinin yaratıcılarının erkek olması, kadın kahramanların sesinin geri planda kalmasına neden olmuş, madun konumunun giderilmesini sağlayamamıştır. Nitekim “Sınıflı, erkek egemen toplumlarda, yani bilebildiğimiz tüm insanlık tarihi boyunca, en temel ve en geniş madun kitlesini oluşturanlar kadınlardır” (Soday, 2008: 157).

Bu makalede, Arabeskin Âşık Kadınları belgesel dizisinin, kadın kahramanların madun konumunu gideremeyişi, feminist bakış açısıyla eleştirilmektedir. Makale bu bağlamda dizide yer alan başarılı şarkıcı kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında müzikhollerde ve gece kulüplerinde yer alış ve alamayış biçimini tartışmaya sunarken kadınların hikâyesinin kadınlar tarafından anlatılmadığına ve erkekler tarafından anlatılmasına odaklanmayı amaçlamaktadır.

İktidar ve Madun İlişkisi

Dijital bir mecra olan Exxen’de yayımlanan “Arabeskin Âşık Kadınları”, kadınların maruz kaldığı tehdit, şiddet, taciz ve vb. engelleri, kadın kimliğinin sıkıştırılmış olduğu çıkmaza işaret ederek işler. Dizinin yaratıcılarının ve hikâyesi aktarılan kadın şarkıcıların acı dolu hayatlarını mecra taşıyanların erkek iktidar bir üretim içinde olması; bu çalışmanın ortaya çıkarmayı amaçladığı madun ve iktidar ilişkisindeki çatışma, çelişki, yaklaşma, uzaklaşma ve boşluk durumlarını örneklendirir.

Foucault’ya göre iktidar ve iktidar ilişkileri netleştirilemez hatta tam olarak incelenmesi mümkün bir nesne, yapı ya da ürün değildir. “İktidar işler, iktidar bir ağ biçiminde işler ve bu ağda bireyler yalnız dolaşıma girmekle kalmaz, aynı zamanda ona boyun eğmek ve onu uygulamak durumundadır. Bireyler hiçbir zaman iktidarın âtil ve onaylayıcı hedefleri değil, tam tersine her zaman iktidarın aracıdır. Başka bir deyişle, iktidar bireyleri geçiş yolu olarak kullanır, bireylere uygulanmaz.” (Foucault, 2011: s.106). Diziye konu olan kahramanlar, Foucault’nun söylemine örnek teşkil eder şekilde kendi hayatlarının malzeme edildiği yapıda birer geçiş yolu olarak kullanılır. Her bölümde farklı bir kahramanın yaşam öyküsü, yönetmenin seçim ve direktifleri doğrultusunda bir sonraki bölüm için geçişi sağlamak amacıyla kullanılmasına

aracı olur. “Bir öyküyü yazan, metni üreten onun yazarıdır; yazılan eseri belli bir anda ve belli bir yerde okuyan ise okuyucudur ve bunlar gerçek kişilerdir; oysa ‘anlatıcı’ ve ‘örtük okuyucu’ bir anlatının gerçekleşebilmesi için düşünülmüş sanal ara-kişilerdir.” (Lothe, 2000: s.16).

Dizinin kadın kahramanları, içine doğdukları patriarkal sistemin sonuçları olarak kalmazlar. Yaşamlarını bir dizi mecrasında iktidarın izin verdiği ve talep ettiği şekilde dile getirirlerken iktidarın atıl ve onaylayıcı hedefleri değil, iktidarın aracısı bedenler şeklinde taşımayı fırsat ve hatta belki ilk ve son şans olarak değerlendirirler. Kaldı ki bir bakıma kendi yaşamlarını anlatarak kendi replikalarına dönmelerine rağmen tek dilli toplumsal cinsiyet içinde kısırlaşan seyirci için de bu çalışma alternatif bir ses olarak değerlendirilmelidir.

