

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MEKAN-MÜZİK İLİŞKİSİ AÇISINDAN TÜRKİYE'DE
“TAVERNA”**

**Hazırlayan
Deren TURAN**

**Danışman
Doç.Dr. Ayhan EROL**

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de “Taverna”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

Deren TURAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 22/06/2011 tarih ve 13..sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 18..maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Deren Turan'ın, **Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye'de "Taverna"** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 14/07/2011 tarihinde, saat 14.30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

Doç. Dr. Ayhan Erol

(ÜYE)

Doç. Dr. F. Reyhan Altınay

(ÜYE)

Yrd. Doç. Dr. İlhan Zeynel

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU ÖRNEĞİ

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Madde 1. Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniversite Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Turan **Adı:** Deren

Tezin /Projenin Türkçe Adı: Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de “Taverna”

Tezin /Projenin Yabancı Dildeki Adı: “Tavern” in Turkey in the Context of the Relationship Between the Space and Music

Tezin /Projenin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü Yıl:2011

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 98

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 48

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Unvanı: Doç. Dr.

Adı: Ayhan

Soyadı: Erol

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Taverna
2. Mekan-Müzik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Tavern
2. Space-Music

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Bu inceleme, alan çalışmasından toplanan etnografik gercin teorik irdelemeye tabi tutulduğu bir popüler müzik araştırmasıdır. Dolayısıyla birinci bölüm, metodolojik prensip gereği kuramsal tartışmaya ayrılmıştır. İkinci bölümde birer “temsil mekanı” olan Türkiye’deki eğlence mekanlarının kısa bir tarihçesi verilmiştir. Üçüncü bölümün ilk kesiminde birinci bölümde ayrıntılarıyla gerçekteşirilen kuramsal tartışma ile çalışmanın odağı olan taverna arasında ilişki kurulmuş ve bağlamlaştırılması yapılmıştır. Üçüncü bölümün ikinci kesiminde ise Türk popüler müzik tarihi yazıncılığında öne çıkan kaynaklar gözden geçirilmiş ve kesimin sonunda yine bir etnografi ağırlıklı çalışma olan gazino incelemesinin içindeki taverna betimlemelerine yer verilmiştir. Böylece bu çalışmanın ‘vaka incelemesi’ (case study) kesimine daha yumuşak bir geçiş yapılmıştır.

Bu bağlamda ‘taverna’; mekan, müzik, müzisyen ve izlerkitle/müşteri üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Müzisyenler, işletmeciler ve mekan çalışanları ile yapılan görüşmeler bu mekanlarda gerçekteşirilen gözlemlerle birleştirilmiş ve teorik irdelemeye tabi tutulmuştur. Bu çalışmada gerek genel olarak müzik aracılığı ile inşa edilen eğlence mekanları, gerekse ‘özgül’ bir eğlence mekanı olarak taverna, “temsil mekanı” olarak kavramlaştırılmıştır. Taverna müziği, bir eğlence yaşamı geleneğininin olduğu özgül bir kentsel mekanda (İstanbul ve Türkiye’nin diğer büyük şehirleri) bu mekanın (kent) sürekliliğine ve değişimine görünürlük kazandıracak şekilde bir başka alt mekanda (taverna) belli bir dönemde (1980’ler) ortaya çıkmış bir türdür. Üstelik burada gerçekteşirilen müziksel pratiklerin niteliği (üslup, repertuar, çalgılama vb) ayırdedici bir “toplumsal pratik” olarak mekanı inşa ederken, bu mekanın “temsil gücü” de bir popüler müzik tarzı olarak tavernanın ortaya çıkıp olgunlaşmasını sağlamıştır. Taverna müziği, belki müzik endüstrisinin verdiği isimle, belki de konuşlandırıldıkları fiziksel yerlemlerin eskiden “Yunan taverna” geleneğinin sürdürüldüğu yerler olması sebebiyle, taverna denilen yerlerde klavye çalan ve şarkı söyleyen bir piyanist-şantörün hakimiyetinde “karma” bir repertuarın seslendirildiği müziktir.

ABSTRACT

This research is a popular music study where ethnographic implements collected via field work are being subjected to a theoretical analysis. Hence, the first chapter, as the methodological requires, is being devoted to a theoretical discussion. In the second chapter, there is placed a brief history of Turkey's entertainment venues as a "space of representation". In the first section of third chapter, built and contextualized a relation between the theoretical discussion which has been drawn in detail at the first chapter and the tavern in focus is established. In the second section of the third chapter, the writing methods of the resources regarding to the history of Turkish popular music is being skimmed through and the last part of the chapter the descriptions of tavern is taken place within the gazino analysis which later helps to make a mild arise to the case study.

Within this context, tavern is being analyzed over space, music, musician and audience/customer. With the outcomes of the interviews made with musicians, customers, staff and business managers are colligated to the spatial observations acquired in those places and are discussed theoretically. In this study all the entertainment venues that had been constructed through music and specifically speaking tavern is contextualized as a "space of representation". The music of tavern is a genre which has emerged in urban spaces where there is a relics of entertainment (İstanbul and other big cities in Turkey) that renders visible the continuity and transformations of these spaces (urban) by using its subspaces (tavern) in a specific period (80s). Withal, the characteristic of musical performances (style, repertoire, instrumentation etc.) has constructed these among others distinguishingly as a "social practice" and the "representation power" of those very places enabled tavern to be developed and maturated as a popular music. Tavern music is -standing on either properly named by music industry or its locations as continuity where once the Greek Tavern remained traces; a music that has an eclectic repertoire, performed by a single man playing keyboard and singing along as a vocal pianist (piyanist şantör).

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ	ix

I. BÖLÜM

SOSYAL İNCELEME OLGUSU OLARAK MEKAN

1.1. Terminoloji: <i>Uzay, Uzam, Mekan</i>	1
1.2. Toplumsal Bir Üretim Olarak Mekan	6
1.3. Kent, Kent Mekanı ve Gündelik Hayat	12
1.4. Kent Yaşamı, Popüler Kültür/Müzik ve Eğlence Mekanı	19

II. BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE EĞLENCE MEKANLARI

2.1. Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Kent/Eğlence Mekanları.....	25
2.1.1. Kahvehane, Meyhane, Baloz	28
2.1.2. Gece Kulübü, Pavyon, Saz	34
2.1.3. Alafranga Mekan-Alaturka Müzik ve 'Karma' Nitelik: Gazino	38
2.1.4. Göç, Kent ve Arabesk Tartışması	41

III. BÖLÜM
MEKAN-MÜZİK İLİŞKİSİ AÇISINDAN TÜRKİYE’DE “TAVERNA”

3.1. “Temsil Mekanı” Olarak Taverna	46
3.2. Türk Popüler Müzik Tarihi Yazımında Taverna	50
3.3. Alan Çalışması	57
3.3.1. Tavernanın Fiziksel Özellikleri	58
3.3.2. Aile Oryantasyonlu Bir Eğlence Mekanı Olarak Taverna	60
3.3.3. Mekan Personeli ve Hemşehricilik	64
3.3.4. Taverna Müşterisi/İzlerkitleisi	66
3.3.5. Taverna Müziği	70
3.3.5.1. Müzisyen: Piyanist-Şantör	72
3.3.5.2. Müzisyenlik ve Teknoloji Kullanımı	79
3.3.5.3. Repertuar ve İcra Üslubu	84
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	94
ÖZGEÇMİŞ	99

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türk popüler kültür/müzik tarihinde özgül bir yeri olduğu düşünülen “taverna”nın mekan-müzik ilişkisi bağlamında analizine odaklanır; müzik yoluyla inşa edilen bir eğlence mekanı olarak ‘taverna’yı bir ‘temsil mekanı’ olarak kavramlaştırır ve bu çerçevede alan çalışmasından toplanan gereçle birleştirir.

Bu alanda daha önce elle tutulur bir çalışmanın yapılmamış olması, konu belirleme aşamasında ilk adımın atılması için hayli teşvik edici idi. Bununla birlikte seçilen çalışma konusu ile ilgili daha önce akademik nitelikte bir çalışmanın bulunmaması, pek çok açıdan tehlikelere de açıktı. Alan çalışmasının güvenli olgusal temelinde hareket ederek bu tehlikeleri savuşturabilmek pek zor olmadı. Böylece çalışma popüler kültüre olan ilgimi ve yüksek lisans eğitimim sırasındaki kazanımlarımı bir yüksek lisans bitirme çalışması ile somutlama çabamın ürünü olarak ortaya çıktı. Müzik Bilimleri Anabilim dalında yapılan bu bitirme çalışmasının konu ile ilgili daha ayrıntılı araştırmalara teorik ve metodolojik olarak katkıda bulunacağını umuyorum.

Tez danışmanım Doç. Dr. Ayhan Erol’a, çalışmanın başlangıç noktasından son halini almasına kadar her aşamasında; konunun belirlenmesinde, şekillenmesinde, tartışma noktalarına karar verilmesinde, akademik bir perspektif üzerinden sağladığı yol gösterici katkıları ve alan içerisinde birikimini benimle paylaştığı için çok teşekkür ederim. Bu çalışma sürecinde, bir çok konuda sağladığı destek, hoşgörü, emek, fedakarlık için kendisine çok minnettarım. Alan araştırması kapsamında görüşlerinden ve deneyimlerinden faydalanılan pek çok müzisyen, seyirci, mekan personeli, gözlemci oldu. Bu süreçte gerek çalışma içeriğine, gerek başka konulara ilişkin pek çok şey öğrendim. Benimle deneyimlerini paylaşan, görüşme yapan, bana vakit ayıran ve aracı olan herkese yaptıkları katkılardan dolayı çok teşekkürler. Ayrıca, tez çalışmam boyunca bana destek olan aileme, kardeşim Eren’e, Aslı İssi’ye, Rana Kuddaş’a, Ramadan’a, Irmak Altın’er’e, Laura Bozzo’ya, Nüket Amanoel’e, Mustafa Erbil’e, Emrah Zıraman’a ve İzmir’deki tüm arkadaşlarıma yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürler.

I. BÖLÜM

SOSYAL İNCELEME OLGUSU OLARAK MEKAN

1.1. Terminoloji: *Uzay, Uzam, Mekan*

İnceleme olgularını formüle etmek için kullanılan, ancak genel anlamı dışında özel anlamlar yüklenerek oluşturulan sözcükler *terim* olarak adlandırılıyor. Terminolojinin çoğunlukla terim niteliği taşıyan sözcük ve kavramlar bütününe işaret ettiği gerçeğinden hareketle, *mekan* terimine/kavramına karşılık gelen *uzay* ve *uzam* sözcüklerini gözden geçirmenin, gerek Türkçedeki anlam farklarının gerekse farklı disiplinlerin tercih nedenlerinin anlaşılması bakımından, yararlı olacağını düşünüyoruz. Üstelik buradaki terminolojik çözümlemenin, Türkçe’de *mekan* olarak çevrilen İngilizce *space* sözcüğünün, bir sosyal bilim sözlüğünde bile *uzay* ile eşanlamlı kullanılmasının olumlu mu yoksa sakıncalı mı olduğunun anlaşılması açısından da yerinde olacağını umuyoruz.

Demir ve Acar (1997) birlikte hazırladıkları *Sosyal Bilimler Sözlüğü*’nde *mekan* maddesine ing. *space* bilgi notunu düşerek *uzay* maddesine gönderme yapmaktadır. Uzay ise söz konusu sözlükte “algıya konu olan, bütün varlıkları içine alan sonsuz boşluk” (1997:227) şeklinde tanımlanmaktadır. Aslını söylemek gerekirse az sonra yapacağımız terminolojik tartışmanın entellektüel boyutları düşünüldüğünde, tanımın kapsayıcı olduğunu ve bu çerçevedeki tartışmaların hiçbirini dışarda bırakmayan bir genellemeyi içerdiğini söylemek gerekiyor. Savaş Kılıç, “Uzay mı? Uzam mı? Peki Mekan ne?” (2009) başlıklı makalesinde, İngilizce *space* ve Fransızca *espace* terimlerinin Türkçeleştirilmesindeki sorunu ele alıyor. Bir çevirmen olarak Kılıç’ın yönelttiği sorular manidar: söz konusu terimlerin üçü de aynı anlama geliyorsa, bu kalabalıklığa ne gerek var? Aynı anlamlarda iseler, o halde aralarındaki fark nedir?

Kılıç'a göre (2009:48) *uzam* ile *uzay* arasında söze dökülmemiş ama gözle görünür bir alan paylaşımı var: sosyal bilimler ve yakın felsefe *uzam* kullanılırken, geometri ve doğa bilimleri *uzay* terimini tercih ediyor. Dolayısıyla güçlük ve karışıklıktan çok, Türkçeye özgü bir nüans kazanma olgusundan söz edilebilir, ancak bununla birlikte Türkçe terimlerin kolayca yer değiştirebildiği de öne sürülebilir, hatta kaynak dillerde ayırım yapılmadığı için Türkçedeki “nüans”ın gereksiz ya da temelsiz olduğu da.

Entelektüel bilgi üretme etkinliği içinde ötedenberi kendisine yer bulan bu tür terimlerin ince elenip sık dokunmadan Türkçeye yerleşmesininin kafa karışıklığına yol açabileceği açık. Bu yüzden terimleri tarihsel gelişimleri içinde gözden geçirmek en doğrusu. Kılıç da öyle yapıyor ve terimin genel bir envanterini çıkarıyor. Ona göre terimin İngilizce (*space*) ve Fransızcası (*espace*) için beş temel anlam var. 1. (genel) boşluk. Tıpkı klavyenin boşluk tuşunun İngilizce *space* olarak adlandırılmasında ya da İngilizce *gap* sözcüğünün kullanımında olduğu gibi 2. (genel) yer, boş yer. Bu ikinci anlam birincisine oldukça yakın olduğu halde, arada hissedilir bir fark var; örneğin “yeterince yerin var mı?” (*have you got enough space/room?*). Burada birinciden farklı olarak, gelişigüzel bir boşluk değil, insan kullanımına elverişli bir boşluğu anlatır. 3. (genel) mekan, alan. Bu anlam, ikincisinden yalnızca daha genel ve çoğunlukla dolu olmasıyla ayrılabilir ve “insan düzenlemesiyle şekillenmiş ve insan kullanımına yönelik dolu alan” diye tanımlanabilir: yaşam alanı (*living space*) ya da reklam alanı (*advertising space*). 4. (geometri ve felsefe) mekan, uzam, uzay. Geometrik şekillerin içinde tasavvur edildiği varsayımsal boşluk, alan: Öklid Uzamı (*Euclidian Space*). Uzam ve/veya uzayın Osmanlıca karşılığı olan mekan bu anlamda artık hiç kullanılmıyor gibi. 5. (astronomi ve fizik) uzay, feza. Gökcisimlerinin içinde bulunduğu uçsuz bucaksız boşluk: uzay mekiği (*space shuttle*) (Kılıç 2009:49).

Yukardaki terminolojik dökümden yola çıkıldığında sözcüklerin kendi kategorilerinde sorunsuz anlaşılabilmesininin bağlamlaştırma ile pekala mümkün olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle ilk iki kategorideki genel anlam ile son kategoride yer alan (uzay, feza) terimlerin kullanıldığı bağlamın son derece açık

olması yüzünden bir anlam bulanıklığı ile karşılaşmıyoruz. Ancak sorun üçüncü ve dördüncü kategorilerde ortaya çıkıyor. Zaten Kılıç'ın da tartıştığı ve makalesine başlık yaptığı terimler; *mekan*, *uzam* ve *uzay*. Kılıç'ın en önemli hatırlatması öncelikle mekan ile uzamın birisinin Arapça kökenli diğerinin öz Türkçe eşanlamlı sözcükler olması (Kılıç 2009:50). Üçüncü ve dördüncü kategorilerdeki anlamların arasındaki ayrım için Schick'in (2000) uyarısı, aslında bu farklılığın batı düşüncesi ve elbette ki dillerinde yeni bir eğilim olduğu yönündedir:

“Yerle mekanın farklı şeyler olduğu düşüncesi Batı’da nispeten yenidir ve başta Fransız düşünürü Henri Lefebvre olmak üzere çağdaş bazı yazarların eserlerine dayanmaktadır. Oysa biraz düşündüğümüz (ve az buçuk Osmanlıca hatırladığımız) takdirde görürüz ki bu fark, Türkçe’de çok eskiden beri mevcut. Zira “yer” sözcüğünün insanların hayat deneyimleriyle herhangi bir ilişkisi yoktur ama Arapça “olmak” kökünden türetilmiş olan “mekan” sözcüğü temelde “varolunmuş olan” demektir, yani bir varoluşun nesnesi söz konusudur. Örnekleme gerekirse, Merih gezegenin yüzeyi için “yer” deriz de “mekan” demek aklımıza gelmez, çünkü orada yaşayan orayı mekan edinmiş canlılar yoktur, öte yandan bir işyeri ya da bir ev için mekan kelimesini kullanmakta sakınca görmeyiz, çünkü bunlar yaşamla özdeşleşmiş, insanileşmiş yerlerdir” (Schick 2000:V-VI).

Schick'in son sözlerindeki örneği, yani mekanın kültürel bir üretim, doğanın insanileştirilmesi sürecinin bir çıktısı olduğu realitesini pek çok başka örnekle çoğaltmamız mümkün. Sözelimi insanların yaşadığı “yer”lerde gerçekleşen doğa hareketlerine deprem ya da afet gibi sözcüklerle karşılık verirken, insanların bulunmadığı ortamlardaki doğa olaylarına ‘yer hareketi’ deriz. Schick'in dikkat çektiği üzere, mekan sözcüğü hem kökeni hem de kullanımı bakımından insan kavramı ile yoğun bir biçimde iç içedir. Kılıç da bu çerçevede birkaç örnek vererek mekanın “insanın damgasını vurduğu yer” tanımına vurgu yapıyor: “Eski çağlardan kalma arkeolojik buluntuların topluca bulunduğu alana *ören yeri* deriz, çünkü artık oraya insane eli değemez, nefesi sinmez, keza fırsat buldukça kaçtığımız ağaçlık ve deniz kenarındaki alanlar, *gezinti yeri*'dir, ama hafta sonları hınca hınç doldurduğumuz özene bezene hazırlanmış, süslenmiş, barlar, kafeler, restoranlar *eğlence mekanları*'dir” (Kılıç 2009:51).

Buradaki temel sorunun aslında mekan sözcüğünün öz Türkçe karşılık bulması amacıyla kullanıma sokulmuş uzam sözcüğü ile ilişkisi üzerine olduğunu söyleyen Kılıç, bunun zorlama bir girişim olduğunu üstü kapalı da olsa ifade etmekten kaçınmıyor. Zira ona göre “günlük konuşma dilinde hiç duymadığımız,

yazı diline özgü olarak kalmış olan uzam, ortaya atıldığında niyet, mekanın bu “insanileşmiş yer” anlamını ne de geometriye özgü terimsel anlamını karşılamaktır” (Kılıç 2009:51).

Kavramsal olarak bu üç terim (uzay, uzam, mekan) arasında belirgin farklar olduğu açık, ancak sorun üçünün batı dillerinde aynı kelime ile anlatılması, dolayısıyla da Türkçede de aynı terimle karşılanmasının gerekip gerekmediği noktasında gelip düğümleniyor. Kılıç’a göre mantıklı olanı, üçü için ayrı karşılıkların bulunması elbette, ancak çakışmaları da göz ardı etmemek gerekiyor. Buna göre:

a) uzam – etendue “yer kaplama” \neq (eşit değildir) uzay (mekan) espace

b) uzam - etendue $>$ (kapsar) mekan – espace

Uzam bir kez bu şekilde mekan - escape - space ile eşlenince, uzay sözcüğünün “feza, gök boşluğu” anlamlarından geriye kalanları, yani fiziğin yeryüzüne özgü ve geometrinin soyut mekan tasavvurları için uzam sözcüğünün kullanılması mantıklı ve kolaydır: hem mekan gibi Arapça bir sözcükten kaçınılabiliyor, hem de uzay sözcüğünün muğlaklığı bir dereceye kadar hafifletilebiliyor. Bunlar aslında 1990’ların sonunda artık iyiden iyiye etkisi azalan öztürkçecilik ile ortadan kalkıyor görünüyor. Kılıç’a göre (2009:58) uzay, uzam, mekan üçlüsünün bugünkü durumu özetle şöyledir. Uzay terimi 1) “feza, uzay boşluğu anlamı ile 2) “matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu” anlamları arasında gidip geliyor. Descartes’ın *İlkeler*’inden yapılan çevirilerde *escape* terimi feza ile doğrudan bir ilgisi olmadığı için, geometrik bir tasavvur olarak düşünmek gerek.

Zaten Descartes’ın 17. yüzyılda ortaya koyduğu uzam/mekan tanımlaması, bireyi mekan içinde matematiksel kesinlikle konumlandırır. Descartes ve Leibniz’in öncüsü olduğu Kartezyen yaklaşımda, özne sadece mekanın oluşumuna katkıda bulunan, içinde bulunan ve yer kaplayan olarak değerlendirilir. Beden tarafından yer kaplayan üç boyuttaki uzantının, bedeni oluşturan şey ile aynı olduğunu söylenir (Casey 1997:153-154). Özet olarak ifade etmek gerekirse, Descartes’in oluşturduğu

Kartezyen felsefe, varlığı kavramada modern matematik ve fiziği kullanarak mekan içinde bulunan nesnelere birbirine olan konumunu hesaplamaya odaklanır. Descartes kendi mekan (uzam) algısını şu şekilde ifade eder:

“Önüme geometricilerin sürekli bir cisim olarak, ya da uzunluk, genişlik ya da derinlikte belirsizce uzamlı, çeşitli parçalara bölünebilen, çeşitli büyüklükleri olabilen ve her tür yolda devindirilebilen ya da konumlandırılabilen bir uzay olarak tasarladığım nesnelere koydum. Örneğin; bir üçgenin verili olduğunu varsaydığımızda, üç açısının iki dik açiya eşit olması gerektiğini hiç kuşkusuz gördüm; ama beni bu dünyada böyle bir üçgenin olduğuna inandıracak hiçbir şey görmedim” (Descartes 1997:29).

Descartes’in yaklaşımı, büyük ölçüde uzam açısından matematiksel sonuçlar verebileceği gibi bu matematiksel konumlandırma içinde algısal dünyamızda kesin sonuçları olmayan her türlü şeyi de yok saymamızı gerektirir. Dolayısıyla uzam terimini bu bağlamda mekan yerine tercih etmek daha doğru. Mekan ise net biçimde “insan varoluşunu çerçeveleyen ve insan izleri taşıyan yer” anlamını sırtlamış olup, eski geometrik anlamı gitgide unutulmuş durumdadır. Uzam bir yandan mekanın yerini kapmak için, bir yandan da uzayın ikinci anlamını elinden almak için mücadele ediyor. Kılıç’a göre, doğru olan şey, dil reformunun gözü kara, gözü kapalı tasfiyeciliğinin zaman zaman dilimizi zenginleştirmek bir yana, nüansları ortadan kaldırarak epeyi yoksullaştırdığını gözden kaçırmadan, mekandan feragat etmeyip, bu üç anlamı, üç terim arasında kardeşçe paylaşmaktır. Buna göre:

- 1) *mekan*: insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan,
- 2) *uzam*: matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu;
- 3) *uzay*: feza, uzay boşluğu, fiziğin yer kürenin dışında bulguladığı gerçek boşluk (Kılıç 2009:59).

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: mekan fenomenine ilişkin entelektüel ilgi eski Yunan filozoflarından (Aristoteles, Platon vb) 17. yüzyılın ünlü yeni çağ düşünürlerine, 20. yüzyılın fen bilimlerinden günümüz sosyal biliminin çeşitli disiplinlerine dek uzanan çok geniş bir çalışma alanını kapsamaktadır. Mekan-müzik ilişkisi bağlamında bir eğlence mekanı üzerine odaklanılan bir çalışmanın terminoloji

tartışmasına ayrılan bir kesiminin sonunda bunları ifade etmek, elbetteki mekan ile ilgili bilgi üretme çabasının tarihsel art alanına (background) sadece ışık tutmak açısından bir anlam taşımaktadır. Farklı zamanlarda yaşayan düşünürler ve farklı disiplinler mekan olgusunu farklı şekillerde ele almışlardır. Dolayısıyla mekan, aynı zamanda felsefi, sosyolojik, teolojik, geometrik ve daha pek çok alanın inceleme nesnesidir. Bu çalışma da ele alındığı biçimiyle mekan “toplumsal bir üretim”dir. Yani buradaki inceleme çabası yukardaki terminolojik tartışmadan çıkan birinci kategoriye dayanmaktadır: *insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan olarak mekan*. Dolayısıyla çalışma, spekülâtif felsefeden geometriye, fizikten mimariye kadar yine geniş bir ilgi odağı olan mekan incelemelerinden çok, sosyal bilimlerdeki mekan analizleri üzerinden kendi odağına ulaşmaya ve buraya kadar edindiği kazanımlarından hareketle özgün bir çözümleme yapmayı amaçlamaktadır.

1.2. Toplumsal Bir Üretim Olarak Mekan

Mekan kavramını Kartezyen tezlerle irdeleyen yaklaşımlara karşı çıkan en önemli isim 19. yüzyılda Heidegger olmuştur. Heidegger ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerinden yola çıkarak oluşturulan Hermeneutik-fenomenoloji Kartezyen yaklaşımın bireyseliğini eleştirir. Mekanı yapısal olarak algılamanın ötesine giderek varoluşla ilişkilendiren Hermeneutik-fenomenoloji, insan ve mekanın birbirinden ayrı şeyler olarak ele alınamayacağını savunur. Heidegger “mekan içerisinde varolduğumuzu değil, mekansal olarak varolduğumuz gerçeği üzerinde durarak mekanın algılanan ya da kavranan bir şey olmadığını aksine varolma biçimimiz olduğunu” düşünür (Hisarlıgil 2007:30). Fenomenolojik yaklaşım mekanı geometrik biçimi ile değil, algılar yoluyla oluşan deneyimleri açarak anlamaya çalışır ve dünyada yer tutma, “inşa etme” ile ilişkilendirerek beden deneyimleriyle sınırlar. Bu yaklaşım mekanı saf yapı olarak değerlendirme eğilimini aşır, varolma biçimleriyle ilişkilendirilmesi yönünden önemlidir. Bu çerçevedeki felsefi yaklaşımın olgunlaşması sürecinde Heidegger'in 1927'de yayınladığı “*Varlık ve Zaman*” başlıklı çalışmasının ne kadar önemli olduğunu söylemeye bile gerek yok.

Mekanı ilk kez toplumsal kuramla ilişkilendiren isim Lefebvre'dir. Fransız kuramcı Henri Lefebvre "*Production of Space*" (1974) başlıklı çalışmasında, mekanın toplumla ilişkili olduğunu öne sürer ve özellikle mekanın kapitalizm koşullarındaki üretimiyle ilgilenir. Buna göre mekan yansız ve edilgin bir geometri değildir. Lefebvre'ye göre mekan kendiliğinden olan bir şey değil, üretilen bir şeydir, aynı zamanda her üretim tarzı kendi mekanını yaratır ve üretilen her yeni mekan da yeni toplumsal ilişkiler sistemi oluşturur (Aktaran, Schmid 2008:28).

Dolayısıyla Lefebvre'ye göre mekan, toplumun hem ürünüdür, hem de onu sürekli dönüştüren bir mekanizmadır. Lefebvre'nin bir yerin farklı katmanlarını açıklamak için kullandığı üçlemesi, *algılanan mekan*, *zihindeki soyut mekan* ve *yaşanan mekandır*. Bu yaklaşım mekansal farklılıkları anlamak için önemli ipuçları vermektedir. Lefebvre'nin amacı mekana yöntem olarak diyalektik bir çerçeveden yaklaşmak ve mekanın aynı zamanda politik bir kavram olduğunu açıklamaktır. Lefebvre'ye göre doğal ya da fiziksel/algılanan mekan ile toplumsal mekan arasındaki en önemli fark, doğal mekanın basitçe yan yana duran, dağınık özelliğine karşılık, toplumsal mekanın esas olarak birleştiren, belli bir noktada bir araya getiren ve böylece merkez-çevre ayrımına neden olan bir özelliğe sahip olmasıdır (Avcı 2009:138). Sonuç olarak Lefebvre mekana üretim penceresinden bakar. Bu yaklaşımı "mekan toplumsal bir üründür" sözünde çok açıktır (Işık 2009:21). Bu tartışma bizi fiziki mekanın kayboluyor olduğu düşüncesine doğru çekmektedir. Her üretim tarzı kendine ait bir mekana sahipken, mekanın üretiminde üç düzeyle karşılaşılır.

Lefebvre'ye göre (1992) bunlardan ilki mekanın deneyimlenmesi, yani kullanılmasına işaret eden "mekansal pratikler"dir. "Mekanın temsili", mekansal deneyimlerin yani mekansal pratiklerin kavramsallaştırılması ile ilişkilidir. Üçüncüsü "temsil mekanları"dır ve hayal gücü ve keşiflerin yapıldığı düzey olarak tasvir edilir. Bu düzey çok önemlidir; çünkü ilk iki düzeyi etkileme gücüne sahiptir. Toplumsal mekan hem geçmiş eylemlerin ürünü hem de gelecek faaliyetlerin oluşmasına olanak sağlayandır. Hem eylem alanı hem de eylemin temelini oluşturandır (Aktaran, Işık 2009:22).

Lefebvre'nin formüle ettiği bu üçlü kategori biraz farklı bir şekilde şöyle okunmuştur: 'mekansal uygulamalar'; üretim ve yeniden üretim ile her toplumsal oluşuma özgü belli mahaller ve yer kümelerinden oluşur. "Mekan temsilleri"; üretim ilişkileriyle ve bu ilişkilerin getirdiği düzenle, dolayısıyla da bilgiyle, imgelerle, kodlarla ve ön ilişkilerle ilgilidir. "Temsil mekanları" ise; bazen kodlanmış bazen de kodlanmamış, sanatta olduğu gibi, toplumsal hayatın gizli ve yeraltı yönüne de bağlı karmaşık simgeselliklerin cisimlendirildiği alanlardır (Schick 2000:14).

Giddens'in (2010b:32) "toplumsal ilişkilerin yerel bağlamdan koparılıp başka zamansal-mekansal alanlarda yeniden bir araya getirilmesi" argümanı, Lefebvre'in 'temsil mekan' kavramıyla örtüşür. Temsil (representation) bir şeyi, kişiyi, yeri ya da zamanı başka bir şey, kişi, yer ya da zaman olarak ya da başka bir bağlam içerisinde yeniden sunar (Rosenau 2004:140). Dolayısıyla temsili mekanlar bireysel ya da kolektif deneyimlerimizle oluşan algı ve hayal dünyamızda bizi "fantezi" mekanlara taşıyarak farklı toplumsal etkinlikler düzleminde birleşir ve gündelik yaşamımızda güven mekanizması sağlar. Bunlar sanal ortamlar olabileceği gibi fiziksel sınırlılıkları olan yaratılmış mekanlar da olabilir. Başka bir deyişle mekan; olaylar, inançlar, anlamlar ve değerleri temsil edebilmektedir. Bu anlamda "yer", yerinden çıkarıcı mekanizmalarla temsili bir hale gelerek, mekanlar aracılığıyla yeniden yerleştirilecektir. Guy Debord'un (2006:35) da dediği gibi:

"Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı, gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görülür. Dolaysızca yaşanmış her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. Yaşamın her vechesinden kopmuş olan imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşırlar".

Anthony Giddens (2001:11) topluma veya sosyal olgulara doğal dünyadaki nesnelere yaklaştığımız gibi yaklaşmayı önerir. Çünkü toplumlar, ancak insanların kendi eylemleri içinde yaratıldıkları ve yeniden yaratıldıkları sürece var olurlar. Burada ifade edilen insanların eylemleri içinde yaratılan ve yeniden yaratılan sosyal süreçleri, mekan ile ilişkili olarak, yani mekanın yaratılması/üretilmesi ve yeniden yaratılması/üretilmesi çerçevesinde düşünmek pekala mümkündür. Tül Akbal Süalp'in, *Zaman Mekan* (2004) başlıklı çalışmasında mekanın üretimi ve yeniden

üretimi konusunda söyledikleri tam da bu çerçeveye yerleşmektedir:

“Mekan kavramı, toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortam; yeryüzü, beşeri coğrafya, sokaklar, kent altyapısı, muhit, mahalle ayrımları, yeryüzü kabuğunu örten günlük yaşamın, günlük deneyimlerin oluşturduğu tabaka; mimari ve ekolojik ortam olarak ele almaktayız. Bütün veçheleri ile toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin üretimi mekanın üretimi olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda mekanın yeniden üretimi, yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin kendilerini yeniden üretmeleridir (Aktaran, Bulut 2009:91).

Giddens sosyoloji alanında ürettiği mekan kavramsallaştırmasında, sosyolojik açıdan yaşanan toplumsal dönüşümü ve eylemi referans alarak, toplumsal pratiklere odaklanır ve bunun için “yapılaşma teorisi”ni (structuralism) geliştirir. Toplumu ‘kurumsallaştırılmış davranış biçimleri’ olarak tanımlayan Giddens, toplumsal pratikleri yapı-eylem ikiliğinde birbirleriyle ilişkilendirir. Yapılar böylece bireylerin eylemleri sonucunda yeniden dönüşür ve yeniden üretilir. Bireylerin eylemlerinin yapıyı yeniden üretmesi sürecinde zaman ve mekanın önemine değinen Giddens, yapılaşma teorisinde zaman ve mekan unsuru ile bu pratiklerin yeniden dönüştürüldüğünü dile getirir (2001:8).

Giddens’a göre her kültür, özel bir ‘yer’ bilincinin varlığına işaret eden göstergelere sahiptir. Mekan kavramı toplumsal davranışların nerede gerçekleştiği ile değil bu davranışların özüyle ilişkilidir. Bu çerçevede mekanın mevcudiyeti için sosyokültürel eylemin gerçekleşmesi gerekir (Giddens 2010b:31). Dolayısıyla Giddens fiziksel, koordinatsal yerlemi (location) ‘yer’, sosyokültürel eylemin gerçekleştiği alanı ise ‘mekan’ kabul ederek, modernitede zaman ve mekanın ‘yer’ kavramından ayrıldığını belirterek, kendi mekan tanımlamasını da ‘zaman-mekan’ olarak kavramlaştırır. Mekanın toplumsal anlamı, bireylerin geçmiş yaşantı ve hafızalarıyla şimdi arasındaki bağda ortaya çıkar ve “geçmişin imgeleri bir araya gelince, o sırada var olan toplumsal düzeni meşru gösterirler. Herhangi bir toplumsal düzene katılmış bulunanların ortak anıları olduğunun varsayılması ise örtük bir kuraldır” (Connerton 1999:10).

