

**1980'LER TÜRKİYESİ'NDEN BİR POPÜLER KÜLTÜR ÖĞESİ:
TAVERNA MÜZİĞİNİ SOSYOLOJİK PERSPEKTİFLE YENİDEN
OKUMAK**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Sosyoloji Anabilim Dalı
Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı**

Türker TAYFUNDAĞI

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Gül AKTAŞ

**Ocak 2017
DENİZLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Sosyoloji Anabilim Dalı, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı öğrencisi Türker TAYFUNDAĞI tarafından Yrd. Doç. Dr. Gül AKTAŞ yönetiminde hazırlanan “1980’ler Türkiye’sinden Bir Popüler Kültür Ögesi: Taverna Müziğini Sosyolojik Perspektifle Yeniden Okumak” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 05.01.2017 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Gülsen DEMİR

Jüri Başkanı



Doç. Dr. Güney ÇEĞİN

Jüri Üyesi



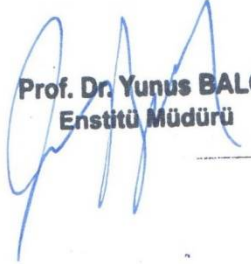
Yrd. Doç. Dr. Gül AKTAŞ

Jüri Üyesi



Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 13/01/2017 tarih ve 03/15 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Yunus BALCI
Enstitü Müdürü



Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Türker TAYFUNDAğI



ÖNSÖZ

Bu araştırmanın hazırlanmasında ve mevcut şeklini almasında, fikir aşamasından yazım sürecine değin görüş, düşünce ve tavsiyeleriyle büyük katkıları olan danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Gül AKTAŞ'a öncelikle teşekkür ederim.

Tezin başlangıcından bitişine değin devam eden yoğun çalışma sürecinde, söz konusu yoğunluğumu anlayışla karşılayan ve manevi anlamda destek olan tüm çalışma arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Tüm hayatım boyunca maddi ve manevi anlamda her zaman yanımda olan aileme, bu süreçte de esirgemedikleri desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

1980'LER TÜRKİYE'SİNDEN BİR POPÜLER KÜLTÜR ÖĞESİ: TAVERNA MÜZİĞİNİ SOSYOLOJİK PERSPEKTİFLE YENİDEN OKUMAK

TAYFUNDAĞI Türker
Yüksek Lisans Tezi
Sosyoloji Anabilim Dalı
Genel Sosyoloji ve Metodoloji
Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Gül AKTAŞ

Ocak 2017, 101 Sayfa

Türkiye'de 1980'li yıllar, önemli siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlerin yaşandığı, kendine özgü karakteristik niteliklere sahip bir dönem olarak ön plana çıkmaktadır. 1980 öncesinde yaşanan şiddet olayları ve sonrasında ordunun müdahalesiyle başlayan askeri yönetim süreci, toplumsal yaşamın tüm alanlarında etkilerini hissettirmiştir. 1983 yılında yönetimi devralan siyasal iktidarın uyguladığı siyasi ve ekonomik alandaki liberal politikalarsa yine toplumsal ve kültürel yaşamı farklı parametreleriyle etkilemiştir. Bu noktadan yaklaştığımızda çalışma, 1980'li yılların toplumsal ve kültürel atmosferinin, müziğin karakteristik özelliklerini ne şekilde belirlediğini keşfetmek amacıyla yapılmaktadır. Taverna, söz konusu dönemde ortaya çıkan bir popüler müzik kültürü olarak çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Taverna, sanatçıların sergiledikleri kendilerine özgü tutum, davranış ve mekânların karakteristik özellikleriyle analiz edilmektedir. Taverna izleyici ve müşteri kitlesi ise, tüketim kültürü kapsamında inceleme konusu olmuştur. 1980'li yılların toplumsal atmosferi, tavernanın popüler konumu, taverna sanatçıları ve izleyicileri, farklı bölümler içerisinde analiz edilerek sosyolojik bir bakışla değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Taverna, popüler kültür, müzik, tüketim, mekân.

ABSTRACT

A POPULAR CULTURE ELEMENT FROM 1980s' TURKEY: RE-READING TAVERN MUSIC IN THE ASPECT OF SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE

TAYFUNDAĞI Türker

Master Thesis

Department of Sociology

General Sociology and Methodology

Supervisor: Assistant Professor Gül Aktaş

January 2017, 101 Pages

1980s in Turkey rise to prominence as a peculiar age in which important political, social and cultural alterations had been lived. The military administration process which started with the violence events that took place in the beginning of 1980 and the intervention of the army afterwards, made its effects to be felt on all spheres of social life. The political and economic liberal policies of the political power, which took over the administration in 1983, also affected social and cultural life with different parameters. In the aspect of abovementioned point of view, this study endeavours to discover how cultural and social atmosphere in 1980s has influenced characteristic features of music. The Tavern constitutes the focus of this study as a popular music culture that emerged in the mentioned period. The Tavern is analyzed by the characteristics of the artist's attitudes, behaviors and spaces that they exhibit. The audience and audience of the Tavern have been the subjects of consumer culture. The social atmosphere of the 1980s, the popular position of the tavern, tavern artists and spectators were analyzed in different chapters and evaluated with a sociological view.

Keywords: Tavern, popular culture, music, consumption, space.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar DİZİNİ	vi
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1.1. Araştırmanın Konusu.....	3
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Alanı ve Veri Kaynakları.....	4
1.4. Araştırmanın Yöntemi	5

II. BÖLÜM

ÇALIŞMAYA KONU OLAN TARİHSEL BAĞLAM

2.1. Kolektif Şiddet Kavramı.....	9
2.2. 1980 Öncesi Türkiye’de Yaşanan Olaylara Genel Bir Bakış.....	13
2.3. 1980 Askeri Müdahalesi ve Sonuçları.....	14
2.4. Dönemin Siyasal İktidarı ve Liberalleşme Süreci	17

III. BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE TÜRKİYE’DE TAVERNA MÜZİĞİ

3.1. Popüler Kültür	22
3.2. Popüler Kültür ve Yüksek Kültür Ayrımı.....	25
3.3. Popüler Müzik Bağlamında 1980’lerde Türkiye’de Taverna.....	28
3.4. Popüler Bir Mekân Olarak 1980’lerde Türkiye’de Taverna	44

IV. BÖLÜM

BEĞENİ KÜLTÜRÜ YARATICILARI OLARAK TAVERNA MÜZİSYENLERİ

4.1. Kavramsal Temel Olarak Dramaturjik Teori	52
4.2. Performans Çerçevesinde Taverna Sanatçıları.....	58

V. BÖLÜM

BEĞENİ KÜLTÜRÜ KULLANICILARI OLARAK TAVERNA İZLEYİCİLERİ

5.1. Beğeni Kamuları ve Temel Özellikleri.....	66
5.2. Değişen Anlamıyla Tüketim ve Farklılaştırıcı Bir Nesne Olarak Kültür Tüketimi.....	69

5.3. Tüketimle Anlam Değiştiren Sanat ve M¼zik	75
5.3.1. Değere İndirgenen ve Yanılsamasını Kaybeden Sanat	76
5.3.2. Sanatsal Yaratım ve Farklılaştırma İlkesi Olarak Beğeniler	79
5.3.3. Toplumsal Bir Sınıf ve Gruba Aidiyet Göstergesi Olarak M¼zik	82
5.4. Sınıflandırıcı Bir Tüketim Pratiği Olarak Taverna	84
SONUÇ YERİNE: SOSYOLOJİK PERSPEKTİFTEN TAVERNA	89
KAYNAKÇA.....	97
ÖZGEÇMİŞ	101

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Kaset Zirvesinde Kimler Var?.....	35
Tablo 2. 1987 Yılı (Eylül) Kaset Satış Rakamları.....	36
Tablo 3. 1988 Yılı (Ağustos) Kaset Satış Rakamları.....	37
Tablo 4. En Çok Satan LP ve Kasetler.....	38
Tablo 5. Sevilen Plak ve Kasetler.....	39

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

A.g.e.	Adı geçen eser
A.g.m.	Adı geçen makale
ANAP	Anavatan Partisi
AP	Adalet Partisi
Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
MGK	Milli Güvenlik Konseyi
Vb. / Vs.	Ve benzeri / Ve saire

GİRİŞ

Türkiye’de 1980’li yıllar pek çok bakımdan kendine özgü, karakteristik bir görünüm sergilemektedir. 1970’lerin özellikle ikinci yarısında etkisini artıran şiddet ortamı, 1980 yılında gelen askeri müdahale ve 1983 yılında gerçekleştirilen genel seçimlere kadar süren askeri yönetim, toplumsal yapıda derin izler yaratan etkilere neden olmuştur. Genel seçimler sonrası yönetimi devralan dönemin siyasal iktidarının uyguladığı liberal politikalar ise Türkiye’de bugün hala çeşitli yönlerden tartışılan bir takım sonuçları beraberinde getirmiştir. Tüm bu süreç bir arada düşünüldüğünde, siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamda değişimlerin yaşandığı önemli bir dönemden söz etmek mümkündür. Kısacası Türkiye 1980’li yıllarda, geçmişte pek çok farklı dönemde olduğu gibi, yine önemli bir değişim ve kırılma sürecinden geçmiştir.

Söz konusu dönemde yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel gelişmeler, sosyal bilimlerin pek çok disiplini açısından zengin bir araştırma sahası sunmaktadır. Bu dönemle ilgili gerek akademi, gerekse de basın alanında ortaya konulan pek çok yayın ve çalışma da bunun göstergesidir. Bu çalışma ise, söz konusu dönemi kültürel bakımdan, taverna müziği özelinde yeniden bir okuma ve değerlendirme çabasını ifade etmektedir. Bu kültürel okumanın, 1980’li yıllar Türkiye’sinde yaşanan farklı alanlardaki pek çok değişimi anlama noktasında, farklı bir bakış açısı sunacağı düşünülmektedir.

Taverna, söz konusu tarihsel ve toplumsal koşullar içerisinde, 1980’li yıllarda popüler olan bir müzik türü ve daha geniş kapsamda bir kültürel unsur olarak, akademik bir araştırma nesnesi olabilecek kendine özgü bir takım niteliklere sahiptir. Popüler olma niteliğini ise 1980’li yıllardan ve 1990’ların ilk yarısına kadar taşıdığını söylemek mümkündür. Diğer yandan söz konusu dönemde arabesk müziğin, Türkiye’de müzik piyasasına hâkim olan müzik türü olduğu ifade edilebilir. Arabesk müzik, bu yönüyle pek çok araştırma ve tartışmaya konu olmuşken, taverna müziğinin –sarı aralarında değinilmesi hariç- pek ilgi görmediği tespiti yapılabilir. Oysaki çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ortaya konulacağı gibi, taverna müziği de pek çok bakımdan dönemin kültürel yaşantısında oldukça önemli bir yer işgal etmiş görünmektedir. Bu bağlamda tavernanın, arabesk müziğin farklı bir türü olarak değerlendirilmesi, akademik sahada görece daha az ilgi görmesinin nedenlerinden biri olabilir. Dönemin çeşitli gazetelerinde konuyla ilgili yayınlanan haber metinlerine bakıldığında da zaman zaman arabesk ve taverna müziğinin birlikte değerlendirildiğine rastlanılmıştır. Ancak bu istisnai bir

durum olarak düşünülebilir. Zira 1980’li yıllarda müzik piyasasında ortaya çıkan manzara; arabesk ve taverna müziklerinin farklı müzik türleri olarak gerek kaset satış rakamlarında, gerekse de televizyon ve sahne programlarında gözlenebilen baskın konularını gözler önüne sermektedir.

Taverna müziği; icra ediliş biçimi, sanatçıların görünüşleri, tutum ve tavırları, mekân olarak tavernaların kendine özgü tasarımları ve izleyici kitlesi ile diğer müzik türlerinden ayrılan karakteristik bir niteliğe sahiptir. Tüm bunlara dönemin toplumsal ve siyasal atmosferi de eklendiğinde, 1980’li yıllar Türkiye’sine ilişkin ve belki de o döneme özel, farklı bir olguyla karşılaşılmaktadır.

Bu çalışma kapsamında; ilk olarak 1980’li yıllar ve öncesinde Türkiye’de yaşanan belli başlı siyasal ve toplumsal olaylara kısaca değinilerek, dönemin tarihsel bağlamının ortaya konulması amaçlanmıştır. Sonrasında tavernanın söz konusu dönemdeki popüleritesi ve izleyici-dinleyici kitlesi tarafından ne kadar ve niçin ilgi gördüğü, dönemin yazılı basınında yer alan bazı haber metinlerinden yararlanılarak resmedilmeye çalışılmıştır. Tüm bu bilgilerin ışığında, taverna sanatçıları ve mekânları ile taverna izleyicileri, sosyolojik bakış açısıyla ve çeşitli kavramların yardımıyla bir araştırma nesnesi olarak analize tabi tutulmuşlardır.

I. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1.1. Araştırmanın Konusu

Türkiye, 1970’li yılların ikinci yarısıyla birlikte artan siyasi istikrarsızlık ve çatışmaların ön plana çıktığı bir döneme tanıklık etmiştir. 1980 Askeri müdahalesiyle birlikte bu çatışmalar ve kaos sona ermiş, ancak askeri idarenin yönetimi devraldığı otoriter bir döneme geçilmiştir. 1983 yılında gerçekleşen genel seçimleri kazanarak yönetimi devralan dönemin siyasi iktidarıyla birlikte liberal politikaların uygulanmaya başlandığı yepyeni bir süreç başlamıştır. İşte yukarıda ifade edilen tüm bu dönüşüm ve değişim süreçleri, toplumun farklı katmanlarını farklı şekillerde etkilemiştir. Tüm bu gelişmeler ve özellikle de 1980’li yıllarda liberal politikaların da etkisiyle toplumda gerçekleşen yapısal değişim ve dönüşümler, sosyal bilimlere ilişkin farklı disiplinlerin çeşitli araştırmalarına konu olmuştur. Bu bağlamda, söz konusu dönemde yaşanan toplumsal değişimlerin kültürel yansımaları da çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Arabesk müziğe yönelik çeşitli akademik çalışmalar da bu kapsam içerisinde düşünülebilir. Ancak diğer yandan 1980’li yıllarda popülerliğinin zirvesine çıkmış bir müzik türü olarak taverna müziğinin literatürde sosyolojik bir araştırma nesnesi olarak yeterince yer bulmadığı gözlenmektedir. Bu çalışmanın hazırlandığı tarih itibarıyla, doğrudan taverna müziğinin konu edildiği tek bir araştırma tespit edilebilmiştir.¹ Oysaki yine oldukça karakteristik bir nitelik taşıyan arabesk müzikle ilgili yapılmış pek çok çalışma dikkat çekmektedir.² Hatta arabesk müziğin oldukça popüler ve tanınan isimlerini, doğrudan bu müzik tarzı kapsamı içerisinde odak noktasına alan çeşitli yayınlar da ortaya konulmuştur.³

Bu kapsamda taverna müziğini araştırmaya değer kılan ve böyle bir araştırma yapmanın sebeplerinden biri, bu müzik türü ve taşıdığı kültürün, 1980’li yıllara ilişkin tarihsel, siyasal ve toplumsal bağlamla birlikte ortaya çıkması, popülerlik kazanması ve zirve konumuna ulaşması, ancak varlığını sürdürmüş olmakla birlikte 1990’lı yılların

¹ Bkz. Turan, D. (2011). *Mekan-Müzik Açısından Türkiye’de Taverna*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

² Bu konuda yapılmış bazı çalışmalar için bkz. Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İstanbul 2016; Uğur Küçükkaplan, *Arabesk-Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul 2013; Nazife Güngör, *Arabesk*, İstanbul 1993.

³ Bu bağlamda ortaya konulmuş iki çalışma için bkz. Caner Işık ve Nuran Erol Işık, *Arabesk ve Müslüm Gürses-Kültürel Dünyamızı Anlamak*, İstanbul 2013; Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul 2013.

özellikle ikinci yarısıyla birlikte popülaritesini görece yitirmiş olmasıdır. Bu niteliği, söz konusu müzik kültürünün, yaygın olarak kabul gördüğü döneme kodlanabileceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla taverna müziğinin ortaya çıktığı toplumsal bağlam, tavernanın söz konusu dönemdeki popüler konumu, bu müziği icra eden sanatçıların genel nitelikleri ve izleyici kitlesinin ayırt edici özellikleri, sosyolojik kavram ve yaklaşım biçimlerinin rehberliğinde, bu çalışmanın konusunu oluşturmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

1980’li yıllar, Türkiye tarihi içerisinde, toplumsal dönüşüme tanıklık eden ve pek çok araştırmanın da farklı perspektifleriyle irdelediği önemli bir kavşak noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, söz konusu dönemin kültürel yaşantısı içinde özel bir müzik türü olarak nitelendirilebilecek taverna müziğini, sosyolojik bakış açısıyla ve sosyolojik kavramlarla analiz etmeyi esas almıştır. Bu sayede hem söz konusu dönemin kültürel yaşantısına ilişkin akademik çalışmalarda fazlaca yer etmemiş olan bir olguya temas edilmesi, hem de bu temas aracılığıyla dönemin kültürel ve toplumsal yaşamındaki değişim ve dönüşümlere ilişkin yeni ipuçları yakalanması amaçlanmıştır. Buna paralel olarak çalışmanın, söz konusu dönemde ülkemizde yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel dönüşümlere ilişkin yapılan ve yapılacak olan akademik çalışmalara bir katkı sunması amaçlanmıştır. Ayrıca sosyoloji bilimi içerisinde alt çalışma alanları olarak yer bulan müzik sosyolojisi ve kültür sosyolojisi alanlarına ilişkin literatüre de katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Alanı ve Veri Kaynakları

Araştırma, literatür taramasına dayalı betimsel bir çalışmadır. Araştırmada öncelikle söz konusu dönemde yaşanan değişimleri anlamak için 1970’li yılların sonunda yoğunlaşan ve askeri müdahale ile sona eren kolektif şiddet ortamına kısaca değinilmiş, sonrasında askeri müdahalenin getirdiği bir takım sonuçlar kısaca ele alınmıştır. Sonrasında ise dönemin siyasi iktidarının ortaya koyduğu politikalarla yaşanan bir takım gelişmelere de yer verilerek, çalışmanın ele aldığı tarihsel bağlam ortaya konulmuştur. Bu çalışmanın hazırlandığı dönem itibarıyla, her ne kadar çalışmaya konu olan müzik türünü icra eden sanatçılar, müzikal faaliyetlerini sürdürmekteyse de 1980’li yıllardaki tarzlarından oldukça farklı bir görünüm sergilediklerini söylemek mümkündür. Benzer şekilde izleyici kitlesi de yine çalışmaya konu olan dönemden farklı bir profil ortaya koymaktadır. Aradan geçen süre içerisinde

toplumsal ve siyasal alandaki değişimlerin yanı sıra müzik ve kültür alanındaki değişimler ve yine göz ardı edilemeyecek olan teknolojik gelişmeler bütünüyle ele alındığında, bu değişim kaçınılmaz görünmektedir. Dolayısıyla 1980’li yıllarda ortaya çıktığı ve popüler olduğu ifade edilen taverna müziğini analiz etmek amacıyla bir saha çalışması gerçekleştirmek, yukarıda ifade edilen nedenlerle mümkün görünmemektedir. Bu yüzden çalışma, literatür taramasına ek olarak, araştırmanın zenginleştirilmesi açısından söz konusu dönemde yayınlanmış olan gazete ve dergilerin bir kısmında yer alan konuyla ilgili olabilecek haber metinlerini değerlendirerek, sosyolojik kavramlar temelinde bunları analiz etmeyi amaçlamıştır.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, araştırma konusunun belirli bir dönemle sınırlı kalması ve göreceli olarak günümüzde etkisini yitirmiş olması nedeniyle teorik bir çerçevede ele alınmıştır. Bu noktada anakronik bir hataya düşmemek adına söz konusu müzik türünü çevreleyen tarihsel bağlam ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, sosyoloji biliminde son dönem çalışmalarında ağırlığını ortaya koyan bir yaklaşım formu olarak ilişkisel sosyolojinin bazı esaslarından yararlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle araştırma konusunun tarihsel bağlamı içerisinde ve ilişkisel bir yaklaşımla ele alınması neticesinde, nesnel bir sonuca ulaşılması hedeflenmiştir. Ayrıca araştırmanın farklı materyallerle zenginleştirilmesi amacıyla arşiv çalışmalarına da yer verilmiş olup, yazılı basında yer alan o döneme ilişkin haber metinleri incelenmiştir.

Bu bağlamda öncelikle tarihsel analiz yaklaşımının taşıdığı öneme burada değinmek yararlı olacaktır. Herhangi bir tarihsel dönemde ortaya çıkmış olan bir olguyu dönem koşullarından soyutlayarak analiz etmeye çalışmanın, hem bilimsel hem de sosyokültürel alanda pek çok yanlış yorumlamayı da beraberinde getirmesi olasıdır. Kültürel, siyasal ve hatta ekonomik bir olgu, içinde gerçekleştiği dönem ve o dönemde gerçekleşen toplumsal dönüşümlerle birlikte anlamlı bir görünüm sergilemektedir. Nitekim Calhoun, sınırları ve beklenmedik sonuçlarıyla birlikte toplumsal dönüşümlerin Bourdieu’nun sosyolojik projesinin odağını teşkil ettiğini ifade etmektedir.⁴ Dolayısıyla bu araştırmaya konu olan olgunun içerisinde yer bulduğu tarihsel bağlamın ortaya

⁴ Craig Calhoun, “Şimdiki Zamanın Sosyolojik Analizi İçin: Tarihsel Sosyolog Olarak Bourdieu”, *Bourdieu ve Tarihsel Analiz*, Ankara 2015, s. 66.

konulması, konunun daha net anlaşılması ve içinde yer aldığı koşullarla bir bütün olarak değerlendirilmesini de kolaylaştıracaktır.

Tarihsel analizle paralel olarak düşünülebilecek destekleyici bir yaklaşıma örnek olarak Becker'in metodolojik görüşlerine yer verilebilir. Ona göre toplumu bir organizma olarak görmek kendi içinde analitik bir incelik değildir, yalnızca ilgilenilen konuyla ilgili olan her unsura dikkat edilmesi için genel bir uyarıdır. "*Belli bazı incelikler, ancak bu türden bir bakış açısından doğarlar. Bunlardan birkaçı şöyledir: İlki, analitik kategoriler olarak insan tiplerini bir kenara koymak ve bunun yerine, insanların şimdi ve başka zamanlarda dahil oldukları eylemlerin kendisine bakmayı içerir. İkincisi, nesnelere, insanların eylemlerinin cisimleşmiş biçimleri olarak bakmayı içerir*".⁵ Becker'a göre her iki incelik de organizma metaforundan şu şekilde beslenir: "*İnsanlara ve nesnelere, özgün karakterleri sabit varlıklar olarak bakmak onları analitik açıdan bağlamdan bağımsız kılar -teoride değilse de pratikte kesinlikle*". Oysa Becker'a göre, eylemin kendisini başlangıç noktası olarak kabul etmek, analizi; içinde eylemin meydana geldiği duruma ve çalışma nesnesinin, bağlamıyla birlikte, çevresindeki diğer tüm şeylerle olan bağlantı noktalarına odaklanmaktadır. Eylemler yalnızca, onların neye karşılık geldikleri, hangi olguların, ilgilenilen şeyin mevcudiyeti için gerekli koşulları sağladığı bilindiğinde anlam taşımaktadır.⁶ Becker'ın bu çalışmaya da rehber olan metodolojik yaklaşımının esası şu şekilde özetlenebilir: Araştırılacak konunun içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal koşulları bir kenara bırakmadan eyleme odaklanmak. Bu yaklaşım aynı zamanda tarih üstü ve tarihsel koşullardan bağımsız bir birey, grup ya da toplum tanımlamasından kaçınılması işlevine de sahip olabilir. Becker'ın konu bağlamındaki karşılaştırması anlamlıdır. Ona göre insanları belli tiplerle tarif etmek, insan eylemlerinde bir düzenliliği arama şeklidir. Durumları ve belli eylem kalıplarını tasnif etmek ise farklı bir yola kapı aralamaktadır. "*İnsanlar yerine eylemlere odaklanmak; durağanlıktan ziyade değişimi, yapıdan ziyade süreçleri kavramanıza imkan tanır. Değişimi, toplumsal yaşamın bir "normali" olarak görürsünüz; böylelikle bilimsel problem, değişimi ya da değişimin olmayışını değil, onun yönünü ve şeyler aynı kaldıkları zaman zarfındaki özel durumları açıklamayı olanaklı kılar*".⁷

⁵ Howard S. Becker, *Mesleğin İncelikleri*, Ankara 2014, s. 87.

⁶ H. Becker, "*a.g.e.*", s. 87-88.

⁷ H. Becker, "*a.g.e.*", s. 91.

Mesele farklı perspektiflerden de benzer biçimde ele alınabilir. Storey, Marksizm açısından bir kültürel konunun (text) ve uygulamanın (practice) doğru anlaşılabilmesi için, onun toplumsal ve tarihsel üretim ve tüketim koşulları içerisinde analiz edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Fakat bu yaklaşıma göre kültür, her ne kadar belirli bir tarihsel sürecin ve belirli bir toplumsal yapının üzerine kurulmuş olsa da bu yapı ve tarihin basit bir yansıması olarak algılanamaz. “*Tarih ve kültür, birbirinden bağımsız düşünülebilecek varlıklar değildir. Ne bir konuyu (text) ve uygulamayı (practice), onun tarihsel altyapısından soyutlayarak değerlendirmek doğrudur; ne de tarihsel bir olayın zaten formüle edilmiş olan içeriğini açıklamak için konu ve uygulamadan basitçe faydalanmak*”.⁸

Benzer düşünceleri Elias’ın yaklaşımında da görebiliriz. Tsekeris, Elias’ın bizi, herhangi bir şeyin başka herhangi bir şeyden soyutlanmış bir şekilde anlaşılabilmesine ve açıklanabilmesine dair eski, geleneksel veyahut verili (tözcü) mefhumları kararlı bir şekilde ve temelli olarak askıya almaya davet ettiğini belirtmektedir.⁹ Aslında bu yaklaşımın nüvesini sosyoloji biliminin klasik ismi olarak niteleyebileceğimiz Durkheim’in sözlerinde yakalamak mümkündür. Durkheim’in “bir sosyal olay ancak başka bir sosyal olayla açıklanabilir” ifadesi bunun en açık ve en bilinen örneklerindedir.¹⁰ Dolayısıyla bu çalışmanın uygulamaya yönelik metodolojik altyapısı, bu yaklaşım temelinde ifade edilebilir.

Tarihsel analiz ve Becker’in ifade ettiği eyleme odaklanma yaklaşımlarını destekleyici bir metodolojik düşünme biçimi olarak ilişkisel yaklaşıma da kısaca değinmek anlamlı olacaktır. Powell ve Depelteau’ya göre, en geniş anlamıyla ilişkisel sosyoloji, toplumsal hayatı toplumsal ilişkileri inceleyerek araştırır.¹¹ Onlara göre toplumsal oluşumlar (yapılar, sistemler, söylemler vb.) birbirine bağımlı insanlar arasındaki ilişkilerden başka bir şey değildir. Aynı derecede önemli olmak üzere, insanın bireysel davranışı her zaman ve her yerde ilişkiler içinde ve ilişkiler aracılığıyla gerçekleşen bir eylemdir.¹² Bourdieu’nun konuya ilişkin yaklaşımını ise Crossley şu şekilde ifade etmektedir: “*Beğenilerin ve yatkınlıkların konumu (tarihsel zamanda) ve ulusal bağlamlarda farklılık gösterir diye ısrar eder Bourdieu ve biz de bu nedenle*

⁸ John Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları*, İstanbul 2000, s. 10-11.

⁹ Charalambos Tsekeris, “İlişkiler Üzerine Norbert Elias: Öngörüler ve Perspektifler”, *İlişkisel Sosyoloji Ontolojik ve Teorik Yönelimler*, Ankara 2015, s. 164.

¹⁰ Levent Ünsaldı, Ercan Geçgin, *Sosyoloji Tarihi*, Ankara 2013, s. 125.

¹¹ Christopher Powell, François Depelteau, “İlişkisel Sosyoloji Nedir?”, *İlişkisel Sosyoloji Ontolojik ve Teorik Yönelimler*, Ankara 2015, s. 15.

¹² C. Powell, F. Depelteau, “a.g.m.”, s. 18.

*konumları doğuştan gelen özellikler temelinde yorumlamak ve açıklamak gibi tözcü bir yanlışa boyun eğmemeliyiz.*¹³ Benzer şekilde Nicolas Bourriaud, sanatsal etkinliğin formları ve işlevlerinin değişmez bir öz değil ama çağlara ve toplumlara göre evrilen bir oyun olduğunu yazmaktadır.¹⁴

Tüm bunlardan hareketle; bu çalışmanın temel çerçevesini şekillendirirken, yukarıda bir kısmı verilen sosyolojik yaklaşımlar paralelinde özetlemek gerekmektedir. Bu bağlamda, öncelikle araştırmaya konu olan olgunun içinde bulunduğu tarihsel döneme ilişkin koşullar, genel hatlarıyla ortaya konulmuştur. Bu kapsamda söz konusu koşullar, Durkheim’ın ifade ettiği gibi, başka bir sosyal olguyu ortaya çıkararak ya da görece ortaya çıkmasını kolaylaştıran olaylar olarak ele alınmıştır. Bunları tamamlayan bir yaklaşım biçimi olarak, toplumsal ya da toplumsal davranışı, ilişkiler aracılığıyla ya da ilişkiler içerisinde ele alan metodolojik düşünceler, bu çalışmanın ilerleyen kısımlarında da araştırmaya rehberlik edecektir.

Yukarıda ana hatları ifade edilmeye çalışılan ve bu çalışmanın da güzergâhını belirleyen yaklaşım biçimi ve yöntemler paralelinde, bir sonraki bölümün içeriğini söz konusu tarihsel bağlam içerisinde yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmeler oluşturmuştur. Tüm bunlar, geniş bir süreci kapsamaları ve içerisinde ayrı ayrı ele alınabilecek pek çok dinamikleri içerdiği için, bu çalışmanın sınırlılıkları düşünülerek dar bir kapsamda ve özet niteliğinde yer almıştır. Buradaki amaç, bu çalışmaya konu olan taverna müziğine ilişkin kültürel olguyu, mümkün olduğunca mevcut tarihsel koşulları içerisinde ele alarak değerlendirmektir.

¹³ Nick Crossley, “Etkileşimler, Bitişiklikler ve Beğeniler: İlişkisel Sosyolojide İlişkileri Kavramsallaştırmak”, *İlişkisel Sosyoloji Ontolojik ve Teorik Yönelimler*, Ankara 2015, s. 208-209.

¹⁴ Ali Akay, *Postmodernizmin ABC’si*, İstanbul 2013, s. 23.

II. BÖLÜM

ÇALIŞMAYA KONU OLAN TARİHSEL BAĞLAM

2.1. Kolektif Şiddet Kavramı

Bu çalışmanın metodolojisini belirleyen ve bir önceki bölümde detayları verilen yaklaşım biçimi gereğince, öncelikle araştırmaya konu olan müzik ve kültür biçiminin, içerisinde vücut bulduğu tarihsel ve toplumsal koşulların ortaya konulması gerekmektedir. Bu bağlamda önemle vurgulanması gereken hususlardan biri; Türkiye’de toplumun 1970’li yıllardan, 1980’li yılların ikinci yarısına değin hızlı bir değişim sürecinden geçtiğidir. Yani her ne kadar bu çalışma, 1980’li yıllarda ortaya çıkan, tanınan ve görece yaygın bir şekilde benimsenen bir müzik türü olarak taverna konusunu işlemiş olsa da söz konusu dönem koşullarını gereğince anlamak için, toplumun o dönem öncesi yaşadığı sürece de değinmek gerekmektedir. Zira bu koşulların müzik ve eğlence kültürünü ne şekilde etkilemiş olabileceği ve bu etkilerin sınıflara göre nasıl farklılaştığı gibi sorulara verilebilecek olası yanıtlar, taverna müziğinin de içinde yer aldığı 1980’li yılların kültürel atmosferini anlamaya yönelik anlamlı bir başlangıç noktası olacaktır. Askeri yönetim sonrası 1983 yılında gerçekleşen seçimle yönetime gelen dönemin siyasal iktidarının uyguladığı liberal politikaların etkileri; taverna müziğine özellikle bu müziğin icra edildiği eğlence mekânlarında rağbet gösteren bir izleyici kitlesinin oluşumuna olası zemin hazırlaması yönüyle ilerleyen bölümlerde tartışılmıştır. Söz konusu izleyici kitlesinin, ekonomik ve sosyal nitelikleri bakımından anlamlı benzerlikler sergiledikleri düşünülmektedir. Fakat bu başlık içerisinde taverna müziğinin popüleritesine ilişkin daha genel bir olası nedensel etkiden söz edilmektedir. Bu olası nedensel etki, Türkiye’yi 1970’li yıllarda artan bir seviyede içine alan şiddet olgusudur. 12 Eylül 1980 öncesi şiddet ortamı ve bu tarihte gerçekleşen askeri müdahale, çarpıcı dönüşüm noktaları olmakla birlikte, toplumun önemli bölümünü etkileyen toplumsal travma nedenleri olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla taverna müziği, tüm bu sürece tanıklık eden ve travmayı atlatmaya çalışan toplum bireylerinden bir bölümünün, rahatlama ve eğlence ihtiyaçlarına karşılık gelen ve 1980’li yılların koşullarına göre şekillenen kültürel bir sonuç olarak düşünülebilir. Bu durum, söz konusu etkiyi daha iyi anlamak için, bu çalışmanın yönünü öncelikle 1970’li yılların sonlarına çevirmesini anlaşılır kılacaktır. Söz konusu tarihsel sürece

değerlendirirken, bu çalışmanın kapsam ve amacı göz önünde tutularak bilgi ve değerlendirmelerin sınırlı tutulması hedeflenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, özellikle 1980 öncesi toplumsal ve siyasal bağlamda yaşanan şiddet olaylarını ifade etmek için Charles Tilly'nin "kolektif şiddet" kavramından yararlanılmasının uygun olacağı düşünülmüştür. Türkiye'de o dönem yaşanan şiddet olaylarını Tilly'nin ortaya koyduğu kavramlarla birlikte yeniden bir değerlendirmeye tabi tutmak, söz konusu şiddetin çarpıcı etkilerinin daha iyi anlaşılması adına anlamlı olabilir. Şiddet ortamının bu çarpıcı etkilerinin ortaya konulması da toplumun yaşadığı travmayı ifade etmek için gerekli bir başlangıç noktası olarak karşımızda durmaktadır. Tilly, çalışmasında basit bir tartışma neticesinde birbirlerini silahla vuran kovboylardan, tarımda makineleşme neticesinde işsiz kalmaktan korkan ve bu nedenle fırsat buldukça tarım makinelerine zarar veren Malezyalı köylülere; oradan Ruanda'da 1990'lı yıllarda gerçekleşen katliamlara değin içerisinde bir şekilde şiddet bulunan bu üç olaya genel hatlarıyla yer verir.¹⁵ Tilly, bunların ortak bölümlerden oluşmuş birtakım sosyal etkileşimler sergilediğini ortaya koyar. Öncelikle bu olaylar insanlar ve/veya nesnelere üzerinde fiziksel hasar bırakmışlardır. İkincisi verilen zararın en azından iki faili bulunmaktadır. Son olarak zarar, kısmen de olsa zarar verici eylemler yapan kişiler arasındaki koordinasyondan ileri gelmektedir.¹⁶

Bu noktada Tilly; bir şiddet tipolojisi ortaya koymadan önce, çeşitli şiddet tiplerini belirleyen iki boyutlu bir harita ortaya koymaktadır. Bu boyutlardan ilki "kısa vadeli zararın çarpıcılığı" olarak ifade edilmektedir. En düşük seviyede, şiddet içermeksizin devam eden etkileşimler esnasında zarardan yalnızca aralıklı ya da ikincil olarak bahsedilebilir. En yüksek seviyede ise, zarara maruz bırakma ya da maruz kalma hali etkileşimde hâkimiyet kurduğundan neredeyse her etkileşim bundan zarar görür.¹⁷

İkinci boyutu ise Tilly, "şiddet aktörleri arasındaki koordinasyonun kapsamı" olarak ifade etmektedir. Kolektif koordinasyon kimi zaman eğreti bir dikkat çekme ve/veya ortak kültürden fazlası olmayabilirken (alçak), liderlerin kendi yandaşlarını

¹⁵ Charles Tilly, *Kolektif Şiddet Siyaseti*, Ankara 2009, s. 11-12-13.

¹⁶ C. Tilly, "a.g.e.", s. 15.

¹⁷ C. Tilly, "a.g.e.", s. 30.

başkaları ile şiddet doğuran etkileşimlere karşı kışkırtırken müşterek senaryolarla merkezde toplanmış örgütlere karışma (yüksek) şeklinde de olabilmektedir.¹⁸

Yukarıdaki iki boyut temel alınarak Tilly, bir şiddet tipolojisi oluşturmuştur. Türkiye’de 1980 öncesi yaşanan şiddet olaylarını ifade etmek için, bu şiddet tipolojisi içerisinde yer alan şiddet tiplerinden, yaşanan olayları anlama, açıklama ve ortak dinamiklerini belirlemede kavramsal araç olarak yararlanılabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda Tilly; şiddet tipolojisi içerisinde aşağıda yer verilen yedi farklı şiddet tipi belirlemiştir.¹⁹

1) Şiddet ritüelleri: İyi belirlenmiş ve koordine edilmiş en azından bir grup, onaylanmış bir mücadele alanı içinde öncelik sağlamaya çalışırken, kendilerine veya diğerlerine zarar verecek bir etkileşim senaryosu takip eder; utandırma merasimleri, linç eylemleri, halka açık infazlar, sokak çetelerinin çekişmeleri, bazı seçim mücadeleleri, takım taraftarları veya gösteri yıldızlarının taraftarları arasında gerçekleşen bazı mücadeleler buna örnek teşkil eder.

2) Koordine yıkımlar: Baskıcı araçlar uygulamada uzmanlaşmış kişiler ya da örgütler insanlara ve/veya nesnelere zarar veren bir gösteriyi üstlenirler; savaşlar, toplu intiharlar, bazı terör çeşitleri, soykırım, siyasal kırım yani siyasal bir kategoriye ait üyelerin ortadan kaldırılması buna örnek teşkil eder.