Gerard Genette, anlatıcının işlevlerini beş alt başlıkta sıralamıştır: Öyküleme işlevi (narrative function), Yönlendirme işlevi (directing function), Bildirişim işlevi (communication function), Doğrulama işlevi (testimonial function), İdeolojik işlevi (ideological function) (Genette, 2005). Dizide kadın kahramanların yaşam öyküsüne farklı sesler de kaynaklık eder. Nihayetinde kahramanın kendisi diğer anlatıcılarla ses birliği içinde metnin doğrulama işlevlerini yerine getirir ve adeta çok sesli görünen erkle özdeşleşerek gerçeklik duygusunun arttırılmasını sağlar. Kadın kahramanlar bu minvalde yaşamlarını anlatır ve dizinin onaylayıcı, yargılayıcı ve analizci iktidarı tarafından irdelenir. İlk kez farklı bir biçimde konuşma alanı ve fırsatı sunulan şarkıcıların trajik yaşamları, kendilerinden ziyade başka kaynaklar ve otoritelerce dile getirilir. Böylece madunun konuşma eylemi fiilen gerçekleşse de içerik olarak azalır, değişir, karışır ve boşalır.

İlk olarak Antonio Gramsci’nin (1999: s. xiv) Hapishane Defterleri içerisinde sınıfsal bir çerçeveden hegemonya kavramıyla ilişkilendirerek, hegemonik-olmayan grup ya da sınıfları tanımlamak için kullandığı madun kavramı, 1960’larda Ranajit Guha tarafından, sömürge sonrası Hindistan tarih yazımında görülen milliyetçi-elit yönelimin eleştirisi için yeniden kullanılmış, 1980’lerde Madun Çalışmaları Kolektifi’nin çalışmalarıyla; toplumsal yapılanmanın hiyerarşik sıralamasında altta ve aşağıda tanımlanan her türlü sınıf, kimlik ve cinsiyeti içeren daha kapsayıcı bir bağlamda ele alınmıştır (Yetişkin, 2013: s. 2).

Spivak, Madun Konuşabilir mi (Can Subaltern Speak) makalesinde, bir kadının, direnişinin farkında olmasını sağlayacak bir altyapıya sahip olmadan bir direniş eylemine girerse, eyleminin boşa gideceğini (Milevska, 2007: s. 47 akt. Kırel, 2012: s. 387) belirtir. Madun olmayı kaçınılmaz kader şeklinde benimseyen kadın şarkıcılar, ne yazık ki bu kez kendi sesleriyle bastırılırken dikkate alındıkları ve konu edildikleri için şanslı dahi sayılabilirler.

Belgesel dizide arabesk söyleyen kadın şarkıcıların neden trajik yaşamlara mahkûm edildikleri ve neden aynı kulvardaki erkek şarkıcılar gibi hiyerarşik, ekonomik ve kariyer anlamında başarılı olamadıkları, neden kazanmak yerine yaşamlarını, bedenlerini ve statülerini kaybettikleri, şarkıcıların kendileri tarafından anlatılır. Kadınların anlatının yapısına, sıralamasına, içeriğine, biçimine ve yayımlanma sürecine elbette dahli söz konusu değildir. Örneğin ilk bölümde yaşamı konu edilen şarkıcı Esengül, zaten hayatta olmadığı için madun konumunu bütünlüklü bir şekilde; mekânsal, sınıfsal ve bedensel sınırlılıklarla örneklendirir. Spivak’ın (2013: s. 82-83) madun özne sorunsallaştırmasında kadınlar ayrı bir önem taşır. Esengül’ün yaşamı, dizinin anlatım biçimi ve mecrası Spivak’ı doğrular. Çünkü ona göre madunların silinen tarihinde kadınların izi iki kez yok olmakta, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının uzantısı olarak kadınların gölgesi daha da karanlıkta kalmaktadır.