Harvey (1997) bunu benzer şekilde şöyle açıklamaktadır:

“Her toplumsal faaliyet biçimi kendi mekanını tanımlar; kentin mekansal biçimini anlamak için öncelikle uygun bir toplumsal mekan felsefesi oluşturmak gerekir. Toplumsal mekanı ancak bazı toplumsal faaliyetlere göre anlayabiliyorsak, sosyolojik ve coğrafi muhayyileyi bütünleştirmeyi denemeliyiz. Dolayısıyla odak noktası mekânın ne olduğu değil, farklı insan pratiklerinin nasıl değişik mekan kavramlaştırması yaptığı ve mekansal tahayyülün nasıl olduğu sorusudur” (Harvey 1997: 126).

Giddens zaman-mekânı, toplumsal ilişkilerin geniş zaman mekân dilimlerinde yeniden bir araya getirilmesinin ön koşulu olarak görür (2010b:36). Bu süreçte toplumsal etkinliğin yerel bağlamından çıkarılarak, toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlenmesini sağladığını, modernitede zamansal ve mekansal yeniden organize olma sürecinin ise ‘yerinden çıkarıcı mekanizmalar’ yoluyla gerçekleştiğini belirtir. Zaman ve mekânın bu mekanizmalar yoluyla yeniden düzenlenmesi, modernite öncesinin değişik kurumsal özelliklerini radikalleştirir ve küreselleştir. Bu özellikler gündelik hayatın içeriğini ve doğasını kökten dönüştürür (Giddens 2010b:13). Urry (2010:294) ise bu çerçevede, modernite ile birlikte nesnel zamanın yerini giderek kendini yaratan ve bireylerin yaşam takvimlerini içeren, kişiselleşmiş öznel zamansallıklara bıraktığını söylemektedir. Zaman konusunda sorumluluk üstlenme, kurumlara göre daha gevşek belirlenebilirken, bireylerin kendi yaşam planlarına ilişkin zaman daha iyi ayarlanabilmektedir. Bu bireylerin, geleneksel olarak toplumsal yaşama anlam ve düzen kazandıran kuşaklardan, yer, akrabalık ve geçiş ritüelleriyle ilişkili toplumsal kurumlardan giderek uzaklaşmalarıyla ilişkilidir. Bu yaklaşım, modernitede mekân ve zaman kullanımlarının diğer dönemlerden köklü bir biçimde farklı olduğunu vurgulama bakımından önem taşımaktadır.

Giddens tüm zamanlara eşit yaklaşır. Ona göre zamanın belli bir yerle olan bağıntısından çıkması, belli toplumsal pratiklerin ve ritüellerin belli mecralarda yapılması zorunluluğunun ortadan kalkması, toplumsal boyutun birbirlerine yabancılaşması, geçmişin reddi, ‘derinliksiz şimdi’nin yaşanmadığı anlamına gelmez. Aksine, “dillendirme pratikleri, eylemi sıkıştıran ve bu cendereyi durmaksızın yeniden şekillendiren bir pratiktir. Bir kültürel temsili kabullenmek, onu

fiilen yeniden yaratmaktır. O andan başlayarak, örneğin kültürün ‘hayatta kalması’ veya kültürel bağımlılık gibi mefhumlarının geçerliliği kalmaz. Bir metni veya bir simgeyi uzak bir geçmişten çekip çıkarmak, bir ideoloji veya bir kurumu ithal etmek, onlara yeni bir yaşam vermekle eş değerdir” (Bayart 1999:103). Giddens, modern toplumsal etkinliklerin farklı zaman ve mekanlarda, yerin özelliklerine zorunlu referans yapmayacak biçimde ortaya çıktığını düşünür. Çünkü modernite, “yaşamı, aynı örneğin tekrar yaşanacağı bir yapı olarak düşünme eğiliminde değildir” (Giddens 2010b:32). Başka bir deyişle, yok olan bir şey, başka bir şekilde vücut bularak geri gelir, ya da ikiz değerini bulur. Böylece toplum, zaman ve mekan arasında gelişen ikili ilişki sonucunda, bireylerin zaman içinde oluşturduğu transferlere eklenerek, mekan içinde somut bir anlam taşır. Bu bağlamda mekan, kültür ve zaman meşrulaştırılmış olur.

Giddens’in -zaman ve mekanın da içinde olduğu- ‘soyut sistemler’ olarak adlandırdığı iki türlü yerinden çıkarıcı mekanizma vardır: sembolik işaretler (symbolic tokens) ve uzmanlık sistemleri (expert systems). Sembolik işaretler, “standart değerlere sahip olan ve böylece birçok farklı ortamda karşılıklı olarak değiştirilebilen mübadele araçlarıdır” (Giddens 2010b:33). Bunların en yaygın örneği paradır. Modernite öncesi de bir güven aracı olan para, modernitede kredi ve borç temelinde bir güvenle tanımlanır, zaman ve mekanı paranteze alır ve farklı uzaklıktaki çok sayıda birey arasında alışverişi sağlar. Diğer unsur uzmanlık sistemleri ise, zamanı ve mekanı, onları kullanlardan, uzmanlardan ve müşterilerden bağımsız geçerliliğe sahip teknik bilgi biçimleridir. Bu sistemler, teknolojik uzmanlıklar da dahil olmak üzere insan yaşamının kişisel alanlarına kadar nüfuz edecek kadar güçlüdür. Mühendisler, doktorlar, avukatlar, bilim adamları, ekonomistler, terapistler bu sistemin uzmanları arasında yer alır. Bireylerle ilişkileri ise güven temelinde olur (Giddens 2010b:33).

Certeau’ya (1988) göre yer (mahal, mevki) (place) düzendir ve bir sabitlik belirtisi gösterir. Öte yandan ‘mekan’ birbiriyle kesişen hareketli öğelerden oluşur. Bir yer (place) kullanıldığında mekana dönüşür. Buna verilebilecek örnek, planlamacılar tarafından geometrik olarak tanımlanan bir caddenin onun üzerinde

yürüyenler tarafından mekana dönüştürülmesidir (Aktaran, Işık 2009:21). Dolayısıyla mekanın üretimi, mekanın yapı, tasarım ya da meta değeri olarak konumlandırılması değil, eski ve yeni kültürlerin müzakeresi ile sınırları sürekli yeniden çizilen bir süreçtir. Sonuç olarak mutlak bir mekanın varlığını peşinen kabul etmek yerine mekanın toplumsal olarak üretildiğini ve yeniden üretildiğini akıldan çıkarmamak gerekmektedir.

1.3. Kent, Kent Mekanı ve Gündelik Hayat

Kent üzerine yapılan çalışmalarda temel sorular, hemen herhangi bir sosyal olgu incelemesi için sorulan başlangıç sorularından farklı değildir:

Kentin kökeni nedir? Kent-kır farklılığı neye dayanır? En önemlisi insanlar (kentte doğan, azınlık, göçmen, seçkin vb.) kentle ne tür bir iletişim içindedir, beklentileri nelerdir? Ekonomik determinizm perspektifinden “şehrin kökeni pazar yeridir” yaklaşımı, Avrupa tarihinin model alındığı ve bu modelin ortasında tapınağın bulunduğu, dolayısıyla da “şehrin kökeni dinsel merkezdir” yaklaşımı, ya da şehrin siyasal/idari merkez olma özelliğinin öne çıkarıldığı “kentsel yoğunlaşma kral merkezlidir” yaklaşımı; kentin kökenini de kapsayacak biçimde şehir-kır arasındaki farklılığı belirlemede bir dizi hipotez öne sürmekten başka bir şey değildir. Bundan 6000 ya da 2000 yıl öncesinin kentlerinin, ya da gözümüzün önündeki 50-100 yıl öncesi Anadolu şehirlerinin söz konusu varsayımlardan biri ya da birkaçından hareketle açıklanması mümkündür. Ortaya çıkacak sonuçların, öne sürülen varsayım ve toplanan verilerin niteliği ile bağlantılı olacağı ortadadır (Erol 2009a:123).

Dolayısıyla kentin kent olma bileşenlerinin özgül bir tarih ve sosyokültürel bağlamda belirlenebileceği açıktır. Kent incelemesinin tarihi, herhangi bir öznenin nesnesinden bizatihi bir inceleme öznesi olarak ele alınmasına kadar değişen bir araştırma geleneğine sahiptir

Gerçi perspektifleri farklı bir çerçevede işlese de, 19. yüzyılın iki ünlü düşünürü Marks ve Weber’in kent analizlerinde önemli bir ortaklık bulunur. Zira her ikisi de kente, kapitalist toplumda yaratılan temel sosyal süreçlerin etkileşim alanı olarak bakar. Başka bir deyişle kent sebep olarak değil, kimi toplumsal gelişmelerin

yer aldığı alan olarak değerlendirilir. Dolayısıyla kent burada, toplumsal yapı içinde oluşan değişikliği açıklamak için bir analiz nesnesi olarak ele alınmaktadır. Başka bir deyişle “gerek Marks gerek Weber için kent kendisi için bir analiz nesnesi olarak ele alınmamış, birçok kez vurgulandığı gibi, kentin feodalizmden kapitalizme geçişte oynadığı rol üzerinde durulmuştur” (Aslanoğlu 1998:57).

Kente ilk kez doğrudan bir analiz odağı olarak yaklaşanlar 19. yüzyıl sonunda ekolojistler olmuştur. Castells’in (1977) yaklaşımında tıpkı ekolojistlerin yaptığı gibi kentin kendisi bir analiz odağı olarak ele alınmış, ancak bu kez kapital birikim süreçleriyle tanımlı bir çerçeveye oturtulmuştur. Castells’e göre kentsel mekanı ekonomik-siyasal ideolojik düzlemde, ekonominin belirleyiciliği oluşturmaktadır. Ancak gelişmiş kapitalist ülkelerde kentler üretim mekanı olmaktan çıkmıştır. Çünkü üretim süreci bölgesel ve ülkesel ölçekte gerçekleştirilmektedir. Bu anlamda kentsel sistemin temel işlevi tüketim sürecidir. Tüketim, kent tanımlarında anahtar faktör olarak değerlendirilmektedir. Tüketim emeğin yeniden üretimi için gereklidir. Kentler emeğin yeniden üretimi için gerekli kolektif tüketimin elde edildiği mekanlardır (Aktaran, Aslanoğlu 1998:63).

Lefebvre’nin analizlerinde ise mekan başlı başına önem taşımaktadır. Burada dikkat çekici nokta ilk kez kentsel mekan dışında salt mekan sözcüğünün kullanılmasıdır. Lefebvre’nin kentsel devrim kavramı, kentin fiziksel mekanıyla sınırlı olmayıp, genel anlamıyla bir kentli yaşam biçimini içermektedir. Kent, Lefebvre’ye göre birbiriyle ilişkili üç kavramla tanımlanmaktadır: *mekan, günlük hayat ve kapitalist sosyal ilişkilerin yeniden üretimi*. Bu anlamda kent, üretim ilişkilerinin insanların gündelik hayat deneyimlerinde yeniden üretildiği global mekansal bağlam olarak ifade edilmektedir. Lefebvre’nin kuramsal yaklaşımı içinde kent yoktur, ancak kırdan uzaklaşmış, global kentsel ilişkilerin kentli yaşam biçiminin egemen olduğu bir mekan vardır. Söz konusu mekan kapitalist üretim ilişkilerinde yeniden üretilmektedir. Mekan kapitalist meta niteliği kazanmıştır. Mekan kavramını kentsel ve kırsal mekan dışında global olarak ifade etmesi, sosyal süreçler ve mekan arasındaki ilişkiyi sorgulayan toplumbilimcilerin tartışma gündeminde Lefebvre’nin analizlerini canlı tutmuştur (Aslanoğlu 1998:67-8).

Bir mekan olarak kentin içinde oluşan, başka bir deyişle bir matriks olarak kentin içinde doğan mekansallıkları, kent mekanı ya da kentsel mekan olarak ifade etmek mümkün. Kent mekanını Aytaç (2007:200) “kentli yurttaşların gündelik yaşamlarının sürdürülmesine aracılık eden, kentin ve kentliliğin inşasında aracı rol üstlenen minör kurumlar” olarak tanımlar. Bu kurumlar, kentin politik/iktisadi coğrafyası dışında yer alan, daha açık bir şekilde kentin kültürel yüzeyini yansıtan mekânlardır; örneğin restoranlar, sinemalar, eğlence yerleri, parklar vb. Aytaç, “kentin politik iktisadi coğrafyası üzerinde kök salmış diğer mekanları, binaları, kurumları” (2007:200) bu analizin dışında bıraktığını ifade etmektedir.

Aslında Aytaç’ın kullandığı sınıftan hareket edersek, çalışmasının kapsamı dışında bıraktığı kent mekanlarını da ‘majör kurumlar’ olarak kabul edebiliriz. Gerçi Aytaç’ın böyle bir ikili kategorizasyonu varsayarak ‘minör’ nitelemesini kullanıp kullanmadığını bilmiyoruz. Ancak böyle olduğu varsayımından hareketle, minör ve majör kent mekanlarını, Lefebvre’nin yukarıda alıntılıdığımız mekan temsilleri ve temsil mekanları ile ilişkilendirebiliyoruz. Başka bir deyişle minör kurumlar ile Lefebvre’nin ‘temsil mekanlarını’, majör kurumlar ile de ‘mekan temsillerini’ karşılaştırabiliriz. Bu ilişkilendirme mantığına dayalı olmasa da, Lefebvre’nin sözünü ettiğimiz üçlü kategorisini temel teorik argüman olarak kabul edip çözümlenmeye çalışacağımız eğlence mekanlarını, sonraki bölümlerde ayrıntılarıyla ele alacağımızı söyleyerek, kentlerin önemli özelliklerinden olan toplumsal ve mekansal farklılaşmaya geçelim.

Toplumsal ve mekansal ayrımlaşma, kentlerin önemli bir niteliğidir. Kentsel mekanı düzenleyen kurallar toplumsal farklılaşma ve ayrımlaşma yapılarına dayanır. Bu kurallar kültüre ve tarihe göre değişir, kamusal hayatı şekillendiren esasları gözler önüne serer ve toplumsal grupların kent mekanı içerisinde birbirleriyle nasıl bir ilişki içinde olduklarını gösterir. Harvey’e göre (2002) bu mekansal farklılaşmalar, kapitalist toplumdaki toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi çerçevesinde açıklanmalıdır. Mekansal birimler, komşuluk birimleri, yerel topluluklar, bireylerin değerlerini eklentilerini, tüketim alışkanlıklarını, pazar

donanımlarını ve bilinç durumlarını önemli ölçüde etkileyecek özel toplumsal etkileşim ortamlarıdır (Aktaran, Avcı 2009:139).

Sosyal bilim literatüründe, kentsel mekanları “*kamusal platform*” olarak gören yaklaşımlar da bir hayli fazladır. Örneğin, Sennett’e göre kent içerisindeki “*kamusal mekanlar*”, farklı katmanların birlikteliğini çağrıştırırlar. Bu tip mekansallıklar 18. yüzyıl büyük kentleriyle karşımıza çıkarlar. Arendt’in ifadesiyle, “özellikle soylu olmayan ve ticaretle ilgilenen yeni bir sınıfın varlığı, hem sosyal hem de mekansal örgütlenme anlamında önem taşır”. Feodal ilişkilere ve politik güce bağlı kalmaksızın, toplumun bütün bireyleri, yeni bir gelişmeyle yüz yüzedir. Kamu, Arendt’in örnekleme çalıştığı, aile hayatından ve yakın arkadaşlık ilişkilerinden bağımsız, yeni bir değerler sistemi üretir. Kentler büyüdükçe, yeni mekanlara ihtiyaç duyulmakta, kentsel park kapsamında, özelleşmiş işlevleri yüklenmiş açık alanların/meکانların sayısı artmaktadır. Böylelikle küçük bir elit kesimin tekelinde olan kentsel mekanlar, toplumun geneline, tüm katmanlarına yayılmaktadır. Hatta Sennett’e göre, proleterya bile bu tür mekanlarda gözükebilmekte, daha önce deneyimlemediği yeni gündelik alışkanlıklar edinmektedir (Aytaç 2007:207).

Modernite ile dönüşen zaman ve mekanı iyi kavramak için kent bağlamında yeniden bir okuma yapmak gerekir. Sennett kent için “kişi dışı yaşamın aracı; içinde toplumsal deneyimler olarak çeşitli ve anlaşılmaz kişilerin, çıkarların ve zevklerin olduğu bir kalıp” (Sennett 2002:435) tanımlamasını verirken bu vurguyu yapar. Ayrıca bu toplumsal üretim olan kentin kendisini meکان olarak ele almamızı sağlar. Giddens (2010b:266) kentsel toplumları nitelendirmek için ‘risk toplumu’, geleneğe dayalı toplumsal yapıyı vurgulamak için ise ‘geleneک-ötesi’ tanımlamalarını kullanır. Burada amaç kentin getirdiği özgürlük paradoksunun diğerleriyle ilişkilerinde sorumluluk içinde davranmayı ve söz konusu kolektif yükümlülükleri yerine getirmenin gerekli olduğuna vurgu yapmaktır. Giddens risk toplumunu olumsuzlamaz, aksine geleneک-ötesi bir bağlamda yeni bir form verilmiş olduğunu savunur ve özgürleştirici yönünü vurgulayarak açıklar.

“Modern kurumların dinamizmi insanın özgürleşmesiyle ilgili fikirleri harekete geçirmiş ve bu fikirlerden belirli ölçüde etkilenmiştir. Bu öncelikle geleneک ve dinin dogmatik

buyruklarından özgürleşme ile mümkün olmuştur. Rasyonel yöntemlerinin sadece bilim ve teknoloji alanında değil, insanın toplumsal hayatına da uygulanmasıyla, insan etkinlikleri önceki kısıtlamalardan özgürleşmeye başlamıştır“ (Giddens 2010b:262).

Bu argümanlar önemlidir, çünkü risk toplumunda yaşayan her insanın bir takım duyarlılıkları vardır, o yüzden din, modernite köktencililiği karşılıklı olarak esnemek zorundadır. Yani akıl ile kalp arasında denge kurulması zorunludur. Burada riskin fırsat ve yenilik sağlayıcı olarak olumlu, güvenlik ve alışkanlıklardan kopma yönünde zorlayıcı özelliği açıktır.

Özgürleşmenin sadece sekülerleşmeyle sınırlı olmadığını belirten Giddens'a göre modern öncesi dönemlerde toplumsal bağları düzenleyen aile, akrabalık, tanıdıklık ilişkileri, modernite de yerinden çıkarılarak kişisel ilişkiler, silah arkadaşlığı, kan kardeşliği gibi diğer düzlemlere yeniden yerleşerek kurumsallaşır. Bu bağlamda, diğer insanlarla birliktelikleri zorunlu kılan kent, yeni sosyal ilişkilerin sahnelendiği, farklılaşmaları ve dayanışmaları da kapsayan alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kent bağlamında mekan, yerinden çıkarıcı mekanizmalarla, yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak hayali kişiler arasındaki diyaloglara aracı olur ve ilişkileri başka bir yönde geliştirerek 'yer'den koparır. Bu koşullarda 'yer' refleksifleşir. Bu durum mekanların uzak toplumsal etkilerle yeni biçimler almasına yol açar. Bütün yerinden çıkarma düzenekleri, gerek destekleyici gerekse bozucu olabilecek nitelikte yeniden yerleştirilmiş eylem bağlantılarıyla etkileşirler (Giddens 2010a:24). Örneğin kente yeni göç eden bir bireyi ele alalım. Bu büyük olasılıkla ekonomik geçimini sağlamak, hayatını sürdürebilmek üzerine olacaktır, bu koşullarda 'yer'inden koparılmış bir birey kentte kendi varlığını anlamlandırabilmesi, kendini tanımlayabilmesi için yeni sosyal aidiyetler arayacaktır. Bu aidiyeti ilk olarak akrabalık bağları üzerinden arayacaktır, zamanla hemşehriliğe dönecektir, bir zaman sonra arkadaşlıklara çevrilecek, daha sonra onu temsil ettiğine inandığı siyasal kurumlara sığınacaktır yani soyut sistemler tarafından modern olana istemese de zorlanacaktır. Yani bireyin modernliğin içerisine girmesi, ancak kendisine ait olan bir şeyden vazgeçip kurumsal olana yönelmesiyle olacaktır. Ancak içinde yaşadığımız postmodern durumun bunun pek de böyle gerçekleşmediğine ilişkin örneklerle dolu olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.

Gündelik hayat ve mekan arasındaki ilişkiye gelince; gündelik hayatın incelenmesi, uzmanlaşmış bilimlere bir karşılaşma zemini, hatta ondan öte birşey sunduğunu ifade eden Lefebvre (1998:30), bu tür bir incelemenin toplumumuzdaki akılcı ve akıldışı arasındaki çatışmaların mekanını işaret ettiğini söyler. Gündelik hayat mütevazı ve sağlamdır, doğal olandır, kısımları ve parçaları belirli bir zaman kullanımı içinde, kuşkuya meydan vermeyecek bir biçimde birbirlerine bağlanan şeydir. Gündelik hayat tarih taşımaz. Görünüşte göstergesizdir; kişiyi meşgul eder ve uğraştırır. Gündelik hayat modernlik ile birleşen bir şeydir. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder. Evrensel gündelik hayat, modernliğin arka yüzüdür, zamanın ruhudur (Lefebvre 1998:31).

Goffman ise, gündelik yaşamdaki her davranışın performanslar üzerine kurulduğunu söylerken şuna vurgu yapar: “performans bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde olumlu ya da olumsuz etkisi olan tüm faaliyetlerdir” (Goffman 2009:33). Gündelik yaşam alanları olarak ele aldığımız kent mekanlarında herkes performansın içinde yer alır, ‘yer’ ile toplumsal durum arasındaki bağ zayıfladıkça yani küreselleşmenin birincil unsuru olan soyut sistemlere olan güven arttıkça gündelik yaşamın bu boyutu daha belirginleşerek daha kaotik hale gelecektir. Gündelik yaşamda çoğu zaman ‘nostalji’ vurgusu ağır basar ve gelecekle birleşir. “Geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgileri (törensel denebilecek) uygulamalarla (performans) taşınıp sürdürülmektedir (Connerton 1999:12). Çünkü gündelik hayat bir kalıntı ve indirgenemezdir, kurumlaştırmaya yönelik çabalardan kaçır, temeli kayar; biçimlerin etkisinden sıyrılır. Başka bir deyişle gündelik hayat aynı zamanda arzunun zamanıdır, sönümlenmiş ve yeniden doğuştur (Lefebvre 1998:178).

Gündelik yaşam alanları kendini gerçekleştirme isteği ile refleksif olarak düzenlenmiş bir ortamda yaşam politikalarının uygulandığı stratejileri barındırır. Bu stratejik eylemlerde güç hiyerarşik olmaktan çok yaratıcılığa dayanan toplumsal performanstır. Gelenek-ötesi toplumlarda ancak geleneğin izlerini taşıyarak oluşur

(Giddens 2010b:267). Kendini gerçekleştirme özgürlüğüne sahip bireyler her türlü tüketim tercihi yapma konusunda toplumsal temsilleri ile varoluşlarını anlamlandırır. Dolayısıyla gündelik yaşam; bireylerin serbest zamanlarını değerlendirmek için yaptığı çeşitli sosyalleşme aktivitelerini kapsar. Günümüz açısında değerlendirdiğimizde bunların içine sanal sosyal ağlar da girer.

Zaman ve mekanın kent bağlamındaki dönüşümü, yeni etkileşimlerle kent insanının toplumsal pratiklerini ve beğenilerini de dönüştürür, yeni toplumsal etkinlikler, buluşmalar geliştirirler. Bireyler yeni ortaklıklar yarattıkça, kendilerine benzer insanlarla zamanlarını değerlendirme ve benzer ortamlarda bulunma eğilimi gösterir. Gündelik yaşamda başkalarıyla birliktelikler genellikle önceden deneyimlenmiş belirli bir durum eylemiyle bağlantılıdır ve bu durumun ifadesidir. Bu yüzden bireylerin seçenekleri, çoğu kez ortamdakilerin içinde yer aldıkları kararlardır; yani bir bakımdan kişi oraya çoğu kez kendi gibi olanı görmek için gider. Nitekim bireyler gündelik yaşamlarının akışı içinde farklı ortamlar ve yerler arasında hareket ettikleri için, hayat tarzlarının sorgulandığı farklı ortamlarda kendilerini rahatsız hissedebilirler ya da kendi güvenlik duyguları nedeniyle farklı düzen oluşturma yoluna gidebilirler (Giddens 2010b:113).

Kapitalizmin, şehir planlamacılığının ve teknolojinin görevi, gündelik yaşamı kamusal alanlardan ayırarak kişinin ait olmasına yardım edebilecek özel mekanlar oluşturulmasını ve kendini güvende hissetmesini sağlamaktır. Zaman ve mekanın gündelik hayattaki dönüşümü böylelikle toplumsal ilişkilerin maddi pratiği tarafından yapılandırılır. Gündelik yaşam etkinliklerini geleneksel hayat etkinliklerinden ayıran özellik ise, geleneksel pratiklerin geçmişi geleceğe ‘doğruluğu ispatlanmış pratikler’ aracılığıyla bağlanabilirliği, gündelik yaşamın ise daha alternatif eylem seçeneklerinin üretilebileceği yönünde iyimserlik taşımasıdır. Böylece geleneğin getirdiği keskinlik sınırları dönüştürülebilir olmaktadır.

Modernitede gündelik yaşam içinde bireyler, benzer hayat tarzlarının kesiştiği insanlarla birlikte etkinliklerini ‘fiziki’ olarak orada bulunarak deneyimler. Bu durumda beden etkili bir araçtır; beden, sadece yaş, cinsiyet, dış görünüşü

niteleyen fiziki bir oluşumu değil çeşitli davranış tarzları, konuşma kalıpları, giyim, makyaj gibi ifadeleri de içeren gündelik yaşam içinde kendini konumlandırma aracı olan temsildir. Goffman bunların bir gösteri aracı olması koşulunda ‘vitrin’ olarak adlandırarak etkinlik sırasında bireylerin ve etkinlik mahalinde kullanılan fiziki koşulların da ifade araçları olduğunu söyler. Böylelikle vitrin bütünlük içinde kolektif bir temsil haline gelir (Goffman 2004:38).

Gündelik hayat (dönüşüme uğradığı zaman), birikim zamanıyla çakışmayan bir ritm ile, bu birikime dayanan süreçlerin alanlarıyla özdeşleşmeyen mekanlar içinde evrim gösterir. Bu da evin, şehrin, proto-tarihin doğu kentlerinden günümüze kadar kesin bir süreklilik gösterdiğini düşündürür (Lefebvre 1998:66). Gündelik hayat bastırılanın geri dönüşünü temsil eder ve üretimini popüler kültüre yönelik yapar; kendi teorilerini, direnişlerini, stratejilerini yaratır, “modernitenin göz ardı etmiş olduğu kültürel özellikleriyle kendini anlatan, anlatmak isteyen insanların bulunduğu işaret eder” (Kentel 2008:67).

Sonuç olarak kent ve kentsel mekanlar, toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin normalleştirilip, sıradanlaştırıldığı, gündelik yaşam içinde eritildiği bir alandır. Başka bir deyişle kent ve kent mekansallıkları iktidar ilişkilerinin yansıtıcı değil, kurucu öğesidir. Bu verili değil, bir süreçtir. Bu süreçte mekan gündelik hayatı, gündelik hayatta çeşitli mekansallıkları üretir. Bu sürekli yeniden üretim sürecinin en hayati unsuru ise popüler kültürdür. Çünkü popüler kültür, kentin ve kentsel mekansallıklarla ilişkili çatışmaların, boyun eğmelerin ve direniş göstermelerin işlediği zeminin ürünüdür.

1.4. Kent Yaşamı, Popüler Kültür/Müzik ve Eğlence Mekanı

Lefebvre kent yaşamının hem kır yaşamının artıklarından hem de geleneksel şehrin kalıntılarından yaratıldığını söylerken, vurgusu kent hayatının farklılıklardan oluşması üzerinedir (1998:185). Kentleşmeyle beraber serbest zamanın değerlendirilmesi de daha farklı boyutlarda ilerleyerek yeni mekanların

yaratılmasını, mekansal çeşitliliklerin artmasını zorunlu kılar ve farklı mekan bölümlenmelerine, yani mekansallaşmalara yol açar. Kişilerin bu bağlamda kendilerini nerede konumlandıkları, kendi yaşam tarzlarını nasıl dönüştürdükleri önemlidir.

İnşa edilen kent mekanların birbirlerine göre farklılık göstermeleri yapı-eylem dahilinde öne çıkan unsurlardır. Giddens, belli bir toplumsal grubun sembolleşen öğelerini ve pratiklerin sahiplenilmesini hem mevcut yaşam biçiminin düzenleyici formülü hem de bunun yeniden üretimi için önkoşul kabul eder. “Yapı, toplumsal etkileşimin üretici kaynağıdır, ancak o şekilde toplumsal etkileşimlerle yeniden üretilir. Tıpkı dile dökülmüş bir cümlenin sentaks kuralları çerçevesinde kurulmasıyla birlikte, o kuralların yeniden üretilmesine katkı sunmaya hizmet etmesi gibi” (Giddens 2011:127). Kent ortamı, her şeyden önce, farklılık, kozmopolitlik ve anonimlik yüklü olduğundan, birer *kimlik kozmosu* olarak da görülebilirler. Kentteki her bir mekan/yer, işlevleri, kültürel iklimi, iç mekan kurgusu, müdavimlerin sosyal, statüsel, kültürel temsili itibariyle benzeşik öğelere sahip oldukları gibi ayırıcı/ayırıştırıcı bir niteliğe de sahiptirler.

Kentteki değişik türden mekanlar, ötekilerin karşılaşması, kendilerini göstermelerine aracılık etmeleri itibariyle, farklı kültüreliliklerin karşılaşmasına, iç içe geçmesine yeni ya da melez kültürel biçimlerin kök salmasına alan açar. Bu mekanlardaki karşılaşmalar, bir araya gelmeler, oyuncu/seyirlik birliktelikler aynı zamanda farklılıkları, ötekilikleri ve de yabancılaşma algılarını mekanın birleştirici, düzleştirici iklimi içinde yeniden üretir. Mekanın düşünsel hatta politik/ideolojik iklimiyle aynileştirir, *'bireysellik'* lerimizin üzerine ikame edebileceğimiz bir *grupcul aidiyet, kimlik matrisi* yakalamamızı sağlar (Aytaç 2007:218).

Toplumsal hafızanın kaydettiği olaylar kent yaşamında toplumsal pratiklere bağlı diğer olaylarla ilişki kurarak sürekli ve yeniden inşa edilir. Toplumsal yaşam pratiklerinin yarattığı rutin, geleneğin icadına temel oluşturarak günlük yaşama uydurulur ve kendi bütünlüğü içerisinde toplumsal bir anlam oluşturur. Bu durum, geçmişi muhafaza etme güdüsüdür; fakat gündelik yaşam “geçmişle şimdiki zaman

arasındaki süreklilik, raslantılara dayalı bir kargaşanın içinden bir devamlılık duyugusunun yaratılmasını sağlar” (Harvey 2010:107).

Kent, kentte yaşayanların pratiklerinden oluşan heterojen bir yapıya sahip yaratılmış/üretmiş bir mekandır. İnsanların farklı fikirlerle karşılaşmaları kentler yoluyla olur, çünkü kent tek bir ideolojiyi temsil etmez; kent, beğeni türlerinin ve yaşam tarzlarının çeşitliliğini kabul eder ve her türlü yaşam tarzının ihtiyacını karşılamaya çalışır; bu durum, kent yaşamını diğer geleneksel toplum yaşamından ayıran en önemli özelliktir.

Kent farklı hayat tarzlarının buluşması ve bu farklılıkların meşrulaşması itibariyle ayrıca öneme sahiptir. Ancak kendi dinamikleri içinde çelişkileri olan bir alan olduğu kabul edilmelidir. Bauman, yaşadığımız toplumu ‘kentsel toplum’ olarak adlandırarak kentin sonu gelmeyen ‘yabancı’ üretimi yaptığını söyler. Kentin getirdiği fırsatlardan yararlanmak isteyen bireyin ancak dışardan gelecek tehditlerden sakınmasıyla ulaşabileceğini, ancak bunun da kent sisteminin özgürleştiriciliği yönündeki görüşü ile paradoks oluşturabileceğini belirtir. Bu paradoksun ancak bireyin bir şeyler kazanırken birşeylerin kaybedebileceği bilinciyle çözülebileceğini düşünen Bauman, bu nedenle sürekli yeniden yapılandırılması gereken düzenin ancak ‘geleneksel’ olanın bozulması yoluyla mümkün olabileceğini söyler (2010:24). Bu, bir yandan “modernleşmeyi kendimizi ve dünyayı dönüştürmenin bir aracı olarak yorumlarken bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok edici bir tehdit unsur olarak görme” (Urry 1999:224) eğilimine benzer. Bu paradoksu aşmak için Bauman’ın yukardaki çözüm argümanlarına tekrar başvurmak, ya da aşağıdaki Lefebvre alıntısına bakmak sanırım en mantıklı olanıdır. “Kent hayatı karşılaşmalardan oluşur, ayrımcılığı dışlar; farklı sınıflardan gelen, farklı işlere ve varoluş biçimlerine sahip olan insanların bir araya gelebilecekleri, bireylerin ve grupların toplanabilecekleri bir yer ve zaman sağlar. Bundan böyle olanaklı olan kent toplumu, sınıfların ortadan kalkması temelinde değil, ayrımcılığı körukleyen uzlaşmaz çelişkinin sona ermesi temeline oturur” (Lefebvre 1998:185).