3) Oportünizm: Rutin gözetim ve baskılanmaya karşı zırhlanmanın bir neticesi olarak, insanlar ya da insan kümeleri, genelde yasaklı uçların peşinden koşmak için doğrudan zarar verici araçlar kullanır; yağma, sokak çetelerinin yaptığı gasplar, korsanlık, intikam cinayetleri ve bazı askeri talan çeşitleri buna örnek olarak verilebilir.

4) Kavgalar: Öncesinde şiddet içermeyen toplanmalar bünyesinde, iki ya da daha fazla insan birbirlerine ve birbirlerinin mülkiyetine saldırmaya başlar; spor müsabakalarında gerçekleşen küçük çaplı kavgalar ve pek çok sokak kavgası bunun birer örneğidir.

5) Bireysel saldırganlık: Tek bir aktör (ya da birkaç bağımsız aktör) başka bir aktör ile doğrudan ve baskın şekilde yıkıcı bir etkileşime girer; tek fail içeren, tecavüz, saldırı, hırsızlık ve barbarlık vakaları buna örnek verilebilir.

¹⁸ C. Tilly, “*a.g.e.*”, s. 30-31.

¹⁹ C. Tilly, “*a.g.e.*”, s. 33-34.

6) Dağınık saldırılar: Küçük ölçekli, yaygın ve genellikle şiddet içermeyen bir etkileşim esnasında, bir miktar katılımcı zarar verici hareketler aracılığıyla engellere, itirazlara, ya da kısıtlamalara karşılık verir; sabotaj, sembolik objelere veya mekânlara yapılan gizli kapaklı saldırılar, devlet temsilcilerine yapılan saldırılar ve kundakçılık buna örnek teşkil eder.

7) Kesintiye uğramış müzakereler: Çeşitli kolektif eylem biçimleri bir ya da birden fazla gruba karşı direnç veya rekabet yaratır, buna karşılık olarak da insanlara ve/veya objelere zarar veren eylemler ortaya çıkar; gösteriler, haraççılık, devletin uyguladığı baskılama ve askeri darbeler bunun örneğidir. Bunların tümü şiddet gözdağı vermekten daha öteye gidememekle birlikte bazen fiziksel zararda bulunur.²⁰

Tilly şiddet içinde yer alan iki önemli figürden de bahseder. Bunlardan ilki olan politik girişimciler, harekete geçme, bağlantı kurma, koordinasyon, temsil etme konularında uzmanlardır. Bunlar, sınırları, hikâyeleri ve ilişkileri etkinleştirmek (ya da devre dışı bırakmak) üzere uzman kişilerdir.²¹ Diğer yandan Tilly, politik girişimcilerin, çatışma öncesinde ve süresince, şiddet karşılaşmalarında yer alan katılımcıları, harekete geçirme, koordine etme ve onları temsil etme konusunda kritik roller oynadıklarını ifade etmektedir.²²

Şiddet içinde yer alan ikinci figür şiddet uzmanlarıdır. Politik girişimciler, şiddet uzmanlarını tamamlar, onlarla çakışır. Tilly'e göre her devlet, insanlar ya da nesnelere üzerinde zarara yol açan araçlara hâkim, şiddet konusunda uzman kişileri bünyesinde barındırır. Buna dâhil olan karakterler, devlet çeşitlerine göre önemli ölçüde farklılık gösterir, fakat çoğunluğu, askeri personel, polis, koruma, gardiyan, cellat ve hukuk adamlarından oluşur. Tilly bunun yanı sıra pek çok şiddet uzmanının devlet dışında görev aldığını belirtmektedir. Silahlı korumalar, sivil polisler, yarı askeri kuvvetler, gerilla savaşçıları, teröristler, eşkıyalar, silahlı soyguncular, adam kaçıranlar, gaspçılar, dövüşçü çete üyeleri, otomobil sabotajcıları kimi zaman devlet korumasından faydalansalar dahi, Tilly tüm bunların devleti hiçe sayarak da olsa genelde devletin

²⁰ Tilly söz konusu kitabında, şiddet tipolojisi içerisinde yer alan tüm bu şiddet tiplerini, her birini ayrıntılarıyla birer bölüm halinde ele alarak analiz etmiştir. Bu çalışmada ise söz konusu kavramlara, bu çalışmanın kapsamı göz önüne alınarak sadece başlıklar ve kısa açıklamalarıyla yer verilmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Charles Tilly, *Kolektif Şiddet Siyaseti*, Ankara 2009.

²¹ C. Tilly, "a.g.e.", s. 62.

²² C. Tilly, "a.g.e.", s. 63.

dışında hüküm sürdüklerini ifade etmektedir.²³ Ancak Tilly'e göre şiddet uzmanlarının kan dökme arzusuyla hareket ettikleri düşüncesine kapılmamak için, genelde bu kişilerin pek çoğu için politik bir etkileşimin ideal sonucunun kimseye zarar vermeksizin başkalarını idare etmek olduğunun ayırılmasına varılması gerekir.²⁴

2.2. 1980 Öncesi Türkiye'de Yaşanan Olaylara Genel Bir Bakış

Charles Tilly'nin "kollektif şiddet" kavramından hareketle 1980 öncesi Türkiye'de yaşananlar, ön plana çıkan olaylarıyla genel bir değerlendirmeye tabi tutulabilir. Ancak şiddet olaylarının yanı sıra, o dönem ülkenin karşı karşıya kaldığı ekonomik sıkıntıları da belirtmek gerekmektedir. Zira söz konusu sıkıntılar, toplumun önemli bir kesimini etkiler niteliktedir. Karpat, özellikle 1978 ve 1979'un sert geçen kışında, ülkenin yakıt sıkıntısıyla karşı karşıya kaldığını, okulların kapatıldığını, hastanelerin ısıtılmadığını ve ekonominin hızla çöktüğünü belirtmektedir. Diğer yandan Karpat'a göre bitmek bilmeyen grevler ve hükümet tarafından desteklenen cömert toplu sözleşmeler enflasyon oranını ikiye üçe katlamıştı. Ayrıca siyasal cinayetler ve banka soygunları artmış, yaygın terör eylemleri Türkiye'yi güvensiz bir ülke haline getirmişti. Hükümet sıkıyönetim ilan etmesine karşın terörizmi alt etme vaatlerini yerine getiremiyordu. Karpat, söz konusu dönemde iç olaylar ve sağ-sol çekişmelerinin gittikçe kanlı bir şekil aldığını, yüzlerce kişinin öldüğünü, Abdi İpekçi gibi tanınmış yazarlar, gazetecilerin katledildiğini ve sokaklarda asayiş ve güvenden eser kalmadığını ifade etmektedir. "*Polis, okullar, daireler, hatta iş yerleri sağ-sol, bazen dinci-laik olarak ikiye bölünüyordu. Kahramanmaraş'ta meydana gelen vahim olaylar (109 ölü, 500 ev ve işyeri tahrip) yurttaki durumun iç savaşa dönüşmekte olduğunu göstermekteydi*".²⁵

1980 yazında ise Karpat'ın ifadesiyle Türkiye tam bir cehenneme dönmüş durumdaydı. "*Siyasal cinayetler o kadar tırmanışa geçmişti ki günde 20-25 kişi siyasal nedenlerle öldürülmekteydi. Ayrıca çeşitli etnik ve dini gruplar da birbirleriyle çatışmaya başlamışlardı*". Karpat, tüm bunların sonunda, 12 Eylül 1980'de ordunun bir kez daha müdahale ederek hükümeti devirme yoluna gittiğini ifade etmektedir.²⁶

²³ C. Tilly, "a.g.e.", s. 64.

²⁴ C. Tilly, "a.g.e.", s. 65.

²⁵ Kemal Karpat, *Kısa Türkiye Tarihi*, İstanbul 2014, s. 208.

²⁶ K. Karpat, "a.g.e.", s. 209.

Muhakkak 1980 öncesi yaşanan ekonomik sorunlar ve bugünden bakıldığında da neredeyse toplumun bütününe sirayet ettiği görülen şiddet olayları, yukarıda yer verilenlerden çok daha fazladır ve bu çalışmada yer almayan detaylar içermektedir. Yine Tilly'nin kolektif şiddet bağlamında oluşturduğu şiddet tipolojisi içerisindeki tüm şiddet tipleri, elbette Türkiye'de söz konusu dönemde yaşanan tüm şiddet olayları için birebir geçerli de olmayabilir. Ancak sadece yukarıda yer verilen siyasal cinayetler, yaygın terör eylemleri, suikast olayları, ölümlerle sonuçlanan kitlesel olaylar, vb. göz önüne alındığında bile; Tilly'nin şiddet tipolojisi içerisinde yer alan şiddet ritüelleri, oportünizm, kavgalar, dağınık saldırılar, kesintiye uğramış müzakereler ve koordine yıkım gibi şiddet tiplerinin, söz konusu dönemde Türkiye'de yaşanmış ve yukarıda bir kısmına yer verilen bazı şiddet olaylarıyla örtüştüğü tespitini yapmak mümkündür. Tilly'nin kavramsal repertuarından yararlanarak, Türkiye'de söz konusu dönemde yaşanan toplumsal, siyasal ve bireysel şiddet olaylarının, içerdikleri bir takım süreç ve mekanizmalarla birlikte yeniden detaylı bir haritalandırması yapılabilir. Ancak bu araştırmada bu kavramsal girişin yapılmasının ve Türkiye'de söz konusu dönemde yaşanan bazı şiddet olaylarına yer verilmesinin temel bir nedeni vardır. Şiddet ve kaosun, bireysel düzlemde yaşamsal alternatifleri etkileme olasılığı ve halkın toplumsal ve kültürel hayatı üzerindeki olası etkileri... Yine bu etkilerin bireylerin kültürel tercihlerini etkileme olasılıkları...

Buradan hareketle tüm bu süreçte yaşanan olayların, yalnızca şiddet olaylarının taraflarını değil, toplumun tüm bireylerini etkiler nitelikte olduğu tespiti yapılabilir. Yukarıda alıntılanan Karpat'ın tespitlerine bakıldığında, gündelik yaşamın, söz konusu olaylar nedeniyle toplumun tüm kesimleri için zor koşullar içerdiğini ifade etmek mümkündür. Tüm bu sürecin toplumun sosyal yapısına olduğu kadar kültürel hayatına getireceği değişimler kaçınılmaz olacaktır.

2.3. 1980 Askeri Müdahalesi ve Sonuçları

*“Siyasal bir organizasyon, belirli bir toprak parçası üzerinde örgütlü güç kullanımını başarılı bir biçimde meşru tekeline aldığı anda bir “devlet” haline gelir”.*²⁷ Dolayısıyla Weber'in bu tanımlamasıyla yola çıkacak olursak 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri müdahale; bu tarihten önce yaşanan “kolektif şiddet” ortamında devletin yanında pek çok çeşitli grup arasında paylaşılan örgütlü güç ya da şiddet

²⁷ Anthony Giddens, *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori*, İstanbul 2014, s. 250.

kullanımının, ordu aracılığıyla yeniden devlet tekeline alınması olarak görülebilir. Karpat, genişleyen sağ-sol çatışmaları ve anarşinin halkı bezdirdiğini, sükûneti ve güveni sağlayacak her hareketi kabul etmeye hazır hale getirdiğini ifade belirtmektedir. Dolayısıyla Karpat şu dikkat çekici ifadede bulunur: “*Gerçek şudur ki, sonbaharın arifesinde anarşiden bunalan halk, askeri müdahalenin olup olmayacağını tartışmaktan ziyade ne zaman geleceğini sorgulamaya başlamıştır*”.²⁸ Bu çalışmanın temelini oluşturan konuyu incelemeyen önce mevcut bağlamın ortaya konulmasının gerekliliği, önceki bölümlerde metodolojik yaklaşımın bir parçası olarak tartışılmış ve ortaya konulmuştu. Bu noktada dönem koşullarının, toplumsal yaşamı ne derece etkilediğine bir örnek olarak, Kemal Karpat’ın yukarıdaki ifadesinin eklenmesi anlamlı olacaktır.

1980 öncesi yaşanan kolektif şiddet ortamı askeri müdahaleyle sona erdirilmiş, ancak ordu yönetiminde ülke ve toplum bambaşka bir sürece girmiştir. Kuşkusuz söz konusu müdahale, toplumu sadece o zaman diliminde değil, ileriki yıllarda da etkileyecek pek çok kurumsal ve sosyal değişikliği beraberinde getirmiştir. Burada yine, askeri yönetim sürecinin toplum yaşantısına olası etkilerini göz ardı etmemek adına belli başlı uygulamalarına yer vermenin anlamlı olacağı düşünülmüştür. Kuşkusuz söz konusu uygulamalar, bireylerin sosyal yaşantısını ve kültürel tercihlerini etkileyebilecek pek çok değişimi beraberinde getirecektir.

Karpat, darbe ilanı ile siyasi yönetimin Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren’in başında bulunduğu Milli Güvenlik Konseyi’ne geçtiğini ve Evren’in devlet başkanı olduğunu belirtmektedir. “*Parlamento ve hükümetin feshedildiğini, milletvekillerinin dokunulmazlığının kaldırıldığını, yurt dışına çıkışın yasaklandığını ilan eden askeri idare, bu kararların amacının ülke bütünlüğünü korumak, devlet otoritesini sağlamak, “demokratik düzenin işlemesine engel olan nedenleri ortadan kaldırmak” olduğunu söylemekle sivil idareye dönüleceğini vurgulamıştır*”. Tüm bu süreçle birlikte siyasi parti başkanları da evlerinden alınarak, Karpat’ın ifadesiyle geçici olarak motellerde “misafir” edilmiştir.²⁹

Karpat, kurulan sıkıyönetimle birlikte Kızılay ve Türk Hava Kurumu gibi birkaç dernek dışında derneklerin faaliyetlerinin durdurulduğunu, grev ve lokavtların ertelendiğini belirtmektedir. Aynı süreçte yasama ve yürütme yetkilerini MGK üzerine

²⁸ K. Karpat, “a.g.e.”, s. 210.

²⁹ K. Karpat, “a.g.e.”, s. 212.

almıştır. “*Milli Güvenlik Konseyi (Kurulu) bir iç tüzükle İhtisas Komisyonları kurarak ve geçirdiği yasalarla, seçilmiş belediye başkanları, il ve belediye meclisi üyeleri yerine yeni atamalar yaparak, 2324 sayılı “Anayasa Düzeni Hakkında Kanun” (27 Ekim 1980) ile devlet organlarının tümünü kontrol altına almış, Devlet Güvenlik Mahkemeleri’nin (DGM) bir an evvel kurulmasını ve olağanüstü hal (örfi idare) kanununun çıkarılmasını sağlamıştır*”. Nihayetinde Karpat’ın aktardığı gibi MGK; 12 Haziran 1981’de partileri kapatma kararı almış ve eski siyasetçilerin, ülkenin siyasi ve hukuki geçmişi ve geleceği hakkında sözlü ve yazılı demeç vermelerini ve makale yazmalarını yasaklamıştır.³⁰

Sonuçta 7 Kasım 1982’de bir halk oylaması yapılmıştır. Bunun sonucunda % 91,37 oranında kabul oyu ile hem yeni Anayasa, hem de müdahale sırasında Genelkurmay Başkanı olan Kenan Evren’in cumhurbaşkanlığı onaylanmıştır. Karpat’a göre yeni Anayasa hükümlerinin en büyük özelliği, merkezîyetçiliği ve yürütme organlarının yetkilerini, kanun hükmünde kararnamelerle artırmış olmasıdır. Bunun yanında eğitim YÖK ile kontrol altına alınmıştır. Tüm bu gelişmelerden sonra 24 Nisan 1983’te siyasi faaliyetlere izin verilmiş, ancak mecliste temsil barajı % 10’a çıkarılmış ve 31 Mayıs 1983’te eski parti liderlerinin faaliyetleri kısıtlanmıştır. Karpat, söz konusu dönemde kurulan yeni siyasi partiler arasında, emekli Orgeneral Turgut Sunalp’ın Milliyetçi Demokrasi Partisi ile Anavatan Partisi’nin, hem yeni hem de en güçlü partiler olarak göründüklerini belirtmektedir.³¹

Sonunda 6 Kasım 1983’te gerçekleşen genel seçimde ANAP % 45,15 oy oranıyla birinci parti olmuş ve 211 milletvekili çıkarmıştır. “*24 Kasım 1983’te, 17. TBMM Dönemi açılınca askeri hükümet başkanı Bülent Ulusu istifasını sunmuş ve Türkiye’de askeri rejim şeklen sona ermiştir. Turgut Özal kabineyi kurmakla görevlendirilmiş ve bakanlar kurulu listesi 12 Aralık 1983’te cumhurbaşkanından tam onay almıştır*”.³²

Toplum, kısa sayılabilecek bir zaman zarfında hem kolektif şiddetin yaşandığı bir döneme hem de üç yıl sürecek bir askeri yönetim sürecine tanıklık etmiştir. Tüm bu süreç, bir toplumsal travma nedeni olarak değerlendirilebilir. Krystal, doğal afetler, kazalar, savaş, politik, etnik, dini ya da cinsiyet-temelli zulüm ve şiddet olayları gibi

³⁰ K. Karpat, “a.g.e.”, s. 213.

³¹ K. Karpat, “a.g.e.”, s. 215.

³² K. Karpat, “a.g.e.”, s. 216.

toplumsal travmaların, sadece travmayı yaşayan bireyleri değil, bu duruma doğrudan ya da dolaylı biçimde tanık olan tüm toplum kesimlerini etkileyebilecek nitelikte olduğunu söylemektedir.³³ Özellikle süregelen travmatik bir durum mevcutsa (tekrarlayan afetler, savaş, terör, politik şiddet ve ayrımcılık, vb.), yani yaşamsal ya da ruhsal bütünlüğe yönelik tehdit son bulmuyorsa, hem travmadan doğrudan etkilenenlerde hem de toplumsal zeminde, onarılması çok daha güç yaralar açılabilir.³⁴ Dolayısıyla söz konusu olan, o dönemi farklı açılardan yaşayan toplumun, göz ardı edilemeyecek koşullar içerisinde bulunmuş olmasıdır. Daha önce ifade edildiği gibi toplumsal travmaya neden olan bu sürecin, toplumun sosyal, siyasal ve kültürel yaşamına doğrudan yansıyan çeşitli etkilerinin olması beklenebilir. Tüm bunları, bu çalışmanın konusunu oluşturan taverna müziği açısından değerlendirmeden önce, mevcut tarihsel süreci son olarak dönemin siyasal iktidarının genel politik yaklaşımı ve uygulamalarıyla sonlandırmak anlamlı olacaktır. Zira taverna müziği, özellikle 1980'li yılların ortalarıyla birlikte Türkiye'nin kültürel yaşantısının önemli unsurlarından biri olarak müzik ve eğlence piyasasında yer almıştır.

1983 yılında yapılan genel seçimle beraber, Turgut Özal'ın genel başkanı olduğu Anavatan Partisi iktidara gelmiştir. Gerek o yıllarda, gerekse de sonraki dönemlerde, siyaset, basın ve akademi gibi farklı zeminlerde; hakkında sıkça konuşulmuş, tartışılmış, yazılmış ve eleştirilmiş bir sürecin başlangıcı olacaktır söz konusu genel seçim.

2.4. Dönemin Siyasal İktidarı ve Liberalleşme Süreci

Gans, bütün kültürlerin siyasal, toplumsal ya da estetik değerler barındırdığını söylemektedir.³⁵ Ona göre her ne kadar çoğu beğeni kültürü açıktan açığa siyasal bir görünüm sergilemiyorsa da, her kültürel içerik, siyasal sayılabilecek ya da siyasal sonuçlar doğurabilecek birtakım değerler taşımaktadır.³⁶ Dolayısıyla, 1980 öncesi yaşanan şiddet, kaos ortamı ve devamındaki askeri yönetim sürecine değindikten sonra, çalışmanın bu aşamasında tavernanın oldukça popüler bir konumda bulunduğu dönemde uygulanan siyasi politikalara genel özellikleriyle değinilmesi anlamlı olacaktır.

³³ Senem Çopur, Dicle Gencer, "Toplumsal Travma", *PDB Kişisel Gelişim Yazıları*, Güz 2015, İstanbul, s. 1.

³⁴ S. Çopur, D. Gencer, "a.g.m.", s. 1-2.

³⁵ Herbert J. Gans, *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, İstanbul 2014, s. 21.

³⁶ H. Gans, "a.g.e.", s. 137.

“ANAP; sağ, sol, merkez, İslamcı ve milliyetçi kesimlerden ve AP’den üye çekerek ilk kez Türkiye’deki bütün mevcut ana görüşleri temsil eden bir parti olarak ortaya çıkmıştır”.³⁷ Karpat, partinin söz konusu dönemde genel başkanı ve başbakan olan Turgut Özal’ın temel siyasetinin, tek kelimeyle her alanda liberalleşme yönünde olduğunu belirtmektedir.³⁸ Uluç ise Özal’ın, liberalizasyon politikaları doğrultusunda devletin ekonomide düzenleyici bir aktör olmaktan çok yol gösterici olması, devlet yerine bireyin müteşebbis olması gerektiğini savunduğunu ifade etmektedir. Özal bu düşüncelerini sağlık, eğitim, sosyal hizmetler ve sosyal sigorta alanlarında uyguladığı özelleştirme politikalarıyla hayata geçirmeye çalışmıştır.³⁹ Oral ve Erdoğan da benzer biçimde Özal’ın liberal yaklaşımına vurgu yaparlar: “Özal açısından devlet, iktisadi gelişmeyi güvenli ve sürekli bir hale getirmek için öncelikle istikrarın teminini sağlamalıdır. Bunun için de öncelikle emniyet, adalet ve altyapı gibi temel konular üzerinde durmalı, düzenleyici olmak yerine yönlendirici olmalı ama en önemlisi de ferdin teşebbüs gücünü ve girişim ruhunu ortaya çıkarmaya çalışmalıdır”.⁴⁰ Onlara göre girişim özgürlüğü, Özal’ın liberalizasyon politikasının vazgeçilmez koşulunu oluşturmaktadır. Rekabete dayalı serbest Pazar ekonomisi, ancak girişim özgürlüğü ile mümkün olabilir. Bunun için de devletin piyasadan çekilmesi ve yerini özel sektöre bırakması gerekmektedir.⁴¹ Uluç da yukarıdaki görüşlere paralel biçimde, Özal’a göre kalkınmanın temel prensibinin teşebbüs özgürlüğü olduğunu yinelemektedir. “Serbest piyasa koşulları içinde insanlar istedikleri gibi kazanabilmeliler, zarara uğrayabilmeliler, girişimde bulunabilmeliler. İnsanlar piyasa şartları içinde varlıklarını ortaya koyabilmeli ve birey olarak kendilerini gerçekleştirebilmeliler”.⁴² Uluç’a göre Özal, teşebbüs özgürlüğünü sadece prensipte benimsediği için değil, aynı zamanda geleceğe atıf yaparak, bir gelecek öngörüsü olarak da teşebbüs özgürlüğünün bireyin öncülüğünde toplumları kalkındıracak yegâne ekonomi politiği olacağı öngörüsü ile savunmaktadır.⁴³

³⁷ K. Karpat, “a.g.e.”, s. 218.

³⁸ K. Karpat, “a.g.e.”, s. 220.

³⁹ A. Vahap ULUÇ, “Liberal – Muhafazakar Siyaset ve Turgut Özal’ın Siyasi Düşüncesi”, *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 12/23, Ankara 2014, s. 136.

⁴⁰ Naciye Oral, Selami Erdoğan “Turgut Özal Dönemi Türkiye’de Siyasal Liberalizm”, *JOBEPS*, Vol: 3, No: 6, Ankara 2014, s. 43.

⁴¹ N. Oral, S. Erdoğan, “a.g.m.”, s. 42.

⁴² V. Uluç, “a.g.m.”, s. 135.

⁴³ V. Uluç, “a.g.m.”, s. 136.

Buraya kadar olan kısım değerlendirilecek olursa özellikle iki noktanın belirginleştiği görülmektedir. İlki, en azından ekonomik alanda devletin serbest piyasa için gerekli koşulları ve uygun ortamı oluşturduktan sonra ekonomik sahadan çekilmesi ve müdahalede bulunmaması; ikincisi ise bireysel ekonomik girişim özgürlüğünün sağlanması ve bunun desteklenmesidir.

Oral ve Erdoğan'a göre, 1980'lere kadar genel olarak dünya ekonomisiyle yakından bir ilişki kuramayan, kendi içine kapanmış, dışa bağımlı bir ekonomik işleyişi olan Türkiye, Özal'ın liberalleşme politikası sayesinde bu kısır döngüden kurtulmuş, dünya kapitalizmine ve gelişen pazar ekonomisine eklemlenmeye başlamıştır. Yine Özal döneminde uygulanan yapısal uyum politikalarıyla; Türk ekonomisini serbest pazar ilkesine göre yapılandırmak, ihracata dayalı büyümeyi sağlamak ve kapitalist dünya ile bütünleşmek amaçlanmıştır.⁴⁴

Diğer yandan Karpat'a göre Özal'ın Türk ekonomik düşünce hayatına getirdiği en büyük devrim mal-mülk edinmenin ve ekonomik faaliyetlerin önemini vurgulaması, hatta bunun modernleşmenin bir koşulu olduğunu açıkça ifade etmesidir. "*Özal hükümeti ekonomik yasalara öncelik vererek iletişim, kent yatırımları ve enerji üretiminde de ilerleme kaydetmiştir. Gecekondu sahiplerine tapu hakkı verilmesi, birçok eleştiriye rağmen, köyden şehre göç edenleri mal-mülk sahibi yaparak orta sınıfın sayısını ve belediyelerin gelirlerini artırmıştır. Şehirleşmenin hızlanmasıyla her çeşit inşaat, giyim ve yiyecek maddelerinin tüketimi artmış, dolayısıyla sermaye birikimi ve yatırımları yükselmiş, ekonomik gelişme hızlanmıştır*".⁴⁵ Karpat, Özal siyasetinin ana özelliklerinin, Türkiye'nin bütünlüğünü ve çeşitliliğe dayanan kimliğini muhafaza ederek, liberal bir yoldan yürüyüp ekonomik gelişmeyi esas tutarak, modernleşme ve globalleşmenin gereğine uyarak dünyaya açılmak olduğunu ifade eder.⁴⁶

Bunun yanında döneme ilişkin bir takım eleştiriler de yöneltilmiştir. Birçok çevre, 1980'li yıllarda piyasanın çok keyfi, kuralsız ve yasadışı bir gelişme gösterdiğini ifade etmektedir. Buna paralel olarak Vergin, bu dönem uygulanan politikaların bir sonucu olarak ve küresel gelişmelerin de etkisi ile 1970'li yıllardan itibaren iktisaden egemen bir sınıf olmakla birlikte, ekonomik gücü oranında kültürel ve siyasal bir üstünlüğe sahip olamayan Türk burjuvazisinin, 1980 sonrasında kültürel ve siyasal

⁴⁴ N. Oral, S. Erdoğan, "a.g.m.", s. 38.

⁴⁵ K. Karpat, "a.g.e.", s. 221.

⁴⁶ K. Karpat, "a.g.e.", s. 226.

üstünlüğü de ele geçirmeye başlamanın, bir başka ifade ile hegemonik bir güç olmanın zeminini kazandığını ifade etmektedir.⁴⁷

Özetle toplum; birbirinden çok farklı nitelikler taşıyan ve çok farklı etkilere neden olan, birbirini takip eden üç ayrı dönemi görece kısa bir süre içerisinde yaşamıştır. Özellikle 1980 öncesi kolektif şiddet ortamı ve sonrasında yaşanan askeri müdahale; yukarıda açıklanmaya çalışıldığı gibi toplumsal travmaya neden olabilecek koşulları bünyesinde taşımıştır. Üç yıl süren askeri yönetim sonrası yeniden sivil idareye geçilmesi neticesinde, dönemin siyasal iktidarı liberalleşme temelindeki politikaları hayata geçirmeye başlamıştır. Ekonomik anlamda bu politikaların en belirgin amaçları, devletin ekonomik alandaki faaliyetlerinin sınırlandırılması ve bireysel ekonomik teşebbüsün olabildiğince teşvik edilmesi ve desteklenmesidir. Aynı zamanda sermaye birikiminin ve mal-mülk edinmenin önemi vurgulanmış ve hatta modernleşmenin bir gereği olarak görülmüştür. Kısacası tüm bu politikaların Türkiye’de, ekonomik bakımdan güçlü bir orta sınıf ya da burjuva sınıfının güçlenmesini ve bu sınıfın bireylerinin sayıca artmasını görece kolaylaştırdığı tespitini yapmak mümkündür.

İşte bu çalışmanın konusunu oluşturan taverna müziği ve kültürü, bu tarihsel bağlam içinde ortaya çıkmış ve popülerlik kazanmıştır. Toplum, kolektif şiddet sürecini ve askeri yönetim dönemini atlatmış ve artık bireysel ve ekonomik kaygıların tüm bunların yerini aldığı farklı bir döneme geçilmiştir. Taverna müziğini analiz etme sürecinde, çalışmanın ilk bölümünde yer verilen ilişki ve tarihsel yaklaşım biçimi gereğince, tarihsel ve toplumsal koşullardan soyutlanmış bir tipoloji belirleme yanlışından kaçınmak için, söz konusu olguyu tüm yönleriyle ve bağlamı içerisinde incelemek adına yukarıdaki tarihsel süreçlere yer verilmiştir. Tüm bu tarihsel bağlamın içerdiği, araştırma konusuyla ilgili olabilecek başlıca iki süreç ve mekanizma bulunmaktadır. İlki, 1970’li yılların ikinci yarısında yoğunluğunu artıran kolektif şiddet ortamı ve devamında gelen askeri yönetim süreci; ikincisi ise yönetimi ordudan seçimle devralan dönemin siyasal iktidarının uyguladığı liberal politikalar. İlki, içerdiği şiddet olgusu nedeniyle toplumun yaşadığı bir travma sürecine işaret etmektedir. Dolayısıyla taverna müziğinin, bu travmayı atlatma sürecinde olan bireylerin bir kaçış, rahatlama ve eğlence ihtiyacına karşılık geldiği değerlendirilebilir. Taverna, dönemin

⁴⁷ V. Uluç, “a.g.m.”, s. 126.

kültürel atmosferinin sunduğu seçenekler içerisinde, toplumun bir kesiminin eğlence talebine yanıt olarak bir müzik beğenisi tercihi olarak düşünülebilir. İkinci mekanizma olarak değerlendirilen dönemin iktidarının uyguladığı liberal politikalar ise, daha önce değinildiği gibi Türkiye’de yeni bir zengin sınıfının ortaya çıkmasına ya da var olan burjuva sınıfının güçlenmesine katkı sağlayan yönleriyle değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu politikalar, tavernaların doğal müşterileri olabilecek belirli bir sosyoekonomik düzeye sahip sınıfın ortaya çıkmasına ve/veya güçlenmesine öncülük eden olası etkileri bakımından bu çalışmada ele alınmıştır. İlerleyen bölümlerde taverna izleyici kitlesi analiz edilirken, bu düşünce daha kapsamlı bir biçimde tartışılmıştır. Burada ifade edilmelidir ki tüm bu süreç ve mekanizmalar, taverna müziğine ilişkin etkileri bakımından, doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi kapsamında ortaya konulmamıştır. Daha ziyade tarihsel ve toplumsal koşulların, hem taverna müziğine hem de dönemin genel kültürel atmosferine ve bireylerin kültürel tercihlerine yönelik olası etkileri bakımından değerlendirme kapsamına alınmışlardır. Ortaya çıktığı dönem içerisinde geniş bir kitle tarafından benimsenen bu müzik ve eğlence kültürünün, bir sonraki bölümde popüler kültür kavramları aracılığıyla incelenmesi amaçlanmıştır.

III. BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE TÜRKİYE’DE TAVERNA MÜZİĞİ

3.1. Popüler Kültür

Storey, kültürel çalışmalardaki “kültür” kavramının, estetik anlamdan çok siyasal anlamıyla tanımlandığını ifade etmektedir. Aynı şekilde, bu çalışmaların konusu (nesnesi) dar anlamıyla estetik mükemmeliyet veya estetik, düşünsel ve ruhsal gelişim süreci olarak ifade edilen kültür değil; günlük yaşamın konusu (text) ve uygulaması (practice) olarak anlaşılan kültürdür. Bununla birlikte Storey’e göre kültürel çalışmalar, popüler kültür incelemelerinin alanına indirgenemezse ve indirgenmemesi gerekse de; popüler incelemesinin, kültürel çalışma tasarımının merkezinde olduğu kesindir.⁴⁸ Diğer yandan, daha önce değinildiği gibi, Gans, bütün kültürlerin siyasal, toplumsal ya da estetik değerler barındırdığını ve her ne kadar çoğu beğeni kültürü açıktan açığa siyasal bir görünüm sergilemiyorsa da her kültürel içeriğin, siyasal sayılabilecek ya da siyasal sonuçlar doğurabilecek birtakım değerler taşıdığını ifade etmektedir. Bu bağlamda taverna müziği, bir önceki bölümde yer verildiği gibi dönemin sosyal ve siyasal koşulları içerisinde ortaya çıkan ve toplumun bir kesimini içine alan yaşam tarzının ortaya çıkardığı bir popüler müzik türü olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan, konu farklı bir bakış açısıyla da ele alınabilir. Adorno’nun 1941 yılında yayınlanan “On Popular Music” adlı makalesinde ortaya koyduğu savlardan biri de popüler müziğin pasif dinlemeyi yarattığıdır. Kapitalist sistem altında çalışmak sıkıcı olduğundan işten kaçma ihtiyacını yaratır; ancak bu da sıkıcı olacağı için, gerçek kültür yönünde gerçek bir kaçış için hemen hemen hiç enerji kalmaz. Bunun yerine sığınma yeri olarak pop müzik gibi oluşumların peşinden gidilir.⁴⁹ Dolayısıyla, Türkiye’de 1980 öncesi ve sonrasının koşullarının neden olduğu travmadan bir kaçış ve rahatlama arayışı içinde olan toplumun bir bölümünün de, hem mekân hem de müzik türü olarak tavernaya yönelmiş olabileceği değerlendirmesi, bu kapsamda yeniden hatırlanabilir.

Popüler kültürle ilgili tanımlamalara geçmeden önce bu çalışmanın kapsam ve amacı içerisinde yer almayan, ancak kısaca yer verilmesi konuyu daha anlaşılır hale getirebilecek eleştirel yaklaşımlara da değinmek gerekmektedir. Popüler kültürle ilgili söz konusu eleştiriler her ne kadar burada yer verilenden daha geniş kapsamlı olsa da

⁴⁸ J. Storey, “a.g.e.”, s. 9.

⁴⁹ J. Storey, “a.g.e.”, s. 112-113.

temel olarak benzer odak noktalarına sahiplerdir. Bunlardan ilki, Adorno'nun popüler müziğin sosyal bir çimento (güçlendirici) olduğu düşüncesidir. Pop müziğin sosyo-psikolojik işlevi ise müziğin tüketicilerinin, günlük hayatın düzenine fiziksel olarak uyumunu gerçekleştirmektir. Bu uyum kitle davranışının sosyo-psikolojik biçiminin iki türünde kendini gösterir: ritmik olarak itaatli tür ve duygusal tür. Birincisi, tüketicinin kendi sömürü ve baskı (zulüm) ritminin oyalaması doğrultusunda işler. İkincisi ise hayatın asıl koşullarından habersiz, duygusal bir sefalet kapılır.⁵⁰

Diğer yandan Rosselson, kültürel ekonomi politiğin; müzik endüstrisinin, ürettiği ürünlerin kullanım değerini belirlediğini varsaydığını söylemektedir. Buna göre en iyi durum tüketicinin kendisine sunulanı pasifçe tüketmesi; en kötüsü ise tükettiği müzik tarafından ideolojik olarak yönlendirilen bir enayi olmasıdır.⁵¹ Ancak Lovell, konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. O'na göre popüler kültürün yarattığı ürünler (popüler müzik de dâhil) onu kullanan ve satın alan bireyler için, onu üretilen satan kapitalistlerden farklı bir kullanım değerine sahiptir. İnsanların bu insan yapımı kültürel ürünleri satın almadaki amaçları, burjuva ideolojisine mahkûm olmak değil, çeşitli istek ve arzularını doyurmaktır.⁵²

Marcuse'a göre popüler kültür, yalnızca kullanıcılarına zararlı olduğu için değil, aynı zamanda var olan siyasi durumu kabul etmeleri amacıyla onları "uyuşturduğu" için de tehlikelidir. Böylece Marcuse, Gans'a göre, kitle kültürünün öteki eleştirilenlerinden de ileri giderek, popüler kültürden keyif almanın insanların var olan siyasi ve iktisadi düzeni yıkmasına da engel olduğunu ileri sürmektedir.⁵³

Kitle kültürü eleştirilerine, başta Frankfurt Okulu'nun getirdikleri olmak üzere, analiz araçları olarak daha fazla yer verilebilir. Ancak bu çalışma, kültür endüstrisinden yola çıkarak kapitalist sistem ya da bir iktidar eleştirisi ortaya koyma amacını taşımadığı için söz konusu tartışmalara kısaca yer verilmiştir. Muhakkak, popüler kültüre ilişkin çeşitli eleştirel düşüncelerden yola çıkarak da bu çalışmanın temelini oluşturan konu, başka bir araştırma kapsamında, söz konusu perspektiften tartışılabilir ve analiz edilebilir.

⁵⁰ J. Storey, "a.g.e.", s. 114.

⁵¹ J. Storey, "a.g.e.", s. 115.

⁵² J. Storey, "a.g.e.", s. 117.

⁵³ H. Gans, "a.g.e.", s. 72.