Her ne kadar hikâye edilen şarkıcılar arabeskin bilinen isimleri olsa da, yönetmen ve senarist Murat Hocoğlu ile şarkıcıların yaşamlarını ve kariyerlerini analiz edenler büyük çoğunlukta erkek müzik yapımcı, söz yazarları ve müzisyenlerdir. Anlatıda özellikle aynı dönemde tanınırılık

kazanan erkek şarkıcıların hem ekonomik güç hem itibar kazanmalarına karşın kadın şarkıcıların cinsiyet eşitsizliği nedeniyle toplumsal kodlar içerisindeki konumunun, var oluşlarına nasıl engel teşkil ettiği aktarılır. Çalıştıkları mekânlarda ve müzik piyasasında kenara itilme, tekinsizlik ve dışarıda bırakılma gibi tutumlara maruz kalanların hayatları her bölümde birer birer işlenerek var olana alternatif bir müzik tarihi sunulur. Bu hikâyelere biraz yakından bakıp, kadın sanatçılarımızın uğradığı toplumsal cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmek istiyoruz.

Kadın Arabesk Şarkıcıların Uğradığı Ayrımcılıklar

Arabeskin Âşık Kadınları belgesel dizisinin ilk bölümü, Esengül'ün hikâyesiyle başlar. Gerçek adı Esen Ağan olan Esengül'ün hayatını, kendisi hayatta olmadığı için kız kardeşi ve erkek kardeşi aktarır. Gazetede "Vokalist aranıyor" ilanına başvurmasıyla başlayan Esengül'ün müzik kariyeri sadece 9 yıl sürecektir. 1979 yılında henüz 25 yaşındayken, meçhul olduğu iddia edilen bir trafik kazasında hayatını kaybettiğinde, arkasında 4 albüm ve 40 civarında şarkı bırakır. Müzik otoritelerince, yaşasaydı çok daha fazlasını müzik dünyasına kazandırabilecek yeteneğe sahip olduğu dile getirilen sanatçı, arabesk müziğinin en güçlü seslerinden biri olmasına rağmen özellikle basın tarafından "çapkın ve vamp kadın" imajıyla öne çıkmıştır. Oysaki genç bir kadının bikinili fotoğraflar çekirtmesi ve ilişkilerini cesurca yaşaması, "vamp ve çapkın" olarak değil "cesur" olarak da nitelendirilebilirdi. Nitekim birliktelik içinde olduğu erkek şarkıcının çapkınlığı hiçbir şekilde olumsuz karşılanmamıştır.

Belgesel, Esengül'ü sadece kardeşleriyle aktarmakla yetinmez; müzik yazarı, besteci, müzisyen gibi erkeklerin yorumu da geniş yer tutar. Bu isimlerden, besteci, söz yazarı ve Esengül'ün unutulmayan şarkılarının bestecisi olarak tanıtılan Orhan Akdeniz, şarkıcıyı kendisinin belirli yere getirdiğini vurgular ve ekler: "*Şöhret o kadar ağır bir meseledir ki bunun mutlaka ve mutlaka bedeli ödenecektir. Esengül ruhu güzel bir kızdı ancak gençliğin vermiş olduğu o hoplama belaları ve şöhretin ani gelişinden kaynaklanan şımarıklıklar başladı, bunun arkasında dönen fetbahlıklar başladı. Rahmetli biraz daldan dala hoplayan bir kızımızdı* (1. bölüm, dakika 20,20.)

Hemen ardından söz verilen müzisyen Cengiz Coşkuner de, bir yere geldikten sonra en önemli konulardan birinin şımarımamak olduğunu, Esengül'ün "yanlış hayat" şekline ve "yanlış ilişkilere" girdiğini söylemektedir.

Ne var ki "daldan dala hoplayan" veya "yanlış ilişkilere" giren bir erkek şarkıcı olduğunda hiç sorun olmamakta, bilakis bunlar o erkeğin artı hanesine yazılmaktadır.

Dizinin ikinci bölümünde Kibariye, Ümmiye ve Biricik'in hikâyeleri anlatılmaktadır.