Burada soru, uzlaşmaz gibi görünen çelişkilerin, kent hayatı içinde hangi zeminde nasıl çözüme kavuşturulacağı noktasında olacaktır. Aslında yanıtı kısmen

yukardaki kesimin son pragrafında vermeye çalıştık. Gramsci’ci anlamda bir rıza ve direnme alanı olarak hegemonya sürecinde ortaya çıkan popüler kültür ile. Kısaca ifade etmek gerekirse; hegemonya evrensel olmadığı gibi belirli bir sınıfın sürekli yönetimine verilmiş değildir. Hegemonya kazanılır, yeniden üretilir ve korunur. Gramsci’nin söylediği gibi, şu ve ya bu eğilime uyan veya ters düşen güçlerin ilişkisini içeren “hareket halindeki eşdenge”dir. Gramsci’ci anlamda kültür ve ideoloji alanları birbirine karşıt grup olarak düşünülmez. Bu anlayışa göre popüler kültür hegemoni kazanmak için yönetici sınıfın atılımı ve bu atılıma karşı olan karşıtlık biçimleri tarafından inşa edilir. Böyle olunca, popüler kültür basitçe egemen ideoloji ile çatışan empoze edilmiş kültürden ya da o anda oluşan karşıt kültürden oluşmaz. Gramsci’nin etkisinde olanlara göre, popüler kültür ne halk tarafından kendileri için üretilen ‘halkın kültürüdür’, ne de onlar için üretilen kültürdür. Popüler kültür, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir. Bu biçimler ve pratikler alanında, alt ve karşıt kültürel değerleri karışımlar içinde karşılıklı birbirlerinin içine girerler (Erol 2002a:61-62).

Popüler kültürü anlamada, tarihsel açıdan ‘şeylerin’ yavaş yavaş başka şey olduğunu tasvir eden evrimci yaklaşımın yerine, Hall buna karşıt olarak tarihsel bakımdan kesintiler -sürekli evrimin aksine- ve kırılışlara eğilmemizi önerir. Hall’a göre popüler ile egemen kültürler arasındaki ilişkilerin görece oturduğu dönemler belirlenmelidir. Ardından ilişkilerin nitelik ve nicelik bakımından yeniden inşa edildiği ve dönüştürüldüğü noktaları, yani geçiş anları tespit edilmelidir. Dolayısıyla ‘dönüşüm’ kavramı popüler kültür incelemesinin merkezinde yer alır ve bu yaklaşım sadece popüler kültürün gelişmesini vurgulayan kültürel ilişkilerdeki değişimleri anlamada tasvirden öte giden dönemleştirmeyi (periodisation) üretir. Bu dönüşüm noktaları popüler kültür içeriğinin değiştiği zaman değil, popüler ve egemen kültürler arasındaki kültürel ilişkiler değiştiğinde olur. Saf anlamda popüler kültür, ne bu süreçlere karşı gelişen popüler direniş gelenekleri, ne de bunların yukardan dayatılmış biçimleridir. Popüler kültür dönüşümlerin üzerinde işlediği zeminin ta kendisidir (Erol 2002a:62).

Popüler kültür, güçlünün kültürüne karşı ve onun için verilen mücadelenin iç içe geçtiği yerlerden biridir. Aynı zamanda bu mücadelenin içinde kazanılacak ya da kaybedilecek bahsin kendisidir. Bir rıza ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yerdir (Erol 2002a:63). O halde popüler kültür, ya da onun en önemli görünümünden biri olan popüler müzik şehir müziğidir ve mekan ile ilgili olarak kente bağlıdır. Kent ise sınırları son derece net çizilen özgürlükler sistemi demektir. Özgürlük ise farklı olabilme iznidir. Birbirinden farklı koşullar içinde, farklı değerler sisteminde, farklı amaca yönelik faaliyetlerin sürdürülebilmesi için kaçınılmaz olan özerkleşme, tarihte ilk kez kentlerde ortaya çıkmıştır. Kent yaşamının en büyük güvencesi, geri püskürtmeyi başaramadığı kuşatma dalgalarını içeri kabul ederek, özümseyerek, dönüştürerek, ehlileştirerek ortadan kaldırabilme yeteneğidir (Demirkan 1996:17).

Bu, kent ve kentsel mekanlar, toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin normalleştirilip, sıradanlaştırıldığı, gündelik yaşam içinde eritildiği bir alan olduğu için mümkündür. Kent çoğulcu kültürün yeridir. “Kentlinin tanımını kentli kültürle bütünleşmek ile yapmak yerine; kentin fırsatlarını kullanmak olarak yaptığımızda; kentin fırsatlarını kullanan bu grupların kentli olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Bu grupların kentin sunduğu fırsatlardan yararlanmalarının bir göstergesi, kent merkezlerinde görülmeye başlamalarıdır” (Aslanoğlu 1998:98). Elbette kentin sunduğu fırsatlardan yararlanmak isteyen insanların kentin onlara sunduğu popüler kültür içinde çeşitli mekansallıkları, yani eğlence mekanlarını, üretmesi kaçınılmazdır. Bu eğlence mekanlarını artık ‘kentsel mekan’ ya da Lefebvre’nin üçlü kategorizasyonu içinde bulunan ‘temsil mekanı’ olarak ifade etmek mümkün. Bu meseleyi, yani eğlence mekanlarının Lefebvre’nin kuramsal yaklaşımı bağlamında analizini, “taverna” üzerine yapacağımız odaklanma sırasında ayrıntılarıyla ele alacağız.

Sonuç olarak, popüler kültür ve onun en önemli görünümünden biri olan popüler müzik, ayrımları hegemonya sürecinde çözüme kavuşturan kent ve kent hayatının ürettiği en önemli kültürel görüngüdür. Bir mekan olarak kentin ürettiği

popüler kültür ve popüler müziğin çeşitli mekansallıklarla yeniden üretilmesinin, müzik yoluyla inşa edilen eğlence mekanları ile görünürlük kazandığı açıktır. Burada unutulmaması gereken en önemli şey şudur: kapitalist üretim ilişkileri içindeki kentte üretilen bu mekansallıklar, yani eğlence mekanları, tarihsel akış içinde ortadan kalkabilir, yerine yenileri inşa edilebilir ya da farklı referans noktalarından hareketle birleştirilebilir ve ayrıştırılabilir bir niteliğe sahiptir. Morley ve Robins'in (1997:53) vurguladığı gibi, mekansal yenilikler, ya da "yeni bir mekansal düzenin geliştirilmesi iki zıt dinamiğin sonucudur. Kapitalist mekansallıkların tarihsel sırası, merkezkaç ve merkezci güçlerin, merkezciyetçilik ile ademimerkezciyetçiliğin, toplanma ile dağılmanın ve türdeşlik ve farklılaşmanın etkileşimlerinin bir sonucu olmuştur". Dolayısıyla sözgelimi Türkiye'deki müzik yolu ile inşa edilen mekansallıkları, yani eğlence mekanlarını ele aldığımızda, bu mekansallıkların değişim ve süreklilik diyalektiğinde sürekli yeniden icat edildiğini akıldan çıkarmamak gerekmektedir. Türkiye'deki eğlence mekanları ile ilgili aşağıda verilecek kısa tarihsel kesim, müzik yolu ile inşa edilen eğlence mekanlarının merkezci ve merkezkaç güçler etkileşiminin bir sonucu olduğunu gözler önüne sermektedir. Başka bir deyişle bu etkileşim, geleneksel ifade kültürü (müzik ve dans) ile inşa edilen mekanları geleneksel olmayan (batı) mekan özelliklerine ve ifade kültürü pratiklerine dönüştürürken, geleneksel olmayan mekan ve ifade kültürü pratiklerini de geleneksel mekan ve ifade kültürü pratiklerine dönüştürmektedir. Bu etkileşim topyekün bir yeniden biçimlenme sağlamasa da, synretic ya da melez mekansallıklar ve ifade kültürü pratiklerinin ortaya çıkmasına temel zemin oluşturmaktadır.

II. BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE’DE EĞLENCE MEKANLARI

2.1. 19. Yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Kent/Eğlence Mekanları

Mekan-müzik ilişkisi içinde düşünmeye çalıştığımız eğlence mekanlarının kamusal görünürlüklerinin artmasının, özellikle de 19. yüzyılın başlangıcı ile 1950’ler arasındaki periyodla doğrudan bağlantısı vardır. Sanat düşüncesiyle üretilmeyen ya da seslendirilmeyen müziğin, endüstriyel üretim bandına girmeden önce eğlence amaçlı kullanılması ve bir serbest zaman (leisure) etkinliği olarak gelenekselleşmesi, bu icraların sürekliliğini sağlayan mekanlar aracılığı ile olmuştur. Burada öncelikle serbest zaman ve eğlence etkinliklerinin mekanla ilişkisini kısaca gözden geçirmenin yararlı olacağını düşünüyoruz.

Serbest zaman çalışmak, yemek, barınmak gibi yaşamın zorunlu gereksinimlerini karşıladığımız zaman dışındaki alandır; etkinlik olarak serbest zaman, yemek ve uyumak gibi zorunlu fiziksel gereksinimlerin yanı sıra çalışma, ev işleri ya da diğer toplumsal yükümlülüklerden arta kalan zamandır” ... serbest zaman boş zaman (free time) ya da çalışmadan arta kalan zaman değildir. Serbest zaman, günlük yaşamın gereksinimlerinden özgür olabilme durumudur” (Aydoğan 2000:22). Kitleselleştirilmiş serbest zaman, serbest zaman etkinliklerinin metalaşmasıyla, serbest zaman kullanımının çok geniş bir sanayi tarafından hazırlanarak kitlelere sunulmasıyla, giderek daha çok sayıda insanın serbest zamanlarında aynı ya da benzer, kitlesel olarak üretilmiş ürün ve hizmetleri tüketmesiyle ortaya çıkmış bir terimdir (Aydoğan 2000:137).

David Reisman günümüzde eğlenceye katılmanın bir sorumluluk haline geldiğini, ama bunun kendiliğinden oluşan bir toplumsal etkileşim olmadığını, ötekilerin dışında kalmamak için yapılan, serbest zamanını nasıl geçireceği de dahil olmak üzere hiçbirşeyi grubundan saklamadan yapan bireyin mahremiyetini elinden alan bir durum olduğunu belirtiyor (Aydoğan 2000:163). Geç kapitalizm çağında

eğlence, çalışmanın uzantısı biçimine dönüşmüştür. Eğlence, çalışmanın mekanikleşmesi sonucunda yabancılaşmış çalışmayla başa çıkabilmek için ve kendini bu tür çalışmaya hazırlamak amacıyla ortaya çıkan bir gereksinimdir (Aydoğan 2000:166).

Kentsel sanayi toplumlarındaki toplumsal roller, etkileşim çerçeveleri, toplumsal ritüeller ve serbest zaman davranışlarını içine alan çalışmalar yapan Erwing Goffman, yüzme havuzları, casinolar, diskolar, parklar, spor alanları, oyun alanları gibi eğlence mekanlarındaki etkinlikleri incelemiştir. Goffman bu eğlence mekanlarını bireyin kendisi için yapıldığını hissettiren mekanlar olarak tanımlamış ve bunları “hayal imalathaneleri” olarak tanımlamıştır. Bu terimle Goffman, başkalarıyla kıskanmacı tüketime dayalı toplumsal ilişki biçiminin gerçekleştiği yerleri ya da yalnızca haz alınan yerleri kastetmektedir. “Hayal imalathanesi, farklı toplumsal konumdaki insanlarla rahatça bir arada olmayı ve kalabalıkta var olduğunu hissettiren bir deneyim duygusu yaşatır ” (Aydoğan 2000:167).

Kamusal mekanlardaki temsillerin aleniyet içermesinden dolayı, buralar, aktörler için bir nevi oyuncu performans sergileyebildikleri, “kamusal bir sahne” ye dönüşmektedir. Bu yüzden bu mekanlarda ortaya çıkan gündelik yaşam kültürü, oldukça karmaşık ve kendisini değişik temsil biçimleriyle ele vermektedir. Toplumsal aktörler, buralarda, oyuncu performanslarıyla yeni sosyal statü, itibar ve rol edinmektedirler. Gerçekte, herkesçe görünme ya da herkese açık olma hali, bireyleri, toplumsal kabul görme kıstaslarını dikkate almaya, onay görücü edimler, temsiller içine girmeye ya da dramaturjik performans sergilemeye götürmektedir. Bu realite, mekânlarda temsiliyet bulan sosyalitelerin ve sosyal davranış örüntülerinin, bir bakıma, kurmaca, inşa olunmuş, toplumsalın baskısına yüksek oranda açıklıkla karakterize olmuş performatik gösterimler olduğunu göstermektedir (Aytaç 2007:209).

Yukarıda ifade etmeye çalıştığımız üzere, toplumların müzik ve dans gibi ifade kültürü pratiklerinin -sanat düşüncesiyle üretilsin ya da üretilmesin- endüstriyel üretim bandına girmeden önce eğlence amaçlı kullanılması ve bir serbest zaman

(leisure) etkinliği olarak gelenekselleşmesi, bu icraların sürekliliğini sağlayan mekanlar aracılığı ile olmuştur. Sözelimi 19. yüzyılda Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin 'yozlaşması'nın da temel nedeni olarak görülen ve kent mekanında ya da kentsel mekansallıklar içinde gerçekleştirilen kimi müziksel pratikler, sanat düşüncesinden uzaklaştırılmış bir eğlence olarak görülmüş ve "piyasa" olarak adlandırılmıştır. "19.yüzyılın ortalarında olgunlaşmaya başlayan 'piyasa müziği', ya da başka bir adlandırma ile 'kentsel eğlence müziği' halkın açıkavada (mesire yeri, bahçe, meydan) ve kapalı yerde (kırathane, ev, kahvehane, meyhane) eğlenirken; içki içerken, dans ederken kullandığı müziktir" (Oransay 1976:115). Bu gelişmenin en önemli gerekçelerinden biri şüphesiz ki daha önce saray ve çevresinde gerçekleşen geleneksel müzik etkinliklerinin 19. yüzyıl ortalarından itibaren ev, konak, yalı vb. yerlere kaymasıdır.

Geleneksel müziğin bestecileri, hanendeleri, sazandeleri; artık bir yandan saray dışındaki bu 'ekmek kapısı' mekanlara, bir yandan da olgunlaşmakta olan 'piyasa'da kendilerine yer bulmaya çalışırlar. Sarayın geleneksel müziğe ilgisi azaldıkça, geleneksel müzikçiler bir yandan yurtiçindeki bu mekanların bir yandan da yurtdışında özellikle bir 'çekim merkezi' olarak Mısır'daki zengin konakların ya da piyasanın müzisyeni olmuşlardır. 20. yüzyıla girildiğinde ise İstanbul'un müziksel çeşitliliği ilgiye değer bir olgunluğa ulaşmıştır: yurdun çeşitli bölgelerinden birbirinden farklı müzikal miras ile gelen ozanlarla birlikte 'halk müziği'; hem saray dışındaki ev, konak, yalı vb. hem de piyasa müzisyenlerinin içinde olduğu geleneksel Türk Sanat Müziği; Muzika-ı Hümayun ile belli bir olgunluğa erişen Batı Müziği; ve Orta ve Yakın Doğu müzik gelenekleri ile doğrudan iletişim halinde olan son 50 yılda piyasada olgunlaşan eğlence müziği (Erol 2002b:82).

Kentsel yaşam biçiminin egemen olması, yerelliklerin yok olması anlamına gelmemektedir. Gelişen teknoloji ile verimlilik artışının olması beklenmektedir. Bunun ise boş zaman faaliyetlerinin çoğalması ile sonuçlanması doğaldır. "Bireylerin sosyal statülerinin ürettikleri ile değil, tüketim kalıplarıyla belirlenmesi boş zaman faaliyetlerinin artışı ile doğru orantılıdır. Bu durumda standart tüketimler yerine, farklılıklara dayalı tüketimler statü getirmeye başlamaktadır. Böylece yerel özellikler yeni bir kaynak haline gelmektedir. Her ülke her topluluk yerelliğini yeniden üretmektedir" (Aslanoğlu 1998:94)

Dolayısıyla yukarıda kısa bir giriş vermeye çalıştığımız ülkemiz coğrafyasının 20. yüzyılın başlangıcındaki bu müzikal çeşitliliği, birbirinden gelenek olarak farklı iki ya da daha fazla müzik türünün sentezi ile oluşan pek çok ‘synretic’ üsluba yol açar. Bu melez (hybrid) tarzların müzisyenleri eğlence mekanlarının vazgeçilmezi olurlar. Bu çeşitliliği zenginlik değil, bir ‘yozlaşma’, bir ‘karmaşa’ olarak değerlendiren müzisyenler ise aynı tarihlerde, özellikle de Meşrutiyet’den sonra yeni bir örgütlenme sürecine girerler. Darü’t-Talim-i Musiki, Darü’l-Feyz-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti gibi dernekleşmeler, geleneksel müziğin ticari olmayan müzik dünyasının etkinlik alanını oluştururlar. “Ticari olmayan profesyonel olmayan demek değildir. Ticari olmayan müzik dünyası çoğu durumda para ödemesi yapar. Bununla birlikte ticari dünyadaki gibi dinleyicilerin memnun edilmesi ana amaç değildir. Devletin kültür politikalarındaki bir rolünü yerine getiren ticari olmayan müzisyenler çoğunlukla devlet kurumları tarafından kullanılırlar ve düzenli olarak aylık/maaş alırlar. Ticari olmayan dünya içindeki öteki temsilciler cemiyet ve dersanedir. Etkinlikleri için para almadıkları gibi tüm masrafları kendileri karşılarlar” (Beken 1998:43).

İşte ticari olmayan dünyanın örgütlenmeleri olarak bu cemiyetlerin performans mekanları farklıdır. Ancak ticari olmayan bu dünya, ticari sanatın ‘arı olmayan’ (impure) doğası yüzünden kabul etmeye yanaşmadıkları ticari dünyanın pek çok müzisyenini, yani piyasa müzisyenlerini, derneklerine almışlardır. Aynı şekilde ticari olmayan dünyanın devlet destekli kurumlarında da ticari dünyadan müzisyenler çalışmışlardır. Geleneksel müziği ‘ötekilerin’ etkisinden korumak ve ‘arı’ bir üslupta müzik icra etmek için bir araya gelenlerin performans mekanı, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla taşan tarihi ve kulüp niteliği ile dikkat çeken kahvehanelerdir.

2.1.1. Kahvehane, Meyhane, Baloz

Toplumsal hayatımızın gündelik yaşam içerisindeki en önemli kurumları olan kahvehanelerin coğrafyamızdaki geçmişi aslında 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Kahvehaneler, ilk olarak şehir içerisinde yaşayan yerleşik bireyler ve şehirden geçen

yabancıların serbest zamanlarını geçirmesi üzere bir araya geldiği, temelini sohbet geleneğinden alan buluşma ve paylaşma mekanları olma görevini üstlenmiş ve mahalleler ölçeğinde yapılandırılarak, bireylerin ev dışındaki ilk toplumsal paylaşım mekanları olmuştur. 18. ve 19. yüzyılın kahvehaneleri romanlarda şu şekilde tasvir edilir;

“Mahalle kahvesi genç ve yaşlı bütün mahallelinin toplandığı bir çeşit kulüptür. Gündüz pek işlemez. Yatsı namazından sonra mahalleli birer ikişer buraya gelir. Gençler iskambil oynar, yaşlılar başbaşa verip günün dedikodularıyla vakit geçirirler. Bu kahvelerde arasıra kahve ve kukla oynandığı, meddahların hikaye söylediği de olur” (Mardin 2009:39)

Bu dönemdeki kahvehanelerin toplumsal davranış ve iletişim kurallarının standartlarını oluştururan bir görevi vardır. Bir tür Anadolu’daki *sıra*, *oturak* gibi folklorik etkinliklerin, genel şehir yaşamına hitabeden izdüşümüdür ve yalnızca erkeklerin katılabildiği müdavimlik temeline dayanır. Kahvehanelerin temel katılımcı profilini genellikle Osmanlı esnaf sınıfı oluşturması nedeniyle müzik etkinliği olarak halk ozanlığı geleneğinin, aşık atışmalarının, yerel deyişlerin ve koşmalarının pratiklendiği yerler olmuştur. Anadolu’daki halk ozanlarının İstanbul’daki kahvehanelere girip şanslarını denemek ve meşhur olmak üzere buralara geldikleri de açıktır. Bu tür kahvehanelerin tanımlamaları ilk olarak “mahalle kahvehaneleri” olarak yapılırken, daha sonra “semai kahvehaneleri” olarak günümüze geçmiştir. İlk olarak esnafların bulunduğu Unkapanı ve Tahtakale civarında inşa edilen kahvehaneler, zaman içerisinde farklı semtlere yayılmış ve yeniçerilerin de sık sık geldiği yerler olmuştur (Keskin 2006:15).

Kahvehanelerin yaygınlaşması ve farklı kesimlerden kişilerin serbest zamanlarını değerlendireceği mekanlar haline gelmesi 19. yüzyılda ivme kazanmıştır. 19.yüzyılda Tanzimat etkisiyle sözlü kültüre rakip olarak *kıraathaneler* inşa edilmeye başlanmıştır. Böylece sözel pratiklerin yerine kitap, gazete gibi entelektüel izlenim bırakan batı tarzı aktivitelerin ağırlıklı olduğu bir yapılaşma içerisine girilmiştir. Bu zaman içerisinde kahvehane olan pek çok mekan, hem daha fazla müşteriye hitabetmek hem de daha modern bir izlenim vermek için isimlerini kıraathane olarak değiştirmiş, böylelikle kahvehaneler ve kıraathaneler birbirleriyle

etkileşim içerisine girerek daha farklı toplumsal etkinliklerin yapıldığı yerlere dönüşmüştür. Bu dönemde semai kahvehaneleri, farklı müzik pratiklerinin de eklenmesini içererek “çalgılı kahvehane” olarak adlandırılmıştır. Çalgılı kahvehanelerin en büyük farkı, katılımcıların daha elit bir topluluğu kapsamasıdır. Böylelikle, kahvehanelerde icra edilen müzik genellikle İncesaz Toplulukları tarafından gerçekleştirilen fasıl geleneğine dönüşür ve müzik karşılığı para kazanan kişilerin de kahvehanelerde performans sergilemesine yol açar. Kahvehaneler, toplumsal yaşamın değişiklikleriyle aynı paralellikte ilerleyerek zamanla gölge oyunları, ortaoyunu, meddahların, cambazların yer aldığı farklı toplumsal etkinliklerin ve geleneksel sanatların icra edildiği mekanlar olarak öne çıkmaya başlar (Beken 1998:45). Bu bakımdan kahvehaneler bir anlamda modern yaşam içerisindeki sinema, tiyatro, bale gibi etkinliklerin toptan bir mekanda sergilenmesi görevini üstlenir. Böylelikle zaman içerisinde üst düzey pek çok insanların sıkça kullandığı, farklı katmanları bir arada bulunduran etkinlik mekanları haline gelmiştir. Kahvehane etkinlikleri ileri dönemlerde daha farklı mekanlara, daha geniş alanlara ve Ramazan gibi daha özel zamanlara yayılarak bir arada olmamaları koşuluyla yarı zamanlı kadınlara, yarı zamanlı erkeklere hizmet vermiştir. Çalgılı kahvehanelerin müzik geleneği 20. yüzyılda gazino, meyhane gibi yerlere taşınarak, müzik yoluyla inşa edilen farklı mekanların da temelini oluşturmuş ve dinamiklerini değiştirmiştir.

Özellikle 20. yüzyılın başlarında, toplumun daha farklı kesimlerinin müzik etkinlikleri farklı mekansallıklar üreterek kendini göstermeye başlar. Bunlar arasında sandala doldurulan müzisyenlerle mehtaba çıkma geleneği ve kadınların sosyalleşmesini temel alan hamam gibi mekanlar da çeşitli müzik etkinlikler sayılabilir. Zaman içerisinde kahvehanelerin eski albenisini kaybetmesine yol açan pek çok etmen oluşmuştur. Savaşlar, yeniçeri ocaklarının kaldırılması, yoksulluk, insanların başka etkinliklere yönelmesi, daha farklı mekanların inşasıyla beraber insanlar başka sosyalleşmeler içerisinde yer alarak kahvehane müdavimliklerini bırakmış ve kahvehaneler belli bir grubun özel mekanı olarak sohbet geleneğinde devam eden eski geleneğine dönmüştür. Cumhuriyet modernleşmesiyle beraber kahvehaneler dedikodu ve kumar üretim merkezleri olarak tanımlanarak, toplumun huzurunu kaçırdığı gerekçesiyle rahatsızlık olarak nitelendirilmiş, böylelikle

sayılarının azaltılması girişimlerinde bulunulmuş ve halkevlerine bağlanması yolunda toplum, ekonomi, sağlık bilgileri verme, okuma alışkanlığı kazandırma gibi girişimlerle dönüştürülmeye çalışılmıştır. Ancak bu etkinlikler kahvehane müdavimleri tarafından ilgi görmemiştir (Keskin 2006:54).

Özetlemek gerekirse kahvehanelerin bazıları 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında ‘Semai Kahvehaneleri’ne dönüşmüş ve külhanbeyi tulumbacıların beğenilerine uygun olarak yeniden biçimlenmiştir. Aşık tarzının ya da geleneksel Türk Sanat Müziği’nin hakim olduğu performansların yapıldığı bu mekanların çoğuna 19. yüzyılın son çeyreği ile birlikte batı müziği çalgıları da girerek ‘eğlence’ amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Ancak yinelemek gerekirse; 20. yüzyılın ilk çeyreği boyunca sözünü ettiğimiz ticari olmayan dünyanın devletten bağımsız örgütlenmeleri olan cemiyetlerin performans/konser mekanı öncelikle alkollü içki olmayan (çay kahve içilen) ve gürültü yapılmayan mekanlardı. Sözgelimi 1920’li yıllarda Darü’t-Talim’in dinletileri sırasıyla Beyazıt’taki Mado Kıraathanesi, Merkez Kıraathanesi, Şehzadebaşı’ndaki eski Şems Kıraathanesinde her hafta belirli günlerde ve Ramazan gecelerinde düzenli olarak gerçekleşirdi (Erol 2002b:83). Ancak kısa süde sonar tıpkı Darü’t-Talim’deki bazı müzisyenlerin (Hafız Burhan, Selahattin Pınar, Safiye Ayla) yaptığı gibi, bir başka ünlü cemiyet Darü’l-Feyz-i Musiki’nin değişime açık kimi üyeleri, içkili mekanlarda (meyhane, gazino vb) sahneye çıktı. Yani ticari olmayan dünyadan ticari dünyaya geçti. Sözgelimi Şükrü Tunar, kanuni Ata Özkan gibi derneğin ünlü üyeleri 1925’de İcadiye Tepesi’ndeki Ziver Bey’in işlettiği gazinoda, 1926’dan sonra da Dervişzade İbrahim Bey’in işlettiği Sarayburnu Gazinosu’nda üç yıl sahneye çıktı. Dar’ül-Feyz’de yetişen ve ilk kez 1933’de sahneye çıkan Müzeyyen Senar gibi pek çok şarkıcı ve müzisyen söz konusu cemiyetlerde yetişerek ‘piyasa’ya transfer olacak, ve meyhane ve gazino gibi içkili eğlence mekanlarında sahne alacaklardı.

Osmanlı yaşamında Anadolu kökenli olan ve yaşamı daha İslami temellere dayanan şehirli kesim gündelik yaşamlarını saray etrafındaki sur içi bölgesindeki kahvehanelerde sürdürürken, genellikle Rum ve Ermenilerin ikamet ettiği Yenikapı, Kumkapı ve Balat gibi semtler geleneksel *meyhanelerin* inşa edildiği bölge

konumundaydı. Bu bölgelerde toplumsal yaşam sadece gayrimüslimlerin işletmesine izin verilen ve geçmişi kahvehanelerden daha önceye, yani Osmanlı'nın İstanbul'da olmadığı zamanlara kadar uzanan sosyalleşme alanlarından oluşuyordu. Genel olarak “alkollü toplumsal etkinlik mekanları olarak tanımlanan meyhaneler”, zaman içerisinde Osmanlı'yla etkileşimi sayesinde bulunduğu bağlama göre farklı müzik performanslarının da sunulduğu yerlere dönüştü (Beken 1998:42). Örneğin, bir kesim mahalle meyhaneleri, kahvehanelerin ilk hali gibi sadece alkollü sohbet ve dertleşme mekanları olma özelliği taşıyan sadece erkeklerin gidebildiği geleneksel yapılanma içerisindeyken, başka meyhanelerde İncesaz Toplulukları yer alıyordu. Özellikle Beyoğlu civarındaki meyhaneler, Tanzimatla birlikte müslüman müşterilerin de katılımıyla kazancını müzik etkinlikleri aracılığıyla pekiştiren birer hizmet sektörüne dönüştü. Genel olarak *roman* müzisyenlerin sahne aldığı meyhanelerde kadınların sahne alması ya da çalışması kesin olarak yasaktı. Rumların çoğunlukta olduğu meyhaneler ise genellikle Amane Kahvesi olarak adlandırılmıştı. Buralarda santur, keman, lavta, ud gibi toplulukları icra gerçekleştiriliyordu (Tohumcu 2010:7). Meyhanelerin etkileri ve bağlamsal değişimleri ilerleyen yıllarda gazinolara kimi özelliklerini taşıyarak çeşitlenecekti.

Pera ve Galata civarında, daha çok ticaretle uğraşan gayrimüslim azınlıkların ve konsoloslukların yerleşim birimi olması, hem de liman bölgesi olarak konumlandırılması nedeniyle gündelik yaşam daha farklı batı tarzı pratiklerle kozmopolit bir şekilde sürdürüyordu. Burada inşa edilen mekan örneği olan *baloz*; kanto, tango, mazurka, polka gibi batı ve melez müzik türlerinin orkestrayla icrasını içeriyordu. Baloz müşterileri genellikle denizciler, turistler ve üst düzey bürokratlardan oluşuyordu (Beken 1998:46).

19. yüzyıla kadar genellikle geleneksel eğlence etkinliklerini koruyan Osmanlı, eski gücünü 20. yüzyılda kaybetmeye başladı. Aslında 19. yüzyıl ortalarında Tanzimat Fermanı etkisiyle toplumsal yaşam alanında pek çok değişikliğe çoktan yönelmişti. Bu eğilim, batının model alınması yönünde girişimlerle ivme kazanmıştı. Şerif Mardin'e göre bu dönem “batılılığı bir felsefe ve iktisat sistemi olarak görmeyip, onu daha çok yüzeysel yönleri, adab-ı muaşeret

usulleri ve Batı'da hakim olan modalar olarak değerlendirilmiştir" (2009:15). Bunun için ilk olarak fiziksel değişime gidilerek sarayın yeri sur içinden Dolmabahçe'ye taşınmış, saray görevlilerin ve ordunun kıyafetleri baştan aşağı batının sunduğu modele göre yenilenmiş, eşyalar değiştirilmiş ve Batının gündelik yaşamı topluma uyarlanmaya çalışılmıştır. Saraya Avrupa'dan sanatçılar, ressamalar, mimarlar ve aydınlar getirilerek, Avrupa hayat tarzları öğrenilmeye çalışılmış, Osmanlı kendi aydınlarını yaratmıştır. Tanzimatın etkisiyle batı formunda müzikler önem kazanarak batı tarzı müzik eğitimi alan kişiler yetiştirilmiş, piyano çalan ilk kadınlar bu dönemde ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saraylarda ud, ney gibi geleneksel Türk müziği enstrümanlarının viyolonsel, flüt gibi batı enstrümanlarının birarada kullanılmasına yönelik konserler verilmeye başlanmıştır.

Bu yapılaşma toplum hayatını da etkileyerek saray içerisindeki bazı etkinliklerin özellikle Beyoğlu ve çevresinde yoğunlaşmasına yol açmış, elit kesim Beyoğlu'na yönelmiştir. Bu oluşumlar bazı eski kahvehane müşterilerinin de ilgisini çekerek kahvehanelerin eski cazibesini kaybetmesine sebep olmuş, dolayısıyla Fatih, Üsküdar, Eyüp gibi semtler eski önemini yitirmiştir. Beyoğlu bu zamandan itibaren dil, din, ırk, giyim kuşam bakımından pek çok çeşitliliği bir araya getiren bir mekan konumuna gelmiş ve toplum bunlara ayak uydurmak için dış görünüşleri, hayat tarzları başı çekmek üzere sürekli değişmek zorunda kalmıştır. Bu koşullarda Beyoğlu'na gitmek Avrupa'ya gitmekle eşdeğer görülmüştür. Beyoğlu sadece meyhane, baloz gibi yerlerin değil pastaneler, kafeler, publar, barlar gibi yeni inşaları ve mekansallaşmaları içeren, İstanbulluların birarada bulunduğu bütün bir mekan olma özelliği kazanmaya başlamıştır.

Osmanlı esnaf sınıfının büyük çoğunluğu geleneksel yapısını koruyup Beyoğlu bölgesinden uzak kalırken, Tanzimat Dönemi aydınları, elçiliklerde düzenlenen balolara ve resepsiyonlara katılmaya başlamıştır. Düzenlenen balolara genellikle Pera civarındaki oteller, gemiler, konsolosluklar, balo salonları ev sahipliği yapmıştır. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına baktığımızda Osmanlı toplumsal yaşamında hakim yapımın ya çok doğu, ya da çok batı tarzı bir yaşam biçiminde olduğunu görürüz. Bu oluşum Cumhuriyetle birlikte balozlardaki

etkinliklere son verilmesiyle bitmiş, balozlar devletin sıkı kontrolüne tabii tutularak kapatılmıştır (Beken 1998:48).

2.1.2. Gece Kulübü, Pavyon, Saz

Tanzimat Döneminin Beyoğlu'su; cafe chantantlar, cabaretler, müzikholler gibi pek çok batı tarzı eğlencenin toplumsal yaşamda ağırlığını hissettirdiği bir evredir. Aslında söylenebilir ki; günümüzde de hakim olan eğlence mekanları Osmanlı'dan beri vardı, fakat toplumsal yaşam içerisinde belli kesimlerin kullanımına tabii tutulmuş ve anlamları da günümüze kadar başka tanımlalarla ulaşmıştı. Bu değişim süreci ve toplumun batı tipi eğlencelere ilgi göstermesi sonucunda özellikle ticari kazancın artması için bu mekanlarda kadınların çalışmasını da zorunlu kıldı, ve bir anlamda eğlence hayatında kadınla erkeğin birlikte bulunmasının temeli bu dönemde atılmış oldu. Kadınlar mekanın kazancını arttırmak için konsomatris, şarkıcı, dansçı, revücü olarak yer alıyordu, fakat İslami gelenekten gelen kadınların buralarda sahne alması ve çalışması kesinlikle yasaktı. Bu bakımdan söz gelimi günümüzde pavyon ve müzikhol olarak adlandırılan mekanlara İslami kökenden gelmeyen kişileri ve batı müziğini koyarsak baloz olarak adlandırabiliriz.