Bu noktadan itibaren popüler kültürle ilgili temel tanımlamalara ve bu kültürün ayırt edici özelliklerine değinilmesi, konuya giriş yapmak bakımından yararlı olacaktır. Bu çalışmada popüler kültürle ilgili olarak, özellikle Herbert Gans'ın tanımlama ve sınıflandırmalarından yararlanılmıştır. Öncelikle Gans, genel anlamda günümüz kültür antropolojisi ve sosyolojisinde kullanılan, hemen her şeyi içeren kültür kavramından çok daha dar kapsamlı olan kendi kültür tanımını ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Onun bu tanımı yalnızca, ister eğitim amacıyla, ister estetik amaçla, ister manevi nedenlerle, isterse de eğlenmek ve vakit geçirmek için kullanılsın, kabaca “sanat” diye sınıflandırılan (edebiyat, müzik, mimarlık ve tasarımın yanı sıra, basılı medya, elektronik medya, vb. medyanın tüm ürünlerini de içeren) eylemleri, malları ve fikirleri kapsamaktadır. Bu yaklaşım içinde, kültür aynı zamanda, mefruşat, giyim, aletler, otomobiller ve tekneler gibi, çoğunlukla boş zamanları geçirmekte kullanılan ve geçimlik olmayan başka simgesel ürünleri de içermektedir.⁵⁴

Popüler kültürü tanımlamak ve kültür içerisindeki yerini ortaya koyabilmek için yüksek kültürden farklı olan birtakım özelliklerini irdelemek gerekmektedir. Öncelikle Gans, toplumun seçkin olmayan kesimini bir kitle olarak değil, sınıflar ve katmanlar olarak görmektedir. Dolayısıyla birden çok popüler kültür görmektedir. Bunları yüksek kültür de içlerinde olmak üzere “beğeni kültürleri” olarak tanımlar, çünkü bunların her biri paylaşılan ya da ortak estetik değerler ve beğeni ölçütleri içermektedir. Sonuç olarak Gans, yüksek ve aşağı beğeni kamularından söz ettiği zaman, ilkinin ikincisinden bir şekilde biraz daha iyi olduğunu söylemez, yalnızca estetik olarak birbirlerinden farklı olduklarını ifade eder.⁵⁵ Bu noktada taverna müziğinin izleyici kitlesinin daha karmaşık bir yapı sergilediği söylenebilir. Taverna, hitap ettiği kitlenin genişliği bakımından 1980’li yılların popüler bir müzik türüdür. Daha seçkin ve görece küçük bir kitle tarafından takip edildiği tespitini yapmak mümkün görünmemektedir. Zira televizyon programları ve halk konserlerine taverna sanatçılarının sıklıkla katılımı, sinema filmlerinde rol almaları ve taverna kasetlerinin yüksek satış rakamları bu durumu doğrulamaktadır. Ancak, yazılı basında o dönem çıkan konuyla ilgili haberlerin bir kısmı ele alındığında ise, İstanbul’da konuşlanmış olan taverنالara rağbet gösteren izleyici kitlesinin belirli bir sosyoekonomik düzeyin üzerinde olduğu gözlenmiştir. Dolayısıyla Gans’ın kavramı temel alınarak taverna izleyici kitlesini yüksek kültür

⁵⁴ H. Gans, “a.g.e.”, s. 21

⁵⁵ H. Gans, “a.g.e.”, s. 22.

kamusu ya da aşığı kültür kamusu olarak indirgemeci bir biçimde sınıflandırabilmek olası görünmemektedir. Araştırma bu nedenle, taverna müziğinin 1980’li yıllardaki konumunu mekân ve müzik bağlamında iki ayrı alt başlık içerisinde değerlendirme kapsamına almıştır. Ancak beğeni kamusunun söz konusu girift yapısı bir kenara bırakılırsa, taverna müziği genel anlamda bir popüler kültür ögesi olarak bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

3.2. Popüler Kültür ve Yüksek Kültür Ayrımı

Gans, popüler kültürle yüksek kültür arasındaki önemli bir farkın, izleyicilerinin sayısı ve çeşitliliği olduğunu ifade etmektedir. Ona göre yüksek kültür, ülkenin bütününde belki yarım milyonu geçmeyecek, küçük bir grup insana hitap ederken, popüler bir televizyon programı 40 milyonun üzerinde izleyiciyi çekebilir. Popüler kültür izleyicisi daha geniş olduğu için aynı zamanda daha heterojendir de ve her ne kadar yüksek kültür kamusu kendi beğenilerinin kişiselliği ile övünüyor olsa da, aslında popüler kültür kamularından daha homojendir. İzleyici sayısının büyüklüğü hesaba katıldığında, popüler kültür çoğunlukla toplu olarak üretilir ama yüksek kültürün bir kısmı da öyle, örneğin kitaplar, plaklar, filmler.⁵⁶

Gans, özellikle ticari bir girişim olarak popüler kültüre yönelik bir takım eleştiriler bulunduğunu belirtmektedir. Ona göre popüler kültürün yaratılma sürecinin eleştirisi, birbiriyle ilişkili üç suçlamadan oluşmaktadır. Bunlar; kitle kültürünün kar amacıyla kurulmuş bir sanayi olduğu; bu sanayinin kar edebilmesi için bir kitle izleyicisine çekici gelebilecek, homojen ve standardize edilmiş ürünler yaratması gerektiği ve bunun gerektirdiği süreçte de sanayinin yaratıcıyı toplu üretim montaj şeridindeki bir işçiye dönüştürdüğü, kendi beceri ve değerlerini bireysel olarak ifade etmesini engellediği.⁵⁷ Gans, bu üç suçlamayı değerlendirebilmek için ellerinde pek az sistematik kanıt olduğunu, ama popüler kültürle yüksek kültürün iktisadi kurumlar olarak farklarının iddia edildiğinden çok daha az olduğunu belirtmektedir.⁵⁸

Gans’ göre popüler kültür daha çok standardize edilmiştir; formülleri, stereotipik karakterleri ve konuları daha çok kullanır, ama yüksek kültür de standardizasyonun tamamen dışında değildir. Gans, diğer yandan popüler sanatta da biçim ve içerik

⁵⁶ H. Gans, “a.g.e.”, s. 45.

⁵⁷ H. Gans, “a.g.e.”, s. 44.

⁵⁸ H. Gans, “a.g.e.”, s. 45.

farklılıklarının bol miktarda bulunduğunu ama eleştirmenlerce tartışılan ve akademisyenlerce ekollere ayrılan yüksek sanattakinden daha az göze çarptığını belirtir. Yine pek çok bakımdan, yüksek kültürdeki farklı ekollerin, popüler kültürdeki farklı formüllerle eşdeğer olduğunu, çünkü her ikisinin de belirli bir yaratıcılık sorununa, kabul görmüş çözümleri temsil ettiklerini ifade eder.⁵⁹

Kitle kültürü eleştirmenlerinin popüler kültüre dönük yoğun eleştirilerini Gans, farklı biçimlerde değerlendirmektedir. Popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki iddia edilen farklılıklardan biri şu şekilde ifade edilmektedir: “Kimi yüksek kültür yaratıcıları, özellikle serbest çalışanlar, kendi değerlerini izleyicilerinkinden önde tutup buna karşılık daha küçük bir izleyici grubuna razı olabilirler, ama çoğu popüler kültür yaratıcısı, en azından başkasına çalışanlar, geniş bir izleyici kitlesi için çalışmak zorundadırlar, aynı seçimi yapamazlar”.⁶⁰ Yüksek kültür yaratıcısına yöneliktir; estetik anlayışı da eleştiri ilkeleri de bu yönelişe bağlıdır. Yaratıcının niyetlerinin son derece önemli, ancak izleyicilerin değerlerinin neredeyse konu dışı olduğu inancı, Gans’a göre yaratıcıyı izleyiciden koruma görevini yerine getirir. Her yaratıcının bir dereceye kadar şu veya bu izleyici grubuna yönelmesi gerektiği gerçeğini göz ardı eden bu inanç, yaratıcıların işin kolaylaştırmaya yarar. Bütünüyle kullanıcıya yönelik olan popüler sanatlar ise, izleyicilerin değerleri doğrultusunda onların isteklerini karşılamak için vardır. Hâlbuki Gans’a göre yüksek kültür de popüler kültür kadar izleyiciye gereksinim duyar, ancak izleyicilerin kullanıcıya yönelik bir kültürün çekiciliğine kapılıp kendisinden uzaklaşacağından ya da demokratik-kültürel hakkı denilebilecek bir taleple yüksek kültürün yaratılma sürecine katılmak isteyeceğinden korkar.⁶¹ Pek çok popüler kültür yaratıcısı da, kendi kişisel değer ve beğenilerini tıpkı yüksek kültür yaratıcısı gibi ifade etmek ve izleyicinin de medya yöneticilerinin de denetiminden bağımsız olmak ister. Buna mukabil, “ciddi” sanatçılar da meslektaşlarından ve izleyicilerinden olumlu tepkiler almak ister; onların yapıtları da kendi değerleriyle tahmini bir izleyici kitlesininkiler arasında verilen bir ödündür.⁶² Gans, bu noktada daha da ileri giderek popüler kültür yaratıcılarının da kendi fikirleri uğruna yüksek kültür yaratıcıları kadar hararetle savaştıklarını; onların izleyiciye istediklerini veren fırsatçı uydurukçular

⁵⁹ H. Gans, “a.g.e.”, s. 46.

⁶⁰ H. Gans, “a.g.e.”, s. 47.

⁶¹ H. Gans, “a.g.e.”, s. 86.

⁶² H. Gans, “a.g.e.”, s. 47.

olduğunu düşünmenin, yüzeysel kalıplara haksız ve yanlış bir boyun eğme olduğunu ifade eder.⁶³

Burada Gans, popüler kültür-yüksek kültür ayırımına işaret eden noktalardan biri olarak söz konusu kültürel faaliyetleri icra edenlerin, izleyicilerinin beklentilerini ne derece önemsedikleri ya da ne derece bu beklentiler tarafından yönlendirildikleri konusuna işaret etmektedir. Bu noktada kitle kültürü eleştirilerinin; yüksek kültür yaratıcılarının kendi istek ve beklentilerini, popüler kültür yaratıcılarının da izleyicilerinin istek ve beklentilerini ön planda tuttuklarını ifade etse de bunun bağlayıcı ya da tüm kültür yaratıcılarını kapsayıcı nitelikte olmadığını belirtmektedir. Dolayısıyla Gans'ın bunu ifade ederken kitle kültürüne yönelik klasik ve yaygın eleştirileri kabul etmediği görülmektedir. Öte yandan her iki kültür arasındaki Gans'ın ifade ettiği bu farklılık, sanat alanının kadim tartışma konularından biri olan “sanat, sanat için midir, yoksa halk için midir?” sorunsalını hatırlatmaktadır. Bu tartışma konusundan yola çıkılırsa, göreceli olarak popüler kültürün daha çok izleyici odaklı ve izleyicinin beklentilerini ölçü alır nitelikte olduğu, yüksek kültürün ise daha ziyade sanatçı ya da kültür yaratıcısı odaklı olduğu ve sanatçının kendi istek ve beklentilerini ön planda tuttuğu tespiti yapılabilir. Ancak Gans, bu konuya daha temkinli yaklaşmakta ve her iki kültürde, farklı uygulama ve yönelimlerin de olduğunu belirterek indirgemeci bir yaklaşımdan kaçınmaktadır.

Sonuç olarak Gans, popüler kültür ve yüksek kültür karşılaştırması yaparken birini diğerdinden daha iyi ya da kötü olarak nitelemez. İki kültür arasında temel olarak estetik farklılıklar olduğunu ifade eder.

Bunun yanında popüler kültürün en ayırt edici özelliği, yüksek kültürün hitap ettiğiinden daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesidir. Bu bağlamda popüler kültüre yönelik eleştirilerden biri, popüler kültürün aynı zamanda ticari bir girişim olma özelliği de taşımasından dolayı, tıpkı bir sanayi kuruluşu gibi kar güdüsüyle hareket etmesi ve bunun sonucunda da daha fazla standardize edilmiş ürünler sunmasıdır. Ancak Gans, buna tam anlamıyla itiraz etmemekle birlikte, yüksek kültürün de bu koşullardan çok uzak kalamadığını belirtmektedir. Bu ayırım noktalarına paralel olarak yüksek kültürün sanatçı ya da yaratıcı odaklı, popüler kültürün de izleyici odaklı olduğu görüşü yaygındır. Burada, yukarıda yer verilen kadim tartışma temel alınarak ifade etmek

⁶³ H. Gans, “a.g.e.”, s. 50.

gerekirse popöler kültür “izleyici, halk”, yüksek kültür ise “sanat, sanatçı” için icra edilmektedir. Gans ise, her iki kültürde de farklı tutum ve yaklaşımların olabileceğini ifade ederek keskin ayırım çizgilerine itiraz eder.

Bu bölümde popüler kültürün temel niteliklerine, özellikle yüksek kültürle ilişkisi bakımından yer verilmeye çalışılmıştır. Burada amaçlanan, popüler kültüre yönelik eleştirel düşüncelerle birlikte genel bir “popüler kültür” resminin ortaya konulmasıdır. Dolayısıyla buradan hareketle, 80’li yıllar Türkiye’inde popüler bir müzik türü olan tavernanın, o dönemde önemli bir ivme kazandığı ve bunun hangi kültür temalarıyla etkileşimde olduğu değerlendirilebilecektir.

3.3. Popüler Müzik Bağlamında 1980’lerde Türkiye’de Taverna

Türkiye’de 1980’li yıllarda, taverna kültürünün müzik ve mekân bağlamında kendisine genişçe yer bulduğu ve çeşitli platformlarda adından sıkça söz ettirdiği görülmektedir. Bu durum kaset satış rakamlarında, televizyonda yayınlanan eğence programlarında, gazetelerin magazin sayfalarında ya da magazin dergilerinde ve eğence mekânlarında yaygın bir biçimde kendini göstermiştir. Taverna müziğinin tavernalarda, müzik kasetlerinde, televizyon programlarında ve konserlerde geniş bir izleyici ve dinleyici kitlesine sahip olduğu söz konusu dönemde; özellikle Arif Susam, Cengiz Kurtoğlu, Nejat Alp ve mit Besen gibi isimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Diğer yandan ünlü isimlerin yanı sıra, albüm çıkarmamış veya görece daha az tanınan isimler de taverna adını taşıyan eğence mekânlarında sahne performanslarını sergilemişlerdir. Hatta kimi zaman taverna ile piyanist şantör nitelemesinin i içe geçtiği de yine o yıllarda çeşitli şekillerde görülmüştür. Özellikle bir bölümüne yukarıda yer verilen ünlü isimlerin; günümüzde müzik albümleri, eğence yerlerindeki sahne çalışmaları, televizyon ekranlarında yer alan müzik programları ve konser gibi etkinlikler aracılığıyla müzikal faaliyetlerini sürdürmeye devam ettikleri görülmekte, ancak tüm bu faaliyetleri icra ediş biçimlerinin, 1980’li yıllarda sahip olduğu görünümden farklı bir imaj sergilediği gözlenmektedir. Dolayısıyla doğrudan gözlem yapma imknının günümüz bağlamı içerisinde mümkün olmaması nedeniyle, çalışmanın bu bölümünde özellikle söz konusu dönemde yazılı basında yer alan konuyla ilgili haber ve reklam metinlerinden yararlanılmaya çalışılmıştır. Yazılı basında taverna müziğiyle ilgili yer alan haberler seçilirken, özellikle bu çalışmanın konusuyla ilgili olabilecek ve elbette ulaşılabilen haber ve reklam metinlerinin tümünün değerlendirilmesine zen

gösterilmiştir. Dolayısıyla özellikle bu bölümde; ilk bakışta doğrudan konuyla ilgili görünmeyebilen ama taverna müziğini bir şekilde içeren gazete kupürlerine de yer verilmiştir. Buradaki amaç, söz konusu dönemde yazılı basında yer alan taverna müziğiyle ilgili ulaşılabilen bir kısım haberlere yer verilerek, bu müziğin Türkiye’de 1980’li yıllarda, popüler kültür içerisindeki yerine ilişkin genel bir kanaate ulaşabilmektir.

Türk Sanat Müziği’nin en bilinen isimlerinden biri olan Zeki Müren, 1988 yılında bir gazetede yer alan röportajında, Türk Müziği için arabeski tehlike olarak görüp görmediğine ilişkin bir soruya, şu dikkat çekici cevabı vermişti: “*Hayır. Ben arabeski pijamayla baloya gitmeye benzetiyorum. Arabesk, taverna müziği, vb. yok olup gidecek, Türk Müziği kalacaktır*”.⁶⁴ Zeki Müren’in arabesk ve taverna müziğinin geleceğine ilişkin öngörüsünün gerçekleşip gerçekleşmediği, ayrı bir tartışma ve inceleme konusu olabilir. Ancak burada dikkat çeken husus, Türk Sanat Müziği icra eden tanınmış bir sanatçıya, özellikle arabesk ve taverna müziğine ilişkin soru sorulmasıdır. Bu durum, o yıllarda popüler olan ve aynı zamanda müzik ve eğlence piyasasına hâkim olan müzik türlerine işaret etmesi bakımından önemli örneklerden biri olarak gösterilebilir. Aynı zamanda kökeni daha eskilere dayanan, genel anlamda kabul gören ve belirli bir kitle tarafından sürekli takip edilen bir müzik türünü icra eden bir sanatçının, dönemin popüler iki müzik türüne ilişkin bakış açısını yansıtması açısından da anlamlı görünmektedir.

Bu bağlamda, Zeki Müren’e sorulan soru ve sanatçının bu soruya ilişkin dikkat çekici olarak nitelendirilebilecek yanıtı, dönemin kültürel yaşantısına işaret eden önemli bir ifade olarak değerlendirilebilir. Zira dönemin popüler dergilerinden olan HEY dergisinde, derginin 1983 yılında düzenleyeceği “Yılın Sanatçıları Ödül Dağıtım Konseri” etkinliğinde; dönemin pek çok ünlü isminin yanı sıra, taverna müziğinin ünlü isimlerinden Ümit Besen’in de sahne alacağı duyurulmuştu. Aynı etkinlikte Barış Manço, Beş Yıl Önce On Yıl Sonra, Kartal Kaan, Kurtalan Ekspres, Nisan Bener, Nur Yoldaş, Sezen Aksu, Timur Arda, Topkapı Orkestrası ve Turgay Noyan Orkestrası gibi sanatçı ve grupların yer alacağı belirtilmişti.⁶⁵ Hatta yine aynı yıl, gazetede yer alan

⁶⁴ “Kültür Bakanı Olmak İsterim”, (11 Ağustos 1988). *Milliyet*.

⁶⁵ “Hey Ödül Dağıtım Konseri 30 Mart’ta”, (25 Mart 1983). *Milliyet*.

Uluslararası 20. Antalya Sanat Şenliği'ne ilişkin bir haberde, şölende sahneye assolist olarak çıkan Ümit Besen'in, en çok alkışlanan sanatçı olduğu ifade edilmişti.⁶⁶

1984 yılında ise, arabesk ve taverna müziğinin yükselişe geçmesi ve hızla popülerlik kazanmasıyla birlikte, bu müzik türlerinin daha o yıldan masaya yatırılıp tartışılmaya başlandığı televizyon programları da yayınlanmıştır. Bir dergide yer alan haberde, TRT'nin, "Türkiye'de Müzik" adlı yeni bir program hazırladığı belirtilmişti. Haberde, İstanbul Televizyonu tarafından hazırlanan programda, Türkiye'deki müzik türlerinin ve çeşitlerinin fazlalığının nedenlerinin, arabesk ve taverna müziği gibi müziklerin doğuş nedenlerinin ve etkilerinin tartışılacağı ifade edilmişti.⁶⁷ Söz konusu program içeriğine bu çalışmanın hazırlanması aşamasında ulaşılamamakla birlikte, haberin burada konu bakımından anlamlı görünen yönü, arabesk ve taverna müziklerinin, bir programda tartışma konusu olmalarına neden olacak denli kültürel yaşamdaki popüler konumlarına işaret etmesidir.

Taverna müziğinin 1980'li yıllarda, popüler müzik içerisindeki yerini gösteren en belirleyici göstergelerden biri de, özellikle yalnızca müzik ya da magazin konularını içeren dergilerdir. Bunlardan bir tanesi olan "Müzik Magazin" dergisi, ilk sayısı çıkmadan önce, gazete bayilerinde yerini alacağı tarihi içeren reklam metninde, şu başlıkla kendini tanıtmıştı: "Türk Müziği, Halk Müziği, Arabesk ve Taverna Sevenlere Müjde!".⁶⁸ Aynı dergi, yine bir başka tarihli gazete içerisindeki reklam metninde, 250 binlik tirajıyla kendi dalında rekor kırdığı haberiyle yer almıştı. Metinde, aynı zamanda derginin, arabesk, Türk müziği, Türk halk müziği ve taverna müziğine ilişkin magazin haberler, röportajlar, şarkı sözleri ve notalar içerdiği bilgisi de yer almıştı.⁶⁹ Derginin ileriki sayılarına ilişkin yer alan reklamlarda, yine derginin ilginç olarak nitelendirilebilecek başlıklarından örnekler de yer almaktaydı. 1980'li yıllarda arabesk müziğin popüler isimlerinden olan ve yine o dönem "Küçük Emrah" adıyla anılan arabesk şarkıcısının, "Türkiye'nin Michael Jackson'ı benim" dediği röportaj başlığının yanında, Müzik Magazin dergisi, Cengiz Kurtoğlu'nun hayranlarıyla yaptığı telefon görüşmelerinin tam metnini yayınlayacağı duyurusunu da yapmıştı. Derginin söz konusu reklamı, ilgili sayıda, sevilen yıldızların adresleri, en dürüst plak-kaset listeleri,

⁶⁶ "Altın Portakallar Sahiplerine Verildi", (10 Ekim 1983). *Milliyet*.

⁶⁷ "Türkiye'de Müzik", (17 Ekim 1984). *Renk*.

⁶⁸ "Türk Müziği, Halk Müziği, Arabesk ve Taverna Müziği Sevenlere Müjde!", (14 Aralık 1986). *Milliyet*.

⁶⁹ "Müzik Magazin 250 bin", (19 Nisan 1987). *Milliyet*.

eleştirileri ve tüm Türkiye’deki gece yaşamından haberlerin de yer aldığı bilgisiyle son bulmaktaydı.⁷⁰ Müzik Magazin dergisinin bir başka sayısında ise kapak başlıkları şu şekilde yer almaktaydı: “Coşkun Sabah müzik türünü mü değiştiriyor?”, “Ümit Besen anlatıyor: Bugünlere nasıl geldim?”, “Arif Susam, yeni yaşımı nerede ve nasıl kutladı?”.⁷¹ Dolayısıyla, söz konusu dönemde belirgin bir satış rakamına ulaşan derginin, dikkate değer bir okuyucu kitlesine sahip olduğu ve bu okur kitlesinin beklentilerini karşılamaya yönelik bir yayın politikası gözettiği tespiti yapılabilir. Bu bağlamda bu tarz dergilerde yer alan haberlerin; özellikle arabesk ve taverna müziğinin söz konusu dönemde yoğun talep gören ve müzik piyasasına hâkim olan müzik türleri olduğuna ilişkin örnekler içerdikleri söylenebilir.

Müzik Magazin dergisi bağlamında son olarak, derginin yer verdiği bir kısım başlık ve haberler yanında, düzenlediği müzikal etkinliklere değinmek de konunun daha iyi anlaşılması bakımından yararlı olabilir. Derginin kendi ifadesiyle “1987 Müzik Oskarlari” ödüllerinin, 11 Nisan Cumartesi günü Lütfü Kırdar Spor Salonu’nda düzenlenecek muhteşem şölen sırasında dağıtılacağı bilgisinin yer aldığı haberde, ödül sahibi olacak müzisyen ve gruplara bakıldığında, dönemin popüler müzik anlayışına ilişkin ipuçları yakalamak mümkündür. Haberde; müzik türlerine göre ödül alacak olan yılın erkek ve kadın sanatçılarıyla, yılın müzik grupları şu şekilde belirtilmekteydi: “Arabesk Erkek: Küçük Emrah, Arabesk Kadın: Küçük Ceylan, Türk Müziği Erkek: Faruk Tınaz, Türk Müziği Kadın: Emel Sayın, Ümit Veren Erkek Arabesk: Devran Çağlar, Ümit Veren Taverna: Vijdan Arıkan, Yılın Taverna Grubu: Taverna 87, Yılın Taverna Şarkıcısı: Nejat Alp, Yılın Ümit Veren Türkcüsü: Canan Başkaya, Yılın Erkek Türkcüsü: Burhan Çağan, Yılın Kadın Türkcüsü: Belkıs Akkale”.⁷² Ödül listesine bakıldığında, pek çoğu bilinen ve geniş kesimlerce kabul gören müzik türleri gibi, farklı bir müzik türü olarak “taverna” müziğinin de yer aldığı görülmektedir. Diğer müzik türleri de arabesk, Türk müziği ve halk müziği olarak yer almaktadır. Listede dikkat çeken bir diğer nokta da pop ya da rock müzik icra eden sanatçıların, listede yer almamasıdır. Bu durumun, pop müziğin söz konusu dönemde, diğer müzik türlerinden görece daha az ilgi görmesinden kaynaklandığı değerlendirilebilir. Diğer sebeplerin de, Müzik Magazin dergisinin okuyucu kitlesinin talebi, ya da derginin yayın politikası olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle arabesk ve taverna

⁷⁰ “Müzik Magazin”, (13 Şubat 1987). *Milliyet*.

⁷¹ “Müzik Magazin”, (9 Nisan 1987). *Milliyet*.

⁷² “Müzik Magazin’den Muhteşem Şölen”, (5 Haziran 1988). *Milliyet Aktüalite*.

müziğinin söz konusu dönemde, diğer müzik türlerine göre daha popüler konumlarına yine basından bir örnek de “Yeni Gündem” dergisinin bir sayısının tanıtıldığı reklam metnidir. “Taverna Müziği Arabeske Karşı: Metin Kaya, Arif Susam ve milyonluk plak satışları” başlığını taşıyan haber, hem iki müzik türünün o dönemin müzik piyasasındaki konumlarını, hem de birbirlerine bazen rakip olarak gösterilişlerini sergilemesi bakımından dikkat çekicidir.⁷³ Bu noktada tavernanın arabeske karşı bir alternatif olarak çıkmış olması ihtimali de düşünülebilir. Ancak bu durumu doğrulayacak bir veri elde edilememiştir. Diğer yandan çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinileceği üzere, her iki müzik türü, gerek sanatçıların görünüm, tarz, tutum ve performansları, gerekse de izleyici kitlelerinin ayırt edici özellikleri bakımından oldukça farklı bir nitelik sergilemektedir. Müzikal altyapı anlamındaki benzerlik ya da farklılıkları ise bu araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Dolayısıyla burada esas olan, taverna müziği, arabeske bir alternatif olarak çıkmış olsun ya da olmasın, farklı bir müzik türü olarak kendine çeşitli platformlarda yer bulmuş ve adından söz ettirmiştir.

Dergi ve gazetelerdeki haberler ve çeşitli etkinliklerin yanı sıra, 1980’li yıllardaki popüler müzik ve taverna müziğinin konumunu kavramak için, o yıllardaki televizyon programlarının içeriklerine bakmak da önemli bir katkı sağlayabilir. Bu bağlamda, yine o yıllardaki gazetelerin televizyon sayfalarında yer alan yayın akışları ve program tanıtımları kupürlerinden yararlanılabilir. 1980’li yıllar, aynı zamanda yasal olarak yalnızca, bir devlet kurumu olan TRT’nin televizyon yayını yapma hakkına sahip olduğu, henüz özel televizyon kanallarının kurulmadığı, tek kanallı televizyon dönemi olarak da hatırlanmaktadır. TRT’nin, televizyon yayıncılığında tekel konumunda olduğu o yıllarda, yılbaşı programlarının, program yapımcılarınca özel önem verilen, haftalar öncesinden yayın akışı duyurulan ve izleyici tarafından günümüze kıyasla görece daha fazla önem atfedilen bir konumda olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, hem özel radyo ve televizyonların o yıllarda henüz kurulmamış olmalarıyla, hem de o dönem koşulları içinde TRT’nin, başta arabesk olmak üzere bazı müzik türlerine ve o türlerin müzisyen temsilcilerine karşı mesafeli duruşuyla açıklanabilir. Dolayısıyla yılbaşı özel eğlence programları, TRT’nin söz konusu tutumunu yumuşattığı programlar olarak da hafızalarda yer almaktadır. Örneğin 1986 yılı sonlanırken, TRT’nin, yılbaşı özel eğlence programı için 150 milyon liralık bir bütçe ayırdığı haberi yer almıştı. Aynı haber içinde yer verilen yılbaşı eğlence programının akışında ise, 21.30-21.45 saatleri arasında 15

⁷³ “Yeni Gündem, Haftalık Haber Dergisi”, (29 Mayıs 1987). *Milliyet*.

dakikalık bir bölümün taverna müziğine ayrıldığı ve söz konusu bölümde Ünal Narçın ve Nejat Alp'in izleneceği belirtilmişti.⁷⁴ Yine bir yılbaşı gecesinde ise, TRT'nin yılbaşı özel eğlence programında, saat 23.01'de Nejat Alp ve Seda Sayan'ın bir düet parça seslendireceği, saat 00.47'de ise Cengiz Kurtoğlu'nun bir şarkısıyla ekranlarda yer alacağı duyurulmuştu.⁷⁵ Gerek Nejat Alp gerekse de Cengiz Kurtoğlu'nun, program akışı içerisinde ekranda yer almış olduğu saatlerin anlamlı olduğu söylenebilir. Söz konusu sanatçıların, ileri saatlerde ekrana çıkması ve akışın reklamlarla pekiştirilmesi, izleyici kitlesi tarafından beklendikleri ve dolayısıyla talep edildiklerine işaret etmektedir. Bu durum hem dönemin yayıncılık anlayışına hem de talebe göre sunulan arza bir gösterge olarak okunabilir.

Televizyonda yayınlanan yılbaşı özel eğlence programlarının yanı sıra, hafta sonları yayınlanan müzik eğlence programlarının içeriğinde de dönemin popüler olan müzik türleri ve sanatçıların görmek mümkündür. 1987 yılında, cuma akşamı yayınlanacak bir müzik eğlence programında şarkılarını seslendirecek sanatçılar arasında, Samime Sanay, Belkıs Akkale, Emel-Erdal ikilisinin yanı sıra Nejat Alp de yer almıştı.⁷⁶ 1988 yılında ise, yine bir cuma akşamı TRT kanalında yayınlanacak olan "Monitör" isimli eğlence programının sunuculuğunu, o yılların popüler sunucu ikilisi olarak tanınan Çiğdem Tunç ve Mehmet Ali Erbil'in yapacağı yazılmıştı. Programın müzik bölümünde Nilüfer, Belkıs Akkale, Hülya Ergün gibi isimlerin yanında Ümit Besen'in de yer alacağı belirtilmişti. Yine aynı programda, o yılların en çok tanınan gruplarından Tolga Han Dans Grubu ve Komedi Dans Üçlüsü de ekranlarda olacaktı.⁷⁷ 1989'da da, Tolga Gariboğlu'nun sunacağı Gece Postası adlı programda, Timur Selçuk, Hazal Selçuk, Emin Yağcı, Atilla Sarıkayalı ve Hülya Avşar'la birlikte, Nejat Alp'in de seslendireceği şarkılarla programa renk katacağı haberi yapılmıştı.⁷⁸

Bu bağlamda bir noktaya değinmek gerekmektedir. Özellikle bu çalışmanın yararlanabileceği haber metinleri değerlendirilirken, haber içeriğinin büyük kısmının aktarılmasına dikkat edilmiştir. Taverna müziği ve bu müziği icra eden sanatçılara ilişkin haberler seçilmiş, ancak programda yer alan diğer isimlerin de, haber metninde olduğu gibi bu çalışma içinde yer verilmesine özen gösterilmiştir. Bunun nedeni,

⁷⁴ "TRT'den 150 Milyonluk Eğlence", (31 Aralık 1986). *Milliyet*.

⁷⁵ "Dakika Dakika Yılbaşı Balosu", (31 Aralık 1989). *Milliyet*.

⁷⁶ "Musiki Maceramız, Eskiler ve Yeniler", (13 Mart 1987). *Milliyet*.

⁷⁷ "Müzikli Dakikalar", (11 Kasım 1988). *Milliyet*.

⁷⁸ "Biraz Söyleşi, Biraz Müzik", (13 Nisan 1989). *Milliyet*.

taverna müziğinin bir popüler kültür ögesi olarak 1980'lerdeki yerini belirlemeye çalışırken, söz konusu dönemdeki genel popüler müzik bağlamını da ortaya koymaya çalışmaktır. Taverna müziğini diğer müzik türleriyle birlikte, çalışmanın konusu olan tarihsel bağlamda değerlendirmenin, Türkiye'de o döneme içkin olan popüler kültürü kavramada daha yararlı olabilecek metodolojik bir yöntem olacağı düşünülmüştür.

Televizyon programları bağlamında taverna müziğine ilişkin son bir örnek olarak, 1990 yılında yayınlanan hafta sonu müzik-eğlence programı örnek verilebilir. Önceki örneklerden farklı olarak program, Türkiye'nin ilk özel kanalı olan Star 1 isimli televizyon kanalında yayınlanmıştır. Dönemin tanınmış sunucularından Ayşe Egesoy'un sunacağı "Bir Cumartesi Eğlencesi" adını taşıyan programla ilgili tanıtım metni de önceki yıllardan farklı olmuş ve o günün koşullarını yansıtır biçimde ifade edilmişti. Habere göre denetimsiz ve sansürlü olarak da nitelendirilebilecek söz konusu müzik eğlence programına katılan isimler, Ferdi Tayfur, Sibel Can, Ayşegül Aldinç, Kayahan, Nilüfer ve tavernacı Nejat Alp olarak belirtilmişti.⁷⁹ Skeçlerin de yer alacağı eğlence programının müzikal içeriğine bakıldığında, yine dönemin popüler müziğine ilişkin ipuçları yakalamak mümkündür. Sadece bu program temelinde, Türkçe sözlü pop müzik icra eden isimlerin, görece daha belirgin olmaya başladıkları tespitini yapmak mümkün olabilir. Taverna müziği ise, yine bir müzik programı içerisinde yer almış ve Nejat Alp tarafından temsil edilmiştir.

1980'li yıllarda gazete ve dergilerde yer alan haberler, röportajlar ve televizyonlarda yayınlanan müzik programları; dönemin popüler müzik anlayışını yansıtmaktadır. Ancak konuyu daha somut biçimde ortaya koymak bakımından, bahsi geçen dönemde yer alan kaset satış rakamlarının bir kısmına da yer verilebilir. 1989 yılında Milliyet gazetesinde yer alan, "Müzik dünyasında milyonlar dönüyor" başlığını taşıyan haber, bu bağlamda ilk örnek olarak sunulabilir. Söz konusu haberde, müzik dünyasında, tıpkı futbol dünyasında olduğu gibi transferlerin birbirini kovaladığı yazılıydı. Haberde, Sezen Aksu'nun bir önceki yıl kasetine 100 milyon lira isterken, haberin yayımlandığı yıl fiyatını 300 milyon liraya yükselttiği, Ümit Besen'in, İbrahim Tatlıses'in şirketine 100 milyon lira karşılığı bir kaset yapmayı kabul ettiği, Ferdi Özbeğen'in de yeni kaseti için 75 milyon lira aldığı yazılıydı. Harika Avcı'nın da iki yıllık sözleşme karşılığı bir plak şirketiyle 125 milyon liraya anlaştığı bilgisi, haberin

⁷⁹ "Denetimsiz Gece", (22 Aralık 1990). *Milliyet*.

son satırlarında yer almaktaydı.⁸⁰ Bu haber, her ne kadar belirli sayıda sanatçıya ilişkin kaset yapım ücreti bilgisini içerse de, dönemin görece çok kazanan şarkıcıları ve çok kazandıran müzik türlerini yansıtmaması bakımından dikkate değerdir.

Özel televizyonların yanında, henüz özel radyoların da kurulmamış olduğu 1980’li yıllarda, TRT’nin müzik türleri ve sanatçılara yönelik seçici tutumundan farklı bir anlayışla yayın yapan “Polis Radyosu”, başta arabesk olmak üzere, yaygın yasağına uğrayan diğer müzik türlerine de yayınlarında yer vermesiyle dikkati çekmekte ve belirli bir dinleyici kitlesi tarafından takip edilmekteydi. Bu tespiti örnekleyen bir gazete haberinde, TRT radyolarının çalmadığı arabesk müziğe yer veren Polis Radyosu’nun, yeni şöhretler yaratırken, radyoda sürekli çalan şarkıların kasetlerinin de yüz binler sattığı yazılmaktaydı. Aynı habere göre Polis Radyosu yetkilileri, parça seçiminde dinleyicilerden gelen mektupların esas olduğunu bildirmişler ve vatandaşın nabzını tuttuklarını söylemişlerdi. Haber kapsamında, “Kaset Zirvesinde Kimler Var?” başlığını taşıyan ayrı bir bölümde, 1987 yılı Nisan ayında en çok satan kasetler listelenmekteydi. Tablo 1’de gösterilen bu listede ağırlıklı olarak; arabesk, taverna, sanat müziği ve halk müziği türlerine ait kasetlerin yer aldığı gözlenmektedir.⁸¹

Tablo 1. Kaset Zirvesinde Kimler Var?

Sanatçı Adı	Satış Rakamı
İbrahim Tatlıses	210.000
Coşkun Sabah	200.000
Emel Sayın	200.000
Ferdi Özbeğen	200.000
Ümit Besen	150.000
Belkıs Akkale	150.000
Barış Manço	100.000
Ayşe Tunalı	50.000
Gülden Karaböcek	30.000
Kısmet Kandıralı	30.000

⁸⁰ “Müzik Dünyasında Milyonlar Dönüyor”, (1 Ağustos 1989). *Milliyet*.

⁸¹ “Polis Radyosu Şöhret Yaratıyor”, (3 Haziran 1987). *Milliyet*.

1980’li yıllar, arabesk müziğin taverna müziğinden daha revaçta olduğu, belki taverna müziğiyle birlikte müzik piyasasında zirveyi paylaştığı bir dönem olarak da ifade edilebilir. Nitekim 1987 yılında, kasetleri en çok satılan isimlerden biri olan İbrahim Tatlıses’in, “Allah Allah” adlı kasetinin kaset satış rekoru kırıp bir buçuk ayda bir milyon adetlik satış rakamını geçtiği yazılmıştı. Aynı haberde, Madonna’nın o dönem çıkardığı albümünün satışının ise 100 bin adette kalarak durdurulduğu da belirtilmişti. Yalnızca bu kıyaslama bile, dönemin kabul gören yaygın müzik anlayışını yansıtması bakımından ilgi çekicidir. Söz konusu haberde, İbrahim Tatlıses’in kasetinden sonra sıralamada en çok satan diğer isimlerin kasetleri de satış rakamlarıyla birlikte yer almaktaydı.⁸² Tablo 2’de yer alan şarkıcılar, kasetleri ve satış rakamları, dönemin yaygın müzik beğenilerine ilişkin dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir.