Babası ayakkabı boyacısı, 8 çocuklu ailenin ferdiyken bir günde ünlü olan arabesk şarkıcılarımızdan Kibariye, hem cinsiyet ayrımına hem de ırk ayrımına maruz kalmıştır. Basının "taçsız çingene" adının koyduğu, okuma yazma bilmeyen 16 yaşında genç kız, kısa zamanda TRT'nin denetim kurulunu aşabilmeyi başarmış ve yılbaşı programında arabesk şarkı söyleyen sanatçı olmuştur.

İlk zamanlarda Çingene diye aşağılandığını, güzel bulunmadığı için perde arkasından şarkı söyletildiğini açıklayan sanatçı, ilk yıllarda para kazanmadığını da vurgulamaktadır:

"Bir yerlere geldim ama beş kuruş para kazanmadım. Okuma yazmam da yok, notalarım yok, çocuktum sonuçta. O paralara elimi süremedim. Yediler; bitirdiler; ben yine de hakkımı helal ediyorum. Sonra sıfırdan başladım, aslanlar gibi ekmeğimi kazandım" (2. bölüm dakika 10.)

Kibariye, güçlü sesiyle günümüze kadar kariyerini sürdürmeyi başarsa da tıpkı diğer başarılı kadın meslektaşları gibi, "arabeskin kraliçesi" "ana", "anne" "sultan" gibi unvanları

edinememiştir.

Biricik ise Kibariye'nin tam tersine eğitim alanında daha donanımlı olmasına, müzisyen bir ailenin içine doğmasına rağmen kariyerini bugünlere taşıma olanağı bulamamıştır. İstanbul'da iş bulamayınca Anadolu'da gece kulüplerinde iş bulup çocuğunu büyüttüğünü anlatan sanatçı, yaşadığı engelleri, *"Kutlar sofrasında tek başına bir kadın olarak sahneye çıkıyorsunuz, ekmeğinizi alıyorsunuz ve eteğinize hiçbir şey yapışmadan otelinize gidiyorsunuz. Yıllarca böyle yaşadım. Bir yerlere gelemedim çünkü Biricik'in kırmızı çizgileri vardı"* (2. Bölüm, dakika 34 ve 38) sözleriyle aktarmaktadır.

Biricik'i anlatan erkek müzisyenler ise onun Anadolu'da kariyerini sürdürmesini yanlış bulmakta, kariyerinin devam etmemesinin kendi yanlış olduğunu söylemektedir.

Üçüncü bölümde, arabesk müziğinin en güçlü seslerinden biriyken eski eşi tarafından 30 yaşında öldürülen, asıl adı Belgin Sarılmışer olan Bergen'in dramını izlemekteyiz.

8 bölümlük dizide en çok dikkat çeken erkek şiddeti tiplmesi, karısının başarısı altında ezilmeyi hazmedemediği için, karısına şiddet uygulayan erkeklerdir. Bergen'in kocası, bu tiplemenin içinde belki de en ağır şiddeti, karısının yüzüne kezzap atarak gerçekleştirir. Böylelikle genç kadının sahne hayatı bitebilecekti. Ne var ki Bergen, yüzüne ve vücuduna aldığı yaralara, tek gözünü kaybetmesine rağmen müzikten de hayattan da kopmamayı seçmiştir. Ayağa kalktıktan sonra müzik kariyerini şahlandırarak Türkiye'nin en başarılı kadın sesleri arasına girmiştir. Ancak eski eşi, kezzap olayından yedi yıl sonra, 1989 yılında altı kurşunla genç kadının hayatına son vermiş, annesini de ağır yaralamıştır.

Bergen'in yaşadığı drama kendi seçiminin yol açtığını ima eden görüşlere karşı Sosyolog Pelin Gülerkaptan, *"Bergen'i aşkı öldürmedi, sevmek öldürmedi, bir erkek öldürdü"* (3. bölüm dakika 31) sözleriyle karşılık verir. Nitekim bugünlerde Mart ayında vizyona giren Bergen filmini 4 milyondan fazla kişinin izlemesi, kadınların onu sahiplenmesi olarak da değerlendirilmektedir. Yazar Sibel Öz, bu durumu, *"Hakkı teslim edilmemiş, davası divana kalmış bir kadın olduğu için bugün kadınlar Bergen'in de hesabını sormak istiyor"* (3. Bölüm, dakika 32) sözleriyle açıklamaktadır.