Cumhuriyet döneminin en büyük kazanımlarından biri kadın ve erkeğin bir arada bulmasını sağlayan etkinliklerinin gerçekleşmesi yönünde olmuş ve buna yönelik eğlenceler Cumhuriyet Baloları adı altında düzenlenmiştir. Cumhuriyet Baloları eşli dans temeline dayanır ve akşam yemek saatinden sonra başlayıp, gece geç saatlere kadar devam eder. Baloların kuralları arasında katılımcılar eşleriyle birlikte etkinliğe katılması yer alır. Bu baloların ilk örnekleri Ankara, İzmir gibi şehirlerde gerçekleştirilerek modern yaşamın İstanbul'un tekelinden çıkmasını ve ülke genelinde yaygınlaşması sağlanmıştır. Böylelikle eşli dans toplum yaşamına girmiş, tango, vals, foxtrot, çarliston gibi balozlardaki ve revülerdeki dans türleri de eklenerek Türk yaşam biçimine uyarlanmıştır. Baloların kimi zaman bazı ilçelerdeki parti (CHP) binalarında da düzenlenmesi yoluyla da halk tarafından kabul görmesi ve yaygınlaşması amaçlanmıştır. Böylece kadın ve erkeklerin birarada bu tür

toplumsal etkinliklere katılması ve dans etmesi medeni olmak için ilk adım olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Keskin 2006:85).

Bu arada Osmanlı aristokrasisinden gelen bireyler Cumhuriyet balolarını eleştirmiş, kasabalılık olarak değerlendirmiştir. Toplumsal dönüşüm içerisinde eğlence içinde yer alan Cumhuriyet insanını; "nerede nasıl davranacağını bilmiyor, vals ve tangodan sonra zeybek oynuyor" diyerek tarif etmişlerdir (Keskin 2006:108). Benzer bir biçimde Türkçeleştirilen tangolar halk tarafından rağbet görmemekle beraber aristokrat kesim tarafında da avam bulunmuştur, fakat Lüküs Hayat gibi operetler ise belli bir kesim tarafından daha çok ilgi görerek popüler form kazanmasına yol açmıştır (Tekelioğlu 2006:110). Cumhuriyet Balolarının bazı kesimler tarafından itici bulunmasının temelinde, topluma 'bakın, beni örnek alacaksınız' tarzındaki sunum üslubu, hem de Osmanlı aristokrasisinin Cumhuriyet insanına rol kaptırmasının yattığı söylenebilir.

Tanzimat döneminde gayrimüslim cemiyet hayatının elinde bulundurduğu kulüpler, Cumhuriyetin daha sonraki dönemlerinde, yeni yönetimin toplumsal etkinlikleri için ev sahipliği yapmıştır. Katılımın genellikle üyelik koşuluna bağlı olduğu bu yerler 'sosyete kulübü' olarak adlandırılmış, sadece devlet yetkililerinin ve yakınlarının, bilim ve sanat dünyasının önde gelen isimlerinin yaşam tarzlarına hizmet edecek biçimde örgütlendirilmiştir. Bunlardan en önemlileri Büyük Kulüp, Moda Deniz Kulübü oluşturuyordu. (Beken 1998:35). Bu kulüplerde Cumhuriyet yıllarında akademik eğitim almış kişiler, piyanoda genellikle caz standartlarından oluşan repertuarlarını icra ederek konukların akşam yemeği ve çeşitli resepsiyonlarına eşlik etmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan bir başka yenilik ise eğlence ve kutlama dönemlerinin arasına Osmanlı'da olmayan doğum günü, evlilik yıl dönümü, yılbaşı gibi zamanların da eklemesi olmuştur.

Yinelemek gerekirse; 19. yüzyıl sonlarında özellikle İstanbul Pera'da (Beyoğlu) açılan Batılı eğlence mekanları (gece kulübü, kafe vb.) yanında Şehzadebaşı-Direklerarası'nda yoğunlaşan 'alaturka' mekanlar Cumhuriyet'le birlikte yeniden biçimlenmeye başlamıştı. Bu çerçevede gazino, pavyon, gece kulübü

ve saz gibi mekanlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirginleşmeye başlamıştı. Cumhuriyet sonrasında söz konusu eğlence mekanlarının benzerik ve farklılıklarına değinen Beken (1998:51), kimileri 1950'lerden günümüze uzanan bu ünlü eğlence mekanları arasındaki dikkate değer benzerlik ve farklılıkları, çalışmasında şöyle özetliyor: “Gece kulübü, bir gösterinin (show) sunulduğu ve ayrıca dans etmek amacıyla müzik yapılan yerdir. Pavyon ve saz aynı zamanda gece kulübü olarak da kullanılır. Ancak pavyon ya da saz ile karşılaştırılan gece kulübü onlardan (1) fiziksel mekan (2) personel (3) sanatçı kadrosu ve (4) izleyici niteliği olarak ayrılır.

Genel olarak mekan ve öteki fiziksel faktörler hem gece kulübünde hem de pavyonda aynıdır. Pavyonun fiziksel mekan gece kulübünününden biraz daha küçüktür. Pavyondaki mobilyalar genellikle kirlili ve modası geçmiştir. Işıklandırmadaki renk tercihi genellikle mor, sarı ve herhangi bir renk spektrumun ‘garip’ bir bileşimidir. Benzer bir zevk minibüs ve taksilerin (bazılarının) iç aydınlatmasında gözlemlenebilir. Bir gece kulübündeki garsonlar ve diğer çalışanlar pavyon ve sazda çalışanlardan gözle görünür şekilde daha iyi giyimli ve temizdirler. Gerçi elbiselerindeki temizlik ya da davranışlarıdaki farklılık bir mekandan diğerine değişebilmektedir. Ek olarak düzenli bir kadro olarak pavyon ve saz kendisini konsomatrisiyle ayırmaktadır. Konsomatris müşterinin kendisine içki ısmarlamasını sağlayan/isteyen bir kadındır. Kulüplerde göreceli olarak çok az konsomatris bulunur; bunula birlikte kimi gece kulüplerinde kadın ve uyuşturucu satılabilir. Pavyonun alaturka versiyonu olan sazda konsomatris sahnedeki şarkıcı (*Hanende-konsomatris*) olarak görünür.

Pavyon ve sazın genellikle aileler için uygun yerler olmadığı düşünülür. Bu tür yerlerde çoğunlukla erkek müşteriler gelir, çoğunlukla eğitimsiz ancak İstanbul’a Anadolu’nun çeşitli yerlerinden gelerek “kolay para harcayan” insanlardır. Eğer bir müşteri hesabı ödemeyi reddederse hiçte iyi olmayan sonuçlarına maruz kalabilir. Bununla birlikte pavyonlar göbek dans gösterileriyle turistleri hedefleyen küçük gece kulüpleriyle karıştırılmamalıdır; Elmadağ’daki Kervansaray bir örnek olarak görülebilir.

Bir gece kulübündeki gösteri (show) bir dans grubu ya da özel bir programdan oluşabilir. Gece kulübü solistleri genellikle pavyon solistlerinden biraz daha ünlü ise de çalgıcıların çoğunluğu romanlardır. Bir pavyon genellikle üç enstrümandan oluşan bir topluluk sunar, sözgelimi çoğunlukla bir elektro bağlama, bir darbuka ve bir başka çalgı. Bu iki ya da üç müzisyen farklı türlerde şarkı söyleyen iki ya da üç soliste eşlik eder. Gerçi orijinal olarak batı müziğinin seslendirildiği pavyonlarda, günümüzde Arabesk, Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği de pavyonda seslendirilen ana türlerdir.

Pavyonun alaturka versiyonu olan saz, genellikle Beyoğlu'nun arka sokaklarına konuşlanmıştır. Bir saz, pavyondan daha küçük olmasıyla dikkate alınabilir. Müzisyenler saza 'dükkan' derler. Daha erken dönemin sazlarının bazıları Çağlayan Saz, Böyoğlu Saz, Marmara Saz ve Ferah Saz'dır. Ferah Saz'da bir fasıl programı üç ya da dört çalgıcının seslendirdiği bir program kullanıldı. Ve bir ya da iki şarkıcı 19.00'dan 22.00'a kadar program yapar. Genel olarak çalışma saatlerindeki yerleşiklik bir düzey göstergesidir. Bir program daha erken başlaması onun daha iyi olmasıdır. Bir üstünlük göstergesi olarak, gece kulübü pavyondan daha erken kapanır. Gece kulübünde çalışma saatleri 22.30 dan 3.00 e kadardır. Bir pavyon ya da sazda bu süre 23.30 dan 6.00 ya kadardır.

Moda Deniz Yelken Kulüp ve Büyük Kulüp gibi kimi sosyete kulüpleri üyelik gerektirir. Bu tür kulüplerin üyelerine uygun olarak (hukukçu, üniversite profesörü, işadamı vb), müzik yüksek kalitededir. Bir piyanist tek başına yemek müziği çalar bu müzisyenlerin görece eğitimi ve sınıfının bir işaretidir. Bununla birlikte bir pavyon ya da gece kulübünde çalışan bir müzisyen grubu aynı repertuarı çalabilir. Eğer kulüp üyeliğe dayalı bir kulüpe gösteri akşam 18.00 ile 23.00 arasında gerçekleşir. Gazino ise karma müzik yapısı, fiziksel mekan, dekorasyon, çalışma kadrosu ve aile-aryantasyonlu özelliği ile gece kulübü, pavyon ve sazdan tamamıyla farklıdır (Beken 1998:31-35).

2.1.3. Alafranga Mekan-Alaturka Müzik ve ‘Karma’ Nitelik : Gazino

Alkollü içki satılan mekanların artık gayrimüslim olmayan kişiler tarafından da işletilmesine izin verilmesi Cumhuriyetle birlikte yaşanan değişimlerden biridir. Bu bağlamda 1928 yılında Osmanlı aristokratlarından Dervişzade İbrahim Bey’in yönetimindeki Anadolu Yakasında Sarayburnu Gazinosu ve Avrupa yakasında Küçükçiftlik Park Gazinosu müşterilerin hizmetine açılmıştır. İlk olarak geleneksel fasıl heyetlerinin sahne aldığı meyhane başlığı altında ‘alaturka gazino’ olarak tanımlanan yapılanma, zamanla Türkiye’deki politik ve ekonomik değişikliklerle Türk gösteri dünyasının batıyla etkileşiminin pek çok unsurunu bir araya getirerek ana akım eğlence sektörünün öncüsü niteliğine dönüşecek, gelecek ve modern gazinoların bu ekseninde gelişen müzikli mekanların ana hatlarını belirlemede model olacaktır (Beken 1998:49).

Gazininun orijinal modeli iki kaynaktan ortaya çıkar. Temel olarak Beyoğlu bölgesindeki Avrupalılar tarafından kurulmuş bir ‘alafranga’ mekan ve yine temel olarak kahvehanelerden türeyen bir ‘alaturka’ gösteri. Dolayısıyla gazino alafranga bir mekanda alaturka müzik yapılan bir eğlence mekanıdır. ‘Meyhanenin alafrangası’ olarak algılanan gazinoların ‘karma’ özellik kazanması 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştı. 1917 devriminden sonra İstanbul’u mesken tutan Beyaz Ruslar’ın yaptığı tango, foxtrot, çarliston vb. danslar büyük ilgi görmüş ve ticari müzik dünyası çok geçmeden tango, rumba ve çarliston yıldızlarını yaratmıştı. Kısa bir süre sonra gazinolar alaturka ile alafranga müziğin aynı mekanda bir arada izlenebildiği mekanlara dönüştü. Cumhuriyet’ten sonra yabancı işletmecilerden yerli işletmecilere doğru hızlı bir geçiş dönemi başladı. ‘Yerli’ gazino işletmecilerin ilklerinden olan 10. yıl Belvü Gazinosu’nun sahibi Dervişzade İbrahim, radyoda yıldızı parlayan Müzeyyen Senar’ı 1933’de kadrosuna katmıştı. Taksim’deki Kristal Gazinosu’ndan Maksim’e, Kazablanka’dan Beyazıt’taki Çifte Saraylar Gazinosu’na kadar pek çok yer dolaşan Müzeyyen Senar, hem radyodan hem plaklarından hem de gazino sahnelerinden kendisini hayranlıkla izleyen Zeki Müren’in “üslup” geliştirmesinde önemli bir model oldu. Münir Nurettin Selçuk ile başlayan (1930) ve ‘ciddi konser’ anlayışının simgesel prototipi olan ‘frakla sahneye çıkma geleneği’ ise, Zeki

Müren'in yapacağı gazino programlarının ilk bölümü için bir başka model oluşturdu (Erol 2002b:84).

Gazinolar 1950'ye kadar genel olarak Osmanlı Aristokrasisi'nin elinde bulunmuş, bu dönem içerisinde gazino terminolojisine a la carte, fix menü, matine gibi batı kökenli kelimeler yerleşmiş, alan düzenlemesi batı formlarında yapılandırılarak, büyük gösteri amacı taşıyan mekanlara dönüşmüştür. Osmanlı geleneksel yaşamı içerisindeki pek çok İslami öge batılı gösterilerle buluşarak, gazino şanolarında (sahne) yer almış, içerisinde komedyenlerin, kantocuların, dansçıların, meddahların, gölge oyunların da bulunduğu kolektif bir gösteri haline gelmiştir. Halkın daha çok bu tarz etkinliklere yönelmesiyle, gazino işletmecileri mekan işletme sistemlerine yenilikler getirerek, astronomik harcamalara yönelmiş ve gazinolar önemli bir tüketim merkezi haline getirilmiştir. Özellikle 1940'lı yıllarda Tepebaşı Gazinosu Amerikan müzikallerinden esinlendiği yeni oluşumuyla dönemin ünlü sanatçılarını, Latin Amerika'dan getirilen dansçıları, Paris'ten getirilen revücuları, kantocuları, özel koreograflar eşliğinde düzenlenen performansları bünyesinde barındırarak dönemin üst düzey yetkilileri, bakanlar, yeni Türk burjuvazisi tarafından rağbet görmüştür (Beken 1998:51). Tepebaşı Gazinosu yeni bir oluşumla mekan içerisinde farklı iş kolları ve bunlar arasında hiyerarşiyi oluşturmuştur. Hizmet personelinin komi, garson, baş garson yardımcısı, baş garson olarak kendi aralarında hiyerarşileri, sanatçıların ise başsolist, solistaltı, solist ve uvertür olmak üzere kendi hiyerarşileri vardır. Bu model ilerleyen zamanlarda modern gazinoların ve tavernaların da temelini oluşturacaktır.

Yinelemek gerekirse bir eğlence mekanı olarak gazinonun 'karma' özelliği Cumhuriyet'in ilk yıllarında olgunlaşmaya başlamıştı. Ancak 1950'lerde birbirinden farklı müzikal tarz, gelişen teknolojik olanaklarla ayrılmış ve yine gelişen kitle iletişim araçları ile birbirinden farklı müzik zevkine sahip insanlara ulaşmayı başarabilmişti. Dolayısıyla 1950'lerin gazinosundaki 'karma' niteliği bu çerçevede düşünmek gerekli. Ayrıca en önemlisi 1950'lerle özellikle de 1960'lardaki kapitalist ilişkilerin gelişmeye başlaması, 'geleneksel' tüketim kalıplarını değiştirmişti. Böylece 'eğlence', Türkiye'nin gündelik yaşamında 'modern' bir tüketim kalıbı ve

serbest zaman etkinliği olarak algılanmaya ve yaşanmaya başlamıştı. Kùltùrel iklime egemen olan alaturka-alafranga gerilimini giderecek, hatta bu iki ana eğilim içinde çeşitlenen tarzları bile bir çatı altında buluşturacak “mekan” gazino olmuştu. Yani 1920’lerin gazinosunun ‘karma’ niteliği ile 1950’lerin ortalarından 1970’lerin sonlarına kadar devam eden gazinoların ‘karma’ niteliği bu çerçevede bakıldığında farklıydı. Bir gazinonun ağır topu yani assolisti olan Tùrk Sanat Mùziđi şarkıcısının altında bùyence, kanto, tango, rumba, aranjman, rock ‘n’ roll ya da tùrkù sùyleyenlerin yanı sıra, piyasa ya da ticari olmayan mùzik dùynasında yetişmiş geleneksel sanatçıların bulunması; striptease gùsterisi yapan dansçılar yanında oryantallerin yer alması kaçınılmaz oldu. Hatta 1950’lerin sonundan 1960’larda ùnlenen pek çok sinema yıldızı da gazino sahnesinde boy gùsterenler arasındaydı (Erol 2002b:85).

Özetle sùylemek gerekirse; gazinonun kendisi için en önemli performans mekanı olduğunu dùyünenlerden, gazinoyu yaptığı iş/mùzik için uygun gùrmeyen sanatçılara (‘popu’, ‘tùrkùcù’, ‘gelenekselci’) kadar, deyim yerindeyse herkes gazino sahnelerinden geçti. Bùyle bir çeşitlilik ve karma nitelik, gazinonun yıldızını da bu eğilim içinde olmaya yùneltti, hatta onun karma niteliğini biçimlendirdi. İşte 1950’lerden 1970’lerin sonuna kadar gazino assolistlerinin seslendirdikleri repertuarda bu ‘karma’ niteliği gùrmek hiç yadırganmadı, hatta istenir oldu. Sùz gelimi Zeki Mùren bu karma biçimi yaptığı yeniliklerle belki de en iyi uygulayanlardan biri olduğu için, rakipsizliğini sùzünü ettiğimiz yıllar arasında, yani yaklaşık 20 yıl, sùrdùrebilmeyi başarmıştı (Erol 2002b:86).

Bu noktada burada saydığımız ya da adını anmadığımız eğlence mekanlarında seslendirilen mùziksel pratiklerin aslında 1970’lerin en önemli kùltùr tartışmalarından olan “arabesk” ile ilişkisini gùzden geçirmek yararlı olacak. Zira gerek gù ve kent ile ilişkilendirilen arabeskin, yukarıda sùzünü ettiğimiz erken eğlence mekanlarındaki ùslupla, gerekse bir sonraki bølùmde ele alacağımız bir mekan olarak taverna ve orada icra edilen mùziksel pratikle doğrudan ilişki vardır.

2.1.4. Göç, Kent ve Arabesk Tartışması

Türkiye gibi “Üçüncü Dünya” ülkelerinin modernleşme pratiğini değerlendirirken göz ardı edilen nokta, popüler gelenekleri yeniden icat ederek kentsel gerçekle eklemlenen anlam haritaları ile toplumsal pratikler arasındaki diyalektik ilişkinin, gelgitin varlığıdır. Bu açıdan bakıldığında sürekli değişen dinamik bir kentsel yaşantıya ve sorunlara ayak uydurmaya çalışan tüm toplumsal kesimlerin “gerçeklik tanımları”, bir yandan kentsel koşullar tarafından belirlenmekte, öte yandan kentsel yaşantının niteliğini de belirlemektedirler” (Özbek 1991:111). Mekanları birbirine bağlayan göç gibi toplumsal pratikler etrafında kurulan yeni mekansallıkları ‘akışkan mekansallıklar’ olarak kategorize eden Işık (2009:9), göç ve hareketin mekan üzerinde gerçekleştiğini, bu çerçevede toplumsal mekanın oluşmasının temel değişkeni iken göç ve hareketin aynı zamanda mekanın dönüşümünde olmazsa olmaz unsur olduğunun altını çiziyor.

Kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan nüfusun, “kentteki köyün” uyumsuzluğunun müziğidir arabesk” yaklaşımına karşı Özbek (1991:110) ister gecekonduda olsun, ister kent kültürünün kenarlarında “kentteki kır” kavramı kent gerçeğini anlatmakta yetersiz olduğunu belirtir. Ona göre altyapı ve ekme kavgası sorunlarından anlam problemlerine dek tüm sorunlara rağmen kentin ve “kültürün kenarlarındaki” yaşantı yalnızca anomik değildir, tüm toplumsal çelişkilere rağmen, toplumsal hayat sürmekte, gündelik toplumsal etkileşim aksamamaktadır. Kent seçkini ile köylü arasındaki gecekondu sakinleri toplumsal olarak basbayağı *kentsel bir yaşam* sürdürmektedirler. Arabesk perpektifin kendisi, yaşanan günlük hayat tecrübelerinin birebir bir yansıması değil, bu tecrübelerin yarattığı belirli sorunların - hangi sorunların öne çıkarıldığı bu açıdan çok önemlidir- en çok vurduğu noktaların, en yararlı olan alanın işaretidir ve çözümünü de kendince getirmektedir” (Özbek 1991:113).

Arabesk, “geleneksel ortamı kente taşıyan” ya da “kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü” değildir. Tam tersine “kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan derenme taşıyan bir pratiktir. Yanıt getirdiği, yani problem çözme

çabasında olduğu ölçüde de, günlük sorunlardan bir kaçış değil, gündelik pratikte ve varkalabilme gücünü sağlayan bir enerji kaynağı olarak, bir kültürel buluştur” (Özbek 1991:113). Türkiye’de gözlenen geç kapitalistleşme ve kentleşme süreci de, daha önce kentsel/kamusal yaşam deneyimleri olmayan kır kökenli insanların kentle ve kentin kamusal yüzüyle tanışmaları ve kamusal alana katılma arzularını doruk noktaya taşımıştır. Özellikle de, kamusal görünürlük peşinde olan kesimler, sınıf yükseltme gereksinimi duyan yeni orta sınıf üyeleri, üst sınıfa tırmanma arzusunda olanlar, kendilerini artan bir ivmeyle kamusal mekanlara atmaktalar, sahiplik durumlarını sergileyebilecekleri platformlar aramaya yönelmektedirler. Farklı, heterojen kesimlere açık kent mekanları, kentli yurttaşların, kişisel/toplumsal temsil gereksemesine bir nevi yanıt olabilmektedir. Bu yüzden, kentte konuşlanmış farklı mekanlar, kendilerine katılan üyelerle birlikte, bir tür farklı kişiselliklerin, toplumsal aidiyetlerin, değişik kentliliklerin adresleri haline gelmektedirler. Dolayısıyla bu mekânlar, açık işlevleri dışında bir takım gizil, örtülü işlevler de yerine getirmekte, belki de popülerliklerini bu ikincil işlevlerinden almaktadırlar (Aytaç 2007:205).

Arabesk tartışmalarının hararetinin sönmüldüğü söylenebilir. Kente göçen “ötekiliğin”, yani göçmenlerin kültürel kimliğinin arabesk ile ilişkilendirilmesi, kentteki yoksulların ve eğitim düzeyi “düşük” olanların müziği olması ve bu çerçevede bir söylem inşa edilmesinin modasının geçtiği de. Zaten arabeskin göçle bağdaştırılması, bir müzik türü ya da üslubunun toplumsal değişimin nedeni yerine, onun bir göstergesi ile örtüştürülmesi anlamına gelir. Ancak her dönüşüm gibi arabeskteki değişimin dönüm noktalarına ya da öncesi ve sonrası değişim anlayışlarına indirgenecek kadar basit değildir. O halde göçmen olsun olmasın, kentteki herkesi etkilemiş ve herkesten etkilenmiş bir sürecin ürünüdür (Erol 2002a:260).

Arabesk pek çok popüler müzik gibi şehir müziğidir ve “mekan” ile ilgili olarak kente bağlıdır. Bu anlamda arabesk göçmen dalgasına karşı kentin verdiği yanıt ve ürettiği çözümdür. Kentin özgürlükler sistemi ve farklı olabilmeye izin veren bir ortam olması, özgürlüğün tanımına ve kullanımına göre değişebilme yeteneğine sahip olduğunun dile getirilmesine engel değildir. “Mekanın önemi, tüm

sosyal hayatın yaşandığı alan olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle mekanın kontrolü ve düzenlenmesi, mekanın bölünmesi yoluyla gerçekleşir. Böylece mekanın düzenlenmesi, sosyal hayatın düzenlenme dinamiklerini de içermektedir” (Aslanoğlu 1998:109). 1980 sonrası dönem Türkiye’de yeni bir kentleşme evresine girildiğinin habercisidir. Bu dönemde ekonomide temel tercihlerin değişmesi, dünyadaki değişikliklere uyum yapma çabaları mekanda farklı dinamik ve öncelikleri ortaya çıkarmıştır. Bunun mekansal yansıması ise saçaklanma ile büyüme ve iş merkezlerinin yeniden yapılandırılmasıdır (Aslanoğlu 1998:95).

Lefebvre (1996) kent merkezlerinin, turistler ve alt yörelerden gelenler için ileri boyutlarda bir “tüketim metası” haline geldiğini belirtmekte; buraların, bir yandan “tüketim yeri” diğer yandan da “tüketilen bir yer” olarak ikili bir role sahip olduklarını ifade etmektedir (Aktaran, Aytaç 2007:207). Bu bağlamda Lefebvre’nin kentsel mekan için söylediği şeyleri biz mekanın bölünmesi prensibinden hareketle herhangi bir kentsel mekan, hatta bir kentsel mekan olarak gazino ya da taverna için ifade edebiliriz. Yani tüketim metası olarak gazino ya da taverna bir yandan müzik yolu ile inşa edilen bir eğlencenin “tüketim yeri”, diğer yandan da mekan olarak “tüketilen bir yer”dir.

Burada yeri gelmişken canlı icra ve icranın yapıldığı mekandaki müzik dinleme deneyimi ile, kaydedilmiş müziksel ürün ile herhangi bir mekanda gerçekleşen müzik dinleme deneyimi arasındaki farklılığı “zaman-mekan sıkışması” bağlamında kısaca ele alalım. “Zaman-mekan sıkışması, kapitalizmin gelişimi içinde zamanın mekanı içine alarak tahrif etmesini ifade etmektedir”,... “tüm mekansal sınırların yıkılması, mekanın zaman içinde imhasıdır” (Aslanoğlu 1998:107). Müzik dinleme deneyimi ile bu argümanın ilişkisini ses kaydı ile ilişkili düşünmek mümkündür. 1877’de ses kaydı keşfedilip kısa sürede endüstriyel üretim bandına girerek müziksel icralar bir ‘mal’ haline getirilmiş ve kitle iletişim araçları yolu ile geniş kitlelere eş zamanlı yayılmıştır. Bu gelişmenin, zamanın mekana karşı egemenlik kurması anlamına geldiğine ya da “zamanın mekanı içine almasını” ifade ettiğine şüphe yok. Yani zaman bir mekanda icra edilen müziği o mekandan kopararak başka mekana taşıyabilmiştir. Başka bir deyişle, “elektronik kitle iletişim

araçları icat edilmeden önce özel evler, konser salonları, opera evleri, düğün salonları, festival alanları ve ritüel ortamlar gibi yerlemlerde gerçekleşen canlı icralarla mümkündür. Toplumsal etkileşimin bel kemiğini oluşturan bu canlı icralar hala önemli toplumsal rollere sahiptir. Bununla birlikte müziğin ticari olarak önemli hale geldiği endüstrileşmiş toplumlarda insanlar müzik dinleme gereksinimlerini bugün çoğunlukla kitle medyasından sağlamaktadır. Müziğin kitle iletişim araçlarından yayılması, müziğin üretim, tüketim ve anlamının geleneksel kalıplarında temel değişimleri beraberinde getirmiştir” (Erol 2009b:171). Plaklar, bantlar ve CD’lerin gelişimiyle birlikte, müzik alınıp satılabilen bir mal haline geldi, kar etmenin fırsatı oldu. Sonuç olarak teknolojinin gelişmesi ile müzik mekandan ayrıldı. Başka bir deyişle sözgelimi tavernadaki performansların müzik endüstrisi ile buluşması ve kayıtlı ürünler olarak boy göstermesi, taverna müziğini bu mekanlardaki dinleyici ve müzisyenlere dayalı çok özel bir deneyim olmaktan çıkarmaktadır. Bu aslında mekana ilişkin bu özel tecrübenin mekandan bağımsız olarak da deneyimlenen bir popülerliğe doğru evrilmesini anlamına gelmektedir.

Bu noktada herhangi bir popüler müzik dinleme deneyiminin, hatta herhangi bir başka müzik türü dinleme deneyiminin, zaman üzerinden mi yoksa mekansallıklar üzerinden mi düşünülmesi gerektiği bir problem olarak kendini gösterebilir. Bu soruya verilecek en geniş çaplı yanıt, zamanın ve mekanın birbirleri üzerinde en azından bir yüzyıldır hakimiyet kurmaya çalıştıkları, ancak yeni teknolojilerle mekanı parçalayanın zaman olduğu ifade edilerek verilebilir. Bununla birlikte yukarıda belirttiğimiz gibi toplumsal etkileşimin belkemiğini oluşturan canlı icraların hala önemli sosyal işlevlere ve rollere sahip olduğunu da söyleyebiliriz. Üstelik yeni teknolojilere rağmen pek çok müzik pratiği orijinini hala belli bir mekansallıktan almakta, orada yeşertilmekte ve deneyimlenmektedir. Belki de “kuramsal olarak kültürel formları üretim ve kapitalist uzamsallığın yeniden üretimiyle konumlandırmak zorundayız. Birisi diğerini nasıl üretiyor: şarkı, araba, radyo istasyonu, yol, kasaba, dinleyici. Asansörler, ofisler, alışveriş merkezleri vb.” (Herman vd. 1997:9).

Popüler müziği kaydedilmiş ürün olarak değerlendiren yaklaşımlardan ötürü, müzik endüstrisi ve kitle medyası ile popüler müzik arasında ticari olarak varolan ‘ilişkisel’ bağlam, çoğu çalışmada öne çıkarılmıştır. Başka bir deyişle söz konusu popüler müzik incelemelerinde odaklanılan gereç, endüstriyel bağlamında kaydedilmiş ürünler olduğu için, yapılan popüler müzik tanımlamaları da, araştırma nesnesini doğrudan ve yalnızca kitle medyası ve müzik endüstrisine ilişkin değerlendirmiştir. Popüler müziğin endüstrileşmiş toplumlarda ortaya çıktığı ya da endüstrileşmeye görünürlük kazandıran uygulamalardan biri olduğunu yolundaki iddia, popüler müziği endüstri ve kitle medyası bağlantılı bir tür olarak gören bir yaklaşımın özüdür. Erol’un (2002a:85) ele alındığı biçimiyle popüler müzik yalnızca müzik endüstrisi ile ilişkiye giren ve medyadan yayılan bir müzik değildir.

Dolayısıyla müzik endüstrisinin kitle medyası ve kayıt endüstrisi alanlarında boy göstermiş olsun ya da olmasın, kapitalist bir toplumsal ilişkiler sisteminde pek çok müzik tarzı popülerliğini ya da popüler müzik olma niteliğini endüstriyel kanallarla ilişkiye girmeden de sağlayabilir. Türk popüler müzik tarihinin ilk türü sayılabilecek ‘kanto’yu düşünelim. Kanto belli bir eğlence biçiminin içinden doğmuş ve daha sonra kayıt endüstrisi ile ilişkiye girmiştir. Başka bir deyişle kanto öncelikle, 19 yüzyıl sonu kentsel eğlence yaşamının, belki daha doğru bir deyişle “kentlin popüler kültür matriksinin” içinden doğan bir pratik olarak öne çıkmıştır. Elbette endüstrinin bu potansiyeli değerlendirmesi, kayıt endüstrisi dünyada emekleme çağında olsa da, pek uzun sürmemiştir.

III. BÖLÜM

MEKAN-MÜZİK İLİŞKİSİ AÇISINDAN TÜRKİYE’DE “TAVERNA”

3.1. *Temsil Mekanı* Olarak “Taverna”

Kentsel mekânın farklı iktidar mücadelelerinin izlerine görünürlük kazandıran inşalar olduğunu daha önce belirtmiştik. Burada bir kez daha vurgulamak gerekirse; kamusal mekânlardaki görece anonimliğe rağmen hiçbir mekân toplumsal bakımdan nötr değildir. Mekân stratejik ve siyasi anlamlar taşıyan toplumsal bir üründür. Mekânsal yapılar toplumsal sınırları zayıflatma ve güçlendirme yeteneğine sahiptirler. Burada “mekân toplumsal bir üründür” diyen Lefebvre’nin üçlü kategorisine tekrar değinmekte yarar var: *mekân pratikleri*, *mekân temsilleri* ve *temsîl mekânları*. Bu kategorilerin içeriklerine ilişkin betimlemeleri Lefebvre okuması yapan iki kaynaktan (Schick 2000:14) (Işık 2009:22) yararlanarak yukarıda ifade etmeye çalışmıştık. Lefebvre’nin ‘mekânın üretimi’ (1974) çalışmasından alıntılanarak yapılan bu betimlemeleri burada tekrarlamayacağız. Ancak söz konusu kaynağın orjinaline ulaşamadığımız için, en azından İngilizce başka bir kaynaktan bir okuma da biz yaparak sözünü ettiğimiz kategorilerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak istiyoruz. Buna yaparken temel amacımız elbette, bu kesimde odak yaptığımız “taverna”yı analize elverişli hale getirecek bir bağlamaştırma sunmak.

Editörlüklerini yaptıkları *the Mapping Beat* (1997) seçki kitabına “Space of Noise and Places of Music” başlıklı bir giriş makalesi yazan popüler müzik araştırmacıları Andrew Herman, Thomas Swiss ve John Sloop, bu derleme çalışma ile, gerek popüler müzik incelemesini gözden geçiren genel bir katkı yapmayı, gerekse popüler müzik analizinde çeşitli revaçta modelleri tartışan bir bağlam oluşturmayı amaçlıyorlar. Kitabın giriş bölümündeki makalelerinde popüler müziğin mekânsallaştırılmış (spatialized) bir analizi olarak betimledikleri bir güç/iktidar alanı olarak sound kartografisinin (haritacılığının) olanaklarını inceleyen bir çözümleme ile meşgul oluyorlar. Mekânın (space) görüngüsel ya da yorumsal bir şekilde

anlaşılmasından önce maddi olarak kavranması gerektiğini söylüyorlar (Herman vd. 1997:5).