Tablo 2. 1987 Yılı (Eylül) Kaset Satış Rakamları

Sanatçı Adı	Albüm Adı	Satış Rakamı
Tüdaya	Seni Sevmeyen Ölsün	900.000
Bergen	Acıların Kadını	900.000
Küçük Emrah	Ayrılamam	700.000
Küçük Ceylan	Bırakmam Seni	700.000
Sezen Aksu	Git	600.000
Ümit Besen	I Love You	500.000
Barış Manço	Değmesin Yağlıboya	300.000
Cem Karaca	Merhaba Gençler	250.000
Ümit Besen	Halk Konseri	200.000
Ayşe Mine	Dertli Gelin	100.000

Bu satış listesi incelendiğinde, ilk sıralarda yoğun bir şekilde arabesk müziğin o dönemki ünlü isimlerinin yer aldığı görülmektedir. Taverna müziğinin temsilcilerinden biri olarak nitelendirilen Ümit Besen ise iki ayrı kasetiyle listede yer almaktadır. Pop ve rock olarak nitelendirilebilecek müzik türlerinden ünlü isimler de listede yer almakla birlikte; arabesk ve taverna müziğinden isimlerle kıyaslandıklarında, genel dağılımda daha az yer kapladıkları görülmektedir.

⁸² “Allah Allah Bir Milyon Sattı”, (17 Eylül 1987). *Milliyet*.

Benzer biçimde, 1988 yılında gazetede yer alan bir haberde, yaz aylarında art arda çıkan kasetlerle hareketlilik kazanan Unkapanı plakçılar çarşısında, ilginç bir rekabete tanık olunduğu yazılmaktaydı. Söz konusu haberde, geçmiş yıllarda kasetleri en çok satan arabesk ve taverna sanatçılarının birbirleriyle rekabet ettikleri ve ilk on sırayı da bu sanatçıların paylaşmış oldukları belirtilmekteydi. Habere göre söz konusu yıl farklı olan; birinciliği yine arabesk müziğin ünlü ismi İbrahim Tatlıses'in almasıyla birlikte, halk türkülerini özgün bir yorumla seslendiren Selda'nın da ikinci sırada yer almasıydı.⁸³ Bu haberde, dönem koşullarına göre ilginç olarak değerlendirilen bu yeni durumla birlikte, yine de o tarihte arabesk ve taverna müziğinin, özellikle kaset satışlarında zirveyi paylaştıkları bilgisi de verilmiş oluyordu. Haberin devamında ise, en çok satan kasetler konusunda bilgi veren Carnaval, Disco, Esen, Silvana, Gala ve Sedef Plak depolarının yetkililerinin, söz konusu yıl 500 bin adet satmasına rağmen İbrahim Tatlıses'in kaseti en fazla satan sanatçı olduğunu, onu Selda, Orhan Gencebay, Cengiz Kurtoğlu, Sezen Aksu, Nejat Alp, Grup Sevdalılar ve Zeki Müren'in izlediğini bildirdikleri yer almaktaydı. Aynı haberde satış rakamlarına da yer verilmekteydi.⁸⁴ Bu bağlamda söz konusu kaset satış listesi temel alınarak oluşturulan Tablo 3'de yer alan sanatçı ve kaset satış rakamları, söz konusu döneme ilişkin genel müzik beğenilerini yansıtan örneklerden biri olarak gösterilebilir.

Tablo 3. 1988 Yılı (Ağustos) Kaset Satış Rakamları

Sanatçı Adı	Satış Rakamı
İbrahim Tatlıses	500.000
Selda	200.000
Orhan Gencebay	200.000
Cengiz Kurtoğlu	180.000
Devran Çağlar	170.000
Nejat Alp	150.000
Grup Sevdalılar	150.000
Nezahat Demet	150.000
Zeki Müren	150.000
Zülfü Livaneli	100.000

⁸³ Bu ve aynı dönemdeki benzer birkaç haberde, Selda Bağcan, yalnızca "Selda" adıyla anılmaktadır.

⁸⁴ "İbo'nun Rakibi Özgürlük ve Demokrasi", (8 Ağustos 1988). *Milliyet*.

Her ne kadar haberin ifade ettiği biçimde, o yıl için kaset satışlarında ilginç bir rekabet söz konusu olsa da genel manzara değişmemiştir. Listede özellikle arabesk ve taverna müziğinin başat konumlarının belirgin olmasıyla birlikte, taverna müziğinin bu listede Cengiz Kurtoğlu ve Nejat Alp isimleriyle temsil edildiği görülmektedir. Türkçe sözlü pop müzik icra eden isimlerin bu listede yer almamalarının nedeni, listede yer alan kasetlerden daha düşük satış rakamlarına ulaşmaları ve/veya haber konusuna bağlı olarak farklı kategorilerde değerlendirilmeleri olabilir. Ancak daha genel bir yaklaşımla; kentleşme, gecekondulaşma, göç, işsizlik gibi toplumsal olayların ve Türkiye'nin toplumsal yapısında meydana gelen dönüşümlerin ve çalışmanın önceki bölümlerinde ifade edilen söz konusu dönemde yaşanan toplumsal ve siyasal sancuların olası etkileri de göz önünde bulundurulmalıdır. Tüm bu faktörler, insanların taverna gibi göreceli olarak eğlenceli müzik türlerine yönelimlerinin ya da tersi istikamette; kader, keder, ayrılık, ölüm gibi temaların sıkça yer bulduğu arabesk müzik tercihlerinin nedenlerinden bir bölümü olarak düşünülebilir.

Yine 1986 yılında gazetede yayınlanan, ancak satış rakamlarının belirtilmediği en çok satan kaset ve LP listesinde, arabesk, taverna, sanat müziği ve halk müziği türlerinin temsilcilerinin, oldukça belirgin bir biçimde başat konumda oldukları görülmektedir. Tablo 4'de yer alan isimler ve kasetlere bakıldığında, o dönem Türkiye'sinden, popüler müziğe ilişkin ipuçları yakalanabilir.

Tablo 4. En Çok Satan LP ve Kasetler⁸⁵

Sanatçı Adı	Albüm Adı	Yapımcı
Cengiz Kurtoğlu	Unutulan	Özer Kardeşler
İbrahim Tatlıses	Gülüm Benim	Bayar Müzik Üretim
Nejat Alp	Tavernada	Göksoy Plak
Muazzez Abacı	Şakayık	Yavuz Plak
Livaneli / Theodorakis	Güneş Topla Benim İçin	Göksoy Plak
Zeki Müren	Aşk Kurbanı	Lider Plak
Emrah	Boynu Bükükler	Bayar Müzik Üretim
Burhan Çaçan	İpek Mendil	Göksoy Plak
Selda	Dost Merhaba	Uzelli Kaset

⁸⁵ “En Çok Satan LP ve Kasetler”, (13 Haziran 1986). *Milliyet Hafta*.

Tablo 4. En Çok Satan LP ve Kasetler (Devamı)

Sanatçı Adı	Albüm Adı	Yapımcı
İsmail Hazar	Düğün Bayram	Lider Plakçılık
Mahmut Tuncer	Sen Ağlama	Güneş Kasetçilik
Hülya Süer	Avşar Güzeli	Güneş Plakçılık
Gönül Yazar	Ne Yazar	Harika Kasetçilik
Ahmet Özhan	Ömrümüzün Baharı	Kervan Plakçılık
Nurtaç Düzgit-Grup Turbo	1 Numara	Nurtaç Yapım
Huri Sapan	Nişanlım	Emre Plak
Nihat Fırat	Askere Gidiyorum	Nila Plakçılık
Ceylan	Kaderin Tuzakları	Şah Plak
Halil Taşkın	Gelin mi Oldun	Oskar Plak
Hüseyin Altın	Hasret Akşamları	Fono Müzik
Mustafa Süder	Orkestra ile Enstrümantal	Balet Plak

Aynı yıl içinde yayımlanan bir başka kaset satış listesine bakıldığında da benzer bir durum gözlenmektedir. Ayrıntılı satış rakamlarının yine yer almadığı liste daha fazla kaset ismi içermekle birlikte, önceki listeye paralel bir biçimde arabesk ve taverna müziklerinin yine başat konumlarıyla dikkati çekmektedir. Arabesk ve taverna müziklerini ise sanat müziği ve halk müziğinin takip ettiği görülmektedir. Tablo 5’de, sevilen plak ve kasetler ismini taşıyan listede, söz konusu durumu net bir şekilde gözlemlemek mümkündür.

Tablo 5. Sevilen Plak ve Kasetler⁸⁶

Sanatçı Adı	Albüm Adı	Yapımcı
Samime Sanay	Yudum Yudum Sevdayım	Kervan Plak
İbrahim Tatlıses	Gülüm Benim	Bayar Müzik
Burhan Çaçan	İpek Mendil	Göksoy Plak
Muazzez Abacı	Şakayık	Yavuz Plak
Güler Işık	Acılar	Disko Plak
Nurtaç Düzgit-Grup Turbo	1 Numara	Nurtaç Yapım

⁸⁶ “Sevilen Plak ve Kasetler”, (22 Ağustos 1986). *Milliyet Hafta*.

Tablo 5. Sevilen Plak ve Kasetler (Devamı)

Sanatçı Adı	Albüm Adı	Yapımcı
Serpil Örumcer	Aşğım Bir Şoföre	Esen Plak
Selda	Dost Merhaba	Uzelli Kaset
Zeki Alasya - M. Akpınar	Aşk Olsun 1	Kervan Plak
Ümit Besen	I Love You	Emre Plak
Orhan Gencebay	Cennet Gözlüm	Kervan Plak
Zülfü Livaneli	Güneş Topla Benim İçin	Göksoy Plak
Ceylan	Kaderin Tuzakları	Şah Plak
Belkıs	Ehlen ve Sehlen	Disko Plak
Atilla Kaya	Yılın Şarkılarıyla	Esen Plak
Nesli Özsoy	Hepsi de Gelsin	Çağdaş Plak
Seçil Heper	Seneler	Yavuz Plak
Huri Sapan	Nişanlım	Emre Plak
İzzet Altınmeşe	Olmaz Olmaz	Emre Plak
Ümit Tokcan	Hicran	Yaşar Plak
Neşe Karaböcek	Çiçek Dağı	Altın Plak
Bergen	Acıların Kadını	Yaşar Plak
Ahu Deniz	Gücüm Yetseydi	Harika Kaset
Mahmut Tuncer	Sen Ağlama	Güneş Kasetçilik
Cemile Sönmez	Bebek	Kervan Plak
Kadir Sezer	Bir Sır Gibi	Harika Kaset
Kerem Güney	86	Esen Plak
Ferdifon'dan Seçmeler	Ferdifon'dan Seçmeler	Ferdifon
Hüdaverdi Bey Oyna	Hüdaverdi Bey Oyna	Uzelli Kaset
Tahsin Kaya	Taşa Verdim Yanımı	Değişim Plak
Erkin Koray	Gaddar	Uzelli Kaset
Müslüm Gürses	Küskünüm	Bayar Müzik
Canan Sabah	Göçmen Kuşlar	Erdal Plak
Nejat Alp	Tavernada	Göksoy Plak
Asu Maralman	Pop Folk	Uzelli Kaset
Zeki Müren	Aşk Kurbanı	Lider Plak

Tablo 5. Sevilen Plak ve Kasetler (Devamı)

Sanatçı Adı	Albüm Adı	Yapımcı
Müşerref Akay	Sevda Yolları	Uzelli Kaset
Biricik	Gözlerine Bakan Olmuş	Kervan Plak

Her iki tablo incelendiğinde, taverna müziği bağlamında Tablo 1’de, yani Haziran 1986 tarihinde, bu müzik türünün Cengiz Kurtoğlu ve Nejat Alp tarafından temsil edildiği, Tablo 2’de, yani Ağustos 1986 tarihindeki satış listeleri temel alındığında ise Ümit Besen ve Atilla Kaya isimlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Yani sadece bu iki liste göz önüne alınırsa 1986 yılı itibariyle, taverna müziğini icra eden sanatçılardan dördünün, kasetleri dinlenen ve satın alınan müzisyenler arasında yer aldığı tespit edilmektedir. Aynı listeler, arabesk müziğinin söz konusu tarihsel bağlam içerisinde müzik piyasasındaki popülaritesinin son derece yüksek olduğunu da göstermektedir. Her iki tablo temel alındığında; 1986 Haziran ve Ağustos aylarında yayımlanan kaset satış listelerinde, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Emrah, Ceylan ve Bergen gibi arabesk müziğin bilinen isimlerinin yer bulduğu görülmektedir. Taverna ve arabesk müziklerinin ardından listede geniş bir biçimde yer bulan diğer müzik türlerinin, halk müziği ve sanat müziği olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla, özellikle kaset satış rakamlarının yer aldığı belli başlı gazete haberleri dikkate alındığında, 1980’ler Türkiye’inde rağbet gören müzik türlerine ve müziğin popüler isimlerine ilişkin belirgin bir fikir elde edilebilir. Söz konusu bağlam içerisinde taverna müziğinin de kendine has tarzıyla bir müzik türü olarak piyasada kendisine yer bulduğu ve popüler bir nitelik kazandığı; göz ardı edilemeyecek ölçüde bir kitle tarafından da benimsenip takip edildiği ifade edilebilir.

Kaset satışlarının yanında, çeşitli konser ve halka açık etkinlikler de Türkiye’de 1980’li yıllardaki popüler müziğin yapısını yansıtmaktadır. Örneğin 1987 yılında düzenlenen Gülhane Şenliklerine, dönemin müzik piyasasında tanınan pek çok isim katılmıştı. Nurhan Damcıoğlu, Gökhan Güney, Nalan Altınörs, Seda Sayan, Burhan Çaçan, Belkıs Akkale, Yıldırım Gürses, Yüksel Uzel, Serap Mutlu Akbulut gibi isimlerin yanı sıra, taverna müziğinden Ümit Besen ve Nejat Alp de katılımcı listesinde yer almıştı.⁸⁷ Benzer biçimde, Türkiye’de uzun yıllar önemli bir etkinlik olarak

⁸⁷ “Dalan’dan Gülhane Halayı”, (2 Ağustos 1987). *Milliyet*.

düzenlenen İzmir Fuarı'nda, yine dönemin popüler isimlerinin, fuar sahnelerinde yer aldığı görülmekteydi. Milliyet gazetesinin haberine göre, 1990 yılı fuar gazinolarının kesinleşen kadrolarında Emel Sayın, İbrahim Tatlıses, Nuray Hafiftaş, Faruk Tınaz, Nejat Alp, Necla Akben, Ayşegül Aldinç, Vahdet Vural, Suavi, Sibel Barış, Yavuz Değirmenci, Bülent Ersoy, Burhan Çaçan, Ferdi Tayfur, Ağu Tuğba ve Necdet Tokathoğlu gibi sanatçılar bulunmaktaydı.⁸⁸

1980'li yıllarda, tıpkı arabesk müziğin ünlü isimlerinde görüldüğü gibi, dönemin popüler bir müzik türü olan taverna müziğini icra eden sanatçıların da müzikal-dram olarak nitelendirilebilecek filmlerde başrol oynadıkları görülmüştür. Örneğin bunlardan biri olan, Ümit Besen'in başrolünü oynadığı 1983 yapımı "Yıkılan Gurur" adlı filmin tanıtıldığı haber metninde, oldukça eleştirel ifadeler göze çarpmaktadır. Bu eleştirel sözler; "defalarca yazıp çizdiğimiz, sinemayla uzak-yakın hiçbir ilişkisi olmayan, yalnızca en basit duyguları abartılı ve yapay bir şekilde işleyip, kendine özgü seyirciyi gözyaşı ile etkilemeye çalışan arabesk filmlerden biri" cümlesiyle ifade edilmiştir. Aynı haberde, filmin yine yanlış anlaşılmalara, iftiralar ve hor görülüp ezilmişlikler üzerine kurulu olduğu yorumu yapılmıştır.⁸⁹ Yine Ümit Besen'in başrolde olduğu "Sevmek Yeniden Doğmak" adlı film, 1985 yılında gazetede, "anlattıklarından çok, Ümit Besen'in yeni besteleriyle ilgi çeken şarkılı/türkülü filmlerinden biri" cümlesinin de yer aldığı bir haber metninde tanıtılmıştı.⁹⁰ Aynı yıl gazetede yer alan haberde, Ümit Besen'in başrolde olduğu "Islak Mendil" adlı filme ilişkin tanıtım metni şu cümleyle bitirilmişti: "Islak Mendil, adından ve konusundan da anlaşılacağı gibi arabesk türün tipik bir örneği. Bu türe ilgi duyup gözyaşı dökmek isteyenler için seyirlik olabilir".⁹¹

Özellikle son film için, haberde yer verilmiş olan "arabesk türün tipik bir örneği" ifadesi dikkat çekicidir. "Yıkılan Gurur" filmi için de "arabesk filmlerden biri" yorumu yapılmıştı. Ümit Besen'in taverna müziği alanında tanınmış olmasına rağmen, bu durumun, söz konusu filmlerin arabesk filmlerle benzer tema ve olay akışlarına sahip olması nedeniyle söz konusu olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. Diğer yandan Ümit Besen'in başrolde olduğu filmler, burada yer verilenlerden ibaret değildir. Yine Arif Susam, Cengiz Kurtoğlu ve Nejat Alp gibi isimlerin de, sayıları farklı olmakla birlikte başrolde oldukları sinema filmlerinin mevcut olduğu görülmektedir. Fakat bu filmlerin

⁸⁸ "Fuar Keyfi", (20 Ağustos 1990). *Milliyet*.

⁸⁹ Evren, B. (26 Kasım 1983). "Sizin İçin Seyrettik, Yıkılan Gurur", *Renk*.

⁹⁰ "Video Dünyasından Seçtiklerimiz, Sevmek Yeniden Doğmak", (2 Nisan 1985). *Renk*.

⁹¹ "Video Dünyasından Seçtiklerimiz, Islak Mendil", (14 Temmuz 1985). *Renk*.

hepsini burada ele almak ve aynı zamanda içerik çözümlmelerini yapmak, bu çalışmanın amacı ve kapsamı dışında kalmaktadır. Bu çalışmada taverna müziğinin özellikle 1980’li yıllarda taşıdığı popüler niteliği, farklı popüler kültür alanlarında üretilmiş kültürel ürünlerle de örneklemek amacıyla, söz konusu filmlerin bir kısmına, basında yer alan bazı haberlerden yararlanılarak değinilmiştir.

Arabesk müzikle birlikte taverna müziğinin popüler konumu, bu müzik türleri dışında başka müzik türlerinde çalışmalarını sürdüren sanatçıların da gündemlerinde çeşitli şekillerde yer alabilmiştir. 1990 yılında, Rumelihisarı’nda 1200 kişilik bir izleyici grubuna konser veren Sezen Aksu’nun, konserin sonunda gerçekleştirdiği performans da buna örnek olarak gösterilebilir. Habere göre Sezen Aksu, konser sonunda mini kabare sergilemiş, arabesk müzikle dalga geçmiş ve yarı taverna, yarı arabesk ve kendi deyişine göre biraz da hicranlı, İngilizce ve Türkçe okuduğu şarkıyla izleyicileri bol bol güldürmüştü.⁹²

1980’li yıllarda taverna müziği, farklı zeminlerde de adından söz ettirmişti. Örneğin bir gazetede, yabancı dil öğretim sisteminin yetersizliğine yönelik bir araştırma-haber kapsamında kaleme alınan yazıda, Ümit Besen’in 1986 yılında en çok satılan kasetlerden biri olan “I Love You” isimli kasetine atıfta bulunulmuştu. Haberde, yabancı dille eğitim yapan özel ve devlet okulları hariç, sadece özel dersaneler ve yayınevlerinin 15 milyar lira harcattığı ve bu harcamaya rağmen, Ümit Besen’in yarı Türkçe, yarı İngilizce kasetini dinleyebilecek kadar İngilizce öğrenilebildiği yorumu yapılmıştı.⁹³ Aynı haber yazısı içindeki başka bir başlık altında ise şu ifadeler yer verilmişti: “*Cumhuriyet’in kuruluşu ile birlikte okullarda, 34 yıl önce de halk arasında başlayan yabancı dil öğrenme seferberliğimiz, bu arabesk kaseti yarattı. Ümit Besen’in yarı İngilizce, yarı Türkçe sözlerle dolu, Arap müziği ile harmanlanmış kaseti 500 bin sattı*”.⁹⁴ Söz konusu haber içeriğini, yazıldığı tarihi de dikkate alarak başka bir biçimde değerlendirmek de mümkündür. Ancak burada dikkati çeken, eleştirel bir köşe yazısında, dönemin popüler bir taverna şarkısına gönderme yapılmış olmasıdır.

Buraya kadar yazılanları kısaca değerlendirmek gerekirse; 1980’ler Türkiye’sinin atmosferinde, popüler bir kültür ögesi olarak taverna müziğinin, kayda değer ölçüde dinleyici ve izleyici kitlesine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu

⁹² “Sezen Aksu Büyüledi”, (3 Ağustos 1990). *Milliyet*.

⁹³ Külahlı, E. (21 Kasım 1986). “Yabancı Dil Seferberliğimiz Ancak Arabesk Bir Kaset Yarattı”, *Milliyet*.

⁹⁴ Doğru, N. (21 Kasım 1986). “Madalyonun Bu Yüzü, Dil Yarası”, *Milliyet*.

durum, farklı biçimlerde gözlenmektedir. Dönemin çok satılan ve talep gören müzik magazin dergilerinde, tüm popüler müzik türleri ve sanatçılarının olduğu gibi, taverna müziğini icra eden ünlü sanatçıların da kendilerine yer buldukları görülmektedir. Aynı zamanda gerek tek kanallı TRT döneminde, gerekse de özel televizyon kanallarının yayın yaptıkları dönemde, hafta sonları yayınlanan müzik eğlence programlarında ve yılbaşı özel eğlence programlarında, taverna müziğinin ünlü isimleri de ekranlarda yer almışlardır. Öte yandan, yine o dönem yayınlanan bazı kaset satış listeleri incelendiğinde, taverna müziğinin ünlü isimlerine ait kasetlerin, dönemin arabesk gibi diğer popüler müzik türleriyle birlikte, söz konusu listelerde başat konumda oldukları ve çok satılan kasetler arasında yer aldıkları tespit edilebilmektedir. Öte yandan dönemin ünlü taverna sanatçılarının başrol aldıkları filmler; sinemada, televizyonda ve videoda seyircilerinin beğenisine sunulmuştur. Bu durum da, söz konusu sanatçıların ve icra ettikleri taverna müziğinin taşıdığı popüler niteliğe ilişkin farklı bir örnek olarak okunabilir. Ayrıca TRT kanalında arabesk ve taverna müziklerinin analiz edildiği programların yapılmış olması, sanatçıların bu müzik türlerine ilişkin ifade ettikleri düşünceler ve kimi zaman konserlerde söz konusu müzik türlerinin hicvedilmeleri de, bu müziklerin o dönem yaygın kabul görüşlerine ilişkin farklı nitelikte örnekler olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla daha önce aktarıldığı gibi, Gans'ın popüler kültüre ilişkin yaptığı ilk tespitlerden olan, bu kültürün daha geniş kitlelere hitap etme özelliğinin, Türkiye'de 1980'li yıllarda, taverna müziği için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında Gans, her ne kadar yüksek kültürün de ticari kaygılar taşıyabileceğini ifade etse de, popüler kültürün başlıca özelliklerinden olan, ticari bir yanının bulunması ve izleyici taleplerini esas alan kültürel ürünler sunması niteliği, taverna müziğinde de söz konusu dönem için gözlemlenebilir. Aktarılan tüm bu bilgilerin ışığında tek bir cümleyle ifade etmek gerekirse; taverna müziği, 1980'ler Türkiye'sinin yaygın kabul görmüş bir popüler kültür ögesi niteliği taşımaktadır.

3.4. Popüler Bir Mekân Olarak 1980'lerde Türkiye'de Taverna

Giddens, modernlik öncesi toplumlarda uzam ve yörenin yaygın olarak çakıştığını, çünkü insanların çoğu için toplumsal yaşamın uzamsal boyutlarının birçok açıdan mevcudiyetle, yani yerel etkinlikle belirlendiğini ifade etmektedir. Ona göre modernliğin ortaya çıkışı, uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, namevcut kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, gitgide yöreden koparıp atar. Dolayısıyla Giddens'in yaklaşımıyla mekânlar, oldukça uzak toplumsal etkilerden

etkilenecek biçim kazanır. Mekânı yapılandıran yalnızca görünürde olup bitenler değildir; mekânın görünür biçimi, onun doğasını belirleyen uzaklaşmış ilişkileri örterek saklar.⁹⁵ Giddens'in bu düşüncesi, çalışmanın bu başlığının konusu için bir başlangıç zemini oluşturabilir. Zira daha önce değinilen dönem koşullarının travmatik etkileri ve sonrasında yaşanan liberalleşme sürecinin toplumsal sınıf yapısına olası yansımaları, taverna mekânlarına yönelen talebe ilişkin nedensel faktörler olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla tavernalar eğlence mekânları olarak, söz konusu belirleyici mekanizmalar ve bunların neden olduğu toplumsal ilişkilerle birlikte düşünülebilir. Ancak diğer yandan tavernalarda gerçekleşen görünür ilişki ve iletişim biçimleri de bu araştırma kapsamı içerisinde yer almaktadır. Bu durum, konu ele alınmadan önce mekân kavramına değinilmesini gerektirmektedir.

Aytaç, kent insanının yaşamında onun aidiyet kurduğu, bağlandığı mekânların önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Ona göre bu mekânlar yoluyla kentli yurttaşlar, hayata tutunup, aidiyet, bağlanma, kimlik, özdeşlik ilişkisi kurmaktadır. Kimi zaman zevk almak, eğlenmek, sosyal aidiyet kurmak için, kimi zaman da yaşamsal zorluklardan kaçmak adına bu mekânlarda bulunmaktadır.⁹⁶ Aytaç, aynı zamanda kentsel mekânların, modern temsil, gösterge ve işaretlerin diline yatkınlık göstermeleri açısından modernliğin kutsal mekânları gibi olduklarını belirtmektedir. Bu bağlamda kentsel mekânlar, sınıf, statü, ırk, etnisite, cinsiyet gibi sosyal belirleyicilere dair işaret ve semboller atfetmektedirler. Ona göre müdavimler, sınıfsal, statüsel konumlarını yansıtılabilmek ya da öykündükleri statülere yükselmek amacıyla ödünç semboller ve göstergeler toplamak için buralarda toplanmaktadır.⁹⁷ Aytaç bu bağlamda, kamusal görünürlük peşinde olan kesimlerin, sınıf yükseltme gereksinimi duyan yeni orta sınıf üyelerinin ve üst sınıfa tırmanma arzusunda olanların, kendilerini artan bir ivmeyle kamusal mekânlara attıklarını ve sahiplik durumlarını sergileyebilecekleri platformlar aramaya yöneldiklerini belirtmektedir.⁹⁸

Buradan hareketle kentlerde konuşlu bulunan mekânların, taşıdıkları asli işlevlerinin yanı sıra, bireylerin kendilerini sınıflandırmalarına ve dolayısıyla statülerini sergilemelerine zemin sağlayan fiziki ve sosyal ortamlar oldukları genellemesine

⁹⁵ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, İstanbul 2012, s. 23.

⁹⁶ Ömer Aytaç, "Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/2, Elazığ 2007, s. 203.

⁹⁷ Ö. Aytaç, "a.g.m.", s. 204.

⁹⁸ Ö. Aytaç, "a.g.m.", s. 205.

varılabilir. Benzer biçimde Aytaç da kentteki barlar, meyhaneler, eğlence yerleri gibi birbirinden farklı ve değişik türden mekânın, kentli küçük burjuvazinin sosyalleştiği, kültürlendiği ve toplumsal kimlik edindiği yerler olma özelliği gösterdiğini söylemektedir.⁹⁹ Ona göre kentsel mekânlar, fiziksel oldukları kadar, sosyal ve kültürel yönden de bir derinliği temsil etmektedirler.¹⁰⁰ Dolayısıyla tavernaları da bu düzlem içerisinde değerlendirmek mümkündür. Bu durum esas olarak, taverna izleyicilerinin tutum ve davranışlarının tüketim olgusu kapsamında analiz edildiği son bölüm içerisinde tartışılmaktadır. Çalışmanın bu kısmında ise, dönemin yazılı basınında yer alan bazı haberlerden yararlanılarak, tavernanın bir mekân olarak 1980’li yıllar Türkiye’sindeki popülaritesine ilişkin genel manzaranın resmedilmesi amaçlanmıştır. Ortaya çıkan resmin, mekânlara ilişkin yukarıda tartışılan sınıflandırma, statü ve kimlik arayışlarına yönelik de ipuçları içerdiği değerlendirilebilir.

1980’li yıllarda, tavernanın yalnızca müzik piyasasında popüler olmadığını, bir eğlence mekânı olarak da belirli bir müşteri kitlesi tarafından yaygın bir şekilde talep gördüğünü söylemek mümkündür. Bu anlamda tavernaların, kendine has karakteristik özellikleriyle, gazinolarla birlikte dönemin en bilinen ve rağbet gören eğlence mekânlarından olduğu görülmektedir. İlerleyen paragraflarda belirtileceği gibi, 1980’li yıllarda tavernalar, toplum yaşantısının, özellikle de eğlence bağlamında adının çeşitli zeminlerde sıkça anıldığı bir parçası olagelmiştir.

Diğer yandan tavernanın bir eğlence mekânı olarak, sadece bu müzik türünde çalışmalar yapan müzisyenlerin değil, diğer müzik türlerinin tanınan isimlerinin de sahne almayı tercih ettikleri mekânlar olduğunu ifade etmek mümkündür. Örneğin bir dergide, dönemin ünlü müzisyenlerinden Coşkun Sabah’ın, bir gazinoda assolist olarak sahneye çıkması için yapılan teklifi reddettiği haberi yer almıştı. Habere göre Coşkun Sabah, assolistliğin riskli bir iş olduğunu söylemiş ve taverna şarkıcılığına değişmeyeceğini ifade etmişti.¹⁰¹ Hatta bir televizyon programının tanıtımının yapıldığı gazete haberinde, Türkçe sözlü pop ya da hafif müzik tarzında seslendirdiği şarkılarla tanınan Akrep Nalan, “taverna ve gece kulüplerinin yıldızı” nitelendirmesiyle yer almıştı.¹⁰² Bu noktada tavernanın, yalnızca, taverna türünde şarkılar seslendirdiği kabul edilen Ümit Besen, Arif Susam, Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu, vb. isimlerin sahne aldığı

⁹⁹ Ö. Aytaç, “a.g.m.”, s. 220.

¹⁰⁰ Ö. Aytaç, “a.g.m.”, s. 222.

¹⁰¹ “Taverna Gibisi Yok”, (9 Ocak 1984). *Renk*.

¹⁰² “Orhan Boranlı Dakikalar”, (2 Kasım 1990). *Milliyet*.

yerler olmadığı, aynı zamanda farklı müzik türlerinin ünlü isimlerinin de performans sergilediği mekânlar olduğu tespitini yapmak mümkündür.

Bu noktada bir parantez açarak, tavernayı bir eğlence mekânı olarak taşıdığı özelliklerle birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Konu bağlamında Turan (2011) tarafından gerçekleştirilen alan çalışmasının bazı tespitlerinden yararlanılabilir. İstanbul'da Tarabya, Yenikapı, Suadiye ve Pendik gibi semtlerde konumlanmış olan tavernalardaki performansların izlenmesiyle gerçekleştirildiği ifade edilen alan çalışmasında; tavernaların genellikle belli bir mimari akımın ya da çevre düzenlemesinin izlerini taşımadıkları, kendinden önceki başka bir yapının restore edilmesiyle dönüştürülmüş kentsel mekânsallıklar olduğu tespitine yer verilmiştir.¹⁰³ Ayrıca yine bu mekânların dış bölümünde, sanatçının isminin büyük harflerle yazıldığı neonların yandığı ve sahne alan sanatçının posterlerinin asıldığı gözlemi aktarılmıştır. Aynı çalışmada, mekânların içinin geniş, ferah ve sade olduğu, 200- 400 kişi arasında oturma kapasitesine sahip olduğu ve ağırlıklı olarak uzun masaların bulunduğu belirtilmiştir. Ayrıca müşterilerin oturduğu yer ile eşit düzlükte dans pisti vardır.¹⁰⁴ Söz konusu çalışmanın gerçekleştirildiği tarih itibarıyla yapılan bu tespitlerin, bu araştırmanın konusunun merkezinde yer alan 1980'li yıllardaki taverna mekânlarıyla benzer nitelikler taşıyıp taşımadığını belirlemek zordur. Ancak bir kısım video paylaşım sitelerinde yer alan, o yıllara ait kapalı mekân taverna konser görüntüleri ya da tavernanın tanınan isimlerinin rol aldıkları filmlerdeki bir kısım sahneler baz alındığında, anlamlı benzerlikler olduğunu söylemek mümkündür.

Daha önce, taverna müziği icra etmeyen kimi sanatçıların da tavernalarda sahne almayı tercih ettikleri belirtilmişti. Dönemin popüler kültür anlayışı içerisinde, iki eğlence mekânının girift bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Örneğin bir gazetede, basın-yayın kuruluşu çalışanlarının, o dönem Bostancı'daki Grand Kupa gazinosunda taverna müziği eşliğinde coştukları haberi yer almıştı.¹⁰⁵ Bu örnekte gazino ve tavernanın, mekân ve müzik olarak iç içe geçtiği söylenebilir. Aynı zamanda, çalışma yılının yorgunluğunun atılması ve çalışanların motive edilmesi gibi amaçlarla, birçok kurumda görülebilecek eğlence programlarının düzenlenmesinde, tavernanın, dönemin başlıca alternatiflerinden olduğu da düşünülebilir. Bu duruma, gazete haberlerinde farklı

¹⁰³ Turan, D. (2011). *Mekan-Müzik Açısından Türkiye'de Taverna*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, s. 57-58.

¹⁰⁴ D. Turan, "a.g.e.", s. 59.

¹⁰⁵ "Sekreterler Yorgunluk Attı", (25 Aralık 1990). *Milliyet*.

başlıklarla sıkça rastlanmaktaydı. Yalnızca çeşitli kurum çalışanları değil, dizi ve tiyatro oyuncularını, sporcular, vb. gruplar da, çeşitli eğlence organizasyonları kapsamında tavernalarda boy göstermekteydi. Bir tiyatro oyununun 100. kez sahneye konulması nedeniyle, kadroda yer alan sanatçı ve çalışanlar, kutlama için bir tavernada bir araya gelmişlerdi. Aynı zamanda, uzun yıllar televizyonda yayınlanmış olan “Bizimkiler” dizisinde de rol alan Ercan Yazgan ve Cihat Tamer gibi ünlü isimlerin de aralarında olduğu kadro, habere göre Mandra isimli tavernada gönüllerince eğlenmişlerdi.¹⁰⁶ Aynı yıl yine gazetede aktarılan haberde, yılbaşı özel eğlence programı içerisinde yer alan “taverna çekimleri” bölümünde; Fedon Taverna, Hanedan isimli mekânda futbolcular ile eğlence, Nejat Alp ve Mandra Taverna çekimleriyle, taverna eğlencelerinin televizyon ekranlarına taşınacağı bilgisi de verilmiş oluyordu.¹⁰⁷ Tavernanın bir mekân olarak popüler olması, televizyondaki eğlence programları içerisinde yer alan skeçlere de konu olmuştu. 1985 yılına girerken, TRT’de yayınlanacak olan yılbaşı özel eğlence programının güldürü bölümünde, yılbaşı gecesi tavernada eğlenmek isteyen orta halli bir ailenin, gecenin sonunda hesap istedikten sonra başlarına gelen olayların anlatıldığı bir skeç yer alacaktı.¹⁰⁸

Diğer yandan spor dünyasında, futbol takımlarının oyuncularına ilişkin, dönemin gazetelerinin spor sayfalarında yer alan bir takım haberler içerisinde de, zaman zaman tavernalarda düzenlenen eğlence haberlerine rastlamak mümkündür. Kimi zaman önemli maçlar öncesi moral depolamak amacıyla, kimi zaman da galibiyet ya da şampiyonluk kutlamaları için, bir eğlence yeri olarak tavernanın tercih edildiği görülmekteydi. Örneğin, bir gazete haberinde, Sarıyer takımının futbolcularının eşleriyle birlikte, Fenerbahçe maçı öncesinde moral bulmak için lüks bir tavernaya gittikleri ve gece geç saatlere kadar eğlendikleri yazılmıştı.¹⁰⁹ Bir başka haberde ise bu kez, Fenerbahçeli futbolcuların galibiyet kutlaması için Tarabya’da bir tavernaya gittikleri ve Cengiz Kurtoğlu’nun şarkılarına eşlik ettikleri ifade edilmişti.¹¹⁰ Hatta futbol dünyasından yalnızca oyuncuların değil, hakemlerin de kimi zaman çeşitli kutlamalar için tavernaya gittikleri görülmekteydi. Örneğin bir haberde, Hakemler Dayanışma Derneği’nin düzenlediği gecede özel olarak davet edilen Cengiz Kurtoğlu ve Coşkun Sabah’ın sahne

¹⁰⁶ “Dizinin Oyuncuları Felekten Bir Gece Çaldı”, (25 Aralık 1990). *Milliyet*.

¹⁰⁷ “Her Dakika Ayrı Sürpriz”, (29 Aralık 1990). *Milliyet*.

¹⁰⁸ “Yılbaşı Gecesinde Sevimli Ailesi”, (10 Aralık 1984). *Renk*.

¹⁰⁹ “Sarıyer’e Fenerbahçe Morali”, (19 Kasım 1986). *Milliyet*.