Türkiye'nin ve Orta Doğu'nun kadın seslerini araştıran Polonyalı Küratör Kornelia Binicewicz ise Bergen'in yaşadığı acılara değil, sesine dikkat çekmektedir: *"Bergen her şeyden önce ender bir sese sahipti. Hiç kimse onun gibi şarkı söylemedi. Sesi son derece acı doluydu. Ve bazen, herkesin onu çok acı çeken bir kadın olarak hatırladığına üzülüyorum. Çünkü bir şarkıcı olarak büyük bir ilgiyi hak ettiğini düşünüyorum"* (3. bölüm dakika 9.30.)

Dördüncü bölümde Yıldız Tezcan, Şükran Ay, Azize Gencebay ve Huri Sapan'ın hikâyeleri aktarılmaktadır. 15 altın plağı olan, 45 film çeviren Yıldız Tezcan, eski eşi Mahmur Tezcan'dan fiziksel, psikolojik ve ekonomik şiddet görmesi üzerine ayrılıp hayatına ve kariyerine yalnız devam etme kararı almıştır. Ancak eşinin evlilikleri boyunca aldığı her mülkü kendi üzerine yaptığından habersizdir. Boşandığında kariyeri boyunca elde ettiği bütün varlığın elinden gittiğini görür. Eski eşinin bundan sonra da boş durmayıp 7 yıl boyunca bütün işlerine taş koyduğunu, plak yapmasını engellediğini anlatan sanatçı, *"Acaba şanslı mıydım, şanssız mıydım? Başkalarını zengin ettim"* (4. bölüm dakika 11.30) demektedir. Yıldız Tezcan'ın kendisine yaşatılan tüm bu haksızlıklara tepkisi, yıllar sonra ölen eski eşinin tabutu başında saf alınmışken namaz hocası "Hakkınızı helal ediyor musunuz" diye sorduğunda, "Hayır, hakkımı helal etmiyorum" sözlerinden ibret kalmıştır.

Orhan Gencebay'ın eski eşi Azize Gencebay da 1960'ların sonunda Beyaz Kelebekler grubunun solisti olarak başladığı müzik kariyerini erken bitirmesini, "*Belki bazılarını üzeceğim ama oyunu kurallarına göre oynamadım. Kimsenin buyruğu altına girecek yapım yoktu* (4. bölüm dakika 35) sözleriyle dile getirmektedir.

Huri Sapan da kocasının şiddetine ve kazancını sömürmesine maruz kalan arabesk şarkıcılar arasındadır. Halk müziği sanatçısı olarak da bilinen ancak arabeskin popüler olmasıyla her iki türü başarıyla icra eden Huri Sapan, sahne alacağı gün ilk eşinden meydan dayağı yediğini, ikinci eşinin de kumara meyilli olduğunu ve bütün kazancını harcayarak kendisini sömürdüğünü anlatır.

"Kadınların söylediği şarkıları neden erkekler yazıyor" sorusunun cevabı ise altıncı bölümde aranmaktadır. Kadın söz yazarı Gönül Şen, "*Çok para kazandırdık ama kazanmadık*" (6. bölüm dakika 41) derken, hemen peşinden söz alan meslektaşı Hülya Şenkul, çok fazla kadın söz yazarı olduğunu ancak erkeklerin gölgesinde kaldığını vurgulamaktadır.

Kadın şarkıcıların maruz kaldığı şiddet, hayatındaki erkeklerle sınırlı kalmamıştır. Bir dönem kadınları hedefleyen, devlet şiddet olarak değerlendirilebilecek zina suçlaması, Gülden Karaböcek'in de hayatını karartmıştır. Kocasını Atilla Alpsakarya'dan boşanmasına kısa zaman kala zina suçlamasıyla hapse giren Gülden Karaböcek, ardından çocuğunun velayetinden ve tazminat talebinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Şarkıları da ayrıldığı plak yapımcısı eşinin firmasında kaldığı için hayata ve müzik kariyerine sıfırdan başlamak zorunda kalmıştır.