Bizim çalışmamızın teorik çerçevesini oluşturmak için kullandığımız Lefebvre'nin mekan kavramsallaştırmasının, sözünü ettiğimiz makalenin içinde temel argümanlardan biri olması şaşırtıcı değil. Herman vd. (1997) göre, Henri Lefebvre'nin ses mekanları (spaces) ve müzik yerlerinin (places) anlaşılması için bizi açıkça harekete geçiren, haritalama ve uzamsal güç hakkında bir ölçüde farklı kavramlaştırma sunuyor. Lefebvre, kapitalist toplumda dikkate alınan haritalama ve mekansallık formları arasındaki farklılığı *mekan temsilleri* (representation of space) ya da *temsil mekanları* (spaces of representatiton) olarak gösteriyor. “Mekan temsilleri”; mekan ve yerlerin anlaşılma tarzları, toplumun maddi olarak hakim (dominant) kaydedilme sıralaması sayesinde hakim gruplar tarafından şekillendiriliyor. Bu, mimarların, kent tasarımcılarının, mühendislerin, politikacıların, bölge yöneticilerinin ve kapitalist rasyonelitenin mekansal gerekliliğinin soyut bir vizyonu açısından, somut uzamı rasyonel olarak düzenlemeye çaba gösteren uzmanlar kullanan teritoryal bir alanın uzamsal tahayyülünü ifade ediyor. Bu haritalama tarzı görünebilir ve geometrik soyut uzam içinde süzülen bir göz olan “gücün gözü” adı verilen şeyde somutlaşıyor. Tasarım yapan mimar ya da temel yerlerin çizimini yapan planlamacı “nesnelere” görüyor. Onlar yaşanan düzeydeki soyutlamayı projelendirmek amacıyla yaşanan soyuttan ileri gidiyor (Herman vd. 1997:7)

Bunun tersine “temsil mekanları” (spaces of representatiton) planlamacıların kent ya da şirket yerini tayin edenlerin soyut gözünde değil, gündelik yaşamın somut mekanları ve yerleriyle bağlantılanıyor. Lefebvre'ye göre, temsil mekanları toplumsal yaşamın mahrem (clandestine) ya da yeraltı (underground) yanıyla ve elbetteki bunun yanısıra sanatla ilişkili olan karşı haritalamalardır (countermapping). Bunlar gerçekten de güçlü/iktidar tarafından tahayyül edilen ve arzulanarlardan tamamen farklı tarzlarda yaşanan ve kullanılan uzam (space) içindeki mekansal (spatial) pratiklerle şekilleniyor. Temsil mekanı daha etkin bir biçimde ve daima

kamusal alana karşı çatışmalı bir tazda olsa da, kendi özel alanını ispat ve iddia ettiği yerdedir (Herman vd. 1997:8).

Aytaç (2007) ve Schick'in (2000) Lefebvre okumalarını yukarıda yaptığımız Herman vd.'nin (1997) argümanları ile birleştirdiğimizde, gerek genel olarak müzik aracılığı ile inşa edilen eğlence mekanlarını, gerekse 'özgül' bir eğlence mekanı olarak "taverna"yı "temsil mekanı" olarak kavramlaştırıyoruz. Toplumun hakim kurumlarının ve gruplarının (devlet, hükümet, sermaye vb) kendi temsillerini gerek ticari ve bürokratik işlevlerine görünürlük kazandıracak biçimde inşa ettikleri mekanları (hükümet binası, sağlık ocağı, ticaret merkezi vb) gerekse yine bu grupların himayesinde inşa edilen ve böylece kendilerini temsil eden mekanları (konser salonu, tiyatro, opera ve bale sahnesi, kongre merkezi vb), "mekan temsilleri" olarak kabul ediyoruz. Ayrıca "mekan pratikleri" kategorisinin, hem temsil mekanları hem de mekan temsilleri için geçerli olduğunu, içeriklerinin yani pratiklerin niteliklerinin ise kabaca yüksek-aşağı kültür, egemen sınıf-yönetilen sınıf (halk) dikotomisine denk düşen bir tazda bir temsil kabiliyetine sahip olduğunu söyleyebiliyoruz. Ancak bununla birlikte bu pratiklerin söz konusu mekan kategorileri içinde konumlarının tarih boyunca sürekli değiştiğini ve alışveriş halinde olduğunu unutmuyoruz.

Bu çalışmada ele aldığımız bir eğlence mekanı olarak "taverna", bir "temsil mekanı" ya da bir "kent mekanı"dır. Hatırlatmak gerekirse, kent mekanı, Aytaç'ın (2007:200) tanımladığı biçimiyle "kentli yurttaşların gündelik yaşamlarının sürdürülmesine aracılık eden, kentin ve kentliliğin inşasında aracı rol üstlenen minör kurumlar"dır. Bu kurumlar, kentin politik/iktisadi coğrafyası dışında yer alan, daha açık bir şekilde kentin kültürel yüzeyini yansıtan mekanlardır. Örneğin, sinemalar, tiyatrolar, restoranlar, pastaneler, müzeler, galeriler, kütüphaneler, oteller, bar'lar, birahaneler, kafeler, kahvehaneler, parklar vs. kentin gündelik yaşamının üzerine bina edildiği yerler olarak modern yaşamın odak kurumları arasında yer alırlar. Buralar, yeme/içme, eğlenme, vakit geçirme, gösteri, moda, yürüme, bakma, kendini salıverme, özgürlük, boşalma, kaçış, spontanelik vb. yaşamsal durumlara/aktivitelere karşılık gelirler (2007:200). Bu çerçevede taverna bir kent mekanı niteliği ile

karşımıza çıkmaktadır. Çünkü taverna, adı bu mekanlarda icra yapan müzisyenler arasında tartışmalı da olsa, müzik yolu ile inşa edilen bir mekan olarak, yalnızca fiziksel özellikleri ile değil, bu mekanları deneyimleyen insanlar açısından yaşayan bir organizma gibi düşünülmesi gerekir. Zira gerek mekanda müzisyen, işletmeci, garson olarak çalışan personel, gerekse buraya eğlenmek için gelen müşterilerin profilleri, paylaşılan alışkanlıkları ile bu mekanların sürekli yeniden inşasında önemli rol oynarlar.

Genel olarak müzikli eğlence mekanlarını ya da özel olarak tavernayı Aytaç'ın (2007) tanımladığı biçimiyle ister “minör kurumlar olarak kent mekanları” olarak, gerekse Lefebvre'nin “temsil mekanları” vurgulamasıyla ele alalım, akıldan çıkarılmaması gereken en önemli şey bu mekanların türdeş olmadığı gerçeğidir. Başka bir deyişle, hem tarihsel akış içinde nasıl *gazino*, *saz*, *pavyon* vs gibi müzikli eğlence mekanları arasında farklılıklar mevcut olmuşsa, tıpkı geçmiş ve bugünün tavernaları arasında belli benzerliklerden söz etmek mümkünse de, bir türdeşlik ya da bir standart yoktur. Çünkü bu mekanların her biri iç mekanın fiziksel özelliklerinden mekan içindeki toplumsal iletişim biçimine, müşteri profilinden müzisyenlerin oluşturduğu müziksel atmosfere kadar çeşitlilik gösterirler.

Taverna belli bir müzik türü yolu ile inşa edilen bir eğlence mekanı olarak, diğer eğlence mekanlarından ayırt edici özellikleri olduğu kadar kendi içinde de farklılık ve sınır nosyonlarına sahiptir. Bununla birlikte tıpkı diğer eğlence mekanlarında olduğu gibi taverna adı verilen mekanlar için ayırıcı özelliklerin bulunması yanında bu mekana ilişkin kimi benzerliklerin olması ise bu mekanların diğerleri arasındaki farklılığına işaret etmektedir. Sözgelimi bu mekanların müdavimleri, hem bu mekanlarda kendilerini bulurlar hem de mekana ilişkin genel imajın önemli bir bileşeni olurlar. Mekanın içinde oluşan “topluluk” (community) havası, ortak davranış kalıplarını beraberinde getirir. Müziğe fiziksel (dansa kalkma, birlikte şarkı söyleme vb), bilişsel (şarkı isteme, geçmişini hatırlama vb) ve duygusal (hüzünlenme, ağlama vb) katılımında bulunurken, ortak davranış kalıpları ile uyumlu bir “topluluk” gibi hareket etme eğilimi gösterirler. Aslında bu davranışların tümü ortak bir aidiyet duygusu çerçevesinde, yani orada seslendirilen müzik tarzının

birleřtiricilięi baęlamında dūřunūlmesi gerektięi açıktır. Zira sıklıkla vurguladıęımız gibi taverna, mūzik yolu ile inřa edilen bir mekandır ve toplumsal sınır nosyonları içerirler. Ancak bir mūzik tūru etrafında inřa edilen tavernalardaki mekana iliřkin toplumsal iletiřim retorięinden çeřitli davranıř kalıplarına kadar ortaya çıkan bir havanın eřlik ettięi bir kolektif zemin vardır.

Taverna, oraya eęlenmek için gelmiř insanlar açısından bir eęlence mekanı olmanın ötesinde farklı yařam deneyimlerine, farklı mūziksel/kūltürel artalanlarına sahip çıkan bir mūziksel esneklikle kurgulanır. Bunun karma repertuarla mūmkūn olduęunu dūřünüyoruz. Kim bilir belki de bunun Tūrkiye'deki izlerkitlenin, yani herhangi bir etnik, dinsel, dilsel vb vurgusu bulunmayan "Tūrk izleyicisi"nin, bir "habitusu" olduęunu varsayabiliriz.

3.2. Tūrk Popūler Mūzik Tarihi Yazımında Taverna

Bu kesime, Tūrk popūler mūzik tarihinin özgūl bir uęraęında (1980 ve 90'lar) önemli bir tūr olarak öne çıkan "taverna" üzerine, gazetecilik dahil olmak üzere geniř ölçekli, hatta dar kapsamlı, bir incelemenin bulunmadıęını belirterek bařlamak sanırız yerinde olacaktır. Tūrk Popūler Mūzięi üzerine yapılan akademik ve akademik olmayan çalıřmalarda "taverna" tūrüne iliřkin verilen bilgiler, genel olarak Tūrk pop mūzik tarihinin 80'li yılları anlatılırken konu edilen, kısa ve yüzeysel betimlemelerden ibarettir. Bu çalıřmalardaki yaklařımları genel olarak üç kategori altında deęerlendirmek mūmkūndür:

- 1) Seçkinci 2) Sosyolojik 3) Teknik (mūziksel özellikler).

Tūrk pop mūzięine tarihsel perspektiften yaklařan, ve özellikle mūzik gazetecilięinden gelen yazarların taverna üzerine deęerlendirmeleri 'seçkinci' kategoriye girmektedir. Burada operasyonel bir kategori olarak dūřunūlmesi gereken 'seçkinci' yaklařımı, belli popūler mūzik tūrlarına deęer atfedip dięerlerini 'ötekileřtiren', hatta ötekileřtirme tonunu, taverna tūrünü/tarzını ve mūzisyenlerini ařaęılama söylemi ile yükselten, bir bakıř açısı olarak görmek mūmkūndür.

1980'lerin ilk yarısında Türk 'popüler' müziğinde arabeskin egemenliğinin devam ettiğini, 'pop'ta henüz yeterli bir sıçrama yaşanmadığını ifade eden Dilmener (2003:275) arabesk ve türevleri olarak gördüğü popüler müzik tarzlarına ilişkin seçkinci tavrını, taverna için de sürdürür:

1980'lerin ilk yıllarında "pop arayan, mevlası yerine Ümit Besen ile karşılaşacak ve firması Emre'ye göre, unutamayacağımız bu genç piyanist-şarkıcı, Selami Şahin yönetiminde hazırladığı 'Şikayetim Var' adlı ilk LP'si ile piyasayı birbirine katacaktır. Kurtulabilene aşk olsun, 12 Eylül, havasına uygun müziği bulmuş ve üzerimize salmıştır".

Dilmener aynı seçkinci tavrını çalışmasının bir başka kesiminde şöyle sürdürüyor:

"Kendilerine İMÇ patronlarının uygun bulduğu 'Arabesk-Fantezi' etiketine hiç itiraz etmemiş olan piyanist şantörlerimiz ve her türden alt türevleri de, piyasayı o kadar da çabuk terk etmeyeceklerini söylemeye çalışmaktadırlar. Başta Ümit Besen, Arif Susam ve Cengiz Kurtoğlu olmak üzere bu tür isimler, yeni albümlerini, sanki her şey yolundaymış gibi büyük tantanalarla sunarlar dinleyicilerine. Bu albümler, satmasına yine satacaktır ama, artık son demleridir ve büyük ihtimalle bir sonraki albümünün satmamasıyla, altın çağın onlar için kapandığı ortaya çıkacaktır" (Dilmener 2003:347).

1990'ların ortalarına gelindiğinde tavernanın o çok sözü edilen altın dönemi (1980-1995) sona ermiş, izlerkitle birbirinden farklı popüler müzik deneyimlerine doğru eğilim göstermeye yönelmiştir. Dilmener bu popülerlik yitimini yine seçkinci ve biraz da aşağılayıcı bir tonda söyle ifade ediyor:

"Hoş geldiniz bilmem nerenin kıymetli sayın müdürü falanca', 'sayın bilmem kim ve kıymetli eşini piste davet ediyorum' ve benzeri cümlelerle, piyanoların başında, oturdukları yerden, hemen hemen 1980'li yılların eğlence yaşamına hükmeden piyanist şantörlerimiz; 90'ların gelmesiyle iktidar kaybına uğradılar. Zaman değişmiş ve artık onlara kimsenin ihtiyacı kalmamıştı. Taverna yerine, bar ve diskoteklere gidilecek, yarım yamalak söyledikleri salya sümük şarkılar yerine pop dinlenecekti. Bunu kolay kolay kabul etmediler elbette. 90'ların başında, eski hükümleri sürmekteymiş gibi, süslenip püslenip piyanolarının başında oturmaya devam ettiler. Gün boyu kendilerine ağır bakım uyguluyor, manikür pedikür derken, saçlar ve bıyıklar fönleniyor ve birazdan herkesi dansa davet etmek üzere çalıştıkları tavernadan içeri süzülüyorlardı. Ama boşuna, yalnızca zaman geçmemiş, herkes

bir parça da yaşamını değiştirmeye karar vermişti. Bu yeni yaşamda, çok azımız bir 'piyanist-şantör'e ihtiyaç duyacaktık" (Dilmener 2003:348).

Metin Solmaz, 1990'ların ilk yıllarından itibaren başlayan Türk 'pop' müziğindeki yükselişi, çarpıcı bir biçimde çalışmasının başlığına 'Bir İnfilak Masalı' olarak alır. Solmaz'ın seçkin yaklaşımının yalnızca Taverna türü için olmadığını söylemeye bile gerek yoktur. Zira Solmaz'ın 'Türkiye'de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile Bir İnfilak Masalı' (1996) başlıklı çalışması gerek bütün olarak gerekse altbaşlığı itibari ile, dönemin ortalarına doğru Türk 'pop'unun ticari kitle mediasındaki görünürlüğünün artmasına ve satış rakamlarına dayanılarak dolaşımda sokulan 'Türkiye'de Pop Patladı' söylemine, ironik bir bakış açısı yansıtmaktadır. Solmaz'ın taverna ile ilgili değerlendirmesi şöyledir:

"80'lerin ortaları sapla samanın birbirine karışmaya başladığı yıllar oldu. Bir yandan Türk popçularında arabesk ve (TRT'nin tabiriyle) Türk Sanat Müziği'ni söyleme modası yayılırken bir yandan da Arabesk ve Türk Sanat Müziği'nden Türk popuna ya da yine TRT'nin tabiriyle Türk Hafif Müziği'ne yaklaşma girişimleri oldu. Ağırlıkla arabesk olmak üzere dönemin ünlü şarkıları, piyanist şantör tabir edilen ama piyanoyu çalmakla uzaktan yakından alakası olmayan bir takım bıyıklı ve altın künyeli insanlarca tek bir klavye ile icraya başlandı. Adına da Taverna Müziği dendi. Klavyeden çıkan davul ve bas gitarı andıran seslerle birlikte tek kişilik orkestraları bunlar. Kayıtları, "bir konser havasında" yapılıyor, şarkı aralarında bol bol "oo Muammer Beyler de gelmişler" türünden sıcak ilişkilere rastlanıyordu. Furyanın başını Ferdi Özbeğen çekti. Özbeğen dışındakiler yaptıkları müziği hafif müziğe benzetmeseler de piyasayı epey beslediler" (Solmaz 1996:35).

Türk Popüler Müziğinin en önemli ana akımlarından biri olan Arabesk üzerine yapılan akademik çalışmalarda taverna üzerinde çok kısa da olsa durulurken, türün sosyolojik ve teknik özellikleri öne çıkarılır. Ancak kimilerinde bu iki yaklaşım -müziksel özelliklere ilişkin betimlemeler yetersiz olsa da- birarada bulunabilir. Güngör'ün "Arabesk: Sosyo Kültürel Açından Arabesk Müzik" (1990) başlıklı çalışmasında taverna arabesk müzik alanında yapılan denemelerden biri olarak görülür:

"Nasıl ki Ahmet Kaya'nın müziği arabeske yeni bir soluk, arabeskin dingin, tekdüze gidişine biraz olsun canlılık getirdi, taverna da arabesk müziğin, eğlence yaşamımızdaki yerine daha canlı, daha güncel bir hava vermiş bulunuyor. Taverna türü

kasetler çoğunlukla çeşitli sanatçılara vokal yapan, adı duyulmamış amatörlerin 'ritm box' eşliğinde yaptığı müziklerden oluşuyor. Bu tür kaset çalışmalarıyla arabesk müziğin tekdüzeliği, hüznü ezgileri bir ölçüde de olsa coşkuya dönüştürülmektedir. Eşliğinde oynanan, dans edilebilen taverna parçalarda arabesk müzik, yaşam pratiğine geçirilmiş olmaktadır. Gazinolarda taverna ortamında yapılan kasetler, kullanılan yardımcı efektlerin de yardımıyla gazino ortamının canlılığını gazino dışındaki ortamlara da taşımaktadır. Böylece gerçek bir gazinoda eğlenme olanağı bulamayan insanların bu gereksinimleri yapay yollardan da olsa bir ölçüde karşılanmış olmaktadır” (Güngör 1990:98).

Arif Susam'ın 'Kararsız Gönlüm' adlı kasetinin 500 bin sattığını diğerlerinin de buna yakın olduğunu söyleyen Güngör, tavernanın 1980'lerdeki satış rakamlarına ilişkin ipucu veriyor. Ayrıca, arabesk ve taverna arasındaki ilişkiye değin Bozkurt Güvenç'in argümanlarına yer verirken aslında hem arabeskin müzikal olarak tekdüze ve hüznü havasını tavernanın canlı ve mizahi havası ile değiştirmiş olduğu düşüncesini paylaşıyor, hem de Türkiye'nin önemli antropologlarından olan bir akademisyenin seçkinciliğini yansıtmış oluyor. Ancak kendisi bir başka sosyal bilimci olarak, bu bağlamdaki seçkinciliğe biraz mesafeli ya da ihtiyatlı bir davranış sergiliyor. Zira Güvenç'in (1989) "Arabesk dinleyicileri arabeskteki ümitsiz bakışın değişimi ile daha canlı ve neşeli taverna müziğine yöneliyor, ancak taverna müziğindeki ifade şekli ve estetik boyut da yine arabeskteki gibi güdük kalıyor" sözlerini değerlendirirken, taverna müziğini dinleyen kitlenin genişliğine ve sosyolojik değişimle müziksel değişim arasındaki ilişkiye diyalektik vurgu yapıyor:

"İster güdük bir anlatım biçimi olsun, ister toplumdaki karşıtlıkların müzik eşliğinde anlatılan mizahi bir yansıması olsun şurası bir gerçektir ki, taverna türü arabesk müzikle toplumun çok daha geniş bir kesimine seslenme olanağı sağlamış olmaktadır. Ya da dinleyici kitlenin çeşitli gereksinimlerine (müziğe ilişkin) aynı anda yanıt verebilmektedir. Böylece arabeskin yalnızca ağlatan değil, coşturan, eğlendiren, güldüren bir müzik olabileceği anlaşılmış oluyor. Ayrıca da taverna türü çalışmalarla arabeske daha karma bir nitelik de getirilmiştir. Böylece arabesk tüketicileri de ortak bir paydada birleştirilmiş olmaktadır. Bir başka deyişle, nasıl ki arabesk müzik ilk ortaya çıktığı zaman çeşitli alt kültürlerin kentteki ortak paryası oldu, taverna da arabesk alıcıların ortak paydası olmaktadır" (Güngör 1990:100).

Türkiye’de derli toplu ilk arabesk çalışması yapanların başında gelen Özbek (1991) 1980’lerle birlikte arabeskin evcilleştiğini ve çeşitlendiğini söyler. Ona göre bu çeşitlenmelerin tümünün kaynağı Orhan Gencebay Arabeski’dir. Orhan Gencebay ile yaptığı derinlemesine görüşmelerin bu çerçeveye yerleşen kesimi, söz konusu çeşitliliğin bizzat Gencebay tarafından kategorize edilmiş olmasıdır. Zira Gencebay “serbest çalışmalar” olarak nitelemeyi tercih ettiği arabeskteki çeşitlenmeyi “*halk müziği ağırlıklı, sanat müziği ağırlıklı, oryantal ağırlıklı, Batı ağırlıklı ve ortada*” şeklinde kategorize ederken, Özbek bu şarkı türlerinin (tarzların) teknik gelişmeye de paralel olarak kendi başına bir arabesk tür gibi gelişme gösterdiğini ifade etmektedir. Özbek’e göre Orhan Gencebay arabeskinin çeşitli yönlerine yaslanan ve arabesk içinde çeşitli dallar meydana getiren arabesk müzik tarzları içinde taverna da bulunmaktadır:

“Taverna türü, teknolojinin çocuğu olan bir müzik türü olarak adlandırılabilir. Aslında bu türün benzer ilk örneklerini 1978 yılından başlayarak Ferdi Özbeğen vermiştir. Piyano eşliğinde bir piyanist şantör olarak ortaya çıkan Özbeğen, kendi besteleri de dahil olmak üzere bir orkestra eşliğinde, piyano çalarak daha çok hafif müzik ağırlıklı şarkılar söylemektedir. Bu müziğin mekanı da genellikle pahalı lokanta ya da benzeri eğlence yerleridir. 1980’lerde piyanist şantör türü müzik Ümit Besen ile birlikte, daha çok arabesk türü parçaların söylenmesi ile bir değişiklik göstermiş ve orkestra kullanımı azalmıştır. Bugün taverna olarak bilinen tür ise, esas 1984-85 yıllarında yaygınlaşmıştır. Elektronik aletlerin kolayca ithali sonucu getirilen ve solistin çaldığı synthesizer ve ritm box ikisi üzerine, özellikle arabesk şarkılardan ve solistene göre ayrıca Sanat Müziği ve Halk Müziği örneklerinden oluşan günün popüler şarkılarına dayanmaktadır. Yani biraz çalmasını bilen ve söyleyebilen herkesin yapabileceği, “tek başına orkestra” olayına dayanan bu müzik, bugün lokanta benzeri yerlerde icra edilebilecek ve evlerde bile kayıt edilerek kaset yapabilecek kadar, kolay, ucuz ve karlı bir eğlence tarzı oluşturmuştur. Kasetlerde solistin parça aralarında, sanki bir lokantada bulunuyormuş gibi takdim ve yorumlarda bulunması olanağını da getiren taverna müziği, bu özellikleriyle yaygın bir tüketime sahiptir (Özbek 1991:126).

Özbek, taverna müziğinin Gencebay’ın yukarıda kategorize ettiği tarzlardan hangisine girdiğini söylemiyor. Pekala o halde biz söyleyelim desek de, bunu eksiksiz bir biçimde yerine getireceğimizi ifade etmek zor. Zira önceki bölümlerde belirtildiği edildiği üzere taverna içinde belki de Orhan Gencebay’ın kategorize ettiği

“ağırlıkları”, hem ayrı ayrı hem de bir arada sunan bir üslup çeşitliliğine sahip taverna müzisyenleri olduğunu ifade etmek daha doğru olur. Ferdi Özbeğen’i Batı ağırlıklı, Ümit Besen’i arabesk-fantezi ağırlıklı, Nejat Alp’i Türk sanat müziği ağırlıklı, Cengiz Kurtoğlu’nu arabesk ağırlıklı vb. olarak değerlendirebiliriz. Ancak elbetteki az önce ifade ettiğimiz gibi, bu “taverna müzisyenlerinin” aslında kendi içlerinde bile bu “ağırlıklar” içinde sürekli gezinen bir repertuar ve icra üslubu içinde performans yaptıklarını da söyleyebiliriz. Yani sözgelimi Ferdi Özbeğen akustik piyanonun öne çıktığı ve tonal bir armonik yapının hakimiyetinde devam eden ‘piyanist’ şarkısını seslendirirken “Batı ağırlıklı”, makamsal karakteristiği ile öne çıkan ‘Dilek Taşı’ nı seslendirirken “Türk sanat müziği ağırlıklı”, ya da ‘Kar Yağar Kar Üstüne’ ezgisini seslendirirken “Türk halk müziği ağırlıklı” gibi değerlendirilebilir.

Dışardan (outsider) bir araştırmacı olarak Martin Stokes, taverna ile arabesk arasındaki bağlantıya ilişkin değerlendirmelerini, arabeskin teknik özellikleri çerçevesinde yaparken, bunu Mustafa Keser’in profesyonel müzisyenliğinin ayırdediciliği üzerinden gerçekleştirir:

“Arabeskin altyapısını profesyonel olarak farklı müzik türleriyle uğraşan müzisyenler, düzenlemeciler, prodüktörler, besteciler oluşturmaktadır. Mustafa Keser’in profesyonel hayatı bu açıdan iyi bir örnek oluşturur. 1965’te memleketi Elazığ’da piyasadaki sanat müziği şarkıcılarına müzisyen olarak eşlik ederek çalışma yaşamına başlayan Mustafa Keser, 1980’li yılların başında İstanbul’a gelir ve TRT’de kadrolu sanat müziği solisti olur. Bu arada piyasada kendi bestelerini ‘Arap Skalası’na uygun bir synthesizer ve ritm eşliğinde seslendirerek ek gelir sağlar. Özellikle küçük gazinolarla özdeşleşmiş bu icra tarzı, her ne kadar repertuarı açısından arabeske denk düşüyorsa da, Taverna müziği olarak tanımlanmaktadır” (Stokes 1998:172).

Dolayısıyla dışardan (outsider) bir araştırmacı olarak Stokes, hem arabeskteki çeşitliliği hem de taverna müziği olarak kategorize edilen türün arabesk repertuarla ilişkisini özlü bir biçimde dile getirmektedir. Beken’in 1998’de bitirdiği doktora çalışmasında tavernaya ilişkin verdiği bilgiler, gazino odaklı yaptığı alan çalışmasının metodolojisine uyumlu etnofrafik dataya dayanır. Dolayısıyla Türk popüler müzik tarihi yazımı içinde değerlendirilmemelidir. Bununla birlikte yazılı

kaynak olarak, çalışmanın bu çerçevedeki argümanların gözden geçirilmesi anlamlı olacaktır. Beken'in taverna üzerine betimlemeleri önce "Yunan Taverna"sından başlar. Bizim ele aldığımız taverna ve müzik üslubu ile pek bir yakınlığı olmasa da bu betimlemeleri aktarmanın yararlı olacağı kanısındayız. Beken'in kaynak kişilerinden birinin sözleriyle "tavernanın kalbi Tarabya'da atmaktadır". Tarabya İstanbul'un Avrupa yakasında bulunan bir semttir ve "restoran şehri" olarak tanımlanmaktadır. Bazı tavernaların banliyölerde de bulunabileceğini söyleyen Beken, Büyük Ada başta olmak üzere İstanbul'un diğer adalarındaki tavernaların Yunan asıllı Türk vatandaşları (Rum) tarafından işletildiğini ve Yunan şarkıcıların sahne aldıklarını belirtir. Bu tavernalar "deşarj olma yeri" olarak bilinirler. "Bu gerilimin açığa çıkması genellikle kırılan tabaklarla gerçekleştirilir. İsterseniz tabakları kendiniz kırabilirsiniz, ya da garsonlar sizin için bunu yapabilirler. Dikkat çekecek bir biçimde Beyoğlu'nda taverna yoktur" (Beken 1998:36). Bu kısa Yunan Tavernası betimlemesinden sonra Beken "Türk Tavernası" olarak tanımladığı mekanların 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başları itibariyle ortaya çıktığını ve bu yerlerin restoran ya da restoran-taverna olarak tanımlanabileceğini belirtir.

Türk tavernaları kendilerini bir ya da daha fazla sayıda piyanist-şantör'ün ritm boyları ile icra yapmaları ile ayırteder. Her yerde bulunabilir olan ve taverna müziğine ayırt edici özelliğini veren bu ritm boylar (drum machine) gaziolarda asla hoş karşılanmaz. Bir Türk tavernasındaki performansta iki solist bulunur, alt-pianist ve ondan sonra sahne alan as-pianist. Alt pianist aksam 8.00 civarında yemek müziği çalarak başlar. Alt pianistlerin formal müzik eğitimleri genellikle yoktur, popüler şarkıların çalgısal versiyonlarını çalarlar, ve eğer yeterince iyilerse caz da çalabilirler. Alt pianist performansını 10.30 gibi bitirirken as pianist 11.0'de sahne alır. Eğer bir hafta sonu ya da özel bir gün (özel toplantı) ise, bir dansöz de olabilir. As pianist en az bir ya da daha fazla çalgı çalan müzisyenlerle çalar, as pianistin yanında icra yapan bu çalgıcılar genellikle bir kanun ya da ud, ya da daha az görülen keman ya da ney ve kaval çalgıcılarıdır. As pianist performansını en geç gece yarısından sonra 02.00'de bitirir. Ümit Besen ve Nejat Alp en ünlü as pianistlerdir. Nejat Alp kanun, kaval, bağlama, klavye ve darbuka ile sahne almaktadır. Türk tavernasının müşteri profili orta sınıftır. Şarkıcı ve izlerkitle arasındaki etkileşim, piyasadaki diğer mekanların çoğundan çok daha iyidir ve dinleyicilerin şarkıcıdan şarkı isteğinde bulunmaları, bir tavernanın en önemli özelliklerinden biridir. İstek bir kağıt parçasına (genellikle kağıt peçete) yazılır ve piyanist-şantöre garsonlar tarafından ulaştırılır. Tavernaya gelen müşteriler kıyafetleri ve pahalı mücevherleriyle gösteriş yapmakta ve

bunlar üzerinden dedikodu edebilmektedirler Taverna aile oryantasyonlu bir yerdir: müşterilerin %40'ı ailelerden, %30 arkadaş gruplarından, geri kalanlar ise çiftler ve diğerlerinden oluşmaktadır. Taverna aynı zamanda doğum günü partisi gibi özel toplantılar için uygun bir yerdir (Beken 1998:37-39).

3.3. Alan Çalışması

Bu inceleme, alan çalışmasından toplanan etnografik gercin teorik irdelemeye tabii tutulduğu bir popüler müzik araştırmasıdır. Metodolojik olarak kuramsal tartışma birinci bölümde ayrıntılarıyla yapılmıştır. İkinci bölümde birer 'temsil mekanı' olan Türkiye'deki eğlence mekanlarının kısa bir tarihçesi verilmiştir. Bu bölümün ilk kesiminde ise kuramsal tartışma ile çalışmanın odağı olan taverna arasında ilişki kurulmuş ve bağlamlaştırılması yapılmıştır. Bu bölümün az önce sona eren ikinci kesiminde ise Türk popüler müzik tarihi yazıncılığında öne çıkan kaynaklar gözden geçirilmiş ve kesimin sonunda yine bir etnografi ağırlıklı çalışma olan gazino incelemesinin içindeki taverna betimlemelerine yer verilmiştir. Böylece bu çalışmanın 'vaka incelemesi' (case study) kesimine daha yumuşak bir geçiş yapılması planlanmıştır.

Alan çalışmasının gözlem ayağı genel olarak İstanbul'da Tarabya, Yenikapı, Suadiye ve Pendik gibi semtlerde bulunan tavernalardaki performanslar izlenerek gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Antalya ile ailevi bağlantı nedeniyle sık gidilen bu kentteki taverna ya da benzeri müzikli eğlence mekanlarında karşılaştırma amacıyla bir dizi gözlemler yapılmıştır. Görüşmeler ise özellikle İstanbul'da bu mekanlarda icra yapan ve pek çoğu da bu alanın en önemli müzisyeni sayılan sanatçıların uygun olduğu tarihler göz önüne alınarak, genellikle müzisyenlerin bürolarında ya da evlerinde yapılmıştır.

3.3.1. Tavernanın Fiziksel Özellikleri

Kent mekanlarının yeni toplumsallıklara ve kamusalılıklara karşılık gelecek şekilde dönüştüklerini gördük. Şehrin kamusal görünümü, özellikle kentli yurttaşlar için, daha çok tiyatrolar, kafeler, sinemalar, oteller, salonlar gibi eğlence yerleridir. Eğlence türü yerlerin çoğalması, gezmek, dolaşmak, izlemek ve yemek için serbest zamanı olan yeni bir kamusal insanı ortaya çıkarmıştır. Kamusalılığın bu yeni türü, özellikle, kafe, lokanta, bulvar, pasaj, büyük mağaza ve otellerde yaşanmaktadır. Bu yerler, her şeyin alınıp satılabildiği, her şeyin serbest olduğu, bir ev ya da salon havası verilmeye çalışılan “metalaşmış mekanlar”dır (Aytaç 2007:208). Her toplumsal eylemin gerçekleştiği mekanın kendine özgü yapılanma dinamikleri vardır ve bunlar coğrafi bir yer ve yer imajını oluşturan öğelerle birlikte düşünmeyi gerektirir. Bireyler bir gösteri mahaline katılımlarında ya da sosyo-kültürel eylemlerini sergileyerek mekansallaştıracakları bu tür yerlerin önceden hazırlanmış olduğunu bilir. Hem mekan kimliğinin şekillenmesinde, hem de bir etkinlik tarzının belirlenmesi açısından yer ve yer imajını oluşturan araçların önemi açıktır. Çünkü aynı normlar farklı coğrafi konumlar ve farklı bağlamlar üzerinde farklı şekilde vücut bulurlar.