¹¹⁰ “Fenerbahçe Galibiyeti Kutladı”, (23 Şubat 1987). *Milliyet*.

aldıkları belirtilmişti.¹¹¹ Futbol dışındaki spor dallarının ünlü isimleri de bazen tavernada foto muhabirleri tarafından görüntüleniyordu. 1988 yılında bir gazetede, dönemin halter branşındaki başarılı isimlerinden Naim Süleymanoğlu'nun, Bursa'da kaldığı otelin tavernasında geç saatlere kadar eğlenmesi ve muhabire verdiği röportaj, “şampiyonumuz evlenmeyi düşünmüyor” başlığıyla haber yapılmıştı.¹¹²

Tavernanın, dönemin popüler bir mekânı olarak, Türkiye dışından gelen yabancı misafirlere de hizmet sunduğunu belirten gazete haberlerine rastlanmaktaydı. Gazetede yer alan dizi-yazı niteliğindeki bir haberde, İstanbul Kireçburnu'nda, Arap turistlere yönelik müzik programı yapan bir tavernadan bahsedilmekteydi. Habere göre geleneksel Arap kıyafetleri giymiş olan bir piyanist şantör, hem elektronik orgunu çalmakta, hem de aynı anda mekânın müşterilerine seslenerek programına başlamaktaydı.¹¹³ Dolayısıyla, taverna bir mekân ve eğlence tarzı olarak, Türkiye'de 1980'ler dönemi içerisinde ve 1990'ların ikinci yarısına kadar, başat popüler kültür öğelerinden biri olarak pek çok kesime hitap edebilmekteydi.

Bu bölümde, çalışmanın adına ve içeriğine uygun olarak, tavernanın 1980'li yıllarda Türkiye'de bir popüler kültür ögesi olarak, müzik ve eğlence alanında konumlanması ortaya konulmaya çalışıldı. İlk önce Gans'ın ve diğer bazı teorisyenlerin popüler kültüre yaklaşımları ve bir takım kavramsallaştırmalarına yer verildi. Sonrasında, dönemin yazılı basınında yer alan haberlerden yararlanılarak, tavernanın söz konusu dönemde ne ölçüde popüler bir nitelik taşıdığı belirlenmeye çalışıldı. Bu ölçüyü ortaya koyarken, özellikle çeşitli tarihlerdeki ulaşılabilen kaset satış listelerine yer verilerek, o dönemde oldukça revaçta olduğu görülen diğer müzik türlerinin de belirlenmesi amaçlandı. Dolayısıyla tavernanın, arabesk ve sanat müziği gibi dönemin müzik piyasasında popüler olan diğer müzik türleriyle birlikte, ilişkisel bir biçimde değerlendirilmesine çalışıldı.

Tüm bunların sonucunda, çalışmanın bu bölümünde ortaya çıkan manzarayı genel hatlarıyla ortaya koymak yerinde olacaktır. Öncelikle daha önce söylendiği gibi; taverna müziği arabesk müzikle birlikte dönemin en çok satan kaset listelerinde, sanatçı isimleri değişkenlik göstermekle birlikte, daima yer bulabilmiştir. Ayrıca o dönem halka açık olarak organize edilen konser, fuar gibi etkinliklerde, dönemin taverna müziğinin

¹¹¹ “Hakemler Gecesi Sönük Geçti”, (30 Ekim 1987). *Milliyet*.

¹¹² “Şampiyonumuz Evlenmeyi Düşünmüyor”, (2 Ekim 1988). *Milliyet*.

¹¹³ Bilginer, E. (17 Ağustos 1985). “Arap Aşağı Arap Yukarı”, *Milliyet*.

nl isimlerinin, diğer tanınmış sanatçılarla birlikte sahne aldıkları, gazete haberlerinde görülmüştür. Öte yandan popüler müzik ve magazin dergilerinde, taverna sanatçılarına ilişkin çeşitli haberler ve yapılan röportajlar, diğer dergi içerikleriyle birlikte yer almaktaydı. Televizyon ekranlarına bakıldığında, gerek hafta sonları yayımlanan müzik eğlence programlarında, gerekse yılbaşı özel eğlence programlarında, taverna müziğinin popüler isimlerinin de program akışında yer aldığı görülmekteydi. Diğer yandan, özellikle 1980’li yıllarda pek çok arabesk müziği sanatçısında görülebildiği gibi, ünlü taverna müziği sanatçıları da, müzikal dram tarzı olarak nitelendirilebilecek çeşitli filmlerde başrol alıyorlardı.

Söz konusu dönemde, taverna yalnızca bir müzik türü olarak değil, bir eğlence mekânı olarak da popüler bir nitelik taşıymaktaydı. Bu bağlamda, yine gazete haberleri esas alındığında, bu mekânların çeşitli kesimlerden müşterileri olduğu görülmektedir. O dönem için, görece maddi durumları ortanın üstünde olarak nitelendirilebilecek bu müşteri kesimi içerisinde, kimi zaman sanat camiasından ünlüler, kimi zaman da tanınmış işadamları yer alabilmekteydi. Spor dünyasının ünlü isimleri ve futbol takımlarının oyuncularını da kutlama ve eğlence organizasyonları için, kimi zaman tavernaları tercih etmekteydiler. Yine taverna müziği dışında, farklı bir müzik türü icra eden bir kısım sanatçılar da sahne almak ve program yapmak için tavernaları tercih edebilmekteydi.

Tüm bu veriler işığında, taverna müziğinin ve aynı zamanda bir mekân olarak taveranın, 1980’li yıllarda Türkiye’de, popüler kültürün belirgin bir öğesi olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Çalışmanın bu bölümünde, yazılı basında o dönemde yer alan bazı haberlerden yararlanılarak, bu durum ortaya konulmaya çalışıldı. Takip eden bölümlerde, popülerliği ortaya konulan taveranın, gerek bu müziği icra edenler, gerekse de izleyici ve dinleyiciler bağlamında, sosyolojik kavramlardan yararlanılarak analiz edilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın sonraki bölümleri belirlenirken, Gans’ın kültüre yaklaşım biçiminden yararlanıldı. Gans, beğeni kültürünün yaratıcıları (rneğin sanatçılar, yazarlar, oyuncular) ve kullanıcıları (izleyiciler) arasında bir ayrım yapar. Bunların dışında, kullanıcılara ya da müşterilere kamu kültüründen ürün ya da içerik ulaştıran firma ve kuruluşları işleten kültür sağlayıcılardan söz eder.¹¹⁴ Dolayısıyla, takip eden bölümler bu ayrım gözetilerek inşa edilmiştir. Öncelikle taverna kültürünün

¹¹⁴ H. Gans, “*a.g.e.*”, s. 23.

yaratıcıları olarak sanatçılar ve müzisyenler, sosyolojik kavramların yardımıyla ele alınacaktır. Sonrasında ise taverna müziğinin kullanıcıları, yani özellikle bu müziğin tavernalardaki takipçileri olan izleyici ve dinleyiciler, çeşitli kavramsal araçlar ve yaklaşımların müdahalesiyle analiz edilmeye çalışılacaktır.

IV. BÖLÜM

BEĞENİ KÜLTÜRÜ YARATICILARI OLARAK TAVERNA MÜZİSYENLERİ

4.1. Kavramsal Temel Olarak Dramaturjik Teori

Taverna müziğinin 1980’li yıllarda farklı bir müzik türü olarak Türkiye’de oldukça popüler olduğu, önceki bölümde ortaya konulmaya çalışıldı. Bu bölümde ise, taverna müziğini icra eden müzisyenlerin, genel olarak ayırt edici bir takım karakteristik özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bunu yaparken müzikal altyapı, vokal ya da seslendirdikleri şarkılar ölçü alınmamıştır. Bunun yerine taverna sanatçılarının tavernalarda, televizyon ekranlarında ve konser sahnelerinde sergiledikleri karakteristik tutum, davranış ve görünüşler temel alınmıştır. Bu noktada, Goffman’ın ortaya koyduğu dramaturjik teorinin içerisinde yer alan çeşitli kavramlardan, analizde yararlanılması amaçlanmıştır. Bu amaçla, bu bölüm konusu iki alt başlık içerisinde ele alındı. İlk başlık, Goffman’ın temel kavramlarını ortaya koymak ve bu kavramların Türkiye’de 1980’li yılların taverna müziği sanatçılarının belli başlı özelliklerine ilişkin ne tür sorulara yanıt olabileceğini tartışmak bakımından ele alınmıştır. İkinci başlık içerisinde ise, doğrudan söz konusu kavramlardan yararlanılarak, eldeki veriler ışığında taverna sanatçılarının ve taverna mekânlarının karakteristik özelliklerinin ortaya konulmasına çalışılmıştır.

“Performans” kavramının, Goffman’ın dramaturjik teorisinin temelinde olduğunu söylemek mümkündür. Dramaturjik teorinin içerisinde yer alan diğer kavramlar, performans kavramı içerisinde anlam bulmaktadır. Performans Goffman tarafından, belli bir durumda belli bir katılımcının, diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde tanımlanır. Goffman’a göre belli bir katılımcı ve onun performansı referans noktası olarak alınırsa, diğer performanslara katkıda bulunanlardan seyirciler, gözlemciler veya diğer katılımcılar olarak söz edilebilir.¹¹⁵ Bu bağlamda, belli bir performans referans noktası olarak alındığında, işlevine göre üç kritik rol belirlenebilir: Performansı sahneleyenler (oyuncular), performans tarafından hedeflenenler (seyirciler) ve performansta rolü olmayan ve onu gözlemlemeyen dışarıdakiler. Oyuncular yarattıkları izlenimin farkındadırlar ve normal şartlarda gösteri hakkında yıkıcı bilgilere de sahiptirler. Seyirciler neleri algılamalarına

¹¹⁵ Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, İstanbul 2014, s. 28.

izin verildiğinin farkındadırlar, bunu da gayri resmi olarak yakından gözlemleme yoluyla öğrenirler; performansın çizdiği durum tanımı hakkında bilgiye sahiptirler ama onunla ilgili yıkıcı bilgileri yoktur. Dışarıdakiler ise ne performansın sırlarını bilirler ne de performans tarafından çizilen gerçeklik görüntüsünü.¹¹⁶ Çalışmanın bu bölümünde, performansı sahneleyenlerin, yani bu çalışma kapsamında taverna sanatçılarının incelenmesi amaçlanmıştır. Burada belirtmek gerekir ki Goffman, her ne kadar bir metafor olarak tiyatro terimlerinden yararlı olsa da ortaya koyduğu kavramlar, iş hayatı ve günlük hayatın pek çok alanında yaşanan bireyler arası ve grup etkileşimlerine açıklama getirme amacını taşımaktadır. Dolayısıyla bu yüzden söz konusu kavramlar, çok geniş bir çerçevede düşünülmelidir. Çeşitli meslek gruplarından insanların müşterileriyle iletişim kurma biçimleri, bürokrasideki ilişkiler, aile üyelerinin dışarıda bir yabancı ya da evlerine gelen misafir karşısında sergiledikleri davranış biçimleri vb. gibi oldukça geniş kapsamdaki ve çeşitli biçimlerdeki etkileşimler, performans kavramı içinde düşünülebilir. Yani bu tip davranışlar, bireyin yalnızken sergilediği davranışlardan farklıdır ve amaç karşısındaki kişi ya da kişilerin kendisiyle ya da mevcut durumla ilgili edineceği izlenimleri kontrol altında tutmaktır. Goffman, bir kimsenin başka insanların karşısına çıktığında, gözlemcilerin durumla ilgili izlenimlerini denetim altında tutmak için pek çok nedeni olacağını varsaymaktadır. Çalışmasının, bu izlenimleri sürdürmek için kullanılan kimi yaygın teknikler ve bunların kullanımında ortaya çıkan bazı sık rastlanan beklenmedik durumlar üzerine olduğunu ifade eder.¹¹⁷ Bu araştırmada da performans ve içerdiği diğer kavramlar temel alınarak, taverna sanatçılarına özgü olarak değerlendirilebilecek bir takım genel niteliklerin ortaya konulması hedeflenmiştir.

Bir performans sırasında gözler önüne serilen, önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbı ise “rol” veya “rutin” olarak adlandırılabilir. Bir birey veya oyuncu, aynı rolü aynı seyircilere farklı zamanlarda oynadığında, toplumsal bir ilişkinin doğması muhtemeldir. Goffman’a göre toplumsal rolü belli bir statüye bağlı hak ve görevlerin yerine getirilmesi olarak tanımlarsak, toplumsal bir rolün, bir ya da daha fazla kısımdan oluştuğunu ve bu farklı kısımlardan

¹¹⁶ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 140.

¹¹⁷ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 27.

her birinin, oyuncu tarafından çeşitli durumlarda aynı tür seyirciler ya da aynı seyirci kitlesi karşısında sahnelenebileceğini söylemek mümkündür.¹¹⁸

Performansın önemli unsurlarından bir tanesi de “vitrin” kavramıdır. Goffman, normalde kişinin performansının, gözlemcilere durumu tanımlamak için genel ve değişmez bir şekilde işleyen kısmına vitrin adını verir. Buna göre vitrin, performans sırasında kişi tarafından kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımıdır. Bu bağlamda vitrinin standart öğelerinden ilki; önünde, içinde veya üzerinde sürekli sergilenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini içeren “set” olarak ifade edilir. Bir set genelde olduğu yerde (coğrafi anlamda) durur, dolayısıyla performanslarında belli bir seti kullanmak isteyenler, doğru yere gelene kadar oyunlarına başlayamazlar ve orayı terk ettiklerinde de performanslarını bitirmek zorundadırlar.¹¹⁹ Hatta Goffman’a göre, belli bir performansın genellikle sergilendiği yerdeki dekorlar ve sabit eşyalar, tıpkı çoğunlukla orada rastlanan oyuncular ve performansın kendisi gibi, o mekânı adeta büyüler; öyle ki alışlagelmiş performansın sergilenmediği zamanlarda bile, mekân vitrin bölgesi olma niteliğini kısmen korumaya devam eder.¹²⁰ Buradan hareketle bir eğlence mekânı olarak taverna, Goffman’ın “vitrin” kavramıyla yeniden betimlenebilir. Taverna müzisyenlerinin performanslarını gerçekleştirdiği bir mekân olarak taverna, içerisindeki kendine özgü tasarım ve düzenlemeleri içeren setiyle birlikte karakteristik bir nitelik sergilemektedir.

Goffman’a göre set sözcüğü ifade araçlarının görsel kısmından söz etmek için kullanılırken, “kişisel vitrin” kavramı da bu araçların, oyuncunun kendisiyle çok yakın olarak bağdaştırılan ve gittiği her yerde oyuncuyu doğal olarak izlemesi beklenen diğer türleri için kullanılabilir. Kişisel vitrinin parçaları arasında şunlar sayılabilir: cinsiyet, yaş ve ırksal özellikler, boy ve görünüş, duruş şekli, konuşma kalıpları, yüz ifadeleri, vücut ifadeleri vb. Öte yandan bu işaret araçlarından bazıları yüz ifadeleri gibi görece daha hareketli veya geçicidir ve bir performans süresince bir andan diğerine değişebilirler.¹²¹ Taverna müzisyenlerinin, özellikle seyirciyle aynı atmosferi paylaştığı bir mekân olarak tavernalarda sergilediği tutum ve davranışlar daha karakteristik bir nitelik göstermektedir. Her ne kadar televizyon programları ve halk konserlerinde de

¹¹⁸ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 28.

¹¹⁹ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 33.

¹²⁰ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 123.

¹²¹ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 34-35.

benzer davranışlar sergileyebilseler de, bugün bile kendileriyle özdeşleştirilen pek çok tutum ve davranış kalıplarını tavernalarda göstermişlerdir. “Kişisel vitrin” kavramı kapsamına giren, özellikle duruş şekli, konuşma kalıpları ve görünüş gibi özellikler ölçü alınarak, taverna sanatçılarının ortak ya da benzer olarak nitelendirilebilecek özellikleri de belirlenebilir.

Goffman, kişisel vitrini oluşturan uyarıcıları, bu uyarıcıların taşıdığı bilginin işlevine göre “görünüş” ve “tutum” olarak ikiye ayırmanın yararlı olacağını ifade eder. Görünüş ile o anda oyuncunun toplumsal statüsü hakkında bilgi veren uyarıcıları kastettiğini söylemektedir. Bu uyarıcılar aynı zamanda o kişinin geçici ritüel durumunu, yani resmi sosyal faaliyet içinde mi yoksa iş veya gayri resmi eğlence faaliyeti içinde mi olduğunu, mevsim döngüsünde veya kendi yaşam döngüsünde yeni bir döneme girmiş olup olmadığını anlatmaktadır. Tutum ise, oyuncunun mevcut durumda söz konusu olacak etkileşimde oynamayı beklediği rol hakkında bilgi veren uyarıcılar için kullanılabilir.¹²² Görünüş ve tutum için önemli bir husus, her ikisi arasında belli bir tutarlılık olması beklentisidir. Bunların yanı sıra, doğal olarak set, görünüş ve tutum arasında da bir miktar tutarlılık olması beklenmektedir. Goffman’a göre bu tür bir tutarlılık, istisnalara karşı dikkatimizi ve ilgimizi uyandırmaya yarayan ideal bir tipi simgeler.¹²³ Bu durum 1980’li yıllarda Türkiye’de popüler bir kültür ögesi olan taverna müziği özelinde düşünüldüğünde, söz konusu kavramlar göz önüne alınarak, yine belirli bir tutarlılık beklentisinden söz edilebilir. Bir vitrin olarak taverna ve söz konusu tavernada bir performans sergileyen taverna sanatçısının kişisel vitrini ile görünüş ve tutumu arasında, özellikle müşteriler nezdinde bir tutarlılık beklentisi olması olağan karşılanabilir. Bu kavramlar esas alınarak, çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı analizde de bu tutarlılıklar bütünü içerdiğinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Diğer yandan bu tutarlılıkların, eğlence mekânı olarak taverna dışındaki yerlerde de taverna sanatçısı tarafından sergilenmesi gerekebilir. İlerleyen kısımlarda ifade edildiği gibi, genel olarak bu farklı zeminler, televizyon programları, halka açık konserler, başrol oynanan sinema filmleri ve hatta piyasaya çıkan kasetlerin kapaklarında yer alan fotoğraflar olarak belirtilebilir. Seyirci kitlesi tüm bu alanlarda, taverna sanatçısıyla özdeşleştirdiği görünüş ve tutumu, yine söz konusu müzisyenlerden sergilemelerini bekleyebilir.

¹²² E. Goffman, “a.g.e.”, s. 35.

¹²³ E. Goffman, “a.g.e.”, s. 36.

Performans kapsamında Goffman'ın ifade ettiği kavramlardan biri de dramatik canlandırmadır. Kişi başka insanların karşısında bulunduğu sırada faaliyetlerini, aksi takdirde belirsiz ya da görünmez kalacak bazı doğrulayıcı olguların dramatik olarak altını çizerek işaretlerle donatır. Çünkü söz konusu faaliyetlerin başkaları açısından anlamlı olması için, oyuncu bunları etkileşim sırasında iletmek istediklerini ifade edecek şekilde gerçekleştirmelidir. Aslında oyuncudan, taşıdığını iddia ettiği özellikleri ifade etmenin yanında, bunu etkileşim sırasında göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleştirmesi de istenebilir.¹²⁴ Bu noktadan hareketle şunu ifade etmek mümkün olabilir; izleyicide belirli bir izlenim yaratmak için performans gerçekleştiren kişinin, sahip olduğunu iddia ettiği nitelikleri, etkileşim esnasında son derece doğal bir biçimde ve bu doğallığa uygun bir hızda sergilemesi beklenebilir. İşte bu noktada Goffman, kimi statüler söz konusu olduğunda dramatisasyonun herhangi bir sorun yaratmadığını belirtir, zira o statünün esas işlevinin tamamlanması için araçsal açıdan hayati öneme sahip olan bazı eylemler, aynı zamanda oyuncu tarafından iddia edilen nitelik ve özellikleri çarpıcı şekilde iletmeye işine olağanüstü uygundur. Goffman, profesyonel boksörlerin, cerrahların, kemancıların ve polislerin rollerini buna örnek olarak verir. Çünkü bu faaliyetler, kendini dramatik biçimde ifade etmeye o denli imkan sağlar ki bu mesleklerde öne çıkanlar, ister gerçek ister hayal ürünü olsunlar, ünlü olur ve ulusun ticari biçimde düzenlenmiş fantezilerinde özel bir yer edinirler.¹²⁵ Goffman'ın bu tespitleri çerçevesinde, Türkiye'de tavernalarda bu müzik türünü icra eden sanatçıların, sahnede sergiledikleri genel performans ve eylemlerinin, kendilerine ilişkin taşıdıklarını iddia ettikleri nitelikleri iletmeye son derece işlevsel oldukları tespitini yapmak mümkündür. Taverna sanatçılarının sergiledikleri bu eylemleri belirlerken, Goffman'ın performans kavramı içerisinde yer alan vitrin, set ve kişisel vitrin kapsamında ele alınabilecek niteliklerinin ortaya konulması, genel manzaranın resmedilmesini kolaylaştıracaktır. Bu durum aynı zamanda, performans kavramı içerisindeki sözü geçen öğelerin birbirleriyle ne derece iç içe geçtiğini sergilemesi bakımından anlamlıdır.¹²⁶

Performansın sergilendiği, dramatik canlandırmanın yapıldığı vitrin (sahne önü olarak da ifade edilebilir) dışında kalan yerler de, konunun daha iyi anlaşılması bakımından belirtilebilir. Bu yerlerden ilki, Goffman tarafından arka bölge veya sahne

¹²⁴ E. Goffman, "a.g.e.", s. 40-41.

¹²⁵ E. Goffman, "a.g.e.", s. 41.

¹²⁶ Goffman performans kapsamında, daha detaylı kavramlar ortaya koymuştur. Ancak bu çalışmada yalnızca Goffman'ın araştırma ile doğrudan ilgili olabilecek kavramlarına yer verilmiştir. Performansla ilgili Goffman'ın tüm kavramları için bkz. E. Goffman, "a.g.e.", s. 29.

arkası olarak ifade edilir. Goffman bu bölgenin, bastırılan gerçeklerin kendilerini gösterdiği yerler olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla arka bölge ya da sahne arkası, belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge olarak tanımlanabilir. Goffman'a göre bu tür yerlerin pek çok karakteristik işlevi vardır. Bir performansın kendi ötesinde bir şeyler ifade edebilme becerisi burada geliştirilir; yanılsamalar ve izlenimler burada inşa edilir. Sahne dekorları ve kişisel vitrine ait kalemler, adeta tüm repertuvarların ve karakterlerin sıkıştırılmış bir toplamı halinde burada depolanabilir.¹²⁷ Bu bağlamda, bir gösterinin can alıcı sırları sahne arkasında görülebildiği ve oyuncular oradayken karakter dışı davrandıkları için, vitrin bölgesinden arka bölgeye geçişlerin seyircinin üyelerine kapalı olmasını ya da tüm arka bölgenin seyirciden gizli tutulmasını beklemek doğaldır.¹²⁸

Goffman'a göre vitrin (sahne önü) ve arka bölge (sahne arkası) dışında kalan ve "dışarı" olarak adlandırdığı bir yer daha bulunmaktadır. Belli bir performans açısından ne vitrin bölgesi ne de arka bölge olmayan bir dış bölge kavramı, Goffman'a göre toplumsal düzen hakkındaki sağduyularımızla uyuşur, çünkü çoğu binaya baktığımızda içlerinde sürekli veya geçici olarak vitrin ya da arka bölge işlevi gören odalar ve bunları dış dünyadan ayıran duvarlar görürüz. Bir düzenin dışında kalan bireylere dışarıdakiler adını verebiliriz.¹²⁹ Sonuç olarak, oyuncular vitrin bölgesinde ve arka bölgede bulunur, seyirci sadece vitrin bölgesinde görülür, dışarıdakiler iki bölgeden de dışlanmışlardır.¹³⁰

Bu araştırmada, "sahne arkası" ya da "dışarı" olarak ifade edilen bölgeler, çalışmanın konusu bakımından doğal olarak değerlendirme kapsamı dışında bırakılmıştır. Zira Goffman'ın dramaturjik teorisinin merkezinde yer alan performans ve bu kapsamda yer alan vitrin, set, kişisel vitrin gibi temel kavramlardan yararlanılarak, 1980'li yıllarda Türkiye'de taverna müziğini icra eden sanatçıların görünür karakteristik özelliklerinin betimlenmesi amaçlanmıştır. Daha önce ifade edildiği gibi Goffman, tiyatro terimlerini bir metafor olarak kullansa da söz konusu kavramları, müzik ya da tiyatro gibi sanat alanları için ortaya koymamış ya da bunlarla kısıtlamamıştır. Özetle hayatın her alanında; kişiler ya da gruplar arası özel etkileşimler veya iş ilişkilerinde, izleyiciler üzerinde izlenim oluşturmak ya da var olan izlenimi sürdürmek amacıyla performans sergilendiği söylenebilir. Buradan hareketle, bu çalışma için Goffman'ın

¹²⁷ E. Goffman, "a.g.e.", s. 112.

¹²⁸ E. Goffman, "a.g.e.", s. 113.

¹²⁹ E. Goffman, "a.g.e.", s. 132.

¹³⁰ E. Goffman, "a.g.e.", s. 140.

dramaturjik teorisinde yer alan kavramlardan yararlanırken, taverna müzisyenlerinin yalnızca taverna mekânlarında sergiledikleri performansları ölçü alınmamıştır. Çalışmanın bu bölümü aynı zamanda, eğlence mekânı olarak tavernayla birlikte, televizyon programları ile konserlerdeki görünüş ve tutumları, piyasaya çıkan kasetlerinde yer alan fotoğrafları ve başrol oynadıkları filmlerde oynadıkları roller dahil hepsinin; bir taverna sanatçısı izlenimi yaratmaya dönük ya da var olan izlenimi sürdürmeye yönelik performanslar içerdiği savını taşımaktadır. Dolayısıyla tüm bu mekân ve zeminlerin, taverna sanatçıları için “vitrin” ya da “sahne önü” niteliği taşıdığı varsayılmıştır.

4.2. Performans Çerçevesinde Taverna Sanatçıları

Dramaturjik teorinin zemini oluşturan en önemli kavramlardan birinin “performans” olduğu ifade edilmişti. Konu bağlamında dönemin ünlü taverna sanatçılarının, izleyicilerinde oluşturmak istedikleri izlenimi yaratmak ya da var olan izlenimi sürdürmek için performans sergilediklerini söylemek mümkündür. Bu noktada, sergilenen performansı anlamak ve buna paralel olarak ortaya çıkan karakteristik taverna sanatçısı izlenimini belirleyebilmek için, konuyu vitrin, set ve kişisel vitrin gibi performansa yardımcı olan diğer unsurlarla birlikte ele almak gerekmektedir.

Sahne önü olarak da ifade edilebilecek olan vitrin, bu bağlamda analiz nesnesi olabilecek ilk kavramdır. Taverna sanatçıları için, tavernaların yanı sıra, televizyon programları, albüm kapakları ve sinema filmleri gibi pek çok ortamın sahne önü işlevi görebileceği ifade edilmişti. Ancak performansın gerçekleştirildiği en karakteristik vitrin alanlarından biri şüphesiz tavernadır. Bu çalışmada, 1980’li yıllarda popüler bir eğlence mekânı olduğu ifade edilen tavernanın genel fiziki özelliklerine değinilmişti. Bu bağlamda tavernayı bir mekân olarak karakterize eden çeşitli unsurları; yani dışarıda neon aydınlatmalarla sanatçı isimlerinin yazılı olduğu tabelaları, uzun masaları, dans pistini, içerideki aydınlatma araçlarını ve sanatçının müzikal performansında önemli bir rol oynayan ve sahneye yerleştirilmiş bulunan org enstrümanını, hepsini bir set olarak ifade edebiliriz. Örneğin dans pisti, müşterilerin hareketli ya da yavaş müzikler eşliğinde dans ettikleri bir set ögesi olarak; taverna adının geçtiği gazete haberlerinde, ünlü¹³¹ isimlerin veya kurum çalışanlarının¹³² eğlenirken görüntülendikleri fotoğraf

¹³¹ “Dizinin Oyuncuları Felekten Bir Gece Çaldı”, (25 Aralık 1990). *Milliyet*.

¹³² “Sekreterler Yorgunluk Attı”, (25 Aralık 1990). *Milliyet*.

karelerinde de resmedilmiştir. Yine 1989 yapımı, Nejat Alp'in başrolü oynadığı "Hayat Acıları" adlı filmin açılış sahnesi de performansın gerçekleştiği vitrinin seti olarak tavernanın karakteristik niteliklerini sergilemektedir. Söz konusu sahnede, mekânın dışında neonlarla aydınlatılmış Nejat Alp yazılı tabela görüldükten sonra, mekânın iç kısmının görüntüleri verilir. Burada müşteriler, çeşitli uzunlukta yerleştirilmiş masalarda yemek yerken müzik dinlemektedirler. Masaların ortasında ve sahneye yakın yerde konumlandırılmış pistte de, hareketli bir müzik eşliğinde müşterilerin bir bölümü dans etmektedir. Sahnede ise piyano masasına yerleştirilmiş orgu çalarak şarkı söyleyen sanatçı bulunmaktadır. Dolayısıyla bir müzikal dram tarzında değerlendirilebilecek söz konusu filmde, yine bir vitrin olarak tavernada kurulu bulunan setin tipik özellikleri net biçimde görülebilmektedir.¹³³ Benzer durum, Arif Susam'ın 1989 yılında verdiği Londra konseri görüntülerinde de gözlenmektedir. Mekânın normal şartlarda eğlence amaçlı kullanılıp kullanılmadığı bilinmemekle birlikte, konser performansı esnasında, yine tavernanın tipik özelliklerinin sergilendiği bir sete sahip olduğu görülmektedir. Sahnedeki yerini almadan önce çalmaya başlayan müzik eşliğinde seyircileri selamlayan Arif Susam'ın yer aldığı görüntülerde, tavernaya ilişkin benzer set özellikleri dikkat çekmektedir. Orgun ve diğer enstrümanların bulunduğu sahne, ortada bir dans pisti ve pisti çevreleyen çoğu uzun konumlandırılmış masalar, göze çarpan ilk detaylar olarak ifade edilebilir. Yine konserin ilerleyen dakikalarında söz konusu dans pistinin, hareketli ve yavaş parçalara dans ederek eşlik eden müşterilerce doldurulduğu gözlenmiştir.¹³⁴ Goffman, daha önce söz edildiği gibi, performanslarında bir set kullanmak isteyen oyuncuların, doğru yere gelene kadar oyuna başlayamadıklarını ve orayı terk ettiklerinde performanslarını bitirmek zorunda olduklarını belirtmiştir. Dolayısıyla fiziki bir tasarım ve arka plan düzenlemesi olarak pek çok unsuru içinde barındıran set; taverna düşünüldüğünde, benzer ya da ortak olarak nitelendirilebilecek pek çok karakteristik öğeyi içinde barındırmaktadır. Burada yer verilen gazete haberlerine ait fotoğraflar ve bir kısım konser ya da film görüntüleri de, taverna sanatçıları için sahne önü (vitrin) olarak nitelendirilebilecek tavernaların setlerine ilişkin belirleyici örnekler sunmaktadırlar.

¹³³ WEB_1. (2016). Dailymotion.
<http://www.dailymotion.com/video/x3k6ca5> (09.08.2016).

¹³⁴ WEB_2. (2016). Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=MeEyK-xw-zo> (10.08.2016).

Goffman tarafından, oyuncunun kendisiyle çok yakın olarak bağdaştırılan ve gittiği her yerde oyuncuyu doğal olarak izlemesi beklenen çeşitli araçlar olarak tanımlanan “kişisel vitrin” kavramı açısından da, taverna sanatçılarının belirgin özellikleri ortaya konulabilir. Cinsiyet, yaş ve ırksal özellikler, boy ve görünüş, duruş şekli, konuşma kalıpları, yüz ifadeleri, vücut ifadeleri vb. gibi özelliklerin kişisel vitrin kavramı içerisinde yer alabileceği belirtilmişti. Burada çalışma konusu bağlamında, taverna sanatçılarının görünüş, konuşma kalıpları gibi karakteristik özelliklerinin belirlenmesine çalışılmıştır. Goffman, yine daha önce ifade edildiği gibi, kişisel vitrini oluşturan uyarıcıların, görünüş ve tutum olarak ikiye ayrılabilirliğini söylemiştir. Buradan hareketle yine taverna sanatçılarının, kişisel vitrin kapsamında yer alan ayırt edici görünüş ve tutumlarının ortaya konulması da mümkün olabilir. Söz konusu kavram bağlamında, dönemin taverna sanatçılarına ilişkin birtakım örnekler verilebilir. 1986 yılında gazetede, Cengiz Kurtoğlu’nun piyasaya yeni çıkan kasetinin tanıtımının yer aldığı bir gazete kupürü bulunmaktaydı. Reklam aynı zamanda, sanatçının iki ayrı fotoğrafını da içeriyordu.¹³⁵ 1987 yılına ait bir gazetede ise, Arif Susam’ın çıkacak yeni kasetinin reklamı da yer almaktaydı. Sanatçının fotoğrafının eşlik ettiği reklam, söz konusu kasetin, eğlenceyi evinde yaşamak isteyen tüm müzikseverlerin dinlemeye doyamayacakları bir müzik ziyafeti olduğu iddiasını da taşıyordu.¹³⁶ 1990 yılında da, Ümit Besen’in 10 yılda 14 kaset yaptığını belirten bir haber, sanatçının fotoğrafıyla birlikte dergi sayfalarında yer buluyordu.¹³⁷ Burada söz konusu gazete kupürlerinde yer alan fotoğraflara bakıldığında, birbirinden ayrı tarzda üç fotoğraf pozu yer almaktadır. Ancak fotoğraflardaki duruş, yüz ifadeleri ve yüze ilişkin fiziki özelliklerin, genel anlamda göreceli olarak geleneksel bir tarzı yansıttığı söylenebilir. Başka bir açıdan, bahsedilen görünüşle ilgili nitelikler, arabesk sanatçılarına daha yakın, pop ya da rock müzik sanatçılarına ise daha uzak bir profil çizmektedir. Elbette bu tespit, genel özellikleri ölçü almakta ve göreceli bir nitelik taşımaktadır. Unutulmaması gereken bir diğer nokta da; giyim tarzı, saç biçimi, vs. gibi görünüme ilişkin çeşitli unsurların, 1980’li yıllarda Türkiye’ye hâkim olan modadan izler taşıyabileceği hususudur.

Bir eğlence mekânı olarak taverna ise, taverna sanatçılarının kişisel vitrinini belirleyebilmek adına daha karakteristik bir zemin sunar. Kişisel vitrinin görünüm boyutu esas alındığında, tavernada müzikal performans sergileyen sanatçının, gazete

¹³⁵ “Cengiz Kurtoğlu”, (17 Nisan 1986). *Sabah*.

¹³⁶ “Tavernaların Olay Adamı”, (13 Mart 1987). *Sabah*.

¹³⁷ “10 Yılda 14 Kaset Yaptı”, (13 Ocak 1990). *Ses*.

kupürlerinde daha fazla çeşitlilik gösterebilen giyim tarzının, klasik bir çizgiye çekildiği tespitini yapmak mümkündür. Sözelimi, sahne aldığı mekânda genç kızların ilgi odağı olduğuna ilişkin bir haberde Cengiz Kurtoğlu, gömlek ve kravatıyla fotoğraf karesinde yer almıştı.¹³⁸ Benzer giyim tarzını, Arif Susam'ın 1989 yılında Londra'da verdiği konserde de gözlemlemek mümkündür. Konserde sanatçı, takım elbise giyerek izleyicilerinin karşısına çıkmıştı. Yine Nejat Alp de, başrol oyuncusu olarak bir taverna sanatçısını canlandırdığı 1989 yapımı "Hayat Acıları" filminin açılış sahnesinde, takım elbise ve farklı olarak papyonla sahnede yer alıyordu. Kişisel vitrinin görünüş kısmında, oyuncunun kendisiyle yakın olarak bağdaştırılan çeşitli nesnelere de yer alabilir. Sözelimi, doktorların taşıdığı stetoskop, bu meslekle bağdaştırılan bir nesne olarak belirgin bir örnektir. Taverna sanatçılarının, özellikle Türkiye'de 1980'li yıllarda kendileriyle bağdaştırılan en belirgin nesnenin, çaldıkları bir enstrüman olan orgları olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki o yıllarda bazı ünlü isimlerin ve tavernalarda sahne alan ancak görece çok tanınmayan müzisyenlerin, piyanist şantör olarak da nitelendirildiği görülmekteydi. 1986 yılında, gazetede "Unutulan" adını taşıyan kasetinin reklamı yapılan Cengiz Kurtoğlu; "tavernaların genç prensi" ifadesinin yanı sıra, piyanist şantör nitelendirilmesiyle de sunulmuştu.¹³⁹

Kişisel vitrinin, Goffman tarafından "görünüş" ve "tutum" olarak ikiye ayrıldığı belirtilmişti. Görünüş kapsamında taverna sanatçılarının, belli başlı özelliklerine yer vermeye çalışıldı. Tutum söz konusu olduğunda ise, taverna müzisyenlerine ilişkin yine bir takım karakteristik özellikler tespit etmek mümkündür. Bunlardan en dikkat çeken, özellikle tavernada ya da bazı sanatçıların kaset kayıtlarında rastlanabilen, müzik eşliğindeki anonslardır. Bazen müzik dışındaki konuları içeren çeşitli gazetelerin köşe yazılarında bile, tavernalarda görülen bu çeşitli anonslara gönderme yapılmıştır.¹⁴⁰ Hatta daha önceki bölümlerde yer verildiği gibi, Arap kökenli turistlerin rağbet gösterdikleri tavernalarda dahi, Arapça anonslarla bu genel trendin sürdürülmekte olduğu görülmüştür.¹⁴¹ Bu tür anonslar en tipik şekilde, program başlangıcında müzik çalınmaya başlarken seyircileri karşılamak amacıyla yapılmış ya da müziğin ilerleyen dakikalarında mekânın müşterilerini dansa davet etmek için seslendirilmiştir. Örneğin Arif Susam'ın 1984 yapımı "Taverna'da Yıldönümü" isimli kasetinde, ilk şarkı

¹³⁸ "Yakışıklı Piyanist Şantör", (17 Kasım 1986). *Tan*.

¹³⁹ "Cengiz Kurtoğlu", (17 Nisan 1986). *Sabah*.

¹⁴⁰ Doğru, N. (24 Eylül 1990). "Enişte Bey Hoş Geldiniz, Yenge Hanım Nasıllar?", *Milliyet*.

¹⁴¹ Bilginer, E. (17 Ağustos 1985). "Arap Aşağı Arap Yukarı", *Milliyet*.