Gülden Karaböcek ikinci eşinden de ekonomik şiddet görmüştür. Eski eşi, basına Gülden Karaböcek yasağı getirerek sanatçının kariyerine taş koymuştur.

Arabeskin Âşık Kadınları belgeseli boyunca, kadın şarkıcıların başından geçen tüm bu zorluklar, şarkıcıların kendi dilinden ya da diğer kişiler tarafından aktarılmakta ancak bunların nedeni sorgulanmamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmaya konu olan arabeskin başarılı kadın şarkıcılarının hikâyeleri feminist bir yaklaşım olan 'kişisel olan politiktir' söylemiyle örtüşür ancak kişisel malzeme şarkıcıların saf ve müdahalesiz öyküleri değil; yapımcı, yönetmen, senarist vb. süzgecinden geçen seçilmiş, ayıklanmış, kuşatılmış ve kurgulanmış yaşamlarıdır. Metinde kadının kendi hikâyesinin seslendiricisi olarak kendi sesiyle sessiz kılınıp kılınmadığı, dizinin kadını nasıl konumlandığı sorusuyla bir ölçüde test edilebilir. Bugüne kadar madunun sesi sessizliğiyle söz konusu metinler aracılığıyla kadının çıkardığı ses kendi hikâyesini gölgeleyen gürültülere mi dönüşmüştür?

Madun gruplar seçkinlerin düzeninin dışında olan, baskı altında yaşayan, politik olarak temsil edilmeleri mümkün olmamış bir kategoriye oluşturur ve bu durum madunların tarihinin kesintili ve parçalı olması sonucunu ortaya çıkarır (Kılçksız, 2020). Gramsci'nin tanımında olduğu üzere bugüne kadar baskı altında, seçkin sistemin uzağında ve politik olarak kabulü dahi söz konusu olmayan gece kulübü ve pavyon benzeri yerlerde çalışan kadınların, bugün yani 2022 yılında su yüzüne çıkması, madunu kendi sesiyle susturmaya hizmet etmiş olabilir mi? Çünkü söz konusu kadınlar kendi temsiliyetlerini kendi imgeleri üzerinden yaparken tehdit edilmiş, şiddete maruz kalmış ve kimi zaman öldürülmüş ya da tamamen mevcudiyetlerini unutturmak için müzik piyasasından uzak durmuştur. Bugün onların öyküleri televizyonda veya sinemada yer alırken en az konuşan ya da hiç konuşmayan kendileridir. Örneğin Arabeskin Âşık Kadınları dizisi, Türkiye edebiyatının yaşayan en büyük mihenk taşlarından biri olan Murathan Mungan gibi saygınlığı tartışılmaz biriyle başlar.

Mungan önce arabesk müziğin toplumdaki karşılığı ile bazı saptamalarda bulunur. Metnin başat anlatıcısı güçlü ve özellikle “öteki” olarak kabul edilen kesimin yanında duran bir yazar olsa da, hayatta olan bir kadın arabeskçi değildir. Dış göz olarak Mungan’a eşlik eden yapımcı, mekân sahipleri, besteci ve söz yazarlarının çoğu, arabesk şarkıcısı kadınların hem özel hayatlarını hem de müzikal hayatlarını analiz eder. Joseph Kılçıksız’ın ifadesiyle “Madun aslında biat kültüründe tabi olandır; dışlanan ve aşağı-öteki” (Kılçıksız, 2020), sesi bastırılmış gruplar, alt sınıflardır. Bu durumda denilebilir ki merkezde sunulan “öteki”nin hikâyesi olsa da karakterler bir kez daha tabi kılınmış ve biat etmişlerdir.