Tavernaların coğrafi olarak genelde şehrin merkezi ve kaotik bölgelerinde değil, daha sakin ve ‘keyifli’ alanlara konumlandırıldığı görülür. Çalışmanın yapıldığı İstanbul Tarabya, Yenikapı, Suadiye, Pendik ve Antaya’daki mekanların ortak özelliği sahile çok yakın yerlere konumlandırılmış olmasıdır. Bu, üzerinde bilinçli olarak düşünülmüş bir tercih olarak ortaya çıkmamış olsa da, çoğunlukla müşterilerin günlük rotası üzerinde olmayan semtler olmaları açısından önemlidir.

Dış mimari olarak genellikle belirli bir mimari akımın ya da çevre düzenlemesinin izlerini taşımayan tavernalar, genellikle kendinden önceki başka bir yapının restore ederek dönüştürülmesiyle ortaya çıkmış kentsel mekansallıklardır. Üstelik taverna niteliği sona eren bu mekanların kendinden sonraki biçimlenişleri ise yine aynı yolla olmuştur: restoran, bilardo salonu, banka şubesi, Burger King vb. Goffman’a (2004:34) göre “performans mahalindeki ‘gösteriş’ araçları, istikrarın ve kalıcılığın göstergesidir”. Bu alıntı ile vurgulamaya çalıştığımız şey açıktır: Belki de

tavernalarda lüks olarak tanımlanabilecek herhangi bir işaretin bulunmaması, mekanı tasarlayanların bu tür mekanların geçiciliklerinin belki de başından beri farkında olmalarıyla ilişkilidir. Ayrıca bu mekanların taverna niteliği dışında başka eğlence ve serbest zaman etkinliklerinin gerçekleştirilebileceği bir tarzda işlevler yüklenmesi, geçicilik algısının bir başka boyutudur. Zira çoğu taverna, gün içinde kendi zamanını bölümlendirmiştir. Akşam taverna adı altında iş yapan bir mekan gün içinde restoran, kadınlar matinesi, okul günleri, çaylar gibi değişik serbest zaman etkinliklerinin yapıldığı yerler olarak karşımıza çıkabilmektedir. Mekanların dışında sanatçının isminin büyük harflerle yazıldığı neonlar yanar, sahne alan sanatçının posterleri asılır. Sahne ekibinin çoğunlukla tek kişiden oluşması nedeniyle genellikle kulis olarak özel yapılmış bir alan bulunmaz, mekan yönetiminin odası ya da daha pratik bir oda kullanılır.

Mekanların içi genellikle geniş, ferah ve sadedir. Oturacak yer kapasitesi 200-400 kişi arasında değişen bir iç hacime sahiptir. Bazen bu sayı da aşılabilmektedir. Örneğin Yeni Mercan Restoran personeli kimi zaman 500 kişiyi ağırladıklarını söylüyorlar. Mekanda kalabalık kutlamalar yapıldığı için, ağırlıklı olarak uzun masalar bulunur. Müşterilerin oturduğu yer ile eşit düzlükte dans pisti vardır. Sanatçıların sahne aldığı aldığı platform arasındaki yükselti farkı da yok denecek kadar azdır. Gazinolarda ya da kulüplerde bu tür mekan içi düzenlemenin tam tersinin yapılandırıldığını söyleyebiliriz. Gazinolarda sahne oturma gruplarına göre çok aydınlatılmış ve yüksektedir, kulüplerde ise sanatçıyla seyirci arasında güvenlik görevlisi bulunur ve sanatçı ‘ulaşılmaz’ı temsil eder. Bu noktada taverna sanatçısının halka daha yakın olduğunun ve müşterilerle aralarında yüksek bir güven bağının kurulduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan tavernaları gerek mekan düzenlemesi gerekse pratikliği nedeniyle ‘modern düğün salonu’na benzetmek yerinde olabilir. Belki de kuramsal irdeleme noktamızdan ifade etmek gerekirse, tavernaların, düğün salonlarının bir tür ‘metalaşmış mekansallık’ örneği olduğunu söyleyebiliriz.

Müşteriler ve mekan çalışanları İstanbul’daki diğer eğlence mekanlarına göre fiyatların daha hesaplı olduğunu söyleseler de bir tavnada harcanacak para

sanatçıya ve mekana göre farklılıklar gösterebiliyor. Günümüz koşullarında tavernalarda bir kişilik fix menü 60-175 lira aralığında değişiklik gösteriyor. Bu çerçevede tavernanın, müşterinin kısa sürelik uğrayıp çıkabileceği pratik yol üstü mekanlar olmadığını söyleyebiliriz. İsteyenler *a la carte* da tercih edebiliyor. Bu durum, bir ölçüde müşteriler arasındaki ekonomik sınıf farkının göstergesi olarak ele alınabilir ve sahne alan sanatçının şöhretine göre farklılık gösterir. Örneğin eski Moni Restoran personeli, Cengiz Kurtoğlu sahne alacağı zaman fix menünün çok tercih edilmediğini, o günlerde karides, kalamar ağırlıklı yiyeceklerin de tercih edildiğini söylemektedir.

3.3.2. Aile Oryantasyonlu Eğlence Mekanı Olarak Taverna

Kafeler, kahve shoplar, kitapçıları, barlar, kuaför salonları ve diğer kentsel mekanları incelediği bir çalışmada Oldenburg (1999), buraları, toplumsal yığılmayı üzerlerine çeken yerler olarak değerlendirir ve karşıladıkları sosyal temsiliyet itibarıyla birer kamusal mekan olarak görür. Ona göre, bu mekanlar; kent kamusunun yaygın temsiline sahne olmalarıyla modernliğin en fazla da kendisini inşa ettiği/ürettiği mekanlar olarak modern kentliliğin/yaşamın odak kurumlarını oluştururlar. Kentin gündelik yaşamında, çoklu işlevler görür; kentli yurttaşların sosyal temsiliyet arayışlarına ve mekana bağlı prestij ve statü edinme gereksemelerine yanıt oluştururlar. Bu yönleriyle kent kamusunun inşasında önemli bir *istasyon* rolü yerine getirirler (Aktaran, Aytac 2007:208). Bu açıdan tavernaları ailelerin “ailecek” kamusal alanda kendilerini var ettikleri mekanlar olarak görmek mümkündür. Başka bir deyişle tavernanın, kente yaşayan ve kent fırsatlarından yararlanmak isteyen ailelerin, sosyal temsiliyet arayışlarına ve mekana bağlı prestij ve statü edinme gereksinimlerine yanıt verdikleri söylenebilir. Tarabya’da uzun yıllar garson olarak çalışmış olan Salih Yılmaz ile gerçekleştirilen görüşmede (21.01.2011), tavernanın karakteristiğine ilişkin vurgusu bu yöndedir: *‘aile yeri, oturaklı ve yemekli’*.

Aile, çoğu zaman için bir mahremiyet ve aynı çatı altında dayanışma sembolüdür. Ginsborg modernitenin mevcut uygulama biçimlerinin, aile hayatının mahrem kılınmasına ve kamusal alandan çoğunlukla mahrum tutulmasına yönelik uygulamalarda bulunduğunu aktarır (2010:170). Batı’da modernite ve özgürlükçü hareketlerin yaygınlaşması kent kamusunun önündeki cinsiyetçi ayrışmayı büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Buna karşın ülkemizde, cinsiyetçi hiyerarşilerin gücü zayıflamakla birlikte önemini koruduğu bir gerçektir.

Türkiye toplumunun sosyal yapısı, politik ve kültürel değerleri, kadına dair bakışın henüz korumacı sınırların aşılabildiğini kanıtlamaktan uzaktır. Ayrıca, son elli yılda kırdan kente yönelen büyük göç hareketleri, hızlı ve kentleşme süreci, yoğun kırsal yaşam deneyimlerinin kenti sarmasına, kente dair bildik yaşam kültürünün dönüştürmesine neden olmuştur. Hatta bu değişim, kente ve kırsallığa dair eklektik, melez dışavurum süreçleri ve yaşam deneyimlerinin filizlenmesine, kadın ve erkeklerin mekansal temsillerinde bir takım ara kategorilerin (“aile yeri” gibi) kök salmasına neden olmuştur (Aytaç 2007:124).

Bu yüzden aralarında çocuklarının da bulunduğu çoğunlukla kalabalık ailelerin hep birlikte yemek yediği tavernaların, ‘aile oryantasyonlu eğlence mekanı’ olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Müşteri kitlesinin büyük çoğunluğunu aileler oluştursa da, elbette burada aile ile kastedilenin şey soy kütüğü ya da kan bağı ilişkileri değildir. Aile yeri ile vurgulanan şey bireylerin ‘kendilerini sosyal bir kurumun içerisinde tanımlamasına’ olanak vermek ve mekan içindeki davranışların toplumca kabul edilebilirlikte olmasını denetlemektir.

Kadının kamusal alandaki temsili, modernliğin cinsiyetçi kimlik politikalarıyla da yakından ilişkilidir. “modernlik kamusal uzamı erkeklere tahsis ederken kadını özel uzama, eve hapsetmiş, onun özel hayatını da annelik ve ev kadınlığıyla sınırlamıştır. Kadının sosyalliği komşuluk ve semtsel alışveriş mekanları ile sınırlıyken erkeğin uzamı; kent merkezini, üretim bölgelerini ve eğlence mekanların kapsamaktadır” (Aytaç 2007:125). Tavernalar bu bağlamda “orta sınıftan” kadınların en azından aile ortamında (eşleri ve çocuklarıyla) kamusal kent mekanlarında eğlenceyi erkeklerle birlikte deneyimlemeye başladığı ilk mekanlardan biri değilse, 1980’lerdeki en önemli kentsel eğlence mekanlarından biridir. Ayrıca

günümüz müzik yoluyla inşa edilen diğer eğlence mekanlardan daha farklı bir toplumsal cinsiyet yapılaşması gösteren tavernalarda, 'aile' nin önceliğinin vurgulandığı bir oturma düzeni bulunmaktadır. Örneğin kulüplerde bu düzen, 'loca' ve 'bistro' olarak daha çok para verenin sahneye yakın oturabileceği bir mantıkla gerçekleştirilirken, aynı anlayış gazinolarda çoğunlukla "faça maşa" ile karşılık bulmuşken, tavernalarda aile grupları bu bağlamda önceliklidir. Tavernada aile grupları önde, kalabalık kutlama grupları ortada, bekarlar ve genç çiftler ise çok göz önünde olmayacak şekilde arkalara konumlandırılır.

Dolayısıyla çoğunlukla damsız ve valesiz gidilmeyen tavernalara tek erkek ya da tek bayan da alınabiliyor. Bunu çoğu mekan personeli, "*çok kıramadığımız tanıdıklarımız varsa ağırlyyoruz, fakat göz önünde olmayacak şekilde oturtuyoruz*" şeklinde açıklıyor. Aynı zamanda sanatçının 'bekar' hayranlarının olabileceğini ve onların da sanatçıyı dinlemek istediğini ifade eden mekan personeli için 'bekarlık' bir noktada tehditkar. Bununla birlikte "*belki saçma ama öyle olması da gerekiyor alkollü yerde*" diyerek bekar müşterilerin aslında 'zararsız' olduğunun da altı çiziliyor. Bu durumda yanlış anlaşılabilir bir durumu önceden önlemiş oluyorlar. Kıramayıp alınan gelen genç müşteriler içinse, 'efendi insanlar' tanımlaması yapıyorlar. Günümüz koşullarında değerlendirirsek, aslında bu durumun mevcut sisteme ve eğlence anlayışına bir yandan protest bir tavır sergilerken, bir yandan da kendi modernizmini yarattığı açıktır.

Geleneksel 'aile' kavramından yola çıkarak zamanla kendi oluşturduğu toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak mekanların müşterileri de onun meşruluğunu onaylayıcı eylemlerde bulunuyor. Yapılan görüşmelerde, genç bir seyirci, Hakan Altun'un Tarabya'da sahne aldığı mekanlara yalnızca tek kız arkadaşını götürebileceğini, orada tanındığını için başka bir kızla aynı mekanda görünmesinin hoş olmayan bir davranış (çok eşlilik) olarak yorumlanabileceğini, fakat Hakan Altun'un Etiler ya da daha 'ciks' olarak tabir ettiği pop müzik kulüplerinde farklı kız arkadaşlarıyla görünmesinin bir sorun oluşturmayacağını ifade etmiştir. Yani, taverna mekanlarının işletmecilerince üretilen toplumsal cinsiyet kalıpları ile eğlence "mekanını tüketen" izlerkitle arasında uyumlu bir davranış kalıbı

bulduğunu ilişkin bir tablo var. Giddens davranış tarzlarının ortam çeşitliliğinden etkileneceğini, mekana göre değişiklik gösteren uygun davranışları “kendi bedeninde evinde hissetme” olarak tanımlar ve bunun çoğunlukla bireyler için bir zorluk değil kolaylık olacağını savunur (Giddens 2010b:133). Tavernalarda bu yapılanmadan etkilenen sadece müşteriler olmuyor. 03.01.2011 tarihinde görüşme yapılan müzisyenlerden Alper Güzel işletmecilerin güvenini sağlamanın onun için ne kadar zor olduğunu şu sözlerle belirtmiştir:

“Mekan sahibi beni izlediği zaman ‘tamam bu çocuk çok güzel müzik yapıyor, çok yakışıklı ama elalemin eşi ya da kız arkadaşı bu çocuğa karşı talepte bulunursa sorun çıkmaz mı?’ gibisinden bi soru işareti oluştu. Çünkü rock barda sahneye çıkmıyorsun aile ortamında ya da aile olmasa bile ahlakçı insanların olduğu yerde sahneye çıkıyorsun”.

Alper Güzel, hem daha genç olması, hem daha ‘modern’ bir görüntü çizmesi itibariyle kendisini Ümit Besen ve Cengiz Kurtoğlu gibi alanın önemli isimlerden ayırıyor. Onların yaş itibariyle daha babacan, geleneksel, ‘bizden biri’ imajları olduğunu, kendisi bu kodlara görüntü itibariyle uymaması nedeniyle, güven ilişkisi bağlamında daha fazla bir efor sarfettiğini de belirtiyor, aynı zamanda rock barlarla karşılaştırma yaparak farklı mekanlarda farklı sanatçı temsilini ortaya koyuyor. Bu durum, aslında bir noktada ailelerin Huysuz Virjin ya da feminen erkek sanatçıların sahne aldığı yerlere gidilmesinde sakınca görülmemesiyle benzeşiyor. Böyle bir durum geleneksel Türk aile yapısına aykırı düşse de, erkek sahnedeki sanatçıyı potansiyel tehlike unsuru olarak görmüyor. Benzer şekilde mekanın fotoğrafçısı müşteriler arasında sezgisel bir güven duygusu oluştuğunu, müşterilerin mekanı ikinci evi olarak benimsediğini belirterek, ortamda ‘yabancı’ birini gördüklerinde fotoğraf çektirmediğini söylüyor.

Sahne alan sanatçılar da bu ‘aile ortamına’ azami özen gösteriyor. Kendisini Cengiz Kurtoğlu’nun bir hayranı olarak tanımlayan Orkun Çetinkaya (09.12.2010 tarihli görüşme), Cengiz Kurtoğlu’nun olumsuz durumda düzeni bozmamak için izlediği yolu ve tutumu şu şekilde aktarıyor:

“Mesela çok alkol alıp taşkınlık yapanları sahneden kendisi de uyarıyordu tatlı bir dille. Çünkü oraya gidenler aile kitlesi olduğu için, yan masaya zarar verilsin istemiyordu”

Sonuç olarak her mekan, kendine göre oluşturduğu güven ve huzur hissi temelinde ‘müşteri seçme’ seçeneğini kullanıyor. Bu durum tavernalarda ‘aile’ kavramıyla özdeşleşmekte, müşterilerin hayat tarzının kesiştiği dilim olarak görülmekte ve güven bu koşullarda oluşmaktadır. Tüm bunlara ek olarak tavernalar, Türk toplumunun büyük çoğunluğunun hassasiyet gösterdiği günlerde ve özel zamanlarda hizmet vermiyor. Bu tarihlerin en önemli dönemi Ramazan ayı olduğunu söylemeye bile gerek yok.

3.3.3. Mekan Personeli ve Hemşehricilik

Bir eğlence mekanındaki personelin o mekanın ‘kalite’si ile pek çok açıdan eşgüdümlü olduğunu önceki bölümlerde ifade etmiştik. Söz gelimi gece kulübündeki garsonlar ve diğer çalışanlar, pavyon ve sazda çalışanlardan gözle görünür şekilde daha iyi giyimli ve temizdir. Gerçi ebiselerindeki temizlik ya da davranışlarıdaki farklılık bir mekandan diğerine değişebilmektedir. Aynı değişkenlik elbette taverna için de geçerli. Ancak bu kesimde genel hatlarıyla çalışan personel hakkında fikir oluşturucu betimlemeler yapmak yararlı olacak. Bir eğlence mahali olarak taverna da, elbette ki müşterilere hizmet vermek için uzmanlaşmış bir kadroya sahiptir. Tavernalarda mekan personeli için çalıştıkları yer, genellikle ‘dükkan’ ya da ‘salon’ olarak ifade edilir.

Mekan çalışanları arasında gündüz farklı işlerle uğraşanlar bulunur. Mekanların içinde farklı hizmet alanları oluşturmuştur: vestiyer, fotoğrafçı, tuvaletçi, sigaracı, çiçekçi vb. Bu hizmet alanlarında görev yapanlar genellikle kendi hesaplarına çalışırlar ve bunun için mekana belli oranda komisyon öderler. Mekan işletmecisi de dahil olmak üzere mekan personelinin büyük bir bölümü mekanın bulunduğu semtte ikamet eder. İş olanakları ise günümüzde de her alanda görülen *nepotism* temeline dayanır. Yani akrabalık kayırmacılığına, özellikle de kelimenin

kökene (nepos) itibariyle *yeğencilik* anlayışına dayanır. Aslında Türkçedeki *yeğencilik* anlayışının anlam genişliğinde olduğu gibi, aileden tanıdık olmak, hemşehri olmak, akraba olmak, komşu olmak, tertip olmak, tanıdığın tanıdığı olmak bazen ‘muhtaç’ olmak bu kayırmacılığın en önemli referans kaynaklarıdır. Genel olarak, hemşehrilik temelinde inşa edilen mekanın çalışan personeli, başka bir zaman-mekan içinde tekrar bir araya gelen ‘memleket’ tahayyülünü karşımıza çıkarır. Tarabya’da baskın şekilde Karadenizli, Yenikapı’da ise Diyarbakırlı personel ağırlıktadır.

Son yıllarda yapılan araştırmalar, hemşehrilik olgusunun kent içinde kent içinde erimek yerine pekişen bir kimlik kazandığını göstermektedir. Hemşehrilik, erimenin tersine yabancılarla ilişkiler arttıkça korunmaktadır. Bu ise gecekondulu mahallelerinin hemşehri gruplarıyla parçalanmasını gündeme getirmektedir. Hemşehri grupları arasında dayanışma, borç verme, düğün ve cenazede yardım, ortaklık kurma gibi işlerde sürmektedir (Aslanoğlu 1998:97). Dolayısıyla tavernadaki hemşehrilik temelli dayanışmayı, çalışma yaşamının özgül bir alanında yeşertilmiş bir örnek olarak açıklayabiliyoruz. Tıpkı kent mekanında barınma ihtiyacını karşılamak için biraraya gelen insanların oluşturduğu gecekondularla olduğu gibi.

Görüşme yapılan mekan çalışanları ilk geldikleri yıllarda genellikle isimleriyle değil memleketlerini nitelendirecek şekilde lakabların kullanıldığını, zaman içinde bunun değiştiğini vurgulamışlardır. Kimi personel garsonlıktan başlayarak mekan işletmeciliğine kadar yükselmiş, kimileri ise mekanda çalıştıkları müzisyenle yakınlık kurarak sanatçının yanında özel olarak çalışmaya devam etmiştir. Örneğin Salih Yılmaz, akrabasının işletmesi olan Moni Restoran’da şef garson olarak başladığı çalışma hayatını, şu an Cengiz Kurtoğlu’nun yanında sürdürüyor ve 11 senedir süren ilişkilerinin temelinde karakterinin, güvenilirliğinin yanı sıra Karadenizli olmasının da etkili olduğunu söyleyerek çalışma sistemini şöyle açıklıyor:

“Ben hem Cengiz’in yanında sürekli artık salonla diyalogu koparmış bir şekilde kendi elemanı olarak, hem şoför, hem kardeşlik, hem asistan. nereye gidersek, neresi olursa artık Antalya olur, Ankara olur Arhavisi olur, sürekli ben yanındaydım” (21.01.2011).

Tavernalarda garson olarak nitelendirebileceğiniz çalışanların sayısı ilk bakışta gereksiz bir biçimde fazla izlenimini uyandırabilir. Ancak hepsinin görevleri aslında farklıdır. Garsonların kendi aralarında hiyerarşileri ve bu hiyerarşiye göre giyim stilleri vardır. Komiler servisleri getirir, masayı toplar, küllükleri boşaltır; garsonlar servis alır, masayla ilgilenir; şef garson ise salonu takip eder ve müşterilerin oturacağı yer düzenini ayarlar. Garsonların bir görevi de müzik icrası sırasında müşterilerin şarkı isteklerini piyanist-şantör’e iletmektir. Mekan işletmecisi, ev sahibi gibi takım elbiseyle müşterileri girişte karşılar, etkinlik sırasında müşterilerle tek tek ilgilenir, tanımıyorsa tanışır, nereli olduklarını, ne iş yaptıklarını öğrenir.

3.3.4. Taverna Müşterisi/İzlerkitleisi

Türkiye’deki iç göç yığınsal olarak 1960’lardaki sanayileşme dalgası ile başlamış 1980’lerin darbe sonrası siyasal ve ekonomik ikliminde yeni bir ivme kazanmıştır. Kırdan kente göçle birlikte kentlerde bir takım eklektik, ara mekansal formlar ortaya çıkmış, kırsal nüfusun kente eklememesinde aracı ilişki dizgeleri oluşmuştur. Bu mekanlar, yeni gelenleri kente yaklaştırıyor, yeni kentlileşme süreçleri yaratıyor, bu yönleriyle, kentlileştirici ve dolayısıyla modernleştirici bir işlev görüyorlar (Aytaç 2007:216). 1980’lerin tavernası bu kentsel mekansallıkların müzik yolu ile inşa edilen en önemli mahallerindedir. Taverna müşterisinin profilini genellikle İstanbul’a gelen birinci ya da ikinci nesil aileler oluşturur. Tavernanın müşteri profilinin, Türkiye’nin farklı sosyolojik kesimlerinin, farklı siyasi görüşlerin, farklı ekonomik koşulların, farklı coğrafi bölgelerin toplamına denk düşen bir çeşitlilikten farklı olmadığını söylemek yerinde olur. Dolayısıyla arabesk ve izlerkitleisi arasındaki ilişkiyi yalnızca göçmenlerle birlikte düşünmemek gerektiği gibi, taverna müşterisinin tümünü de yalnızca kırdan kente göç etmiş insanlarla

birlikte düşünmemek gerekir. Taverna, müşterilerin öğretmenler günü, doğum günleri, evlilik yıl dönümleri, sevgililer günü, bayram, nişan, düğün, iş yemekleri, dernek etkinliklerini kutlamak için tercih ettikleri en önemli müzikli eğlence mekanlarından biridir.

Goffman yüksek konuma sahip insanların küçük takımlar halinde örgütlenip gündelik yaşamlarını sözel performansla geçirirken, emekçi sayılabilecek insanların kendi doğallarını sergileyebilecekleri sözsüz performanslara yöneldiğini söyler (Goffman 2009:130). Bu bakımdan değerlendirildiğinde tavernalarda gündelik yaşam performansının dili müziktir. Taverna, farklı katmanlardan gelen insanların bir arada olmasını sağlayan bir müzikal ve mekansal birleştiriciliğe sahiptir. Bu durum mekan çalışanlarından birinin sözleriyle şöyle açıklanıyor:

“Oraya solcusu da gidiyor, sağcısı da gidiyor, faşisti de gidiyor, komünisti de gidiyor, kürk de gidiyor, laz da gidiyor. Sanatçı, o potansiyeli kaybetmek istemez”

Mekan personeli ve gözlemci seyirciler; taverna müşterisinin büyük çoğunluğunun ekonomik durumu orta seviyede olan, kendi halinde ailelerin oluşturduğunu belirtse de, bu gözlem müzisyenler tarafından farklı şekilde yapılıyor:

*“yani taverna orta düzey ya da düşük düzey kültür ama ekonomik durumu daha iyi olan insanların gittiği yer. Doğu dinlemez. Sahil bölgesi insanları çok dinliyor”
“taverna deyince göbek atılan, arabesk, avam şarkılar çalınan hani en ucuz kişilerin geldiği yer”.*

Mekan personeli, tavernaların ilk günden bu yana müşteri kitlesinin hiç değişmediğini, sadece müşteri kitlesinin zaman içerisinde ekonomik durumlarının ve sosyal statülerinin değiştiğini söylüyor. Bu durumda taverna müşterisinin, gazino müşterisinin aksine sınıf saplantıları olmadığını görebiliriz, bir başka ifadeyle taverna müşterisinin gazino, opera, pop gibi başka bir alana atlamak gibi bir niyeti ve kendi oluşturduğu sosyetesini yoktur, sadece ekonomik durumu iyi olan taverna müşterileri vardır. Etkinliğe katılan müşteri profiline genelini orta yaş grubu oluşturur, herhangi bir “kıyafet yönetmeliği” olmayan tavernaların, müşterinin

katılım amacı doğrultusunda kendi vitrinlerini yarattıkları görülür. Genel olarak düğün kutlaması için gelenlerin ağır abiye gece kıyafetleri, iş yemeği için gelenlerin şık ve spor, gençlerin daha rahat, tanıdıkları vasıtasıyla gelenlerin ise eşofmanla orada bulunmayı tercih ettikleri söylenebilir. Yine de herkes o gün istediği şekilde bir görünüme sahip olabilir, kombinasyonlar değişebilir ve bu kombinasyonlar içinde bulunduğu bağlama göre çeşitlenebilir. Yani taverna için özel bir giyim kuşam kodu yoktur, etkinliğin çeşidine ve bulunma amacına göre bu kodlar değişir.

Farklı katmanlardan gelen izlerkitlenin, mekan kullanım amaçları açısından birbirinden farklılık gösterir. Örneğin görüşme yapılan müşteriler arasında bir dönem Tarabya'daki etkinliklerde yer alan bir Spor Kulübü Başkanının tavernayı tercih nedeni, mekan sahibi ve personelinden gördüğü ilgidir. Yani, bazı müşteriler için taverna kendisini oraya ait hissettiği bir yer olmaktan çok, yerel otoritesini ve mesleki statüsünü pekiştirebileceği bir yerdir. Benzer bir şekilde kendini müdavim olarak tanımlayan bazı müşteriler de yemek için olmasa bile sadece bir şeyler içmek için gittiklerinde hesap alınmadığını ifade etmiştir. Başka bir seyirci profiline örnek teşkil eden, İstanbul'a 1973'te inşaatlarda gündelikçi olarak çalışmaya gelen Ahmet Kuzpınar için tavernada bulunabilmek daha özel çaba ve emek istiyor. Zira Kuzpınar orada eğlenebilmek için bütün ay parasını biriktirdiğini, 1 gece içerisinde hepsini harcadığını ifade ediyor: *'inşaatta akşama kadar çalışırdık, akşam olsa da eğlenceye gitsek diye bakardık, çok güzel günlerimiz geçti'*.

İzlerkitlenin çoğu sahne alacak sanatçıyı genellikle memleketlerinden ötürü tanıyor ve takip ediyor. Dolayısıyla hemşehricilik dayanışması belli ölçülerde müzisyen-izlerkitle düzeyinde de işliyor. Genç seyirciler, bu yerlerde küçükken aileleriyle ve yakın çevreleriyle birlikte genellikle Ümit Besen'in ve Arif Susam'ın performanslarını izlemek için gelirken, zamanla etkinlikte yer alma amaçlarının büyüklerinden daha farklı düzlemde ilerlediğini ifade ediyorlar. Dolayısıyla, Ümit Besen'i Osmaniye'den tanıyan kesimle İstanbul'da ya da kitle iletişim araçlarıyla tanıyan kesim arasında anlamlandırma farklılıkları olduğunu görülüyor. Yaş olarak büyük seyirciler kendilerini sanatçının hayranı olarak değil, sanatçının dostu, hemşehrisi olarak tanımlarken, genç sanatçılar 'hayran' olarak tanımlayıp sanatçıyla

ve tavernayla daha farklı türde bir bağ kuruyor; bunların yanında kendilerinin ‘arabeskçi’ olarak tanımlamasında da hoşnutsuz olduklarını belirten genç seyircilerden Orkun Çetinkaya ana akım arabesk sanatçıların hayranları ile aralarındaki farkı şu sözlerle dile getiriyor:

“Mesela ben Müslüm Gürses’i hiç 55-60 yaşındaki normal nezih bir ailenin dinlediği görmedim. Hep genelde işte hapçısı olsun, esrarcısı olsun.. Ama, Cengiz Kurtoğlu öyle değil. Annem de dinler, babam da dinler” “Cengizciler, Hakancılar muhakkak gönül adamıdır bir kere, aşkı bilir, hiç bir zarar gelmez onlardan ama Müslümcüler, Ferdi Tayfurcular falan herşeyden bezmiştir. Ben niye yaşıyorum ki diyen tipler” (09.12.2010).

Gündelik yaşamda diğer Cengiz Kurtoğlu hayranlarıyla aralarında sezgisel bir bağ kurulduğunu, bunun hemşehricilikle benzer hisler taşıdığını da belirten Çetinkaya, özünde ‘alperen’ olduğunu fakat Cengiz Kurtoğlu dinleyen biriyle din, dil, ırk ayrımı yapmaksızın iletişime geçebileceğini söylüyor: *‘bizi birleştiren illa ki bir sözü vardır Cengiz Kurtoğlu’nun, Ümit Besen’in, Hakan Altun’un’.*

Genç seyircilerin Tarabya’da sona eren bir taverna gecesinin ardından daha geç saatlerde açılan Etiler, Reina gibi pop müzik kulüplerine gittikleri dile getirilmiştir. Kendi jenerasyonlarının etkinliklerinde ‘eğlencesine’ bulduklarını, diğer insanların kulüplere gelmesinin nedeninin kendisini göstermek olduğunu söyleyen genç kuşak seyirciler, taverna ile özdeşleşmesini daha yoğun ve derin yaşadığını belirtirler. Bu yüzden gençler için taverna, hem akşam yemeklerini yiyebilecekleri, hem de nostaljilerini yaşayabilecekleri ‘gerçek’ bir mekan ve gündelik yaşamları için hazırlık yaptıkları bir ön durak niteliği taşır.

Mekan personeli, etkinlikte bulunmak için diğer illerden seyircilerin de otellere rezervasyon yaptırdıklarını, Türk müşterilerin yanısıra özellikle Tarabya ve Yenikapı’ya Arap müşterilerin geldiğini belirterek, Arap müşteriler sayesinde kazançlarının arttığını vurgularlar. Daha önce gazinolarda da çalışan Yeni Mercan Restoran’ın fotoğrafçısı Ramazan Terece, tavernaların gazino müşterisiyle kültür farklılıkları olduğunu, gazino müşterisinin yüksek meblağlar ödediği hesaba itiraz etmezken, fotoğraf parası için pazarlık ettiğini ancak tavernada müşterinin ekonomik

durumu çok iyi olmasa bile, emek olarak değerlendirdiği için fotoğraf satın aldığı söyler.

3.3.5. Taverna Müziği

Endüstriyel üretim bandına girmemiş müzik pratiklerinin popüler müzik olarak kabul edilmesi gerektiğini daha önce vurgulamaya çalışmıştık. Burada öncelikli olarak ifade edilmesi gereken şey, taverna türünün, müzik endüstrisi (kitle medyası ve kayıt endüstrisi) ile ilişkilmeden önce, belli sosyo ekonomik ve politik koşullarla pek çok etkenin özgül olarak birada olduğu bir dönemde (1980'ler) tıpkı kabaca ondan yüz yıl önce ortaya çıkan kanto gibi, “kentlin popüler kültür matriksinin” içinden doğan bir pratik olduğudur. Başka bir deyişle taverna müziği, bir eğlence yaşamı geleneğinin olduğu özgül bir kentsel mekanda (İstanbul ve Türkiye'nin diğer büyük şehirleri) bu eğlence mekanın (kent) sürekliliğine ve değişimine görünürlük kazandıracak şekilde bir başka alt mekanda (taverna) belli bir dönemde (1980'ler) ortaya çıkmış bir türdür. Üstelik burada gerçekleştirilen müziksel pratiklerin niteliği (üslup, repertuar, çalgılama vb) ayırdedici bir “toplumsal pratik” olarak mekanı inşa ederken, bu mekanın “temsil gücü” de bir popüler müzik tarzı olarak tavernanın ortaya çıkıp olgunlaşmasını sağlamıştır.

Taverna adı verilen yerlerde performans yapan müzisyenlerin müzik endüstrisi ile ilişkilmelerinin sonucu olan kaset ve plak çalışmaları elbette önemlidir. Ancak burada dikkat çekilmeye çalışılan şey, endüstriyel bir ürün formatı olarak kendisini gösteren kaset ve LP çıkaran müzisyenlerin müziğinin arabesk-fantezi ya da daha yaygın olarak ‘taverna’ etiketi ile pazarlanmış olmasıdır. Yani sözgelimi bu tür etiketine (label) karşı çıkan Ümit Besen'in elbette kendi müziğini tanımlama ve ona bir ad verme hakkı vardır. Tıpkı ‘arabesk’ nitelemesine, ‘arabeskin kralı’ olarak kabul edilmesine rağmen, karşı çıkan Orhan Gencebay'ın ‘serbest çalışmalar’ etiketini tercih etmesi gibi. Ancak tüm dünyada müzik endüstrisinden çıkan ürünlerin, müzisyenlerinin hatta izlerkitesinin hoşuna gitmeyen ticari etiketlerle anılması ve pazarlanması nerdeyse genel bir eğilimdir. Dolayısıyla bu incelemede, bir müzik türünün ya da tarzının adının aslında ne olması gerektiği

yolunda bir çaba içinde olmadığımız için, üzerinde çalıştığımız bu müziğin ticari etiketini (taverna) kullanmanın en doğru tercih olacağını düşünüyoruz. En azından doğru anlaşılacak için. Ancak bununla birlikte taverna niteliğinin pek çok müzisyen tarafından sorunlu bulunması ile ilgili ayrıntıları, çalışmamızın metodolojik gereği olarak bu bölümün müzisyenlerle görüşmelerin olduğu kesiminde elbette yansıtacağız.