çalınırken sanatçı dinleyicilerini selamlıyor ve alkış sesleri eşliğinde onları dansa davet ediyordu. Ayrıca aynı kasetin ilk şarkısı olan “Yıldönümü Kutlu Olsun” şarkısını seslendirmeye başlamadan önce, “Sevgili Şahin Özer ve değerli eşi, açılışı sizden bekliyorum yine” diyerek, konuklarını piste davet edip, kasetinin ilk anonsunu bu şekilde tamamlıyordu.¹⁴² Sonraki yıllarda taverna müziğiyle özdeşleştirilecek tipik bir anons tarzına örnek olarak, aynı kasetin ikinci şarkısında Arif Susam, müzik devam ederken şunları söylemişti: “Derya bisikletlerinin çok değerli sahibi Sayın Ziya Aslan bey ve değerli eşi; sizleri de dansa bekliyorum”. Özellikle bu tarz anonslar çalışmanın sonraki bölümünde, kültür kullanıcıları olarak taverna izleyicileri kapsamında farklı açılardan değerlendirilecektir. Ancak burada yer verilen bir kısım gazete haberi, müzik kaseti ve görsel materyaller değerlendirildiğinde; taverna sanatçılarının bazılarının, performansları esnasında yaygın olarak bu şekildeki anonsları, seyircileriyle bir iletişim biçimi olarak tercih ettiklerini söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu iletişim biçimi, bir müzik ve eğlence türü olarak 1980’li yılların taverna müziğini karakterize eden niteliklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Bazı statülerin esas işlevlerinin tamamlanması için araçsal açıdan hayati öneme sahip olan bazı eylemlerin, aynı zamanda oyuncu tarafından iddia edilen nitelik ve özellikleri çarpıcı şekilde iletme işine olağanüstü uygun olduğu daha önce ifade edilmişti. Dolayısıyla taverna sanatçılarının performanslarını sergiledikleri ve sahne önü (vitrin) olarak nitelendirilebilecek başlıca mekân olarak tavernalar ve tavernaların belli başlı fiziki özelliklerini oluşturan set; dramatik canlandırmanın amaçladığı nitelikleri iletme bakımından uygun bir zemin oluşturmaktadır. Buradan hareketle söz konusu dönemde, içerisindeki masaların yerleşimi, dekoratif öğeleri, sahneye konumlandırılmış olan ve sanatçının performansına eşlik eden org enstrümanı ve mekânın dış bölümünde yer alan sanatçı ve mekânın adını taşıyan ışıklı tabelalarıyla birlikte tüm bu öğelerin, taverna nitelik ve özelliklerini iletme için oldukça uygun oldukları söylenebilir. Ayrıca müzisyenlerin taverna ve taverna harici bazı mekânlarda sergiledikleri ve performanslarının önemli bir unsurunu oluşturan kişisel vitrinleri de; yine dramatizasyonun amaçladığı, oyunculara ilişkin özellikleri iletme işlevini doğal olarak kolaylaştıran bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla tüm bu unsurların sadece fiziki olarak mevcudiyetleri bile, herhangi bir tutum ya da performans

¹⁴² WEB_3. (2016). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GgAV12bdf6w> (12.08.2016).

sergilenmeksizin, taverna müziğine ilişkin nitelikleri ileten çarpıcı öğeler olarak değerlendirilebilir.

Bu bölümde, 1980’li yıllarda Türkiye’de popüler bir kültür ögesi olan taverna müziğini icra eden sanatçıların ayırt edici ve karakteristik özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda söz konusu nitelikleri analiz etmek için, kavramsal araç olarak Goffman’ın dramaturjik teorisinin yardımına başvurulmuştur. Goffman’ın performans kavramının, içerdiği diğer kavramlarla birlikte, söz konusu dönemdeki taverna sanatçılarının karakteristik özelliklerini belirlemede, metodolojik açıdan yol gösterici bir nitelik taşıdığı, bir teori olarak ortaya konulmuştur.

Bu bağlamda, kültür yaratıcıları olarak taverna sanatçılarının, Goffman’ın ortaya koyduğu kavramlarla genel bir değerlendirmesi yapılabilir. Taverna sanatçılarının performanslarını gerçekleştirdikleri başlıca mekân taverna olmakla birlikte, piyasaya çıkan kasetlerinde yer alan fotoğrafları, halk konserleri ve televizyon programları gibi pek çok farklı zeminin de sahne önü (vitrin) niteliği taşıdığı görülmektedir. Zira tüm bu farklı zeminler, izleyicide “taverna sanatçısı” izlenimini oluşturmak için sergilenen performanslar açısından kritik bir öneme sahiptir. Eğlence mekânları olarak tavernalar ele alındığında, buralardaki fiziki özellikler ve arka plan unsurları “set” olarak ayırt edici özelliklere sahiptir. Uzunlamasına yerleştirilmiş masalar, dekor unsuru olarak farklı noktalara konumlandırılmış çiçekler, dans pisti ve sahneye yerleşik bulunan org veya piyano enstrümanlarının, tavernalar için karakteristik bir set niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Kişisel vitrin açısından da taverna müzisyenleri, ayırt edici bir takım özellikler sergilemektedirler. Görünüş açısından; giyim tarzları, duruşları ve fiziki görünüşleriyle birlikte, görece klasik bir profil sergiledikleri ifade edilebilir. Özellikle, ulaşılabilen dönemin konser kayıtları, taverna performansları ve gerçek hayattaki meslekleriyle örtüşen rolleri oynadıkları filmlerdeki taverna sahnelerinde, takım elbisenin yaygın kişisel vitrin unsurlarından olduğu tespit edilebilmektedir. Diğer fiziki görünüş özellikleri de tavernalarda, kasetlerinde yer alan fotoğraflarda ve dönemin televizyon programları ve gazete kupürlerinde belirginleşmiştir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu görünüş özelliklerinin üzerinde, dönemin genel moda eğiliminin etkisinin olabileceğini de göz önünde bulundurmak gereklidir. Yine kişisel vitrin kavramının bir diğer unsuru olarak “tutum” açısından da taverna sanatçıları farklı bir takım özellikler sergilemektedirler. Özellikle taverna sahnelerinde, izleyicileriyle, şarkılarını söylerken sözlü iletişim kurmakta, dansa davet etmekte ve eğlenceye aktif

katılımlarını sağlamaya çalışmaktadırlar. Bu bağlamda bazı sanatçılarda daha belirgin olmakla birlikte, müşterilerini isim ve mesleki unvanlarıyla selamlamaları ve dans pistine davet etmeleri, neredeyse bir dönem taverna müziğiyle özdeşleştirilen bir tutum olarak hatırlanmaktadır. Diğer yandan, kişisel vitrinlerinin hem görünüş hem de tutum kapsamında değerlendirilebilecek en önemli performans unsurlarından biri olarak org enstrümanını belirtmek gerekmektedir. Zira görünüşle ilişkisi net olmakla birlikte, tutum açısından da sahip olduğu görece önemli konum ortaya konulabilir. Sanatçı şarkılarını seslendirirken, bir yandan seyircilerine seslenmekte, onları eğlenceye ve dansa davet etmekte ve tüm bunları yaparken klavyesinden istediği ritmi ayarlayıp, tuşlarla melodileri ortaya çıkarmaktadır. Özellikle çalışmaya konu olan dönemde, taverna ve piyanist şantör terimlerinin yer yer iç içe geçmiş olması da müzikal bir enstrüman olarak orgun, taverna müziğindeki o dönem merkezi konumuna işaret etmektedir. Tüm bunlar sanatçının, benzer biçimde, farklı durumlarda sergileyebileceği ya da oynayabileceği bir eylem kalıbı olarak rol ya da rutinin içeriğini göstermesi bakımından anlamlıdır. Ayrıca bir bütün olarak, sanatçıya ilişkin izleyicide belirli bir izlenim oluşturmak ya da var olan izlenimi sürdürmek için sergilenen performanslar açısından da önemlidir. Daha önce belirtildiği gibi Goffman, kimi statüler söz konusu olduğunda, statünün esas işlevinin tamamlanması için araçsal açıdan hayati öneme sahip bazı eylemlerin, oyuncunun iddia ettiği nitelik ve özellikleri iletmek için olağanüstü uygun olduğunu ifade etmiştir. Bu ifadeye göre genel olarak taverna sanatçılarının; bu bölümde yer verilen set ve kişisel vitrin unsurlarıyla birlikte, sahne önünde sergiledikleri rol veya rutin aracılığıyla, izleyiciye iletmek istedikleri nitelikleri yansıtılabildikleri ve bu bağlamda dramatik canlandırma açısından oldukça uygun bir statüye sahip oldukları sonucuna ulaşılabilir.

Türkiye’de 1980’li yıllarda, taverna sanatçılarının ön plana çıkan karakteristik özelliklerini, Goffman’ın sosyolojik perspektifiyle bu şekilde kavramsallaştırmak mümkündür. Ancak sonuçta bu yaklaşım biçiminin de sosyal bir teori niteliğinde olduğu ve göreceli bir nitelik taşıdığı belirtilmelidir. Ayrıca başlangıçta belirtildiği gibi, çalışmanın geçmiş yıllardaki belirli bir dönemi kapsamaması nedeniyle, doğrudan sahada gözlem yapma imkanı bulunamamıştır. Bunun yerine, temel olarak yazılı basının söz konusu dönemdeki ulaşılabilen yayınları değerlendirilmiş ve yine o dönemde çekilmiş bazı video ve sinema filmlerinden yararlanılmıştır.

Önceki bölümlerde belirtildiği gibi Gans, beğeni kültürünün yaratıcıları (sanatçılar, yazarlar, oyuncular) ve kullanıcıları (izleyiciler) arasında bir ayırım yapmıştır. Bu ayırma uygun olarak, bu bölümde kültür yaratıcıları, Goffman'ın ortaya koyduğu kavramlarla birlikte inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Bir sonraki bölümde, bu kez kültür kullanıcıları esas alınarak, yine bir takım sosyolojik kavramlarla taverna kültürünün analiz edilmesi amaçlanmıştır.

V. BÖLÜM

BEĞENİ KÜLTÜRÜ KULLANICILARI OLARAK TAVERNA İZLEYİCİLERİ

5.1. Beğeni Kamuları ve Temel Özellikleri

Taverna müziği izleyicilerini bir beğeni kamusu veya izleyici kitlesi olarak analiz etmeden önce, beğeni kamularını ve bu kamuları oluşturan dinamikleri ele alan çeşitli yaklaşım biçimlerini başlangıç noktası olarak belirlemenin anlamlı olacağı düşünülmüştür. Gans'a göre beğeni kültürlerini sıkı sıkıya bağlı değerler sistemleri, beğeni kamularını da örgütlenmiş insan grupları oluşturamaz. İlki benzer değerler taşıyan, her zaman olmasa da çoğunlukla benzer içerikleri bulunan örneklerin bütünüdür; ikinci ise her zaman olmasa bile çoğunlukla benzer değerler taşıyan, kültürün sunduğu seçenekler arasından benzer seçimler yapan insanların bütünüdür. Dahası, bunlar toplumsal araştırmacı tarafından çözümlene amacıyla kurulmuş çözümsel bütünlüktür.¹⁴³ Bütün beğeni kültürleri ve kamuları, beğeni yapısı diyebileceğimiz, kültürler ve kamular arasındaki ilişkileri kuran ve kolaylaştıran bir bağlamın içerisinde, hep beraber varlıklarını sürdürürler. Ancak Gans'a göre bir beğeni yapısının bulunmasının en önemli nedeni, içinde bulunduğu toplumun doğası, özellikle de aşamalı sosyoekonomik yapısıdır. Bütün beğeni kamuları ve kültürleri bu aşamalı yapıya katılır ve ondan etkilenir; beğeni yapısının kendisi de aşamalıdır.¹⁴⁴

Crossley ise beğeni kamularını oluşturan dinamiklere işaret ederken, toplumsal uzamda birbirine yakın olan aktörlerin, beğenileri ve diğer kültürel özellikleri paylaşmaya eğilimli olacaklarını, çünkü toplumsal uzamda yakınlığın, onların etkileşimde bulunma olasılığını artırdığını, beğeniler, yatkınlıklar ve kimliklerin, bir toplumsal etkileşim içinde oluştuğunu ifade etmektedir.¹⁴⁵

Yine Gans, kültürel seçimler, sınıf ve insanların diğer özellikleri arasındaki ilişkilerde, kültür sosyologlarının, bunları sık sık yaklaşma-benzeşme, uzaklaşma-farklılaşma ve hepçillik başlıkları altında tartıştıklarını ifade etmektedir.¹⁴⁶ Hepçil

¹⁴³ H. Gans, "a.g.e.", s. 104.

¹⁴⁴ H. Gans, "a.g.e.", s. 142-143.

¹⁴⁵ N. Crossley, "a.g.m.", s. 218.

¹⁴⁶ H. Gans, "a.g.e.", s. 26.

kavramını Peterson'ın icat ettiğini söyleyen Gans, bu kavramın, kültürel seçimlerini çoğunlukla çeşitli mönülerden yapan insanları tanımlamak için kullanıldığını belirtir.¹⁴⁷

Burada Crossley ortak beğenilerin oluşma dinamiğine işaret ederken, Gans beğeni kamularının yapısına işaret etmektedir. Ancak her iki teorisyenin yaklaşımının ortak noktasının, benzer kültürel beğeni ve değerleri paylaşan insan grupları ya da kamulara yapılan vurgu olduğunu söylemek mümkündür. Diğer yandan beğeni kültürleri ve kamularının yapısında, eğitim düzeyinin bir etkisi olup olmadığı da tartışılabilir. Bu bağlamda Bourdieu ve Gans'ın konuya farklı bakış açılarından yaklaştıkları ve dolayısıyla farklı sonuçlara ulaştıkları görülmektedir. Her ne kadar değerlendirmeleri farklı olsa da beğeni kamularının daha geniş bir perspektiften anlaşılabilmesi amacıyla, eğitim düzeyi ve beğeni kamusu ilişkisine, her iki görüş doğrultusunda kısaca değinmek anlamlı olabilir.

Bourdieu'ya göre beğeni talebinin değişmesini belirleyen etkenler arasında, hiç şüphesiz, eğitim düzeyinin yükselmesiyle bir arada giden ve kültürel ürünlerin sahiplenilmesine yönelik yarışa girecek daha çok sayıda insanın her zaman katılımına neden olan, talebin nicel ve nitel düzeyinin yükselmesi vardır. Eğitim düzeyinin yükselmesinin etkileri, Bourdieu'nun "statüye ilişkin tahsis etkisi" olarak adlandırdığı olgu aracılığıyla kendini göstermektedir. Bu etki, tıpkı bir soyluluk unvanı gibi işlev gören belli bir okul unvanını elinde bulunduranların, toplumsal tanımlarına, toplumsal özeğine uygun düşen pratiklerde bulunmalarında belirleyicidir.¹⁴⁸

Gans'a göre ise, insanlar daha çok gelir ve daha yüksek bir toplumsal konum elde ettikleri zaman da çoğunlukla içinde buldukları beğeni kamusundan ayrılmıyorlar. Belki yeni edindikleri gelire uygun evi, araçları, tekne ve tatilleri satın alıyorlar ama sanat ve müziği almıyorlar. Eğitim düzeyindeki hareketlilik bile bazen kültürel hareketliliğe yönelik bir çabayı beraberinde getirmiyor. Örneğin Gans'a göre, boş zamanlarında sergiledikleri davranışlar bakımından pek çok üniversite profesörünün alt-orta beğeni kamusuna ait olduğu söylenebilir. Yine toplumsal merdiveni yukarı doğru tırmanan insanlar, hemen yeni konumlarını yansıtan bir mahalleye taşınırlar da, o konuma uygun düşen kültürü hiçbir zaman benimsemeyebilirler. Gans'a göre bu, çoğunlukla orta ve aşağı konumdaki kimseler için geçerlidir ve en azından kısmen,

¹⁴⁷ H. Gans, "a.g.e.", s. 25.

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Sosyoloji Meseleleri*, Ankara 2016, s. 200.

eğitim eksikliklerinin kültürel hareketliliğe izin vermemesinden kaynaklanır.¹⁴⁹ Gans, her ne kadar eğitim düzeyindeki hareketliliğin bazen kültürel hareketliliği beraberinde getirmediğini ifade etse de; ekonomik anlamda daha yüksek bir konuma geçen kişilerin, o konumun görece gerektirdiği kültürü benimsememelerinin nedeni olarak da eğitim eksikliğine işaret etmektedir. Diğer yandan, Bourdieu'nun tespitlerinin Fransa, Gans'ın çıkarımlarının ise Amerika Birleşik Devletleri bağlamında odaklandığı belirtilmelidir. Sonuç olarak gelir ve eğitim düzeyiyle, beğeni kamusu ya da kültürel tercihler arasında göreceli olarak anlamlı bir ilişkinin varlığı öngörülebilir. Türkiye ya da bir başka ülke özelinde ise, belirli bir kültür kamusunun ya da bir kültürel tercihin eğitim düzeyiyle ilişkisini saptamanın detaylı bir çalışma gerektirdiği, ayrıca belirtilmelidir. Bu çalışmada, taverna müziğinin izleyici ve dinleyicilerinin eğitim düzeylerinin saptanmasına yönelik herhangi bir araştırma yapılması amaçlanmamıştır. Zira konu bağlamında, özellikle 1980'li yıllarda popüler olan bir kültürün beğeni kamusu için, böyle bir tespit hem mümkün değildir hem de çalışmanın kapsam ve amacı dışındadır.

Tüm bunlardan hareketle, 1980'li yıllarda taverna müziğini dinleyen ve izleyen kitle; bu çalışmada bir beğeni kamusu ya da yine Gans'ın ifadesiyle kültür kullanıcıları olarak ele alınmıştır. Yani taverna müziğinin izleyicileri, benzer değerler taşıyan, kültürün sunduğu seçenekler arasından benzer seçimler yapan insanlar olarak, çalışmanın bu bölümünün konusunu oluşturmaktadırlar. Ancak çalışmanın bu bölümünde esas olarak, tavernaların müşterileri konumunda olan izleyicilerin bir araştırma nesnesi olarak analiz edilmeleri amaçlanmıştır. Zira piyasaya çıkan taverna müziği kasetlerini satın alanlar, televizyonlarda yayınlanan eğlene programlarında takip edenler ya da halka açık konserlerde taverna sanatçılarını izleyenler; hepsi aynı kapsam içinde değerlendirilmek istendiğinde, anlamlı bir bütün oluşturmayacakları düşünülmektedir. Diğer yandan eğlenmek için tavernaları tercih eden kültür kullanıcıları olarak izleyicilerin, daha karakteristik özellikler sergilediklerini söylemek mümkündür. Taverna müziğinin popüler kültür bağlamında incelendiği bölümde yer aldığı gibi; söz konusu izleyiciler, işadamlarından televizyon dünyasının ünlülerine, beyaz yakalılardan spor dünyasının tanınmış isimlerine kadar geniş bir çeşitlilik arz etmektedir. Ancak bu çeşitlilik içinde, elde edilen veriler işığında benzer görünen nokta, söz konusu izleyici kitlesinin, dönemin koşulları esas alındığında görece iyi bir sosyoekonomik düzeyde olmasıdır. Yine görece şık kıyafetleriyle tavernaların dans pistlerinde dans edenler,

¹⁴⁹ H. Gans, "a.g.e.", s. 149.

mekâna özgü konumlandırılmış masalarda oturarak eğlenceye katılanlar ve önceki bölümde aktarıldığı gibi; sanatçıların kendilerini “Derya bisikletlerinin çok değerli sahibi Sayın Ziya Aslan bey ve değerli eşi, sizleri de dansa bekliyorum” şeklinde anons ettiği kimi müşteriler, bir eğlence mekânı olarak tavernaların belki de en kendine özgü öğelerinden birini oluşturmaktadırlar.

Tüm bu karakteristik niteliklerin ışığında taverna müşterilerinin, aynı zamanda bir tüketim davranışı sergiledikleri tespitini yapmak mümkündür. Ancak burada sözü edilen tüketim tutumu, gerçek anlamından oldukça farklı bir özellik sergilemektedir. Söz konusu olan, tüketim davranışı aracılığıyla bir ayrıcalık kazanma, farklılaşma çabasıdır. Benzer şekilde, bireylerin tercih ettikleri sanat ve müzik türleri aracılığıyla kendilerini sınıflandırdıkları bir durumdan da söz edilebilir. Çalışmanın bundan sonraki seyrinde, bu konuda ortaya konulmuş kuram ve yaklaşımların da yardımıyla, taverna müziği izleyicilerinin, farklılaştırıcı ve ayırt edici bir tüketim pratiği olarak taverna mekânlarına katılımlarının analiz edilmesi amaçlanmıştır.

5.2. Değişen Anlamıyla Tüketim ve Farklılaştırıcı Bir Nesne Olarak Kültür Tüketimi

Baudrillard, modern insanın hayatını giderek daha az emek içinde üretimle ama giderek daha fazla kendi ihtiyaçlarının ve refahının üretimi ve sürekli yenilenmesiyle geçirdiğini belirtir. Modern insan, tüketim potansiyelinin ve kapasitesinin tamamını seferber etmeye odaklanmalıdır. Baudrillard’a göre eğer bunu unutursa, kendisine mutlu olma hakkına sahip olmadığı kibarca ve ısrarla hatırlatılır. Tüketim, modern insanın sergilediği ve sergilemek zorunda olduğu sürekli bir etkinliktir. Aksi halde modern insan sahip olduğuyla yetinme ve toplum dışı olma riskiyle karşı karşıya kalacaktır.¹⁵⁰ Yine Baudrillard, çağımızın, günlük beslenme harcamalarının olduğu kadar prestij harcamalarının da hep birlikte tüketmek olarak adlandırıldığı ilk çağ olduğunu ve bunun bütünsel oydaşma uyarınca herkes için geçerli olduğunu ifade eder. Yirminci yüzyılda tüketim söyleninin tarihsel olarak ortaya çıkışı, ekonomi bilimindeki ya da düşüncesindeki kullanımı oldukça eskilere dayanan teknik tüketim kavramının ortaya çıkışından radikal olarak farklıdır.¹⁵¹

¹⁵⁰ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, İstanbul 2016, s. 94.

¹⁵¹ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 254-255.

Dolayısıyla burada Baudrillard, tüketimin farklı bir anlam kazanmasından bahseder. Konunun daha net ifade edilmesi bakımından, yukarıda alıntılanan “prestij harcamaları” ifadesi, başlangıç noktası olarak ele alınabilir. Baudrillard’a göre, yerinin doldurulamaz olduğu nesnel işlev alanının dışında, kendi anlam alanının dışında nesne, gösterge değerini kazandığı yan anlamlar alanında neredeyse sınırsız biçimde başka nesnelere yer değiştirebilir hale gelir. Örneğin çamaşır makinesi, mutfak eşyası olarak hizmet eder ve konfor, prestij ögesi vb. rolü oynar. Tüketimin alanı tam olarak işte bu ikinci alandır. Bu alanda her tür nesne, anlam verici öge olarak çamaşır makinesinin yerine geçebilir. Simgelerin mantığında olduğu gibi, göstergelerin mantığında da nesnelere artık hiç de bir işleve ya da tanımlı bir ihtiyaca bağlı değildir. Bu tam olarak nesnelere başka bir şeye cevap vermesindedir. İster toplumsalın mantığı ister arzunun mantığı olsun, bu başka şeye nesnelere hareketli ve bilinçdışı anlamlandırma alanı olarak hizmet eder.¹⁵² Özetle ifade etmek gerekirse, Baudrillard’a göre tüketim nesnesi bir statü tabakalaşmasını belirginleştirir; eğer yalnızlaştırılmazsa farklılaştırır, tüketicileri toplumsal olarak bir koda dahil eder, bununla birlikte (tersine) toplumsal dayanışmaya yol açmaz.¹⁵³ Başka bir ifadeyle, asla kendinde (kullanım değeri içinde) nesne tüketilmez; gerek sizi ideal gönderge olarak kendi grubunuza ilişkilendirerek, gerekse de üst bir statü grubuna göndergeyle sizi grubunuzdan ayırarak ayırt eden göstergeler olarak nesnelere (en geniş anlamda) her zaman güdümlenir.¹⁵⁴ Burada belirtilmesi gereken bir noktada şudur ki Baudrillard’a göre herkes kullanım değeri olarak nesnelere önünde eşittir, ama aşırı derecede hiyerarşikleşmiş göstergeler ve farklılıklar olarak nesnelere önünde değil.¹⁵⁵

Diğer yandan Bourdieu’nun da tüketim davranışları konusunda benzer olarak nitelendirilebilecek bir düşünce ortaya koyduğu görülmektedir. Ancak Bourdieu, hem pratiklerin üretim şemalarının sistemi hem de pratiklerin değerlendirme ve idrak şemalarının sistemi olarak habitusu işaret eder. Bourdieu’ya göre her iki durumda da habitusun işlemleri, içerisinde vücuda geldiği sosyal konumu ifade etmektedir. Bu bağlamda failler, beğenilerine uygun olarak bir arada iyi duran, onlara yakışan veya daha doğrusu konumlarına uyan giyecek, yiyecek, içecek, spor faaliyeti, arkadaş seçerek kendi kendilerini sınıflarlar, kendi kendilerini sınıflandırılmaya tabi tutarlar. Daha doğru

¹⁵² J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 89.

¹⁵³ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 101.

¹⁵⁴ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 68.

¹⁵⁵ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 106-107.

bir ifadeyle failler, kullanıma hazır hizmet ve mal uzamında, sosyal uzamda işgal ettikleri konuma türdeş bir konum işgal eden malları seçerler.¹⁵⁶

Herbert Marcuse, farklı bir perspektiften, yine tüketimin farklılaşan anlamına vurgu yapan bir düşünce sergilemektedir. Marcuse, tüketim ideolojisinin sahte ihtiyaçlar yarattığını ve bunların bir sosyal kontrol olarak işlevselleştirildiğini ileri sürmektedir. İnsanlar sahip oldukları mallarla kendi değerlerini anlarlar; yani sahip oldukları otomobil, müzik seti, ev tipi, mutfak eşyaları aracılığıyla ruhlarını, benliklerini keşfederler. Bireyi topluma bağlayan mekanizma değişmiştir. Ve sosyal kontrol, yarattığı yeni ihtiyaçlara demir atmıştır. Dolayısıyla Marcuse'a göre reklamlar sahte ihtiyaçlar yaratırlar: örneğin belirli tip giysiler giyen, yiyecekler yiyip içen ve aksesuarlar kullanan bir insan olma arzusu yaratmak.¹⁵⁷

Farklı toplumsal bağlamlara ilişkin örnekler; konunun daha somut biçimde ortaya konulması bakımından anlamlı olabilir. Örneğin Veblen, Amerika'da yaşayan ve kendilerini ve statülerini belirtmek için tüketimi kullanan yeni bir burjuva ve meşguliyetsiz (çalışmayan) sınıfı teşhis eder. Bunlar, iş gibi geleneksel statü belirleyen araçları kullanmak yerine, statülerini Veblen'in deyimiyle "bariz tüketim" aracılığıyla belirler.¹⁵⁸ Benzer biçimde Simmel, yaşadığı dönem içerisinde Berlin'de, şehir yaşamının sahipsizliğiyle karşılaşan yeni kent burjuvalarının, kendi bireyselliklerini sergilemek ve bunu muhafaza etmek için belirli tüketim kalıplarını kullandıklarını ifade eder. Simmel'e göre bireyler, şehir hayatıyla uğraşabilmek için, statü, moda etiketleri ya da bireysel farklılık peşinden koşarak sahte bireysellikler yaratmaya çabalarlar. Storey; hem Veblen hem de Simmel'in teşhis ettiği sınıfın, kendi kimliğini ifade etmek ve kendisini diğer kesimlerden ayırmak için tüketen burjuvazi olduğunu ifade eder.¹⁵⁹

Storey bu noktada, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında tüketimin yapısının köklü bir değişime uğradığını belirtmektedir. Bu dönem boyunca ilk defa, çalışan insanların ihtiyaçtan ziyade istekleri doğrultusunda tüketim yapmaları için yeterli zenginlik vardı: televizyonlar, buzdolapları, arabalar, elektrikli süpürgeler, yabancı

¹⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Seçilmiş Metinler*, Ankara 2014, s. 202.

¹⁵⁷ J. Storey, "a.g.e.", s. 137-138.

¹⁵⁸ J. Storey, "a.g.e.", s. 139-140.

¹⁵⁹ J. Storey, "a.g.e.", s. 140.

lkelerde tatiller vb. Üstelik Storey'e göre bu dönem, tüketim kalıplarını kullanan çalışan kesimin, kendi kimliğini ifade etmeye başladığı bir zamandı.¹⁶⁰

Tüm bunlardan çıkan sonuç, tüketim nesnesinin nesnel anlamının ikinci plana düşmesi ve simge ya da gösterge niteliğinin ön plana çıkmasıdır. Bu bağlamda nesne, bir ihtiyacın karşılanmasından ziyade daha önce değinildiği gibi bir prestij ögesi olma rolünü oynar. Başka bir ifadeyle nesnel işlevinden uzaklaşır. Bu ise nesnenin tüketimi aracılığıyla gerçekleşir. Tüketim, bu noktadan sonra Bourdieu'nun ifade ettiği gibi, bireylerin veya grupların kendilerini sınıflandırmalarının bir aracı haline gelir. Kimi zaman birey, yalnızca ulaşım ihtiyacını karşılamak için otomobil satın almaz, alacağı otomobilin aynı zamanda statüsünü sergileyebileceği bir görünüme sahip olmasını ve yine sosyal konumuna işaret eden bir marka değerini taşımını talep edebilir. Göreceli olarak kimi bireyler için de, kullandıkları kol saatleri, mobil telefonlar ve benzeri cihaz ya da aksesuarlar, kullanım ihtiyacına işaret eden nesnel anlam ve işlevlerinin dışında, bir gösterge ve simge olarak toplumsal konumlarına gönderme yapabilir.

Bu noktada tıpkı tüketim nesnesinin nesnel işlev ve anlamının ikinci plana geçip, gösterge ve simge niteliğinin ön plana çıkması gibi; kültürel ürünlerin de aktörlerin kendilerini sınıflandırmak maksadıyla tükettikleri bir prestij unsuruna dönüşüp dnşmedikleri sorusu gündeme getirilebilir. Bourdieu'ya göre, aktörlerin bu yönde özel bir çaba göstermesine gerek olmaksızın, kültürel pratikler ayırt edici veya seçkin olabilirler. Bourdieu, yaygın olarak kabul gören ayırım tarifinde seçkin tanımlamasının, kendini bayağı ve avam (halka özgü) olandan özel bir çaba göstermeksizin ayırıtıran davranışları tarif etmek için kullanıldığını ifade eder.¹⁶¹ Dolayısıyla her ne kadar Bourdieu'nun işaret ettiği ayırım farklı bir bağlama işaret etse de, çalışmanın bu bölümü için söz konusu olan sorunsal, kültürel pratiklerin de bir tüketim nesnesi gibi sınıflandırma aracı olarak işlev görebilmesidir. Tüm bunlar, tüketimin farklılaşan anlamları içerisinde düşünüldüğünde, doğal olarak kültürün ya da kültürel ürünlerin tüketiminin de sınıflandırıcı bir işleve sahip olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu noktada Baudrillard, kültürün tüketimi sorununun, kültürel içeriklere de kültür izleyicisine de bağlı olmadığını söyler. Baudrillard'a göre belirleyici olan, herhangi bir eseri yalnızca birkaç bin ya da milyonlarca kişinin izlemesi değil; bu eserin, yılın arabası gibi, yeşil alanların doğası gibi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bugün

¹⁶⁰ J. Storey, "a.g.e.", s. 140.

¹⁶¹ Pierre Bourdieu, *Sosyoloji Meseleleri*, Ankara 2016, s. 12.

evrenselleşmiş olan üretim boyutu içinde üretildiği için, geçici bir göstergeden ibaret olmaya mahkum olmasıdır. Kültür artık kalıcı olmak için üretilmez.¹⁶² Her ne kadar Baudrillard, burada kültürü üretim boyutu açısından değerlendirirse de, kültürel üretimin, kültürel bir tüketimle sonuçlanacağı ortadadır. Yine bu durum, aynı zamanda kültürel üretim ve tüketimin değişen anlamlarına da işaret etmektedir.

Bu bağlamda, Baudrillard'ın kültürel tüketime ilişkin verdiği örnekler ve tartıştığı sorular, söz konusu sorunsalı analiz etmek için anlamlı bir katkı sağlayabilir. Baudrillard, Fransa özelinde, *La Bible*, *Les Muses*, *Alpha*, *Le Million* gibi haftalık ansiklopedilerde, *Grands peintres*, *Grand musiciens* gibi müzik ve sanat yapıtlarında tüketilen şeyin ne olduğunu görmenin daha ilginç olabileceğini ifade eder. Bu yayınlara *Science et Vie* ve *Historia* gibi, kendi ifadesiyle “yükselmiş sınıfların” kültürel talebini karşılayan yayınları da ekler ve bir takım soruları gündeme getirerek tartışmaya açar. Bu yükselmiş sınıfların bilim, tarih, müzik, ansiklopedik bilgiyle ilişkide ne aradığı, bu sınıfların bir öğrenim, gerçek bir kültürel formasyon ya da bir yükselme göstergesi arayıp aramadıkları sorusunu yöneltir. Söz konusu sınıflar kültürde bir alıştırma ya da sahiplenilecek bir mal, bir bilgi ya da statü mü aramaktadırlar?¹⁶³ Baudrillard burada, dergi seçiminin salt bilgi edinme güdüsünden ortaya çıkmadığını, okuyucularının sahiplenilecek bir mal, bilgi ve statü arayışı içerisinde olup olmadığı sorusu üzerinden ifade eder. Bu bağlamda, söz konusu dergi seçimlerinin aynı zamanda okuyucu kitlesinin kendi kendini sınıflandırmasının bir aracı olarak işlev gördüğü çıkarılması da yapılabilir. Zira Baudrillard da sorduğu sorunun yanıtını, *Science et Vie* dergisine yönelik talep üzerinden, bir toplumsala katılma göstergesi olarak okumaktadır. Baudrillard, Avrupa sosyoloji merkezinin söz konusu dergi okurlarıyla yaptığı bir araştırmaya gönderme yaparak bir takım çıkarımlarda bulunur. Buna göre, *Science et Vie* okumak Baudrillard'a göre bir uzlaşmanın ürünüdür. Yani bu durum, ayrıcalıklı kültüre özlem ama ayrıcalığın reddi biçimindeki savunmacı karşı güdüyle birlikte ortaya çıkan bir özlem olarak okunur. Daha kesin olarak bu okuma, katılma göstergesi olarak rol oynar. Aynı muğlak talebi taşıyanların, *Science et Vie* (ya da *Les Muses* vb.) okuyanların soyut topluluğuna, potansiyel toplumsala katılma göstergesi olarak kendini ifade eden bir okumadır. Baudrillard, hemen hemen aynı süreci, *Le Nouvel Observateur* okurlarında da bulup ortaya çıkarmanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Bu dergiyi

¹⁶² J. Baudrillard, “*a.g.e.*”, s. 125.

¹⁶³ J. Baudrillard, “*a.g.e.*”, s. 132.

okumak, onun okurları arasına girmek, sınıf simgesi olarak kültürel etkinliklerden yararlanmaktır.¹⁶⁴

Buradan hareketle Baudrillard, kültürelleştirilmiş dergilerin, ansiklopedilerin, cep dizilerinin sunduğu sınırsız malzemenin yanıt verdiği şeyin, giderek keskinleşen statü rekabetine endekslenmiş olan talep olduğunu söylemektedir. Tüm bu kültürel öz, içeriği özerk bir pratiği değil, ama bir toplumsal hareketlilik retorüğini beslediği, kültürden başka bir nesneyi ya da daha çok kültürü sadece kodlanmış toplumsal statü ögesi olarak elde etmeyi amaçlayan bir talebi beslediği ölçüde tüketilir. Kültürel içerik burada tam anlamıyla sadece yan anlam gibi, ikincil işlev olarak ortaya çıkmaktadır. Özetle kültürel içerik, alet değil ama konfor ya da prestij ögesi olduğu andan itibaren tüketim nesnesine dönüşen çamaşır makinesiyle aynı tarzda tüketilmektedir.¹⁶⁵ Baudrillard'a göre bu noktada çamaşır makinesi özgül bir varlığa sahip değildir ve pek çok diğer nesne ve özellikle kültür de onun yerine geçirilebilir. Kültür, başka bir söyleme kayarak başka nesnelere yer değiştirebilir ve (hiyerarşik olarak üstün olsa da) onlarla türdeş olduğu ölçüde tüketim nesnesi olur. Bu sadece Science et Vie için değil, aynı zamanda yüksek kültür, büyük resim sanatı ve klasik müzik vb. için de geçerlidir. Zira bunların hepsi gazete ve dergi satış yerlerinde bir arada satılabilir. Söz konusu kültürel ürünlerin çeşitli yerlerde bir arada satılıyor oluşu, ne satış yerine, ne tiraj miktarına ne de izleyicilerin kültürel düzeyine ilişkin bir sorundur. Eğer tüm bunlar hep birlikte satılıyor ve tüketiliyorsa bu, her tür başka nesne kategorisinin tabi olduğu aynı rekabetçi göstergeler talebine kültürün de tabi olması ve kültürün bu talebe göre üretilmesi anlamına gelmektedir.¹⁶⁶

Baudrillard'ın yer yer çeşitli araştırmaları da referans olarak ortaya koyduğu tespitlerine ilişkin söz konusu örnekler, Fransa özelinde belirli bir tarihsel dönem ve bağlamı işaret eden kültürel seçimler üzerinedir. Ancak söz konusu tespitlerin, çalışmanın bu bölümünün ele aldığı sorunsala örnek teşkil edebilecek bir model olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Zira her ne kadar ulusal bağlam, dönem ve kültür içerikleri farklılaşsa da işaret ettiği gerçeklik, kültür ürünlerinin tüketimi konusunda değişen bir anlayışı ifade etmektedir. Bu başlık içerisinde ele alınan konuyu kısaca özetlemek gerekirse; öncelikle tüketimin anlam değiştirerek bir sınıflandırma ve

¹⁶⁴ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 133.

¹⁶⁵ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 133.

¹⁶⁶ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 134.

farklılaştırma aracı olarak işlev görmesi üzerine değinilmiştir. Bu bağlamda tüketimin anlamının değişmesi, tüketim nesnesinin nesnel anlamının ikinci plana düşmesi ve bireylerin veya grupların statülerine gönderme yapan bir gösterge veya simge durumuna geçmesine işaret etmektedir. Dolayısıyla Bourdieu'nun işaret ettiği gibi failler, sosyal uzamda konumlarına uyan, yakışan ve bu konumlarına türdeş bir konumda yer alan mal ve hizmetlere yönelmektedirler. Bu durumun neticesinde bir nesne, herhangi bir nesnel ihtiyaca cevap vermesinin yanında, bir prestij ögesi olarak da işlev görmektedir.