İnternet sitesinde okura aktarıldığı şekliyle, “erkek iktidarının gölgesindeki melankolik dünyada kaybolan kadınların izini sürmeyi” amaçlayan Arabeskin Âşık Kadınları belgesel dizisi, dizinin yaratıcılarının ve bir kısım anlatıcılarının erkeklerden oluşması nedeniyle, kadın kahramanların madunlaşmasını önleyememiştir. “Öteki” konumundaki kadınların hikâyesi dizinin merkezinde olsa da karakterler çoğu erkek olan anlatıcılara tabi kılınmış ve sonuçta anlatıcıya biat etmiştir.

Genette’e göre anlatıcı üzerine tam bir çözümleme yapabilmek için öncelikle, “anlatı düzeyi” ile “anlatıcının düzeyi” karşılaştırmalı, sonra da anlatının içeriğiyle anlatıcı arasındaki ilişki irdelenmelidir. İlk olarak anlatıcı ve anlatı düzeyi arasındaki ilişkiye bakalım: Burada, belirleyici olan, anlatıcının anlatının içinde mi yoksa dışında mı olduğudur. Metne bakıldığında, “anlatılan” kadınların metnin içinde bizatihi oldukları süreler çok azdır. Kadınlar kendi hikâyelerinin teferruatına dönüşmüş ve anlatıcıların tahlillerine teslim edilerek edilgen konumları kesinleştirilmiştir. Elbette bir belgesel dizi üzerinden alternatif zaferler üretilecek değildir ancak metnin anons ettiği üzere cinsiyet eksenli ötekileştirmenin neden ve sonuçları anlatılacaksa en azından madunun eşit sürelerde hatta tamamen kendisinin konuşması önem taşır. Çünkü zaten madunun duyulmamasının sebebi konuşmaması değil hiç “konuşamaması”dır. Sarpkaya “Ezilenlerin Dilsizliği” adlı makalesinde uyarır ve der ki: “*Madun Konuşabilir mi; ezilenlerin, ezenlerin hegemonyasına karşı mücadele ederken, kendi karşıtına dönüşme tehlikesine karşı yazılmış bir uyarıdır aynı zamanda*” (Sarpkaya, 2016).

Kaynakça

Foucault, Michel. (2011). İki Ders. Entelektüelin Siyasi İşlevi, Seçme Yazılar 1, F. Keskin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Genette, Gerard. (2005). Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri, Mehmet/Sema Rifat (Çev), Kitap-lık, Aylık Edebiyat Dergi, 87, 129

Kılçıksız, Josef. (2020). Gramsci’ci Pasif Devrim. İnsanokur: <https://www.insanokur.org/gramscici-pasif-devrim-josef-kilciksiz/> adresinden alındı

Kirel, Serpil. (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi

Lothe, Jakob. (2000). Narrative in Fiction and Film, Oxford University Press, USA.

Sarpkaya, Doğuş. (2016). June 20). Ezilenlerin Dilsizliği. Kitapeki: [https://kitapeki.com/ezilenlerin-dilsizligi/adresinden alındı](https://kitapeki.com/ezilenlerin-dilsizligi/adresinden%20alindi)

Somay, Bülent. (2008). Madunların Küstahlığı içinde Çokbilmiş Özne. İstanbul: Metis Yayınları.

Sözen, Mustafa. (2008). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler, Selçuk İletişim Dergisi, 5, 2

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/177914>

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2013). Can the subaltern speak? In P. Williams & L. Chrisman (Ed.), Colonial Discourse and Postcolonial Theory. New York: Routledge.

Yetişkin, Ebru. (2013). Postkolonyal Düşünce ve Kadın Çalışmalarından Neler Öğrenebiliriz?. 20.04.2020 tarihinde <http://www.ebruyetiskin.com/postkolonyal-dusunce-ve-madun-calismalarindan-neler-ogrenebiliriz/> adresinden edinilmiştir.

<https://www.exxen.com/tr/detail/serie/arabeskin-asik-kadinlari/43601>