Taverna müziği, bir “temsil mekanı” olarak 1980’lerde ortaya çıkan ve adına, belki müzik endüstrisinin verdiği isimle, belki de konuşlandırıldıkları fiziksel yerleşimlerin eskiden “Yunan taverna” geleneğinin sürdürüldüğü yerler olması sebebiyle, taverna denilen yerlerde klavye çalan ve şarkı söyleyen bir piyanist-şantörün hakimiyetinde “karma” bir repertuarın seslendirildiği müziktir. Yani aslında bir eğlence mekanının müzik yolu ile inşa edilmesi sürecinde ortaya çıkmış bir ‘ortam’ müziğidir. Elbette kayda değer bir popülerite yakaladıktan hemen sonra –ki hiç uzun sürmemiştir- müzik endüstrisinin ve kitle medyasının ilgisine mazhar olmuş bir müzik türüdür. Hatta kimi müzisyenler müzik endüstrisi ile ilişkilendikten sonra bu tür yerlerde icra yapmaya başlamışlardır. Üstelik bunların kimilerinin kaydedilmiş ürünleri müzik listelerinde Pop ya da Türk Hafif Müziği olarak boy göstermiştir. Ancak endüstriyel etiketleme açısından durum pek değişmemiştir.

Taverna Türk popüler müzik tarihinin iki ana akımı olan Arabeske ve Türk pop müziğine eklenme kapasitesi taşır. Aslını söylemek gerekirse, popüler müzik türlerinin tür olma bileşenlerinin hatta sanat etiketiyle üretilmiş türlerde bile, birleştirilebilen ve ayrıştırılabilen bir envantere dayandığı düşünüldüğünde, tavernanın özgül bir ulusal popüler müzik türü olduğunda şüphe yoktur. En ayırdedici özelliği, yanında başka ‘renk sazları’ kullanılsın kullanılsın, klavye (piano, org, synthesizer vb) hakimiyetinde seslendirilmesidir. Üslup olarak arabeskten Türk Halk Müziği’ne, pop müzikten Türk Sanat Müziği’ne uzanan geniş bir yelpaze içinde gezindiği ise açıktır. Altın yılları olarak görülen 1980’ler ve 1990’ların ilk yarısından sonra, hala etkinliğini belli mekanlarda sürdürmektedir.

Taverna hem repertuarı hem de müşteri potansiyeli açısından ilk çıktığı günden bugüne Türkiye ortalamasının ruhunu en kapsayıcı biçimde yakalayabilmiş ve bu yeteneğini hala elinde tutan sayılı popüler kültür ürünlerinden biridir. Belki çok az bir dilim taverna ruhunun dışında kalabilir, bu yönden yerel televizyon kanalları gibi gerçekçi, politik doğrucu bir dil kaygısı taşımayan yapıcı bir özelliği vardır. Tavernanın genel ruhunu anlayabilmenin yolu hem Ahmet Kaya'yı hem Serdar Ortaç'ı sevebilmenin/dinleyebilmenin anormal karşılanmadığı bir düşünce ikliminde meseleyi değerlendirmekten geçer.

Kısacası, tavernanın kafasındaki insan/toplum ayrımı, ideolojik ve siyah-beyaz değil, daha esnek, liberal ve tutarsızlığa düşmekten korkmayan temellere dayanır. 1980'lerin darbe sonrası sosyopolitik iklimi ve kentlere büyük oranda göçün ortaya çıkardığı kentli profilinin etkisini göz ardı etmemek gerekir. Taverna, gerçek bir süpermarket gibidir. Tek tek arabeski, popu, halk müziğini, fasılı, yerel karakteristikleri takip etmek yerine hepsini bir arada sunabilecek kadar pratiktir. Kısacası taverna Türkiye'nin sosyolojik merkezinin aynası konumundadır. Bu bağlamda gazinolardan daha modern bir yapılanma içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Gazino üzerinden Türk modernleşmesini okumaya çalışırsak, taverna müşterisi gazino müşterisinin özünü temsil eder ve aslında her popüler kültür ürünü gibi taverna da kendinden önceki popüler müzik türlerinin özgül bir uğrakta yeniden "icat" edilmesini temsil eder.

3.3.5.1. Müzisyen: Piyanist-Şantör

Ayırdedici müziksel pratikler ve bu pratiklerin müzisyenleri söz konusu olduğunda, en önemli sorulardan birisi müzisyenlerin yaratıcı oryantasyonudur. Yani seslendirme ve yaratıcılık (besteleme) becerilerinin ne tür bir güdülenmenin ve nasıl bir biçimlenmenin ürünü olduğu sorusu. Kendileriyle görüşme yapılan ve bu alanın en ünlü isimlerinden en tanınmamış olanlarına dek müzisyenlerin ortak bir paydası var. Müzisyenlerinin çoğu gençlik dönemlerinde müziğe düğün müzisyenliği ile başlamışlar. Aslında bu konu, yani profesyonel müzik hayatına düğün

müziyenliği yaparak başlama meselesi, Türkiye’deki taverna müziyenliğiyle sınırlı değildir. Müzisyen Erdal Savaş bu konudaki görüşlerini; *“Erol Evgin’den Tarkan’a hepsi düğün salonlarından başlamışlardır, ilk adım orasıdır. Yani düğünde çıkmadım diyen yalan söyler”* sözleriyle ifade etmiştir.

Genel olarak, ailesinden ve yakın çevresinden destek alarak müzik yaşamlarına başlayan müzisyenlerin, diğer müzik geleneklerinin aksine usta-çırak ilişkisi veya akademik eğitimle özel bağı yoktur. Genellikle bu işin içerisinde olabilmek için kendi kendilerini geliştirdiklerini, keşfetme, yaratma ruhuyla beraber organizasyon ve iletişim yeteneklerini birleştirdiklerini söylerler. Konservatuar eğitimi alan yeni nesil müzisyenler eğlence müziğinin akademik müzikten daha farklı olduğu ifade ederler. Müzisyen Alper Güzel bunu *“şan olayı bence eğlence olayına ket vuruyor kimse eğlence hayatında karşısında Hakan Aysev görmek istemiyor”* şeklinde açıklar. Aralarında müzik eğitimi alan ya da orkestra içerisinde usta-çırak ilişkisinde bulduklarını söyleyen müzisyenler olsa da, bireysel olarak bu kulvarda önem taşımalarını tamamen kendi kişisel gayretleriyle, iletişim ve anlatım becerilerine sağladıklarını söylerler.

Düğün müziyenliği yaptıkları sırada orkestra içerisinde akordeon, melodika, mandolin gibi enstrümanlar çalan müzisyenler, dönemin imkanlarını ve teknolojik gelişmelerini takip ederek daha bireysel temelli müzik yapmaya doğru yönelmişler. Görüşme yapılan ve müzik hayatına Van’da başlayan müzisyenlerden Namık Ertan, modern eğlence biçimlerini, onların deyimiyle ‘sosyete kulüpleri’ni, Van’da ancak devlet aracılığıyla inşa edilen, askeri lojmanlar, karayolları tesisleri gibi yerlerde ilk kez deneyimleyebildiklerini, bu kurumlardan öğrendiklerini uygulamaya geçirek 1970 yılında Van’da kendi orkestralarını kurduklarını, ve bunun yerel halk tarafından tuhaf karşılandığını aktarırken, aslında devlet eliyle gerçekleştirilen “modernleştirme” hamlesinin popüler kültür alanına dek uzanan etkisine ve biçimlendirici gücüne değinmektedir. Ertan, bu bağlamda kendilerini yetiştiremeyen müzisyenlerin, düğün salonlarından daha ileriye geçemeyeceğini, bu kulvarda yükselmek için rekabetin içerisinde bulunmak durumunda olduklarını aktarılanlar arasındadır.

Goffman meslektaşların bir kader birliği içersinde olduklarını, toplumsal olarak aynı dili konuşmak zorunda bulduklarını ve aynı tür performansları sergilemek durumunda olmalarından ötürü birbirlerinin bakış açılarını bildiklerini, ve rekabet içerisinde dahi olsalar bazı şeyleri birbirlerinden gizleyemeyeceklerini, bu dayanışmanın karmaşık bir yapıda olduğunu ifade eder (Goffman 2009:154). Alan içerisindeki her müzisyen, kendilerini farklı şekillerde konumlandırırsa da, mütevazı olmaları gerektiği konusunda hemen hepsi fakir birliği içindedir. Kimi zaman dayanışmaları ve birbirlerine saygıları çok açıktır. Ümit Besen'in bu konudaki sözleri oldukça aydınlatıcıdır:

Bak bişey okiyim..... Arif Susam'ın gazeteye verdiği roportaj. Nejat Alpe ne diyor: "Nejat yanlış mıyım demin söylediğim yanlış mı? Ümit'in nikah masası paraçasını İstiklal marşı gibi her gün istiyolar. Daha o gün kaset falan yok her gün okurduk, hakkını vermek lazım çok para kazanmışızdır onun sayesinde.....bak ben de ne demişim "Özbeğen'in hakkını yememek lazım onun plağı çıkınca bana teklif geldi. Bakıldı ki bu tür tutu demek ki hepimiz bizden bir öncekine çok şey borçluyuz. Ferdi Özbeğen olmasaydı bana teklif gelmezdi. Ben tutulmasaydım, Cengiz Kurtoğlu'na teklif gelmezdi, Arif Susam'a teklif gelmezdi" diye görüşme vermişim (29.03.2011).

Ancak bununla birlikte her tür ya da üslup içinde müzik yapan sanatçılar ayırddedici bir yeri olmasını isterler. Bunu kişisel olarak birkaç müziksel ve müzikdışı bileşenle inşa ettiği düşünürler. Böylece hem güvenli bir aidiyet gereksinimi ile geniş ölçekli bir kimlik ve bununla ilişkili bir müziksel üslup içinde tahayyül ederken kimi ayırddedici özellikleriyle özel olduklarını düşünürler. Bu bağlamda her müzisyen, kendi becerileri ve kişiliği dahilinde "kültürel sermaye"sini yaratarak, kendinini ayrıştırır.

Kültürel sermaye, "statünün ve iktidarın devamlılığını meşrulaştıran, bilgi ya da fikirler biçimindeki servettir". Kültürel sermayenin (cultural capital) bir toplumun kültürünün, maddi zenginliği gibi eşitsiz dağıldığını ve maddi zenginlik gibi kültürün de her türlü "farklılığı" özendirmeye ve doğal göstermeye hizmet eden bir 'eğretileme' (metafor) olduğunu söyleyebiliriz. Kavram, Marksist ekonomik sermaye fikrini genişletmek amacıyla ilk kez Pierre Bourdieu tarafından

kullanılmıştır (Erol 2009a:238). Örneğin Cengiz Kurtoğlu Tarabya Scene'in kurucu figürü olarak değerlendirilmesi önemli bir kültürel sermayedir. Cengiz Kurtoğlu'nun, scene içerisindeki önemi, scene'e katılacak yeni isimlerin, yani yeni piyanist-şantörlerin, onun onayından geçmesi ile bir başka boyut kazanır. Cengiz Kurtoğlu'nun Tarabya içerisinde sahne alan diğer sanatçılara abi rolünü üstlendiği, diğer sanatçıların müşterileri olmadığı durumlarda kendi müşterilerini oraya gönderdiği, kimi zaman müşterisi olmayan sanatçılar için üzüldüğü ve hatta yeni başlayan bir müzisyene destek olmak için çalıştığı mekana müşteri olarak gittiği, bu çerçevede konuşulanlar arasındadır.

Arif Susam'ın konservatuar eğitimi olması ve eğlenceye yönelik performansta alanının en iyisi olduğunun mekan personeli tarafından vurgulanması, Susam için ayırdedici bir kültürel sermayedir. Üstelik Bourdieu'cü anlamda 'kurumlaşmış kültürel sermaye'ye en önemli örnektir. Benzer şekilde Atilla Yelken akademik eğitimi olmasa bile nota bildiğini, oyun havası bile çalsa parçanın trafığını önündeki partiyondan takip ettiğini söylemesi, kültürel sermayesine görünürlük kazandırma çabasını yansıtır. Bu tür mekanlarda yemek müziği yapan ilk piyanist şarkıcı olduğunun altını çizmesi yine bu çerçevede değerlendirilmelidir. Meslek hayatına caz ve yemek müziği seslendirerek başlayan Yelken, şu sıralar yaptığı makamsal olmayan icra üslubunu '*kravat takılmış arabesk*' olarak nitelendirmektedir. Bu alanda şöhret olmayan isimler ise genellikle kendilerini hizmet sektöründe tanımlamaktadırlar.

Ferdi Özbeğen alan içerisindeki diğer isimlerle kendi arasında ayırdedici önemli özellikler bulunduğunu, bunun tamamen farklı kültürel dinamiklere dayandığını belirtir, ve kendini asla aynı kulvarda görmez. Nişantaşı kültürüyle yetiştiğini, bu nedenle seyirci kitlesinin de buna göre şekillendiğini söyleyerek, kendi izlerkitlesini ekonomik durumu çok üst seviyede olmasa bile, şehirli, medeni ve kısmen daha entelektüel bir birikimi olması ile ayırdeder. Aynı zamanda yaptığı müziğin tamamen akustik olduğunu, performans sırasında sadece dijital piyano kullandığını ve yorumculuk farklılıklarının bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiğini dile getirir:

“sadece digital piyano kullanırım.yaptığım müzik tamamen akustiktir. yardımcı efektler olmadığı için. sahnede çok zorlanırım.ses sistemi de akustiğe yakın bir ayarda kullanılır.benim de farkım bu” (Ferdî Özbeğen, 19.02.2011).

Popüler müzik grupları/sanatçıları kendileriyle birlikte değerlendirilen bir ‘eser birikimi’ (oeuvre) yaratmışlardır. Ancak Beatles, Michael Jackson, Madonna ya da MFÖ, Orhan Gencebay, Sezen Aksu’nun bu çerçevede düşüneceğimiz ‘tüm eserlerinin’ ortaya çıkması ve değerlendirilmesi, popüler müzik tarihindeki endüstriyel/teknolojik gelişmelere bağlı olduğu kadar izlerkitle yapılarındaki değişimle de yakından ilişkilidir. Batı sanat müziğinde besteci ve yapıtı arasındaki ilişki, bestecinin yaratma dönemleri, eserlerini yaşamlarına bağlama vb. eğilimleri ile kendini gösterir. Ayrıca biyografik ya da otobiyografik referansların bu tür ilişkilendirme mantığını güçlendireceği varsayılır. Oysaki bu tür ilişkilendirmeler ile ortaya çıkarılan kavramlaştırmaların dezavantajı çoktur. Çünkü şarkının besteci ya da seslendiricisinin biyografik hatta otobiyografik ayrıntılarını ifade edip etmediği şüphelidir. Eğer gerçekte böyle olsaydı bir besteci/şarkıcı üzüntülü iken hüzünlü şarkı besteler/söyler, ya da mutluken neşeli şarkı yazar/seslendirirdi. Kaldı ki bir şarkının besteci/seslendirici niyetini aşan geniş bir etki alanı yaratabilme olanağı vardır. Hatta şarkının içinde seslendirilen müziksel kodlar ve üslup, şarkı sözlerinin içeriğini güçlendirebildiği gibi yalanlayabilmektedir (Erol 2009a:176).

Ancak buna karşın müzisyenlerin kültürel sermaye üretimin sonu yoktur. Bu çerçevede görüşme yapılan müzisyenlerin, ayırdedici niteliklerini bir kültürel sermaye olarak ortaya koydukları en önemli kriterlerden biri de bestecilik ve söz yazarlığıdır. Bu bağlamında kendilerini tanımladıkları ozan kimlikleri, onların taverna, eğlence ya da Tarabya sanatçısı olarak değil, kendi kişisel varoluşlarıyla adlandırılmalarını sağlar. Özellikle Ümit Besen, kendisinin bu noktadaki ayrımını net biçimde ifade eder;

“yani kendisini benim tarzımda sanıp, öyle olmayan bir sürü insan var, insanların öyle sandığı, ama değil yani. Ben üretken bi insanım, ben üretiyorum. Ben şarkı sözü yazıp besteliyorum. neyse şimdi ben neden üretkenliğimden bahsediyodum. Bu şeydeki piyano çalıp söyleyen arkadaşlarımın çoğu beste yapmaz yani, yoktur. ya 1 tanedir ya 2 tanedir ve tabii ki burada. ben devamlı bi de yaşadığım şeylerden bunların hepsi gerçektir. hiçbiri yaşanmamış yoktur yani. fazla hayal mahsulü yok içinde. birebir yaşanmışlık var yani. hepsi yaşanmış. birebir yaşanmış şeyler olduğu için zaten bu kadar kalıcı oluyo.” (29.03.2011).

Ümit Besen ayrıca “taverna” müziği tartışmasına kendi penceresinden katılarak, şiddetle bu terimin kendi müziği için kullanılmasına karşı çıkıyor:

Yani benim karşı durduğum şey medyadaki ve bazı kişilerin bu şeyleri pek araştırmadan taverna adı altında toplamaları, taverna müziği, taverna sanatçısı gibi terimler tamamen benim karşı durduğum şeyler. Çünkü araştırmadan söylenmiş sözler olarak düşünüyorum. Bir platforma göre müzik şekli olmaz. Müzik yaptığın mekana göre müzik olmaz müziğin akor ve armonisi değişmez. Maksimde de çalsam değişmez, işte tarabya'da sahilde hiç birinin de üstünde taverna ibaresi yoktur. eskilerden bilenler bilir (29.03.2011).

Bu bağlamda kendisinin eğlence müziği, taverna müziği ya da Tarabya müziği ile ilişkisi olamayacağını, ‘Ümit Besen’ olarak var olduğunu da ekleyerek; kendi seyircisini ‘Ümit Besen seyircisi’ olarak tanımlar. Meslek hayatı boyunca hiçbir zaman taverna kategorisinde bulunmadığını, liste rakiplerinin Ajda Pekkan, Sezen Aksu, Barış Manço gibi isimler olduğunu da belirten Besen, eserlerinin tamamının yaşanmış hikayeler temeline dayandığını dile getirir. Böylece biyografik ya da otobiyografik referanslarla, yaratım süreci arasında doğrudan bir ilişki olduğunu vurgulayarak, eserlerinin “otantisitesi” konusunda gerekçelendirici bir tutum geliştirmiş olur. Zira ona göre, şarkılarının büyük bölümü kendi hayat hikayesine bağlanabilir bir üretim sürecinin sonucudur. Ümit Besen, seyircilerinin kendi içinde farklılıklar gösterdiğini, her kesimden insanın Ümit Besen müziğinden bir şeyler bulabildiğini ifade ederken, bir anlamda geniş kitlelerin sesi olduğuna vurgu yapmaktadır:

“Tuz olduğunuzu farz edin her yemeğe atılırsınız, her salataya konursunuz. Benim plağım Bebek'teki bir sosyetenin evinde de vardı, Gültepede oturan bir kapıcı dairesinde de vardı; yani öyle bir özelliğim oldu. Piyanoyla müziği Ferdi Özbeğen sevdirdi başlattı, ben piyanoyu halkın arasına indirdim” (30.03.2011 tarihli görüşme)

Ümit Besen ayrıca Ferdi Özbeğen'den bir yıl sonra ortaya çıkmış olmasına vurgu yaparken, kendisinden sonra bu mekanlarda icra yapan müzisyenlerin belki taverna müziği yapan insanlar olabileceğini, ancak kendisinin önce müzik endüstrisinde ünlü olduğunu ifade ederek bir anlamda diğerlerini ‘ötekileştiriyor’.

Ama şimdi düşünecek olduğun zaman ben 78de geldim 80 yılında da meşhur oldum plak çıktı. Eğer ki ben o ortamı yansıtıp mikserimi taşıyıp orda record deseydim o ortamı yansıtıp orda album yapsaydım ordaki çaldığım şeylerle plak yapıp meşhur olsaydım tamam ben taverna sanatçısıyım derdim. Ha evet canlı icra kayıtları taverna olarak bayaa sonra çıktı Atilla da 87-88 yılında. Başka bi arkadaşımız Arif Susam. O öyleymiş gibi yaptı. Bi de Nejat Alp santıyorum ilk öyle meşhur oldu. ama ben hiç bi zaman bunu yapmadım. O yüzden zaten okuduğum şarkıların içeriğine baktığım zaman taverna repertuarıyla alakası yok yani. Taverna biraz hoppa da huppa da şakkudu, eğlence müziğidir yani. Ben tamamen ağılatıyorum. İçinde insanların hasreti, özlemi var yani. Bunu neresi taverna müziği olabilir ki? Tamamen değişik bişey. Ben stüdyoya girip Ajda Pekkan'ın kullandığı aynı orkestrayı kullanıyorum, Sezen Aksu'nun orkestrası bende çalıyor. İsmail soyberk, Cezmi Başeğmez, işte Erdem Sökmen öbür Erdiñ Şenyaylar gitarda. Yani bu şekilde insanlarla çalışıp kayıt yapıyorum (30.03.2011).

Özetle, görüşme yapılan çoğu müzisyen kendisini taverna ile ilişkilendirmez ve klişeleşmiş taverna tanımlamasının içerisinde yer almak istemez. Yaptıkları müziği kimi zaman meşruiyet problemi olmayan ana akım türler içinde konumlandırırken, kimi zaman da kendi kültürel sermayeleri ile kolay ilişkilendirilebilen özgül tanımlamalar peşinde olurlar. Müzisyenlerin anlaşma yaptıkları yerler dışında dernek geceleri, düğünler, belediyelerin festivalleri, fuarlar, kongrelerde sahne aldıkları da görülür. Dolayısıyla bu müzisyenlerin, aslında çok yakın bir tarihe kadar türkiyedeki tüm popüler müzik sanatçılarının, kaydedilmiş üründen, yani teliften, geçimini sağlamadığını söylemek, bu müzisyenlerin canlı icraları yoluyla belli bir kazancın üzerine çıkabildiklerini vurgulamak açısından önemlidir:

Ben inanın 15 sene plaktan ne aldığımı bile sormadım plakçıya, ne kazandım ben diye. Hiç. Çünkü öyle bişey konuşmamıştık. 15 albüm pardon 15 sene demiyim. 15 albüm. 90 yılında sordum, o yıla kadar 15 albüm yapmıştım zaten. Ben ne alıcam dedim. Aramızda böyle bi para problemi olmuyodu çünkü, ben paraya ihtiyaç duymuyodum çalışıyorum ya her akşam nasolsa. Plak da yapıyorum işte satılıyor. Plaktan yani adı konulmuş bi para yoktu. Bişey almıyorum. Ama bi ihtiyacım olursa plakçıma telefon açıyorum. Hüseyin bişey ödüycem para lazım diyorum o da gönderiyo (Ümit Besen, 30.03.2011 tarihli görüşme).

Taverna müzisyenleri, mekanın en önemli unsuru olsalar da, bir bütünün parçası olmayı tercih eden bir söylem içinden argüman geliştirirler. Yani piyanist-şantörün de mekan personelinden biri olduğunu vurgularlar. Ferdi Özbeğen çalışma hayatında her zaman ‘müşteri haklıdır’ prensibini benimsediğini, kendini ev sahibi müşterileri de misafirleri gibi gördüğünü belirterek; ‘2 saatlik bir performansta ne kimseyi kırarım, ne de kendimi üzerim’ diyor. Ayrıca, kendi özel yaşamında sadece klasik batı müziği ve caz dinlediğini fakat çalışma hayatı içinde kimi zaman kişisel tercihlerini ve zevklerini unutmaları gerektiğini, bunun bir profesyonellik olduğunu vurgular. Bazı müzisyenler ise işveren ve garsonlarla arasına mesafe koyması gerektiğini düşünürler.

3.3.5.2. Müzisyenlik ve Teknoloji Kullanımı

Her sosyo-ekonomik dizgede bir anlam verme çabası olarak duran teknoloji, yaşamın gereklerine verilmiş bir karşılıktır. Teknolojinin değer ve anlamı, içinde yer aldığı toplumun kültürel deneyimince üretilir. O halde teknolojinin bilgisayarlar, duvar saati, bir müzik aleti ve bunların üretim/kullanım tekniklerinden öte birşey olduğu bellidir. Bunun bir kanıtı da yukarda söylendiği gibi sözcüğün Grekçesinde saklıdır: *Tekhne*. “Uygulayabilme gücü ve becerisi” anlamına gelir. Aristoteles’in ruhsal bir erdem sayarak sanatsal yaratımla kesiştirdiği ‘tekhne’nin latince karşılığı olan *Ars* (sanat), sözcüğün anlamı için bir başka ipucudur. Ayrıca günümüzde teknoloji olarak görmekte zorlandığımız ‘yazı’da (özellikle alfabeli yazı) bir teknolojidir (Erol 2002a:135).

Tavernada teknoloji önemli yer tutar, müzisyenlerin çoğu boş zamanlarında teknolojiyle ilgileniyor ve teknolojiye olan hakimiyetlerinin kendi jenerasyonlarına göre çok daha üst düzeyde olduğu söylüyorlar. Küçük yaşlarından itibaren kendi müziklerini yapabilmek için, örneğin camilerden ödünç aldıkları amfilerle, kendi tesisatlarını kurarak, ellerindeki malzemelerin olanaklarını genişleterek müziklerini icra etmeye çalıştıklarını anlatıyorlar. Çoğunlukla, doğdukları yere her yeni gelen teknik ekipmanla, bu yönlerini geliştirerek çeşitli müzik aletleri icat edenler; kendi

müzik enstrümanlarını da yapanlar olmuş. Bu yüzden tamirat yeteneklerinin de olduğunu söyleyen müzisyenler, programdaki herhangi bir teknik aksaklığı kendi yöntemleriyle çözmeleri gerektiğini söylüyorlar: Zaten tavernalarda gazinolardaki ya da kulüplerdeki gibi bir ses teknisyeni ya da mühendis bulunmuyor. Bu bağlamda Türk toplumunda hobi kültürünün olmadığı yönündeki batı kaynaklı tezler de uyuşmuyor. Aksine Türk insanının genellikle popüler kültür kodlarını çözebilecek, ortak akılla idare etmeyecek ve bu bağlamda hobilerini paraya çevirebilecek kadar ince bir zekaya sahip olduğu görülüyor. Bu düzeni, müzisyen elindeki teknik ekipmanları ve kendi becerileri doğrultusunda çözümlüyor. Mekan içerisinde sadece amfi, elektronik piyano, stereo girişi olan ritimli klavye ve genellikle üzerinde delay, reverb efektleri olan 3 kanallı mikser bulunuyor. Fakat müzisyenler kendi teknik ekipmanlarını çoğunlukla kendileri sağlıyor ve beraberlerinde getiriyorlar veya çok özel bir ürün olmadıkça genellikle Tarabya, Yenikapı gibi hergün sahne aldıkları yerlerde bırakıyorlar.

Profesyonel hayatlarına yönelik müzik icralarında belli bir sound geleneğinin içinde yer almak isteyen olan müzisyenlerin, özel hayatlarında tam aksine kendi jenerasyonlarına göre zamanın çok daha ötesinde teknik ekipmanlarının bulunduğu, kendi evlerinin 1 odasını küçük ölçekli bir stüdyo haline getirdikleri söylenebilir. Hatta çoğunun, kendi müziklerinin ve kendi albümlerinin yapımlarını üstlenebilecek düzeyde kayıt teknolojisine ilişkin bilgileri vardır. Özellikle yeni nesil müzisyenlerin kazançlarının büyük bir bölümünü teknik ekipmalara yatırarak, kendi türlerine yeni soundlar ekleme çabasında oldukları ve yenilik getirmek istedikleri görülür. Bu kulvardaki sanatçıların tecrübelerinden de kaynaklı kendilerine ait profesyonel mikrofon kullanma teknikleri var. Bu geleneği koruyabilmek için genellikle SM 58 ya da muadili bir mikrofon kullanıyorlar.

Sanatçılar yarattıkları yarı amatör akustik, yarı amatör elektronik, yarı makamsal, yarı ultra modern, belirsiz kaotik yapıyı albüm kayıtlarına da yansıtıklarını, yapımcıların bunun üzerinde titizlikle durduğunu ifade etmişlerdir. Ümit Besen stüdyo çalışmalarında Ajda Pekkan'ın orkestrasını kullandığını; İsmail Soyberk, Erdem Sökmen, Cezmi Başegmez gibi profesyonel müzisyenlerle, aranjör

Metin Alkanlı'yla kayıtlarını gerçekleştirdiğini ancak yapılan kayıtların sahne sıcaklığının, yakınlığının kaybedilmemesi ve kendi oluşturdukları stilin dışına çıkmaması adına kanal kayıttan uzak durduklarını söylemiştir, böylelikle dinleyiciler evlerinde dinlediklerinde refleksif düzlemdeki yer taverna olacaktır. Bu koşullarda sağladığı motivasyonla, bir albüm kaydının 4 saat içerisinde bitebildiğini belirtiyor. Genel olarak baktığımızda bu türdeki albümlerin gerek pazarlamalarında gerek yaratımlarında mütevazilik ve abartının akılcı bileşim örneği olduğunu görebiliriz.

Genellikle sahnede kullanılan klavyelerin; Yamaha, Roland, Korg gibi kurumsal üreticilerin Akdeniz, Ortadoğu ve Arap ülkeleri için makamsal düzenleme ve notasyonları kolaylaştıracak, pitchbenderi olan özel tasarım ürünleri olduğu dikkat çeker. Ümit Besen sahnede Amerikan yapımı elektronik piyanoyla beraber Yamaha Tyros2, Atilla Yelken Korg Pa 800 gibi en donanımlı elektronik klavyeleri kullansalar da geçmişte bu koşullar olmadığı için şikayetçi değiller. Hatta icra ettikleri müzik türü akustik olmasa da, hepsi kişisel tercihlerinin akustikten yana olduğunu belirtirler.

Müziğin tınısındaki değişimler biçem kadar çalgılarla da ilgilidir. Çalgılardaki teknolojik gelişmeler bu alanda değişimin önemli öğeleridir. Çünkü teknoloji müzikteki en büyük etkisini tarihsel olarak çalgılarla yapmıştır. Kimi çalgılar sesleri hoşla gittiği ve önceki/geleneksel/yerel çalgılardan daha tınlayıcı ve her yerde kullanılabilir olduğu için, kullanılmakta olan çalgıların yerine geçebilir. Sözgelimi 19.yüzyılın ilk yarısından itibaren pek çok geleneksel Türk Sanat Müziği çalgısı, yerini Batılı kemana bırakmıştır. Müzik-ı Hümayun'da yoğunlaşan Batı müziği çalışmalarının etkisiyle geleneksel Türk Sanat Müziğinde kullanılan keman gibi klarinet'te kendisine yer bulmuş ve geleneksel müziğin tınısında değişime yol açmıştır. Klarinet'in 19.yüzyılın ilk çeyreğinde olgunlaşan kentsel eğlence müziğinde daha önce kullanılmaya başlaması, popüler müziğin yenilik arayışlarını ve işlevleri açısından bir çalgının yapacağı katkıyı düşünmesi ve 'gelenek' ya da 'arılık' gibi bağlantılara çok fazla bel bağlamaması ile ilişkilidir (Erol 2002a:136).

Taverna müzisyenlerinin kullandığı çalgı bir klavye (akustik piano, org vb) ya da birkaç klavye (org, synthesizer vb) kombinasyonudur. Yani kullandıkları çalgı ister akustik olsun ister elektronik, klavyeli çalgılardır esas olan. Müzisyenler, elektronik klavye tercihlerini bünyesindeki sample seslerin akustiğe en yakın olanı yönünde kullanıyorlar. Ses düzeni ve iyi bir klavyenin bu kulvarda yer almak için gerekli olduğunu, günümüz teknolojisinde 2 parmak klavyeyle, hiç bir müzikal donanım olmadan çok kolay program yapılacağını belirtenler mevcuttur. Bu anlamda rekabet faktörünün içine şöhret, ekipmanları sağlayabilecek ekonomik koşullar gibi çok değişik unsurlar da girdiğini belirten müzisyenlerden Namık Ertan'ın görüşleri genel olarak *“daha iyi teknolojiyi kullanan, teknolojinin nimetlerinden yararlanan müzisyenin bir adım önde”* olacağı yönündedir.

Ancak bununla birlikte tüm müzisyenler teknolojinin bir müzisyenin tek başına bir orkestra gibi icra yapabileceği olanakları sağlamasının hem avantaj hem de dezavantaj olduğunu söyleyerek, orkestra da birlikte çalmanın tüm müzisyenler için ayrı bir keyif olacağını vurguluyorlar. Sözelimi Adana'da Tayfunlar orkestrası ile profesyonel müzik yaşamına başlayan Ümit Besen bu açmazı şöyle anlatıyor:

Ya şimdi bunu anlatmak o kadar zor ki. Çok iyi ensemble olduğun elemanlar olursa orkestrayla müzik yapmak çok güzel .Çok severim yani en azından yalnız kalmıyorum sahnede, o yüzden şimdi yanıma gitarıcı aldım. Beraber takılıyoruz, hem yalnız kalmıyorum sahnede. Gitarıcı Ortaköylü Yaşar Gürlertürk. Ama mekanların da tarzı ve büyüklüğü itibariyle bazen de sorun yaşıyoruz o diyo ki benim sesimi aç öbürü diyo benimkini aç, bilmem ne falan filan. Bakıyosun sahnede herkesin karakterini terbiyesini ahlağını sen kendininkiyle bir arada getirip de pat diye şey yapamıyosun. Aynı paralel de tutamıyosun. O bi cıvıkkık yapıyo, o yüzdne olmuyo. Ama büyük konserlerde arka orkestra oluyo işte album kayıtlarında bişeyler oluyo (29.03.2011).

Peki hep aynı orkestra olsaydı?