Tüketimin ve tüketim nesnelерinin, bireylerin statülerine gönderme yapan farklılaştırıcı bir öge olarak değişen anlamları, çalışma kapsamında aynı değişimin kültür ürünlerinin tüketimi konusunda da yaşanıp yaşanmadığı sorusunu gündeme getirmektedir. Bourdieu bu bağlamda, daha önce belirtildiği gibi, kültürel pratiklerin, aktörlerin bu yönde özel bir çabaları olmaksızın ayırt edici veya seçkin olabildiklerini ifade etmiştir. Baudrillard da, Fransa'da yayınlanan bazı dergilerin okur kitlelerinden yola çıkarak, benzer çıkarımlarda bulunmuştur. Buna göre söz konusu dergileri tercih eden okur kitlesi, bir statü arayışına yönelmekte ve tercih ettikleri yayımlarla bir toplumsal gruba katılma beklentisi içinde olmaktadır. Bu noktada, nesnelерin ve kültürel ürünlerin, statüye gönderme yapan bir prestij ögesi olarak anlamlarının değişmesinin; müzik ve daha genel olarak sanat için de söz konusu olup olmadığı, yanıtlanması gereken bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir sonraki alt başlık içerisinde, bu sorunun tartışılması amaçlanmıştır.

5.3. Tüketimle Anlam Değıştiren Sanat ve Müzik

Tüketim olgusunun anlam değıştirmesiyle birlikte, nesnelерin ve kültür ürünlerinin, bir statü rekabetinin parçası olarak yeni anlamlara sahip olduğu, çeşitli teorik yaklaşım ve örneklerle ortaya konulmaya çalışıldı. Bu bağlamda sanat ve müzik ürünlerinin de tüketim kültürünün bir parçası olması, dolayısıyla da benzer biçimde bir anlam değışikliğine maruz kalması ihtimali değerlendirilebilir. Bu başlık içerisinde, öncelikle Baudrillard ve sonrasında Bourdieu'nun, araştırma için bir çıkış noktası oluşturabileceği düşünülen teorik yaklaşımlardan yararlanılmaya çalışılmıştır. Her ne kadar metodolojik ve düşünsel anlamda her iki sosyal teorisyen farklı yaklaşımlar sergilese de, konu bağlamında, sanat ve sanat ürünlerinin ve aynı zamanda kültür ve kültür ürünlerinin, gerek tüketim olgusuyla ilişkisi, gerekse de bir farklılaşma ve ayırım aracı olarak işlev görmesi temelinde, konuya ışık tutabilecek nitelikte düşünceler ortaya

koyduklarını söylemek mümkündür. Şu nokta ifade edilmelidir ki burada amaçlanan, iki önemli ismin düşüncelerini bağdaştırmak ve bir senteze ulaşmak değil; her iki teorisyenin düşüncelerinden konu bağlamında kavramsal araçlar olarak yararlanmaktır.

5.3.1. Değere İndirgenen ve Yanılsamasını Kaybeden Sanat

Baudrillard'ın 1996 yılında yayınlanan "Sanat Komplosu" adlı makalesi, her ne kadar çağdaş sanat özelinde yorum ve eleştiriler içerse de genel manada sanatın değişen anlamlarına ilişkin de çıkarsamalar yapılabilecek düşünceler ortaya koymaktadır. Makalenin kitaplaştırılan baskısında, "Sanat Korsanlığı" başlıklı bir sunuş yazısı bulunan Sylvere Lotringer, sanatın, onu tüketim denen bulaşıcı hastalıktan sözüm ona koruyan dev bir balonun içine kapanmaya çalıştığını söylemektedir. Oysa tüketim, Lotringer'e göre, bir hastalık gibi onun da içine sızmıştır ve kendi ifadesiyle "sanat meraklılarının kızarmış yanaklarından, hummalı davranışlarından" bellidir bu. O'na göre balon hızla aşırı şişmektedir. Kısa bir süre sonra, mükemmel şekline kavuşarak sınırlarını zorlayacak, tıpkı bir sakız gibi veya 1987'deki borsa gibi patlayıverecektir. Bu noktaya paralel olarak sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunmaktadır. Sanatla alakası olmayan her şey sanata dönüşmektedir. Tüm bunların sonucu olarak sanat, sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirmiş durumdadır. Tam da bu nedenle sanat, her yerde bulunabilmektedir. Estetik ilkenin sonu, sanatın yok oluşunun değil, toplumsal bünyenin her yerine nüfuz edişinin işaretidir.¹⁶⁷

Lotringer bu noktadan devam ederek, sanatın dev bir ticaret sahasına dönüşmesinin yetmediğini; profesyonel sözleşmeleri, sergileri, sayısız bienalleri, starları, fan kulüpleri, erbaplık ağlarıyla dört bir yana yayılan muazzam bir çokuluslu şirkete dönüştüğünü ifade etmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen Lotringer'e göre, sanatın hala mutlak hürmetle, hatta kutsal bir ürkeklikle karşılanması beklentisi bulunmaktadır.¹⁶⁸ Lotringer'in sunuş yazısında, Baudrillard'ın çağdaş sanatı hedef alan makalesini destekler nitelikte çeşitli yorumlar bulunmakla birlikte, sanat ve tüketim ilişkisine göndermede bulunan eleştirilere de belirgin bir şekilde yer ayrıldığını söylemek mümkündür. Söz konusu eleştirilerden biri kültürel aşırı üretimin, zincirinden boşanmışçasına çoğaldığı yorumudur. Maddi mallar gibi sanat da piyasanın taleplerini

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, İstanbul 2014, s. 12.

¹⁶⁸ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 16.

karşlamak için durmadan kendini yeniden işlemektedir.¹⁶⁹ Hatta Baudrillard da kitabında yer alan bir söyleşide, kültürel aşırı üretime işaret eden yorumunu şu cümlelerle ifade etmektedir: “*Kimse bana sanat bitti, öldü dedirtmesin. Bu doğru değil. Sanat, artık sanat namına bir şey kalmadığı için ölmez, çok fazla sanat olduğu için ölür. Gerçeklik fazlalığı da, kendini gerçeklik olarak dayatan sanat fazlalığı da beni umutsuzluğa sevk ediyor*”.¹⁷⁰

Sanatın bir tüketim nesnesi olarak değişen anlamının, Lotringer’in, Baudrillard’ın kitabındaki sunuş yazısında vurguladığı belli başlı konulardan biri olduğu ifade edilmişti. Devamında sanatın tüketimle olan ilişkisi, Baudrillard’ın yazdığı “Sanat Komplosu” ismini taşıyan makalesinin de yer aldığı kitabında, çağdaş sanata yöneltilen eleştirilerin merkezinde yer alan konulardan biri olarak göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Baudrillard, değerlerin pek de iyi durumda olmadığını ifade ettiği günümüzde, sanatın değere indirgenmiş olduğunu söylemektedir. Değerleri, estetik değer, ticari değer vs. olarak işaret eden Baudrillard, değerlerin pazarlık edilebilir, alınıp satılır, takas edilir nitelikte olduğunu da belirtir.¹⁷¹ Hatta bir noktada Baudrillard, modern sanatçıların, Rönesans’tan beri dinsel resim yaptıklarını sanırken aslında sanat eseri üreten sanatçılar gibi; bambaşka bir şeyi yaparken sanat eseri ürettiklerini düşünüp düşünmedikleri sorusunu yöneltir. Ve bu noktada sorusunu, modern sanatçıların ürettikleri nesnelere, sanattan külliyen farklı bir şey olup olmadığı vurgusunu taşıyan başka bir soruyla tamamlar.¹⁷²

Aslında Baudrillard’ın temel eleştiri noktalarından biri, sanatın çeşitli alanlarında ortaya konulan sanatsal ürünlerin uğradıkları yanılsama kaybidir. Bu aynı zamanda, imgenin yok oluşu olarak da okunabilir. Örneğin bu durumu sinema alanında; “teknoloji geliştikçe, sinematografik etki kusursuzlaştıkça, yanılsama da çekip gitmektedir” şeklinde ifade etmiştir. Baudrillard’a göre, günümüz sineması ne ima tanır ne de yanılsama: Her şeyi hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür bir düzeyde birbirine bağlar. Yüksek çözünürlük denen şeye, başka deyişle imgenin yararsızca kusursuzlaştırılmasına her geçen gün biraz daha yaklaşılmaktadır. Ama imge, gerçek zamanda üretilen üretilen, tam da bu sebepten imge olmaktan çıkmaktadır. Mutlak berraklığa, yüksek çözünürlüğe, imgenin gerçekçi kusursuzluğuna ne kadar yaklaşırsak,

¹⁶⁹ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 21.

¹⁷⁰ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 70-71.

¹⁷¹ J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 69.

¹⁷² J. Baudrillard, “a.g.e.”, s. 43.

yanılsama gücü de o ölçüde kaybolmaktadır.¹⁷³ Baudrillard'ın, ilk bakışta daha farklı bir konuya işaret ediyor görünebilecek bu eleştirilerinin, bir noktada sanat ve tüketim ilişkisine bağlandığını söylemek mümkündür. Zira Baudrillard'a göre esrarından ve yanılsamasından mahrum kalan her şey var olmaya, görünür belirişe mahkum; reklama, kendine inandırmaya, kendini sergiletmeye, kendine değer verdirilmeye mahkum durumdadır. Bu noktadan hareketle modern dünyanın özünün reklamcılık olduğunu ifade eder. Dolayısıyla bugün her şey kendisini göstermek istemektedir. Teknik, endüstriyel, medyatik nesnelere, her türden yapıntı; ifade etmek, görülmek, okunmak, kaydedilmek, fotoğraflanmak istemektedir. Baudrillard'a göre bir şeyin fotoğrafı çekildiğinde, bu eylem, fotoğrafı çekenin kendi zevki için gerçekleştirilmez. Kişi burada, sadece, fotoğrafının çekilmesini isteyen şeyin sahnelenmesindeki bir figürandır. Bu figüran, çevresindeki dünyanın kendi reklamını yapma sapkınlığı tarafından gizlice dürtüldüğünden habersizdir üstelik.¹⁷⁴ Baudrillard, benzer çerçevedeki eleştirileri neticesinde, özgül bir faaliyet olarak sanatın tümünden kayboluşuna doğru ilerlendiği yorumunu yapar. Bu bağlamda, sanat ya sonunda bugün her yerde görüldüğü gibi elektroniğe aktarılan saf tekniğe ve zanaatkarlığa rücu eder, ya da her şeyin estetik bir alet işlevi gördüğü ilksel ritüele rücu eder. Sanat olarak sanat belki de sadece insan türünün tali, geçici bir lüksü, bir parantez olagelmıştır.¹⁷⁵

Sanatın değere indirgendüğünü ifade eden Baudrillard'a göre, sanat asıl olarak bir formdur. Formlar, form olarak başka bir şeyle takas edilemez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değer de bu bedel karşılığında ortaya çıkar.¹⁷⁶ Buradan hareketle, Baudrillard'a göre değer karşısına form konulmalıdır ve özellikle sanat piyasası aracılığıyla, bir değer tuzağına yakalanmış olduğumuz itiraf edilmelidir. Yine de Baudrillard, kendi ifadesiyle her ne kadar radikal bir istisna biçiminde olsa da, formun, başka deyişle dünyanın yanılsamasının var olduğuna inandığını söylemektedir.¹⁷⁷ Bu noktada, Baudrillard'ın "Sanat Komplosu" adlı makalesinde ifade ettiği eleştirilerin ve ileri sürdüğü düşüncelerin, farklı yorum ve tepkilere neden olduğu, yine kitapta yer alan diğer yazı ve söyleşilerin içeriğinden anlaşılmaktadır. Aynı zamanda, Baudrillard'ın söz konusu makalesinin de yer aldığı kitabında ileri sürdüğü düşüncelerin, burada yer verildiği ölçüde dar bir kapsamda olmadığı da ifade edilmelidir. Dolayısıyla sanata

¹⁷³ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 29.

¹⁷⁴ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 39.

¹⁷⁵ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 44.

¹⁷⁶ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 69.

¹⁷⁷ J. Baudrillard, "a.g.e.", s. 92.

ilişkin, kitapta yer alan kimi düşünceler, belki de sanatı esas alan bir perspektiften daha detaylı bir şekilde değerlendirilebilir. Ancak burada söz konusu olan, Lotringer'in sunuş yazısında da üzerinde durduğu ve Baudrillard'ın özellikle sanatta yanılısama kaybından yola çıkarak ifade ettiği gibi, sanatın ve sanat ürünlerinin bir tüketim unsuru olarak anlamının değişmesi ya da nesnel işlevinin artık ikincil düzeyde kalmasıdır. Bu çalışmanın amacı düşünüldüğünde söz konusu fikirlerin, çalışmanın bu bölümü için teorik referans noktalarından birini oluşturabileceği değerlendirilmiştir. Zira önceki bölümlerde taverna müziğinin, şiddet ve kaosu geride bırakma sürecindeki bir toplumun eğlence talebine karşılık gelmiş olabileceği değerlendirilmiştir. Diğer bir mekanizma olarak da dönemin siyasal iktidarının uyguladığı liberal politikalarından, söz konusu politikaların sosyoekonomik yönden belirli güce sahip bir toplumsal sınıfın oluşumunu desteklemesi yönüyle değinilmiştir. Bu aşamada ise taverna mekânlarına talep gösteren kitlenin azından bir bölümünün, sınıflandırıcı bir tüketim pratiği sergilemiş olabilecekleri düşünülmektedir. Bu noktada, farklı bir bağlama işaret etse de sanatın farklılaşan anlamlarına ilişkin burada yer verilen düşüncelerin, araştırmanın bu bölümü için kavramsal çıkış noktalarından birini teşkil edebileceği değerlendirilmiştir.

5.3.2. Sanatsal Yaratım ve Farklılaştırma İlkesi Olarak Beğeniler

Baudrillard ve Lotringer'in düşünceleri, en genel anlamıyla sanatın değişen anlamına işaret etmektedir. Bourdieu ise doğrudan beğenilerin sınıflandırıcı işlevine değinmektedir. Bu bağlamda, konuya ilişkin düşüncelerinin temel noktalarından birini beğeniler oluşturur. Daha önce belirtildiği gibi, Bourdieu'ya göre bireyler, sosyal uzamdaki mal ve hizmetlerden konumlarına türdeş olanları tercih ederek kendilerini sınıflandırmaya tabi tutmaktadırlar. Dolayısıyla kimi aktörler için, beğenilerin de bir sınıflandırma işlevine sahip olduğu çıkarımını ortaya koymak mümkündür. Beğenilerin bu işlevine değinmeden önce, Bourdieu'nun sanatsal yaratım ya da kültürel üretime ilişkin düşüncelerine kısaca yer vermek, konuya ilişkin düşüncelerini kavramak bakımından anlamlı bir giriş noktası olacaktır. Buna göre Bourdieu için yaratım olarak adlandırılan şey, toplumsal olarak teşkil edilmiş bir habitus ile kültürel üretimin iş bölümünde önceden tesis edilmiş veya olası belli bir konum arasındaki buluşmadır. Sanatçının eserini oluşturduğu ve bunun bir bölümü olarak kendini sanatçı olarak oluşturduğu süreç, konumu ve habitusu arasındaki diyalektik ilişkidir. Bu bağlamda Bourdieu'ya göre üreticinin habitusu, tamamıyla konumun ürünü değildir. Üreticinin toplumsal özelliklerinden, ürettiği ürününün özelliklerine asla doğrudan doğruya

gidilemez. “Eğer habitusu az veya çok eksiksiz yaratan konumsa bu, önceden az veya çok eksiksiz biçimde getirilen habitusun (konuma meyli, seçilmeyi belirleyen mekanizmalar nedeniyle) konumda kendisini bulmasından, neredeyse bu konum için teşkil edilmiş olmasından, konumu teşkil etmeye katkıda bulunmasındandır”.¹⁷⁸ Böylece Bourdieu’ya göre sanat eserinin öznesi, ne görünür tek neden olan tek başına sanatçıdır ne de toplumsal bir gruptur. Ona göre sosyoloji ya da toplumsal tarih, bir yazarı veya bir eseri soyut durumda ele aldığında sanat eserinden hiçbir şey anlayamaz, özellikle de sanat eserinde özgüllüğü oluşturan şeyi hiç anlayamaz. Dolayısıyla Bourdieu, sanat eserinin öznesinin, bir pozisyonla, yani bir alan ile ilişki halinde bir habitus olduğunu belirtmektedir.¹⁷⁹

Sanat eserinin üretimi veya yaratımı sürecini Bourdieu, ana hatlarıyla bu şekilde açıklamaktadır. Bu bağlamda, teorisini çeşitli argümanlarla daha detaylı bir biçimde ortaya koyar. Ancak bu çalışma için, Bourdieu’nun sanat ve müzik beğenilerine ilişkin düşüncelerine yer vermeden önce, bir başlangıç noktası olarak bu kapsamda ele almanın yeterli ve amacına uygun olacağı değerlendirilmiştir.¹⁸⁰ Bu noktadan itibaren sanat eserinin üretim ilkesinden hareketle, beğenilere ilişkin temel özellikler ele alınabilir.

Bourdieu’ya göre beğeniden bahsedebilmek için, iyi zevk ya da kötü zevk olarak, seçkin ya da avam olarak sınıflandırılmış ve aynı şekilde sınıflandırıcı, hiyerarşiye tabi ve hiyerarşi kuran ürünler ile bu ürünler arasında kendisine uygun düşeni, zevkine göre olanı algılayabilecek sınıflandırma ilkeleriyle donanmış zevk sahibi insanların olması gerekir.¹⁸¹ Bu şekilde, Bourdieu’nun ifadesiyle geçici bir tanıma ulaşılmış olur. Buna göre bir kişi ya da bir grubun pratikleri ve özelliklerinin bir bütünü olarak görülen beğeniler; ürünler ile bir beğeni kategorisi arasındaki karşılaşmanın ürünüdür.¹⁸² Bourdieu, sanat eseriyle tüketici arasındaki karşılaşmada, beğenisini nesneye dönüştürme yeteneği vasıtasıyla, bu beğeniye ruh durumundan ya da beden durumundan gözle görülür ve kendi zevkine uygun bir şeye çeviren, eseri üreten biri olarak sanatçıdan da bahseder. Beğenin nesneleştiricisi olarak sanatçının nesnelleştirdiği ürün, onun zevkine uygun olabilir ya da olmayabilir, ancak Bourdieu’ya göre, sanatçının bir beğeniye nesneleştirme noktasında gerekli olan yeteneğe sahip

¹⁷⁸ P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 242-243.

¹⁷⁹ P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 244.

¹⁸⁰ Bu konuda Bourdieu’nun detaylı analizi için bkz. “Peki Ama Yaratıcıları Kim Yarattı?”. P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 239.

¹⁸¹ P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 191.

¹⁸² P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 192.

olduğu kabul edilir.¹⁸³ “O halde beğeniler, belirli bir kişinin yaptığı seçimler bütünü olarak, sanatçının nesneleştirilmiş beğenisi ile tüketicinin beğenisi arasındaki bir karşılaşmanın ürünüdür. Geriye, zamanın verili bir anında, nasıl her beğeniye uygun ürünlerin bulunduğunu (her ürüne uygun düşen bir beğeni kategorisi her ne kadar olmasa da), en çeşitli müşterilerin nasıl kendi zevklerine uygun nesnelere bulduklarını anlamak kalıyor”.¹⁸⁴

Bourdieu'nun, konu kapsamında yer verilen düşüncelerini ana çizgileriyle özetlemek, söz konusu düşüncelere bu başlık içerisinde yer verilmesinin nedenlerini açıklama işlevi görebilir. İlk olarak Bourdieu, sanat eserinin üretim sürecini analiz etmek için habitusu işaret eder. Bu bağlamda, sanat eserinin ve dolayısıyla sanatçının oluşumu süreci, üreticinin habitusu ve konumu arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Beğeni ise, sınıflandırılmış ve sınıflandırıcı ürünler ile sınıflandırma ilkeleriyle donanmış bireyleri gerektiren bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla beğeniler, sanatçı ve tüketicinin beğenisi arasındaki bir karşılaşmanın ürünüdür. Beğeni karşılaşmasının görünür aracı ise sanatçının nesneleşmiş beğenisi olan sanat ürünü ya da eseridir. Burada en belirgin noktalardan biri, hem ürünlerin sınıflandırılmış ve sınıflandırıcı olması, hem de bireylerin sınıflandırma ilkeleriyle donanmış olmasıdır. Aynı zamanda kültür ve sanat ürünlerine talep gösteren bireyler, Bourdieu tarafından tüketici olarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla genel manzaraya bakıldığında, burada hem bir sınıflandırma ve farklılaştırma aracı olarak sanat ürünleri vurgusu yapılmış, hem de sanat eserlerine talep gösteren bireyler, tüketici olarak ifade edilmişlerdir. Her ne kadar farklı yaklaşımlar ve kavramlar çerçevesinde ortaya konulsa da tıpkı Baudrillard'ın ifade ettiği gibi, burada da sanatın nesnel anlam ve işlevinden ziyade, bir gösterge ve simge olarak statüye işaret ettiği bir yapıdan söz etmek mümkündür. Ancak Bourdieu bunu, sınıflandırma kavramı üzerinden ifade etmektedir. Şu cümlesi, bu konudaki yaklaşımını özetlemesi bakımından anlamlıdır: “Gerçekten de beğenilerimiz bizi ifade eder veya açığa vurur, yargılarımızdan, örneğin siyasal yargılarımızdan bile daha fazla biçimde”.¹⁸⁵

¹⁸³ P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 193.

¹⁸⁴ P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 194.

¹⁸⁵ P. Bourdieu, “a.g.e.”, s. 187.

5.3.3. Toplumsal Bir Sınıf ve Gruba Aidiyet Göstergesi Olarak Müzik

Peki, bir sanat dalı olarak müziğin de nesnel işlevinden uzaklaşarak, statüye gönderme yapan bir simge veya gösterge niteliği taşıdığı veya başka bir ifadeyle, müzik ürünlerinin de sınıflandırıcı bir özelliğe sahip olduğu tespitini yapmak mümkün müdür? Bourdieu'ya göre hiçbir şey, insanın ait olduğu sınıfı doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından, müzik beğenileri kadar belirleyici değildir.¹⁸⁶ Hatta Bourdieu, konserin büyük burjuva kutlamalarından biri haline gelmeye eğilimli olduğunu kavramak için, konsere gitmekten ya da soylu bir enstrümanı çalmaktan daha ayırt edici, daha sınıflayıcı, yani ait olunan toplumsal sınıfa ve sahip olunan tedrisi sermayeye daha sıkıca bağlı hiçbir şey olmadığını ifade eder.¹⁸⁷ Bu bağlamda Bourdieu, beğenilerin toplumsal koşullara göre çeşitlenmesi esas alındığında, bir kişinin ait olduğu sınıfın ya da klasmanın, tıpkı sevdiği aparatifler gibi, tercih ettiği müziklerden şaşmaz biçimde anlaşılabilirliğini söylemektedir.¹⁸⁸

Müziğin sınıflandırıcı işlevine ilişkin farklı örnekler de sunulabilir. Storey'in, Hall ve Whannel'in pop müzik kültürüyle ilgili çalışmalarından aktardığı gibi; pop müzik kültürü, yani şarkılar, konserler, dergiler, festivaller, pop yıldızlarıyla röportajlar, filmler vb. gençler arasında ortak bir kimlik oluşturmada etkilidir. Ticari eğlence pazarının sunduğu kültür, gençlerin duygu ve davranışlarına ayna tutması ve aynı zamanda bu tavrın yansıyabileceği bir ifade edici alan ve semboller bütünü sunması bakımından önemli bir işleve sahiptir.¹⁸⁹ Benzer biçimde Hall ve Jefferson'un çalışmalarında ifade ettiklerine göre, alt kültürel müzik dinlemek, belki de müziğin en aktif biçimde tüketimidir. Müziğin tüketimi, bir alt kültürün, kendini diğer toplum üyelerinden ayırarak kimliğini geliştirdiği ve kültürel olarak kendini yenilediği araçlardan biridir.¹⁹⁰ Amerikalı sosyolog David Riesman'a göre de bir müzik parçasını tüketmek, dünyada var olmanın bir yoludur. Müzik tüketimi, gençlerin başkalarını yargılayıp, başkaları tarafından yargılandıkları bir işaret (simge) olarak ele alınır. Alt kültür gençliğinin bir parçası olmak; müzik zevkini sergilemek ve bu müziğin tüketiminin müşterek bir yaratım eylemi olduğunu ileri sürmektir. Riesman'a göre topluluğun gerçek ya da hayali olması önemli değildir. Önemli olan, müziğin ortaklık

¹⁸⁶ P. Bourdieu, "a.g.e.", s. 185.

¹⁸⁷ P. Bourdieu, "a.g.e.", s. 186.

¹⁸⁸ P. Bourdieu, "a.g.e.", s. 188.

¹⁸⁹ J. Storey, "a.g.e.", s. 119.

¹⁹⁰ J. Storey, "a.g.e.", s. 121-122.

ve topluluk hissi uyandırmasıdır. Bu topluluk ve ortaklık, tüketim hareketi içinde yaratılır. Yani müzik dinlerken kimse yanımızda olmasa da, aslında diğerlerinin hayali olarak bulunduğu bir bağlam vardır ve bu bağlam içinde diğerleri ile bağlantı kurmak için girişimde bulunulur.¹⁹¹ Storey'in aktardığı bir çalışmaya göre ise, Paul Willis, pop müziğin motosikletli gençlik kültürünün önemli bir halkası olduğunu keşfetmiştir. Tercihleri 1950'lerin sonlarındaki rock and roll parçalarıdır. Müzik seçimleri, motosiklet gençliği için gerçek değerdeki şeylere dönmek ve onları yansıtmak için diyalektik kapasiteye sahiptir. Yine Willis'in bulgularına göre, motosiklet gençliği gibi hippilerin müzik seçimleri de kasıtlı ve bilinçlidir. Tercih ettikleri bu müzik, progressive rock olarak adlandırılır.¹⁹² Willis, bu iki grubun başarısını, alt kültürün kutsallığa aykırı gücünü sergilemelerine ve kendi anlamlarını yansıtmak için belirli ürünleri ve eserleri dikkatle seçip yaratıcı biçimde geliştirmelerine bağlamaktadır.¹⁹³

Örneklerin çoğaltılması mümkün olmakla birlikte, burada müziğin sınıflandırıcı ve farklılaştırıcı işlevine ilişkin aktarılan yaklaşımlar, ilk bakışta birbirlerinden farklı görünebilir. Bourdieu, müziğin, bireyin ait olduğu sınıfı doğrulayan bir gösterge işlevine sahip olduğunu belirtir. Hall ve Whannel, pop müzik kültürünün, gençler arasında ortak bir kimlik oluşumundaki etkisine işaret eder. Hall ve Jefferson, müzik tüketimini, bir alt kültürün kendini diğer toplum üyelerinden ayırarak kimliğini geliştirdiği araçlardan biri olarak görür. Riesman ise, müziğin, ortaklık ve topluluk hissi uyandırması işlevine vurgu yapar. Willis'in çeşitli çalışmaları da alt kültürlerin, değerlerini yansıtan müzik seçimlerine işaret eder. Birer cümleyle kısaca özetlenmeye çalışılan söz konusu araştırma ve düşüncelerin ortak özelliği, müziğin sınıflandırıcı ve ayırt edici işlevine atıfta bulunmalarıdır. İster bir toplumsal sınıf olsun, ister bir gençlik kesimi ya da alt kültürel bir grup; kendilerini diğer sınıf ya da gruplardan ayırt etmek için müzik beğenilerini bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu bağlamda, söz konusu işlevi göz önünde bulundurarak müzik seçimi yaptıkları, müzik tüketimine yöneldikleri, müziği tükettikleri söylenebilir. Bu tespit, müzik seçiminin nesnel veya gerçek amacını, yani salt müzik dinleme ihtiyacını göz ardı etmemektedir. Ancak daha önce değinildiği gibi, Baudrillard'ın tüketim nesnelere veya kültürel ürünlerin seçimine ilişkin ortaya koyduğu düşüncelere benzer biçimde; müzik, bir topluluğa ya da potansiyel bir toplumsala katılma göstergesi olarak rol oynamaktadır.

¹⁹¹ J. Storey, "a.g.e.", s. 122-123.

¹⁹² J. Storey, "a.g.e.", s. 124-125.

¹⁹³ J. Storey, "a.g.e.", s. 126.

5.4. Sınıflandırıcı Bir Tüketim Pratiği Olarak Taverna

“Kentsel mekanlar, gerçekte, ne tür saklı/müphem bir iradeye boyun eğmiş olurlarsa olsunlar, temelde, taşıdıkları sosyalite bağlamı; iletişimsel izlek, müdavimlerine atfettikleri iktidar, statü, prestij ve kimlik öğeleri, derin bir sosyolojik ardalanı örnekleyebilecek niteliktedir”.¹⁹⁴ Tüketimin değişen anlamı ve kültür, sanat ve müzik beğenilerinin de bu kapsamda değerlendirilebilecek sınıflandırıcı niteliklerine değinilmiştir. Bu aşamada, tavernalara katılım göstermenin de benzer biçimde bütүнleştirici/ayırıştırıcı bir sınıflandırma pratiğine karşılık gelip gelmediği tartışılabilir.

Milliyet gazetesinde, 1989 yılının ilk günlerinde yer alan bir haberde, yılbaşı gecesi büyük otellerin eğlence salonlarını daha çok turistlerin doldurduğu, dar gelirli yurttaşların ise tek eğlencelerinin televizyon olduğu yazılmıştı. Bunun yanında, fiyatların yüksek olması nedeniyle gazino, taverna türü eğlence yerlerinin fazla rağbet görmediği de eklenmişti.¹⁹⁵ Buradaki haber, daha önce çeşitli gazete haberlerinden ve tavernalardaki sahne programlarından yola çıkılarak kısa bir biçimde değinilen; taverna müşterilerinin görece belirli bir seviyenin üzerinde ekonomik güce sahip olduklarına ilişkin yorumu destekleyen küçük bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada, 1980’li yıllarda tavernaların bir eğlence mekânı olarak kazandığı popülaritenin ortaya konulmaya çalışıldığı bölümde aktarılan gazete haberlerinden bir kısmına tekrar yer verilmesi anlamlı olabilir. Bu haberlerde; tiyatro oyunlarının 100. kez sahnelenmesini tavernada eğlenerek kutlayan dönemin tanınmış tiyatro ve dizi oyuncularını, önemli bir maç öncesi moral depolamak için tavernada eğlenen futbolcuları, yine maç galibiyetlerini tavernada kutlayan futbolcular ve hatta başka bir organizasyon kapsamında tavernada bir araya gelen hakemlerden bahsedilmiştir. Yine söz konusu dönemde pek çok uluslararası spor organizasyonunda başarılı olmuş ve adından sıkça söz ettirmiş bir sporcunun da, eğlenmek için gittiği tavernada verdiği röportaj, gazetede yer almaktaydı. Medya şirketi çalışanları da, eğlenerek yılın yorgunluğunu atmak için bir araya geldikleri tavernada, haber konusu olabiliyorlardı. Dolayısıyla genel manzaraya bakıldığında, eğlence mekânı olarak taverna müşterilerinin, çeşitli kesimlerden ve meslek gruplarından oluştuğu görülmektedir. Ancak daha önce ifade edildiği, gibi dönem koşulları içinde göreceli olarak belirli bir seviyenin üzerinde

¹⁹⁴ Ö. Aytaç, “a.g.m.”, s. 201.

¹⁹⁵ “Parası Olan Eğlendi”, (2 Ocak 1989). *Milliyet*.

ekonomik güce sahip olmalarının, benzer nitelikleri olduğu söylenebilir. Bu tespit, ulaşılabilen söz konusu bir takım gazete haberlerinden yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Ancak bunun indirgemeci bir ifade olmadığı ve konunun salt bu yönünün daha net ortaya konulabilmesi için istatistiki anlamda nicel olarak çok daha fazla veriye ihtiyaç duyulduğu unutulmamalıdır. Bunun, geçmiş yıllardaki bir olguyu ele alan çalışma için, günümüzdeki kısıtlılıkları ortadadır. Tüm bunlara rağmen tavernaların genel müşteri profiline ilişkin tespit, yukarıdaki basın verilerinin ışığında, en azından genel özellikleriyle bu şekilde ortaya konulabilir. Bu bağlamda söz konusu tespit, taverna müziğini kaset satın alarak dinleyen, halka açık konserlerde takip eden ve televizyon programlarında izleyen kitleyi kapsamamaktadır. Zira söz konusu kitlenin sosyal ve ekonomik düzeyine ilişkin özelliklerinin, taverna mekânlarını tercih eden müşteri kitlesi kadar karakteristik bir nitelik sergilemeyeceği ve çok daha fazla çeşitlilik gösterebileceği düşünülmüştür. Tüm bunlardan hareketle, yukarıda bir kısım gazete haberlerinden yola çıkılarak sosyoekonomik profili genel anlamda resmedilmeye çalışılan taverna mekânlarının müşterileri için; söz konusu eğlence pratikleri bir farklılaştırma ya da sınıflandırma işlevi görmüş olabilir mi?

Bu soruya her türlü indirgemeci yaklaşımdan kaçınarak ve göreceli olarak, en azından bir kısım izleyici veya müşteri kitlesi için, evet cevabını vermek mümkündür. Çalışmanın bu bölümünün ilk kısımlarında, çeşitli teorik yaklaşımlara yer verilirken, tüketimin değişen anlamından yola çıkılmıştı. Bu bağlamda öncelikle tüketim nesnesinin nesnel işlevinin, yani bir ihtiyaca cevap vermesinin ikincil seviyeye düşerek, öncelikli olarak statü rekabetinin bir parçası olarak prestij ögesi olma niteliğinin ön plana geçmesine değinilmişti. Benzer biçimde kültür ve sanat ürünlerinin de, söz konusu tüketim anlayışının bir parçası haline gelerek, bireylerin kendilerini sınıflandırma aracı olarak işlev gördükleri belirtilmişti. Yine müziğin de, gerek gençlik kültürleri, gerek alt kültürler için olsun ya da belirli bir toplumsal sınıf için olsun, kendilerini diğer grup ve sınıflardan ayırma ve farklılaştırma işlevine sahip olduğuna değinilmişti. Keza mekân bağlamında da Aytaç, kentteki her bir mekân ve yerin, işlevleri, kültürel iklimi, iç mekân kurgusu, müdavimlerin sosyal, statüsel, kültürel temsili itibariyle benzeşik öğelere sahip oldukları gibi ayırıcı/ayrıştırmacı bir niteliğe de sahip olduklarını söylemektedir.¹⁹⁶ 1980’li yıllarda taverna mekânlarına talep gösteren

¹⁹⁶ Ö. Aytaç, “a.g.m.”, s. 220.

ve yukarıda genel sosyoekonomik nitelikleri ortaya konulmaya çalışılan izleyici kitlesi için de benzer bir tespiti yapmak mümkündür.

Söz konusu tespit genel bir eğilime işaret etmekle birlikte, doğası gereği göreceli bir nitelik taşımaktadır. Bu noktada tavernanın, söz konusu dönemdeki nesnel anlam ya da işlevi göz ardı edilmemektedir. Bu nesnel anlam ve işlev, insanların müzik dinleme ve eğlenme ihtiyacının karşılanmasına işaret eder. Dolayısıyla pek çok müşterinin, yalnızca müzik dinlemek ve eğlenmek için tavernaları tercih etme ihtimali de değerlendirme dışı bırakılmamıştır. Dahası bir müzik türü olarak taverna, pek çok müşterinin müzik zevkine de uygun düşmüş olabilir. Ayrıca tavernanın nesnel anlamını ya da işlevini bu şekilde ortaya koyarken, dönemin müzik, eğlence kültürü ve alternatif eğlence mekânı seçenekleri, yine göz önünde bulundurulmalıdır. Tavernayı bu bağlamda, yalnızca belirli seçenekler içerisinde tercih edilen, dönemin popüler eğlence mekânlarından biri olarak da nitelendirmek mümkündür. Sonuç olarak, bir eğlence mekânı tercihi olarak tavernanın, tüm müşteri kitlesi için bir sınıflandırma ve kendini diğer sosyal grup ya da sınıflardan farklılaştırma aracı olarak işlev gördüğünü söylemek, büyük oranda indirgemeci bir ifade olacaktır.

Diğer yandan sadece, tavernanın 1980'li yıllarda popüler olmuş bir müzik ve mekân kültürü olduğu sonucuna varmak ve bu noktada yalnızca söz konusu mekânların ve bu müziği icra eden müzisyenlerin karakteristik özelliklerini sosyolojik kavramlarla betimlemek, bu çalışmanın son bölümünü gereksiz kılar. Dolayısıyla her ne kadar dönemin tüm taverna izleyici kitlesini kapsamayabileceği belirtilse de, tavernanın bir kısım müşteri tarafından sınıflandırıcı bir statü ya da prestij ögesi olarak da tercih edildiği düşünülebilir.

Bu düşünceden yola çıkarak, tavernanın eğlenme ve müzik dinleme ihtiyacına cevap veren nesnel işlevi bir yana bırakılabilir. Tavernanın bir nesne simge ya da nesne gösterge olarak, farklılaştırma, sınıflandırma ve bir topluluğa katılma işlevi gördüğü bir statü ya da prestij ögesi olma niteliği, burada ön plana çıkmaktadır. Birkaç noktada yer verilen ve aralarında sanatçılar, oyuncular, tiyatrocular, işadamları ve beyaz yakalılar da olduğu taverna mekânlarının müşterileri, konuya ilişkin bir fikir vermektedir. Arif Susam'ın 1989 yılında verdiği Londra konseri görüntüleri incelendiğinde de mekân müşterilerinin görece şık kıyafetleri ve dönemin yaygın kabul gören moda anlayışını yansıtan saç biçimleri ve tercih ettikleri aksesuarlar, müşteri profilini yansıtan bir örnek

sunması bakımından anlamlıdır. Bu noktadan itibaren taverna, Baudrillard'ın tüketim nesnelere için ifade ettiği gibi, bir prestij ögesi olarak başka her türlü nesne ya da kültür ürünüyle yer değiştirebilir. Ayrıca yine aynı niteliğiyle, başka her türlü nesnenin ya da kültür ve sanat ürününün yerine geçirilebilir.

Bu bağlamda, yine gazete ya da magazin dergilerinde yer alan ve özellikle sanat ve spor dünyasının ünlü isimlerinin ya da tanınmış işadamlarının taverna eğlencelerinde çekilmiş resimlerinin eşlik ettiği haberler, dönemin popüler eğlence anlayışının bu yönüne de işaret eden örnekler sunmaktadırlar. Söz konusu aktörlerin, sadece tavernada eğlenmeleri değil, bu eğlenceleriyle gazetelerin magazin köşelerinde yer almaları da bu bakımdan anlamlıdır. Dolayısıyla, belki söz konusu dönemde kamuoyunca tanınmış ünlü isimlerin değil, ancak görece maddi durumları iyi olan ve statü bakımından görece iyi bir konum işgal eden çeşitli meslek sahiplerinin de bu şekilde kendilerini bir sınıflandırmaya tabi tuttıkları çıkarımı yapılabilir. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri, Arif Susam'ın müşterilerine yönelik, daha önce yer verilen bazı kasetlerindeki ya da taverna mekânlarındaki anonslarıdır. Sanatçı, bir şarkısında Şahin Özer ve eşini dansa davet ederken, bir diğer şarkısında Derya bisikletlerinin sahibi olarak ifade ettiği Ziya Aslan ve eşini dansa davet etmekteydi. Bu tür hitaplar, dönemin taverna mekânlarının en karakteristik öğelerinden birini oluşturmaktaydılar. Bu durum sadece tanınmış isimlerin sahne aldığı mekânlarda değil, müzik piyasasında herhangi bir kasetiyle yer edinmemiş ve görece daha az tanınan müzisyenlerin sahne aldığı mekânlar için de öngörülebilir. Burada özellikle müşterinin isminin yanında, yaptığı iş ve sahip olduğu firmayı da belirten bir ifadenin yer alması, sınıflandırmaya ilişkin anlamlı bir örnek oluşturmaktadır. Burada iki farklı noktaya işaret eden bir çıkarım yapılabilir. Birincisi, müşterinin söz konusu anons yoluyla, taverna gibi dönemin popüler ve belli bir sosyoekonomik düzeye sahip kitlenin devam ettiği görülen bir mekânda, kendi kendini sınıflandırmasıdır. Burada söz konusu olan, bir toplumsal gruba katılım, diğer gruplardan farklılaşma ve sınıflandırılmadır. İkinci nokta ise, sanatçının aynı anons yoluyla kendisini bir sınıflandırmaya tabi tutmasıdır. Bunu da yine tavernada, kendisini dinlemeye gelen görece seçkin müşterilerinin isimlerini ve mesleklerini belirttiği sözlü ifadeleriyle ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, görece seçkin dinleyicileri üzerinden kendi seçkin konumuna gönderme yaptığı düşünülebilir. Bu tutum ve davranış biçimini tüm taverna sanatçılarının veya izleyicilerinin gerçekleştirdiği ifade edilmemekle birlikte,

genel müşteri profiline ilişkin bir sınıflandırma pratiğini yansıması bakımından, söz konusu eylemin bir örnek olarak ele alınabileceği değerlendirilmiştir.

Bu bölümde tüketimin değişen anlamı kapsamında, nesnelere, kültür ve sanat ürünlerinin nesnel işlevlerinin ikinci plana düşmesi ve prestij ve statü ögesi olarak simge ya da gösterge niteliklerinin ön plana çıkması durumu ortaya konulmaya çalışıldı. Bunun belirgin işaretlerinden biri olarak, artık herhangi bir nesne ya da sanat ve kültür ürünü yerine, bir başkasının prestij ögesi olarak aynı konumda yer alabileceği ifade edildi. Dolayısıyla nesnel ya da gerçek işlevi dışlanmadan, 1980'li yıllarda tavernanın da bir kısım müşteri ya da izleyici kitlesi için benzer bir işleve sahip olabileceği savı ortaya konuldu. Bu durum ortaya konulurken, dönemin bazı gazetelerindeki konuyla ilgili haber metinleri ve fotoğraflarla, yine bazı sanatçıların mekân performanslarının yer aldığı dönemin bazı video kayıtlarından yararlanılmaya çalışıldı. Dolayısıyla ortaya çıkan manzara, tıpkı çalışmanın üçüncü bölümünde yer aldığı gibi tavernanın müzik ve mekân olarak söz konusu dönemdeki popüleritesine işaret ederken, diğer yandan mekânların müşteri ve izleyici kitlesinin, kendilerini sınıflandırabildikleri ve statülerine gönderme yapabildikleri bir müzik ve eğlence pratiğini ortaya koymaktadır. Ancak, ulaşılan bu sonucun göreceli ve tartışmaya açık olduğu ifade edilmelidir. Burada amaçlanan, eldeki veriler ışığında genel bir profil ortaya koyabilmektir.

SONUÇ YERİNE: SOSYOLOJİK PERSPEKTİFTEN TAVERNA

İkinci bölümden itibaren çalışmanın tüm bölümleri ele alındığında, konuya ilişkin değerlendirilmesi ve analiz edilmesi gereken birden fazla faktör karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, tek bir merkezi sonucun ortaya konulduğu ve değerlendirildiği bir sonuç bölümünü yetersiz kılacaktır. Bu yüzden, çalışmanın ismi ve temel sorunsalı düşünüldüğünde, sonuç yerine genel bir değerlendirmenin yer aldığı, görece daha geniş kapsamlı bir bölümün yararlı olacağı düşünülmüştür. Bu bağlamda, her ne kadar bölüm sonlarında söz konusu bölüme ilişkin genel değerlendirmelere yer verilse de tüm bölümleri kapsayan ve çalışmanın bütününe özetleyen genel bir değerlendirme bölümü, sonuç kısmı yerine ikame edilmiştir.

Çalışmanın başlangıcında, özellikle ilişkisel sosyoloji yaklaşımı temelinde, bazı teorisyenlerin bir takım düşünce ve yaklaşım biçimlerine yer verilmişti. Bu tür metodolojik düşüncelerin çok daha ayrıntılı bir biçimde ele alınması ve tartışılması mümkündür. Ancak bu çalışma, söz konusu yaklaşım biçimlerinden kavramsal araçlar olarak yararlanmayı amaçlamıştır. Söz konusu düşünceler, burada yer verildiğinden çok daha fazla çeşitlilik göstermekle ve ayrıntılar içermekle birlikte, ortak bazı nitelikleri bu araştırma için yol gösterici oldu. Özetle hatırlamak gerekirse bu düşüncelerden biri, bağlamından soyutlanmış sabit insan tipleri ve onların öngörülebilir davranışları yerine, eyleme odaklanmaktı. Merkezi ve ortak olarak değerlendirilebilecek bir diğer düşünce ise, herhangi bir olguyu araştırırken, onun gerçekleştiği tarihsel ve toplumsal koşulları da göz önünde bulundurmaktı. Dolayısıyla bu çalışma ortaya konulurken, araştırma konusunun gerektirdiği oranda ve şekilde, söz konusu yaklaşım biçimlerinden yararlanılmaya çalışıldı. Durkheim'ın "bir sosyal olay ancak başka bir sosyal olayla açıklanabilir" ifadesi, benzer bir düşünce biçimine işaret ederken, çalışmanın başlangıç yönünü, tavernanın en popüler olduğu dönem olan 1980'li yıllara ve o yıllarda yaşanan belli başlı siyasal ve toplumsal olaylara çevirmektedir.

1980'li yılların ele alınmasının başlıca nedeni, açıkça görüldüğü üzere taverna kültürünün arabesk kültürüyle birlikte, söz konusu yıllarda müzik piyasasında zirveyi paylaşmış olmasıdır. Diğer bir neden ise yukarıda ifade edilen metodolojik yaklaşım biçiminden hareketle, söz konusu olguyu daha net ve nesnel biçimde analiz edebilmek için dönem koşullarına bakmak gerekliliğidir. Söz konusu yıllara bakıldığında genel manzara; liberal politikaların uygulandığı, özelleştirme çalışmalarının hız kazandığı ve

bireysel ekonomik teşebbüse büyük önem verildiği bir siyasal ve toplumsal atmosferi ortaya koymaktadır. Ancak bu politikaların toplum üzerindeki etkilerini bütünüyle anlayabilmek için, söz konusu dönemden önceki yıllara da kısaca değinmek gerekmektedir. Bu noktada ilk etapta ortaya konulması gereken süreç, 1970’li yılların sonlarında etkisini arttıran ve neredeyse toplumun tüm bireylerini doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen “kolektif şiddet” dönemidir. Çalışmanın ikinci bölümünde belirli olayların örnek olarak aktarıldığı söz konusu dönem, toplumun sıradan bireylerinin dahi gündelik yaşamlarını etkiler nitelikte olmuştur. 12 Eylül 1980 tarihi ise, tüm bu şiddet olaylarının sona erdiği ancak geçici bir süre için de olsa sivil idareden askeri idareye geçildiği otoriter bir dönemin başlangıcı olmuştur. Tüm bu sürecin, bireyler üzerindeki etkileri bir yana, toplumsal bir travmaya neden olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. Toplum üzerinde bu derece etkilere neden olabilecek söz konusu süreçten sonra, 1983 yılında yapılan seçimler sonrası sivil yönetime yeniden geçilmesiyle birlikte, siyasal ve toplumsal yaşam, tam tersi olarak nitelendirilebilecek bir istikamete yönelmiştir. Dönemin siyasal iktidarının, 1980 öncesi yaşanan çatışmaların tarafı konumunda olan tüm siyasal eğilimleri temsil etme iddiası bir yana; uyguladığı liberal politikalar ve bu politikalar kapsamındaki serbest teşebbüs, zenginleşme ve mal mülk sahibi olmayı teşvik eden söylemlerinin, travmayı atlatma sürecinde olan toplum üzerindeki olası etkileri göz ardı edilmemelidir. İşte bu sürecin, taverna müziğinin 1980’li yıllarda oldukça popüler bir nitelik kazanmasına zemin hazırladığı düşünülebilir. Bu sonuca iki noktadan ulaşmak mümkündür. Birincisi, toplumsal travmaya neden olabilecek bir süreç yaşayan bireylerin, bu travmanın ortadan kalkmasına ya da etkilerinin azalmasına etki edebilecek görece genel bir rahatlama dönemine geçişle birlikte, dönemin diğer alternatif eğlence kültürleriyle birlikte tavernalara rağbet gösterdikleri yorumu yapılabilir. Zira o günün koşullarında, toplumun bir bölümünün siyasal tartışmalardan uzaklaşarak, dönemin siyasal iktidarının teşvik edici politikalarıyla birlikte, ekonomik zenginleşmeyi ön plana alan bir düşünce yapısına sahip olmaya başladığı söylenebilir. Dolayısıyla uzun bir dönem boyunca siyasal çekişmeler, ekonomik sıkıntılar, çatışmalar, şiddet ve en sonunda askeri yönetim tecrübesi yaşayan toplumun, en azından bir bölümü için, müzik ve mekân kültürü olarak tavernanın, bir eğlence ve rahatlama yönelimine karşılık geldiği ve bu ihtiyaca cevap verdiği söylenebilir. Diğer nokta ise, aslında bu değerlendirmeye paralel olarak; dönemin siyasal iktidarının uyguladığı, liberal dünyaya entegrasyonu ve serbest teşebbüsü içine alan ekonomi politikalarının, ülke içinde yeni olarak nitelendirilebilecek

bir zengin ya da burjuva sınıfının ortaya çıkışını veya söz konusu mevcut sınıfların güçlenmesini sağladığı tespiti yapılabilir. Bu konu, pek çok çalışmada daha detaylı olarak ele alınmıştır. Ancak bu araştırma için esas alınan nokta, söz konusu dönemde ortaya çıkan veya güçlenen bu sınıfın üyelerinin bir bölümünün, yine tavernaların doğal müşterileri olarak değerlendirilebilecek olmalarıdır. Çalışmanın beşinci bölümünde analiz edilmeye çalışılan söz konusu izleyici kitlesi ya da beğeni kamusunun genel nitelikleri hatırlandığında, bu yorumu destekleyebilecek ipuçlarını yakalamak mümkündür. Dolayısıyla sosyolojik perspektifin taverna kültürüne ilişkin ilk tespiti; 1983 yılından önceki sürecin neden olduğu travmanın ve sonrasında uygulanan siyasal ve ekonomik politikalar nedeniyle toplumsal yapıda ortaya çıkan bir takım değişimlerin, taverna izler kitlesinin oluşumunda görece pozitif etkiye sahip olmalarıdır. Buna söz konusu dönemdeki arabesk kültürünün müzik piyasası üzerindeki egemen konumu da eklendiğinde; taverna müziğinin müzikal altyapısı ve sözleriyle, arabesk müziğine alternatif bir kültür olarak ortaya çıktığı değerlendirilmesi yapılabilir. Ancak hem icra eden sanatçılar, hem de izleyiciler açısından değerlendirildiğinde taverna kültürünün, genel nitelikleriyle arabesk kültüründen belirgin biçimde ayrıldığı söylenebilir. Burada belirtmelidir ki bu çalışma, söz konusu tarihsel ve toplumsal koşullar ile taverna kültürünün ortaya çıkışı veya popülerlik kazanması arasında, doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi olduğu iddiasını taşımamaktadır. Burada ortaya konulan düşünce, değinilen tarihsel ve toplumsal koşulların, bütünüyle bir müzik ve mekân kültürü olarak tavernaya talep gösteren bir kitlenin ortaya çıkışını görece kolaylaştıran veya buna zemin hazırlayan bir etkiye sahip olmalarıdır.

1980'li yılları karakterize eden söz konusu tüm toplumsal ve siyasal koşullarla birlikte, taverna müziğinin geniş bir kamu kesimince benimsendiği ve rağbet gördüğü ifade edilebilir. Çalışmanın özellikle üçüncü bölümünde yer verilen dönemin bir takım yazılı basın materyallerinin konu kapsamındaki çeşitli haberleri de bunu doğrular niteliktedir. Tavernanın bir kültür olarak taşıdığı popüler nitelik, dönemin gazete haberlerinde iki biçimde ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki, tavernanın bir eğlence mekânı olarak yaygın biçimde rağbet görmesidir. Bu bağlamda daha önce yer verildiği gibi, dönemin sanat ve spor camiasından pek çok ismin taverنالarda eğlenirken görüntülediği magazin niteliğindeki çeşitli gazete haberlerine rastlanmaktaydı. Benzer biçimde çeşitli meslek gruplarından insanlar ve işadamlarının da tavernaların müşteri kitlesi arasında yer aldığı görülmektedir. Taverna kültürünün taşıdığı popüler niteliğin

göstergelerinden bir diğeri de tavernanın bir müzik türü olarak dönemin müzik piyasasındaki zirveyi paylaşan konumudur. Bu konuma ilişkin, yine dönemin gazete haberlerinden çeşitli ipuçlarını yakalamak mümkündür. Özellikle müzik ve magazin türündeki çeşitli dergilerde, taverna sanatçılarının da dönemin diğeri popüler müzik sanatçıları gibi kendilerine geniş biçimde yer buldukları ifade edilebilir. Yine taverna müziğine gösterilen yoğun kitlesel talebin göstergelerinden bir tanesi de dönemin kaset satış rakamlarıdır. 1980’li yılların çeşitli dönemlerine ilişkin bazı kaset satış listelerine bakıldığında, taverna müziği kasetlerinin, arabesk müzik kasetleriyle birlikte söz konusu listelerde başat konumda oldukları görülmektedir. Aynı kapsamda bir başka örnek de gerek sadece TRT’nin yayın yaptığı tek kanallı televizyon döneminde, gerekse de özel televizyon kuruluşlarının yayın yapmaya başladıkları 1990’ların ilk yıllarında, hazırlanan müzik eğlence programlarının içerikleridir. Dönemin bazı gazete haberlerine bakıldığında, hem hafta sonu hem de yılbaşı akşamlarında yayınlanan söz konusu müzik eğlence programlarında, taverna müziğini temsil eden isimlerin de dönemin diğeri popüler isimleriyle birlikte bu programlarda performanslarını sergiledikleri görülmektedir. Yine dönemin karakteristik özelliklerinden biri de popüler müzik sanatçılarının sinema filmlerinde rol almalarıdır. Dönemin arabesk kültürünün tanınmış isimlerinde yaygın olarak görülen sinema filmlerinde rol alma geleneği, taverna sanatçıları da görülmüştür. Rol alınan film sayısı sanatçıya göre değişmekle birlikte, tavernanın ünlü isimlerinin de söz konusu geleneğe bir biçimde dahil olduğu, yine dönemin bir takım gazete haberlerinden anlaşılmaktadır. Tüm bunların toplamı, sosyolojik perspektifin ikinci tespitini ortaya koymaktadır. Popüler kültürün başlıca özelliklerinden birinin, geniş kitlelerce benimsenmesi olduğu daha önce ifade edilmişti. Söz konusu veriler ışığında, taverna kültürünün, dönemin popüler kültür öğelerinden birini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu durum, 1980’li yıllarda popüler olan söz konusu kültürün karakteristik özellikleriyle birlikte, bir sosyolojik araştırma nesnesi olmaya değer niteliğini ortaya koymaktadır. Özellikle üçüncü bölümde, konuyla ilgili elde edilebilen yazılı basın haberlerinin ağırlıklı olarak yer almasının başlıca nedeni, söz konusu durumdur. Dolayısıyla taverna kültürü, 1980’li yılların bir popüler kültür öğesidir ve bu niteliğiyle araştırma konusu olarak ele alınmıştır.

1980’li yıllarda taverna kültürünün popüler bir nitelik taşıdığına tespiti, devamında bu kültürün ayırt edici farklılıklarının ve karakteristik özelliklerinin

belirlenmesini ve ortaya konulmasını gerektirmektedir. Eğer taverna bir dönem Türkiye’de oldukça popüler bir müzik kültürü olmuşsa ve taverna ismiyle birlikte diğer kültür veya müzik türlerinden ayrı bir biçimde ifade edilmişse, çeşitli ayırt edici nitelikleri ortaya konulmalıdır. Ancak bunu iki ayrı hat üzerinden ele almak, konunun daha anlaşılır biçimde analiz edilmesini sağlayacaktır. Bu hatlardan biri Gans’ın yaptığı ayrımla kültür yaratıcıları olarak taverna sanatçıları, diğer hat da kültür kullanıcıları olarak taverna izleyicileri ve dinleyicileri olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda, kültür yaratıcıları olarak taverna sanatçılarının karakteristik özelliklerini betimleme noktasında Goffman’ın dramaturjik sosyolojisinden kavramsal araç olarak yararlanılmıştır. Goffman’ın özellikle performans kavramını temel alarak ortaya koyduğu metodolojik düşünceyle yaklaşıldığında, taverna müziği sanatçıların diğer müzik türlerini icra eden sanatçılardan belirgin farklılıklar taşıdığı tespit edilebilir. Her ne kadar söz konusu dönemde bazen arabesk müzikle birlikte değerlendirilseler de taverna sanatçılarının, özellikle taverنالarda sergiledikleri performanslarla, farklı bir nitelik taşıdıkları belirtilmelidir. Örneğin sahne önü veya vitrin olarak ifade edilebilecek olan, kamuda taverna sanatçısı olarak görünür oldukları her yerde, kendilerine has tarzlarını yansıtmışlardır. Söz konusu vitrin veya sahne önü çoğu zaman taverna mekânı olmakla birlikte; konser alanları, basın veya kasetler için çekilen fotoğraflar ve sinema filmleri, yine söz konusu sanatçıların vitrinleri olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan vitrinde sergiledikleri giyim tarzları, genel fiziki görünüşleri ve performanslarının ayrılmaz bir parçası olan klavyeleri, onlarla özdeşleştirilen unsurlar olarak kişisel vitrinlerinde yer almıştır. Bir mekân olarak tavernanın fiziki özelliklerini yansıtan set ise; masaların dizilimi, dans pisti, ışıklandırmaları, sahnesi ve sahnede yer alan klavyeyle birlikte, tavernanın kendine özgü karakteristik özelliklerini ifade eden bir performans ögesi olmuştur. Taverna sanatçıların tüm bunlara eşlik eden tutumları ise, performanslarını tamamlayan en önemli öğelerden biri olarak yer almıştır. Söz konusu tutumlarına bakıldığında; taverna sahnesinde org çalarak müziklerini icra etmeleri, izleyicilerinden bir kısmını anons ederek karşılamaları ve onları dansa ya da eğlenceye davet etmeleri, en belirgin ve karakteristik davranışları olarak ifade edilebilir. Sosyolojik perspektif, üçüncü bir tespit olarak; 1980’li yıllarda popüler olan taverna müziğini icra eden sanatçıların, söz konusu özellikleriyle, diğer müzik türlerini icra eden sanatçılardan belirgin farklılıklar taşıdıklarını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bir müzik kültürü olarak taverna; söz konusu dönemde taşıdığı popüler niteliğe ek olarak, gerek taverna sanatçıların kendilerine has tarzları, gerekse de fiziki olarak kendine özgü görünüme

sahip taverna mekânlarıyla, yine sosyolojik bakış açısıyla analiz edilmeye değer bir yapı sergilemektedir. Sanatçıların performanslarına ilişkin tüm bu ayırt edici niteliklerin, Goffman'ın dramaturjik sosyolojisinin içerdiği kavramlarla birlikte ele alınmasının, temel farklılıkları ortaya koyma noktasında, söz konusu sosyolojik bakış açısını sağladığını söylemek mümkündür.

Kültür kullanıcıları olarak 1980'li yılların taverna izleyicilerine bakıldığında, yine diğer müzik türlerine talep gösteren beğeni kamularından farklılıkları olduğu söylenebilir. Ancak söz konusu farklılıkların daha çok tavernalarda sergilendiği belirtilmelidir. Zira daha önce de ifade edildiği gibi, taverna müziği kasetlerini satın alan, halka açık konserlerde izleyen, televizyon programlarında takip eden kitlenin genel geçer özelliklerini ortaya koymanın zorluğu ortadadır. Benzer biçimde söz konusu geniş kitlenin homojen bir yapı sergilemeyebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Aynı durum, mekân olarak tavernalara talep gösteren izleyici kitlesi için de geçerli olabilir ancak, belli başlı karakteristik özelliklerinin, indirgemeci bir yaklaşımdan kaçınarak ortaya konulabileceği değerlendirilmiştir. Bu çalışmada taverna izleyicilerinin ayırt edici niteliklerine değinilirken, tüketim kapsamındaki bir sınıflandırma veya farklılaşma pratiği olarak, söz konusu eğlence mekânlarına katılım göstermeleri savı ortaya konulmuştur. Daha önce ifade edildiği gibi tüketim nesnelere, bir ihtiyacın giderilmesine karşılık gelen bir nesnel işleve sahip olmakla birlikte, bir toplumsal gruba katılıma veya bireysel statüye gönderme yapan prestij ögesi olarak bir simge veya gösterge niteliği de taşır hale gelmiştir. Benzer anlam değişikliği; kültür, sanat ürünleri ve müzik beğenileri için de belirgin olmuştur. İnsanların belirli bir bölümü için çeşitli sanat etkinlikleri, kültür ürünleri ve müzik beğenileri, kendilerini sınıflandıran ve farklılaştıran ve bir toplumsal gruba katılımı ifade eden, ayırt edici işleve sahip pratikler haline gelmişlerdir. Dolayısıyla söz konusu tespit, dönemin taverna mekânlarına katılım gösteren bir takım izleyiciler için de göreceli olarak yapılabilir. Zira dönemin gazetelerinin magazin ve televizyon sayfalarındaki konuyla ilgili yer alan bir kısım haberler dikkate alındığında, tavernaya rağbet gösteren sanat ve spor dünyasından ünlü isimler, işadamları ve diğer sosyoekonomik bakımdan görece iyi durumda sayılan mesleklere sahip bireyler ön plana çıkmaktadırlar. Söz konusu çeşitli toplumsal sınıflara ait bireylerin tavernalardaki görece şık kıyafetleri ve dönemin moda anlayışını yansıtan genel görünümünün de taverna mekânlarının müşterileri konumundaki aktörlere yönelik ipuçlarını içerdiği söylenebilir. Daha önce ifade edildiği gibi bazen dönemin

kasetlerinde de rastlandığı şekliyle, söz konusu müşterilerin meslekleri ve isimleriyle taverna sanatçısı tarafından müzik icrası esnasında anons edilmeleri, tavernalara ilişkin en karakteristik ve ayırt edici niteliklerden biri olarak ifade edilebilir. Bu durum, hem söz konusu müşterilerin, hem de bu müşterilere dönük performans sergileyen sanatçının, statüye gönderme yapan sınıflandırma pratiği olarak okunabilir. Bu bakımdan, 1980’li yıllarda müzik piyasasına arabesk müzikle birlikte hâkim olduğu gözlenen taverna müziği için, arabesk müzikten farklılaşan belli başlı özelliklerinden birinin de taverna mekânı bağlamındaki izleyici kitlesi olduğu tespiti yapılabilir. Belirtilmelidir ki sınıflandırma ve farklılaşma pratiği olarak müzik beğenisi veya tercihi, Türkiye’de söz konusu dönem için yalnızca taverna mekânlarına katılım gösteren müşteri kitlesine özgü bir tutum olarak ortaya konulmamaktadır. Bu, 1980’li yıllarda veya bu çalışmanın yazıldığı dönemde, diğer müzik türlerinin beğeni kamuları için de ortaya konulabilir. Diğer yandan yine daha önce söylendiği gibi, söz konusu yorumun göreceli ve tartışmaya açık olduğu belirtilmelidir. Bu detayları da dikkate alarak sosyolojik perspektif; taverna mekânı bağlamında taverna izleyicilerinin, bir beğeni kamusu olarak kendine özgü karakteristik bir özelliğe sahip olduğunu ve ayırt edici bir nitelik sergilediğini, dördüncü tespit olarak ortaya koymaktadır. Bu tespit, aynı zamanda ilk tespitle bağlantılı olarak düşünülebilir. Kısaca tekrar edilirse, askeri idareden sonra yönetimi seçimle devralan dönemin siyasal iktidarının uyguladığı liberal politikalarla, ekonomik kalkınmayı, zenginleşmeyi, servet edinmeyi ve ferdi ekonomik teşebbüsü teşvik eden söylemlerinin, söz konusu dönemde Türkiye’de zengin veya burjuva sınıfının güçlenmesini kolaylaştırıcı bir zemin sağlamış olabileceği ifade edilmişti. Dolayısıyla sınıflandırıcı ve farklılaştırıcı bir pratik olarak tavernalarda bulunmakla kendilerini ayırt eden izleyici kitlesinin, liberal politikaların sağladığı olası katkıyla güçlenen bir burjuva sınıfı olgusuyla göreceli ilişkisi üzerine düşünülebilir. Bu kesin bir tespitten ziyade, üzerine düşünülebilecek bir yorum olarak ortaya konulmuştur.

1980’li yıllar, Türkiye’de siyasal, toplumsal ve kültürel bakımdan oldukça karakteristik bir nitelik sergilemektedir. Bu yönleriyle de pek çok araştırmanın konusu olmuş, günümüze değin uzanan etkileri tartışılmıştır. Söz konusu dönemin kültürel bağlamdaki en kendine özgü olgularından birinin de taverna müziği olduğu söylenebilir. Taverna müziği, 1980’li yıllarda zirve noktasını yaşamış ve 1990’lı yıllarla birlikte, görece daha az revaçta olduğu bir konuma gerilemiştir. Bu durumun nedenleri çalışmanın konusu içerisinde yer almamakla birlikte, çeşitli açılardan tartışılabilir.

Türkiye’de 1990’lı yıllarla beraber değişen siyasal ve toplumsal atmosferle birlikte, küresel çapta veya ulusal bağlamdaki kültürel değişimler, sanat ve müzik piyasasındaki gelişmeler, taverna müziğinin konumundaki görece gerilemenin nedenlerinden bazıları olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, özellikle Türkçe sözlü pop müzikte 1990’lı yıllarla birlikte görülen hızlı yükselişin de değerlendirmeye alınması, konuyu daha anlaşılır hale getirebilir. Tüm bu değişim ve gelişmeler, bir başka çalışmanın konusu olabilecek kapsamdadır.

Sonuç olarak; taverna müziği veya genel olarak taverna kültürü, 1980’li yılların siyasal ve toplumsal atmosferinin görece zemin sağladığı bir ortamda popüler kültür öğelerinden biri olarak ortaya çıkmış ve gerek taverna sanatçıları ve tavernaların kendine özgü karakteristik nitelikleriyle, gerekse de beğeni kamusu olarak izleyicilerinin farklılaşan yönleriyle, söz konusu dönemin en belirgin kültürel olgularından biri olarak hafızalardaki yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali (2013). *Postmodernizmin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul.
- Aytaç Ö. (2007). "Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/2, 199-226.
- Baudrillard, Jean (2014). *Sanat Komplosu*, (çev: Elçin Gen, Işık Ergüden), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Baudrillard, Jean (2016). *Tüketim Toplumu*, (çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Becker, Howard S.(2014). *Mesleğin İncelikleri*, (çev: L. Ünsaldı, B. Öztürk, H. E. Mescioğlu, Ş. Geniş, G. Metin), Heretik Yayıncılık, Ankara.
- Bourdieu, Pierre (2014). *Seçilmiş Metinler*, (çev: Levent Ünsaldı), Heretik Yayıncılık, Ankara.
- Bourdieu, Pierre (2016). *Sosyoloji Meseleleri*, (çev: F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin, A. Sümer), Heretik Basın Yayın, Ankara.
- Calhoun, Craig (2015). "Şimdiki Zamanın Sosyolojik Analizi İçin: Tarihsel Sosyolog Olarak Bourdieu", *Bourdieu ve Tarihsel Analiz*, (der: Philip S. Gorski), (çev: Özlem Akkaya), Heretik Basın Yayın, Ankara, 65-109.
- Crossley, Nick (2015). "Etkileşimler, Bitişiklikler ve Beğeniler: İlişkisel Sosyolojide İlişkileri Kavramsallaştırmak", *İlişkisel Sosyoloji, Ontolojik ve Teorik Yönelimler*, (der: Christopher Powell, François Depelteau), (çev: Özlem Akkaya), Phoenix Yayınevi, Ankara, 193-223.
- Çopur Senem, Gencer Dicle (2015). "Toplumsal Travma", *PDB Kişisel Gelişim Yazıları*, Güz 2015.
- Gans, Herbert J.(2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, (çev: Emine Onaran İncirlioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Giddens, Anthony (2012). *Modernliğin Sonuçları*, (çev: Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, Anthony (2014). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori*, (çev: Ümit Tatlıcan), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Goffman, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (çev: Barış Cezar), Metis Yayınları, İstanbul.
- Güngör, Nazife (1993). *Arabesk*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Işık Caner, Işık Nuran Erol (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses, Kültürel Dünyamızı Anlamak*, Ferfir Yayınları, İstanbul.
- Karpat, Kemal (2014). *Kısa Türkiye Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Küçükkaplan, Uğur (2013). *Arabesk, Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Oral Naciye, Erdoğan Selami (2014, Aralık). “Turgut Özal Dönemi Türkiye’de Siyasal Liberalizm”, *Journal of Business Economics and Political Science*, Vol: 3, No: 6, 35-53.
- Özbek, Meral (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Powell Christopher, Depelteau François (2015). “İlişkisel Sosyoloji Nedir?”, *İlişkisel Sosyoloji, Ontolojik ve Teorik Yönelimler*, (der: Christopher Powell, François Depelteau), (çev: Özlem Akkaya), Phoenix Yayınevi, Ankara, 15-32.
- Stokes, Martin (2016). *Türkiye’de Arabesk Olayı*, (çev: Hale Eryılmaz), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Storey, John (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*, (çev: Koray Karaşahin), Babil Yayınları, İstanbul.
- Tilly, Charles (2009). *Kolektif Şiddet Siyaseti*, (çev: Seda Özel), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Tsekeris, Charalambos (2015). “İlişkiler Üzerine Norbert Elias: Öngörüler ve Perspektifler”, *İlişkisel Sosyoloji, Ontolojik ve Teorik Yönelimler*, (der: Christopher Powell, François Depelteau), (çev: Özlem Akkaya), Phoenix Yayınevi, Ankara, 141-166.
- Turan, Deren (2011). *Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de Taverna*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Uluç, Vahap (2014). “Liberal-Muhafazakar Siyaset ve Turgut Özal’ın Siyasi Düşüncesi”, *Yönetim Bilimleri Dergisi*, Cilt:12, Sayı: 23, 107-140.
- Ünsaldı Levent, Geçgin Ercan (2013). *Sosyoloji Tarihi*, Heretik Yayıncılık, İstanbul.

Gazeteler

- “HEY Ödül Dağıtım Konseri 30 Mart’ta”, (25 Mart 1983). *Milliyet*.
- “Altın Portakallar Sahiplerine Verildi”, (10 Ekim 1983). *Milliyet*.
- Burçak, E. (26 Kasım 1983). “Sizin İçin Seyrettik, Yıkılan Gurur”, *Renk*.
- “Taverna Gibisi Yok”, (9 Ocak 1984). *Renk*.
- “Türkiye’de Müzik”, (17 Ekim 1984). *Renk*.
- “Yılbaşı Gecesinde Sevimli Ailesi”, (10 Aralık 1984). *Renk*.
- “Video Dünyasından Seçtiklerimiz, Sevmek Yeniden Doğmak”, (2 Nisan 1985). *Renk*.
- “Video Dünyasından Seçtiklerimiz, Islak Mendil”, (14 Temmuz 1985). *Renk*.
- Bilginer, E. (17 Ağustos 1985). “Arap Aşağı, Arap Yukarı”, *Milliyet*.
- “Cengiz Kurtoğlu”, (17 Nisan 1986). *Sabah*.
- “En Çok Satan LP ve Kasetler”, (13 Haziran 1986). *Milliyet Hafta*.

“Sevilen Plak ve Kasetler”, (22 Ağustos 1986). *Milliyet Hafta*.

“Yakışıklı Piyanist Şantör”, (17 Kasım 1986). *Tan*.

“Sarıyer’e Fenerbahçe Morali”, (19 Kasım 1986). *Milliyet*.

Doğru, N. (21 Kasım 1986). “Madalyonun Bu Yüzü, Dil Yarası”, *Milliyet*.

Külahlı, E. (21 Kasım 1986). “Yabancı Dil Seferberliğimiz Ancak Arabesk Bir Kaset Yarattı”, *Milliyet*.

“Türk Müziği, Halk Müziği, Arabesk ve Taverna Müziği Sevenlere Müjde”, (14 Aralık 1986). *Milliyet*.

“TRT’den 150 Milyonluk Eğlence”, (31 Aralık 1986). *Milliyet*.

“Müzik Magazin”, (13 Şubat 1987). *Milliyet*.

“Fenerbahçe Galibiyeti Kutladı”, (23 Şubat 1987). *Milliyet*.

“Musiki Maceramız, Eskiler ve Yeniler”, (13 Mart 1987). *Milliyet*.

“Tavernaların Olay Adamı”, (13 Mart 1987). *Sabah*.

“Müzik Magazin”, (9 Nisan 1987). *Milliyet*.

“Müzik Magazin 250 Bin”, (19 Nisan 1987). *Milliyet*.

“Yeni Gündem, Haftalık Haber Dergisi”, (29 Mayıs 1987). *Milliyet*.

“Polis Radyosu Şöhret Yaratıyor”, (3 Haziran 1987). *Milliyet*.

“Dalan’dan Gülhane Halayı”, (2 Ağustos 1987). *Milliyet*.

“Allah Allah Bir Milyon Sattı”, (17 Eylül 1987). *Milliyet*.

“Hakemler Gecesi Sönük Geçti”, (30 Ekim 1987). *Milliyet*.

“Müzik Magazin’den Muhteşem Şölen”, (5 Haziran 1988). *Milliyet Aktüalite*.

“İbo’nun Rakibi Özgürlük ve Demokrasi”, (8 Ağustos 1988). *Milliyet*.

“Kültür Bakanı Olmak İsterim”, (11 Ağustos 1988). *Milliyet*.

“Şampiyonumuz Evlenmeyi Düşünmüyor”, (2 Ekim 1988). *Milliyet*.

“Müzikli Dakikalar”, (11 Kasım 1988). *Milliyet*.

“Parası Olan Eğlendi”, (2 Ocak 1989). *Milliyet*.

“Biraz Söyleşi, Biraz Müzik”, (13 Nisan 1989). *Milliyet*.

“Müzik Dünyasında Milyonlar Dönüyor”, (1 Ağustos 1989). *Milliyet*.

“Dakika Dakika Yılbaşı Balosu”, (31 Aralık 1989). *Milliyet*.

“10 Yılda 14 Kaset Yaptı”, (13 Ocak 1990). *Ses*.

“Sezen Aksu Büyüledi”, (3 Ağustos 1990). *Milliyet*.

“Fuar Keyfi”, (20 Ağustos 1990). *Milliyet*.

Doğru, N. (24 Eylül 1990). “Enişte Bey Hoş Geldiniz, Yenge Hanım Nasıllar?”, *Milliyet*.

“Orhan Boranlı Dakikalar”, (2 Kasım 1990). *Milliyet*.

“Denetimsiz Gece”, (22 Aralık 1990). *Milliyet*.

“Dizinin Oyuncuları Felekten Bir Gece Çaldı”, (25 Aralık 1990). *Milliyet*.

“Sekreterler Yorgunluk Attı”, (25 Aralık 1990). *Milliyet*.

“Her Dakika Ayrı Sürpriz”, (29 Aralık 1990). *Milliyet*.

İnternet

WEB_1. (1989). Dailymotion. Nejat Alp, “Hayat Acıları”, Sinema Filmi.

<http://www.dailymotion.com/video/x3k6ca5> (09.08.2016).

WEB_2. (1989). Youtube. Arif Susam, “Londra Konseri 1. Bölüm”.

<https://www.youtube.com/watch?v=MeEyk-xw-zo> (10.08.2016).

WEB_3. (1984). Youtube. Arif Susam, “Tavernada Yıldönümü”, Müzik Albümü.

<https://www.youtube.com/watch?v=GgAVl2bdf6w> (12.08.2016).

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Türker TAYFUNDAĞI

Doğum Yeri: İstanbul

Doğum Tarihi: 19.12.1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Bilgileri

Lise: Muğla Yatağan Lisesi

Lisans: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eğitim Programları ve Öğretim Bölümü (2000)

Yüksek Lisans: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı (2014 -)