O çok güzel olurdu yapardım seve seve. Çünkü ben değişik bişey yapmıyorum sadece o insanların yaptığını makineye yaptırıyorum yani davulu makine çalıyo, bas gitarı makine çalıyo. Ama sorumluluğu tek başıma taşıyorum. Ve çalıp o kadar şey yapıp beynini bin parçaya ayırmak çok zor. Şimdi şarkıyı çalarken orda bi şeyi seçiyosun ona uygun ritmi buluyosun, tumbayı buluyosun ona uygun bir gitar padini buluyosun sonra piyano çalıp şarkı

söylüyorsunuz sonra insanlarla ilgilenmek zorundasın. Gelen garson habire sana istyrek getiriyo ona bakıcaksın, resim çektirenle uğraşmak zorundasın kameraya bak abi diyenin istediğini yapmak zorundasın. Benim başım dönmeye başlıyo ondan sonra. Telefon uzatıyo, abi bi selam verir misin Bodrum'dan arkadaşım diyo. Aaa meraba falan filan. Cep telefonu çıktı çukalı baya da bi zorlaştı işim. Yani sinirlenmemek için kendini zor tutuyosun. Sinirlensen de gülmek zorundasın. Çünkü herkes seni seviyo seni sevdikleri için ordasın (29.03.2011).

Bununla birlikte teknolojiyi mümkün olduğu kadar az kullanma ve akustik yanlısı olan müzisyenler de yok değil. Aslında tek başına müzik yapmanın da belli avantajları olduğunu vurgulayan Ferdi Özbeğen bu konudaki görüşlerini şöyle özetliyor:

“..... ekipman beni ilgilendirmez, kendimi elektronik aletle hapsedemem. Şarkı söylemeyi piyano çalmayı biliyorum. ilüzyonlara gerek duymuyorum. eğer akustiğe önem veriyorsanız. güzel bir akustik piyano ve de ses tesisatı yeterli. ekipmanın yararları stüdyoda elbet gerekli. tek başına çalışmakla şarkılarınızı daha anlamlı söyleme fırsatını buluyorsunuz. orkestranın becerisine göre müzik yapmak zorunda kalmıyorsunuz .orkestra beni yeterince özgür bırakmıyor” (19.02.2011).

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: Teknoloji, ilerleme fikrini öne sürenlerin en hoşuna giden örnekler kaynağıdır. Çünkü teknolojinin sonuçları hiç kimsenin inkar edemeyeceği kadar açık ve kesindir. Bir teknik değişme, ilerlemenin belirgin kanıtıdır. Bir icat, bu anlamda yenilik adına yapılmış bir yenilik değil insanlığın gelişimine yönelik bir katkıdır. Yeniliğin ortaya çıkışını etkileyen tüm faktörleri içeren geniş bir teknolojik yenilik kuramı yoktur. Bir teknolojik yenilik fazlası bulunmasına karşın buluşlar ile istekler ya da ihtiyaçlar arasında birebir örtüşme söz konusu değildir (Erol 2002a:137). Dolayısıyla aynı şey çalgılarda gerçekleşen elektronik teknolojisi ve bunu kullanan müzisyenler arasındaki ilişki için de geçerlidir. Taverna müzisyenlerinin akustik çalgı tercihleri aslında “müzik” olarak daha sahici algılanan bir tını idealinin sürdürülmesinin mikro düzeyde örneğidir.

3.3.5.3. Repertuar ve İcra Üslubu

Müziksel bağlamda repertuar, yani dağar, birkaç açıdan ele alınabilir. Bir müzik türü söz konusu olduğunda bu tür içinden yapılan bir seçki, repertuar anlamını taşır. Bir müzisyenin ya da bir müzik topluluğunun seslendirdiği, ya da bir icra için biraraya getirdiği eserler bütünü de pekala bir repertuardır. Ve elbette bir sanatçının bildiği bütün eserler/parçalar da kullanım bağlamına göre repertuar olarak anılabilir. Bu çalışmanın bu kesiminde ele aldığımız repertuar, piyanist-şantör olarak nitelenen müzisyenlerin tavernalarda seslendirdiği parçalardan oluşan bütüne gönderme yapacak şekilde kullanılmaktadır. Yani burada kullanılan repertuar, bu mekanlarda icra yapan müzisyenlerin bildikleri dağar demetinden çok bu mekanlarda seslendirdikleri ya da seslendirmek zorunda oldukları şarkılardır.

Tavernada repertuarını genel olarak müşteri profili belirler. Müzisyen ise müşterilerin isteklerine ve ortama bakarak mekanı yönlendirir. Bu “Türk Müziği” içinde tarihsel ve güncel tür/tarzlarda gezinen “karma” bir repertuardır, ve müzisyenden müzisyene tür ve üslup tercihi ile birlikte repertuar değişebilmektedir. Daha önce de ifade etmeye çalıştığımız üzere; hem ayrı ayrı hem de bir arada sunan bir üslup çeşitliliğine sahip taverna müzisyenleri olduğunu ifade etmek daha doğru olur. Ferdi Özbeğen’i Batı ağırlıklı, Ümit Besen’i arabesk-fantezi ağırlıklı, Nejat Alp’i Türk sanat müziği ağırlıklı, Cengiz Kurtoğlu’nu arabesk ağırlıklı vb. olarak değerlendirebiliriz. Ancak elbetteki az önce ifade ettiğimiz gibi, bu “taverna müzisyenlerinin” aslında kendi içlerinde bile bu “ağırlıklar” içinde sürekli gezinen bir repertuar ve icra üslubu içinde performans yaptıklarını da söyleyebiliriz. Yani sözgelimi Ferdi Özbeğen akustik piyanonun öne çıktığı ve tonal bir armonik yapının hakimiyetinde devam eden ‘piyanist’ şarkısını seslendirirken “Batı ağırlıklı”, makamsal karakteristiği ile öne çıkan ‘Dilek Taşı’ni seslendirirken “Türk sanat müziği ağırlıklı”, ya da ‘Kar Yağar Kar Üstüne’ ezgisini seslendirirken “Türk halk müziği ağırlıklı” gibi değerlendirilebilir. Ancak burada bir başka önemli nokta, aslında repertuarın müzisyen ile izlerkitlesi/müşterileri arasında sürekli yeniden inşa edilen bir içeriğe sahip olduğu konusudur. Ve burada bu biçimlendirmeyi yapmak, yani müşterinin beğenisine seslenecek bir repertuar oluşturmak elbette müzisyenin

profesyonelliği ile doğru orantılıdır. Ferdi Özbeğen *'lokalde bulunan müşterinin profilini en doğru sanatçı çözebilir'* derken, buna vurgu yapmaktadır. Özbeğen mekan sahibinin repertuara ve performansın rotasına hiç bir etkisi olmadığını söyler. Namık Ertan ise kendi türlerinde müşterilere göre belirlenen repertuarı şu şekilde özetler:

"O dönemlerde işte yaptığınız müzik, ticari olarak baktığınızda hangi kesime hitap ettiğinize bağlı. Eğer sosyete düşünlerine müzik yapıyorsanız başka repertuar, varoş kesimde misket çalmak gibi. Önemli olan topluma göre repertuar oluşturmak. Piyanist şantör olsan bile bi kesimi seçeceksin, onlara uygun program yapacaksın" (13.02.2011).

Tarabya ve Yenikapı gibi kendi atmosferini oluşturan bölgelerde ilk önce alt piyanist (kimi zaman uvertür olarak da adlandırılır), sonra solist daha sonra tekrar alt piyanist sahne alarak programı sonlandırır. Alt piyanist genellikle akşam 8-11 arası sahne alarak, ailelere yemek ve dans müziği ağırlıklı program sunar, solist ise gece 11.00'den 01.00'e kadar sahnede kalarak genellikle eğlenceye yönelik performans sergiler. Genç müşteriler, programın kısa zaman diliminde sona ermesinden şikayet ederken, mekan personeli bu saatlerin aileler açısından daha makul olduğunu düşünür. Tarabya'da bu saatler arasında sahne alan sanatçılardan bazıları daha sonra başka müzik türleri içerisinde yer almalarıyla birlikte daha geç saatlerde sahneye almaktan hoşnutsuz oldukları da görülür. Örneğin Hakan Altun Tarabya'da sahne alırken hayat akışının "normal" sayılabilecek bir düzende olduğunu, fakat pop müzik kategorisinde yer alması ve kulüplerde sahneye çıkmasıyla birlikte programını sonlandırmasının sabah saatlerine taşındığını belirtir.

Taverna repertuarının büyük kısmı müşterilerin isteklerinden oluşuyor. İstekler peçeteye, kağıda yazılarak ya da sanatçının yanına giderek iletiliyor. Aynı parçanın ısrarla arka arkaya istediğini söyleyenler var. Müzisyenler, kimi zaman istekler karşısında zor durumda kaldığını söylüyor; örneğin bir masanın 'Aldırma Gönül' istemesine karşı, diğer masanın 'Estergon Kalesi' istediğini, bu gibi davranışlar sonucunda mekanın huzurunun kaçtığı da dile getirilmiştir. Bu koşullarda müzisyenler, sanatı sanat için değil, sanatı toplum için yapmak gibi bir misyon edindiklerini belirterek her iki isteği de çalmak durumunda olduğunu ifade ediyorlar.

Atilla Yelken, bir masadan müşterilerin toplu bir şekilde bir şeyler söylemeye başlayarak yönlendirildiğini, onun da müşterinin taleplerine cevap verebilmek adına bu müziğe eşlik etme durumunda olduğunu belirtir. Örneğin rast makamında biten bir parçanın ardından seyirci yine aynı makamdan bir şeylerle devam ederek müzisyene sesini duyuruyor ve programın akışı bu şekilde devam ediyor.

Özellikle bu kulvarda şöhret olmuş Ümit Besen, Ferdi Özbeğen, Cengiz Kurtoğlu, Hakan Altun gibi isimlerin repertuarlarının hemen hemen tamamı kendi parçalarından oluşuyor. Nikah Masası, Bir Gelin Gidiyor, Okul Yolunda, Tahta Masa, Vazgeçtim Senden, Seni Unutmaya Ömrüm Yeter Mi? parçalarını Besen her performansında seslendiriyor. Ümit Besen Nikah Masası'nın kült olduğunu, programına senelerdir onunla başlayıp, onunla bitiridiğini söyleyerek başka sanatçılardan da en çok Nikah Masası istendiğini, Arif Susam'ın gazeteye verdiği röportajla referans gösteriyor:

“Ümit'in Nikah Masası parçasını İstiklal Marşı gibi her gün istiyorlar. Daha o gün kaset falan yok, her gün okurduk, hakkını vermek lazım, çok para kazanmışızdır onun sayesinde” (30.03.2011).

Genel taverna repertuarında nostaljik eserler de önemli yer tutuyor. Müzisyenler bu geçmiş müzik birikimlerini eskiye özlem çerçevesinde kendi üslubuyla müşteriye aktarıyor. Ümit Besen repertuarını sadece kendi anlatısı doğrultusunda oluşturduğunu, kendi parçaları haricinde, içerisinde kendi hatıraları olan Ajda Pekkan, Selami Şahin gibi isimlerden yararlandığını ve bunun sadece kendisinin eski yıllarına dönmek anlamına geldiğini, yani onun nostaljisi olduğunu belirtiyor. Müşterilerinin de bunu onayladığını ve hep beraber geçmiş yılları yeniden yaşadıklarını ifade ediyor. Taverna kategorisindeki diğer isimlerin parçalarını repertuarına neden almadığını ise şu sözlerle belirtiyor;

“Çünkü onlar benim nostaljilerim değil. Ben onların nostaljisi olabilirim...Mesela Ferdi Özbeğen parçası çalabilirm, benden 1 sene öncedir çünkü” (30.03.2011).

Müziyenlerin repertuarlarında dikkate aldıkları bir diğer husus, sahne alınan bölgenin karakteristiklerini taşıması, yani müşteri kitlesinin memleketleri. Dolayısıyla tavernanın müziksel pratikleri ile hemşehrilik arasındaki ilişki burada da ortaya çıkıyor. Yani mekan ve kimlik, ya da mekanda seslendirilen müzik ile kimlik arasındaki ilişki. Urry'ye göre, (1999:288) modern kentlilik, bildik kimliklenme süreçlerini tamamen tersine çevirmiştir. Özellikle de, insanların “kamu içinde mahrem” olabilecekleri yeni kamusal mekanların ve kafelerin ortaya çıkması, yeni ve özgün boş zaman deneyimleri keşfeden insanların olağanüstü karışımı ve buna dayalı kimliklenme süreçlerini yapıbozuma uğratmıştır. Kentteki birbirinden farklı ve değişik türden mekanlar, örneğin barlar, meyhaneler, eğlence yerleri vs. kentli küçük burjuvazinin sosyalle olduğu, kültürlendiği ve toplumsal kimlik edindiği yerler olma özelliği gösterirler. Bu mekanların yüklendiği ya da temsil ettiği yaşam felsefesi, toplumsal bakış, ideolojik yüklemeler vb. bir yandan insanları bu mekanlara çeker öte yandan, müdavimlerin kendi renkleri/desenleri mekana yansır (Aytaç 2007:220). Dolayısıyla tavernalarda müzik dışı unsurlarla inşa edilen hemşehrilik dayanışmasına, müziğin birleştiriciliği, kimlik oluşturucu ve pekiştirici bir etkisi olduğu göz önüne alındığında, eğlence amaçlı da olsa müziksel icrayı da eklemek gerekecektir.

Örneğin Cengiz Kurtoğlu'nun, hem Karadenizli olması, hem de müşteri kitlesinin ağırlıklı olarak Karadenizlilerden oluşması, repertuarında horonlara sıkça yer vermesini hatta kimi zaman kendisinin de horona katılmasını beraberinde getirmiştir. Görüşme yaptığım müziyenlerin müzik ile kimlik arasındaki ilişkiye dair saptamaları genel olarak örtüşüyor. Zira müziyenlerin neredeyse tümü, bir Doğu düğününde Ege zeybeğinin ya da Rumeli havasının çalınmayacağını, rakı masasında çok teknik ve sanatsal bir müziğin müşteri için hiçbir şey ifade etmeyeceğini, profesyonelliğın, müşterinin beklentisine göre davranış göstermek olduğunu özenle vurguluyorlar.

Müziyenler icra sırasında kimi zaman stratejik davranmak durumunda kalarak repertuarlarını duruma göre değiştirebildiklerini söylüyorlar. Örneğin Cengiz Kurtoğlu'nun sahneye çıkmadan önce salonun genel durumu hakkında bilgi

edindiğini, bu koşullara göre bekarların pistte aileleri rahatsız etmemesi ve mekanda genel bir denge sağlanması için, bekar müşterilerin ağırlıklı olduğu durumlarda daha ağır tempolu parçalara yer verdiği bana verilen bilgiler arasında. Ümit Besen Türk Sanat Müziği'nde dans edilmemesi gerektiğini, bir eseri seslendirirken dans etmeye kalkan seyirciler için I Love You'ya geçiş yaptığını ifade etmiştir. Bunu, aslında o anki davranış biçimini onaylamadığı için yaptığını söylüyor. Üstelik I Love You'nun en istemeyerek seslendirdiği parça olmasına rağmen. Aslında Besen'in anlattığına göre bu parçayı seslendirmesinin ve kasetinde yer vermesinin tek nedeni yapımcısının ricası.

Müzisyenlerin genel repertuarları arasında dikkat çeken bir diğer özellik, neredeyse tümünün şöhreti yakaladıktan sonra ortaya çıkan yeni bir parçayı repertuarlarına dahil etmemiş olmalarıdır. Yani, zaman algıları kendilerini ispatlamalarıyla birlikte duruyor ve geçmişe ilişkin durumlar yine sadece kendi etraflarında şekillenmiş bir çerçeveye oturuyor. Bu yüzden çoğunlukla geçmişe odaklı algılarının geleceğe uyarlanmış bir biçimde ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Atilla Yelken, aslında mevcut pop müzik icra edilen mekanlardan farklı bir şey yapmadıklarını, karma bir repertuar programının sadece geçmişte olan versiyonlarını temsil ettiklerini söylüyor. Genellikle repertuarlarında güncel popüler müzik ya da klasik Türk müziği eserleri bulunmuyor. Müzisyenler, müşterilerin bilmediği bir eserden sıkıldıklarını ve kendilerine yakın olmayan bir performansı zorla dinletemeyeceklerini belirtiyor. Özel geceler ve kişisel kutlamalara yönelik, örneğin doğum günü için 'Happy Birthday', 'Doğum Günüm Bana Geldiğin Gündür', evlilik kutlamaları için 'Samanyolu' gibi kült parçaların icra edildiğini de burada genel bir karakteristik olarak ifade etmek gerekiyor. Taverna repertuarında bir başka önemli nokta, seyircilerin dans edebileceği parçaların yer alması. Bunlar eşli dans müziklerinden, potbori şeklinde sunulan halaylara, horonlara, oyun havalarına kadar uzanıyor.

Görüşme yapılan sanatçılar ayrıca, performans sırasında halk tarafından klişeleşmiş, hatta yukarıda popüler müzik gazeteciliğinin bir "aşağılama" argümanı

olarak kullandığı ‘oooo hoşgeldiniz, Ahmet Beyler de buradaymış’ gibi bir seslendirme pratiklerinin kesinlikle olmadığını, bunların bir önyargı olduğunu vurguluyorlar. Ancak müşteriler içinde tanıdıklarını gördüklerinde mikrofondan selamlaştıklarını ve şampanya, çiçek gibi onore edici jestlere karşılık beraber şarkı isteklerini yerine getirirken isimlerini okuduklarını belirtiyorlar.

Üslup meselesine gelince. Müziksel değişim süreçlerini anlamak, insanları geleneksel yollarla hareket etmeye yönelten kısıtlamalar kadar, yeni eylem yönleri seçmeye yönelten güdüleyicilerin de araştırılmasını gerektirir. Değişim müziğin hem tınısında, hem anlamları, kullanımları ve işlevlerinde ortaya çıkabilir. Tınıda değişimler temel olarak ‘biçem’de değişimlerdir. Biçem, yani üslup, oldukça geniş bir terimdir ve çeşitli özelliklerden oluşur. En geniş olarak farkedilen biçem değişimi alanı, belli bir toplumda yapılan müziğin ”yapılar”ında uyarlama yapmaktır. Bu türden değişim uygusal tekniklerin kullanımı, standart aşıt seslerden uyarlamalar ya da ritm kalıplarında değişimlerdir. Biçemde değişimin bir başka yönü “dağar”da yavaş bir değişimdir, bu terim bir toplumda, bir müzik kompleksinde ya da bir birey tarafından geleneksel olarak seslendirilen parçaların toplamına yöneliktir (Erol 2002a:136).

Müzisyenler, her türlü müzik türünü kendi üslupları doğrultusunda icra ediyorlar. Yani yaratıcı oryantasyonlarının onları belli bir olgunluğa ulaştırdığı müzik türünün ya da tarzının üslup özelliklerini nerdeyse tüm repertuarlarına yansıtıyorlar. Örneğin Karadeniz türküsü icra edileceği zaman Karadenizli olmayan bir müzisyen, o yöre müziğinin karakteristiğini, coşkusunu veremediğini, dolayısıyla seslendirmenin “inotantik” olacağı söyleniyor. Marş-karakterli bir Grup Yorum şarkısının Nejat Alp tarafından seslendirilmiş olduğunu düşünün. Özetle, mekanlarda sahne alan her bir müzisyen kendi stilini yaratabiliyor. Cengiz Kurtoğlu’nun aynı parçayı daha ‘arabesk’, Ümit Besen’in daha ‘romantik’, Hakan Altun’un daha ‘teknik’, Ferdi Özbeğen’in daha ‘pop’, Atilla Yelken’in ise, seslendirdiği parça makamsal bile olsa, daha tonal eğilimli bir üslupla yorumladığı görülmüştür. Bununla birlikte seslendirdikleri kendi yaratımları olan bir parça olduğunda, müzisyenlerin sözleriyle ‘*kendi ruhlarından çıkan*’ bir müzik parçası söz konusu olduğunda,

kendilerinden daha iyi hiç kimsenin o parçayı yorumlayamayacağı konusunda birleşiyorlar. Bir iki kişi dışında, vokal olarak makamsal bir ezgi çizgisi içinde, genelde sözleri geciktire geciktire (suspended) ya da antisipasyonlarla icra sürdürmeleri, yine genel bir teknik özelliktir.

Müzisyenlerin hiç biri nota kullanmıyor, fakat çok az da olsa özellikle genç nesil arasında sözleri unutmamak için dosya bulunduranlar oluyor. Bunun nedenini ise seyircinin daha çok sözlere odaklandığını, teknik bir problem olmadığı sürece klavye ile müzikal aksaklığın bir şekilde kapatılacağını ancak müşterinin sözleri takip ettiğini söyleyerek açıklıyorlar.

SONUÇ

Mekan fenomenine ilişkin entelektüel ilgi eski Yunan filozoflarından (Aristoteles, Platon vb) 17. yüzyılın ünlü yeni çağ düşünürlerine, 20. yüzyılın fen bilimlerinden günümüz sosyal bilimimin çeşitli disiplinlerine dek uzanan çok geniş bir çalışma alanını kapsamaktadır. Bu çalışma da ele alındığı biçimiyle ‘mekan’ “toplumsal bir üretim”dir. Yani buradaki inceleme, *insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan olarak mekan* kavrayışına dayanmaktadır. Dolayısıyla çalışma, spekülatif felsefeden geometriye, fizikten mimariye kadar yine geniş bir ilgi odağı olan mekan incelemelerinden çok, sosyal bilimlerdeki mekan analizleri üzerinden kendi odağına ulaşmaya, ve buraya kadar edindiği kazanımlarından hareketle özgün bir çözümleme yapmayı amaçlamıştır.

Kent ve kentsel mekanlar, toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin normalleştirilip, sıradanlaştırıldığı, gündelik yaşam içinde eritildiği bir alandır. Başka bir deyişle kent ve kent mekansallıkları iktidar ilişkilerinin yansıtıcı değil, kurucu ögesidir. Bu verili değil, bir süreçtir. Bu süreçte mekan gündelik hayatı, gündelik hayat ise çeşitli mekansallıkları üretir. Bu sürekli yeniden üretim sürecinin en hayati unsuru popüler kültürdür. Çünkü popüler kültür, kentin ve kentsel mekansallıklarla ilişkili çatışmaların, boyun eğmelerin ve direniş göstermelerin işlediği zeminin ürünüdür. Kentin sunduğu fırsatlardan yararlanmak isteyen insanların kentin onlara sunduğu popüler kültür içinde çeşitli mekansallıkları, yani eğlence mekanlarını, üretmesi kaçınılmazdır.

Bu çalışmada gerek genel olarak müzik aracılığı ile inşa edilen eğlence mekanları, gerekse ‘özgül’ bir eğlence mekanı olarak ‘taverna’, “temsil mekanı” olarak kavramlaştırılmıştır. Müzisyenler, işletmeciler ve mekan çalışanları ile yapılan görüşmeler bu mekanlarda gerçekleştirilen gözlemlerle birleştirilmiş, alan çalışmasından toplanan bu gereç “temsil mekanı” kavramlaştırması etrafında oluşturulan teorik çerçeve içinde irdelemeye tabi tutulmuştur. Mekan ve müzik arasındaki karmaşık ilişkinin sözünü ettiğimiz bağlamda ele alınması ile ortaya çıkan sonuçları şu başlıklarla sıralamak mümkündür:

1. Taverna belli bir müzik türü yolu ile inşa edilen bir eğlence mekanı olarak, diğer eğlence mekanlarından ayırt edici özellikleri olduğu kadar kendi içinde de farklılık ve sınır nosyonlarına sahiptir. Bununla birlikte tıpkı diğer eğlence mekanlarında olduğu gibi taverna adı verilen mekanlar için ayırıcı özelliklerin bulunması yanında bu mekana ilişkin kimi benzerliklerin olması ise bu mekanların diğerleri arasındaki farklılığına işaret etmektedir.

2. Tavernalar, kente yaşayan ve kentin fırsatlarından yararlanmak isteyen ailelerin, sosyal temsiliyet arayışlarına ve mekana bağlı prestij ve statü edinme gereksinimlerine yanıt veren eğlence mahalleridir. Bu anlamda taverna ‘aile oryantasyonlu bir eğlence mekanı’dır.

3. Taverna’larda seyirci kitlesi, genellikle müdavimi olduğu mekanı sanatçıya göre belirler. Örneğin gazino seyircilerinin aksine taverna seyircisinin bir Maksim’i yoktur, Ümit Besen’in sahne aldığı yer, Cengiz Kurtoğlu’nun sahne aldığı yer vardır; seyirci bu doğrultuda tercihini yapar.

4. Taverna en önemli ‘otantisite’ işaretleyicisi olarak samimiyetini, müzisyen ile izlerkitle arasında kurumsallaşmış bir iletişim kalıbından alır. İzlerkitle/müşteri müzisyene, müzisyenler izlerkitleye olan saygılarını hep korumuştur.

5. Taverna müziği, bir eğlence yaşamı geleneğinin olduğu özgül bir kentsel mekanda (İstanbul ve Türkiye’nin diğer büyük şehirleri) bu eğlence mekanının (kent) sürekliliğine ve değişimine görünürlük kazandıracak şekilde bir başka alt mekanda (taverna) belli bir dönemde (1980’ler) ortaya çıkmış bir türdür.

6. Tavernada gerçekleştirilen müziksel pratiklerin niteliği (üslup, repertuar, çalgılama vb) ayırdedici bir “toplumsal pratik” olarak mekanı inşa ederken, bu mekanın “temsil gücü” de bir popüler müzik tarzı olarak tavernanın ortaya çıkıp olgunlaşmasını sağlamıştır.

7. Taverna müziği, bir “temsil mekanı” olarak 1980’lerde ortaya çıkan ve adına, belki müzik endüstrisinin verdiği isimle, belki de konuşlandırıldıkları fiziksel yerlemlerin eskiden “Yunan taverna” geleneğinin sürdürüldüğü yerler olması sebebiyle, taverna denilen yerlerde klavye çalan ve şarkı söyleyen bir piyanist-şantörün hakimiyetinde “karma” bir repertuarın seslendirildiği müziktir.

8. Taverna Türk popüler müzik tarihinin iki ana akımı olan arabeske ve Türk pop müziğine eklemleme kapasitesi taşır. Aslını söylemek gerekirse, popüler müzik türlerinin tür olma bileşenlerinin hatta sanat etiketiyle üretilmiş türlerde bile, birleştirilebilen ve ayrıştırılabilen bir envantere dayandığı düşünöldüğünde, tavernanın özgül bir ulusal popüler müzik türü olduğunda şüphe yoktur. En ayırdedici özelliği, yanında başka ‘renk sazları’ kullanılsın kullanılsın, klavye (piano, org, synthesizer vb.) hakimiyetinde seslendirilmesidir. Üslup olarak arabeskten Türk halk müziğine, pop müzikten Türk sanat müziğine uzanan geniş bir yelpaze içinde gezindiği ise açıktır.

9. Altın yılları olarak görölen 1980’ler ve 1990’ların ilk yarısından sonra eski parlaklığında olmasa da, taverna etkinliğini hala belli mekanlarda sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, M.-Demir, Ö. (1997) **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Ankara, Vadi Yayınları.
- Aslanoğlu, Rana A. (1998) **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, Bursa, Asa Yayınları.
- Aydoğan, Filiz (2000) **Medya ve Serbest Zaman**, İstanbul, Om Yayınevi.
- Aytaç, Ömer (2007) “Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** 2: 199-226.
- Avcı, Özlem (2009) “Üretilen İslami Mekanları ve Alternatif Tatil Mekanları”, **Öznel, Durumlar ve Mekanlar** (ed) Emre Işık ve Yıldırım Şentürk, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Bauman, Zygmunt (2010) **Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı?**, (çev: F. Çoban- İ. Katırcı), Ankara, De Ki Yayınları.
- Bayart, Jean-François (1999) **Kimlik Yanılsaması**, (çev: M. Moralı), İstanbul, Metis Yayınları.
- Beken, Münir N. (1998) **Musicians, audience and power: the changing aesthetics in the music at the Maksim gazino of İstanbul**, Dissertation of PHD, Univ.of Maryland. The original manuscript by UMI. Microform: 9902746
- Bulut, Hülya (2009) “Ankara’yı yeniden algılamak”, **Öznel, Durumlar ve Mekanlar** (ed) Emre Işık ve Yıldırım Şentürk, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Casey, Edward S. (1997) **Fate Of Place: A Philosophical History**, California, University of California Press
- Connerton, Paul (1999) **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, (çev: A. Şenel), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Debord, Guy (2006) **Gösteri Toplumu**, (çev: A. Ekmekçi- O. Taşkent), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Descartes, Rene (1997) “Yöntem Üzerine Söylem”, **Descartes Söylem, Spinoza İnceleme, Leibniz Monadoloji**, (çev: A. Yardımlı), İstanbul, İdea Yayınları.

Dilmener, Naim (2003) **Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları.

Erol, Ayhan (2002a) **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Erol, Ayhan (2002b) “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, **Biyografya** 3 (43-99)

Erol, Ayhan (2009a) **Müzik Üzerine Düşünmek**, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Erol, Ayhan (2009b) “Marketing the Alevi Musical Revival”, **Muslim Societies in the Age of Mass Consumption**, Johanna Pink (ed), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, (165-185).

Fiske, John (1999) **Popüler Kültürü Anlamak**, (çev: S. İrvan), Ankara, Ark Yayınları.

Giddens, Anthony (1997) **Sociology**, Oxford, Polity Press.

Giddens, Anthony (2001) **Sosyoloji: Eleştirel Bir Giriş**, (çev: Ü. Yıldız), Ankara, Phoenix Yayınları.

Giddens, Anthony (2010a) **Modernliğin Sonuçları**, (çev: E. Kuşdil), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Giddens, Anthony (2010b) **Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, (çev: Ü. Tatlıcan), İstanbul, Say Yayınları.

Giddens, Anthony (2011) **Sosyolojinin Savunusu**, (çev: İ. Kaya), İstanbul, Say Yayınları.

Ginsbourg, Paul (2010) **Gündelik Hayat Politikaları**, (çev: M. Mengüşoğlu), İstanbul, Açılım Kitap.

Goffman, Erving (2004) **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, (çev: B. Cezar), İstanbul, Metis Yayınları.

Güngör, Nazife (1990) **Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, İstanbul, Bilgi Yayınevi.

Harvey, David (1997) **Postmodernliğin Durumu**, (çev: S. Savran), İstanbul, Metis Yayınları.

Herman, A., Sloop, J., ve Swiss, T. (1997) "Space of Noise and Places of Music" **the Mapping Beat**, (ed) A. Herman, J. Sloop, T. Swiss. Willey-Blacwell.

Hisarlıgil, Beyhan Bolak (2007) "**Yer**"leşmenin **Düş(üm)lenmesi: Geleneksel Anadolu Yerleşmelerinde "Ara"lar**, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Işık, Emre (2009) "Mekan ve Toplum", **Özneler, Durumlar ve Mekanlar** (ed) Emre Işık ve Yıldırım Şentürk, İstanbul. Bağlam Yayıncılık.

Kentel, Ferhat (2008) **Ehlileşmemek, Düzleşmemek, Direnmek**, İstanbul, Hayy Kitap.

Keskin, Yasemin (2006) **İstanbul'da Eğlence Hayatı (1923-1938)**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Kılıç, Savaş (2009) “Uzay mı? Uzam mı? Peki Mekan Ne?” **Cogito** 59: (48-60).

Lefebvre, Henri (1998) **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, (çev: I. Gürbüz), İstanbul, Metis Yayınları.

Mardin, Şerif (2009) **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, İstanbul, İletişim

Morley, David- Robins, Kevin (1997) **Kimlik Mekanları**, (çev. E. Zeybekoğlu). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Oransay, Gültekin (1976) **Muski Tarihi**, Ankara, Yaykur Açıköğretim Dairesi Yayınları.

Özbek, Meral (1991) **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim Yayınları.

Rosenau, Pauline Marie (2004) **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, (çev: Tuncay Birkan), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.

Schick, Irvin Cemil (2000) **Batının Cinsel Kıyası: Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, (çev. S. Kılıç- G. Sarı), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Schmid, Christian (2008) “Henri Lefebvre’s Theory of the Production of Space: Towards a Three-dimensional Dialectic”, **Space, Difference, Everyday Life**, (ed) Goonewardena K, Kipfer S, Milgrom R, Schmid C, New York, Routledge.

Sennett, Richard (2002) **Kamusal İnsanın Çöküşü**, (çev: S. Durak-A. Yılmaz), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Solmaz, Metin (1996) **Türkiyede Pop Müzik**, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Stokes, Martin (1998) **Arabesk Olayı**, İstanbul, İletişim Yayınları.

Tekelioğlu, Orhan (2006), **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen ‘Halk Zevki’**, İstanbul, Telos Yayınları.

Tohumcu, Ahmed (2010) “Bir Mekan Temsili: Taverna”, **Porte Akademik**, 1 : (5-11).

Urry, John (1999) **Mekanları Tüketmek**, (çev: R. Öğdül), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

GÖRÜŞMELER

İbrahim Bozan Görüşmesi, 02.12.2010

Orkun Çetinkaya Görüşmesi, 09.12.2010

Hakan Altun Görüşmesi, 14.12.2010

Ferdi Özbeğen Görüşmesi, 18.01.2011

Alper Güzel Görüşmesi, 03.01.2011

Ramadan Çaysever Görüşmesi, 12.01.2011

Arif Susam Görüşmesi, 18.01.2011

Ramazan Terece Görüşmesi, 18.01.2011

Salih Yılmaz Görüşmesi, 21.01.2011

Namık Ertan Görüşmesi, 13.02.2011

Erinç Güzel Görüşmesi, 19.02.2011

Erdal Savaş Görüşmesi, 21.02.2011

Ahmet Kuzpınar Görüşmesi, 20.03.2011

Bahattin Özcan Görüşmesi, 20.02.2011

Ümit Besen Görüşmesi, 29.03.2011

Atilla Yelken Görüşmesi, 30.03.2011

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad : Deren TURAN

Doğum Yeri : Antalya

Doğum tarihi : 02.10.1982

Yabancı Dil: İngilizce

EĞİTİM BİLGİLERİ

Lisans: 2005,İstanbul Bilgi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Müzik Teknolojisi Bölümü

Lise: 2000, Antalya Koleji

İş Tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayımları: