

T. C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE'DE ASSOLİSTLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: İMAJ,
PERFORMANS, ANLATI: EMEL SAYIN ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
VOLKAN GÜLOĞLU

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Dr. GÖKÇEN ERTUĞRUL APAYDIN

162730

Eylül–2005

MUĞLA

TC.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE ASSOLİSTLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ: İMAJ,
PERFORMANS, ANLATI: EMEL SAYIN ÖRNEĞİ**

**HAZIRLAYAN
VOLKAN GÜLOĞLU**

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
“Yüksek Lisans”
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 11.10.2005

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 23.09.2005

Tezin Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Gökçen E. APAYDIN
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ayşe DURAKBAŞA TARHAN
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Oya DİNÇER DURMUŞ
Jüri Üyesi :
Jüri Üyesi :
Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Nihal ÖREN

Eylül-2005
MUĞLA

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Volkan GÜLOĞLU

Doğum Yeri : İzmir

Doğum Yılı : 1979

Medeni Hali : Bekar

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise : 1993-1996 Buca Lisesi - İZMİR

Lisans : 1997-2002 Muğla Üni. F.E.F. Sosyoloji Bölümü

Yabancı Dil : İngilizce

MESLEKİ BİLGİLER

2002 (Aralık) – 2005 (Devam Ediyor) Muğla Üniversitesi Sosyoloji Bölümü
(Araştırma Görevlisi)

TEZİN YAZILDIĞI DİL: TÜRKÇE**TEZİN SAYFA SAYISI: 154****TEZİN KONUSU (KONULARI):**

1. İçerik Analizi
2. Göstergibilimsel Çözümleme
3. Cumhuriyet İdeolojisinde Türk Sanat Müziği ve Kadın
4. Türkiye’de Müzik Üretimi
5. Assolist ve İmajı
6. Assolist ve Gazinolar: Performans
7. Emel Sayın İle Mülakat: Anlatı

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

1. Müzik
2. Assolist
3. Gazino
4. İmaj
5. Göstergibilimsel Çözümleme
6. Müzik Üretimi
7. Anlatı
8. Emel Sayın

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Music
2. Top Soloist
3. Night Club
4. İmaj
5. Semiotic Analysis
6. Music Production
7. Narrative
8. Emel Sayın

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum. ●
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir. ○
- 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir. ○

Yazarın İmzası:

Tarih: 23/09/2005

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ		
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU		
YAZARIN	MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR	
Soyadı :		
Adı :	Kayıt No:	
TEZİN ADI		
Türkçe :		
Y.Dil :		
TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlilik
O	O	O
TEZİN KABUL EDİLDİĞİ		
Üniversite :		
Fakülte :		
Enstitü :		
Diğer Kuruluşlar:		
Tarih :		
TEZ YAYINLANMIŞSA		
Yayınlayan :		
Basım Yeri :		
Basım Tarihi :		
ISBN :		
TEZ YÖNETİCİSİNİN		
Soyadı, Adı :		
Ünvanı :		

YEMİN

Yükseklisans tezi olarak sunduğum “Türkiye’de assolistliğin Dönüşümü: İmaj, Performans, Anlatı: Emel Sayın Örneği” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23/09/2005**Volkan GÜLOĞLU**

TUTANAK

Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 06/06/2005 tarih ve 296/1 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 23/b maddesine göre, Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Volkan GÜLOĞLU'nun "Türkiye'de Assolistliğin Dönüşümü: İmaj, Performans, Anlatı: Emel Sayın Örneği" adlı tezini incelemiş ve aday 23/09/2005 tarihinde saat: 10:30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan ana bilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oybirliği ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Gökçen ERTUĞRUL APAYDIN



Üye
Prof. Dr. Ayşe Durakbaş
A. Durakbaş

Üye
Yrd. Doç. Dr. Ökmen Aygün
Ökmen Aygün

Üye
Yrd. Doç. Dr. Oya Olçer Durmuş
Oya Olçer Durmuş

Üye

TEŞEKKÜR

Tüm çalışmalarda olduğu gibi bu çalışma da ortaya çıkmasını pek çok kimseye borçludur. Çalışmaya başlamadan önce, bana konuyu seçmemde yardımcı olan ve bu bitirme tezinin fikir annesi olarak kabul ettiğim Dilek Hattatoğlu'na öncelikle teşekkür etmek istiyorum.

Destekleyici, moral verici telkinleri ve çalışma azmimi geliştirdiği için tez danışmanın Gökçen E. Apaydın'a; akademik hayat içerisinde her anlamda bugünkü konumumu borçlu olduğum Nurgün Oktik'e; uzun çalışma saatleri boyunca beni yalnız bırakmayan, kahve molalarında yanımda olan Şinasi Öztürk'e; tez jürimde beni destekleyen Ayşe Durakbaşa ve Oya Dinçer Durmuş'a teşekkürlerimle.

Müziğin ne olduğunu, sesiyle “Gideceği Yere Beni de Götür” mesiyile kavramaya başladığım, insan kişiliğiyle de tanıma şansım olan ve büyük bir sanatçı olarak kabul ettiğim Emel Sayın'a; Emoşum'a, sonsuz teşekkürlerimle. Sen olmasaydın bu çalışma da olmayacaktı.

Ayrıca birlikte olduğum zamanları değerli kılan dostlarım Zehra ve Bülent'e; iş arkadaşlarım Sergender ve Füsün'a ve ev arkadaşım Ümit'e teşekkürlerimle.

Birlikte yüce bir sevgiyi paylaşmanın yanı sıra her anlamda ve her zaman yanımda olan Ayşem Oruç'a; Michael Polat'a ve Şenel Sayın'a gönülden teşekkürlerimle.

....ve elbette, yine sevgili ailem. İkinci bir şansını sizler sayesinde yakaladım. Maddî ve manevî destekleriniz için sonsuz teşekkür ve saygılarımla.

Volkan Güloğlu

Eylül 2005

Muğla

ÖZET

Bu çalışma kentli orta sınıfın eğlence biçimlerinden biri olan 1970'lerin gazinoların ortaya çıkardığı bir statü olarak assolistlik kurumunun incelenmesi temeline dayanmaktadır. Temel olarak iki döneme ait assolistlik konumu ve kültürü karşılaştırılmıştır. Bunlar 1970'li ve 2000'li yılların assolistliğidir. Bu süreç içerisinde assolistlik dönüşerek değişmiş ve aynı zamanda topluma ilettiği mesajların da farklılaşmasına yol açmıştır. 1970'lerin assolistliği topluma mesleğinde başarılı, Batılı, modern bir kadın ve aynı zamanda iyi bir eş ve anne imajını sunarken; 2000'li yılların assolistliği tüketim kültürünü özendiren bir görünüm içerisine girmiştir. Bu dönüşüm, gazinolar, medya ve plak endüstrisi gibi eğlence sektörünün hemen her alanında yaşanan değişimler çerçevesinde gerçekleşmiştir.

Çalışmada göstergibilimsel çözümleme ve mülakat teknikleri kullanılmıştır. Bu amaçla 1970 ve 2000 yılları arasındaki popüler magazin dergileri Ses ve Kral incelenmiş, ayrıca yine bu süreç içerisinde assolist olan Emel Sayın ile mülakat yapılmıştır.

ABSTRACT

This study based on the examination of “top soloist” institution’ which was part of the nightclub entertainments of 1970’s urban middle class. Basically, two different time periods, 1970’ and 2000’s top soloist institution were compared. From 1970’s to 2000’s not only top soloist institution but also its messages to the society has been evolved. While 1970’s top soloists symbolize western, successful, modern woman and a good wife and mother images, 2000’s top soloists seem to promote mass consumption culture. This transformation is parallel to larger entertainment industries of nightclubs, media and record industries.

In this study, semiological analysis and interview techniques were used to collect data. Thus, two popular magazines (Ses and Kral) were examined. Addittionally and interview with Top Soloist Emel Sayın conducted.

GİRİŞ

Assolistler, 1970'ler Türkiye'sinin müzik kültürü içerisinde önemli bir paya sahiptirler ve temsil ettikleri kültürün ardında bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir takım mesajları iletmekteydiler. Bu anlamda, 1970'lerin popüler magazin dergisi olan SES dergisinde konu edinmiş olan assolistlerin imajlarının kurulmasının ardında yatanı saptayabilmek için 1970–1992 yılları arasını kapsayan assolist haberlerinin semiyolojik bir çalışması yapılmıştır. Benzer şekilde 2000'li yılların müzik kültürünü yansıttığı düşünülen müzik magazin dergisi *Kral* dergisi de incelenmiştir. *Ses* ve *Kral* dergilerinin bir karşılaştırması yapılmış, Türkiye'nin müzik ve buna bağlı olan kültürel değişimi assolistler üzerinden gidilerek incelenmeye çalışılmıştır. Kültürel üretim alanlarının da bu incelemeler doğrultusunda nasıl dönüştüğü incelenmiştir. Assolistin kurduğu imajı ve meşruiyet alanı olan gazinodaki performansı, kurulan ilişkiler ağı içerisinde hangi aşamalardan geçerek kültürel bir kimlik kazanmıştır sorunu ele alınmıştır. Bu sorun, aynı zamanda değişen eğlence biçimleri dahilinde de incelenmeye çalışılmıştır. Kentli orta sınıfın eğlence mekanı olan gazinolardan, kentli alt sınıfın eğlence mekanı olan eğlence kulüplerine dönüşüm çerçevesinde assolistin yeni konumu, sanatsal performansın görsel performansın ardında kalması, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin imgelerin analizi yoluyla anlaşılabilceği iddiasıyla incelenmeye çalışılmıştır. Çalışma, assolistlik imajının magazin dergilerinde nasıl kurulduğunun ve dönüştüğünün yanı sıra, Türkiye'nin modernleşme süreci ve kültürün kapitalistleşmesi bağlamında assolistlerin aldığı konumu sosyolojik bir analiz çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır.

Göstergebilim (Roland Barthes) ve Temsil Analizi tezin hem yöntemsel hem de kavramsal çerçevesini belirlemektedir. “Kültürel Çalışmalar” alanının esas olarak göstergebilim ve söylem analizine dayanan kuramsal ve metodolojik donanımı, bize toplumsal-kültürel ilişkileri birer metin olarak okumanın araçlarını vermektedir. Araştırmanın veri kaynaklarının analizinde, söylem, anlatı ve temsil analizine ilişkin bu araçlardan yararlanılacaktır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulurken Adorno'nun "kültür endüstrisi" ve "kitle kültürü" kavramlarından ve kültür eleştirisine ilişkin kuramsal yaklaşımlardan da yararlanılacaktır. Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin ürettikleri sanat adına değil pazar için üretilen metalardır (Dellaloğlu, 2001: 100). Çalışmada konunun ana materyalini oluşturan magazin dergilerinin ise Adorno'nun sözünü ettiği pazar için üretilen metaların reklam aracı konumunda olduğu söylenebilir. Bu dergilerin içeriklerinin neler olduğu ve assolist imajının nasıl kurulduğu ve yansıtıldığı da bu bağlamda ele alınacaktır. Kültür endüstrisi, yeni oluşmuş kültürün, değeri olmayan, şeyleşmiş ve homojenleşmiş bir kültür olduğundan söz etmektedir. Bu şeyleşme, teknolojiyle birlikte gelişim göstermiş, "kitle kültürü" anlayışını getirmiştir. Kitle kültürü ise nitelikten çok izleyici kitleye tekdüzelik, homojenlik ve sıradanlık sunmaktan öteye gitmez. Bunun sonucunda birey sahte bir dünyanın bireyi olacak ve bu kültürün diğer bireylere iletiminde aracı konumunda olmaktadır. Bunu dayatan kitle kültürü endüstrisi, "müşteri memnuniyeti"ni (bireyselliğe hitap ettiğini savunarak kendisini meşrulaştırmayı) ön planda tutmakta, otantiklikten uzaklaşıp görselleşmeye odaklanarak kar elde etmeye çalışmaktadır (Dellaloğlu, 2001: 105).

Assolistlik kurumunun temel alanı olan Türk Sanat Müziği ve gazinolar da, Türkiye'de müziğin ve eğlence sektörünün kapitalistleşmesi sürecinde dönüşmektedir. Müzikteki bu dönüşümü önce Türk Müziğinin makam nota gibi sıkı kurallardan kurtulup arabeske dönüşmesi ve ardından da "pop"laşması şeklinde anlatılabilir. Eğlence sektörünün dönüşümü ise gazinodan yemekli gece kulübüne dönüşüm ile ifade edilebilir.

Assolistlerin dönüşümünün anlaşılabilmesi için Cumhuriyet Dönemi kültür politikaları içerisinde müziğin, daha da özeldede Türk Sanat Müziğinin ve kadının konumuna kısaca bakılması gerektiği düşünüldüğünden, Cumhuriyet ideolojisinde Türk Sanat Müziğinin konumu ve kadının dönüşümü ile ilgili tarihsel arka plan tezin birinci bölümünde tartışılacaktır. Tezin ana temasını oluşturan "Assolistliğin Dönüşümü"nin, kültürel üretim alanına ve müzik piyasasına vurgu yapılmadan anlaşılamayacağı düşüncesiyle, Türkiye'de müziksel üretim alanı incelenmeye çalışılacaktır.

Çalışma, temel olarak assolist imajının kurulmasının ve piyasaya sunumunun nasıl ve hangi yollar aracılığıyla yapıldığını ve bunun nasıl değiştiğini bulma çabasıdır. Assolist imajının nasıl kurulduğu, önce Cumhuriyet ideolojisi içerisinde kadının kazandığı yeni statüler bağlamında tarihsel arka planla, sonra da 1970’ten başlayarak günümüze dek uzanan süreç içerisinde ele alınacaktır. Assolist imajının kurulması ve assolist imajlarının okumaları üzerinden assolistlik kurumunun geçirdiği değişimler tartışılacaktır. Türkiye’de kültür politikaları, kültür endüstrisinin kurumsallaşması ve müzik endüstrisinin yapılanması tarihsel olarak incelenirken belli başlı kadın assolistlerin adı da anılacak ve temsil ettikleri imgeler tartışılacaktır. Assolist imajının kurulması ve sunulması, dönemin magazin dergileri ve gazino kültürü aracılığıyla ele alınacaktır.

Dergiler üzerinde yapılacak incelemede, assolist imajının nasıl kurulduğuna ilişkin göstergeler ortaya çıkarılabilir. 1970’lerin popüler magazin dergisi *Ses*, bir assolistin sanatsal yaşamına dair bir haberi o assolistin günlük ama oldukça bakımlı bir fotoğrafıyla verirken, 2000’lerin magazin dergisi *Kral* popüler bir assolistin günlük yaşamına dair bir bilgiyi stüdyo fotoğraflarıyla vermektedir. Ayrıca adı geçen bu dergilerde ön planda bulunan ve yıl içerisinde en fazla kapak yapılan assolistlerin sarışın olması da dikkat çeken bir başka ögedir.

Bu incelemeler çerçevesinde, “star” olgusunun kurumlaşması ve bu kurumun günümüzde imaj tazelemeyen assolistleri nasıl dışladığı, kurumun geleneksel yapısından gelen (Muazzez Abacı, Müzeyyen Senar, Bülent Ersoy vb.) assolistlerin de bu değişim ve dönüşümlerden nasıl etkilendiği gösterilebilir. Bu duruma örnek olarak, her dönüşümde assolist olarak yer bulan Emel Sayın ve son dönemlerde assolist olarak nitelendirilen Petek Dinçöz’ün temsil ettiği kadın assolist imgeleri arasında karşılaştırma yapılabilir ve assolistlik kurumunun nasıl kabuk değiştirdiği gösterilebilir. Örnek assolist olarak belirlenen Emel Sayın ile yapılan mülakat ile onun bir assolistin kendisini nasıl gördüğüne ve assolistlik kurumunun dönüşümünü nasıl anlamlandırdığına ilişkin bilgiler sağlayacaktır.

I. BÖLÜM

1. YÖNTEMSSEL ve KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Medya analiz tekniklerinde kullanılan iki temel yöntem bulunmaktadır; içerik analizi ve semiyolojik analiz (göstergebilimsel çözümleme). Ele alınan çalışma, assolistliğin görünülerinin dönüşümü üzerinden yapılacağından, içerik analizi yerine semiyolojik bir çalışmayı daha olanaklı kılmaktadır. Ancak içerik analizi ve semiyoloji hakkında genel bir bilgi verilmesi de gerekli görülmüştür. Bu anlamda ilk önce çalışmanın tekniğini oluşturan yöntem kısmına ilişkin bilgi ardından da çalışmanın imkanları ve bu tür bir çalışmanın gerekliliğine ilişkin bilgi verilmeye çalışılacaktır.

1. 1. İçerik Analizi

İçerik analizinin temel amacı, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaştırmaktır:

İçerik çözümlemesi, iletilerin açık, aşikar içeriğinin nesnel, ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmek amacıyla kullanılmaktadır. Anlamlandırmanın düzenlamsal düzeyini çözümler. En iyi verim geniş ölçekli çalışmalarda elde edilir; örneklem ne kadar büyükse sonuç o kadar doğrudur. Bir iletişim sisteminden seçilen birimlerin belirlenmesi ve sayılması biçiminde uygulanır. Örneğin, bir dönemdeki tüm televizyon dramalarını izleyip, dramalarda görülen kadınları ve erkekleri sayarsam, erkeklerin kadınlardan en azından iki kat daha fazla yer aldıklarını bulurum. Bu bir içerik çözümlemesidir. Sayılacak birimler, araştırmacının incelemek istediği her şey olabilir; tek ölçüt bu birimlerin kolaylıkla tanınabilir oldukları ve istatistiksel çözümleme yöntemleri açısından geçerli olabilmeleri için yeterli sıklıkta metinde yer almalarıdır (Fiske, 2003: 176).

İçerik analizinde, elde bulunan verilerin kavramsal bir çerçeve içerisinde yerleştirilmesi ardından da bu kavramları mantıksal bir düzlemde organize edilmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması gerekir. Bu yöntem ayrıca elde edilen verilerin tanımlanması ve içinde gizli durumda bulunan gerçeğin ortaya çıkarılmasını sürecini de içerir. Benzerlik gösteren verilerin gruplandırılarak yorumlanması içerik analizinin temelini oluşturur.

İçerik analizi, bu çalışmada bir yöntem olarak kullanılmamıştır. Her ne kadar içerik analizinde, benzerliklerin gruplandırılarak organize edilme süreci ele alınan çalışmayla paralellik gösteriyor gibi dursa da, dönemsel magazin dergilerinde her assolistin kendine özgü bir hikayesi olduğu ve bu hikayeleri genel başlık altında toplamak yerine ayrı ayrı ele almanın çalışma için daha uygun olacağı, bu bağlamda yananlamı da veren semiyolojik analiz tekniğinin, düzenlamı veren içerik analize göre çalışma için daha uygun olacağı düşünülmüştür. Böylece magazin dergilerinde iletmek istenilen mesaj, semiyolojik analizin kullanılmasıyla daha anlaşılabilir olacaktır. Yanı sıra ele alınan konu bir kültürel çalışma olacağı düşüncesi de semiyolojik analizin kullanılmasını olanaklı kılmaktadır.

1. 2. Göstergebilimsel Çözümleme (Semiyoloji)

Dil, insanlar arası etkileşimin kurulmasında ayrıcalıklı konumuyla en önemli araçtır. Bireyin karşısındaki diğer bireyle anlaşabilmesini sağlayan bu araç, çeşitli anlamların oluşturulmasını sağlayarak iletmek istenilen mesajı ya da söylenmek istenileni verir. Bu ilişkiler ağının oluşturulmasında salt dil değil, ona yardımcı olan diğer faktörler de önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda fotoğraflar da çeşitli anlamların kurularak iletmek istenilen mesajın yüklü olduğu araçlar olması dolayısıyla önemli bir yere sahiptir. Görme, duymadan daha öncelikli bir konumda olması dolayısıyla iletişimde anlam biçimlerinin vermek istediği mesaj bu yolla daha kolay iletilir demek yanlış olmayacaktır (Berger, 1986: 3).

Göstergebilimin temelini, Ferdinand de Saussure'un dilbilim çalışmalarında göstergeyi, gösteren ve gösterilen olarak ayırması oluşturur. Bu ayırım sonraları

birçok disiplin içerisinde kullanılmıştır. Göstergebilimin okumalar bütünlüğünün oluşturduğu bir sistemdir ancak buradaki okuma belli bir metni ya da görüntüyü anlamlandırma değil, ardında saklı duranı ortaya çıkarma şeklindedir:

Göstergebilimsel çözümlemenin temelinde, okuma davranışı bulunmaktadır. Ancak buradaki okuma davranışı sıradan metin veya görüntü okuma, açık olanı kavrama değildir. Göstergebilimsel okuma, daha duyarlı ve yöntemli bir çaba gerektirmektedir. Anlamın düzenlenişi ve eklemlenme biçimi yani “içeriğin biçimi” göstergebilimsel çözümlemenin inceleme konusuna girmektedir (İmançer ve Özel, 2004).

Anlaşıldığı gibi, örneğin edebi bir metnin okuma eyleminde verilmek istenilen açık bir şekilde okura iletilir. İçerisinde gizli anlamlar saklı değildir ve mesaj alıcısına araçsız olarak ulaştırılabilir. Göstergebilimsel çözümleme, kurulmuş olanı parçalarına ayırarak yeniden inşa edilmesi ve bu süreç içerisinde saklı duran mesajları (kodları) anlamlı bir düzeyde açıklama sürecini içerir:

Var olduğu kabul edilen yapıyı araştırarak, bozarak, çözerek yeniden kurma, yeniden yapılandırma eylemidir göstergebilimsel çözümleme (yapı bozma ve yapıyı yeniden kurma). Bu anlamdaki bir okuma ediminde her özgün anlamlı dizge göstergebilimsel için kuramsal modeli açısından bilimsel bir buluş kaynağı da olacaktır (Rıfat, 1996: 7).

Berger’in de belirttiği gibi, bireyler konuşmadıkları zamanlar da “konuşurlar”. Duruş pozisyonu, saçlar, giyindikleri kıyafetler belirli anlamlar taşıyan simgelerdir (Berger, 1993: 18). Bu simgeler bir arada anlamlar bütünlüğü oluşturarak iletmek istediği mesajı alıcısına yönlendirir ve ilişki mesajın anlamlandırılmasıyla kurulmuş olur. Burada mesajın içeriği önemli bir pozisyondadır. Mesajın içeriğinde kodlarla şekillenmiş olan ideolojilerin varlığından söz etmek mümkündür. İdeolojinin saklı olduğu kodlar ileride tartışılacaktır.

Barthes'a göre söylen/mit/ideoloji, nesnelerin ardında saklı duran-ya da özellikle saklanmış olan-ve o nesnenin kendisini ifade etmesidir. Kuşkusuz kendisini ifade edebilme, nesnenin yalın halinden kaynaklanmamakta, o nesneye değer yüklendikten sonra anlam kazanmaktadır. Barthes'ın kendi tanımıyla "Ağaç ağaçtır. Evet, kuşkusuz. Ama Minou Drouet'nin "söylediği" ağaç tümüyle ağaç olmaktan çıkmıştır artık, belli bir tüketime uydurulmuş, yazınsal inceliklerle, başkaldırıyla, imgelerle, kısacası arı özdeğe eklenen bir kullanımla donatılmış, süslü bir ağaçtır" (Barthes, 1998: 179–180). Bu anlamda çevremizde gördüğümüz ve değer katılmış her şey söylenin kullanım alanı içerisine girmektedir fakat bu anlamlar yani söylenler ölümsüz değildirler. Zaman ve mekan içerisinde bu söylenler güncelliğini yitirecektir. Bu söylen elbette içerisinde öznelliği de taşımaktadır. Öznellik zaman ve mekan içinde eridikçe söylende eriyen yerini başka öznelerin söylenine bırakacaktır.

Söylen için belirli bir sınırlama yoktur. Algılama düzlemi içerisine giren tüm nesnelere söylen ifade edebilir. Sözelimi bir yazı da bir resim de bir müzik de söylen ifade edebilir. Birinin diğerine göre üstünlüğü vardır o kadar. Resim yazıdan daha buyurgan bir şekilde karşımıza çıkar; çünkü resimde her şey olduğu gibidir, anlam dağıtılmadan karşımıza çıkar. Çalışmayla paralel olarak "resimlerin söylenleri" üzerinde daha yoğun olarak durulacaktır. Magazin dergileri bu çalışma için kullanılacak olan ana materyali oluşturduğundan resimlerin söyleni bize daha fazla anlam ifade etmektedir. Assolistlerin imajlarının kurulmasında ve kendisini ifade etmesinde yukarıdaki materyallerin önemi yüksektir. Bunları gerçekleştirirken de resimlerin söylenini kullanmakta ve çağrışım yapmaktadır. Sözelimi bir magazin dergisinde kapak olan bir assolistin, saç, makyajı ve kostümüyle verdiği poz, herkeste farklı çağrışımlara sebep olacaktır. Aslında vermeyi amaçladığı mesaj o dergide açıktır ancak bunu şekilli yollar aracılığıyla farklı algılamalara göre ifade etmektedir.

Söylen, göstergebilimin bir parçasını teşkil etmektedir. Benzer çalışmaların hepsinin göstergebilime eklenerek en uygun bir açıklama yapma zorunluluğu yoktur, içerik farklılığı söz konusudur. Ortak noktaları hepsinin de değerler birimi

olmasıdır. Aynı şekilde her magazin dergisinin de aynı misyonu taşıdığı iddia edilemez. Farklı amaçlarla yola çıkmışlardır ancak amaçladıkları –bu bilinçli ya da bilinçsiz olabilir- hedef aynıdır; gündemdeki assolistin konusunu işleyerek daha fazla satmak. Assolistin dergiye konu edilmesiyle imajın kurulması aynı anlamlara gelebilir diyebiliriz. Assolisti farklı açılardan ele almak farklı imajların kurulmasını da beraberinde getirir. Bir solistin ne kadar hayırsever olduğunu belirtmek için yaptırdığı bir okulun haberi, o solistin o anda çizilen imajıyla çekilmiş resimleriyle süslenirken anlatılmak istenilen, assolistin kültür endüstrisi içerisinde kazandığı parayı yalnızca kendisine harcamadığını okuyucuya duyurmak ister. Bunun gibi örnekleri çoğaltabilmek mümkündür. Buradan Barthes'ın her biri göstergebilimi oluşturan gösteren, gösterilen ve gösterge ayrımına geçebiliriz.

Barthes'a göre, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında sıkı bir işlevsel bağ vardır ve bu bağ tıpkı parça-bütün arasındaki ilişkiye benzer. Söylenin incelenmesi açısından bu ayrım temel bir önem taşımaktadır. Bu ayrımın açılımı, karşımızdaki nesneden ilk bakışta olduğu haliyle gördüğümüzü gösteren; bilerek ya da amaçlanarak iletmeye çalışılan mesaj gösterilen ve son olarak da gösteren içinde gösterilenin varlığı olan gösterge şeklinde yapılabilir. Kısaca Barthes'ın çizdiği şekille şöyle ifade edebiliriz;

Dil	1. gösteren	2. gösterilen
	3. gösterge	2. GÖSTERİLEN
	1. GÖSTEREN	
	3. GÖSTERGE	

SÖYLEN

Tüm bu öğeler bir araya geldiğinde göstergesel bir dizge oluşmaktadır. Bu karışık görünen şekli Barthes'ın verdiği Fransız zenci asker örneğiyle açıklamaya çalışalım. Barthes, dergide gördüğü Fransız zenci askerın Fransız bayrağına verdiği selamı bir söylen olarak ele almıştır. Zenci Fransız askerın bayrağına verdiği selam gösteren, Fransız milliyetçiliğinin ve askerliğinin amaçlanmış karışımı gösterilen ve

Fransa devletinin ırk ayrımı yapmadığını, kendi bayrağı altında tüm vatandaşlarının eşit olduğunu belirtmeye çalışması ise gösterge olmaktadır (Barthes, 1998: 184–185).

Saussure, öncelikli olarak ilgilendiği dilsel sistemler ardından da bu sistemin göndermede bulunduğu gerçeklikle nasıl ilişkilendirildiği üzerinde durmuştur ancak bu sistemin ilettiği mesajı alan okuyucuyla ve onun sosyo-kültürel konumuyla nasıl ilişkilendirildiğiyle fazla ilgilenmemiştir. “Bir cümlenin inşa edilebileceği karmaşık yollarla ve cümlenin biçiminin anlamı nasıl belirlediğiyle ilgilendi ama aynı cümlenin farklı konumlardaki farklı insanlara farklı anlamlar taşıyabileceği gerçeği üzerinde çok az durdu” (Fiske, 2003: 115). Bu anlamda Saussure’un takipçisi olan ve bu karmaşık ilişkiler bütünlüğünü sistematize eden kişi Roland Barthes’dır. Göstergelerin anlamlandırılması, Barthes’in çalışmalarında alt öğelere ayrılarak incelenmiştir.

1. 2. 1. Göstergelerin Anlamlandırılması

Göstergelerin anlamlandırılması, düzanlam, yananlam, mit, simgeler, eğretileme, düz değişmece ve simgelerdir aracılığıyla yapılır.

Düzanlam, Saussure’un da üzerinde çalıştığı düzeydir ve göstergenin, göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimlemektedir (Fiske, 2003: 115). Yananlam ise anlamlandırmanın ikinci ve diğer önemli bir düzeyidir. İzleyicinin kişisel değerleriyle birleşmesinden meydana gelen etkileşimi belirtir. Gösterge, bireyin duygusal (sevinç, hüzün, heyecan vs.) ya da kültürel değerleriyle etkileşimde bulunur ve yananlamı oluşturur.

Yananlam, daha çok öznelliğe ilişkin kodlar taşıdığından çoğunlukla farkına varılamayabilir ancak her göstergenin içerisinde bulunur. Gösterge, bireye iletmek istediği mesajı verirken bireyin psikolojik evrenine hitap eder ve bireyde çağrışım yapmasını sağlar. Biçim ve içerik bağlamında göstergeye bağlı olan yananlam öznel

bir konumdadır. Bu öznelik ise bireyin içinde bulunduğu kültürel ortama göre anlam kazanır.

Göstergelerin anlamlandırılmasında, ikinci düzeyde mit'ler gelmektedir. "Mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür. İlkel mitler, yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü hakkındadır. Bizim, sofistike mitlerimiz ise erillik ve dişillik, aile, başarı...ve bilim hakkındadır. Barthes'a göre, bir mit, bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur. Barthes miti, birbirleriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünür" (Fiske, 2003: 118). Mit olmadan bir göstergenin tam olarak kavranabilmesi zordur. Bu bir anlamda, tarihsel arka plan mitler üzerinden oluşturularak iletilmek istenilen mesaj daha etkin hale gelir:

Barthes, mitlerin ana işlevlerinin tarihi doğallaştırmak olduklarını ileri sürer. Bu işlev, mitlerin aslında belirli bir tarihsel dönemde egemen olmayı başarmış toplumsal sınıfın ürünü oldukları gerçeğine işaret etmektedir. Mitlerin yaydıkları anlamlar bu tarihi beraberlerinde taşırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamların tarihsel ya da toplumsal değil, doğal olduğunu vurgulamaları gerekmektedir. Mitler kendi kökenlerini ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal boyutlarını gizemleştirir ya da gizlerler (Yengin, 1996: 117).

Mitler, ideolojilerin iletilmesinde önemli bir konuma sahiptirler. Fiske'nin belirttiği gibi, kadının bakıp büyütme ve koruma işini erkeklerden doğal olarak daha iyi yaptıklarını bu yüzden doğal mekanlarının ev olduğunu, erkeklerin ise yine doğal olarak ekme parası kazanma rolünü üstlenerek doğal mekanlarının ev dışı olduğuna dair bir mit vardır. Bu roller aslında en küçük toplumsal birim olan aile kurumunu meşru kılar. Mit, bu anlamları doğanın bir parçası gibi sunarak tarihsel kökenlerini gizler ve böylece bu anlamları evrenselleştirir ve adil kılar. Böylece hem kadının hem de erkeğin çıkarları gibi sunulan bu durum siyasal etkilerini de gizlemiş olur (Fiske, 2003: 120).

1. 2. 2. Kodlar

“Kodlar, verili bir toplum ve kültür içinde öğrendiğimiz oldukça karmaşık çağrışım kalıplarıdır” (Berger, 1982: 30). Bu kodlar tanımdan da çıkarılabileceği gibi gizli olarak sistemleşmişlerdir. Gizil anlamların yüklü olduğu bu kodlar kültürle bütünleşik halde toplumsallaştırılmıştır ve büyük bir bölümü bireyin toplumsal sınıfına, coğrafi konumuna, ırksal kümesine özeldir (Berger, 1982: 30). Kodlar, göstergelerin düzenli bir şekilde yer aldığı bütünsel bir yapıdadır. “Kod, toplum tarafından kabul edilmiş kuralları açıklayan, düzenlenmiş işaretlerden oluşan bir sistemdir. Toplum içindeki yaşamın tüm anlarında, yapılan her şeyin ya da kozmetikten otomobile kadar tüm sanayi ürünleri reklamlarının temelinde kodlar bulunmaktadır. Kodlar, mesajın alıcı ve verici tarafından aynı şekilde algılanmasını sağlarlar; bu nedenle de herhangi bir iletişim sürecinde iki tarafın kullandığı kod aynı olmalıdır, aksi takdirde iletişim kurulması mümkün değildir” (İmançer ve Özel, 2004). Fiske'nin de belirttiği gibi, kodları kullanan topluluğun tüm üyelerince kabul ettikleri kurallar tarafından yönetilirler ve dolayısıyla kodların ilgili çalışmaların, iletişimin toplumsal boyutunu sıklıkla vurgulamak gerekir (Fiske, 2003: 91). Toplumsal yaşamın bir boyutunu oluşturan kodlar da kendi içerisinde ayırma uğrar; hukuk kodları, görgü kodları, kültür kodları vs. gibi. Bunları davranış kodları ve anlamlandırma kodları olarak ikiye ayırmak mümkündür. Anlamlandırma kodları gösterge sistemleridir. Bu ayırma rağmen her iki kod türünün de birbirleriyle bağlantılı olduğunu belirtmek gerekir. Karayollarında yer alan trafik işaretleri hem davranışsal hem de anlamlandırma kodu içerisine girer. Anlamlandırma kodları, kullanıcısının toplumsal pratiklerinden bağımsız olarak düşünülemezler.

Bu kodlar, değinildiği gibi göstergeler bütünlüğünden oluşurlar. Göstergelerin anlaşılabilmesini sağlayan bu kurallar bütünü ve işaretler sistemi toplumsal yaşamın her alanında karşımıza çıkma potansiyeline sahiptir ve giyim tarzı, yüz ifadesi, jestler, göz hareketleri, renkler, aydınlatma vb. her şey bir kod olabilir. İletişimin kodları ise şu şekilde sıralanmıştır:

1. Kodların dizesel bir boyutları vardır. Yani içlerinden seçimin yapılacağı birim dizileri mevcuttur.
2. Kodlar dizimsel saymacalar tarafından düzene sokulmaktadır. Dizimsel saymacalar seçilen bir birim ya da göstergenin anlamlı bir yol içinde birbiriyle nasıl birleşeceğini belirlemektedir.
3. Kodlar, anlamı oluşturur ve taşırlar. Kodların birimleri göstergelerdir.
4. Kodlar toplumsal olarak üretilirler ve toplumsal geçmişe ya da kullanıcıları arasında uzlaşmaya dayanırlar.
5. Uygun kitle iletişim araçları tarafından yayınlanabilir niteliktedirler (Parsa, 1994: 110).

Kodlar özellikle kitle iletişim araçları tarafından sıkça kullanılmaktadır demek yanlış olmayacaktır. İçerisinde gizli anlamların yüklü olması, iletilmek istenilen mesajı vermede etkin durumdadır. Kodları açan izleyici bu mesajı bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde alacak ve iletişim süreci tamamlanmış olacaktır. Ancak çoğu zaman özelliklerinden dolayı bu kodları görmek zordur. “Kapsamlıdırlar, özeldirler, keskindirler ve bütün bunlar onları görünmez kılar. Var oluşumuzun her yönüne seslenirler, popüler sanatları ve iletişim araçlarını çözümleyenler için yararlı bir görüş sağlarlar” (Berger, 1982: 34). Berger aynı zamanda kodların görünümlerini de ele almıştır:

Kodların Özellikleri: Tutarlılık, saklı olmak, berraklık, somutluk, süreklilik, geniş kapsamlılık vb.

Kodların Ortaya Çıkışı: Kişisel (ruhbilimde), toplumsal roller (toplumsal ruhbilimde), kurumlar (toplumbilimde), düşünyapılar (siyasal bilimlerde), alışkılar (insanbilimde).

Sorunlar: Kodların yaratılması, kodların biraz değiştirilmesi, çelişen kodlar, karşı kodlar, kodlar ve kurallar.

Popüler Kùltürdeki Kodlar: Casus öykülerindeki, dedektif öykülerindeki, kovboy filmlerindeki, bilimkurgu serüvenlerindeki, pop müzikteki, korku öykülerindeki, gotik romanlardaki, reklamlardaki vb. deki kurallar.

Alışkı: Yemek öğünleri, barlarda içki içmek, TV izlemek, büyük mağazalardan alışveriş yapmak, asansördeki davranışlar, spor yarışmaları, sevişmek, giyinmek vb (Berger, 1993: 33).

Bu özellikler kodların genel niteliği hakkında bilgi vermektedir. Hangi durumda ya da koşulda olursa olsun aslında kodların da içeriğinde saklı olan belirgin ideolojiler yatmaktadır. İletilmeye çalışılan mesajın içeriği aslında belli bir toplumsal sınıfın ideolojisini yansıtır. “İletileri yayanlar, toplumsal sınıfları, eğitim düzeyleri, siyasal düşün yapıları, dünya görüşleri, budunsal özellikleri ve benzeri nedenlerle izleyicilerle aynı kodları paylaşmazlar. Bu izleyiciler ileti yayanlardan, sözünü ettiğimiz yönlerin çoğunda ayırım gösterirler ve aldıkları iletileri kendi görüş açılarına göre yorumlarlar” (Fiske, 1982: 32). Buradan da açıkça anlaşılacağı gibi kodlar iki boyutlu olarak işler; ideolojinin iletildiği alıcı ve ideolojiyi ileten gönderen. Şimdi, göstergebilimsel çözümleme içerisinde ideolojinin yerini ele alalım.

1. 2. 3. İdeoloji

İdeoloji, kendi içerisinde birçok tanıma sahiptir. Fiske, Williams’tan aktardığı ideolojinin kullanımını üç temel noktaya ayırır;

a) Belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemi,

b) Doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldatıcı inançlar sistemi, yanlış fikirler ya da yanlış bilinç,

c) anlam ve fikir üretiminin genel süreci (Fiske, 2003: 212).

Bu tanımlamalar birbirinden bağımsız olmamakla ve birinin diğerinin yerine kullanılabilir olmasıyla beraber farklı anlam odaklarını belirlerler. Kullanıldıkları yere göre gruplandırılarak açıklanırsa; 1) Daha çok psikologların kullandığı anlamda ideoloji ki “tutumların tutarlı bir yapı içinde düzenlenme biçimine gönderme yapmak için” (Fiske, 2003: 212) kullanılır. Fiske'nin bu türe verdiği örnek, gençlerin askeri bir disiplin sonucunda sağlam karakterli bireyler olacağına ve toplumsal sorunların bu şekilde çözümleneceğine inanan bireydir. Bu bireyin sağ görüşlü otoriter bir ideolojiye sahip olduğunu çıkarsamanın mümkün olduğunu belirtir. 2) İdeolojinin ikinci kullanımı, sınıflar arası iletişimin sonucu ortaya çıkan ideoloji biçimidir. Yönetici sınıfın işçi sınıfı üzerinde uyguladığı tahakkümü sürdürüebilmek için ortaya çıkan yanlış bilinç ve yanlışmalar kategorisinin bütünlüğüdür. Yani gerçekte uygun olmayan durumun arzu edilen duygusu yaratmasıdır. Yönetici sınıfın, ideolojiyi yayan araçları elinde bulundurmasından kaynaklanan keyfilik söz konusudur. Böylece işçi sınıfının “ikincil” konumu onlara doğalmış gibi sunulmaktadır. Yanlışlık burada yatmaktadır. “Bu ideolojik araçlar içinde eğitim sistemi, siyasal sistem, hukuk sistemi ve medya ile yayıncılık yer almaktadır” (Fiske, 2003: 213). 3) İdeolojinin bu üçüncü kullanımı, en kapsamlıdır. İç içe geçmiş durumdadır. Derinlere inildikçe ideolojinin varlığına rastlanılır. Bu Barthes'ın “ideolojinin retoriği” olarak yananlamın gösterenlerinden söz ederken kullandığı biçimdedir. “Bu şekilde kullanıldığında, ideoloji ikinci-düzye anlamların kaynağıdır. Mitler ve yananlamlı değerler ideoloji içinde kullanılabilirler için var olurlar” (Fiske, 2003: 213).

İletişim araçları, ideolojinin mesajlarını en uygun şekilde iletebilecek durumdadır. Özellikle bu mesaj görsellikle birliktelik kuruyorsa, birey kendisine sunulanı edilgin bir pozisyonla kabul eder. Daha önceleri de değinildiği gibi, görme duymaya göre öncelikli konumdadır. Bu salt görüntüyle sınırlandırılacak bir durum değildir.

1. 2. 4. Göstergebilimsel Çözümlemeye Getirilen Eleştiriler

Göstergebilimsel çözümlemeye getirilen eleştirilerin başında Berger'in de belirttiği gibi onun estetik yargılardan çok az söz etmesidir (Berger, 1982: 36). Bu yöntem uygulanırken, bir metindeki anlamın üretilmesi ile öğelerin birbirlerine göre durumları göz önünde bulundurulur fakat yapıtın kendi niteliğine önem verilmez. Göstergebilim, sanatla gerçekte ilgili değildir; daha çok anlamla ve kavrama biçimiyle (metni anlamak için kodlarla) ilgilenmektedir. "Metin belli durumlarda eleştirmen tarafından konu edilir. İyi bir çalışma gerektiren göstergebilimcinin, dikkatleri yapıtın kendisinden bu çalışmaya çevirtmesi bağışlanabilir. Ama bu sorun bütün yorumlama biçimleri için geçerlidir. Çoğu sanat yapıtı bunları çözümleyen ve açıklayan bir eleştiri dağının tepesinde yer alır" (Berger, 1982: 36). Bu eleştirilerin dışında, göstergebilimin daha çok TV ve film metinleri üzerinde yapıldığı, bu çalışmaları ise destekleyecek güçlü bir kuramsal temelin olmadığı yönünde de eleştiriler bulunmaktadır. Günümüzde göstergebilimin, bir bilim dalı olarak kabul edilemeyeceği de tartışılan konulardan bir tanesidir. Bir bilim dalının genel olarak gerçekliğin olması gerekirken, gösterge bilimsel çözümlemenin toplumdan topluma farklılık gösterdiği ve her toplumun kendine ait kodlarının olduğu ileri sürülmektedir (İmançer ve Özel, 2004).

Çalışmanın teknik kısmını oluşturan yönetime ilişkin bilgiyi bu şekilde aktardıktan sonra, bu tür bir çalışmanın neyi ifade etmek istediği, pozisyonu, hangi teoriyi dayanak noktası olarak aldığı gibi çalışmanın imkanlarını tartışan kısmı ele almaya çalışalım.

Çalışmanın temeli popüler kültür üzerinde odaklanmaktadır. Özellikle belirli bir döneme damgasını vurmuş olan assolistlik kurumu 70'li yılların Türkiye'sinde sanatsal bir statü olarak önemli bir noktada bulunmaktadır. Bu sıfat, kentli orta sınıfın eğlence biçimlerinden birisi olan gazinolar ile de bir bütünlük sergilemektedir. Dolayısıyla her iki kavramı birbirinden ayırmak da bu anlamda yanlış olacaktır. Bugün için gazino kültürünün ortadan kalkması ile de assolistlik önemini kaybetmiş ve sadece bir sıfat olarak varlığını koruyabilmiştir. Çalışma, bu kültürel değişim

sonucunda assolistliği ve onun ardında saklı olan ideolojiyi bulma amacındadır. Ancak bu konuyu ele almadan önce Adorno'nun belirttiği kültür endüstrisi çerçevesinde assolistliği incelemeye çalışalım.

Bilindiği gibi Adorno kültür endüstrisinin ürettiklerinin sanat adına değil pazar için üretilen metalar olduğunu belirtmiştir. Burada assolistlerin üretici konumlarından söz etmek mümkündür. Yani assolist, kültür endüstrisi içerisinde bir meta değil üretici bir aktördür. Bu aktörün oynadığı rolleri de üreten kültür endüstrisidir demek yanlış olmayacaktır. Özellikle günümüzde, assolistin kullandığı herhangi bir markanın reklamını yapan aktör olarak tanımlamak da yanlış olmayacaktır. Bu durum gerek geçmişte gerekse bugün (ki bu durum bugün için daha iddialı olarak nitelendirmek mümkündür) süregelmiştir (ilerleyen bölümlerde izleyicinin ya da dinleyicinin fantazyaya kurma aracı olarak assolisti model alması tartışılacağından bu konuya burada ayrıntılı olarak değinilmeyecektir). İşte tam bu noktada Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı ortaya çıkmaktadır. Assolistin rneğin bir kozmetik reklamında boy göstermesi bile o ürünün satışlarını etkilemektedir ki Adorno'nun pazar kavramını karşımıza çıkarmaktadır. Assolist, tüketim kültürünün bir taşıyıcısı konumunda bulunmaktadır. Geçmişteki ve bugünkü assolistlerin taşıyıcı olma durumundaki fark, eski assolistlerin pazar içerisinde gizli aktör olarak, bugünkü assolistlerin ise aleni olarak karşımıza çıkmasıdır. Yani eski assolistleri dergilerde, televizyonda reklam oyuncusu olarak (Emel Sayın'ın *Lux* sabunlarının reklamında yer alması gibi), bugünkü assolistleri ise *sponsor* firma kullanarak pazarın aktörü konumunda görmek mümkündür. Sonuç olarak yeni assolistlerin, Adorno'nun sözünü ettiği pazar için çalışan bireyler olduğundan ve onların ürettiklerinin sanat adına değil piyasa için çabalar olduğundan söz etmek mümkündür. Tüm bunların sonucunda ise bir kitle kültüründen söz etmek mümkün olacaktır. Assolist gibi olma beraberinde tekdüzeliği ve şeyleşmeyi de getirecektir. Grselleşmeyi de kullanan kültür endüstrisi için assolistler kadar uygun bir aday bulunmamaktadır. Bireyselliğe hitap ettiğini savunarak kendisini bu şekilde meşru hale getirecektir. Dinleyici ya da izleyici, assoliste olan zentisini fantazyaları aracılığıyla tamamlamaya çalışacak ve sonuçta homojen bir yapıya doğru giden yolda yer almaya başlayacaktır.

Bu çalışmada popüler kültür kavramı kitle kültürüne göre daha baskın şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Kitle kültürü anlamca kültür ürünlerinin üretimini, dağıtımını, tüketimi sürecini ve bu süreçte de bir metalaşmayı ifade etmektedir. Popüler kültür kavramı ile de halka ait olanı ifade etmeye çalışılmıştır. Ancak hemen altını çizmek gerekir ki buradaki halkla kentli orta sınıf kastedilmek istenmektedir. Bunun nedenini gazinoların kentli orta sınıfın eğlence biçimlerinden biri olması şeklinde açıklamak mümkündür. Assolistliği özellikle kentlerde tutulan ve sonradan toplumun diğer kesimlerince benimsenen bir kurum olarak nitelemek mümkündür. Benzer şekilde de Özbek de kendi çalışmasını kurgularken toplumsal ayrımları ve çeşitliliği yadsıyan kitle kültürü yerine “her toplumda etnik, sınıfsal, yöresel niteliklerle belirlenen farklı yaşam tarzları” olduğunu belirten popüler kültür kavramını kullanmayı tercih etmiştir (Özbek, 2002: 89).

Modernleşme süreci Batılı gibi olmayla eşdeğer tutulmuş ve bu süreç ilk olarak kentlerde örgütlenmeye başlamıştır. Assolistlerin popüler olmasında bu inanışın ve sürecin payı büyüktür. Sözü edilen sınıfın bu bağlamda assolistleri referans isim olarak kabul etmesi ve assolistlerin de özellikle imaj açısından Batıyı yakından takip etmesi onların popüler hale gelmesindeki bir diğer etmendir demek yanlış olmayacaktır. Burada önemli olan bir diğer nokta da, assolistleri sadece kentli orta sınıfın değil yönetici sınıfın da modernlik/Batılı aktörü olarak görmesidir. Yönetici sınıfın çağdaş kadın profilini erken Cumhuriyet döneminde kadın öğretmenler üzerinde çizmesi yerini sonradan assolistlere bırakması çalışma içerisinde tartışılacaktır. Mesleki konumu gereği her zaman bakımlı bir kadın imajı çizen assolist aynı zamanda bu özelliğiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin Batıya açılan penceresi konumundadır. Bu duruma, yönetici sınıfın sarışın ve mavi gözlü olan Emel Sayın, Müşerref Akay gibi assolistleri yurt içinde ve yurt dışında protokol konserleri ile görevlendirilmesini örnek olarak göstermek mümkündür. Sonuç olarak Türkiye'nin modernlik krizini aşma yollarından birisi olarak assolistlerin imajı kullanılmıştır demek yanlış olmayacaktır.

Konu olarak assolistlerin belirlenmesinin bir diğer nedeni ise Mit'tir. Barthes'ın ortaya attığı bu kavram, genel anlamıyla ideolojik olanın doğallaştırılması

sürecini ifade eder. Mitin ardında yatan ideolojiyle bireylere politik kararlarını almasında psikolojik olarak gizli telkinler verilmektedir demek de yanlış olmayacaktır. Belge, toplumumuzda spor, artist, ahlaki birçok Mit çeşidi olduğunu belirtmiş ve "...sayılabilecek bütün bu mitlerin, politika içinde ve politika için belirlenmesi" (Belge, 1997: 156) durumundan söz etmiştir. Assolistlik mitinin ardında sofistike bir mit olan dişilik miti bulunmaktadır. Assolistlerin kadın olması ise bu durumu mümkün kılar. Yanı sıra şöhret miti de erişilmez kadın düşüncesiyle assolistlik mitini desteklemektedir. Barthes'ın Mit kavramının bu çalışmada kullanılmasını bu şekilde açıklamak mümkündür.

Çalışmanın başlığını oluşturan imaj, performans ve anlatı ile anlatılmak istenilen, assolistlik kurumunun yukarıda anlatılmaya çalışılan kavramları saptamaya yönelik bir analiz gerçekleştirme çabasıdır. İmaj bölümünde, assolistlerin kimliklerinin oluşturulmasında ve bu kimliğin iletmek istediği mesajın sunulmasında etkin olan dönemsel magazin dergileri incelenmiştir. Curran ve Sparks'ın da belirttiği gibi, birçok araştırmacı, basın incelemelerinde eğlence içerikli basının ideoloji içermediğini varsayarak bu tür yayımlara uzak durmaktadır (Curran ve Sparks, 1999: 441). Oysa ki eğlence içerikli basın, bünyesinde ideolojik söylem taşımaktadır ve okuyucu kitlesine iletmek istediği mesajı diğerlerine göre daha rahat sunmaktadır denilebilir. Bu bağlamda dönemsel magazin dergileri imaj bölümünde incelenmeye, assolistlerin konumlarını belirleyen imajlarının dergilerde nasıl çizildiği saptanmaya çalışılmıştır. Performans bölümünde assolistlerin meşruiyet alanları olan gazinoların örgütsel yapısı içerisinde assolistlerin konumu incelenmeye çalışılmıştır. Anlatı bölümünde ise, çalışmaya örnek assolist olan Emel Sayın ile yapılan mülakat ve söyleşi ile bir assolistin kendisini nasıl konumlandığı ve assolistliğe ilişkin değişimleri bulmak amaçlanmıştır. Ayrıca çalışma bu kavramlarla ifade edilmeye çalışılırken "Cumhuriyet İdeolojisinde Türk Sanat Müziği ve Kadın" bölümüyle tarihsel arka plan çizilmeye; "Türkiye'de Müzik Üretimi" bölümüyle de müzik üretiminin kapitalistleşme süreci ve assolistlerin bu süreç içerisinde konumları ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışma, göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak ele alınmıştır. Çalışılan konunun assolistler olması, göstergebilimsel çözümleme yöntemini mümkün kılmaktadır. Dergilerin, fotoğraf-metin ikilisinden yaralanarak verilmek istenileni iletme çabasında olduğundan söz edilebilir. Her iki faktörün söylemi önem taşısa da, üzerinde daha yoğun olarak durulacak olan fotoğraflar olacaktır. Assolist imajlarının dergilerde fotoğraflar aracılığıyla da kurulması ve iletilmek istenileni daha kolay sunduğundan, ayrıca 2000’li yıllarda görselliğin ön plana çıktığından söz etmek mümkündür. Ancak buradan metinsel söylemlerin önemsiz olduğu anlamı da çıkarılmamalıdır. Metinsel söylemler fotoğrafın vermek istediği anlamı kuvvetlendirmektedir. Bu bağlamda dergilerdeki assoliste ilişkin haberler, fotoğraf ve metin birlikteliğiyle değerlendirilecektir.



II. BÖLÜM

2. CUMHURİYET İDEOLOJİSİNDE TÜRK SANAT MÜZİĞİ ve KADIN

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte oluşturulan reformların toplumsal alanda birçok değişim ve dönüşüme neden olduğu bilinmektedir. Burada ele alınacak olan konu, Kemalist reformlar sonucunda Türk kadınının kazandığı yeni mesleki statüler içerisinde “kadın ses sanatçıları” olacaktır. Bu bağlamda kadının sanat dünyası içerisinde hangi sıfatla anlam kazandığı incelenecek, tarihsel arka planda Cumhuriyet ideolojisinin etkisi irdelenirken, resmi ideolojinin Türk Müziğine karşı geliştirdiği yeni ve “resmi” bakış açısı içerisinde kadın “hanendelerin” nasıl değerlendirildiği ele alınacaktır.

2. 1. Cumhuriyet İdeolojisinin Kadın Kimliği Oluşumundaki Etkileri

Kadının yaşadığı dönüşüm ve Cumhuriyetle beraber kazandığı statü ve bunların bu güne yansıttığı yorumları anlayabilmek için Kırkpınar’ın da belirttiği gibi, tarihsel perspektifin belirleyiciliğine başvurmak gerekmektedir. Bu anlamda Kırkpınar, Tanzimat sonrasında imparatorluğun sosyal yaşantısında, özellikle de dünyada yaşanan yeni siyasal akımların etkisiyle II. Meşrutiyet döneminde radikal kırılmalar görüldüğünü belirtmiş, kadın sorunları açısından ilk ciddi gelişmelerin bu döneme denk geldiğini belirtmiştir (Kırkpınar, 1998: 35). Kadının toplum içerisinde etkinliği arttıkça toplum içerisinde kadına ilişkin oluşturulan roller de önem kazanmaya başlamıştır. Resmi ideolojinin tepeden inme anlayışla getirmiş olduğu yeniliklerle kadının elde ettiği radikal kazanımlara bu dönem zemin hazırlamıştır. Bu dönemde elde edilen deneyimler ve bu deneyimlerin birikimi Cumhuriyet Türkiye’sine aktarılan bir mirastır. Durum böyle olsa da Cumhuriyet dönemi kadının elde etmiş olduğu radikal haklar önceki dönemlerle kıyaslanamayacak farklılıktadır. Bu farklılık kadın için sadece dış görünüş anlamında değil, toplumsal statüsünü,

kültürel yapısını ve kadının kişilik tanımlamasını içermektedir. Bu değişimler, ülkede yaşanan ekonomik, kültürel ve toplumsal alanlardaki yoğun değişimlerle paralellik göstermektedir. Ele alınan konu bağlamında bu değişimin tarihsel sürecine ayrıntılı olarak burada değinilmeyecek fakat resmi ideolojinin kadına verdiği yeni görevler üzerinde durulacaktır.

Mustafa Kemal Atatürk, kadının hak ettiği çağdaş düzeyde yer alması için gerek bizzat gerekse devlet eliyle çeşitli girişimlerde bulunmuş, onların erkeğin egemenliği altındaki birçok iş kolu içerisinde de başarılı olacağını savunmuştur. Nitekim bu dönem içerisinde yetişmiş olan doktor, mühendis, mimar ve sanatçı kadına rastlamak mümkündür. Atatürk bu tür girişimlerde bulunurken yanında diğerlerine önderlik edecek ve diğerlerine ilham verecek birçok sembol ismi desteklemiştir. Bunlardan ilk akla gelen bizzat kendi eşi Latife Hanım, Sabiha Gökçen, kültür alanında girişilen reformlar bağlamındaki sembol isim olan Afet İnan ve nihayet sanat alanında ise Safiye Ayla'dır. Bu bağlamda Atatürk, kadının Kemalist reformlar dahilinde kendisini "kadın" hissedebileceği yeni bireyler yaratma arzusundaydı. Durakbaşı'nın da belirttiği gibi:

Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında resmi ideoloji içinde cins ideolojisinin biçimlenişinde "modern aile"yle ilgili söylemlerin, özellikle eğitim kurumlarında eşitlikçi bir cins ideolojisinin hakim olduğu görülmektedir. Kemalist reformların öngördüğü "modern feminite", işinde eğitimli meslek kadını klüp ve dernek faaliyetlerine katılan örgütçü kadınlar, iyi eğitilmiş anne ve eş, balolarda iyi dans edebilen, modayı izleyen feminen kadın gibi farklı imajları birleştirerek kurulmuştu. "Kemalist Kadın Kimliği", Cumhuriyet döneminde yeni kurumsal düzenlemelere uyumlu yurttaşların sosyalizasyonu ve yeni ulus devletinin kurulma sürecinde uyumlu kadın erkek ilişkilerinin yeniden kurulabilmesi için kültürel bir çözüm oluşturuyordu (Durakbaşı, 1998: 39-43).

Kemalist reformların getirmiş olduğu sosyalizasyon sürecinde özellikle de meslek sahibi kadınlar kendi potansiyellerinin ve topluma katkılarının bilincine erişmişlerdir. Kemalist sosyalizasyonun kadına yönelik öncelikli hedefi iyi birer eş ve anne daha sonra ise Cumhuriyet rejiminin ilkelerini yaymada birer nefer olarak öğretmen olmaları yönündedir. Kadının yapısı gereği empati kurma becerisinde daha başarılı olduğu tezinden yola çıkarsak bu durumun yerinde bir uygulama olduğu varsayılabilir. Kemalist reformların getirmiş olduğu toplumsal dönüşümler bağlamında kadına birçok sorumluluk yüklenmiştir. Bu sorumluluklar, kültürden eğitime, sanattan siyasete kadar geniş bir yelpazeye uzanmaktadır. Bu yelpazenin açılımında ise Atatürk'ün, milli kültüre sahip, erkekle her alanda eşit Türk kadınına simgeleştirmek; eğitilmiş, ülkesi ve ailesi için çalışan, milliyetçi ve medeniyetçi, taklitçilikten uzak Türk kadını anlayışını yerleştirmek ve kadına saygın bir konum kazandırmak çabasında olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Kaplan, 1998: 173).

Yukarıda da değinildiği gibi yeni söylemler içerisinde, Türk kadınının her alanda Batıdaki hemcinslerini yakalamasını hedefleyen reformlar doğrultusunda, Cumhuriyet öncesinde kadına kamusal alanda yasaklamalar ve/veya sınırlamalar getiren her türlü mesleğin önü açılmıştır. Önü açılmış olan mesleklerden biri de sahne sanatçılığıdır. Sahne sanatçılığının iki ayrı anlamda ele alındığını belirtmekte fayda vardır; tiyatro ve musiki. Cumhuriyet öncesinde Müslüman Türk kadınına yasaklanmış olan bu mesleklere, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde de tüm reformlara karşın bakış açısı sağlam temeller üzerinde değildir. Resmi ideolojiyi kayıtsız olarak benimseyen elit ve yönetici sınıflar da dahil olmak üzere kadının bu tür bir meslek içerisinde yer alması hoş karşılanmamaktadır. Ancak resmi ideolojinin tepeden inme yaklaşımından sanat dünyası da payını almış ve başlangıcında zorlama söz konusuysa sonraları bu meslek de geçerlik kazanmaya başlamıştır. “Cumhuriyet devrinde bu mesleğin de şerefli, geçerli ve özellikle anne hizmeti bakımından faydalı olduğu dikkate alınarak, Ankara Konservatuarına öncülük eden Musiki Muallim Mektebi (1924) açılmış, kız ve erkek öğrenciler alınmıştır. Bu kuruluş 1940 yılından beri Devlet Konservatuarı adı ile opera ve tiyatroya sanatkarlar yetiştirmektedir. 1942’de ilk mezunlarını veren opera kadın sanatkarlarımızdan

bugün milletler arası şöhreti olanlar vardır. Türk sahnesinde devlet tiyatrosu memurları olarak kadro işgal etmekte ve başarı sağlamaktadırlar” (İnan, 1975: 155).

Ankara Konservatuvarı, Devlet Tiyatromuza kültürlü ve bilgili sanatkarlar yetiştirmektedir. Kadın sanatkarlarımız halk tarafından sevilen ve beğenilen kişilerdir. Bu mesleğe konservatuarda ilk giren kız öğrenciler, arkadaşları, sonra aileleri ve çevreleri tarafından olumlu karşılanmadıkları halde, bugün hepsinin ayrı ayrı toplum hayatında değerli bir yer kazanmış olmaları yeni yetişecekler için örnek ve teşvik edici olmaktadır. Sosyal bünyemizde ilk olumlu görülmeyen zihniyet ise yavaş yavaş kaybolmuştur (İnan, 1975: 155).

Görüldüğü üzere, birçok alanda yapılan reformlar sanat hayatında da etkindir ancak resmi ideolojinin bu hareketi diğer reformlara oranla daha az kabul edilebilir bir durumdadır. Konunun bu derecede hassas dengeler üzerinde olmasının nedeni, kamusal alanda kadının sanat hayatında öğretmenlik mesleğinde olduğu kadar geçerli olmamasına bağlanabilir. Bu durum değinildiği üzere sadece halk içerisinde değil iktidar seçkinleri arasında da tepkiye yol açmıştır. Elbette bu tepki ideolojiye karşı değil doğrudan sözü edilen ailelerin kızları üzerinde oluşmuştur. Bu durumu Semiha Berksoy ile babası arasındaki mektuplaşmalardan çıkarsamak da mümkündür. Babası Berksoy'a “ana ve baba silsilenin, kanında ve senin meziyetinde namussuz olmadığı için” başka bir şeyin aklına gelmeyeceğini ancak “tuttuğu yol”un “yarı ağlatacak yarı güldürecek” şekilde olduğunu “mektubunu ve ev hayatını terk ederek... adeta sokak serserisi” olduğunu ve “bu durumun kendisine ağır geldiğini” belirtmiş, Onun “bayağı ve aşağılık bir ailenin evladı” olmadığını ve “kendini pespaye” ettiğini vurgulamıştır (aktaran Özbilgen; 1985: 77). Mektubun devamından anlaşılacağı üzere Berksoy, seçkin bir ailenin evladı olarak kendisini yetiştirme çabasında olan bir Cumhuriyet kızıyken, sahne dünyasına atılmaya karar vermiş ve bu durum da babasının tepkisini çekmesine yol açmıştır. Mektubun cevabında ise Berksoy, her ne sebep olursa olsun “Konservatuara muhakkak devam edeceğini” belirtmiştir ancak

bu kararını uygularken ailesine karşı gelme eğiliminde olmadığını da çalışma saatlerini ailesiyle birlikte “tayin edeceğini” vurgulamıştır.

Sonuç olarak, kadının kamusal ve özel alanına ilişkin Kemalist reformların da etkisiyle artık belirgin bir yerde ve söz hakkına sahip olduğunu yukarıdaki mektuptan da, Berksoy’un babasına tüm olumsuz düşüncelerine rağmen kararında ısrarcı olduğunu belirtmesi, anlaşılmaktadır. Bu reformlar, Cumhuriyet öncesinde kadına yasaklanan sahne dünyası da dahil olmak üzere kadınlara tüm meslek grubunda çalışabilme olanağını sunmuştur. Elbette bu özgür ortamda kadının öncelikli konumu, gelenekselliğin de etkisiyle ilk önce iyi bir eş ve iyi bir anne olması yönünde daha sonra da resmi ideolojinin taşıyıcıları ve neferleri konumunda olan öğretmen olmaları yönündedir. Cumhuriyet döneminde sanat dallarında eğitim gören kadınlar mezun olduktan sonra ulusal ve uluslar arası şöhret kazanarak başarılar göstermişler, tanınmışlar ve kendilerinden sonraki kuşaklar için örnek teşkil etmişlerdir.

Ele alınan konu itibariyle burada tartışılacak olan kadın ses sanatçılarıdır. Assolist terimini kullanmamadaki amaç ise bu terimin henüz Cumhuriyet dönemi içerisinde kullanılmaması; bu terimin 1970’lerde eğlence endüstrisinin meşru alanı olan gazinolarla kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Kadın ses sanatkarlarının daha da özelde Türk Müziğini yorumlayan kadın ses sanatkarlarının, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde resmi ideolojinin dışlamasına uğradığı gerçeğini savunmak yanlış olmayacaktır. Bunun nedeni resmi ideolojinin klasik batı müziğini Türk müziğine yeğ tutmasıdır. Cumhuriyet dönemi kadın ses sanatçıları ele almadan önce resmi ideolojinin Türk müziği ile olan ilişkilerini ele almakta fayda vardır.

2. 2. Cumhuriyetin İdeolojisi ve Türk Sanat Müziği

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber oluşturulan kamusal reformlar bağlamında ele alınan bir diğer alan da kültür ve onun alt öğeleridir. Kültürün

işlevsel özelliği kullanılarak, oluşturulan Kemalist reformların halka indirgenmesi, kültürün kullanımıyla daha kesin sonuçlar doğuracağı varsayılmış; özellikle kültürün alt öğelerinin dönüştürülmesine yönelik politikalar izlenmiştir. Bu bağlamda modern ve geleneksel öğeler bir araya getirilerek bir sentez oluşturma çabalarına girişilmiştir. Üstel'in de belirttiği gibi "...gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek hem de modern dünyanın gereksinimlerine yanıt verecek "özgün" bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir "sentezin" oluşturulmasına çalışıldı" (Üstel, 1994: 41). Bu anlamda Cumhuriyet uygulamalarının vücut bularak ifade edilmesi için müzikten daha uygun bir yol olamazdı. Kemalist reformların ne kadar yerinde uygulamalar olduğunun altının çizilmesi, müziğin kendi iç dinamiğinden yararlanılarak anlatılmaya çalışılmıştır ki Türkiye Cumhuriyeti için bestelenen marşlar buna en iyi örnek teşkil etmektedir. Müzik bir duygu meselesi olduğundan, ideoloji de doğrudan duygulara seslendiğinden milli bir seferberliğin kurulmasında müziğin ne denli etkin olduğu görülmektedir. Yanı sıra, Osmanlı geleneğinde islamiyetin etkisiyle yasaklanmış olan suretin resmedilmesi, yeni oluşturulan ideolojinin yine yeni kurulan kentlere heykellerin dikilmesine yol açmıştır. Bu anlamda Cumhuriyet ideolojisi Osmanlı gelenekselliğini kırmak ve bunu halka indirgemek için sanattan yararlanmış ve bunu da sanatın en etkin iki kolu olan "görme" ve "işitme" duygularıyla hayata geçirmiştir. Böylece bu çalışmalar "Batılı" bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırma açısından en uygun vitrini oluşturmaktaydı (Üstel, 1994: 42).

Müzik inkılabının yapılmasının temel nedenlerinden ve belki de en önemlilerinden biri geleneksel Osmanlı ideolojisini Cumhuriyet ideolojisiyle ikame etmektir. Yapı itibariyle geleneksel Osmanlı musikisini kabaca ikiye ayırmak mümkündür; Saray müziği ve halk müziği. Halk müziği kendi içerisinde çeşitlilik arz ederken, ki bunlar içerisine gayrimüslimlerin müziğini de katmak gerekmektedir, saray müziği yönetici kadroya bir başka deyişle elit sınıfa seslenen müziktir. Bu, dinleyicisinden de bestecisinden de belli bir "musiki terbiyesi" isteyen müzik

türüdür ve bu terbiye içerisinde Osmanlının geleneksel kültür motiflerine sıkça rastlanmaktadır. Dolayısıyla her anlamda Osmanlı gelenekselliğini yıkmak isteyen Cumhuriyet rejimi, Osmanlı kültürünün aktarım yollarından biri olan bu müzik türüne karşı bir cephe alması ve müdahalelerde bulunması kaçınılmazdır. Nitekim bu uğurda resmi ve resmi ideolojinin neferi olan bireysel birçok müdahale ve yaptırım uygulamaya koyulmuştur.

Cumhuriyetle beraber yaratılmaya çalışılan ulusal kültürden müzik de nasibini almış ve gerekçe olarak da yukarıda aktarılanlar gösterilmiştir. Böylece müzikte tekseslilikten çoksesliliğe geçilecek ve “Batılı” olunacaktır. Bu sürecin Batıda 400 yıl aldığı hatırlatıldığında ise Atatürk “Bizim o kadar beklemeye vaktimiz yoktur” demiştir. Bakıldığında, Cumhuriyet rejiminin kısa zamanda ilerleme sağlamak ve Batılılaşmak için yalnızca müzik alanında değil birçok alanda reform yaptığı ve bu bağlamda birçok politikayı uygulamaya soktuğunu görmekteyiz. Yeni yönetici kadronun bu kadar yoğun çabaları içerisinde müzik alanının alt sıralarda olması gerektiği akla gelebilir fakat yukarıda da değinildiği üzere “işitme” duyusu kullanılarak, uygulanan Kemalist reformlar bireylere ve dolayısıyla topluma indirgenecektir. Nitekim yönetici elitler içerisinde yer alan bestecilerin, milli duyguları coşturan marşları bugün de dinlenmekte ve resmi bayramlarda bir ağızdan okunmaktadır. Burada biraz da Türk milletinin “yapısı” gereği “şen ve şatır” olduğunun da altını çizmek gerekir. Nitekim bir konser dinletisinde önce Alaturka musiki ardından da Batı musikisi dinletisi yapılmış ve ardından Atatürk batı müziğini alaturkaya yeğ tutulması gerekliliğini belirten bir konuşma yapmış, alaturkanın miskin ezgilerine karşı batı müziğinin canlı ezgilerinin Türk ulusunun şen ve hareketli yapısıyla özdeşleştirmiştir. Bu bağlamda, “miskin” Arap’ın karşısında “dinamik” Avrupalı yerleştirilmiş ve Türklerin bu ikincisine daha yakın olduğu kabul edilmiştir. Burada Osmanlının son dönemlerine ilişkin bir gönderme yapıldığının da altını çizmek gerekmektedir. Ağırkanlı işleyen ve sürekli gerileyen Osmanlı karşısında dinamik, yenilikçi ve çağdaş bir Türkiye ancak geçmişle bağların koparılmasıyla mümkün olacaktır.

2. 3. Musiki İnkılabı

Müziğe yapılan müdahalelere baktığımızda Cumhuriyet rejiminin bu uygulamaları kendi kurumları aracılığıyla gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda müziği de bir kurum olarak değerlendirirsek resmi bir kurumun kültürel bir kuruma müdahalesinden söz etmek yanlış olmayacaktır. Kültürel bir kurum olarak değerlendirdiğimiz müziğin de diğer kurumlarda olduğu gibi örgütsel bir yapısı bulunmaktadır. 1923'e kadar Osmanlı yönetiminde Maarif Nezaretine bağlı olan "Darül Elhan" (müzik sanatına ilişkin olan resmi kuruluş) ağırlıklı olarak Türk musikisi ile ilgilenen öğretim kadrosunu bünyesinde barındırmaktaydı. 1926 yılında Darül Elhan'ın adı "Konservatuar" olarak değiştirildi (İstanbul Belediye Konservatuarı). Bu değişiklik salt şeklen olmamıştır ayrıca bir anlayış değişikliğini de barındırmaktadır. Bu tarihten itibaren Doğu musikisi bölümü kapatılarak ağırlıklı olarak Batı musikisi çalışmalarına önem verilmiştir. Bu politikanın izlenmesinde eğitim sisteminin bütünüyle modernize edilmesi, tekke ve zaviyelerin kapatılarak alaturka musikisinin hayat bulduğu bu kurumların ortadan kaldırılması çağdaşlaşma ve Batılılaşma politikalarının izlenmesiyle paralellik gösteren uygulamalardır. İstanbul Belediye Konservatuarına asıl müdahale 1926 yılında meydana gelmiş ve Ankara, "Türkiye'nin bütün eğitim kurumlarının derece ve programlarının belirlenmesi" görevini kendisine mal etmiş ve programların Bakanlıkça onaylanması gerektiğini bildirmiştir. Burada can alıcı nokta, İstanbul Belediye Konservatuarının gerçek bir konservatuar olabilmesi için yurt dışından uzmanların getirilmesi tavsiyesi ile Türk musikisi bölümünün kapatılmasıdır. Ancak Bakanlık, İstanbul Konservatuarında "Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti"ni kurarak eski musiki eserlerinin toplanmasını ve tasnif etmelerini de bir karara bağlamıştır. Bu heyet dolayısıyla konservatuardaki alaturkacı kadronun çalışmalarına İstanbul Valiliği ve Belediye Başkanlığının hoşgörüsü dahilinde devam edilmiştir. Bu kurum Ankara Devlet Konservatuarının açılmasıyla eski önemini yitirmiş ancak 1943'ten sonra Türk musikisi çalışmalarına başlamıştır ve halen Marmara Üniversitesine bağlıdır (Katoğlu, 2002: 446-447).

Ankara Devlet Konservatuarının açılmasının temel gerekçelerinden biri değinildiği gibi Batı uygarlığını yakalama çabasıdır. Sonuçta, hem musiki sorunlarına çözüm önerileri getirecek hem de müzik öğretmenleri yetiştirecek yeni ve Batı anlayışına uygun bir okula gereksinim duyulmuştur. O dönem dahilindeki müzik öğretmenleri Batılı eğitim anlayışından uzak ve “alaylı” kişilerden oluşmaktaydı. Bu amaçla 1926 yılında öğretim görevlisi yetiştirmek amacıyla Avrupa’ya öğrenci gönderimi yapılmıştır. 1928 yılında eğitim verilen binanın inşasıyla Musiki Muallim mektebi tam donanımlı bir eğitim kurumuna dönüşmüştür. Yanı sıra 1935 yılında Almanya’dan besteci Paul Hindemith Türkiye’ye davet edilerek oluşturulmaya çalışılan milli musikiye yardımcı olması istenmiştir. Hindemith’ten Türkiye’deki her türlü müziği dinleyerek bir rapor hazırlaması istenir. Yapılan çalışmalar sonucunda bir rapor hazırlanır. Rapor “Türk Musiki Hayatını Kurmak İçin Teklifler” başlığını taşımaktadır ve büyük bir kısmını konservatuara ilişkin maddeler oluşturmaktadır. Bu raporun sonucu, kurulacak milli musikiye oldukça katkı sağlayacak ve konservatuarın iç dinamiğini de belirleyecektir (Katoğlu, 2002: 449).

Milli musikinin kurumsal evrimi bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Müziğe ilişkin yapılan müdahalelerin en kısa sürede benimsenip kabul edilmesi bir anda gerçekleşecek bir olgu değildir. Müzik alanına müdahalelere ilişkin kullanılan “müzik devrimi” terimini kullanan bizzat Atatürk’tür. Akaş’ın aktarımına göre, Gazi bir gün çevresindekilerle sohbet ederken en zor devrimin hangisi olduğunu sormuş ve yanıtını yine bizzat kendisi vermiştir; “En güç devrim müzik devrimidir. Çünkü müzik devrimi, şahsa önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir aleme yönelmeyi gerektirir...Çok zor ama yapılacaktır” (Akaş, 1998: 120). Atatürk, bu türde bir devrimin yapılması gerekliliğini 1 Kasım 1934 tarihindeki Meclis açış konuşmasında şöyle ifade eder:

Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu

açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu yolda Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir (Ali, 1988: 1531).

Bu yönde yapılan müdahalelerden ilk olarak, Atatürk'ün Meclis açış konuşmasının ardından 2 Kasım 1934'de Dahiliye Vekili Şükrü Kaya bir genelge yayımlayarak bundan böyle radyo programlarında “alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınması” uygulaması başlatılmıştır. Bu uygulama radyolarla sınırlı kalmamış ve yurt çapında bir uygulama olmuştur (Akaş, 1998: 122–123).

“Halka rağmen halk için” anlayışıyla uygulanan resmi ideolojiye oluşan tepki çok geçmeden kendisini göstermeye başlamıştır. Bu tepkinin büyük bir kısmı toplum tarafından oluşturulmuş olsa da yönetici elitler içerisinde de dile getirilemeyen tepkilerden de söz etmek mümkündür. Batı müziği halkın kendisini soyutladığı bir tür olarak varlığını resmi ideoloji sığınağında korumaya çalışmıştır. Batı müziği karşısında yasaklanan yerli müzik ise Türk müziği bestekarları ve halkın desteğini alarak varlığını korumaya devam etmiştir. Burada sözü edilen bestekarlar Batılı anlamda eserler veren bestekarlar değil ideoloji tarafından dışlanan klasik Türk müziği bestekarlarıdır. Halkın yasaklara ve Batılı müziğe karşı oluşturduğu tepki Arap radyolarına yönelmesine sebep olmuş, Kahire radyosu o günler içerisinde oldukça popüler hale gelmiştir. Burada akla, Arap ezgilerinin ve sazlarının, Osmanlının geleneksel saray müziği ezgilerini ve sazlarını barındırdığı ve dolayısıyla halkın bundan ne şekilde etkilendiği sorusu gelebilir. Bu sorunun cevabını oldukça basittir: Sinema. Halkın büyük rağbet gösterdiği sinema sektörü, dönem itibariyle Arap filmlerinin etkisi altındadır. Hatta bu filmlere Türkçe dublaj yapılmış ve şarkılı filmler için özel olarak besteler yapılarak dönemin ünlü seslerine okutulmuştur. Sinema sektörü bir yandan, radyoların ayarlı olduğu Arap radyo kanalları bir yandan Osmanlı döneminde halka inmeyen “saray müziği benzeri” diyebileceğimiz bir

müzik türü bu şekilde halk içerisinde kabul görmüştür. Bu türün genel yapısını ilerleyen kısımlarda tekrar ele alınacaktır.

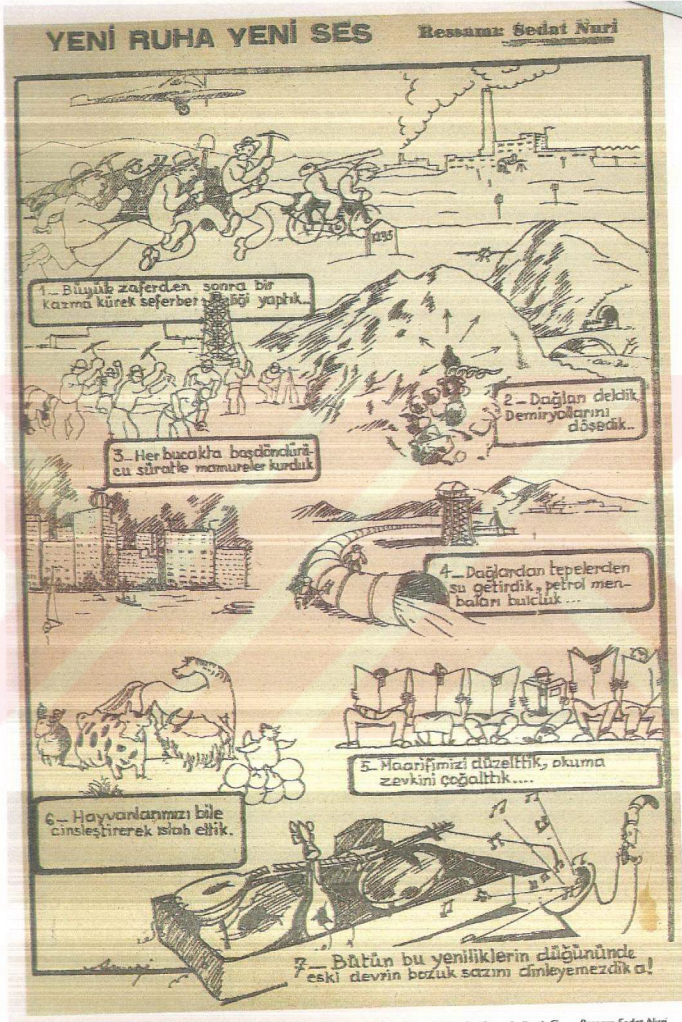
Getirilen yasaklara halkın oluşturduğu tepki kadar yönetici elitler arasında da bir huzursuzluk yarattığını belirtilmişti. Şimdi bu noktaya tekrar dönecek olursak, yasağın Atatürk'ün fikri olmadığı ve bu durumdan oldukça pişman olduğu yönünde çeşitli yorumlar da bulunmaktadır. Nitekim Akaş'ın aktardığına göre yasağın devam ettiği yıllarda bir sohbet sırasında Vasfi Rıza Zobu alaturka bir şarkı okumuş ve bittikten sonra masadakiler ne olacağını beklemeye başlamışlardır. Atatürk şöyle devam eder: “Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar...Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara (Batılılara) da dinletmek çaresi bulunsun... “Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı Milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim” demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafımı edemez oldum” (Akaş, 1998: 123). Bu yasak 1936 yılında Türk Telsiz Telefon A. Ş. tarafından işletilen İstanbul ve Ankara vericilerinin sözleşmesinin bitmesiyle ve bu vericilerin devletin eline geçmesine kadar sürmüştür. Ankara Radyosu müdürlüğüne atanan Veli Kanık radyolarda tekrar oyun havaları ve şarkıların çalınmasını sağlamıştır.

Burada yönetici kadronun gerek bilinçli gerekse bilinçsiz bir şekilde heyecana kapılarak aceleci kararlar almasını ve attığı adımdan geri dönmemesiyle bilinen Atatürk'ün bu uygulama karşısında çaresiz kaldığını söylemek mümkündür.

Müzik alanında yapılan reformları yukarıda değinildiği üzere iki farklı boyutta ele almak doğru olacaktır. Bunlardan ilki, müziğin kurumsal yapısına ilişkin gerçekleştirilen ve çağdaş eğitim anlayışıyla yeniden örgütlenen konservatuarlar, bir diğeri de halkın beklentilerini hiçe sayılarak tepeden inme bir zihniyetle halka empoze edilmeye çalışılan Batı müziğidir. Her iki boyutta da iyi niyetlerin söz konusu olup olmadığı tartışmaya açıktır. Ancak konservatuarların başarılı, Batı müziğinin benimsetme çabalarının ise başarısız olduğu da bir gerçektir. Devlet

hesabına Avrupa'ya eğitim amacıyla gönderilen öğrenciler başarılı olmuş hatta bazıları ulusal ve uluslar arası başarılarla imza atmışlardır. Bu kişilerin yetiştirdiği öğrenciler de kendilerinden sonra gelenleri yetiştirerek bugünkü konservatuarlardaki eğitiminin temelini oluşturmuşlardır. Müzik devrimin bir diğer boyutu olan resmi ideolojinin Batı müziğini halka empoze etme çabası, halka kendi müziğini yasaklaması anlamında başarısız olmuştur. Bu yasak beraberinde halkın Arap radyolarına yönelmesine yol açmış ve unutturulmaya çalışılan Osmanlı kültürünün bir parçası olan geleneksel saray müziğinin değişik bir versiyonunu halk benimsemiştir. Bu yeni tür, bugün Türk Sanat Müziği olarak adlandırılan türdür. Biçim olarak katı müzik kurallarından tam bağımsız olmasa da saray müziğindeki gibi dinleyicisinden müzik bilgisi istemez. Bunda resmi ideoloji tarafından dışlanan Türk müziği bestecilerinin de etkisi olmuştur. Bu besteciler içerisinde geleneksel saray müziği ezgileri taşıyan yapıtlar oluşturulmuş ve bu yapıtlar halk içinde oldukça popüler olmuştur. Yapı itibarıyla saray müziğiyle yer yer özdeşlik gösterse de geleneksel saray müziğinden ayrılan noktası “dil” dir. Osmanlı Türkçe’ sinin yerini halkın dili almış, tür, yapı, makam ve usul bakımından saray müziğinin ezgileri kullanılmıştır. Kısaca müzikte yeni bir sentez oluşturulmuş ve bu sentez popüler hale gelmiştir. Bu türün öncüsü olarak Saadettin Kaynak’ı göstermek ise yanlış olmayacaktır. Kaynak ve ekolünden gelen bestecilerin eserleri dönemin ünlü sesleri tarafından plak yapılmış ve bu plaklar halk tarafından rağbet görmüştür.

Resmi ideolojinin müzik alanına bu denli müdahalede bulunmasının ardında yatanın, geleneksel Osmanlı yapısını ve mirasını tarihe gömerek yeni bir ulusal kimlik ve aidiyet duygusu yaratma çabaları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu müdahaleler aracılığı ile müzik tekseslilikten kurtarılıp çoksesli hale getirilecek ve Batılı olunacaktır. Ancak gerçek hedef Batı müziğini olduğu gibi alarak halka empoze etmek değil, kendi müziğimizi batılı hale getirmek olduğu bizzat Atatürk tarafından da belirtilmiştir. Bu durumu özellikle Atatürk’ün Türk müziğine ve bu türün icracılarına verdiği değerden de çıkarmak mümkündür.



1935 Yılında Batılılaşma hareketinin özetini gösteren ressam Sedat Nuri tarafından çizilen bir afiş. (Kaynak: 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları, S; 21)

2. 4. Resmi İdeoloji ve Assolistler

Cumhuriyet rejiminin uyguladığı Kemalist reformların birçok alanda kendisini hissettirdiği, bu reformların bazılarının toplum tarafından hemen benimsenip kabul edildiği bazılarının ise baskı uygulanarak “halka rağmen halk için” anlayışıyla topluma dayatma çabalarının olduğu bir gerçektir. Kamusal düzenlemeler bağlamında, Osmanlı ile bağların tamamen koparılması ve oluşturulmaya çalışılan “yeni kimlik” ve “aidiyet” duygularını besleyerek, ulus devlet anlayışını benimsetebilme uğraşları içerisinde müzik ve ona bağlı olan birimlerin dönüştüğü/dönüştürüldüğü açıktır. İdeoloji, “kurucu ve koruyucu devletleştirme siyasası” güderken kimi zaman da “imha” ya yöneldi” (Üstel, 1994: 53).

Yukarıdaki “imha” içerisine birçok olguyu sığdırabilmek mümkündür ancak ele alınan konu müzik olduğuna göre imha-müzik ilişkisini irdelemek gerekir. Bir önceki kısımda ele alındığı müziğe müdahale yaptırım boyutlarına dönüşmüş ve bunun sonucunda halkın tepkisiyle karşılaşılmıştır. Oluşan bu tepki, kitlelerin radyo istasyonlarını, ulusal radyolar yerine Arap, özellikle de Kahire radyo kanallarına ayarlamaları şeklinde gerçekleşmiştir. Akaş, o yıllarda Kahire radyosunun oldukça popüler olduğunu ve 1935’te orkestra şefi Praetorius’un Riyaseticumhur Orkestrasının başına geçmesiyle, radyo satın almaya gidenlerin “İçinde Praetorius olmasın ha!” dediğini anlatmaktadır (Akaş, 1998: 123). Bu tepkiye bir destek de “alaylı” bestecilerden gelmiş ve içeriğinde Arap melodileri taşıyan eserler verilmiş, ünlü seslerin bu eserleri yorumlayarak özellikle dışlanmaya çalışılan geleneksel saray müziği popüler hale gelmiştir. Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta vardır ki o da, bu yeni eserlerin yapı bakımından saray müziğiyle hemen hemen özdeş, dil bakımından ise tamamen farklı bir biçimde olduğudur. Böylece üzeri tamamıyla kapatılmaya çalışılan Osmanlı’nın bu kültür mirası biçim ve form değişikliğine uğrayarak halka inmiştir. Geleneksel dönem içerisinde Klasik Türk müziği yalnızca seçkinlerin müzik türü olarak addedilmiş ve saray içerisinde sınırlı kalmışken, uygulanan yaptırımların etkisiyle artık halka inmiş bulunmaktadır. Böylece,

Osmanlı'nın izlerini silmeye çalışan resmi ideoloji bir anlamda başarısızlığa uğramıştır demek yanlış olmayacaktır.

Resmi ideolojinin muhalefetine uğrayan müzik türlerini en temel bağlamda Klasik Türk müziği ve Halk müziği olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bu muhalefetten diğerine göre daha fazla etkilenen tür ise Klasik Türk müziğidir. Bunun sebebi bu türün, yukarıda anlatılan Klasik Osmanlı geleneğinden gelmesinden kaynaklanmaktadır. Halk müziği görece daha az muhalefete uğramıştır çünkü resmi ideolojinin müdahale alanlarının sınırlı olduğu yerlerde bu müzik türü varlığını korumaya devam etmiştir. Hatta bu türü geliştirmek amacıyla çeşitli incelemeler yapılmış ve bir derleme çalışması uygulanmıştır:

İktidarın Halk Müziğine karşı gösterdiği bu ilginin temelinde bir yandan tarımsal yapı ve kırsal nüfusun dayattığı Türkiye gerçekliği, diğer yandan da halkçı ideolojinin içinde barınan temel bir paradoks bulunmaktadır. Keskin bir devlet bilincine sahip olan ama maddi anlamda bir vatan bilinciyle donatılmamış Osmanlı aydınından farklı olarak Cumhuriyet aydınına, sınırların Misak-ı Milli'ye indirgenmesiyle sosyal açıdan tanımlanmamış ve yabancı olduğu bir Anadolu gerçeğiyle karşı karşıya gelmişti. Bu bağlamda halkçılık ve köycülük ideolojisi siyasal bir realizmin ötesinde tanımaya/tanımlamaya yönelik bir araştırıcı zihniyeti de içermekteydi. Siyasal iktidar ve onun aydınları Anadolu'ya belirsizliğin de getirdiği bir endişe ile yönelirken karşılaştıkları çok kültürlü, heterojen yapı karşısında denetimi kolaylıkla ellerinden sıyrılabilecek popüler kültürü kendi haline bırakmak yerine "onlar gibi" yapıp söz konusu kültürün kimi parçalarından bir bütün oluşturdular ve nihayet onu "devletleştirdi"ler (Üstel, 1994: 48-49).

Klasik Türk Müziği ise bu tür çalışmalardan soyutlanmış olmasına rağmen yönetici elitler arasında bireysel olarak rağbet görmeye devam etmiştir. İstanbul

Belediye Konservatuarında Klasik Türk Müziğinin çalışmalarına resmi anlamda son verilmiş olmasına rağmen bu türün uygulayıcıları, İstanbul Valiliğinin ve Belediye Başkanlığının hoşgörüsü dahilinde çalışmalarına devam etmiştir. Yanı sıra “Tek Adam” Atatürk’ün de bu türe karşı özel bir ilgisi olduğu ve sohbet toplantılarda çeşitli kimselerce yorumlandığı bilinmektedir. Önceki kısımda da anlatıldığı gibi Atatürk’ün “müzik devrimi” olarak nitelendirdiği hareketin, uygulayıcı kesim tarafından yanlış anlamlandırılarak farklı boyutlarla ele alındığı bilinmektedir.

Görünürde her ne kadar dışlanıyor gibi görünse de Klasik Türk Müziği varlığını her dönem içerisinde korumaya devam etmiştir. Gerçekte muhalefet gören bu müzik türü değil, onun sembolü olduğu Osmanlı kültürü yani saray kültürüdür. Gerek besteleyen ve yorumlayan gerekse dinleyicisinden musiki bilgi birikimi isteyen bu tür, Osmanlı elitlerinden sonra Cumhuriyet elitlerine hizmet etmeye yukarıdaki tüm muhalefetlere karşın devam etmiştir. Özellikle saray içerisinde “erkek egemen” sınıfa çoğu zaman “erkeklerce” yorumlanan Klasik Türk Müziği, Cumhuriyet sonrasında değişen konumu ve statüsüyle kadın vokaller tarafından da seslendirilmiştir. Yorumlanan eserleri plak yapan kadın sanatçılar, dönemin müzik endüstrisi tarafından keşfedilmiş ve bu isimlerin yaptıkları plaklar oldukça popüler hale gelmiştir. Üstel’in aktardığına göre, iktidarın Klasik Türk müziğine karşı izlediği sınırlayıcı tutum karşısında plak şirketleri harekete geçerek alaturka okuyan sanatçılara önem vermiş, özellikle içerisinde kadın seslerinin de bulunduğu fasıl heyetlerinin plakları büyük tirajlara ulaşmıştır (Üstel, 1994: 45). Müzik alanında da kadının kendisini kanıtlaması yine aynı döneme denk gelmiştir. Cumhuriyetten önce sadece gayrimüslim kadınlara tanınan bu hak, Cumhuriyetle beraber Türk-Müslüman kadınına da tanınmış ve ulusal şöhrete ulaşan birçok kadın ses sanatkanı yetişmiştir. O dönemde, gazino kültürü yeni geliştiğinden şimdilik bu isimleri “assolist” başlığı altında toplamak yanlış olacaktır. Bu yüzden bu kadın ses sanatçıları dönemsel adıyla şimdilik “hanende” olarak anılacaktır.

Hanendeler de tıpkı assolistler gibi bir eğlence programında sahneye en son çıkar ve programı finale bağlar ancak bu programlar gazino kültüründe olduğu gibi

kendi içerisinde örgütsel bir yapıya sahip değildir. Programda yer alan sanatkarlar öncelikle toplu olarak fasıl yapar daha sonra solo olarak şarkı okurlar. Bu tür programlarda yer alan kadın sanatkarlar abartılı sahne kıyafetlerine de sahip değillerdir. "...Kemalist musiki inkılâbının geleneksel Türk müziği karşısındaki gözden düşürmeye yönelik tavrı, Türk musiki camiasının kendisine yeni bir siyasi rejim karşısında meşrulaştırma ve kanıtlama çabası içerisinde daha "uygar" bir görünüm kazanmak amacıyla "Avrupai" bir dinleti düzenine yönelmesine yol açacaktır. Böylece "çağdaş" bir biçime bürünme kaygısı, 1920'li yıllarda ama özellikle 1930'lardan sonra bir şef yönetiminde, belli icra mekanlarında, belli kıyafetlerle, belirli icra sayısı ve bazı standart kalıplarla icra edilen müziklere prestij kazandırmaya başlayacaktır" (Üstel, 1994: 48). Bu alıntıda da belirtildiği üzere, resmi ideoloji tarafından dışlanan Klasik Türk Müziği ve onu icra eden sanatkarlar, varlıklarını devam ettirebilmek için kabuk değiştirme yöntemini kendilerince uygulayarak, ideolojinin istediği Batılı imajına bürünmeye çalışmışlardır. Bu, bestelenen eserin dilsel yapısından icracıların giyimlerine kadar uzanan bir evrimi içermektedir. Bu anlamda en büyük evrim ise kadın ses sanatçılarının bu alanda kendilerini göstermesiyle hayat bulmuştur. Bu hem Türk kadını için kendisini ifade edebileceği ve daha önce deneyim kazanmadığı farklı bir alan hem de modern, çağdaş ve batılı Türk kadını imajının Avrupa'ya açılışının penceresi olacaktır. Hanendeler ve resmi ideoloji hakkında yazılan kaynaklar neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu türden bilgilere ancak dönemin ünlü sesleri olan Safiye Ayla ya da Müzeyyen Senar gibi isimlerin kişisel özgeçmişlerinden elde etmekteyiz ki buradaki bilgiler de ancak bu sanatkarların Atatürk ile olan bireysel ilişkilerinden oluşmaktadır Nitekim bu yönde Atatürk'ün Safiye Ayla'ya söylediği şu söz önemlidir; "Safiye, isterim ki tüm dünya müziğimizi senin sesinden dinlesin". Gerçekten de Türkiye'nin değişen yüzünün bir göstergesi olan kadını ve sanatsal bilgi birikimini en iyi ifade edecek olan hanendelerdir. Bir anlamda Türkiye'nin eğitim seferinin neferleri olan kadın öğretmenler gibi, Türkiye'nin Batıya açılan yeni yüzünü gösteren neferler de kadın solistler olacaktır.

Yarın Akşam Saat 21 de
Türk dans ve musikisini Avrupada temsil etmek üzere
hazırlanmış olan büyük program



Safiye Ayla
ve Büyük Saz Heyeti
MONTEMAR
Şark Perileri
Görülmemiş zengin kostüm ve tablolarla
Yeniden inşa edilmiş olan

Kristal Saray'da
Pek kısa bir müddet için
İÇKİSİZ GALA GECELERİ

Not: Biletleri Necmi Rıza Mağazasından, Saray süzmesin gişelerinden ve Kristal Saraydan temin edebilirsiniz. Yerler numaralıdır
Pazar günü saat 15 ten 19 e kadar matine. Telefon: 82643

(Aksüt, 2000: 21)

Bu gazino ilanının anlattığı, yukarıda ifade edilmek istenilenleri özetler niteliktedir. “Türk dans ve musikisini Avrupa’da temsil etmek üzere hazırlanmış olan büyük program” ifadesinin altında, ideolojinin kadın ses sanatçısına yüklediği görev ve sorumluluğun boyutunu bildirir durumdadır.

Cumhuriyet ideolojisinin özellikle yapmaya çalıştığı böyle bir “nefer” yaratma girişimde bulunmak değildir. Bu durum spontane bir şekilde oluşmuştur. Klasik Türk Müziğinin ikinci plana itilmesi bu türün halk arasında da popüler hale gelmesine yol açmış ve bu türü yorumlayan kadın ses sanatçılarının ortaya çıkmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır.

Sonuç olarak, her anlamda çağdaşlaşma, modernleşme ve son kertede Batılılaşma arzusu içinde olan Cumhuriyet ideolojisi, bu uğurda birçok alana el atmış

kiminde başarıyı yakalarken kiminde sonucunu tahmin edemeyeceği durumlarla karşılaşmıştır. Bunlardan birisi de “müzik devrimi” olarak nitelendirilen durumdur. Aslen Klasik Türk müziğini dışlamak gibi bir hedef yoktur. Asıl amaç, Osmanlı saray kültürünün bir parçasını oluşturan bu müzik türünün “kültür” yönünün devamlılığını engellemektir. Böylece çok uluslu bir imparatorluktan milli ve türdeş aynı zamanda medeni bir ulusa geçişin adımları “kültür” alanı bu şekilde halledilmiş olacaktı. Fakat bu uygulamanın olumsuz sonuçları en kısa sürede kendisini göstermeye başladı ve beklentilerle uyuşmayarak halkın tepkisiyle karşılaştı. Hedeflenen gaye, Türk kültürünü yansıtan müziğin yerine Batı müziğini ikame etmek olmamasına rağmen acelece alınan kararlar bu tepkinin oluşmasında en büyük etkindir. Halk anlamlandıramadığı ve tamamen yabancı olduğu Batı müziği karşısında taleplerini Arap radyolarından yana kullanmış, besteciler de Arap melodileri taşıyan eserler vererek bir anlamda bu tepkiye destek olmuşlardır. Plak yapım şirketleri de bu rağbetin farkına varmış ve popüler isimlere plak yaparak canlılığın hızlanmasına yol açmışlardır. Bu türü seslendiren kadın sanatçılar, Klasik Türk Müziğini erkek egemenliğinden kurtarmışlar ve Cumhuriyetin kendilerine sağladığı bu alanda kendilerini kanıtlamışlar ve kabul ettirmişlerdir. Yeni Türkiye'nin Batıya açılan yeni kadın yüzü olarak görülmüşler ve bu bağlamda bir nefes olmuşlardır. Aynı zamanda eğlence sektörü içerisinde de yerlerini alarak 1970'lerdeki assolist kültürünün öncüsü olmuşlardır.



Cumhuriyetin ilk assolistlerinden ve sonraki assolistleri etkileyen isim Müzeyyen Senar.

III. BÖLÜM

3. TÜRKİYE'DE MÜZİK ÜRETİMİ

Bugün, birçok alanda olduğu gibi müziği de kapitalist üretim biçimi şekillendirmektedir. Müzik ve pazar ilişkisi sanıldığından daha karmaşık bir duruma karşımıza çıkmaktadır. Müzik yapım firmalarının altında yer alan örgütlenmelerin de kendi içinde çeşitlenerek ekonomik bir süreç oluşturduğundan ve üretim-tüketim dengesi içerisinde kendine yer bulduğundan söz etmek mümkündür; besteciler ve söz yazarları, yorumcular, dağıtım şirketleri, stüdyo müzisyenleri, plak eleştirmenleri, plak-kaset-CD üreticileri, eserin tanıtımını yapan aracı kurumlar (basın, televizyon, radyo vb.) ve hatta üretilen eserden bandrol vergisi alan devlet ilk olarak akla gelenlerdir. “Müziğin endüstrileşmesi müziğin bizahiti oluşturulduğu süreci betimler. Bu öyle bir süreçtir ki, sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getirir (ve birbirine karıştırır). Yirminci yüzyıl popüler müziği denince akla yirminci yüzyılda yapılan popüler müzik plakları gelir. Müzik endüstrisinin dışında varolan bir şeyin (Bir şarkı mı? Bir şarkıcı mı? Bir yorum mu?) plağından değil; hangi şarkıların, şarkıcıların ve yorumların hayat bulacağını belirleyen bir iletişim biçiminden söz ediyoruz” (Frith, 2000: 73). Ayrıntılara girmeden önce dünyada ve Türkiye’de bu endüstrinin nasıl geliştiğine dair kısa bir tarihi bilgi vermeye çalışalım.

3. 1. Plak Endüstrisinin Gelişimi

İlk ses kayıt cihazı 1855’te Scott tarafından geliştirildi ancak bu sesi kaydetmesine rağmen bu kaydı tekrar sese dönüştüremiyordu. Yine de 1877’de Edison’un çalışmalarına öncülük etti. Edison’un geliştirdiği bu alet sesi silindirik bir folyo üzerine kaydediyor ve anında dinlenebiliyordu. Nitekim bu alet fonograf olarak adlandırıldı ve 1888’de daha da geliştirilerek “Graphophone” adı altında pazarlama lisansı bir şirkete satıldı. Takip eden süreç içerisinde yeni gelişen teknolojilerle birlikte insanlar artık tren sesi değil sevdiği şarkıcının sesini de dinlemeye başladı.

Bu gelişimlere bağlı olarak değişik plak şirketleri kuruldu ve bu şirketler kendi sanatçılarını yaratmaya başladı. Bu ilk şirketlerden bazıları Columbia, The United States Gramophone Comp., Decca ve benzeridir. İlk gelişmeler öncelikle Amerika'da başlamış zamanla İngiltere, Almanya, Fransa ve nihayet oradan da İstanbul'a yayılmıştır.

İstanbul'da ilk gramofonlar Columbia ve Viktorola etiketlerini taşımaktaydı. Bu gramofonlarda sesi kaydedip tekrar dinleme olanağı sunmasına rağmen sanatçı her kovan (henüz plak geliştirilmemişti) için ayrı ayrı kayıt yapmak zorundaydı; yani seri üretim henüz söz konusu değildi. Buna rağmen yine de geniş "kovan" arşivi söz konusuydu ve ilk kovan sahipleri Tamburi Cemil Bey, Hafız Sami Bey gibi isimlerdi. Bu dönemde İstanbul'da fonografcı dükkanları açılmış ve dükkanlar ikiye bölünmüştü; ilk bölümde ses kaydı yapılıyor diğer bölümde ise bu kayıtlar satışa sunuluyordu. Bu dönemin üzerinden on üç yıl geçtikten sonra teknolojik gelişmeler olmuş, kovanların yerini dairesel plaka şeklinde "plaklar" almıştır. Böylece seri üretim başlamış oluyordu ve sanatçının sesi bir kez kaydedildikten sonra o kayıttan birçok kopya yapmak mümkün oluyordu. Burada dikkat çeken bir diğer konu müziği üreten ve pazarlayan şirketlerin ya da ailelerin yabancı kökenli olmasıdır. Osmanlı zamanında ticaretin büyük şekilde gayrimüslimlerin elinde olmasının burada büyük payı vardır. Ancak bu dengeler Cumhuriyetin ilanından sonra değişmiştir. Müzik üretimi yabancıların tekelinden alınmıştır ancak bu sefer de yabancı sermayenin girmesine izin verilmiştir. Her alanda yerli üretim arzu eden cumhuriyet ideolojisinin bu durumu öncelikli sorun olarak görmediğini söylemek mümkündür. Bu anlamda Türkiye'ye giren ilk yabancı İngilizlerin His Master Voice firmasıdır. HMV firmasına bağlı çalışan sanatçı sayısında da artan bir rakam söz konusudur. Bu firmanın ardından Blumenthal kardeşler Columbia firmasının Türkiye ve Orta Doğu temsilciliğini alır ve Columbia etiketli plakların üretimi Feriköy'de başlar. Bu dönemde piyasadaki plak firmalarının sayısında da çeşitlenme söz konusudur. Columbia'nın yanı sıra Odeon, Sahibinin Sesi, Pathé, Parlophon bu firmaların başında gelmektedir. "Türkiye'de taş plakların altın çağı başlamıştı. Sahibinin Sesi'nde Münir Nurettin, Odeon'da Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses, Columbia'da Safiye Ayla lokomotif oldular...1950'ye kadar taş plak ve gramofon

Türkiye’de beklenenin üzerinde satıldı” (Karabey, 1999: 170). Beklenenin üzerinde satışların yaşanmasının en temel nedeni dünyada radyonun yaygınlaşmasına rağmen Türkiye’de yeterli elektrik üretiminin olmaması ve yapılan radyo yayınlarının da sınırlı bölgelerde dinlenebilmesidir. Diğer önemli bir konu ise radyodan yapılan yayımların Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda Batı müziği olmasıdır. Halkın bu müzik türünü benimsememesi plak satışlarının yükselmesine sebep olmuştur. Piyasa bu halde seyrini korurken dengeler bu sefer Zeki Müren isminin duyulmasıyla tekrar bozulacaktır. Müren ilk plaklarını Sahibinin Sesi hesabına doldurmuştur. Zamanla isminin yayılması ve tutulan bir sanatçı haline gelmesiyle 1955 yılında Sahibinin Sesi firmasında çalışan Mihran Gürciyan bu firmadan ayrıldı ve Müren ile anlaşarak Müren Plak adı altında yerli sermaye ile ilk plağı yaptı. Daha sonra Gürciyan Agop Ürgüplüoğlu ile anlaşarak 1955 yılı içerisinde Grafson firmasını kurdu. Grafson Avrupa’dan plak üretimi için gerekli olan makineleri ithal etti ve fabrikasını Topkapı’da kurdu (bu fabrika daha sonra Küçükköy’e taşınmıştır). “Grafson yerli sermaye ile kurulan ilk plak fabrikasıdır. Önemli olan nokta Gürciyan’ın *Fixsage* sistemini başlatmış olmasıdır; yani plak yapan sanatçıyla ve telif hakkı sahipleriyle baştan sabit bir meblağ için anlaşmak...bu bir devrimdi çünkü satılan plak sayısı ile orantılı ödeme gelmişti; yani *Pourcentage*. Zeki Müren böyle ikna edilmişti. Arkası geldi. Grafson piyasada tutulmuştu.” (Karabey, 1999: 171).

Teknoloji gelişimiyle beraber müzik endüstrisine de yeni alternatifler sunmaktaydı. Nitelik olarak 78 devirli taş plaklardan daha hafif ve pratik olan 45 ve 33 devirli plaklar endüstriye sunulan yeni nimetlerdi. “Grafson Ltd. şirketi Yeşilköy’deki fabrikasına 1958’de plastik plak üretim makineleri getirdi ve kurdu. Taş plak üretimi ve plastik plak üretimi beraberce devam ediyordu. Tarihi dönemini tamamlamaya hazırlanan taş plak üretimi ve satışı azalıyor 45 ve 33’lük plaklar artıyordu” (Karabey, 1999: 171). Bu üretim mekanizmasına yeni firmalar da eklenmeye başladı; Şençalar, Melodi Plak, EMI bunlardan birkaçıdır. Bu firmalar kendi prodüksiyonlarının plak üretimini yapıyordu yani fason üretim söz konusu değildi. Bu durum 1962 yılında iş adamı İzzet Şefizade’nin Diskofon adı altında bir müzik şirketi kurmasıyla ve sahibi olduğu Doğubank İş Hanının bodrum katındaki yerleri müzik yapımcılarına kiralamasıyla değişti. Diskofon firması isteyene fason

plak imalatı yapmaya başladı. Bu metot aynı zamanda piyasanın büyümesine de yol açtı ancak ilgili legal düzenlemelerin yoksunluğundan karışıklıklara da sebep oldu. Böylece korsan yapım ortaya çıktı; müzik yapımcılarının sayısında hızlı bir artış oldu. Korsan yapım günümüzde de önemli bir sorun halindedir hatta bu durum yüzünden günümüzde yapım firmaları iflas etmeye başlamıştır. Bu konuya ilerleyen kısımlarda değinilecektir.

Plastik plak yapımcılarının sayısında her geçen gün artış gözlenmektedir. Bu dönemde piyasaya hakim olan ve bazılarının varlıklarını günümüze dek koruduğu bazı firmalar şunlardır; “Melodi, Diskofon, Atlas, Tezelli, Şençalar ve Efes, Coşkun, Odeon, Pathé, Columbia, Sahibinin Sesi, Turkufon, Sayan, Harika, Grafson, Diskotur, Taç, Ezgi, Ergaz, İstanbul, Senay vd.” (Karabey, 1999: 172). Müzik firmaları içerisindeki bu çeşitlilik beraberinde piyasanın da her zaman canlı kalmasını sağlıyordu. Var olan sanatçıların yanında yeni şarkıcılar piyasaya çıkıyor “geçici” ya da sürekli yıldız konumuna yükseliyorlardı. Bu anlamda İstanbul Manifaturacılar Çarşısı müzik endüstrisinin nabzının attığı yer durumuna geliyordu. Müziğin endüstrileşme süreci, yurt dışında işçi olarak çalışanların yurda beraberinde getirdikleri kasetler ve kasetçalarla daha da hız kazandı. Pratik olarak 33 ve 45 devirli plaklardan daha kolay ve ucuz ulaşabilme imkanı sağlayan bantlar, taş plakların tahtına geçen plastik plakları yerinden ediyordu. Avrupa ve Amerika’da 45’lik ve 33’lük üretimi devam ederken Türkiye’de devirli plaklar ömrünü tamamlamıştı. Böylece üretim daha kolay ve ucuz hale geliyordu. “Piyasa belli olmuştu, bunun adı “kasetçilik” idi. Firmalar uyanmıştı, Kervan ve Yavuz otomatik makineler ithal ederek seri imalata geçtiler...Piyaniş şantörler Ferdi Özbeğen ve Ümit Besen ile canlanan kaset piyasası sonraları İbrahim Tatlıses’in Mavi Mavi’si ile iki milyonu yakaladı. Sezen Aksu rekorlar kırdı. O günleri yaşayan müzik yapımcıları kendi kendilerine soruyorlar, “Acaba yasal mı önde gidiyordu yoksa korsan mı?” diyorlar ve “Denk gibiydi” diye ekliyorlar” (Karabey, 1999: 173). Burada önemli bir noktaya değinmek gerekir. Kaset yapım teçhizatını Türkiye’ye getiren ilk firmalardan olan Yavuz Plak ve Kervan Plak şirketlerinin sermaye birikimi sağlayarak gerekli malzemeleri ithal etmesinin nedeni piyasada çok tutulan Emel Sayın, Orhan Gencebay, Ajda Pekkan, Kamuran Akkor vb. isimlerin kendi

bünyesindeki sanatçılar olmasındandır. Bu isimlerin çalışmaları nitelikli alt yapıyla desteklenerek piyasaya sunulmuş ve verim alınmıştır. Sanatçı-yapımcı ilişkileri bağlamında bu konu daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

Görüldüğü üzere Türkiye'deki müzik endüstrisi serüveni ilk olarak yabancı sermayenin sağladığı destekle ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet döneminde de bu durum devam etmiş ve yatırımların öncelikle başka alanlarda yapılması bu devamlılığı sağlamıştır. Takip eden dönem içerisinde sermaye yerleşmeye başladıysa da müzik yapımcılarının büyük çoğunluğu yine azınlıklar oluşturmaktaydı. Hem yorumcu sayısının artması, hem piyasanın farklı beklentiler içerisine girmesi hem de teknolojik gelişmelerin hız kazanmasıyla yapım firmalarının sayısı çoğalmış ve sermaye yerleşmiştir. Firma sayılarındaki bu artış piyasada rekabet ortamını da canlandırmış, yeni isimleri piyasaya sunmuş ve müzik tam anlamıyla endüstri halini alarak kitle için üretim yapar hale gelmiştir. Karabey, 1949 itibariyle piyasanın satış grafiğini şöyle özetler; yıllık kaset satışı 80 milyon, yıllık CD satışı 8 milyondur ve brüt satışlar 350 milyon dolardır (Karabey, 1999: 173).

Türkiye'de müziğin üretimiyle ilgili olarak kısa bir tarihçe sunmaya çalıştık. Peki, günümüzde bu sistem nasıl işlemektedir? Bu süreci kimler, nasıl işletmektedir bunları ele almaya çalışalım.

3. 2. Bugünkü Türkiye'de Müzik Piyasası

Müzik, bugün için artık her anlamıyla metalaşmış bir kavramdır. Müzik, üretim-tüketim döngüsü içerisinde oldukça homojen bir yapıya sahiptir; beste ve sözün bulunmasından sonra şarkıcının bunu stüdyoda müzisyenlerle beraber yorumlaması, sesin kaydedilip çoğaltılması, albümün kapak resimlerinin çekilmesi, bu resimlerin dizgiye girip çoğaltılması, yapımcının bu albümü dağıtacak firmayla anlaşması, dağıtımcıların albümleri depodan daha küçük işletmelere pazarlaması, küçük işletmecinin albümü tüketime sunması, piyasaya tüketimini destekleyen

promosyonun ve tanıtımının diğer aracı kurumlarca yapılması ve en sonunda sizin albümü alıp dinleyip tüketmeniz. Eserin üretilip sizin kaset/CD çalarımıza girmesine kadarki süreç içerisinde birçok aşamaları geride bırakması gerekir. Tüm bunların yanı sıra albüm satış grafiğine bağlı değişkenler de bulunmaktadır. Şöyle ki eğer albümün satış grafiği yüksekse, albümü yapan şarkıcının bir sonraki albümü için çalışmalar yeniden başlayacak ve bu sirkülasyon devam edecektir. “...Eğer bir pop kaseti yapmak istiyorsan önce cebinde çok paran olacak. Çünkü pop kasetlerinin satması için isim lazım...Bu da yetmez, bir de medyaya promosyon yapacaksın-kokteyller yemekler filan. Yoksa televolelere çıkartmazlar seni. Tabi bir de klip çekmek lazım. Bunların hepsine yetecek paran varsa poptan da para kazanırsın. Ama yoksa parayı sokağa atmış olursun...” (Çakmur, 2002: 59). Yukarıdaki alıntı bu durumu doğrular bir niteliğe sahiptir. Endüstri müzik yapımcılarının lehine işler gibi görünse de aslında hangi kurumdan yarar/çıkart sağlayacaksa o yöne doğru bir eğilim göstermektedir. Diyebiliriz ki müzik endüstrinin her bir parçası artık kapitalist üretim sürecine eklenmiştir.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi herhangi bir şarkıcının herhangi bir albümünün satıp satmaması tamamen yapımcı müzik şirketine bağlıdır. Bu bağlamda Türkiye'nin bugünkü müzik piyasasını ilk önce yapımcı firmalar bağlamında ele almaya çalışalım.

Genel olarak yapımcı şirketlerini de ticari bir kurum olarak betimlemek yanlış olmaz. Bu anlamda müzik yapımcılarını büyük, orta ve küçük sermayeli/kapasiteli şirketler olarak sınıflandırmak mümkündür. Büyük yapımcı şirketleri genel olarak ulusal sermaye destekli olan ve yerel üretim içerisinde söz sahibi olan şirketlerdir. Bu şirketler çoğu zaman yerel üretim içerisinde söz sahibi olan orta büyüklükteki şirketleri ya tamamen kendi bünyesine dahil etmekte ya da ortaklıklar kurarak yerel pazarlara girmektedirler. Orta büyüklükteki şirketler yerel pazar içerisinde çok yüksek paya sahip olmasa da isim yapmış ve albüm satışları yüksek olan şarkıcıları kendi bünyesinde toplayan şirketlerdir. Değindiği gibi bu tür şirketler zaman içerisinde ya ulusal sermayeli şirketlerle kurulan ortaklıklarıyla yerel pazarın

parçasını oluşturmakta ya da büyük starların albüm satışlarıyla üretimini sınırlandırmaktadır (Buna örnek Raks Müzik Yapım firmasının Universal firmasına satılmasını ve İstanbul Plak firmasının ise yakın zamana kadar kendi bünyesinde bulunan Tarkan'ın albümlerini üretmesi gösterilebilir. Bu konu ayrıntılı olarak daha sonra ele alınacaktır). Küçük ölçekli müzik yapım şirketleri ise ismi duyulmayan ya da yeni duyulmaya başlayan şarkıcıları (ancak bu isimlerin önemli ölçüde satış potansiyeli olan) kendi bünyesinde bulunduran ve piyasanın büyük çoğunluğuna sahip olan şirketlerdir. Frith'e göre bu küçük şirketler büyük şirketlerin "kobay"ı konumundadır (Frith, 2000: 73). İsmi olmayan ancak piyasada giderek tutularak büyük satış grafiği yakalamaya başlayan şarkıcıları daha sonra yüksek transferlerle büyük şirketler kendi bünyesine dahil etmektedir. Büyük şirketler yeni bir isim bulup çıkarmayı ve o isim üzerinde kumar oynamayı göze almadıkları için bu işi küçük şirketlere bırakmışlardır. Daha sonra yapılan yüksek ücretli transferlerle bu küçük şirketler de kara geçmektedirler. Transferin söz konusu olma nedeni küçük şirketlerin yeni isim yapmaya başlayan şarkıcılarla sözleşme imzalayarak şarkıcıyı kendilerine "bağlamaları"dır. Nitekim dünyada olduğu gibi ülkemizde de bu tür örnekler söz konusudur. Türk müzik piyasası özellikle arabesk-fantezi türü şarkı söyleyen şarkıcıların bu gibi örnekleriyle doludur. Yukarıdaki bu durum yalnız Türkiye için değil dünya için de geçerlidir. Rock'n Roll tarzı müziğin ve şarkıcılarının doğması bu şekilde olmuştur. Çakmur'un belirttiğine göre bu tip küçük şirketler Türk müzik piyasasının %70'ine sahiptir. Türk müzik piyasasında çokuluslu şirketlerin genel stratejisi ise doğrudan pazara girmek yerine piyasaya güçlü olan şirketlerle ortaklıklar kurma ya da doğrudan satın alma yoluyla piyasaya girme yönündedir (Çakmur, 2002: 59). CBS-Uzelli Plakçılık, EMI-Kent Müzik, BMG-Balet Plakçık bunlardan bir kaçıdır. Müzik yapım şirketlerini bu şekilde açıkladıktan sonra yapım şirketlerinin ürettiği müzik türlerine bakalım.

Türk müzik piyasasının nasıl doğduğuna ve geliştiğine yukarıda değinilmişti. Gramofonun Türkiye'ye girmesiyle üretilen müzik türü genelde, önce saray müziği olarak adlandırılan ve TRT kurumunun bu türe sonradan taktığı isimle Türk Sanat Müziğidir. Bunun yanı sıra Türk Halk Müziği şarkıcılarının da plakları yapılmaktadır. Bu durum Cumhuriyet İdeolojisinin Batı kaynaklı müzik tercihi

rağmen devam etmiş, ideolojinin getirdiği dayatmanın da etkili olmasıyla bu tür plakların üretimi ve satışı hız kazanmıştır. Ancak o dönemde bir endüstriden söz etmek yerine ticari olarak üretimden söz etmek daha doğru olacaktır. 1970’li yıllarda TSM ve gelişmeye başlayan pop müzik üretimde başat konumdadır. Hızlı değişimlerin yaşandığı 1980’lere kadar Türk Sanat Müziği üretim piyasasında her zaman üst sırada yer almıştır. Buna bağlı olarak bu tarz okuyan şarkıcılar (ki bunlar assolistlerdir) plak piyasasının hareketli geçmesinde etkin isimlerdir. Köyden kente göçün başlamasıyla yeni bir müzik türü de kendisini yaratmıştır; bu arabesktir. Arabesk zaman içerisinde kendi starlarını yaratmış ve yerini kimseye kaptırmayan Türk Sanat Müziği ve onun starlarını yerinden etmiştir. Bu durum pop müziğin 80’lerde yeniden hareketlenmesine kadar devam etmiş ve nihayet bugün arabesk-fantezi ve pop müzik türleri birlikte piyasaya yön verir hale gelmişlerdir. Üretimin motor gücü gençliktir. Gençliğin dinlediği şarkıcı ya da tarz, müzik piyasasını şekillendirmektedir. Göçle birlikte yaşanan uyumsuzluktan en çok etkilenen gençlerdir. Dolayısıyla onlar kendi içlerinden kendi sorunlarını dile getiren arabesk isimlerin albümlerine para vermektedir. Bunun yanı sıra hareketli/duygusal parçaları teknolojiyle birlikte kullanarak pop albümü yapan şarkıcıların da piyasada rağbet görmesi söz konusudur. Dolayısıyla bugün Türk müzik piyasasının canlı kalmasının tek nedeni bu iki türdür demek yanlış olmayacaktır. Bu sebeple nihayet müzik meta haline gelmiştir. Kapitalist müzik üretiminin anahtar sözcüğü “haz”dır. Çakmur’un belirttiği gibi bu hazzın iktisadi bir değere dönüştürülme süreci de müziğin metalaşması olarak anlam kazanır (Çakmur, 2002: 50). Bu demek değildir ki bu türün dışında şarkı okuyan şarkıcıların albümleri piyasayı etkilememektedir. Yerlerinden olan Türk Sanat Müziği şarkıcılarının albümlerinin eskisi kadar satışlar yapmadığı ortadadır ancak her sanatçının “kemikleşmiş” bir dinleyicisi mevcuttur. Bu isimlerin yüz binler milyonlar satmasını beklemek doğru değildir. Ancak yapımcı da bu durumun farkındadır. Bu “kemikleşme” sayesinde bu isimlerin her yaptığı yeni albüm aşağı yukarı bir öncekinin aynı olacak ve bu seyir değişmeyecektir. Her zaman potansiyel bir alıcı mevcut olduğu için de yapımcı bu isimlerden vazgeçmek taraftarı değildir. Bunun yanı sıra ismi duyulmayan ancak yine potansiyel alıcısı olan şarkıcılardan da söz etmek gerekir. Yerel şarkıcılar bu grup içinde en fazla paya sahip olanlardır. Bu isimler medya gibi sihirli değneğin değmesinden önce de önemli

satışları olan isimlerdir. Yavuz Bingöl, Ankara'lı Turgut, Oğuz Yılmaz (önceki adıyla Sincanlı Oğuz) bu grup içinde yer alan örnek isimlerdendir.

Müzik piyasasını bugün şekillendiren yalnızca şarkıcının okuduğu tarz değildir. Bugün için müzik piyasasını şekillendiren görselleşmedir demek yanlış olmaz. Bir şarkıcının albüme okuduğu şarkı değil bu şarkıyı görsel imajla birleştirerek nasıl sunduğu da artık önemli hale gelmiştir. Klipler, imaj *maker*'lar, şarkıcının özel yaşamı gibi faktörler albüm satışlarını etkilemektedir. Bu araçlar sayesinde şarkıcıya ve albümüne talep oluşmakta ve bu talebin sürekliliğinin ne durumda olduğu o şarkıcının piyasada kalıcı mı geçici mi olduğunun da göstergesidir. Bu müziğin üretim sürecinde şarkıcıya düşen görevdir. Yapımcıya düşen ise albümünü yaptığı şarkıcıyı en iyi şekilde lanse etmektir. Albümün promosyonunu ne ölçüde iyi yaparsa (yani ne kadar çok para harcarsa) albümün satış rakamıyla doğru orantı oluşacaktır. Bu sonuç beraberinde yeni iş imkanlarının yaratılmasında etkin olmuştur; promosyon olarak basılan albümler ve bunların tasarımı, albüm kartonnetlerinin ilgi çekici şekilde tasarlanması için uğraşan ekip, albüm dialarının trende uygun şekilde çekimi ve imaj *maker* ların bu dialar için tarz yaratması, her albümde bir gardırop yenilemek için terzilere verilen siparişler, klip çekimi ve çekimde yer alacak ekip vs. gibi uzatılabilecek bir listenin varlığı bu yeni iş imkanları arasındadır. Müzik endüstrisi, birbirinden bağımsız gibi görünse de aslında hepsi hassas dengeler üzerinde yer almaktadır. Birinde meydana gelebilecek bir aksaklık tüm dengelerin altüst olmasına yol açabilecek ve yeni arayışların getireceği ekstra maliyetler getirebilecek konumdadır. Ancak yukarıdaki kemikleşmiş dinleyici potansiyeline sahip isimler gibi, yapımcının yukarıdaki listedeki gibi fazla para harcamadan yani görselleşmeyen yüksek satışlar da mevcuttur. Leman Sam, Candan Erçetin gibi isimlerin müzik otoriteleri tarafından ayrı kefedele alınmaları ve dinleyicilerin bu isimleri popüler isimlerden ayırması bu gibi isimleri popüler satıştan da ayırmıştır.

Yukarıda, müzik sektörünün, birbirinden bağımsız gibi görünen fakat birbirleriyle hassas dengeler üzerinde kurulu olan ilişkilerinden söz ettik. Üretim

ilişkilerinde ise başat konumda olan ve üretimin motor gücü sayılabilecek faktörlerden söz etmek gereklidir.

3. 2. 1. Yapımcılar

Yapımcılar, müzik endüstrisinin hem işçileri hem de işverenleri konumundadır. Bir albümün ortaya çıkıp tüketiciye sunulmasına kadarki süreci organize eden yapımcılardır. “Küçük firmaların sahipleri piyasada faal olarak “prodüktörlük” yapmaktadır. Diğer bir anlatımla Türk müzik sektöründe prodüktörlük-küçük şirketler için-sermaye sahipliği ile eş anlamlı kullanılmaktadır. Bu haliyle tanımlanmış bir iş değildir: yeni yetenekleri keşfetmekten, stüdyo ayarlamaya; kasette çalacak müzisyenleri bulmaktan kaseti pazarlamaya kadar her türlü faaliyeti kapsar. Kısaca, firma sahipleri bir kasetin yapımıyla ilgili hemen her işi kendileri yapmakta, en fazla bir ya da iki yardımcı çalıştırmaktadırlar. Yapım işiyle uğraşmadıkları zamanlar (yani ellerinde kaset yapacakları bir sanatçı olmadığı zaman) Unkapanı’ndaki ofislerinde (ofis aynı zamanda, kaset ve CD satışı yaptıkları dükkandır da) tezgahın arkasında kendileri oturmaktadır” (Çakmur, 2002: 50). Yukarıdaki bu alıntı belirtildiği gibi küçük işletmelerin özelliğidir. Büyük sermayelere sahip olan şirketler için benzer durumlar söz konusu olsa da iş bölümünde bir uzmanlaşma söz konusudur. Büyük şirkete bağlı olarak çalışan, bir anlamda AR-GE konumunda olan işletmeler söz konusudur. Bu durum daha çok yeni isimlerin şöhreti yakaladığı zamanlarda daha ağır basmaktadır. Küçük işletme sahibi albümün her organizasyonunda kendi bağlantılarını kullanırken, büyük şirketlerde bu işlerin her biri için ayrı departmanlar kurulmuştur.

3. 2. 2. Şarkıcı-Yapımcı İlişkileri

Burada yine küçük ve büyük işletmelerin ayrıldığı noktalardan söz etmek gerekir. Küçük işletmeler yeni isimleri bulup piyasaya sunmakta, yeni isimle bir sözleşme imzalamaktadır. Koşulları değişen bu sözleşme ile şarkıcı kendilerine

bağlanmakta ve eğer isim piyasada tutulursa şarkıcının ekstralarından belli bir komisyon almaktadır. Ayrıca şarkıcıyı büyük şirketlere transfer etme yetkilerini de ellerinde bulundurmaktadırlar. Eğer isim tutulmazsa yapılan anlaşma gereği şarkıcının ne sözleşmesini feshetmektedirler ne de başka bir firmayla anlaşma imzalamalarına izin vermektedirler. “Yeni bir sesi tanıtmak kolay değil. Her türlü harcaması bize ait. Bir de albüm yapıyorsun. Sonuçta adamı bir hiçken alıp meşhur ediyorsun. Barda şarkı söylerken bir kazanıyorsa ikiye üçe katlıyor. Bu ona yeter... Albümü çok iyi satarsa tabi bunun için de bir şeyler veririz. Ama fazlası da haksızlık olur. Onun da unutmaması gereken şeyler var. Başlangıçta buraya süklüm püklüm gelirler. Hiçbir şeyleri yoktur. Bir iki yıl içinde meşhur olurlar, sonra da sitem etmeye başlarlar. Kim yaratıyor onları? Aslında bize teşekkür etmeleri lazım” (Çakmur, 2002: 64). Plak yapımcılarının çoğu oyunu olayı sanat adına değil ticaretin kurallarına göre oynamaktadır. Olayı bir de şarkıcının gözünden ele alalım; “Yapımcıdan izin almadan nefes alman mümkün değil ki... Şarkı söyleyemezsin, konsere çıkamazsın; bir arkadaşın çağırır onunla düet yapamazsın... Akşamları barda şarkı söyleyeceksen aldığın paranın en az %30’u ona aittir. Ama en kötüsü adam sana takarsa o kontrat hiç bitmez. Prodüksiyon devamlı tehdit eder, “Ayağını denk al yoksa seni bitiririm” diye. İsterse bitirir de. Ama başka şansın yok. Meşhur olmak için ona muhtaçsın. Kurtulmak için de tek şansın meşhur olmak” (Çakmur, 2002: 64). Görüldüğü gibi karşılıklı çıkarlar dengesine dayanan ve kendi içinde gerilimleri barındıran bir durum söz konusudur. Hangi tarafın haklı olduğu konusu ise tartışmaya açık olduğu için burada ele alınmayacaktır.

3. 2. 3. Türk Müzik Endüstrisine Genel Bakış ve Assolistler

Hazzın, yapılan albümün satış grafiğini nasıl etkilediği açıktır. Bir albüm ortalama bir zevke hitap ediyorsa satış rakamları da doğru orantıda olacaktır. Türkiye’de orta sınıf olarak kabul edilen kesimin hazları doğrultusunda müzikal üretim yapılmaktadır. “Ross-Haag’ın değindiği gibi, bir kültürel ürün ortalama zevklere hitap etmeye başladığında satış avantajlarından dolayı topluma erişme ve ucuz olma özelliklerini kazanırken, bireysellik, özgünlük ve kendiliğindenlik

niteliklerini kaybetmeye başlamaktadır” (Özbek, 2002: 122). Alım gücünün, yapılan albümlerin fiyatına yetmesi (özellikle de son zamanlarda kaset ve CD’lerin perakende satış fiyatlarında gözlenen fiyat düşüşü) ile birlikte, albümler daha ulaşılır ve tüketilebilir hale gelmiştir. Durumun bu şekilde işlemesi, müzik endüstrisinin sürekli yeni arayışlar için farklı ürünleri (müzik tarzı ve şarkıcı) sunma çabasına itmiştir.

Türk müzik endüstrisinin bugün için sorunlarının başında korsan yapım gelmektedir. Öyle ki bu durum yüzünden iflas eden küçük işletmeler söz konusudur. Büyük ölçekli kuruluşlar ise, yüklü meblağlarla transfer ettikleri şarkıcıların korsan kasetleri yüzünden kar edememekte, verilen bandrol vergilerinin yüksek olması gibi nedenlerle üretimlerinde sorunlar yaşamaktadırlar. Sirkülasyonun bu şekilde darbeye uğraması aksaklıklara yol açmakta üretimin verimi de düşmektedir. Bu aynı zamanda Türkiye ekonomisi için de bir sorundur. “...Biz yapımcılar, bu mesleği sağlıklı yürütememek gibi bir durumla karşı karşıyayız. Bu durumda devletin yanımızda olması kaçınılmaz bir zorunluluk. Çünkü korsan kasetçilik, devletin imajına, kültürüne ve ekonomisine de büyük darbe vuruyor. Milyonlarca dolar vergi kaybımızın dışında, Türkiye’de milyonlarca dolarlık yatırım yapan yabancı müzik şirketleri de artık korkuyor...” (MÜYORBİR genel sekreteri Ali Rıza Türker ile Şenay Düdek’in *Müzik Sektörü S.O.S. Veriyor* adlı röportajı, www.milliyet.com.tr/2001/09/09).

Sonuç olarak, Türkiye’deki müzik endüstrisi birbirine bağlı ve bağımlı öğelerin bir araya gelerek işlediği bir “kurum”dur. Bu kurumun kendi içerisinde her kurumda olduğu gibi bir takım gerilimlerin yaşanması doğaldır. Bugün bu gerilimin başında korsan yapım görünse de aslında üretim sürecinde rol alan ve uzmanlaşmış olan birimlerin “bütün”le ilgili yaşadığı sıkıntılar bulunmaktadır. Şimdiki zaman için artık büyük ve yerli sermayeye dayanan bir şirketin artık piyasa içinde bulunmama gerilimi arttırmaktadır. Bunların yanı sıra, popüler kültür sayesinde gün geçtikçe artan talebe karşı bir arz krizi yaşanmaktadır. Müzik yapımcılarının eski üretkenliğinin kalmaması bu krizin temel nedenlerindedir. Ayrıca müzik sektörünün

yabancı sermaye elinde tekelleşmeye başlamasıyla da umut tekrar küçük işletmelerin üzerinde bir sorumluluk olmuştur.

EMEL SAYIN

SİNEMA SAHNE VE PLAK
DÜNYASININ
50 YILDAKİ EN BÜYÜK SANATÇISI

EMEL SAYIN



BU EN BÜYÜK MUTLU YILDA EN GÜZEL
ESERLERİNİ SİZ KIYMETLİ DİNLEYİCİLERİNE
ARMAĞAN ETMEKLE KIVANÇ DUYAR

EMEL SAYIN

EMEL SAYIN

EMEL SAYIN

SP 501
ERİYAT

SP 1040
YALANCI YARIM

SP 1047
ÖYLE SARIHOS OLSAM KI

San. Pla
ADNAN SA

Assolistlerin, müziğin üretim süreci içerisinde, özellikle 1970’li yıllar plak endüstrisi içerisinde, konumları önemlidir. Plak yapım şirketlerinin assolistler üzerinden kar elde ettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Hatta bağlı oldukları plak şirketinden ayrılarak kendi şirketini kuran assolistlerden de söz edilebilir. Buna, Neşe Karaböcek’in kurduğu Altın Plak en iyi örnektir. Assolistlerin çoğunlukla, kentli orta sınıfa seslenen kimseler olduğu düşünüldüğünde, Anadolu’ya açılım alanlarının da plaklar önemli bir konumdadır demek yanlış olmayacaktır. Assolist, ileride görüleceği gibi, gazino içerisinde işletme sahibi ile kurduğu benzer bir ilişkiyi plak yapım şirketi ile de kurmaktadır. Ancak bu ilişki, gazino patronu ile kurulan ilişki kadar örgütsel bir yapı sergilememektedir. Assolist stüdyoya girer ve eserleri yorumlar. Daha sonra, plak yapımcısı piyasa içerisinde tutulabilecek eserleri seçerek 45’lik plak yapar ve piyasaya sunar. *Longplay* olarak adlandırılan albümler ise ya bu 45’liklerin bir derlemesi ya da tamamen yeni repertuardan oluşur. Kısaca, assolistin gazino içerisinde olduğu gibi müzik sektörü içerisinde fazla müdahalesi söz konusu değildir demek yanlış olmayacaktır ancak repertuar seçimi assoliste aittir. Assolistlerin, müzik piyasası içerisinde eskisi kadar etkin olmamaya başlamıştır ve albümlerine alacakları repertuarın seçimlerinden nerede nasıl davranması gerektiğine kadarki süreç ise yukarıda sözü edilen şarkıcı-yapımcı ilişkilerine benzemektedir. Değindiği gibi sermayenin uluslar arası hale gelmesi, yapım şirketlerini, yerel müzik kültürünün birer parçası olan assolistlere yatırım yapmak yerine uluslar arası pazarda da yer edebileceği düşünülen popüler kültür şarkıcılarına yatırım yapmaya itmiştir demek doğru olacaktır. Böyle bir durumda hem yerel piyasaya hem de uluslar arası piyasaya sunulabilecek “assolist” albümlerinden söz edilebilir. Petek Dinçöz’ün *Foolish Casanova* albümü bu niteliktedir. Bu hem Türk Sanat Müziğinin hem de assolistin, müzik endüstrisi içerisinde nasıl dönüştürüldüğünü özetler niteliktedir.

IV. BÖLÜM

4. ASSOLİST: İMAJ ve KİMLİK

Assolist, “Bir müzik programında genellikle en son sahneye çıkan, alanında çok ünlü olan sanatçı”dır (www.tdk.org.tr). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, assolist, gazinolarda, Türk Sanat Müziği okuyan şarkıcılardan oluşan, 1970’li yılların başlarından 1980’lerin ikinci yarısına kadar geçerliliği devam eden ancak değişen kültürel iklimler bağlamında eğlence anlayışının da dönüşüme uğramasıyla bugün sadece bir sıfat olarak kalan bir terimdir. Assolist olarak nitelendirilenler, yapılan gazino programlarında, en son sahne alan ve yaklaşık olarak 2–2,5 saat boyunca müzikal icranın yanı sıra bugün *show* olarak adlandırılan sanatsal performansını sergileyen, genelde kadın şarkıcılardır. Bu şarkıcılar, Türk Sanat Müziği sanatçıları olarak nitelendirilmesine karşın türkü, pop veya günün popüler şarkılarını da seslendirmektedir. Önemli olan burada hangi türde şarkı söyledikleri değil, şarkıcıların kendilerini seyirciye dinletebilmesi ve izletebilmesidir. Seyirci alım gücünü aşmayan plaklardan aşına olduğu sesin sahibini görmek ya da eğlence amacıyla gazinoya gitmektedir. Burada ele alınacak olan konu eğlence anlayışının ne gibi dönüşümlere uğradığı değil, assolistliği, hangi parçalarının bir araya gelerek şarkıcıya bir kimlik kazandırdığı ve şarkıcının bu kimlikle assolistlik kurumu içerisinde nasıl bir anlam kazandığı ele alınacaktır.

4. 1. Assolist Kimdir ve İmajını Oluşturan Etkenler Nelerdir?

Assolistliğin oluşumundaki faktörlerin başında, sanatçının sanatsal yorumu oldukça önemlidir. Her şarkıcının assolist olabilme şansı yoktur. Bu anlamda sanatçının klasik bir müzik bilgisi çerçevesinde neo-klasik eserlerden de oluşan bir repertuara sahip olması, “üstad” olarak adı anılan hocalardan makam ve usul dersleri alması gerekir. Bunun yanı sıra, kurumlaşmış bir yapı olan radyodan “radyo sanatçısı” unvanıyla görev almış olması onun için artı bir puandır. Müzikal bilgisi sağlam bir temelde olan assolist varlığını izleyicisine/dinleyicisine daha rahat kabul ettirecektir. Çünkü Türk Sanat Müziği hem icra eden ve yorumlayandan hem de

dinleyicisinden müzikal bilgi birikimi isteyen bir müzik türüdür. TRT İstanbul ve Ankara radyoları, dönemin en ünlü assolistlerinin, mesleklerinin başlangıç yıllarında görev aldığı kurumlar olmuştur. Fakat bir sanatçının assolist sıfatını kazanabilmesi için gerekli olan en önemli öge gazinoda sahne almasıdır. Program kadrosunda en son sahne alarak gazino programını finale bağlar. Programda assolistin yalnızca yorumladığı şarkı değil, kendisini izlemeye gelen seyircisine karşı görsel bir yorum da sunar. Bu görsel yorum, şarkıcının imajının yanı sıra saz topluluğunun giyiminden sahnedeki düzene kadar değişkenlik gösterir. Dönemin assolisti Gönül Akkor, günün popüler şarkısı Kemancı'yı yorumlarken üç kemancıyı yarım ay şeklinde çevresine dizmesi ya da Zeki Müren'in seyirciyle iletişimini kolaylaştırmak için T sahne düzeni uygulaması görselliğin bir parçasıdır. Bunların yanı sıra şarkıcının mesleğinin gerekliliği olarak kendisi üzerinde kurulmuş olan imajıdır. Assolist bu imajı yalnızca sahnede değil sahne arkasında da birçok alanda kullanmaktadır. Assolist, kendisi üzerinde kurulan bu imaj sayesinde varlığını sürdürür demek yanlış olmayacaktır. Burada bir noktanın altını çizmek gerekir ki bu da "assolist" kavramının yalnızca Türk kültürü içerisinde bir anlam ifade etmesidir. Batının müzikal kültüründe assolistin karşılığı olarak, sanatının doruğunda olan, sanatsal faaliyetlerde uzun süre emeği geçmiş, topluma mal olmuş ve yine çoğunluğunu kadın ses sanatçılarının oluşturduğu grup için *Diva* terimi kullanılmaktadır. Bugün Türkiye'de de *diva* terimi assolistliğin yerine kullanılmaktadır. Bunun en geçerli nedeni, yukarıda sayılan ve bir assolistte olması gereken özelliklerin göz ardı edilerek bu terimin içinin boşaltılması ve hemen tüm kadın ses sanatçıları için bu sıfatın kullanılıyor olması gösterilebilir. Gazino kültürünü yaşamış olan assolistlerin bugünkü assolistler ile ayrıldığı noktayı belirtmek için *diva* terimi Batı kültüründen alınmış ve kullanılmaya başlanmıştır.



Yukarıdaki resimde geleneksel gazino kültürü içerisinde yer alan ve varlıklarını bugün de sürdüren iki assoliste iliştilen *diva* sıfatı bu durumu destekler niteliktedir. İtalyan’cada Tanrıça anlamına gelen *diva*, büyük ve ünlü kadın operacılara takılan sıfattır. Batıdaki anlamıyla *diva*, opera sanatçılara atfedilen bir sıfat olmasına rağmen Türkiye’de de kullanılmasının sebebi, tıpkı Batıda operanın geçmişinin tarihsel bir sürece uzanması gibi Türk Sanat Müziğinin ve bu türün icracılarının da geleneksel Osmanlıya kadar uzanması bir sebep olarak gösterilebilir. Ancak yine önemle vurgulamak gerekir ki *diva* sıfatı yalnızca Türk Sanat Müziği yorumlayan şarkıcılara değil, farklı müzik türü yorumlayan ve sanatsal geçmişine eskilere uzanan kadın sanatçılar için de kullanılmaktadır. Bu isimlerden ilk aklı gelen isimler ise Sezen Aksu ve Ajda Pekkan’dır.

Şu ya da bu şekilde assolist sıfatını kazanan her şarkıcı, içerisinde bulunduğu toplumun bir parçasıdır ve o toplumun en naif özelliklerini bünyesinde taşıyarak yine o toplum içerisinde hayat bulur. Özellikle kentli orta sınıf, assoliste öylesine benimsemiştir ki, assolistlerden ilham alarak kendi deyişleri içerisinde birçok söylem türetmiştir. Assolistein gazino programında en son sahne almasına atıfta bulunarak, “Assoliste gibi geç kalma”, bir kişinin olumsuz eylemlerini/söylemlerini belirtmek için “Assoliste gibi kaprisli”, yine bir kişinin abartılı giyimini eleştirirken “Assoliste

gibi kuşanmış” ya da yine assolistin gazino programında en son sahne alması dolayısıyla değerli olduğunu belirtmek için “Assolistim” gibi deyişler assolistin ne kadar içselleştirildiğini gösterir demek mümkündür.

Assolistin kendisini ifade ederek performansını sergileme imkanı bulduğu, kendisiyle bir bütünsellik oluşturduğu ve örgütsel yapısı içerisinde bir birim durumunda olduğu mekan gazinolardır. Gazino kültürü ve onun içerisinde assolistin aldığı konuma ilerleyen kısımlarda tekrar dönülecektir. Burada üzerinde durulacak, assolistin performansını sergilediği gazinoda ve gazino ardında çizdiği (ya da üzerinde kurulduğu) imaj faktörü olacaktır. Assolist, imajının altında bir kimlik oluşturmakta ve kendisini bu şekilde ifade etmektedir. Böylece toplum içerisinde kendisini kabul ettirerek varlığını sürdürebilmektedir. Bir assolistin imajını oluşturan öğeleri sarışınlığı, makyajı ve kıyafeti özelinde incelemek mümkündür. Bu parçaların her biri kendi başına bir anlam ifade etmekle beraber, bir araya gelerek anlamı güçlendirmekte, böylece üzerinde kurulduğu assoliste değer yüklemektedir. Bu parçaların her birini ayrı olarak ele alıp incelemeye çalışalım.

4. 1. 1. Sarışınlık (Saç)

Sarışın olma durumu insanlığın genleri ile ilgilidir. Esmerlik geni sarışınlığa oranla daha baskın olduğundan sarışınlar daima daha azdır. Dünya geneline baktığımızda ise sarışın olarak bilinen ulusların da gerçekte saçlarını boyama yoluyla sarışın oldukları bilinmektedir. Bu yalnızca günümüzdeki uluslar için değil aynı zamanda tarihsel süreçte de karşımıza çıkan bir durumdur. Yunan mitolojisindeki Afrodit’in saçları altın sarısıdır ve saraylardaki nedimeler Afrodit’i taklit etmek için koyu renk saçlarını açmak için çabalamışlardır. Bu tarihten beri sarışınlık erkekler için fantezi, kadınlar için de özentinin kaynağı olmuştur denebilir. Benzer şekilde Eski Roma’da sadece cinsel obje olarak görülen kadınların sarışın olması öngörülmekteydi fakat aristokrasinin kadınları da saç renklerini açmak için çeşitli yolları denemişlerdir. Sarışınlığın bu denli popüler olmasının altında Pitman’a göre, sarışınlığın gençlikle özdeşleştirilmesi yatmaktadır (Pitman, 2003). Yetişkinlere göre bebek teni ve saçı çok daha açık bir tondadır. Sarışın kadınlar koyu tenli ve koyu

saçlı kadınlara oranla daha genç göründüklerinden, erkeğin bilinçaltında daha doğurgan olacağı imajını yaratmıştır. Bu biyolojik cinsel seçim mekanizması evirilerek kültürel bir boyut haline gelmiş ve sarışınlık, genç ve seksi imajıyla bütünleşip toplumsal bir norma dönüşmüştür.

Sarışınlık olgusunun bu denli önem kazanmasını temel bağlamda cinsiyet farklılığına indirgemek de mümkündür. Kadının sarışın erkeğin ise esmer olma durumu aşağı yukarı tüm toplumlar için geçerlilik göstermektedir. Bunun nedeni sarışınlığın daha kadınsı dolayısıyla bu cinse atfedilen geleneksel anlamıyla daha zayıf, edilgin, kırılğan; esmerliğin ise erkeğe atfedilerek onun güçlü, sağlam ve dayanıklı mesajını iletmesidir. Elbette sadece kadınlar sarışın erkekler esmer değildir, bunun tersi de söz konusudur. Benzer şekilde sarışın erkekler daha kırılğan, esmer kadınlar daha güçlü olarak görülmüşlerdir.

Sarışınlık olgusunun bu denli yaygınlaşıp “moda” haline gelmesinde Amerikan filmlerinin etkisi büyüktür. Filmlerdeki iyi karakterlerin çoğu cinsiyet farklılığı gözetilmeksizin sarışın kişilerden oluşmuştur. Aksi olarak kötü karakterleri ise çoğunlukla esmerler canlandırmıştır. Burada Meksikalıların ve Kızılderililerin esmer olmasının etkisi büyüktür. Duygusal filmlerde ise sarışın kadınlar esmer kadınların yaptıkları kötülükler yüzünden acı çeker ve onlardan sakınırlar. Bu durumun tersi de Doğu toplumları için geçerlidir. Sarışınlık temel anlamıyla istilacı ve sömürgeci Batı toplularını temsil ettiğinden sarışınlarla karşı oluşan antipati filmlere de yansımıştır. Kendi toplumumuza baktığımızda ise özellikle sinema endüstrisinde Doğu toplumlarının sarışınlarla bakış açısıyla benzer olduğunu söylemek mümkündür. Çoğu kez kötüler sarışın iyiler esmer olarak simgelenmiştir ve bu durum cinsiyet farklılığı gözetilmeksizin aynen uygulanmıştır. Türk film endüstrisinde en çok işlenen konulardan biri olan “mutlu yuva” imajına zarar veren sarışın kadınlar ve sarışın erkeklerdir. Bu kadın ve erkek karakter oyuncularından ilk akla gelenler Cahide Sonku, Suzan Avcı, Önder Somer’dir. Bu durumun Türk film endüstrisine Filiz Akın ve Göksel Arsoy gibi isimlerin katılmalarıyla değişiklik gösterdiği söylenebilir. Bunun nedeni melodramlara salon beyefendisi ve hanımefendisinin eklenmiş olmasıdır. Tabi bu değişimde etkin olan siyasal

durumdan söz etmemek olmaz. 1950’lerde tarımda yapılan reformlarla yaşanan toplumsal dönüşüm ve dönemin iktidarının uyguladığı “Küçük Amerika” olma çabalarının etkisi küçümsenemeyecek durumdadır. Amerikan tarzı yaşamın iktidarca özendirilmesiyle önceleri gösteri dünyasının yıldızlarına özgü olan sarışınlık topluma da yansımış ve basit görülen kadınlara atfedilen sarışınlık Türk toplumunda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönüşümün kültür endüstrisine yansımaya tekrar dönecek olursak Filiz Akın’ın sinema sektöründe genelde canlandığı “iyi eğitim almış, geleneklerine bağlı ancak gerektiğinde değerlere karşı çıkabilen, sarışın güzel kız” imajıyla yer edinmesiyle beraber Türk toplumunun da sarışınlar karşı bakış açısı değişime uğramıştır denebilir. Özellikle Türkiye’nin Batıya bakan yüzü imajının temsili olan Akın’ın canlandığı karakterlerde bu durum pekiştirilmiştir. Esmer ikon olan Türkan Şoray’ın yanında Filiz Akın Avrupai durmakta ve Türk toplumuna yeni bir alternatif sunmaktadır:

Şoray’ın Sultan olduğu yıllarda önde gelen üç yıldız daha vardı. Önemli olan şu ki, bunlar kara kız veya Sultan taklitleri değildi. Birisi zayıf, zarif, ince, narin ve sarışındı. Kusursuz bir Avrupalıydı: Filiz Akın. Vouge dergisinin kapağında fırlamış gibiydi, sanki şans eseri Türkiye’deydi. Paris’te yaşaması daha uygun olurdu (nitekim sonra yaşadı da). Dergiler ona “Salon Kızı”, Türk sinemasının “güzel kız” diyorlardı; en iyi okullarda eğitim görmüş, sarışın, minyon kız rolü için mükemmel bir seçimdi. Daha sonraki yıllarda şöyle söyleyecekti: “Ben güzel ve tatlı bir kızdım, ama seksi bir kadın görüntüsü veremiyordum, işte bu noktada Türkan Şoray benden ilerideydi (Kelebek, 8 .Haziran 1992-Büker, 2003: 173).

Elbette film endüstrisindeki geleneksel kötü sarışın imajı devam etmiştir. Bir istisna olan Akın’ın dışındaki esmer yıldızlar yine bu sarışınların yaptığı kötülüklerle mücadele etmiştir. Bu duruma en iyi simgesel örnek, Türkan Şoray ve jenerasyonundaki esmer yıldızların melodramlarda “yuvasını ve mutluluğunu korumak için” Suzan Avcı, Lale Belkıs vb. isimlerle mücadelesi gösterilebilir.

Ele alınan konu olan assolistler dahilinde de durum film endüstrisi ile eşdeğer niteliktedir. 1970’li yıllar öncesindeki assolistlere baktığımızda sarışın bir assolistle karşılaşmak fazla olası değildir. Sarışınlara karşı oluşturulan önyargı film endüstrisinde kırılma noktası olarak alınan 1950’li yıllarda olduğu gibi benzer şekilde assolistler için henüz geçerli durumda değildir. Sinema sektöründeki değişimin odak ismi Filiz Akın iken assolistlerde ise bu ismi Emel Sayın olarak referans göstermek mümkündür. Buradan Emel Sayın’dan önceki assolistler içerisinde sarışın assolist yoktur anlamı çıkarsamak yanlış olacaktır ancak sarışın assolist imajının kurulmasında Emel Sayın en etkin isimdir. Yanı sıra assolistin gözlerinin rengiyle sarışın olması bir bütünsellik oluşturmuş ve “Batılı Türk Kadını” imajının oluşmasında önemli bir isim olmuştur.

Sarışınlar renkleri dolayısıyla göz alıcı olduğundan esmerlerden daha dekoratif ve dikkat çekici görünmektedirler. Özellikle *Show* dünyası içerisinde bu durum artı değer durumundadır. Dönem itibariyle de Sayın’ın kuşağındaki assolistlerin görsel açıdan zengin bir imajla (kıyafet, saç, makyaj vs.) izleyici karşısında performans sergilemeleri söz konusudur. Yanı sıra assolistin ellerini de bu gösterinin bir parçası olarak kullanması Sayın’a diğer assolistlere karşı bir üstünlük sağladığını söylemek mümkündür. Bahsi geçen özellikler aracılığıyla Emel Sayın bir kimlik oluşturarak ve izleyici üzerinde etkisini assolist sıfatını aldığından bu yana halen sürdürmektedir. Özellikle belli bir kuşak için güzel kadın imajı Emel Sayın adıyla eşdeğer tutulmuştur. Öyle ki bu durum toplumsal beğenilere de yansımış özellikle kadınlarda bir öykünme erkeklerde ise estetik güzelliğin sembolü olma durumunu doğurmuştur. Bu özelliklerinin yanı sıra Emel Sayın, Türkiye’nin Batılı yüzünü temsil etmiş, Kültür Bakanlığınca düzenlenen İran, Moskova, Tunus, Cezayir ve diğer ülkelerdeki konserlerde, ayrıca Türkiye’yi ziyaret eden yabancı devlet adamlarının huzurunda Protokol Sanatçısı olma sıfatını kazanmıştır. Benzer şekilde Sayın kadar etkin olmasa da Nesrin Sipahi, Müşerref Akay gibi assolistler de bu tarz konserlere katılmışlardır. Sarışın assolistler ideolojik olarak Batılı olmayı, sınıfsal olarak da kentli üst sınıf olmayı çağırıştırılmıştır.



Emel Sayın çoğu zaman ellerini ön planda tuttuğu resimlerle kartpostalların aranılan assolistlerindendir.

Günümüzde de assolist olarak nitelendirilen isimlerin dönemsel olarak saç renklerini değiştireseler de tekrar sarışın olmaları beğenilme arzusunun getirdiği bir durumdur. Arada dönemsel farklılıklar olmasına rağmen birçok klasik assolistin yeni assolistlere referans isim olduğunu söylemek mümkündür.



Resimlerden de anlaşılacağı gibi iki dönem assolistini karşılaştırdığımızda benzer imajlar görülmektedir. Özellikle saç şekillerinin benzerlik göstermesi, klasik assolistin yeni assolisti görsel açıdan etkilediğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak sarışnılık Türk toplumu için önemli bir değer taşımaktadır. Sarışnılık kadınlarda öykünmenin, erkeklerde ise cinsel cazibenin sembolü niteliğini taşımaktadır. Sarışnılık aynı zamanda renk olarak dikkati üzerine çektiğinden vücut ve yüz üzerinde olumsuz etki yaratan faktörlerin etkisini azaltmakta ve kadına farklı bir anlam yüklemektedir. Ayrıca sarışnılık hem kadın için hem de sarışın kadına refakat eden erkek için bir statü sembolüdür. Fakat Türk insanının genetik yapısı itibariyle esmer olması, esmer yıldızların da toplumca benimsenmesine yol açmıştır. 1950'lerden sonra yeni kentliler kendi starlarını sinema sektöründe yaratmışlardır; Türkan Şoray. Şoray'ın sarışın olmamasına rağmen geniş kitleler üzerinde yarattığı ilgiyi sinema sektörü içerisinde diğer yıldızların yarattığını söylemek yanlış olacaktır. Bu sektör alternatif yıldızlar yaratmasına rağmen gerek esmer gerekse sarışın yıldızların onun kadar popüler olamamışlardır. Belirtildiği gibi, iç göç sonucunda Anadolu insanının yıldızı Türkan Şoray iken, asıl kentlinin yıldızı Filiz Akın'dır. Burada, sinema ve sahne alanlarında yıldızların kendilerini ifade etmelerinin ayırımına dikkat edilmelidir. Bir sinema yıldızı, farklı kimliklere bürünse de özünde hep aynı kalır. Örnek vermek gerekirse, Şoray "Hapishane Gelini" filminde sarışın bir karakteri canlandırmaktadır ancak toplum içerisinde o hala kara

kız olarak anılmaktadır. Sahne dünyası için bu durum geçerli değildir. Assolist sahnede hangi kimlikle var oluyorsa sahne ardında da aynı kimlikle dinleyicisine ulaşması beklenmektedir. Bu kimlik assolistin sarışınlığı ile bütünseldir. Alımlılığın, zarafetin, şehrili olmanın, gençliğin ve Batılılığın simgesi olan sarışınlık assolistlere atfedilmiş bir özellik olarak ayrı bir konuma sahiptir ve hem erkekte hem de kadında salt cinsellikle sınırlandırılmayacak bir biçimdedir.

4. 1. 2. Makyaj

Yüze ya da vücuda bir anlam yükleyebilmek için onu boyama, bir ritüel ya da bireyin toplumsal pozisyonunu belirleyici faktör olarak ilk çağlardan bu yana kullanılan bir yöntemdir. İlkel insanlarda makyaj, yüzün veya bedenin boyanması ya da makyajın yerine geçen maskenin kullanımı şeklinde ortaya çıkmış, toplumsal ritüellerde kullanılan bir araç olarak işlev görmüştür:

İlkel kabileler arasında, çocuklar vücutlarına yapılan dövmelemlerle ait oldukları klanın totem işaretini taşırlardı. Doğaüstü güçlerle kurulan iletişimde, tanrıları hoşnut etmek için yapılan törenlerde çeşitli renklerde boyalar sürülüp giysiler giyilirdi. Her totem kendisini temsil eden süsler, maskeler, vücuda sürülen çeşitli boyalarla o topluluğun üyesi olduğunu ifade ederdi. Makyaj, yani o dönem için yüze ve bedene sürülen boyalar doğa karşısındaki güçsüz insana güç veriyordu. Farklı coğrafyalarda makyaj ya da o günkü kullanım şekliyle boyanmak tek bir amaç için yapılmıyordu. Ana tema doğa karşısındaki güçsüzlük olsa da nedenleri farklılık gösterebiliyordu. Cro Magnonlar'a ait olduğu sanılan mezar kalıntılarında kemiklere bulaşmış kırmızı toprak boyasına rastlanmıştır. Ölünün yas tutan yakınları, solmuş deriyi eski canlılığına kavuşturmak, yiten hayatı geri getirmek için, insanı duygulandıran bir umutla cesedin üzerine kırmızı toprak boyası serpiyorlardı. Buradaki kırmızı simgesi, hayatı temsil ediyordu (www.dovme.net/makyaj/pmc/tarih).

Makyajın tarihçesini bu denli geriye götürmek mümkündür. İlksel insanların doğa karşısındaki güçsüzlüğüne destek olması düşüncesiyle kullanılan boyanma ya da maske, ona yeni bir sıfat kazanmasında yardımcı olur. Böylece çaresiz kaldığı doğa karşısında güç kazandığını söylemek mümkündür. İ. Ö. 4000 yıllarında Eski Mısır'da ve İ.Ö. 3000 yıllarında Mezopotamya'da da makyajın kullanıldığını, yapılan arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen makyaj malzemeleri bize bildirmektedir. Özellikle saray kadınlarının ya da üst tabakadaki kadınların makyaj yaptığını yine bu bulgulardan saptamak mümkündür. Elde edilmesi o dönem için oldukça zahmetli ve pahalı olan bu malzemeleri yalnızca belirli tabakadan insanların kullanması da doğaldır. Bir statü simgesi olan makyaj, özellikle Eski Mısır'da, yalnızca kadınlar tarafından değil erkekler tarafından da uygulanmaktaydı. Bunun yine bireyin ait olduğu toplumsal tabakayı belirtmek için kullanımı ve dinsel ritüellerle ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Makyajın günlük yaşam kullanımı dışında sahne içerisinde kullanımı ise Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Sergilenen oyunlarda oyuncuya yeni bir kişilik kazandırmak ya da oyuncunun kişiliğini kuvvetlendirmek için makyajın kullanıldığını belirtmek mümkündür.

Burada ses ya da sahne sanatçısının kendisini ifade ederken bir araç olarak kullandığı makyajın önemi oldukça yüksektir. Kendi yüzü üzerinde yaptığı değişimle bir bütünlük kazanarak imajını kurmuş olur. Bu imajın kurulması, her iki sanatsal türün aktörleri için geçerli olsa da ses sanatçılarının daha özelden de assolistler bağlamında daha ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Dinleyici, assolistin kendisi üzerinde bıraktığı izlenimi her zaman korumak zorundadır. Öyle ki toplum tarafından bir assolistle özdeşleştirilen özelliğini assolist her zaman korumak zorundadır. Nitekim bu konuda Emel Sayın ile yapılan bir röportajda Sayın'a güzelliği ile dikkat çektiği konusundaki soru karşısında şöyle söylemiştir; "En çok bunlar (elleri ve gözleri) konuşuldu. Yapacak bir şey yok. Şarkıyı dinlemekten çok acaba dikkati oraya mı çekiyorum? Evet, en çok güzelliğimden bahsedildi, bazen adaletsizlik gibi geldi bu bana; üzülmedim değil, çünkü şarkıcıyım önce. Bu insana büyük sorumluluk da yüklüyor. Hep güzel olmak zorundasın...Güzelliğin her şeyin önünde önem

taşımadığını önce kendim kabul ettim. “Bunu taşımak ne zor bir şey” dedim. Ama yine de ruj sürmeden yaşayamıyorum. Ayrıca ben zannedildiği kadar çok bakmıyorum aynaya” (Milliyet, 6 Ağustos 2001).

Bir assolist kendisine atfedilen özellikleriyle o denli bütünlük sağlar ki, bu durum artık kendisinden bile çıkmıştır demek mümkündür. Yukarıdaki söylemden de çıkarılan budur. Hep güzel olan Emel Sayın her durumda her koşulda bu özelliğini muhafaza etmek konumundadır. “Séguéla’ya göre yıldız doğulmaz yıldız olunur. Bunun için de bir insanı olağanüstü yapmak için kişiliğin üç ögesini öne çıkarmak gerekir ki bunlar da fizik, karakter ve biçemdir. Akıl, yılmadan çalışmak, yöntem ve yetenekle harmanlanan bu nitelikler sıradan birini yıldızlaştıracaktır. Fizik, bir yıldızın en büyük silahlarından biridir. Marlene Dietrich bacaklarıyla, Woody Allen gözlükleriyle, Bette Davis gözleriyle bütünleşmiştir” (Yüksel, 2002: 20). Tıpkı bu örneklerde olduğu gibi çoğu assolist de belirgin fiziki özellikleriyle ön plana çıkar ve bu özellikleriyle anılır tıpkı Emel Sayın’ın elleri ve gözleriyle, Gönül Yazar’ın güzelliğinin getirisi olan “Taş Bebek” sıfatıyla anılması örneklerinde olduğu gibi.

Assolistleri salt fiziki beğenilere hitap etmeleriyle anmak doğru olamayacaktır fakat bu durumun assolistin anlamı güçlendirdiğini de yadsımak yanlış olacaktır. Assolistin kendi anlamını kuvvetlendirmek için makyajı bir araç olarak kullanması kaçınılmazdır:

Makyaj, bir yandan “yüzün ifadesini” yok ederken, diğer yandan ona yeni bir ifade verir. Yıldızı süper-kişiselleştirmek için onu kişiliğinden arındırır. Yıldızın makyajlı yüzü ideal bir modeldir. Film makyajı, günlük yaşamın dünyevi yüzünün karşısına kutsal bir yüz çıkarmaz. Sıradan güzelliği üstün, parlak ve değiştirilemez bir güzellik düzeyine yükseltir. Aktristin doğal güzelliği ile makyajın yapay güzelliği özgün bir sentez yaratmak üzere birleşir (Büker, 2002: 171–172).

Morin'in makyaj üzerine bu söylemi sinema yıldızları için söylenmiş olsa da assolistler için de geçerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Makyajın ve doğal güzelliğin sentezi aktriste yeni kazanımlar yaratmasında yardımcı olur ve bu kazanımlar senaryoya göre değişkenlik gösterebilir. Fakat assolist, makyajla elde ettiği sentezi korumak konumundadır, bu sahnede de sahne ardında da değişiklik göstermemelidir.



Burada imajıyla bütünleşmiş olan klasik bir Emel Sayın resmi görmekteyiz; takma kirpikler, gözün rengini belli etmek için gözün dışına değil içine çekilmiş siyah kalem, yalnızca göz kapağına değil gözlerin altına da sürülmüş olan far. Morin'in belirttiği gibi, yüzün anlamını bozan ve ona yeni biçem kazandıran makyaj, 1970'lerin çoğu assolistler için geçerlik göstermekteydi. Kazanılan bu yeni ifade assolistler için yalnızca sahne performansını sergilediği gazinolarla sınırlı kalmamaktadır, imajını koruyabilmek ve varlığını da devam ettirebilmek için sahne ardında da kullanılmaktadır. Yukarıdaki örnek resim bunu doğrulamaktadır. Resim assolistin günlük yaşantısını nasıl geçirdiğine ilişkin haberde verilmiştir.

Sonuç olarak makyaj, ister sinema yıldızı ister assolist ya da sıradan birey olan çoğu kadın için kendisini sunma biçiminin bir aracıdır demek mümkündür. Yüzdeki kusuru kapatma ya da yüze yeni bir anlam kazandırmak için yüzü boyama, ilksel insanların ritüellerinde, sahnedeki aktörün oyununda, sahnede performansını sergileyen assolistte ya da gündelik yaşamda kadında karşımıza çıkmaktadır. Gelişen teknolojiyle beraber makyajın, daha genelde de kozmetik sektörünün, değişik alternatifler sunarak yüzün yeni anlamlar kazanmasında yardımcı olduğunu söylemek mümkündür. Yanı sıra assolistle ilişmiş biçimde duran mimik, jest vb. fiziksel eylemlerin, assolistin makyajla kazandığı yeni ifadesini kuvvetlendirdiğini söylemek mümkündür.

4. 1. 3. Kostüm

Kostüm, bir assolistin kendisini izletebilmesi için olmazsa olmaz araçlardan biridir. Bu, kendisini meşru kılan gazinoda programında kullandığı bir araçtır. Assolist, kendisini denetleyen mekanizma olarak görebileceğimiz izleyici/dinleyici üzerinde etki kurabilmesi için bu araç mümkün olduğunca en iyi şekilde kullanır. Önemli olan kıyafetin assoliste yakışıp yakışmadığı ya da daha güncel ifadeyle giydiği kıyafetin rüküş olup olmadığı değil, kostümün izleyici/dinleyici üzerinde bıraktığı etkidir. Böylece izleyici assolist üzerinden, normal koşullarda giyilmesi mümkün olmayan kostümlerle bir fantazyalar dünyası kurabilecektir:

Dyer'a göre, eğlence dünyası toplum için bir kaçıştır ve topluma umut aşılayan bir niteliğe sahiptir. Bu noktadan yola çıkarak Dyer, "eğlencenin içine kaçılacak daha iyi bir şeyi" ya da çok istediğimiz ancak günlük yaşamda asla bulamadığımız imgeleri sunduğunu ve eğlencenin bir çeşit ütopya olduğunu ileri sürmektedir. Ancak bu ütöpik evren Thomas More ya da William Morris'in sunduğu klasik ütöpik dünya modellerine benzememektedir. Eğlencenin sunduğu ütopya, seçenekleri, umutları ve dilekleri içermekte, o güne dek yalnızca düşünmüş şeylerin

gerçekleşebileceği ve her şeyin daha iyiye gidebileceği duygusunu aşılacaktır (Yüksel, 2002: 21).

Eğlence dünyası içerisinde olağandan farklı olan her türlü “şey”, imgesel bir biçim kazanarak izleyiciye sunulur. Böylece izleyici kendisine verilen imgesel biçimlerle özdeşim kuracak ve hayranlık beslediği assolisti daha da içselleştirecektir. Burada özellikle bir assoliste değinmek gerekir ki o da Zeki Müren’dir. Müren tek erkek assolist olmasıyla ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu konu ilerleyen kısımlarda kısaca ele alınacağından şimdilik izleyici üzerinde kostümleriyle bıraktığı etki tartışılacaktır. Zeki Müren, kostümlerindeki işlemler, renkler ve isimlerle bu fantastik evreni pekiştirir. Berger’in, görmenin konuşmadan önce geldiğini belirtmesi (Berger, 1986: 7) Müren’in eylemlerinin ne denli geçerli olduğunu göstermektedir. Müren’in eğlence dünyası içerisinde getirdiği değişiklikler içerisinde sahnede ışık kullanılması, saz heyetine tek tip kostüm giydirmesinin yanında yaptığı en radikal değişim kostüm yönünde olmuştur. Hatta yaptığı bu değişimleri kendi dönemindeki ve sonraki assolistler de kullanmışlardır. “Zeki Müren, görünümü konusunda, dönemindeki birçok kadın yıldızın bile yapmaya cesaret edemediği denli cesur davranmıştır. Kendisini bir arzu nesnesi olarak sunmuştur” (Yüksel, 2002: 24–25). Gerçekten de Müren’den önceki kuşakta, (önceki bölümde bu kuşağın genel isminin hanende olduğu belirtilmişti) solistler çoğu kez günlük kıyafetleriyle sahneye çıkmaktadır. Bu durum Müren’in değişiklikleriyle eğlence sektörü içerisinde de bir dönüşüm yaşanmasına sebep olmuştur.



Séguéla, gösterişli, olay yaratıcı ve sonuna kadar giden bir biçimin yıldızlaşma sürecini pekiştirdiğini ve “görselliğin fantazmaların efendisi” olduğunu belirtir (Yüksel, 2002: 23). Dönemin magazin dergilerine baktığımızda, assolistin gazino programıyla ilgili bir haber verildiğinde assolistin hangi kostümleri giyeceğinin de altının özellikle çizildiği görülmektedir. Bu durum izleyici/dinleyici üzerinde merak konusu oluşturarak assolistin aldığı görsel konumunu pekiştirmiş olurdu. Bir assolistin, yukarıda anlatılan saç ve makyajından da önce onun sahnede giydiği kostüm öncelik taşır. Görsel olarak saç ve makyaj kostümden sonra gelir. Assolistin sahneye ilk çıktığında üzerinde dikkati ilk toplayan nesne kostümdür. Emel Sayın’ın, kostümlerle ilgili olarak belirttiği gibi;

Dinleyicilerden bazıları sık sık geldiği için zamanımızın çoğu terzilerimizde, modacılarımızda geçirdi. Kazandığımız paranın en az dörtte birini kostümlerimize, aksesuarlarımıza harcardık. Düşünüyorum da kostümlerime harcadığım o paralarla birkaç tane iş kulesi yaptırabilirdim. Ama iyi görünmek şık görünmek de bizim sermayelerimizden biriydi. Bu, dinleyicimize verdiğimiz değeri, kıymeti yansıtıyordu (Emel Sayın’la Söyleşi, 25 Nisan 2005, Muğla Üniversitesi).



Burada üç dönem assolistinde görselliğe ilişkin birçok detay bulmak mümkündür.

Elbette bu kostümlerin bu denli gösterişli olması onların maddi değerini de yükseltmektedir. Emel Sayın'ın yukarıdaki ifadesine baktığımızda kostümler için kazanılan paranın önemli bir kısmı kostümlere harcandığını ve kostümün bir "sermaye" olduğunu öğrenmekteyiz. Bu durum, izleyicinin ilgisini çekmenin bir diğer yoludur:

Yıldız olgusunu besleyen başkaca bir özellik ise ekonomik refahtır. Anılan refah düzeyi hem yıldız hem de toplum için belirleyicidir. Etki bağlamında bakıldığında ise yıldız için sadece geçim düzeyinin üstündeki bir gelir bile ilginin odağı olması için yeterlidir. Son model bir otomobil, lüks bir ev, yüksek bütçeli bir sahne kostümü, ünlü bir modacıdan giyinmek dikkatleri çeker ve ilginin çeker ve ilginin odağı olmak yıldız olgusunun pekişmesine yol açar (Yüksel, 2002: 27).

ilginin odağı olmak yıldız olgusunun pekismesine yol açar (Yüksel, 2002: 27).

Sonuç olarak denilebilir ki kostüm bir assolist için saçından ve makyajından da önce gelmektedir. Assolist-izleyici/dinleyici ilişkisi kostüm üzerinden gerçekleşmektedir. Assolist, kendisini sunabilmesi ve meşruluk kazandırabilmesi için, izleyici/dinleyici de bu tarz kostümleri günlük yaşam içerisinde kullanamayacağından fantazyalarını assolistler üzerindeki bu kostümler aracılığıyla özdeşim kurarak sağlar ve sonuçta karşılıklı bir ilişki ortaya çıkar. Bu ilişki çerçevesinde değerlendirmeye alınacak belki de en önemli isim Zeki Müren'dir. Müren, erkek ve assolist olmayı sentezlemiş ilk ve tek isimdir. Assolistlik kadına özgü bir sıfattır. Fakat Müren'in bunu ustaca kullanması, çalışılan konudan bağımsız olarak incelenebilecek bir konudur. Dolayısıyla bu konu yüzeysel olarak belli çizgiler altında ele alınacaktır. Müren, saçı, makyajı, kostümleri, sahneye getirdiği yenilikler bağlamında Türk toplumuna radikal ilkleri yaşattığı için önemli bir yere sahiptir. Onun erkek bedeninde kadın sunumu yıldızlaşması, popüler olması ve bulunduğu konumu koruması süreçlerinde etkindir. Elbette bu faktörler yıldız olmasında tek ve geçerli değildir. Müzikal altyapısının oldukça sağlam olması, Türk Sanat Müziği konusunda yetkin olması adı geçen faktörlerle bütünlük gösterir. Ataerkil özellikleri ağır basan bir topluma kendisini bu şekilde kabul ettirebilmiştir. Geleneksel Türk toplumunda, erkek bedeni içindeki edilgin, kırılğan kadın sunumu özellikle kadın izleyicinin/dinleyicinin dikkatini çekmiştir. "Erkek cinsinin şahsında hoyratlığı tanıyan kadınlar, onun küçük parmağını kaldırışındaki zarafete tutulur". Benzer şekilde erkek izleyici/dinleyici de, toplumsal baskıları bir şekilde kırmış olan sanatçıya destek olur ve ona karşı gizli bir hayranlık besler (Yüksel, 2002: 35). İzleyici kitlesi profiline Müren'e yaklaşımı bu şekildedir. Onun sahnede tam bir *Show* sergilemesi izleyicinin yukarıda anlatılan fantazyalarını beslemektedir. Müren de bu durumun farkındadır ve etkisini olabildiğinde kullanmayı amaçlamaktadır.

avrupa ve moda



DEĞİŞEN SAHNE
Avrupa'da dikkatleri üzerine çeken tasarımcıların başında ise Ercel Sayın geliyor. Elbise, parfüm, yeni tasarımların her tarafında ise Ercel Sayın. Londra ve Paris'te alışkanlık yapmış ve modacıları bu yaratıcılığı takip eden sanatçı. 1973'te giyimde de herkesten bir adım önde.



mel Sayın bu son Avrupa gezisinden önce yeni elbiselerle ümedi. Üstelik peyni

Assolistin modayı, özellikle de Avrupa modasını yakından takip etmesinin işlendiği magazin haberi (Ses, 17 Kasım 1973).

4. 2. Magazin Dergilerinde Assolistlik İmajının Kurulması

Sözlük tanımı,“Çoğunluğu ilgilendirecek çeşitli konulardan söz eden, bol resimli yayın” (www.tdk.gov.tr) olan magazin, genel anlamıyla toplumsal yaşam içerisinde, bireye ötekinden haberleri ileten, onların gündelik ya da sanatsal yaşamına ilişkin bilgi veren bir araçtır. Bu bilgi görsel ya da yazınsal olabilir. Magazin, toplumsal yaşam içerisinde bireye kaçış imkanı sunan, bireyi gündelik streslerden uzaklaştıran, olağan yaşamın afyonu olarak nitelendirilebileceğimiz bir olgudur. Belge'nin de belirttiği gibi; “Kendi hayatının monotonluğundan ayrılmaya çalışan “kitle-insanı” oradan ancak yarı efsanevi ve yapay bir dünyaya geçebilir. Bu dünyayı oluşturan çeşitli kurumlar vardır; yayın düzeyinde o dünyanın temsilcisi Türkiye’de genel olarak “magazin” dediğimiz şeydir” (Belge, 1997: 369). Magazinsel söylem öyle kurgulanır ki, birey, magazin dünyasının içerisinde yaşayan masal kahramanlarıyla özdeşim kurar ve sözü edilen monoton yaşamından sıyrılmış olur. Bu kurgusal yaşam, bireyin ilgi ve beklentileri doğrultusunda hazırlanarak ona sunulur. Böylece iki boyutlu bir dünya ekseninde birey yalnız kalmadığının farkına varır. Bunlardan biri, bireyin hayranlık duyduğu yıldızın da kendi yaşadığı dünyadan bağımsız olmadığını farkına varması, diğeri ise oluşturulan fantazyaya dünyası içerisinde, sıradan bir olgunun “bir takım gerçek dışı motiflerle” süslenerek bireye sunulmuş olmasıdır (Belge, 1997: 370). Gerek gündelik yaşam olsun gerekse fantazyaya evreninde olsun magazin söyleminin kahramanı, kendisini model alan bireyin ilgisini çekecektir. Buradaki aktör yıldızın kendisi de olsa ona meşruiyet kazandıran magazin söylemidir. Görsel ya da yazınsal magazin içeriğinde yıldızın meşrulaştırılması ve ona öykünmenin yaratılması için özel bir dil kullanılır. Kullanılan bu dil ne derecede renklilik gösteriyorsa başarıya da o oranda ulaşılacaktır. Bir cümle, bol ve süslü sıfatlar kullanılarak zenginleştirilebilir. Bu, ister yıldızın kendi ifadesi olsun isterse magazin aracının yıldızla ilişkin haberi vermek için kullandığı cümle olsun, yıldızın dünyasını daha çekici hale getirir ve bireyi kendisine çekerek iletmek istediği mesajı verir. Bu mesaj ise çoğunlukla ideolojik bir anlam taşır demek mümkündür. Bireyi var olan ideolojinin bir parçası yapma, magazin içeriğindeki kodlar aracılığıyla sağlanır. Sınırlarının belirlenmişliği dışına çıkmak

isteyen bireye ideoloji, farklı ve alımlı bir fantazyaya evreni sunarak tekrar sistem içerisine dahil etmeyi amaçlar:

Magazinde bizi irkiltten şey, insanın kendisiyle yüzleşmesini her an engelleyen, çevresiyle gerçek anlamda tanışmasını da sürekli imkansızlaştıran yanılısama dünyasıdır. Bu dünyayı istenilir kılan ise, öncelikle, çağdaş toplumların işbölümü, çalışmaya ve boş zamana verilen anlam, politik iktidarın paylaşılma biçimi gibi yapısal özelliklerdir. Bütün bu yapılar, toplumun bireylerini belirli alanlarda edilenleştirirken, etkinliklerini de ancak belirli alanlarda yoğunlaştırmalarına yol açmıştır. Böylece bölünmelerin sonucunda genel olarak kitlenin ilgisi “gündelik hayat” çerçevesi ile sınırlanmış, magazin de gündelikliğin monotonluğunu giderici bir yanılısama dünyası olarak özel bir işlev kazanmıştır (Belge, 1997: 378).

Bireyin monoton yaşam standardında uyumsuzluk göstererek ideolojiye karşı tavır almasının önüne geçebilmek için magazin söylemleri bir araç konumuna indirgenmiştir. Batının bu aracı ne ölçüde kullandığı tartışmaya açıktır. Burada, Türkiye’de magazin aracılığıyla, assolistler özelinde hangi ideolojik kodların kullanıldığı ele alınmaya çalışılacaktır.

Kemalist reformların, Türkiye’yi “muhasır medeniyetler seviyesine getirmek” amacıyla yola çıktığı ve bu doğrultuda kadına da yeni sorumluluklar yüklediği önceki bölümlerde tartışılmıştı. Ses sanatçısı kadının, ülkesinin değişen ve yenilenen Batılı yüzünü temsil etme yeteneğinin olması onların konumunu özel kılmıştır denilebilir. Bu durum Cumhuriyetin ilk dönemlerinde tam anlamıyla yaşanmamış olsa da, kültürel çeşitliliğin ortaya çıktığı 1970’li yıllar serüvenin başlangıcını 2000’ler ise gelinen son noktayı göstermektedir denilebilir.

Magazin dergileri içerisinde assolistin anlamlandırılması genel olarak onun dış görünüşüne yöneliktir. Özellikle 1970’lerde, modernlik ve geleneksellik arasında sıkışan bir toplumun nesnesi sayılabilecek assolistler, kurdukları imaj bağlamında

modern, sahnedeki performansları ve özel yaşamları bağlamında ise gelenekseldirler. Bu durum *Ses* dergisinin ilk dönem assolist haberlerinde sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. Dış görünüşünün öğeleri olan saçıyla, makyajıyla ve gerek gündelik gerekse sahne kıyafetleriyle Batının modasını takip etmekte böylece modern kadın kimliği ile bütünlük sağlamaya çalışmaktadır. Yanı sıra eğer evliyse ve çocuğu varsa, evinin kadını imajına da değinilmektedir. Sonuçta Cumhuriyet ideolojisinin ulaşmaya çalıştığı kadın kimliğine bürünmüş, ataerkil düzende konumunu alan bir kadın senteziyle karşılaşmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında nefer konumunda olan kadın öğretmenlerin yurt genelinde ideolojiyi yayma çabaları gibi, assolistlerin de bu dönemde Karadeniz, Güneydoğu Anadolu gibi bölgelerde de konserler vererek, kimliği aracılığıyla izleyicide fantazyalar uyandırarak ideolojiyi yayma girişiminde bulunduğunu söylemek mümkündür.

4. 2. 1. *Ses* ve *Kral* Dergileri Örneği

İncelenen dergileri temel anlamda ikiye ayırmak mümkündür; 1970'den 1992'ye kadar dönemi en uygun yansıttığı varsayılan *Ses* dergisi ve 2000'lerin değişen kültürel yapısına uygun düşen *Kral* dergisi. *Ses* dergisinin seçilme nedeni, dönemselsel olarak magazin dünyasının söylemlerini en iyi şekilde ifade etmesi ve yaygın bir okuyucu kitlesine sahip olmasıdır. Ulaşabildiği okuyucu sayısı oranında vermek iletmek mesajı da geniş bir kitleye sunmasının önemi büyüktür. Bu sonuca, derginin düzenlediği "Sevdiğiniz Yıldız Evinizde" ya da "Sevdiğiniz Yıldız Telefonda" programlarından ve "Okuyucu Mektupları" başlığı altında ülkenin hemen her yerinden gelen okuyucu mektuplarının profilinden çıkarmak mümkündür. Dolayısıyla çalışmada temsil etme olasılığı yüksek potansiyele sahiptir. Elde edilen bulgulara geçmeden derginin kısa bir tarihçesini ele alalım.

Başlangıçta yöneticilerin fikir ve politika dergisi olarak düşündükleri *Ses* dergisi, uzun tartışmalardan sonra 25 Kasım 1961 günü siyah-beyaz olarak sinema dergisi olarak yayın hayatına başladı. Türkiye'nin ilk *tifdruk* dergisi olan *Hayat* dergisinin yan kuruluşu olarak yayın hayatına başlayan *Ses*, dönemin ünlü sinema yıldızlarının haber ve resimleriyle kısa sürede popüler hale gelmiştir. Geniş matbaa

olanaklarına sahip olan *Hayat* ve *Ses* dergileri daha sonraları da renkli olarak basılmaya başlamış ve okuyucu kitlesini arttırmıştır (Tutel, 1997;35). *Ses*, yayın hayatını *Hayat* ile paralel olarak sürdürmektedir ve haftalık olarak yayımlanmaktadır. 1998–2003 yılları arasında yayın hayatına yıllık olarak devam etmiştir ve nihayet 2003 yayımlanan son yıl olmuştur. 1998’den sonra yayımlanan sayılarında klasik söyleminden uzaklaşmış ve dünya sinemalarından ve müzik listelerinden haberler vererek yayın hayatını noktalamıştır. Derginin en parlak dönemini yaşadığı 1970-1980’ler boyunca geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Derginin popüler olmasının altında yatan, rağbet gören sinema ve sahne yıldızlarını bir araya getirerek her türlü kesime ve zevke hitap etmesidir. Ancak değinmek gerekir ki, yine okuyucu profilinden çıkardığımız sonuç doğrultusunda, okuyucuların büyük bir çoğunluğunu orta tabakaya mensup kişiler oluşturmaktadır. Derginin 13. yaşını kutladığı sayının açış yazısı önemlidir;

Her hafta sizlere sinema ve tiyatro dünyasından, müzik aleminden, memleketimizdeki radyo ve televizyon hareketlerinden kısaca genç nesillerin sanat çalışmalarından haberler vermeyi üzerine almış olan SES Mecmuası şimdi elinizde bulunan sayısıyla 13 yaşını doldurmuş bulunuyor...*Ses* Mecmuasının ilk çıktığı günlerde Türk sineması, Türk artisti bugünkü görünüşü içinde değildi. Sinemada, tiyatrodaki, müzikte Türkler büyük mesafeler almış, Atatürk’ün işaret ettiği “Muhassır medeniyetler seviyesine” daha çok yaklaşmış durumdadırlar. Bu mesafelerin aşılmasında, daha ilk çıktığı hafta kazandığı en çok okunan sanat dergisi olmak hüviyetini devam ettiren SES Mecmuasının büyük hizmetleri olmuştur. SES mecmuası ileri doğru atılmak isteyenlerin daima yanında bulunmuş, çağdaş anlayışı, dürüst davranışı, takdirleri ve tenkitleriyle onlara en doğru yönlere vermeye çalışmıştır. 13 yılda, Türk sanat hayatında olsun, kaydedilen gelişmelerde SES’in daima önde olduğunu söylemek tevazudan uzak sayılmamalıdır (*Ses*, 23 Kasım 1974).

Derginin söyleminden çıkarılabilecek birçok sonuç bulunmaktadır. Kendisini Türk sanat dünyasının itici gücü olarak adlandırması bir bakıma yanlış sayılmayacaktır. Kurumun açmış olduğu sinema artisti yarışmalarında derece alan ve günümüzde de şöhretlerini koruyan birçok isim bulunmaktadır; Ajda Pekkan, Tarık Akan, Necla Nazır bu isimlerden ilk akla gelenlerdendir. Yıldız sistemine dahil ettiği bu gibi isimleri, misyonunu yaymak için kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca Atatürk'ten miras alınan "muhasır medeniyetlere erişme" yolunda önemli atılımlar da sağlamıştır.





Ses dergisinin 13. yaşım kutladığı sayısının kapak resmi: Emel Sayın. Batılı kadın tipolojisi bir assolist üzerinden verilmektedir.

Kral dergisi ise, *Kral TV*'nin yan kuruluşu olarak yayın hayatına başlamıştır. Tarih olarak *Kral TV* ile aynı süreçte yer almamasına rağmen dönemde geniş kitlelere ulaşmış “aylık müzik magazin” dergisidir. Yine dönem itibariyle benzer söylemleri içeren bir müzik ya da magazin dergisi olmaması geniş kitlelere ulaşmasında bir diğer faktördür. Derginin aylık olarak yayımlanan Aralık 2002’den başlayan Ağustos 2003’e dek süren ilk dönem süreci incelenmiştir (Ağustos 2003 itibariyle yayın hayatı son bulmuş 2005’in ortalarında tekrar yayımlanmaya başlamıştır). Bu derginin seçilme nedeni ise, hem dönemin kültürel farklılıklarını aynı potada eritebilen alternatif bir yayının olmaması hem de Türkiye’de bir ilk olan müzik kanalı *Kral TV* nin yan kuruluşu olarak müziğe ilişkin bilgileri ilk elden vereceği düşüncesidir.





Kral'ın bol resimlerle hemen her sayısında konu edindiği "sahnelerin en genç assolisti" Petek Dinçöz

Önceki kısım, bir assolisti “assolist” yapan etkenler bağlamında ele alınmış ve bu etkenlerin saç, makyaj ve sarışınlık olduğu belirtilmişti. Burada ele alınacak olan konu ise, dönemsel magazin dergilerinin assolisti nasıl ele aldığı ve onlar aracılığıyla iletmek istediği mesajları saptamaya yönelik olacaktır. Türkiye’deki assolistlik kurumunu incelemeyi ve bu kurumun taşıdığı mesajları saptamayı amaçlayan çalışmanın ana aracı olan dönemsel magazin ve müzik dergileri, semiyolojik bir analizle irdelenecek; derginin görsel ve yazınsal kodları çözümlenerek elde edilen bulgulardan genel bir sonuca varılmaya çalışılacaktır. Yapılan çalışma, 1970 ve 2000 yılları arasını kapsamaktadır ve bu süreç içerisinde assolistliliğin nasıl dönüştüğünü, bunun izleyiciye nasıl sunulduğunu bulunmaya çalışılacaktır. Böylece derginin, kültürel değişimler bağlamında, değişim sürecinin assolisti de nasıl dönüştürdüğü incelenecektir. Bu konuyu ele almadan önce, yapılacak olan analizlerin yöntemsel çerçevesini çizmek gerekir.

Ele alınan çalışma, dönemsel magazin dergilerinde konu edilmiş olan assolistlere ilişkin olduğundan, bu dergiler içerisinden örneklem alınarak bir araştırma yapılmaya çalışılmıştır.

Nitel araştırmalarda doğrudan gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliğini arttırmak amacıyla, görüşme ve gözlem yöntemlerinin yanı sıra, çalışılan araştırma problemiyle ilişkili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler de araştırmaya dahil edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 140).

Ele alınan çalışma, 1970’li yıllardan 2000’lere assolistliğin kurulmasının bir parçasını oluşturan magazin dergilerindeki imajın çizilmesi de geniş bir süreyi kapsadığından tüm dergilerin tek tek incelenmesiyle oluşacak bir arşiv çalışması yerine dergilerden örneklem almak yönünde olacaktır. Bu amaçla, döneminde popüler olmuş ve assolistliğin kurulum alanlarından biri olan magazin dergileri üzerinde araştırma yapılacaktır. Bu çalışmada da assolistliğin sunulmasında önemli bir paya sahip olduğu düşünülen magazin dergilerinin, görselliği kullanarak nasıl bir yol izlediği araştırılmaya çalışılacaktır. Yanı sıra derginin assolisti nasıl sunuma

açığının ve assolistin kendisini ifade etme aracı olarak dergiyi nasıl kullandığını bulmak için dergiler incelenecektir. Araştırma için materyal oluşturacak magazin dergileri rastlantısal olarak değil, assolistliğin sunulmasında kitlelere ulaştırılmasında etkin olduğu için seçilmiştir.

Sistemik tesadüfi örneklem yöntemiyle yapılacak olan çalışma şu şekilde açıklanabilir; çalışmanın assolistin “imaj” kuruluşunu kısmını oluşturan bölüm için gerekli olan magazin dergileri çalışmanın evrenini oluşturacaktır. Dönemsel olarak popüler olmuş olan *Ses*, 1970–1992 arasını; *Kral* ise 2003 ve sonrası dönemi temsil edecektir. Bu dergilerden çıkarılacak örneklem ise yine dönemsel olarak değişiklik gösterecektir. Haftalık olarak çıkan *Ses* dergisinin Ocak ve Temmuz sayıları örneklem olarak alınacaktır. Bu sayıların örneklem olarak belirlenmesinin nedenini ise şöyle açıklamak mümkündür; Ocak ayı sayısının alınmasının nedeni, yeni bir yıla girme sebebiyle dergilerin assoliste ilişkin haberlere ağırlık vereceği düşüncesidir. Temmuz sayısının alınma nedeni ise eğitim-öğretim döneminin sona erip eğlence sektörünün ağırlık kazanmaya başlaması ve yaz mevsimiyle birlikte assolistlerin İstanbul’daki gazino çalışmalarına ağırlık vererek ardından İzmir Fuarında gazino programlarına başlayacakları düşüncesidir. Böylece magazin basınının assoliste ilişkin daha fazla haber yayımlayacağı düşüncesinden hareket edilmektedir. *Kral* dergisi ise aylık olarak yayımlanmaktadır ve 2000’li yılların kültürel özelliklerini yansıttığı düşünülmektedir. Ayrıca bu derginin Türkiye’nin ilk müzik kanalının yan kuruluşu olduğu göz önünde bulundurulursa, kültürel özellikleri en iyi düzeyde temsil etme olanağı da bulunmaktadır. Görselleşmeyle beraber assolist kimliğinin de farklı bir biçim almasında televizyonun etkisinin yüksek olması ve böylece oluşan bu yeni kimliğin dergi içeriğine yansımaları kaçınılmaz olacaktır.

Araştırmanın ilerleme sürecinde, *Ses* dergisinin sözü edilen sayılarına ulaşılmasında sorunlar yaşanmıştır. 1970 ve 1997 yılları arasını kapsayan bölümde 1975, 1979 ve 1986’dan 1991’e kadar olan sayılara ulaşamamıştır. Yanı sıra Ocak ve Temmuz sayıları örneklem olarak alınmasına rağmen, belirli yıllarda bu ayların sayılarına ulaşamamış, bunlar yerine örneklem alınan aydan bir önceki ay ya da bir sonraki ayın sayıları kullanılmıştır. *Ses* dergisi 1994 yılından itibaren yıllık olarak

yayımlanmış ve 1997 yılından sonra düzensiz olarak yayımlanarak 2003 yılında yayım hayatı sona ermiştir.

Kral Dergisi ise aylık olarak yayımlanan bir dergidir ve araştırmanın 2000'li yıllarını temsil etmesi amacıyla kullanılmıştır. Aralık 2002'den Ağustos 2003'e kadar olan sayılarının tümü araştırma için kullanılmıştır.

Ele alınan çalışmanın materyaline ilişkin bilgiler bu şekilde verdikten sonra kullanılacak olan yöntemine ilişkin bilgileri ele alalım. Burada daha önce de değinildiği gibi göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılacaktır. Bunun nedeni göstergelerin ve onların içerdiklerinin anlamlandırılması, assolistler üzerinden sıkça kullanılıyor olmasından kaynaklanmaktadır.

4. 2. 2. Assolistliğin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Assolistliğin ne olduğu ve magazin söylemlerinin neyi ifade etmek istediği önceki kısımlarda ele alındığı için doğrudan gösterge çözümlemesine geçiş yapılacak olursa bu bir şema ile açıklanabilir. Burada dergilerin ayrıca her sayısını açıklamak yerine bir genelleme yapılarak, çalışmanın materyalini oluşturan dönemsel müzik ve magazin dergilerinin şeması çizilecektir.

GÖSTERGE	Tarih	Assolist	Nesne	Mekan	Kişisellik
GÖSTEREN	1970'li yıllar*	Emel Sayın, Neşe Karaböcek, Gönül Yazar, Kamuran Akkor	Tuvaletli saçlar, makyaj, kostüm	Gazino Sahnesi, Özel Alan (ev)	Kişisel bakım, Özel Yaşam, Moda, Aile
GÖSTERİLEN	Dönemin eğlence kültürü	Sahne ve günlük hayatta bakımlı kadın, Ulaşılmaz	İmaj, Fantazya	Şöhret, Hayranlık, Pahalı dekorasyon	Sarışın, güzel ve modern kıyafetli Türk kadını, eşi ve çocuğuna düşkün ev kadını

Ses Dergisinin Gösterge Şeması

*Sonuç kısmında ele alınacağı gibi bu süreklilik 1980'li yıllarda bir değişiklik gösterecektir. Özellikle televizyon kültürünün gelişme süreciyle birlikte gazino kültürü önemini kaybetmeye başlamış ve assolistin meşruiyet alanı da bu gelişmelere bağlı olarak zayıflamaya başlamıştır. Bu konu ilerleyen kısımlarda tekrar ele alınacaktır.

GÖSTERGE	Tarih	Assolist	Nesne	Mekan	Kişisellik
GÖSTEREN	2000’li yıllar	Petek Dinçöz, Seda Sayan, Ebru Gündeş vd.	Dağınık görünümü verilmiş saçlar, makyaj, kostüm	Konser Alanı, Özel Alan (ev)	Kişisel bakım, Özel Yaşam, Sürekli Değişen Modayı Takip Eden Kadın
GÖSTERİLEN	Dönemin eğlence kültürü	Sahnede ve günlük hayatta modern kadın, Ulaşılmaz	İmaj, Fantazya	Şöhret, Hayranlık, Pahalı dekorasyon	Sarışın, güzel ve Batılı Türk kadını

Kral Dergisinin Gösterge Şeması

Ses dergisindeki göstergeleri beş ana grupta toplamak mümkündür. Bunlardan ilk gösterge olan tarihle, dönemin eğlence kültürünü anlayışına ilişkin bilgi sahibi olmak mümkündür. Bu yılların çağrıştırdığı, eğlence endüstrisinin zirvede olduğu ve kentli orta sınıfın da bu sektörün alıcısı konumunda olduğudur. Aynı zamanda ekonomik refahın yüksek olmasa da dönem itibariyle kentli orta sınıfının satın alma gücünün yoğun olarak yaşanmadığını çıkarsamak mümkündür. İkinci gösterge olan assolistlerin gerek sahnede gerekse sahne ardında her zaman bakımlı olduğu vurgulanır. Bu assolistlere takılan sıfatlarla bu durum pekiştirilir; “Taş Bebek Gönül Yazar”, “Sahnelerin En Hanımefendi, Altın saçlı, Cennet Gözlü Assolisti Emel Sayın” ya da “Bülbül Sesli Neşe Karaböcek” gibi. Bu pekiştirme sıfatları, assolistleri olduğundan daha güçlü göstererek hayranların

assoliste olan ilgisini çekerek ulaşılmazı çağrıştırmaktadır. Üçüncü gösterge olan nesnenin göstereni, izleyicide fantazyalar yaratan saç,-makyaj-kostüm üçlemesidir. Bu fantazyaya araçları, izleyicinin günlük yaşamda kullanamayacağı ölçüdedir. İzleyici her zaman kullanamayacağını bildiği bu üçleme üzerinden bir öykünme yaratır ve assoliste hayranlığını pekiştirir. Yanı sıra nesnenin çağrıştırdığı bir diğer anlam da assolistin sermayesi olan imajdır. Bu imaj aracılığıyla assolist kendisini ifade edebilmektedir. Dördüncü gösterge, mekandır. Dergilerdeki haberlerin mekanı, gazino sahnesi, assolistin kendi evi ya da konser alanı olarak değişiklik göstermektedir. Gösterenin bu öğeleri içerisinde özellikle konser alanı ve gazino sahnesi, assolistin meşruluğunu mümkün kılan mekanlardır. Çünkü assolist kendisini ifade alanı olarak bu mekanları kullanmaktadır. Beşinci ve son gösterge olan kişisellikte gösterilen, bakımlı ve çağdaş Türk kadınına temsil eden assolisttir. Yanı sıra evinin kadını konumuna da sıklıkla değinilmektedir. Çağrıştırdığı anlam ise, kadının hangi statü ya da rolde olursa olsun aile değerlerini koruyan ve kollayan durumunda olmasıdır.

4. 2. 2. 1. Assolistlik Miti

Türk toplumunda assolistliğe ilişkin bir mitin varlığından söz etmek yanlış olmayacaktır. Önceki bölümlerde, toplumsal değişler içerisinde assoliste ilişkin söylemler olduğu belirtilmişti; assolist gibi geç gelme ya da assolist gibi süslenme gibi. Bu değişler ve benzerleri aynı zamanda dizisel boyut olarak da kullanılmaktadırlar. Assolist miti, kendi içerisinde de mitler barındıran bir yapıya sahiptir; sarışnılık miti, güzellik miti. Assolist mitinin altında sofistike bir mit olan dişillik miti yatmaktadır. Assolistin kadın bireyden anlam kazanması, dişillik mitini onaylar. Kadın ve assolist terimlerinin birlikte anılarak ona bir tarihsellik de kazandırması, assolistliğin bir mit haline dönüşmesini mümkün kılar. Yanı sıra şöhret miti de assolistler için geçerlidir. Ulaşılmaz olan değerlidir düşüncesi şöhret mitiyle desteklenmiş olur. Mitlerin içeriğinde ideolojilerin de saklı olduğu konusu ele alınmıştır. Assolistlik mitinin ardında yatan ideoloji daha sonra ele alınacaktır.

4. 2. 2. 2. Assolistlik Kodlamaları

Kodlar, bir kültür içerisinde yer alır ve gizli bir biçimde sistemleşmiştir. Kültürle bütünleşmiş olan ve bireyin sosyal pozisyonunu belirleyen yine kodlardır. Ele alınan çalışma bağlamında da kodların varlığından söz etmek mümkündür. Assolistlerin içerdiği kodları genel olarak fantazyaya, moda ve güzellik, kişisel yaşantı olarak üçe ayırmak mümkündür.

Fantazyaya koduna baktığımızda, saç, makyaj ve özellikle de kostümün öne çıktığını görmekteyiz. Bu üç öge içerisinde kostümün kodlanması üzerinde durulacaktır. Gazino kültürünün önemli göstergesi olan kostümü kullanmasıyla assolist, toplum içerisindeki diğer bireylerden ayrılmaktadır. Assolist, izleyici üzerinde etki bırakabilmek için çoğu zaman abartılı süsle sahip olan kostümleri kullanır. Kostüm yalnızca sahnede kullanılır ancak assolistin sahne ardında da sahnede kullandığından daha sade de olsa belli “kostüm”ü vardır. Assolist, izleyici üzerindeki etkisini sahnede de sahne ardında da sürdürebilmelidir. Böylece izleyicinin fantazyası canlı tutulmuş olunur ve assolistin imajı kostümüyle bütünleşerek onun her yerde tanınabilmesine yol açar.

İkinci kod dizgesine moda ve güzellik bağlamında rastlanılır. Tüm assolistlerin müzikal birikimi bir tarafa bırakıldığında, hemen hepsinin alımlı ve modayı takip eden sarışın “güzel” kadınlar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu duruma dergilerdeki metinlerde de sıklıkla rastlanılmaktadır. Assolistle özleşen ve onun güzelliğine vurgu yapan, taşbebek, cennet gözlü gibi sıfatlar bu kodlamayı pekiştirmektedir. Assolistin kendisini sürekli yenilemesi ve modayı yakından takip etmesi (ki özellikle 70’li yıllarda Avrupa modası) onu bir kez daha erişilmez kılar. Modernliğin ölçütü modayı yakından takip edip onu uygulamaktır ve assolist bu uygulamayı da yakından izler. Yanı sıra sarışınlığın da güzellik bağlamında kodlandığını görmekteyiz. Toplumda varlığı kabul görmüş olan assolistler güzel olmalarının dışında sarı saçlarının getirdiği avantajı da kullanmaktadırlar. Zaman içerisinde koyu tonlarda saç rengine sahip olsalar da bu durum uzun sürmez ve

tekrar sarışın olurlar. Sarışınlık aynı zamanda Batılı olabilmenin bir ölçütü varsayıldığından assolist bu bağlamda ayrı bir önem kazanmaktadır.

Üçüncü ve son kod, assolistin kişisel yaşantısıdır. Kişisel yaşantı özeldir ve dokunulmazlığı vardır fakat bu kişi assolist olunca onun özeli kamusal hale gelir. Assolist ulaşılmaz olduğu için onun her hareketi topluma referans noktası olacağından, assolistin kişisel yaşantısına dikkat etmesi gerekir. Bu ailesiyle olan ilişkilerinden mesleki hayatı içerisinde etkileşimde bulunduğu tüm diğer bireyler için geçerlidir. Özellikle aile yaşamında aldığı anne ve eş rolü, toplumun değerleriyle çelişik durumda olmamalıdır. Böylelikle modern, çağdaş, bakımlı ve fedakar Türk kadınının tipolojisi assolist üzerinden kurulmuş olur.

4. 2. 3. Magazin Dergilerinin Metinsel Söylemleri

Elde edilen bulgular, ele alınan konu bağlamında assolistler üzerinden yapılacağından, derginin assolistlere ilişkin kodlar tarihsel bir süreç izlenerek çözümlenmeye çalışılacaktır. 1970 yılının Temmuz sayısında Akkor'a ilişkin haberde, birkaç erkek hayranının ona yazdığı mektubu görmekteyiz. Assolistin “yıllardan beri aynı tuvaletle, ayakkabı ile ve de koku ile karşılına çıktığı” belirtilmiş ve “göz zevklerine hitap etmediği” nin altı çizilmiştir. İzleyicinin hayranı olduğu yıldızı yakından takip ettiği, salt sanatsal yaşamıyla ilgilenmediği buradan açıkça anlaşılmaktadır. 1971 Temmuz sayısında, Sevim Tuna'ya ait haberde “sahnelerde kullanmak üzere” Avrupa'dan gardırobunu yenilediğini öğreniyoruz ki bu da görselliğin assolist için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. İzleyicinin assolist üzerinden öykünme yaratması, onda fantazyalar oluşturması kaçınılmazdır. Benzer şekilde 1973 yılının Ocak sayısında “Sevdiğiniz Yıldız Telefonda” programına katılan Emel Sayın'a genel olarak sahne ve günlük kıyafetine ilişkin soruların sorulması, izleyicinin assolistin kıyafetlerini yakından takip ettiğinin bir diğer göstergesidir. Haberlerde verilen resimler ise assolistlerin Batılı görüntüsünü yansıtmaktadır ve okuyucuya “Eğer gerekli özeni gösterirseniz neden siz de bir assolistin görünümüne ulaşmayasınız?” mesajı belirgin bir şekilde verilmektedir.

İzleyicinin de bunu sağlayabilmek için çaba gösterdiğini yukarıdaki örneklerden çıkarmak mümkündür.

Derginin bir diğer söylemi ise assolistin özel yaşamını teşkil eden aile yaşamıdır. 1970 Ocak sayısında Kamuran Akkor'a ilişkin haber verilmektedir. Bu haberde Akkor'un eşinin sevdiği yemeğin tarifini vermesi konu edinmiştir. Bu açış haberinde, derginin ataerkil düzene göndermede bulunduğunu söylemek, kadının hangi pozisyonda olursa olsun eşine "hizmette kusur etmemesi" gerektiğini çıkarsamak mümkündür. 1974 Ocak sayısında Gönül Yazar'a ait haberde, Yazar'ın Darülaceze ve Cerrahpaşa Çocuk Hastanesini ziyaret etmesi haberinin içeriğinde annelik kurumunu öven metine ve Yazar'ın anneliğe ilişkin ifadeleri işlenmektedir. 1976 Ocak sayısında, Emel Sayın'ın boşandığı eşiyle yeniden evleneceği "müjdesi" assolist tarafından sahnede verilmektedir. Bu müjdenin izleyici önünde verilmesi ve kararın izleyicilerce "alkışla" onaylanması aile kurumunun önemini yineler. "Beyazlar içindeydi Emel Sayın. Sanki gelinlik giymiş genç kızdı" söyleminde ise evlilik kurumunun ve temizliğin sembolü olan gelinlik araç olarak kullanılmıştır. 1980 Kasım sayısında, Yüksel Uzel'e ait haberde, assolistin boşanmış olmasına rağmen çocuğunun her türlü ihtiyacı ile yakından ilgilendiğini ve "eğer assolist olmasaydı mükemmel bir ev kadını olacağını" öğrenmekteyiz. 1981 Mart sayısının Hülya Koçyiğit'e ilişkin haberinde, sinema sektöründen sahnelere "transfer" olan "assolistin" her alanda başarılı bir profil çizmesinin altında "düzenli bir aile hayatının" olması yattığının altı çizilmektedir. 1981 Temmuz sayısında assolist olarak Bülent Ersoy'u görmekteyiz. Ersoy'un tıbbi operasyonla kadın olması dergi tarafından şiddetle eleştirilmiş, "assolist aynı zamanda topluma örnek olmalıdır, toplumdan bağımsız olamaz" söylemiyle eleştirisini meşru kılmaya çalışmıştır. Assolistin topluma, aile ve bireysel yaşamıyla da doğru bir örnek olması gerekliliği, Hülya Koçyiğit örneğiyle bir önceki sayıyla da desteklenmiştir. 1982 Temmuz sayısında, aile kurumuna ilişkin bakış açısı Yüksel Uzel'in ifadesinden iletilmeye çalışılmıştır. Bir sanatçının 24 saat boyunca göz önünde bulunduğunu belirten assolist, assolistin eşinin bakışlardan, iltifatlardan vs. olumsuz yönde etkilenebileceği, dolayısıyla sağlıklı bir aile ilişkisinin kurulmasının zor olduğundan söz etmiştir. 1985 Temmuz sayısında, Emel Sayın'a ilişkin haberde, assolistin

yapacağı evlilik konu edinmiştir. Yanı sıra haberin içeriğinde yer alan “Şimdi evinin kadını olmak ve şarkılarını yalnızca kocası için söylemek tek ideali” söylemi, assolistin annesinin de bu evliliğe onay vermesi haberi derginin ataerkil düzeni meşru hale getirdiğinin bir diğer göstergesidir.

Derginin periyodik olarak incelenmesi, assolistliğin değişim sürecine ilişkin de bilgi vermektedir. Kırılma noktasını 1980’lerin ilk yarısına kadar olan dönem oluşturmaktadır. 1980’li yılların başında televizyon kültürünün giderek yaygınlık kazanmasıyla beraber, eğlence sektöründe gazinoların eski önemini yitirmesi ve bu bağlamda da assolistlere ilginin düşüş eğiliminde olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim 1978 yılının Haziran ayı sayısında, televizyon yapımcılarının bazı assolistlerle çalışmayı tercih etmediklerini, bunun sebebi olarak da adı geçen assolistlerin kaprisleri olduğunu görmekteyiz. Buradan da, henüz yaygın olmayan televizyon kültürü içerisinde assolistlerin bu alanda kendilerine yer edinmek için bir çaba sarf etmedikleri sonucu çıkarılabilir. Assolistliğin dönüşüm noktasının başlangıç tarihi olarak 1980’lerin ilk çeyreğini almak yanlış olmayacaktır. Önceki kısımlarda, bir assolistin bu sıfatı kazanabilmesi için donanımına öncelik olarak “sesini” ardından da görselliğini eklemesi gerektiği vurgulanmıştı. 1984 Haziran sayısına baktığımızda, bu durumun artık eskisi kadar önem taşımadığı anlaşılmaktadır. Tersi bir durumla görselliğin öncelik taşıdığı, sesin arka plana itildiğini Seda Sayan örneğiyle açıklanabilir. Önceki sayılarla karşımıza çıkan assolistlerin sanat hayatına ilişkin haberin assolistin kendisine özgü imajıyla sunulmasının yerini kadınsılığı ön planda tutan imajlarla beraber sunması almıştır. Sayan’a ilişkin haberde assolist sıfatının yanında “sarışın seks yıldızı” sıfatının da kullanıldığını görülmektedir. Derginin kodladığı ve okuyucusuna sunduğu aile değerlerine sahip çıkan assolist imajının yerine artık assolist seks yıldızlığıyla bütünsellik kurmuştur denilebilir. Benzer şekilde televizyonun da assolistin kendisini ifade edebilmesi açısından önemli bir araç haline geldiği görülmektedir. Assolistin varlığını koruyabilmek için televizyonu kullanmak istemesini ise “...televizyona çıkmak için de büyük çabalar harcadığını belirten assolist...” söyleminden çıkarmak mümkündür.

Derginin analizlerinde üzerinde durulması gereken bir diğer ve belki de en önemli nokta, yukarıdaki dönüşümlerin paralelinde kullanılan haber resimlerdir. Görsellik yazıdan da önce geldiğinden iletmek istenilen mesaj görsellik kullanılarak daha etkin bir biçimde verilebilir. Bir bireyin diğerini değerlendirmesi bakış aracılığıyla gerçekleşir. Lacan'ın da belirttiği gibi "...görsel alanda bakış, dışarıdadır; bana bakılıyor yani ben bir resimim. Bu, öznenin görsel kuruluşunun kalbinde bulunan bir işlevidir. Beni en derin düzeyde görsel olarak belirleyen dışarıdaki bakıştır. Bakış aracılığıyla hayata adım atarım, yine bakış aracılığıyla onun etkilerini alırım. O halde bakış, ışığın cisimlenmesini ve... fotoğrafının çekilmesini sağlayan araçtır" (Lacan, aktaran Modleski, 1998: 183). Assolistin hem kadına hem de erkeğe seslenen bir kurum olduğu daha önce tartışılmıştı. Assolistin izleyici üzerinde bıraktığı izlenim, onlara fantazyaların kapılarını açan, monoton hayatlarından kaçış noktasının öznesi konumunda olmasıyla da değerlendirilebilir. Yapı olarak ataerkil düzenden gelen Türk toplumunda assolist, kadın erkek ilişkilerinin tartışıldığı zeminde de değerlendirilebilir. Sanat icrasının yanı sıra assolist, görselliği aracılığıyla erkek ve kadın üzerinde feminitesini kullanarak iktidar sağlayacaktır. Onun bu iktidarını meşru kılan simgesel araçlar ise saç, makyaj ve kostümü olacaktır:

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlarsa seyredildiklerini seyredeler. Bu durum yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle de ilişkilerini belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye-özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir nesneye dönüşmüştür (Berger, aktaran İmançer, 2001: 163-164).

Berger'in de burada belirttiği gibi, assolist de kadın ve erkek için özdeşim kurma öznesi olacaktır ve karşılıklı ilişkilerin kurulmasında etkin bir aktör konumunu alacaktır. Görselliğin önemi, incelenen toplam 28 *Ses* dergisi bağlamında 18 kez Emel Sayın'a ilişkin haberin resimleriyle birlikte sunulmasıyla geçerlik kazanmaktadır. Derginin resmi ideoloji bağlamında Batılı Türk kadını imajı, Emel Sayın üzerinden

gidilerek kurulmuştur demek mümkündür. Assolistin sarışın ve mavi gözlü olmasının yanı sıra kullanılan “sahnelerin tartışmasız en güzel assolisti” (*Ses* 8 Temmuz 1985) söylemi, Türk kadını için referans isim olarak gösterilmiştir denilebilir.

Derginin analizi sonucunda ortaya çıkan, ilk sayılarda assolistlere ilişkin haberlerin oldukça yoğun şekilde ele alınmış olmasıdır. Bu assolistler, *Ses* dergisine de konu edilmiş olan “klasik” assolistlerdir. Ancak *Ses* dergisi ile bir kıyaslama yapılması söz konusu değildir. *Ses* dergisinde gerek haber gerekse resim sayfa içerisinde geniş bir yer tutarken *Kral* dergisinde tersi bir durum söz konusudur. Sayfa içerisinde birden fazla yıldızla ait haber verildiği için resim de haber de kısa olarak geçirilmiştir. Ancak altını çizmek gerekir ki, Emel Sayın, Muazzez Abacı, gibi klasik assolistlere ilişkin verilen haber ve resimler, Petek Dinçöz’e ilişkin haberlerle ve resimlerle kıyaslandığında bunların çok daha fazla alan kapsamaktadır. Üzerinde durulması gereken bir diğer konu da, derginin söyleminde klasik assolistlerin dışında assolist sıfatını alan tek ismin Petek Dinçöz olmasıdır. Gülben Ergen, Ebru Gündeş, gibi isimler de assolist olarak anılmasına rağmen derginin söylemi içerisinde assolist sıfatının yerine “genç sanatçı” ya da “güzel yıldız” gibi sıfatlarla nitelendirilmiştir. *Ses* dergisinde incelenen dergilerin büyük çoğunluğunda Emel Sayın ismine rastlanması gibi, incelenen 9 derginin 6 sayısında Petek Dinçöz’e ilişkin haber ve resim verilmiştir. Bu durumun assolistliğin dönüşüme uğramasıyla bağlantısı bulunmaktadır denilebilir. Görselleşmenin payı burada oldukça önemlidir çünkü *Kral*, politikası gereği bol resim az haber anlayışını benimsemiştir. Geniş kitlelere ulaşabilmek için görselliğin tüm olanaklarından yararlanmaya çalışmıştır denilebilir.

Sonuç olarak denilebilir ki, assolistler, ataerkil düzen içerisinde erkek egemen söylemin etkisi altında kalması anlamında geleneksel, fiziksel ve dış görünüşüyle Batılı kadın imajı çizmesi anlamında modernidir. Assolistlerden beklenen, Batılı, çağdaş, modern kimliğini imajıyla oluşturması; ataerkil düzenin devamlılığını sağlamasıyla da ailenin kutsallığının koruyucusu olmasıdır. Yanı sıra kurduğu bu imajı aynı paydada toplayıp mesajı iletmesi beklenmektedir.

4. 2. 4. Assolistliğin İçerdiği İdeolojiler

Dönemsel olarak incelenen müzik magazin dergileri *Ses Mecmuası* ve *Kral* dergisidir. İki derginin taşıdığı ideolojileri ayrıca ele almak yerine paralel açıklamalarla her ikisini birden incelemek yerinde olacaktır. Ele alınan çalışma assolistler bağlamında araştırıldığı için, iki dergide de diğer müzik türlerini yorumlayan şarkıcılarına ve sahne yıldızlarına ilişkin yorum yapılmayacaktır. Bu yüzden dergilerin okuyucu profili, sınıfsal statüsü ve kapitalizmin göstergesi olan, dergilerde yer alan reklamların dışındaki bilgilere yer verilmeyecektir.

Ses dergisi ele alındığında, isminden de anlaşılacağı üzere belirgin bir statüye sahip olan bireylerin -ki bu daha çok sanat dünyası içerisinde göz önünde olan bireylerden oluşan gruptur- buldukları eylemi “ses”e dönüştürerek okuyucuya iletmeyi amaçlamaktadır. *Ses* dergisinin, okuyucu mektuplarından çıkarılan profiline göre kentli ve orta sınıf kadın ve erkek okuyuculara fakat daha da özelde kadın okuyucuya seslendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kentte rollerin belirlenmişliğiyle, kadının kamusal alanı olan evde arta kalan zamanını değerlendirmesi bağlamında *Ses* dergisi ona yardımcı olmaktadır. Derginin içerisinde yer alan kozmetik, beyaz eşya, deterjan, gıda gibi reklamlar kadına; benzer şekilde, tıraş bakımı, araba, bira gibi reklamlar ise erkeğe seslenmekte ve onların belirlenmiş alanlarındaki pozisyonlarını onaylamaktadır. Çoğu reklamda vurgulanan ürünün “ekonomik” olması aynı zamanda tüketimin desteklenmesini karşımıza çıkarır. Kadına yönelik reklamların erkeğe yönelik olanlarla kıyaslandığında daha fazla olması, derginin kadına daha fazla seslendiği yönündeki izlenimini doğrulamaktadır demek yanlış olmayacaktır. Bu durumun tersi olarak *Kral* Dergisi ise, adından dolayı erilliğe vurgu yapmakta ve onu meşrulaştırmaktadır. Aynı şekilde yine dergiye gelen mektuplarından çıkarılan okuyucu profiline bakıldığında derginin kadın ve erkeğe seslenmekte olduğunu daha özelde de erkeğe, kadın cinselliği içeren görselliği kullanarak seslendiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. *Kral* Dergisinde okuyucuların Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden mektuplar gönderdiği dikkati çekmektedir. Bu da iletişim

olanaklarının teknolojiyle paralel olarak geliştiğini göstermektedir. Reklamlara baktığımızda ise, belli bir ürünün sürekli reklamından çok moda sayfasında, piyasada isim yapmış markaların bir arada harmanlanarak okuyucuyu tüketime sevk ettiğini söyleyebiliriz. Dişillik ve erillik anlamlarının iki dergide de aktarımının yapıldığı, aynı şekilde reklamlar aracılığıyla da tüketime sevk edildiğini söylemek mümkündür. Gücü elinde bulunduran sınıf, ürettiği metayı pazarlayabilmek için altındaki sınıfın tüketicilerine ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla üretilen metanın pazarlanabilmesi, yaygın okuyucu kitlesine sahip dergiler aracılığıyla yapılabilecektir. Kapitalizmin işleyiş süreci, dergilerde açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ancak ister erillik isterse dişillik anlamları yüklensin, iki dergide de iktidarı elinde bulunduran sınıfın çıkarları doğrultusunda bir söylem bulunmaktadır. Alt başlıkta ise her iki derginin, dişilliğin kodlarını taşıyan mesajları iletmesi bağlamında da orta sınıfın erkeklerin çıkarlarına hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Assolistlere ilişkin konuyu ele alacak olursak, Mit'ler bölümünde sözünü ettiğimiz güzellik ve sarışınlık mitleri onlar üzerinden doğallaşır ve tarihsizleştirir. Bu sadece assolist olan kadın güzeldir anlamına gelmemektedir fakat çalışılan konu assolistler olduğundan bu bağlamda değerlendirilecektir. Dişillik özelliklerinin en fazla vurgu yapıldığı bireyler assolistlerdir. Her zaman alımlı ve çekici olan assolistler, dişilliğe özgü güzellik mitinin en uygun taşıyıcısı konumundadırlar. Bu bağlamda dergilerde sıklıkla haberleri yapılmış, özellikle fiziki görünüm açısından diğer assolistlere göre baskın olanlar daha fazla haber konusu edilmişleridir. Tıpkı Emel Sayın örneğinde olduğu gibi. Sayın, derginin söylemi içerisinde de güzelliğinden sıklıkla söz edilmiş ve bir ikon haline getirilmiştir. Fiske'nin *Seventeen* dergisindeki ideolojiyi saptamasında belirttiği gibi, "...kadınların göründükleri gibi oldukları ve görünümünün erkekler ve koca açısından önemli olduğudur. Böylece kadınlar başka bir toplumsal cinsiyetin, yöneten cinsiyetin gözleri aracılığıyla kendilerini görmeye (ve anlamlandırmaya) teşvik edilirler" (Fiske, 2003: 227). Emel Sayın, hemcinsleri tarafından kıskanılan, sevilen, saygı duyulan vb. birçok çelişik duyguların uyandığı assolisttir. Kadınlar tarafından ona öykünmenin, kişisel yaşantısından gardırobuna kadar takip etmelerinin temelinde

Fiske'nin belirttiği söylem yatar. Aynı şekilde erkek okuyucuların da, erilliğin getirdiği dürtülerle Sayın'a karşı bir hayranlık beslemesi söz konusudur. Burada salt cinselliğin dürtüleri değil beğenmenin durumu söz konusudur. Bu etkileşim biçimlerinin bilinçli bir düzeyde işlediğinden söz etmek doğru olmayacaktır. İletişim araçlarının yaydığı ideolojik mesajlar da bilinçsiz bir hedef kitesini amaç edinmektedir. "Kadınlar tıpkı yemek pişirerek erkeğin bedenini besledikleri gibi, çekici görünerek erkeğin göz zevkini de beslemektedir" (Fiske, 2003: 230). Fiske'nin belirttiği bu durum kadında Emel Sayın üzerinden kurularak eyleme dönüşmektedir. Bir diğer gizli ideolojik içerim ise, dönemsel bağlamda, yönetici sınıfın oluşturmaya çalıştığı Batılı Türk kadını imgesinin simgeselliğini Sayın üzerinden kurmasıdır. Fiziki anlamda Batılı kimliğine en uygun pozisyonda olan assolist Sayın'dır. Yönetici sınıf, örnek model olarak gördüğü assolisti ideolojik aygıtı olarak biçimlendirir. Böylece iletmek istediği mesajı assolist üzerinden yayar. Dergilerde dikkat çeken bir diğer nokta ise, assolistlerin, jestlerini, mimiklerini, ellerini ya da bakışlarını belirgin anlamlar yükleyerek poz vermeleridir. Berger'in, Goffman'dan aktardığına göre "ben'in sunumunun... sanatçı ile poz verenin danışıklı dövüş içinde" (Burke, 2003: 28) gerçekleştirdiği burada karşımıza çıkmaktadır. Assolistin kendisini fotoğrafta ifade etmesi çoğunlukla edilgenlik, kırılganlık taşımaktadır. "Bu duruşlar, güçlü bir erkeğe boyun eğme konumundan seslenmektedir" (Fiske, 2003: 230). Sözü edilen bu pozlar, boyun eğmenin göstergesidir ve erkeğin konumunu pekiştiren bir durumu sergileyerek ataerkil düzeni meşrulaştırır.

Ünlü film ve ses yıldızımız

Emel Sayın
LUX'un bol ve
ok sayıcı köpüğünü
hayran...

Birnesine bir cilt
kadında
güzelliğin temelidir.
Cilt ve vücut bakımı için
LUX tavağada bir
tuvalet sabunu...
Bu yüzden
LUX'ü benimden
okattı. Stüdyo
Siz de
benim gibi yapın.

Emel Sayın

LUX
yıldızları
güzellik
sabunu.

(Ses, 20 Kasım 1973)

Yukarıda saydığımız ideolojilerin tümünü bu reklamda bulmak mümkündür. Güzellik ve sarışınlık mitinin bir assolist üzerinden tarihsizleştirilmesi, kadının assoliste öykünmesi ve onun kullandığı markayı tercih etmesi, ben'in sunumu, Batılı

kadın imgesinin assolist üzerinden verilmesi vb. birçok ideolojiyi bu reklam özetlemektedir. Assolistin “film ve ses yıldızı” olarak belirtilmesi, assolistin tüm hayranlarına ulaşmayı da kolay hale getirmektedir.

Kral dergisinin içerdiği ideolojilerin de gizlenmesi ve iletilmesi *Ses* dergisinden farklı olmasa da dönemsel farklılık itibarıyla ideolojilerin de değişime uğradığından söz etmek mümkündür. Örnek model olarak kullanılan assolistin yerini Petek Dinçöz almıştır. Güzellik, sarışınlık gibi mitler mevcut olarak devam etmektedir fakat devletin Batılı modern Türk kadını söylemi, deyim yerindeyse yerinden oynayan bir duruma gelmiştir (Gürbilek’in sözünü ettiği Kemalist kültürün yerine alt kültürün geçmesi burada karşımıza çıkar. Bu konuya sonuç kısmında tekrar değinilecektir; Gürbilek, 1992: 9). Önemli bir değişim de okuyucu profilinin yaş gruplamasında ve sosyal konumunda meydana gelmiştir. *Ses* dergisinin seslendiği kitle kentli orta sınıf ev kadınlarından ya da çalışan erkeklerden oluşmaktaydı. *Kral* Dergisinin okuyucu kitlesi ise, yaş grupları daha düşük olan, ergenliğe geçme aşamasında olan bireylerden oluşmaktadır. Dolayısıyla *Ses* Dergisine göre daha genç okuyucu kitlesine ulaşan bir derginin varlığından söz etmek mümkündür. Yanı sıra çoğunluğu belli bir düzenli gelire sahip olan *Ses* Dergisi okurunun yerini, düzenli bir gelire sahip olamayan sınıf (öğrenciler, askerler vs.) almıştır. Bu bağlamda ideolojinin mesajını iletebilme yetisi de doğru orantı kazanmıştır. Mesajın iletimi ve kabul edilmesi sürecinin kısaltıldığından söz etmek mümkündür. Assolist olarak nitelendirilen Dinçöz, okuyucu kitlesinin daha genç olması dolayısıyla kendi yaşlarına seslenebilmekte ve onlara referans assolist olabilmektedir. Otorite gücünün de el değiştirmesi söz konusudur. Dönemsel anlamda medya, tahakkümünü istediği toplumsal sınıf üzerinde kullanabilmektedir ve onu istediği şekilde yönlendirebilmektedir. Bu durum, gelişen teknolojik olanaklar ve profesyonelleşen ileti tasarımcıları sayesinde gerçekleşmiştir demek mümkündür. Medyada uzmanlaşma söz konusu olunca, ideolojinin mesajlarını yayan araçlarda da bir çeşitlilik olmuştur. Yanı sıra, iletişim kanallarının alternatiflerinin çoğalması ideoloji için bulunmaz bir fırsat yaratmıştır. *Kral* dergisi de bu alternatifler içerisinde doğan örgütsel bir medya kuruluşunun bir organıdır. Popüler kültürü yönlendirebilme gibi bir olanağa sahip olmasıyla, kendi

ideolojisinin söylemini izleyiciye iletmede bir sorunla karşılaşmadığını söyleyebilmek mümkündür. Ele alınan konu assolistler olduğu için, odak noktada Petek Dinçöz'ün göstergelerinin taşıdığı mesajlardan söz etmek olasıdır. Assolistlik gazino kültürü ile anlam kazanıyorken, Dinçöz'ün bu kültürü yaşayamamış olması fakat buna rağmen bu sıfatı elde etmesinin ardında medyanın iktidar odakları yatmaktadır. Dinçöz'e dair verilen haberlerde metinlerden çok fotoğraflara rastlanılmaktadır. Bu fotoğraflarda assolist, önceki dönemin edilgen ve kırılan assolist kimliğinden tamamen sıyrılmış, bir anlamda erillğe baş kaldıran bir pozisyonudur. Özellikle 1980'lerden sonra ekonomik dönüşüm sürecinden geçen Türkiye'de, kentli kadın artık ekonomik bağımsızlığını elde etmiş ve erkek egemen söylemlere başkaldırmıştır. Derginin Nisan 2003 sayısında Dinçöz'e ilişkin verilen haberde, "anı bir kararlar podyumlarından sahnelere" geçmesini "cesaretli girişimlerle" zirveye çıktığından söz edilmektedir. Bu ifadelerin ardında yatan, erkek egemen söylemlerin assolist tarafından eritildiğidir. Elbette ideoloji kadına kendisini ifade edebilme özgürlüğü tanımıştır ancak bunun da sınırları çizilmiştir. Mayıs 2003 sayısında assolistin çıkardığı yeni albümünün şarkılarının, Ahmet Özden, Taşkın Sabah ve Can Tanrıyar destekli olduğunu öğreniyoruz. Erkek egemen söylem reddedilmiş olsa da bu söyleme ihtiyaç duyulduğunu çıkarsamak mümkündür. Ayrıca değinildiği gibi, medyanın etkisinin ağır basması assolisti, ideolojisini veren bir meta olarak değerlendirmektedir. Assolistin imajının sıklıkla değişmesini dergilerdeki resimlerden çıkarmak mümkündür. Değişen bu imajlar aracılığıyla, tüketimi de bir anlamda meşrulaştırdığını söylemek mümkündür. Assolistin tükettiği ürünlerin markaları da verilerek okurun assoliste öykünmesini kolaylaştırmaktadır:

...bir diğer terim metalaşmadır. Kapitalizm her şeyden öte meta üreten bir sistemdir, dolayısıyla üretilen metanın doğal görünmesini sağlamak, çoğu ideolojik pratiğin kalbinde yer alır. Arzularımızı, bu arzularımızı gidermek amacıyla üretilen metalar aracılığıyla anlamayı öğreniriz; sorunlarımızı, bu sorunları çözmek için üretilen metalar aracılığıyla düşünürüz. Böylece genç kızlıktan kadınlığa geçişteki sorunlar, metalar-saç stili, giyecekler, makyaj- aracılığıyla çerçevelenmekte ve çözülmektedirler (Fiske, 2003: 232).

Fiske'nin belirttiği bu durum, ideolojinin kapitalizm tarafından kuruluyor olmasını belirtir. Gerek *Ses* Dergisinde gerekse *Kral* dergisinde kapitalizmin, Fiske'nin belirttiği arzuları kullanarak tüketime hız kazandırdığından söz etmek mümkündür. Okuyucunun arzularını körükleyen ve onlara tüketimi özendiren yol yine okuyucunun assoliste öykünmesi üzerinden gerçekleşmektedir demek olanaklıdır. Bu sürecin *Kral* dergisinin söylemlerinde daha yoğun olarak yaşandığını söyleyebiliriz. Derginin Ocak 2003 sayısında Petek Dinçöz'e ilişkin beş haber ve resim ayrı sayfalarda verilmiştir. Her resimde Dinçöz'ün farklı resimleri ve pozları kullanılmıştır ve her resimde assolist tüketim kültürünü özendiren metalarla donanmıştır.

4. 3. Assolistlik Göstergesi: Sonuç

Göstergebilim, göstergelerin bilimidir. Saussure'a göre göstergeler, gösterenlerin ve gösterilenlerin bir araya gelmesiyle anlam kazanmaktadır. Göstergelerin anlam kazanması us aracılığıyla gerçekleşir. Bu us'un ise ona anlam kazandırabilme süreci ancak belli bir kültür içerisinde gerçekleşir. Alman kültürü içerisinde anlam kazanabilen bir göstergenin etkisi Türk kültürü içerisinde anlam kazanmayabilir. Tıpkı ele alınan çalışmada, assolistlik göstergelerinin diğer kültürler içerisinde anlam kazanamayacağı gibi. Assolistliğin Türkiye eğlence sektörü içerisinde bir anlamı bulunmaktadır.

Göstergebilimsel çözümlemde, anlamın bütünlüğünü parçalama söz konusudur. Anlamın kendine özgü düzenlenişi ve eklemleme biçimleri bulunmaktadır. Yapılan çalışma bu düzenlenmeleri ve eklemleme biçimlerini ortaya çıkarmayı hedefler. Bunu da gösterge içerisinde yer alan bütünselliği parçalayarak yapar. Gösterge içerisinde yer alan gösteren ve gösterilen öğeleri bir arada düzenlenmeyi ve eklemlemeyi oluşturmaktadır. Gösteren, gösterilenle birleşerek göstergeyi; göstergeler de bir araya gelerek anlamı üretmektedir. Böylece anlamlandırma süreci başlamış olur. Anlamlandırma ise düzenlam ve yananlam düzeyinde gerçekleşmektedir. Düzenlam, adının da vereceği gibi, gösteren ve

gösterilenin ilişki düzeyini yansıtır ve ilk bakışta görülmüştür. Yananlam ise daha derinde olan mitler ve çağrışımlar yoluyla karşımıza çıkar.

Assolisti, sarışın, güzel, eş, anne, sanatçı, ideoloji temsilcisi, tüketim ya da eğlence kültürlerinin metası gibi formlara ayırabilmek mümkündür. Assolistlerin seslendiği kesim, Türk toplumu içerisinde kentli ya da kentsoylu orta sınıftır. Gücü elinde bulunduran sınıf ise, ideolojilerinin yayılmasında assolistleri de bir araç olarak görmekte ve assolistleri ideolojilerinin mesajlarını aktaran etkin bir araç olarak değerlendirmektedir. Göstergeler, ortak toplumsal değerlere seslenirler. Toplumsal değerler, hızı yavaş da olsa bir dönüşüme uğrar. Bu süreç içerisinde assolistlik kurumu da seslendiği toplumsal kesimle paralel olarak değişime uğramıştır. Dolayısıyla assolistliğin meşruiyet alanlarında da dönüşümler olmuş, kendilerini farklı iletişim araçları yollarıyla ifade edebilmişleridir. Bu meşruiyet alanlarından en önemlisi gazinolardır. Gazinolar yapısı itibarıyla kentli sınıfların hemen hepsinin gidebildiği mekanlardır (bu kısım daha sonra ele alınacaktır). Bu mekanların kapanmasının ardında televizyon kültürünün ortaya çıkışı süreci bulunmaktadır. Mekansal dönüşüm bağlamında assolistler, gücü elinde bulunduran sınıfın bakış açısında eski yetkinliği kaybetmeye başlamış olsa da bu yetkinlik tamamen kaybolmamış farklı bir forma dönüşmüştür. Klasik assolistlerin ilettiği aile, Batılı kadın imgesi, tüketimi özendiren tutumları, sanatçı gibi değerlerden çoğu, toplumsal dönüşümler bağlamında erimiş geriye yeni assolistlerin ilettiği tüketim sürecini hızlandırma olgusu kalmıştır. Klasik assolistlerin ilettiği mesajlar ya başarıya ulaşmış ya da kültürel formların dönüşmesiyle geçerliliğini yitirmiştir. Televizyonun yaygın bir iletişim aracı haline gelmesi ideolojinin iletilmesi sürecini de pekiştirmiştir. Gazino kültürünün sona ermesi assolistlerin meşruiyet alanlarını kısıtlamış olsa da, bu durum televizyon aracılığıyla ikame edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla ideolojinin gizlendiği assolistin sanatsal pozisyonu da nadir olarak işlenmeye başlanmıştır. Sanatsal pozisyon yerine, assolistin kimliğine ilişkin bilgi işlenir hale gelmiştir. Bu durum dergilere göre daha müdahaleci ve değişikliği anında yansıtabilmesi konumuyla televizyonda daha sık işlenerek pekiştirilmektedir. Bu bağlamda yukarıda sözü edilen anlam sürecinde kullanılan kodlar da bu şekilde ya değişime uğramış ya da ortadan kalkmıştır.

V. BÖLÜM

5. ASSOLİST ve GAZİNOLAR: PERFORMANS

Sözlük anlamıyla gazino, “Yemek yenilen, gösteri izlenen, müzik dinlenen, bazen oyun sergilenen eğlence yeri” olarak tanımlanmaktadır. Gazinolar, Türkiye’nin eğlence sektörü içerisinde ise, özellikle 1970’li yıllarda, kentli orta sınıfa hizmet veren ve oldukça popüler eğlence mekanlarıdır. Bu bölümde gazino ve assolist ilişkileri üzerinde durulacak ve assolistin gazino içerisindeki performansı ele alınacaktır.

5. 1. Gazinolarda Assolist: Performatif İmaj

Bourdieu’ya göre, zaman ve mekandan bağımsız bir sanat yapıtı düşünülemez. Meydana gelen yapıt gerek üreticisiyle gerekse tüketicisiyle belirli bir tarihsel süreç içerisinde anlam kazanmaktadır. Sanat yapıtının yalnızca üreticisi ve tüketicisiyle değil ara faktörler olan öğelerini de bir bütün olarak ele almak gerekir. Bourdieu, adına layık bir yönetmen örneğini kullanmış ve “gösteriyi oluşturan öğeler bütünü” dahilinde bu yönetmenin niteliğini tartışmamız gerektiğini belirtmiştir. Ele alınan konu, Bourdieu’nun bu bütünselliği ile bir anlamda uyuşmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde, birbirine bir zincirin halkaları gibi bağlı olan sanatı icra edenler ve sanatın icra edildiği mekan ki ele alınan assolistin-performans ve bu performansın sergilendiği gazinolar ilişkisi, başlangıcından günümüze dek evrilerek değişim ve dönüşüm göstermiştir. Tüm bu değişim ve dönüşümler, birbirinden etkilenen faktörler bağlamında oluşmuştur; eğlence sektöründeki değişimlerle beraber gazinoların geçirdiği evrimsel süreç, bu süreç içerisinde assolistin ve yanında diğer sanat icra edenlerin varlığını devam ettirebilmek için çabalayan icracılar. Bu süreç içerisindeki değişim ve dönüşümler, Bourdieu’nun bahsettiği zaman ve mekan kopmazlığı içerisinde süreklilik göstermektedir yani eğlence anlayışının gazinodan televizyona dönüşmesiyle assolistin konumunun değişmesi gibi. Elbette Bourdieu’nun zaman ve mekan konumlaması ekonomik ve toplumsal çevrenin doğrudan belirlemeleri karşısında şekillenmektedir ki bizim ele alacağımız konuyla doğrudan

etkileşim içerisinde. Ekonomik ve toplumsal değişimler ve dönüşümler paralelinde assolistin aldığı konum da etkilenecek, topluma alternatif tercihlerin sunulmasıyla giderek işlevselliğini yitirecektir (Bourdieu, 1995: 59–99).

Bourdieu “Bir Yapıtlar Bilimi Oluşturma” da genel anlamda edebi bir yapıtın üretimi ve tüketiminden söz etmiş olsa da, ardında tüm sanat dallarının hemen aynı şekilde etkilenmesinden söz etmek mümkündür. Sonuç itibarıyla üretilen sanatsal arz toplumun talebine sunulmaktadır. Sanatsal faaliyet ürününün kendisi ya da üreticisi toplumsal olgu ve değerlerden bağımsız olamaz. Çünkü sanat yapıtı ya da sanatçı ürettikleriyle veya kazandırdığı anlamlandırma ile içerisinden geldiği topluma geri dönmektedir. “Dolayısıyla kültür üreticilerinin ortak yanları bir ortak gönderiler, ortak mihenk taşları sistemi, kısacası az önce olabirler uzamı adı altında değindiğim şeydir” (Bourdieu, 1995: 64).

Bourdieu, birbirleriyle zincirleme ilişkisi olan dönemlerden de söz etmiştir. Yukarıdaki gibi sanat yapıtını ya da bu yapıtı meydana getiren sanatçıların belirli bir periyodu izlemesi söz konusudur. Bourdieu, sanat yapıtının ya da sanatçının, kuşakları, ekolleri, hareketleri temsil eden bir soy kütük çalışmasını önermektedir. Bu çalışma gerçekleştirilmediği takdirde gerçekte sorun olarak ele alınan çalışmaya gerçekte bir çözüm getirebilme umudu da yok olacaktır. Ele alınan konu bağlamında assolistlik kurumunun hangi kuşak, ekol ve hareket bağlamında görüntü değıştirdiği bu gerçekteki yaklaşımla ele alınmaya çalışılacaktır. Hangi assolist kime, nasıl ve ne şekilde bir pratik sağlamıştır sorularının cevabı bulunmaya çalışılacaktır ki Bourdieu’nun sözünü ettiği soy kütük çalışmasıyla bu soruların cevabı bulunmaya çalışılacak ve araştırma çözümlenecektir. Döneminde ağırlıklı olarak kentli ve orta sınıfa seslenen ve sanat icra eden bir assolist nasıl dönüşmüş ve görşelliği ön planda tutup geleneksel assolistlik yapısından da etkilenecek toplumun tüm kesimine seslenmeye başlamıştır? Bu soruyu cevaplamak için toplumsal yapıtın, assolistlik kurumunun, eğlence anlayışının dönüşümünün çözümlenmesi ve Bourdieu’nun sözünü ettiği soy kütük çalışmasının yapılması gerekir. Elbette Bourdieu’ya göre bu soy kütük çalışması tüm sanat yapıtları ya da yapıtın üreticileri için geçerli bir durum değildir. Konunun sınırlandırılması amacıyla, Onun verdiği örnekte “yazarların, yani

kendilerine yazar diyebilme hakları en tanınmış yazarlar”ın (Bourdieu, 1995: 67), çalışmada ele alınan bağlamla kendisine assolist unvanı tanınmış kadınların ve bu kadınların meşruiyet alanı olan gazinolar için bir çalışma yapılacaktır.

Bourdieu’ya göre kültür yapıtının çözümlenebilmesi konusu yapıtın değişimiyle ilişkilidir. Yapıtın kendisini oluşturabilme imkanı veren alanla m¼cadelesiyle oluşan değişim itici g¼c¼ temsil etmektedir. Varlığını devam ettirebilme g¼c¼, alanla girişilen m¼cadele sonucu oluşacaktır. Ele alınacak konu bağlamında, geleneksel yapıdan gelen assolist varlığını devam ettirebilme adına m¼zik end¼strisiyle giriştiği m¼cadele sonucunda T¼rk Sanat M¼zięi okumak yerine pop¼ler olan farklı m¼zik tarzlarını icra etmek mecburiyetinde kalmış, bug¼n¼n assolisti olarak lanse edilen şarkıcı ise assolistliğin imaj kriterlerini yerine getirmiş olmasına rağmen m¼zik end¼strisinin g¼c¼ ilişkilerinin verdiği şekille biçim kazanmıştır. Konumunun devamlılığı için her assolist, oyunu kurallarına g¼re oynamak ve oyuna içkin t¼m dayatmaları kabul etmek zorundadır. M¼cadeleden her zaman için baskın olan fakt¼r galip gelmektedir ki yukarıdaki örnek bağlamında baskın olma durumu m¼zik end¼strisinin lehinedir. Bu oyunun kuralını belirleyen baş fakt¼r gazinolardır. Assolist, gazinoda tutulmuşsa plak kaset vs yapılır ve toplumun beğenisine sunulur. Nitekim B¼lent Ersoy, Sibel Can örnekleri bu tezi doğrular niteliktedir. Bu ve benzeri assolistler önce gazinoda performansı sergilemiş ardından da m¼zik end¼strisi içerisinde yer almışlardır.

Bourdieu’ya g¼re konular arasında gerçekteşen bu m¼cadele sonucunda ortaya çıkan gerilimler, yeni t¼rlerin ve sanatçılardan ortaya çıkmasında etkin sebeptir. Onun deyimiyile “m¼hafazakarlar ve yenilikçiler” bu durumun ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Assolistin kendisini ifade alanı yaratan gazinoların pavyona d¼n¼řmesi, m¼zik tarzlarını değiştirmek zorunda kalması bu durumun sonucu olarak g¼sterilebilir. Bu çatışma sonucu oluşan gerilimle ortaya çıkan “yenilerle” çatışma devam edecek ve bu d¼ng¼ devam edecektir.

Yukarıda değinilen konu bağlamında, assolist ve gazino ilişkisinin esasında birbirinden ayrılamayacak bir b¼t¼n olarak değerlendirmek ve biri olmadığı s¼rece

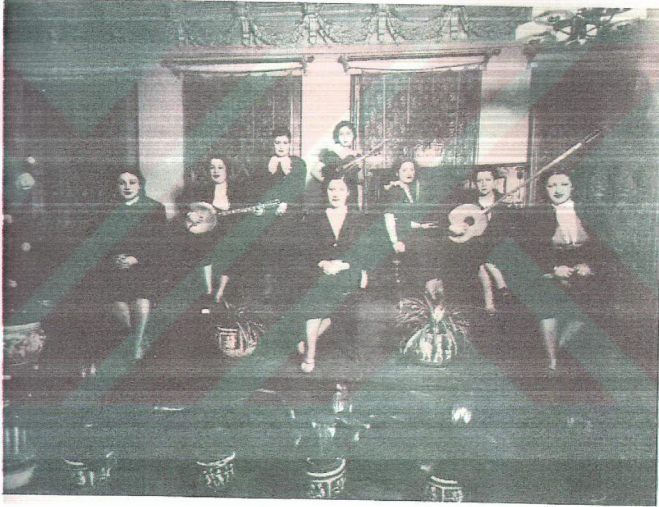
diğerinin yaşaması da mümkün değildir demek yanlış olmayacaktır. Bütünsellik arz eden bu ilişkiyi açmaya çalışalım. Gazinolar ile ilgili olarak ayrıntılara geçmeden, eğlence sektörünün Cumhuriyetle birlikte gelişimini kısaca ele alalım.

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle, devletin halkı “sosyalleştirme” çabaları da beraberinde gelişmiştir. Bu bağlamda dönemin popüler eğlence biçimi balolarda kendisini göstermekteydi. Balolarda asıl amaç eğlenmek değil, eğlence biçimini halka tanıtmaktır. Mina Urgan bir söyleşisinde şunu belirtir:

Cumhuriyet balolarının özellikle Anadolu’da çok büyük işlevi vardı. Mesela kadınlarla erkeklerin birlikte yemek yemeye, sohbet etmeye alıştırmaktı. Yani böyle bir sosyal amaç vardı ortada, mesele eğlenmek değildi. Mesele toplumu bir bütün olarak bir araya getirmektir (Öztürkmen, 1999: 181).

Öztürkmen, erken Cumhuriyetin eğlence biçimlerini, 1920’lerden başlayan sosyal değişimle birlikte eğlence biçimlerinin de bu duruma ayak uydurduğunu belirtir ve Cumhuriyetin yeni eğlence biçimlerini, özünde mütevazı, Batılı bir anlayışla yeniden yorumlanan düğün, açık havada yemek ve sahilde gezinti olarak sınıflandırabileceğini belirtir (Öztürkmen, 1999: 183). Bu eğlence biçimleri, Osmanlının geleneksel eğlence biçimleriyle bir paralellik göstermektedir. Değindiği gibi bu eğlence biçimleri Cumhuriyetle birlikte, Batılı bir anlayışla yeniden yorumlanmıştır. Yanı sıra tamamen Cumhuriyet kültürüne has yeni eğlence biçimlerinin yaratıldığından da söz edilebilir. Balolar, dans partileri, çay toplantıları ve gazinolar bu yeni eğlence biçimlerini oluşturan öğelerdir. Batılı bir anlayışla inşa edilen bu biçimlerin ortak özelliği, geleneksel ve modern arasında sentezlenerek yeni bir yapıyla karşımıza çıkmalarıdır. Özellikle kadının ve erkeğin bir arada eğlenebilme olanağının sunulması, Cumhuriyetle beraber kadının aldığı yeni konumlar hakkında da ipuçları vermektedir. Bu durum özellikle kentsel yaşam içerisinde hedefine ulaşabilmişken Anadolu’ya yayılması sınırlı kalmıştır. Bu eğlence biçimleri, çoğu alanda olduğu gibi geleneksellik ve modernite arasında sıkışmış, yalnızca belirgin

Gazinoların getirdiği en büyük değişiklik, Cumhuriyet kadının sahnede kendisini gösterebilme imkanının tanınmış olmasıdır. Geleneksel Osmanlı yapısı, Müslüman Türk kadınının gerek müzik gerekse tiyatro alanında sahnede kendisini göstermesini yasaklamıştı. Cumhuriyetle yeni mesleki açılımlara kavuşan Türk kadınının müzik alanında da kendisini göstermesi konusu önceki bölümde ele alındığından tekrar ayrıntılara değinilmeyecektir. Dönemsel adıyla ‐hanendeler‐ gazino programlarında önce toplu olarak fasıl yapar ardından sırayla soloya geçerlerdi.



Bu sistem belli bir dönem için devam etmiş fakat süreç içerisinde kentleşmeyle beraber değişiklik göstermiştir. Bu değişikliği gerçekleştiren kişilerden belki de en önemlisi Fahrettin Aslan'dır. ‐Biz başladığımızda hanımlar fasıllarda otururdu, sırası gelen kalkar solosunu yapardı. 20.00'den 24.00'e kadar sahnede otururdu bütün kadro. Biz bu düzeni kaldırdık, solo yapanları ayrı ayrı solist

fasıllarda otururdu, sırası gelen kalker solosunu yapardı. 20.00'den 24.00'e kadar sahnede otururdu bütün kadro. Biz bu düzeni kaldırdık, solo yapanları ayrı ayrı solist aldık. Millet dört saat kadınların karşısında oturuyor, içiyor, laf atıyor, hadiseler çıkıyordu. Biz solistleri tek tek sahneye çıkardık” (Milliyet, 10 Şubat 2002).

Gazinolar, başta İstanbul olmak üzere İzmir, Ankara, Adana gibi kentlerde seçkin bir eğlence biçimi alternatifini olarak arza sunulmaktaydı. Talep eden kesimin çoğunluğunu kentli orta sınıf oluşturmaktadır fakat diğer sınıfların alım gücü doğrultusunda alternatifler sunulmaktaydı. Sahne düzeni, sınıfsal yapıyı sergileyecek biçimde düzenlenmiştir. Sahnenin önünde ya da sahneye yakın olan masalar çoğunlukla elit kesime, arkalarda kalan masalar ise orta sınıfa ayrılmış durumdadır. Gerek önde gerek arkada olsun, sahne T şeklinde ve masalardan yüksekte olduğundan, izleyici sahne alan sanatçıyı rahat bir şekilde izleyebilmektedir. Bu izleyici profilinin yanı sıra hafta sonları düzenlenen halk matineleri de bulunmaktadır. Bu matineler, Cumartesi günleri kadınlara, Pazar günleri ise kadın ve erkeğin bir arada olduğu izleyicilere yemeksiz olarak düzenlenen programlardır (Emel Sayın'la Söyleşi, Muğla, 2005). Bu bağlamda, gazinoların kentte yaşayan tüm sınıfsal topluluklara seslenen eğlence biçimi olduğundan söz etmek mümkündür.

Assolist ve gazino arasındaki ilişki oldukça kuvvetlidir. Bunun nedeni, assolistlerin meşruiyet alanlarının bu mekanlar olmasının yanı sıra, gazinoların örgütsel yapısı içerisinde assolistlerin konumlarının oldukça önemli olmasıdır. Gazino ve assolist arasındaki ilişkiyi ele almadan önce, gazino programında yer alan diğer kadrolardan söz edelim.

Gazino programlarının bir organizasyon olduğundan söz etmek mümkündür. Organizasyonu belirleyen ve sistemin bu şekilde devam etmesini sağlayan, kurduğu işletmeyle bir marka ve bu anlamda diğer işletmelerin de öncüsü olan kişi Fahrettin Aslan'dır. Aslan'ın kurduğu işletme olan Maksim Gazinosu, kentte yaşayan belli bir kuşak için eğlence anlayışının ismi demek yanlış olmayacaktır. Yukarıda da değinildiği gibi, gerek kurduğu işletmelerle gerekse gazino programlarına yeni bir anlayış getirmesiyle Aslan bir öncüdür. Gazino programının, fasıl ve hanende

performansına dayanan bir sistemden, saz heyeti, üç uvertür, orta solist, türkücü, ikinci solist, arada dansöz ve komedyen, son olarak da assolist performansına dayanan zengin bir sisteme dönüşmesini sağlamıştır (Emel Sayın'la Söyleşi, Muğla, 2005).

Assolistin altında sahne alan kadro oldukça önemlidir. Programı finale bağlayan assolist olsa da dinleyiciler zengin bir program içeriği talep etmektedir. Emel Sayın, bu durumu şöyle açıklar; “Bizi izlemeye, dinlemeye gelenler, diğer sanatçıları da görmek istiyorlardı. Bu yüzden alt kadrolar çok önemliydi” (Emel Sayın ile Söyleşi, Muğla, 2005). Alt kadronun önemini belirten bir diğer gösterge de, Zeki Müren’in kadro oluştururken özenli davranmasıdır: “Programlarında alt kadroya her zaman güzel kadınları alır. İzleyiciyi bu yolla da hoşnut etmeye çalışır” (Yüksel, 2002: 29). Böylece eğlenmeye gelenler hem sanatsal hem de görsel anlamda doyunluğa ulaşır demek doğru olacaktır.



5.1.1. Assolist ve Gazino İlişkisi

Gazinonun örgütsel yapısı içerisinde assolistin konumu oldukça önemlidir. Gazino sahibinden sonra tüm yetki assoliste toplanmıştır. Servis edilecek yemek, masa düzenlemesi, sahne düzeni ve ışıklandırma, mutfak, alt kadroyu belirleme gibi tüm organizasyonları belirleme ve uygulama yetkisi patrondan sonra assoliste de bulunmaktadır. Assolist, işletme içerisinde sanatsal performansta bulunan bir aktör değil aynı zamanda işletmeye müdahale yetkisi bulunan bir aktördür. Bu bağlamda,

assolistin sanatçı kimliğinin yanında işletmeci kimliğinin de olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tüm bu yetkilerin karşılığında gazinonun iş yapabilmesini sağlamak sorumluluğu assolist üzerindedir. Assolistin kendisinden kaynaklanmasa bile başarısızlığın bedelini assolistler üstlenmek konumundadır. Ancak çoğu zaman başarısızlık söz konusu olmamaktadır. İşletme sahipleri, rağbet gören assolistlerle çalışmakta ve talebe bu şekilde cevap vermektedirler. Emel Sayın bu talebi şu şekilde değerlendirmektedir: “Diyebilirim ki yılın 365 gününün 300 günü çalışıyorduk” (Emel Sayın ile Söyleşi, Muğla, 2005).

Yukarıda anlatılanlar genel anlamda 1970’li yıllardaki kentli eğlence biçimini ifade etmektedir. Değişim ve dönüşümler sonucunda gazino kültürünün erimesi ve dolayısıyla assolistlerin de bu değişimde olumsuz yönde etkilenmesi söz konusudur. Bu değişimin yaşanmasının en önemli nedeni sermayenin artması ve bu bağlamda eğlence anlayışının da Batılılaşması sayılabilir. Bali, 1980 sonrasında toplumsal anlamda birçok değişimin yaşandığından ve yeniden yapılanmadan söz eder ve çoğu değerın kısa sürede piyasa ekonomisinin koşullarına göre şekillendiğinden söz eder (Bali, 2004: 339). Bankacılık, finans, medya, iletişim ve dış ticaret sektöründeki çalışanların gelirlerinde önemli bir artış söz konusudur. Bu durumun nedeni, büyük ölçekli sektörlerin nitelikli işgücüne yüksek ödemeler yapmasının etkisi bulunmaktadır:

Özal’ın topluma kazandırdığı “hesabını bilme” bilinciyle de insanlar tasarruflarını İMKB’de, günlük faizde hazine bonosunda, dövizde değerlendirerek azami rant elde etmeye uğraştı, bunda da çoğu zaman muvaffak oldu. Bir diğer değişim tüketimin haz alınacak bir olgu haline getirilmesiydi. Köşe yazarları yıllarca tasarruf etme ve “yerli malı” kullanma telkinleriyle büyüyen ve mahrumiyeti hayat tarzlarının bir parçası haline getiren insanlara sürekli para harcamayı, seyahat etmeyi, lüks ürünler satın almayı tavsiye ettiler. Para harcamanın ayıp olmadığı, aksine modern ve kentli insanların doğal bir hali olduğu söylenerek “tüketici olmak” bir meziyet şeklinde sunuldu. Sadece iş, finans ve medya dünyasının yönetici ve

çalışanları için değil, kredi kartı ve taksitli ödemelerle yaşamaya alışkın toplumun önemli bir kesimi için de yaklaşık yirmi yıl devam eden bu hayat tarzı 2001 yılının başlarında aniden durakladı (Bali, 2004: 339–340).

Özellikle 1980’lerden sonra başlayan bu süreç gazinoları ve gazino müşterisinin profilini de değiştirdi. Gazinoya kravatı, takım elbisesi ve şık elbiseleriyle gelen, sahnedeki sanatçıya saygılı, özellikle de assolist çıktığında ses çıkarmayan müşteri profilinin yerini sonradan yüksek gelir elde eden ve bu bilinçle hareket eden bir müşteri profili almıştır. Fahrettin Aslan’ın deyimiyle “ortamın bozulması” işlerin düzenini de bozmuştur (Milliyet, Temmuz 2001). Assolistler, bozulan bu ortamdan uzaklaşmaya başlamış, onların yerini, önceleri assolist altında sahne alan kişilere bırakmıştır. Bunun yanı sıra mekanın dönüşümü de söz konusudur. Bilinen anlamıyla gazino yerini “yemekli gece kulübü”ne bırakmıştır. Benzer program içeriği olmasına rağmen bu kulüpler ve gazinolar birbirinden tamamen farklı bir yapı sergilemektedir.

Assolistlerin meşru mekanı olan gazinolar, ekonomik değişim süreci bağlamında farklı yapılanmalar içerisine girerek değişik bir form kazanmıştır. Ancak bu yeni formu gazino olarak adlandırmak da yanlış olacaktır. Mekanı bu şekilde değerlendirdikten sonra assolistin bu mekandaki performansını ele alalım.

5. 3. Assolist ve Performansı

Assolist, gazino programını finale bağlamasıyla önemlidir. Assolistin sahne alması saat 12:30 ya da 01:00’da gerçekleşmekte ve yaklaşık olarak iki saat sahnede kalmaktadır. Müziğe ve yemeğe doymuş, alkolünü almış bir dinleyiciye tekrar hakim olmak konumundadır. Burada programın içeriğinden çok assolistin sergilediği performans kodlar aracılığıyla çözümlenmeye çalışılacaktır.



Assolist ve izleyici iletişimi sürecinde sunumsal kodlar önemli bir noktadır. İletişimsel kodlar içerisinde sunumsal kodlar önemlidir. “Sunumsal kodlar belirtiseldir; kendilerinden ve kodlayıcılarından başka bir şeyi temsil etmezler. İletişimcinin durumunu ve halihazırdaki toplumsal konumunu gösterirler”(Fiske, 2003: 94). Sözsüz iletişimin geçerli olduğu durumlarda sunumsal kodlar kullanılır. Jestler, göz hareketleri ya da ses nitelikleri vb. bunlara örnektir. Burada kullanılan kodlar geçicidir, sadece o ana ilişkin bilgi verirler. İnsan bedeni, sunumsal kodlar için taşıyıcı konumdur. Argyle, bu kodların aktarabileceği anlamları içeren bir liste çıkarmıştır. Bunları şöyle açıklamak mümkündür:

1. Bedensel Temas: Kime, ne zaman ve nerede dokunulduğu, ilişkiler hakkında bilgi sağlayabilir. Bu kod, kültürler arasında farklılık gösterebilir.
2. Yakınlık: Karşıdaki kişiye yaklaşma durumu ilişki hakkında bilgi içerir. Farklı mesafeleri anlamlı biçimde farklılaştıran ayırt edici özellikler

vardır. Üç ayaklı mesafe mahremdir, sekiz ayağa kadar kişiseldir, sekiz ayağın ötesi yarı-kamusaldir gibi. Bu kodda önceki gibi kültür içerisinde anlam kazanır.

3. Yönelme: Karşıdaki kişiye göre konumlanmak, ileti yollamanın bir diğer aracıdır. Karşıdaki kişinin yüzüne bakma samimiyet ya da kızgınlık çağrıştırabilir.
4. Görünüş: Argyle bunu ikiye ayırır; iradeye bağlı olanlar ve daha az kontrol altında olanlar. Saç, elbiseler, cilt, bedensel süsler ve makyaj iradeye bağlı olanı, boy, kilo, yaş ve diğerleri ise daha az kontrol altında olan görünüşü temsil eder. Görünüş, kişilik, toplumsal statü, ve özellikle uyumluluk hakkında iletiler göndermek için kullanılır.
5. Baş Hareketleri: Etkileşimi yönetmede, özellikle konuşma için sıra almada kullanılır. Bir baş hareketi başkasına konuşmaya başlama işareti verebilir.
6. Yüz İfadeleri: Bu kodu, göz şekli, ağız şekli, kaş pozisyonu gibi alt kodlara ayırmak mümkündür. Bunlar çeşitli birleşimlerle yüzün ifadesini belirler ve bunların birleşimlerinin ve anlamlarının bir gramerini yazmak mümkündür. Bu, diğer sunumsal kodlara göre kültürlerarası daha az farklılık gösterir.
7. Jestler (ya da devimsel iletişim): Eller ve kollar jestlerin başlıca taşıyıcısıdır. Ayrıca baş ve ayak jestleri de önemlidir. Bunlar konuşma ile yakın işbirliği içindedirler ve sözsözsel iletişimin tamamlayıcısıdır. Genel duygusal canlanmaya ya da özel duygusal durumlara işaret edebilirler. Aralıklı, vurgulu yukarıdan aşağıya yapılan jestler çoğunlukla egemen olma çabasına işaret ederken, daha akıcı, sürekli, döngüsel jestler açıklama yapma ya da sempati kazanma arzusuna işaret eder.

8. Duruş: Kişinin aldığı bedensel pozisyonu, oturma, ayakta durma ve uzanma biçimleri gibi, anlam aktarabilir. Çoğunlukla kişiler arası tutumla ilgilidir; arkadaşlık, düşmanlık, üstünlük gibi duygular duruşla gösterilebilir.
9. Göz Hareketleri ve Göz Teması: karşıdaki kişiyle ne zaman, ne kadar aralıkla ve ne kadar süre göz göze gelme, ilişki hakkında önemli iletiler göndermenin bir yoludur. Özellikle ilişkide, ne kadar egemen ya da samimi olduğunu gösterir.
10. Konuşmanın Sözsüz Görünümleri: Sesin, vurgulu, yükselterek ya da alçaltarak kullanılması durumudur. Bir cümlenin bu gibi eylemlerle kullanılması, onun ilettiği mesajı kuvvetlendirir. Bir diğer görünüm ise, konuşmacı hakkında bilgi veren dil-ötesi kodlardır. Ses tonu, ses yüksekliği, aksan konuşma hataları ve konuşma hızı, konuşmacının duygusal durumunu, kişiliğini, sınıfını, toplumsal konumunu, dinleyiciyi nasıl değerlendirdiğini gösterir (Argyle, aktaran Fiske, 2003: 95–98).

Argyle'nin listelemiş olduğu bu sunumsal kodlar, daha çok bireyin karşısındaki diğer bireyle ilişkisini, daha da özelde iktidarını barındırıyor olsa da assolistler ile bir ilişki kurmak mümkündür. Değindiği gibi sunumsal kodlar geçicidir, süreklilik göstermez. Dolayısıyla daha derin anlamlar çıkarmak amaçlı değil, sözsüz iletişimi sağlamada kullanılır. Burada da assolist ve dinleyici ilişkisi bulunmaktadır ancak bir iktidardan söz etmek söz konusu değildir. 2, 3, 4, 6 ve 7. maddeler, ele alınan konuyla ilintilidir. Assolistin izleyici ile kurduğu yakınlık mesafesi ve yönelimi özellikle izleyici üzerinde bir etki bırakarak hayranlık derecesini belirler denilebilir. Görünüş, yüz ifadeleri ve jestler de assolistin performansını etkileyen belki de en önemli etkenlerdir. Performans sergilenirken, performansa anlam katma ve iletişimi kuvvetlendirmek amacıyla kullanılır. Görünüş başlığı altında ayrıntılı bilgiler önceki kısımlarda ele alınmıştı. Saçın, makyajın ve kostümün iletişimdeki önemi büyüktür. Yanı sıra jestler ve ifadeler, assoliste ilişkin bilgi de içerebilir. Emel Sayın bu anlamda akla gelen bir assolisttir. Performans

sırasında ellerini kullanmasıyla ünlüdür. “Ben şarkı söylerken bütün vücudumu kullanıyorum. Kendiliğinden oluyor. Alçalırım, ayaklarım üzerinde yükselirim” (Milliyet, 11 Ağustos, 2001). Bu sunumsal kodlar, performansın anlamını kuvvetlendirmesinin yanı sıra izleyici ile kurulan iletişimi de pekiştirmektedir. Böylece assolistin meşruiyet alanı olan gazinoda iletişim süreci de kurulmuş olur. Klasik assolistlerin izleyicisi ile “canlı” iletişim kurabilme olanağı gazinolar aracılığıyla mümkünken, günümüzdeki assolistler bu süreci ekran karşısında gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda tam bir iletişimin kurulabilmesi hemen hiç yoktur demek mümkündür. Yanı sıra, assolistliğin gazino ile bir bütünsellik gösterdiğinden söz edilmisti. O halde, assolistliğin izleyici ile canlı iletişim kurabildiği ölçüde meşru olduğundan da söz edilebilir.

Gazinolar, kendi alanında ünlü olan yıldızların bir araya gelmesiyle oluşan zengin program içeriğine sahip, kentli orta sınıfın bütçesini zorlamayan eğlence mekanlardır. Modern ve gelenekselin bir potada eritilerek sunulduğu bir eğlence biçimidir. Gösteri esasına dayanmasıyla modern, belirgin bir hiyerarşi ve Türk müziğinin icra edilmesiyle geleneksel bir anlam taşımaktadır. Assolistler ise bu eğlence mekanında, programı finale bağlayan konumunun yanı sıra işletmenin sorumluluğunu da taşımasıyla önemli bir pozisyondadır. Assolistin performansını sergilerken bir takım sunumsal kodları da kullanmaktadır. Bu kodlar, görünümü etkilediği kadar performansın anlamını da kuvvetlendirmekte yanı sıra izleyici ile kurulan iletişim sürecini de pekiştirmektedir.

VI. BÖLÜM

6. ANLATI

Ele alınan çalışma, Emel Sayın bağlamında da araştırılmıştır. Çalışmanın başlangıç dönemini oluşturan 1970'lerden 2000'lere dek sanatsal pozisyonunu korumuş ve aynı zamanda temsil yeteneğinin oldukça kuvvetli olması, bu çalışma için Emel Sayın'ın seçilmesini olanaklı kılmaktadır. Çalışma boyunca ele alınan, görsellik, sanat, performans gibi kavramları karşılayan metaforun Emel Sayın ile örtüşüğünü belirtmek yanlış olmayacaktır. Sanatsal geçmişi ve görselliğe hitap etmesi, temsil yeteneğini kuvvetlendirmiştir. Özellikle "güzel kadın" olması, diğer assolistler arasından da sıyrılmasına neden olmuştur. Bu durum incelenen *Sex Dergisinde* de karşılaşılan bir durumdur; 28 sayıdan 18'inde Emel Sayın konu edilmiştir. Avrupai görünümü ve sanatsal geçmişi, sahnede ve sahne ardında kendisine birçok hayran kazandırmıştır. Bu bağlamda, mesleki yaşamı içerisinde "assolist" sıfatını kazanmış ve varlığını, çalışmanın dönemini kapsayan yıllar içerisinde korumuş olmasından dolayı Emel Sayın ile mülakat yapılmıştır. Sayın'ın verdiği bilgiler çalışma için önemli bir nitelik taşımaktadır.

6. 1. Değişik Dönemlerde Yer Almış Bir Assolistin Varlığını Koruma Sürecinin İncelenmesi: Emel Sayın Örneği

Anlatı başlığı altında ele alınan olan bu bölümde, Emel Sayın ile 30.08.2005 tarihinde mülakat yapılmış; dönemsel magazin dergilerinin incelenmesi sonucunda önceki kısımlarda ele alınmış olan bulgular dahilinde sorular sorulmuş ve elde edilen bu bulgular ile assolistin ifadesi arasındaki benzerlikler ya da farklılıklar belirtmeye çalışılmıştır. Yine önceki kısımlarda assolistliğe ilişkin irdelenen gösterge, mit ideoloji kavramlarının imkanları Emel Sayın'ın ifade ettikleri bağlamında tartışılmaya çalışılmıştır.



EMEL SAYIN

Bir assolistin ön plana çıkmasında belki de en önemli araçların saç, makyaj ve kostüm olduğundan söz etmişti. Bu üç unsurun assolistin bu sıratı kazanmasındaki önemi bu pratiklerin yerine getirilmesi ile paraleldir demek yanlış olmayacaktır. Assolist özelliklerini bu öğeler aracılığıyla öne çıkarır ve vurgular. Onun bu araçları kullanmasından fazla şekilde kullanmasıyla da bu sıfatı kazanmıştır. Dinleyicisi ya da izleyicisi üzerindeki etkisini kullanabilmesi bu araçların kullanımıyla doğru orantıdadır demek yanlış olmayacaktır. Bu araçların kullanılması sadece performansını sergilediği gazino sahnesinde değil sahne dışında da geçerlidir. Halkın kendi yarattığı yıldızı her zaman bakımlı olarak görmek istemesi de, onların fantazyalarının assolistler üzerinden bir gerçeklik kazanmasıyla ifade edilebilir. Assolistin bu araçlarla bir imaj yaratması ve olusturduğu kimliğini bu araçlar dolayısıyla muhafaza edebilmesi bir anlamda varlığını koruyabilmesiyle eşanlamlıdır demek yanlış olmayacaktır. Assolistin gazinoda performansını sergilerken ya da gündelik hayat içerisinde bakımlı olması halkın beklentisiyle oluşmaktadır. Böylece değinildiği gibi sanatsal doyumun yanı sıra fantazyaya da cevap verilmektedir:

“Sahnede zaten doğal olarak assolist kimliğine bürünüyorsun ruhunla onu yaşıyorsun zaten. Ama onun dışında assolistliği taşımak göstermek durumundaydın o günkü anlayışa göre. Öyle ki, sokağa çıkarken yani evden dışarıya adım attığım zaman tıpkı sahneye çıkmış gibi makyajlı, saçlarım muntazam ve çok şık çıkmak zorunda hissederdim kendimi. Çünkü o günkü halk, seni sokakta gördüğü zaman eğer makyajsız falan çıkmışsan, eşofman diye bir şey yoktu, eşofmanla sokağa çıkmak kabul edilemezdi. Jean falan giymezdik bunlar hafife alınırdı yoktu böyle bir şey. Son derece şık, Avrupa’dan alınmış pahalı elbiseler, kostümler içerisinde bir yıldız gibi çıkardım evimden” (Emel Sayın İle Mülakat, 30.08 2005)

Ancak burada üzerinde durulması gereken bir diğer konu da dönemsel farklılıklara ilişkin beklentilerdir. Çalışmanın dönemsel süreçlerini belirten 70’ler ve 2000’ler bağlamında dinleyicinin fantazyaya beklentilerinde de bir değişim söz konusudur. 70’lerdeki zaman zaman aşırılığa kaçan saç, makyaj ve kostüm (sahnede

ve sahne ardındaki durum) 2000’li yıllarda daha yumuşak bir hale gelmiştir. Her iki dönem bu öğeler bağlamında karşılaştırıldığında 70’lerin aşırılığına karşı 2000’lerin daha doğal görünmesi, *fantazya beklentileri ile de ilgili bir durumdur. Dinleyicilerin artık kendilerinden farklı değil ama bir ölçüde de assolistin sahip olduklarına ulaşabilme istediğinin ortaya çıkmasından söz edebilmek mümkündür.*

“Herkes işinin dışında çok rahatladı, şıklık diye bir şey yok, makyaj yapmak zorunda değil. Bu durum çok yadırgandı ilk zamanlar. Halk tabi geçiş dönemi yaşadı. Bunları gençler getirdi tabi bu yeni anlayışı. Şimdi kabullenildi. Hatta ben bir tek ruj sürüp çıktığımda, rujsuz hiç yaşayamıyorum çünkü, beni öyle gördüklerinde “Aaa! Siz televizyondakinden daha güzelmişsiniz” diyebiliyorlar ben de şaşıyorum. Ama eskiden, eğer oldu da şöyle hafif makyajlı, işte nasıl olduysa ki çok ender olmuştur, az bakımlı çıktıysam “Aaa! Bu muydu Emel Sayın” derlerdi. Yüzüne karşı da söylerlerdi. Yani bu kadar farklı bir anlayış var”.

Burada önemli olan nokta değinildiği üzere assolistin sahip olduklarına ulaşabilme imkanının yaratılması durumudur. Kapitalizmin de burada payı bulunmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Özenilen, referans alınan assolistin kullandığı bir kot pantolonu giyen dinleyici statü olarak kendisini o assolistten farklı görmeyecek ve böylece tüketim kültürünün taşıyıcısı olacaktır.

Çalışmanın önceki kısımlarında assolistliğin göstergeleri üzerinde durulmuştu. Eğlence biçimlerinden biri olan gazinolara en fazla rağbet kentli orta sınıftan gelmekteydi. Hem ekonomik anlamda bu sınıfa zora sokmaması hem de beğendiği sanatçıları bir arada görmesini sağlaması bu rağbetin en temel sebeplerinden olarak gösterilebilir.

“Her şeyden sorumlu bir kişidir onu taşıyabilen sanatçıydı assolist. Yani bunu kaldırabilen, bunları taşıyan bunları yapabilen kişiydi. Bir de tabi dinleyiciyi mutlu edebilmek için çok zor bir şeydir bu,

onların her isteğine repertuar olarak hazır olabilmek en zordur o. O zaman tabi bir birikim, eğitim bir deneyim hepsi çok gerekliydi. Yani mesela o repertuara sahip değilsen, mesela birisi bir şarkı istedi o zaman onu hemen okumak zorundasın o zaman çok büyük puan alıyorsun ve assolist olduğunu bir kere daha ispat ediyorsun. Çok ender ve bilmediğim bir şarkı istediklerinde okuyamadığım zaman o gece uyku uyuyamazdım ben. O büyük bir mağlubiyet yenilgi gibi bir şey olurdu. Ve de o insana mutlaka söz verirdim bilmiyorum ya, mutlaka gelecek çünkü haftada en az iki üç kere gelir çünkü herkes öyleydi. “Bir dahaki gelişinizde bu şarkıyı size okuyacağım, söz” diye giderdi dinleyici. Yoksa çok ayıptı bir şarkıyı bilmemek, okumamak onun istediği ve de hemen çalışırsın. Belki ertesi gün de gelebilir onu ona okumak durumundasın. Yani assolistlik böyle sorumlulukları zorlukları olan bir işti.”

Emel Sayın'ın da burada ifade ettiği gibi dinleyicinin aynı hafta içerisinde gazinoya gelme ihtimali oldukça yüksektir. Buradan da gazinoların kentli orta sınıfın bütçesini zorlamadığı ve eğlence için de para ayırdığını söyleyebilmek mümkündür.

Bir diğer gösterge biçimi olarak belirtilen assolistin bakımlı olması durumu da önemlidir. Assolist temsil ettiği statünün gerekliliğini yerine getirebilmek için kendisine verilen bakımlı güzel kadın rolünü oynamak konumundadır. Bu öyle bir roldür ki salt sahnede performansını sergilerken değil, gerek özel hayatında gerekse aile hayatında oynanması gerekir. Assolistin kamusal ve özel hayatını birbirinden kesin çizgilerle bu bağlamda ayırabilmek zordur demek yanlış olmayacaktır. Bunun nedeni dinleyiciye ya da izleyiciye karşı, aldığı rolün kriterlerini en iyi şekilde gerek kamusal gerekse özel yaşamında temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Assolistin özelinin kamulaşması da, varlığını koruyabilmesi adına da oldukça önem taşımaktadır. Toplumun assolisti salt sanatsal performansı ile değil özel yaşamındaki düzen ile de kendisine bir örnek model çizmektedir.

“Yani saygıya, aile hayatına çok önem veren bir toplumduk. Şimdi o değerlerin birçoğunu kaybettik. Şimdi o değerlerin bir önemi kalmadı ama o gün için çok önemliydi. Herkes bunu dikkate almak zorunda hissediyordu kendini. Dikkate almayanlar çok cesurdular. Bazısı hiç kabul edilmiyordu silinip gidiyordu. Bazıları ise çok başarılı olduğu için kabul edilebilirdi bu kuralların dışında yaşayan sanatçıların. Benim için zor olmuyordu ben zaten öyle yaşıyordum. Yani sahnenin dışında, işimin dışında halen öyleyim. O zaman da öyleydim ama çok çok çalıştığım için çok meşgul olduğum için; işte bir gün 24 saatse bunun altı yedi saati sadece uyurken Emel olabiliyordum. Onun dışında o kimliği hep taşımak zorunda kalıyordum. Yani bir de o vardı ve tabi yoruluyordum da. Tabi yorulmuşum şimdi hissediyorum.”

Assolistin dinleyici üzerinde fantazyaya yaratması da bir diğer gösterge biçimidir. Yukarıda Sayın'ın ifade ettiği gibi “Öyle ki, sokağa çıkarken yani evden dışarıya adım attığım zaman tıpkı sahneye çıkarmış gibi makyajlı, saçlarım muntazam ve çok şık çıkmak zorunda hissedirdim kendimi. Son derece şık, Avrupa'dan alınmış pahalı elbiseler, kostümler içerisinde bir yıldız gibi çıkardım evimden. Pek pazarda orada burada görünmek de doğru değildi ama, diyelim ki alışverişe çıkıyorum gene öyle çıkmak zorundaydım” kendisini bakımlı olmaya zorunlu hissetmesi dinleyicinin ya da izleyicinin assolisti her bakımdan takip ettiğinin bir göstergesidir. Bu şekilde izleyici ya da dinleyici assolist üzerinden bir fantazyaya kurmaktadır. Assolistin kendisini saç, makyaj ve kostüm/kıyafet bakımından özenli olmasına dikkat etmek zorunda hissetmesini fantazyaya ile açıklamak mümkündür.

Bir diğer gösterge biçimi olan gazino sahnesi assolistin kendisini meşrulaştırdığı mekandır. Nitekim gazino patronu ile assolist arasındaki ilişkiyi bulmayı amaçlayan soruya Emel Sayın, gazino patronu ile assolist arasında gayri resmi bir ortaklığın olduğunu belirterek cevap vermiştir.

“O tam bir işbirliği içinde olurdu yani ortaklık gibi. İlk başta oturulur masaya konuşulur, eğer çalışmak için anlaşılırsa el sıkışılır ve hemen şeye başlanırdı mesela alt kadroda kimler olacak, birlikte seçilir. Bazen patron assoliste bırakır. İlgilenmiyormuş gibi görünür ama muhakkak ilgilenir. Yani ortak yapılırdı her şey. Bazen repertuar bile. Fahri Bey’de öyle olurdu mesela. Repertuar da birlikte yapılırdı. Şunları oku diye tavsiyelerde bulunurdu mesela veya dinler ilk gece ikinci gece şunları çıkar şunları koy diye. Hepsi bunu yapmazdı ama Fahri Bey anlar iyi bir dinleyici.”

Burada assolistin varlığını koruyabilmesi için bir diğer etken olarak gazino patronu ile ortak bir çalışma içerisine girdiğini görmekteyiz. Böylece kendisine en temel mekanda yani gazinoda meşruiyet sağlanmaktadır ki bir assolistin ilk doğduğu yeri gazino sahnesi olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır.

Son gösterge biçimi olan bakımlı, çağdaş Türk kadını göstergesinin de assolistler üzerinden verildiği belirtilmişti. Gerek kamusal gerekse özel yaşamında assolistin bakımlı olmak zorunluluğu konusu ele alınmıştı. Bu izleyici üzerinde fantazyaya kurmak için gerekli olduğu kadar çağdaş Türk kadınının temsil edilmesi açısından da önemli bir noktadadır. Çağdaş Türk kadını profilinin o dönem için mesleki ve aile yaşamında başarı seviyesini yakalaması ile çağdaşlık düzeyinin aynı seviyede olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Mesleğinde başarılı evinde ise ailesine ve evine özenli olması bir anlamda kadının çağdaşlık düzeyini göstermektedir demek yanlış olmayacaktır.

“Sahnede mesleğini icra eden bir kadın; evde de eşi, evi ya da çocuklarıyla ilgilenen bir kadın profili çizilirdi. Yani halkın da görmek istediği buydu galiba. Aslında ben kendimi ele alırsam bu doğruydu da. Yani ben sadece sahnede Emel Sayın oluyorum belki yıldız oluyorum ya da o ruh haline giriyorum. Onun dışında sahiden Emel’im sadece, çok sade yaşamayı seviyorum. Ama o zaman çok daha önemliydi star olmak, çok daha zordu çok daha önemliydi.

Assolist olmak çok önemliydi. Bir assolistin mütevazı yaşamını, aile yaşamını haber olarak vermek çok daha enteresandı o gün için. Ama haklın da görmek istediği buydu kesinlikle.”

Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi assolist modern ve çağdaş Türk kadını profili için göz önünde bulunan popüler bir örnektir. Dinleyicinin ya da izleyicinin fantazyaya kurarak kendisine örnek model aldığı assolist böylece ideolojinin de bir neferi konumuna girmiş olmaktadır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde bu neferler kadın öğretmenlerken ilerleyen süreçte assolistler olmuştur demek yanlış olmayacaktır.

Dönemin ideolojik bakış açısının assolistlere karşı ılımlı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Çağdaş Türk kadını imajının salt yurt içinde değil, verilen protokol konserleri ile yurt dışındaki bürokrasiye de gösterildiğini, ayrıca devlet kanalı ile görevlendirmelerle yurt dışında da konserlerin verildiğini ifade edebiliriz. Yabancı bürokrasiye karşı Türkiye Cumhuriyetinin Batılı ve çağdaş kimliğini assolistlerin temsil ettiğini belirtmek yanlış olmayacaktır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir diğer konu her assolistin temsil yeteneğinin olmamasıdır. Bu görevi uygulayan assolistler ya sanatsal açıdan oldukça yetkin ya da çizdiği imajla Batıya yakın pozisyonda olmak konumundadır. Emel Sayın’a konuyla ilgili görüşleri sorulduğunda bu durumun kesinlikle doğru olduğunu belirtmiştir.

“Kesinlikle düşündüm. Kesinlikle öyle oldu. Gittiğim ülkelere göre, gerçi Batıya da gittim orada da aynı şekilde, Türkiye’nin batılı yüzünü temsil ettiğime inanıyorum. Kanada’ya da gittim işte Amerika’nın bazı şehirlerine de gittim. Doğuya da gittim. Oralarda bu daha bariz bir şekilde ortaya çıkıyor biz onlardan daha medeni gibi kalıyoruz görüntü olarak, tavır davranış olarak. Buna inanıyorum yani aldığım reaksiyonlardan da, basının gösterdiği ilgi, oralardan çıkan yazılar hepsi bunu gösteriyor. Yüzde yüz öyle olduğuna inanıyorum ve böyle olması için de elimden geleni yapıyorum zaten öyle olması için. Bu konserleri verdim ve çok iyi

oldu bir açıdan bir rahatsızlığım yok hiçbir tereddüdüm yok aksini düşünmedim ve de mutluyum bu açıdan.”

Assolistliğin göstergelerini bu şekilde belirledikten sonra benzer şekilde assolistliğin kodlamaları kısmını ele alıp incelemeye çalışalım. Önceki kısımlarda ele alınan kodlar fantazyaya, moda ve güzellik ve son olarak da assolistin kişisel yaşamı ile belirlenmişti. Emel Sayın ile yapılan mülakatta bu kodların gizli şekillerde kendisini ortaya çıkardığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Değindiği gibi assolist izleyici ya da dinleyici üzerinde fantazyaya yaratabilmek için saç, makyaj ve kostümü kullanır. Bu kod, hem sahnede performansın sergilenmesi sırasında hem de sahne ardındaki gündelik yaşam pratiğinde kullanılmaktadır. Böylece assolist varlığını koruyabilmesine ilişkin bu kodu kullanır ve çizdiği bakımlı kadın imajını da bu anlamda korumuş olur. Diğer kod olan moda ve güzellik ise fantazyaya kodunu pekiştiren bir konumdadır. Özellikle Avrupa modasını yakından takip etmesi ile çağdaşlık düzeyi paralellik gösterir. Bir ölçüt olarak modanın yakından takip edilmesi, modernlik ile benzerdir denilebilir. Modanın takibi sadece kostümle değil yapay saçla da ilintilidir demek yanlış olmayacaktır. Peruk assolistin saçlarına istediği modeli ve rengi kazanmasında yardımcı araçtır ve genelde sarı renkli peruk kullanılmaktadır. Son kod olan kişisel yaşantı kodu ile assolist mesleki yaşamından sıyrılıp evinin kadını rolüyle anne ve eş rolünü alır. Bu durum toplumun değer yargularıyla çelişme göstermemelidir ki assolist varlığını devam ettirebilsin.



(www.emelsayin.net)

Assolistin modayı yakından takip etmesi, izleyici üzerinde fantazyaya yaratmasında da etkili olmaktadır.

6. 2. Assolistliğin Dönüşümü

Emel Sayın'ın aktardıkları bağlamında, assolistliğin gazino kültürü ile birlikte anılması gerektiği, bugün için yalnızca bir sıfat olarak bu terimin kullanıldığını anlamaktayız. Her iki dönem karşılaştırıldığında assolistliğe ilişkin birçok anlamda dönüşümün de yaşandığını görmekteyiz. Temel anlamda 1970'lerin assolistlerini klasik, 2000'lerin assolistlerini yeni assolistler olarak ele alırsak; klasik assolistlerin özellikle gazino içerisinde birçok sorumluluk yüklenerek mesleklerini, kendilerini izlemeye ya da dinlemeye gelenlerle karşılıklı bir saygı çerçevesinde icra ettiklerini görmekteyiz. Sanatsal yeterlik ve klasik assolistliğin birlikte anılması gerektiği konusunun altı özellikle çizilmiştir. Tüm bu eylemlerin ise gazino içerisinde gerçekleştirilmesi ise assolistlik ve gazino bağıntısının önemini vurgulamaktadır.

“Bir defa yeni çıkan bazı şarkıcılara da ki onlara da assolist denilebiliyor, bu sıfat verilebiliyor. Tamam, kabul edelim ama bugünün assolisti onlar. Yani ikiye ayırmak lazım bunu eskiyle bugünü kesin bir çizgiyle ayırmak lazım mukayese edilemeyecek kadar büyük fark var çünkü. Assoliste demek gecenin sonunda sahneye en son çıkmak demek değil. Assolistin çok büyük sorumluluk taşınması lazım sanki bir ülkenin başbakanı gibi, gazinonun başbakanı gibi düşünelim onu. Gazinonun yapacağı işten yani o geceki hasılatı diyeyim, müşteri sayısından, yemeklerin temizliğinden, servisinden, sazlar, sahnenin düzeni alt kadrodaki solistlerin hali tavrı... Her şeyden sorumlu bir kişidir onu taşıyabilen sanatçıydı assolist. Yani bunu kaldırabilen, bunları taşıyan bunları yapabilen kişiydi. Bir de tabi dinleyiciyi mutlu edebilmek için çok zor bir şeydir bu, onların her isteğine repertuar olarak hazır olabilmek en zordur o. O zaman tabi bir birikim, eğitim bir deneyim hepsi çok gerekliydi. Yani mesela o repertuara sahip değilsen, mesela birisi bir şarkı istedi o zaman onu hemen okumak zorundasın o zaman çok büyük puan alıyorsun ve assolist olduğunu bir kere daha ispat ediyorsun. Çok ender ve bilmediğim

bir şarkı istediklerinde okuyamadığım zaman o gece uyku uyuyamazdım ben. O büyük bir mağlubiyet yenilgi gibi bir şey olurdu. Ve de o insana mutlaka söz verirdim bilmiyorum ya, mutlaka gelecek çünkü haftada en az iki üç kere gelir çünkü herkes öyleydi. “Bir dahaki gelişinizde bu şarkıyı size okuyacağım, söz” diye giderdi dinleyici. Yoksa çok ayıptı bir şarkıyı bilmemek, okumamak onun istediği ve de hemen çalışırsın. Belki ertesi gün de gelebilir onu ona okumak durumundasın. Yani assolistlik böyle sorumlulukları zorlukları olan bir işti. En son çıkıp da sahneye işte şaşalı elbiselerle, ışıklarla, albümünde okuduğun şarkılarla sadece albümlerinde olan repertuarı okumak, birkaç popüler şarkıyı okumak değil. Onun için çok farklı buluyorum ve hiç mukayese edemiyorum. Ama bugünün anlayışına göre mademki böyle kabul ediliyor, ne denebilir zaten kalmadı öyle bir kavram. Gazino olmayınca assolistlik de yok bence.”

Yukarıdaki anlatılanlar ve Emel Sayın’ın ifade ettikleri doğrultusunda yeni assolistleri değerlendirdiğimizde, gazinolar ile birlikte bu kavramın sadece bir sıfat olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bugün için gazinoların varlığından söz etmek mümkün olmadığından bu sıfatın da kullanımının doğru olmadığını söz etmek mümkündür. Ayrıca bugünün assolistlerinin ekstra olarak adlandırdıkları programlarda gazinodaki gibi örgütsel bir yapıdan da söz edilemez. Gazinolardaki programların süresi ile ekstra olarak anılan gecelerin süresi arasında nitelik olarak fark bulunmaktadır. Dolayısıyla yeni assolistlerin mutfak, sahne düzeni, müşteri çekme gibi sorumluluklardan da muaf olduklarını belirlemek mümkündür. Yanı sıra bugünkü assolist imajlarının toplumun özellikle ailevi değer yargıları ile örtüşmediğinden söz edilebilir. Klasik assolistlerin gerek sanatsal gerekse özel hayatı içerisinde kendilerini izleyen kitleye örnek olma konumları bulunmaktadır.

“Bir assolistin mütevazî yaşamını, aile yaşamını haber olarak vermek çok daha enteresandı o gün için. Ama haklın da görmek istediği buydu kesinlikle. Şimdi ben zaten öyleydim ama öyle

olmayanlar da bunu vermeye çalışıyorlardı. Çünkü halk böyle görmek istiyordu.”

Klasik assolistlerin evlilik ve aile kurumlarına toplumun değer yargıları çerçevesinde dikkat ettiklerini, yeni assolistlerin ise bu değerlere fazla önem vermediğini belirtmek mümkündür. Yeni assolistlerin yazılı ve görsel basında evliliklerinin ya da ilişkilerinin sıklıkla konu edilmesi onların popülaritesini arttırmaktadır ve dolayısıyla sürekli yeni ikili ilişkilere girmektedir demek mümkündür. Bu durum da yeni assolistlerin aile kurumuna verilen toplumsal değerler bağlamında hareket etmediklerinin göstergesidir demek yanlış olmayacaktır.

Assolistliğin dönüşümü çerçevesinde ele alınması gereken bir diğer konu da görsel imajdır. Emel Sayın'ın belirttiği sürekli bakımlı olmak ve “assolist kimliğini taşıma” durumu yeni assolistlerde söz konusu değildir demek yanlış olmayacaktır.

“Sahnede zaten doğal olarak assolist kimliğine bürünüyorsun ruhunla onu yaşıyorsun zaten. Ama onun dışında assolistliği taşımak göstermek durumundaydın o günkü anlayışa göre. Öyle ki, sokağa çıkarken yani evden dışarıya adım attığım zaman tıpkı sahneye çıkarmış gibi makyajlı, saçlarım muntazam ve çok şık çıkmak zorunda hissederdim kendimi. Çünkü o günkü halk, seni sokakta gördüğü zaman eğer makyajsız falan çıkmışsan, eşofman diye bir şey yoktu, eşofmanla sokağa çıkmak kabul edilemezdi. Jean falan giymezdik bunlar hafife alınırdı yoktu böyle bir şey. Son derece şık, Avrupa'dan alınmış pahalı elbiseler, kostümler içerisinde bir yıldız gibi çıkardım evimden. Pek pazarda orada burada görünmek de doğru değildi ama diyelim ki alışverişe çıkıyorum gene öyle çıkmak zorundaydım. Şimdi görüyorsun kesinlikle böyle bir şey yok ben de çok rahatladım. Herkes işinin dışında çok rahatladı, şıklık diye bir şey yok, makyaj yapmak zorunda değil. Bu durum çok yadırgandı ilk zamanlar. Halk tabi

geçiş dönemi yaşadı. Bunları gençler getirdi tabi bu yeni anlayışı.
Şimdi kabullenildi.”

Yeni assolistlere baktığımızda karşılaşılan durum, dış görünüşe önem verilse de klasik assolistlerdeki gibi özenli bir imaj yaratma gereksinimi olmadığıdır. Bugünün assolistlerinin bikini ile sahilde de poz verdiği hatırlamırsa durumu bu şekilde açıklamak mümkündür. Bu anlamda yeni assolistlerin çağrışım yaptırdığı ilk kavram olarak cinselliği anmak olasıdır. Klasik assolistlerde de bir cinsellikten söz edilebilir ancak bu durum ancak assolistin sanatsal anlamda başarılı olması ile doğru orantılı olarak kabul edilebilir durumdadır. Yeni assolistlerin ise kliplerinde, konserlerinde cinselliği kullanması da popüleritesini arttıran bir diğer etmendir denilebilir.

Bir assolistin kendisini nasıl tanımladığı, nerede gördüğü yapılan mülakatla bu kısımda değerlendirilmeye çalışılmıştır. Yapılan mülakatla, assolistliğin gazinolar ile birlikte anılması gerektiği bugün için yalnızca bir sıfat olarak kaldığı bu mülakatla bir kez daha anlaşılmıştır. Yanı sıra bakımlı çağdaş Türk kadını imajının assolistler üzerinden kurulduğu da anlam kazanmıştır demek mümkündür. Kamusal alanda mesleğinde, özel alanda ise anne ve eş rolleri ile Türk kadınının başarılı olabileceğinin altı assolistler aracılığıyla çizilmektedir. Bu bağlamda her zaman bakımlı ve her anlamda özenli tavır takınarak sorumluluk taşıması gerektiği anlaşılmıştır. Assolistliğin, gecenin sonunda programı finale bağlayan bir sanatçı olarak değerlendirilmesi de bu bağlamda yanlış olacaktır. Üzerine aldığı sorumluluğun, ideolojinin bir nefer olması dolayısıyla bir anlamda ideolojik bir sorumluluk olduğu sonucunu da çıkarsamak mümkündür.

SONUÇ

Kültürel yapı taşlarından birini oluşturan müzik, onu ortaya çıkaran toplulukların farklı olması gibi çeşitlilik gösterir. Kültürel örüntülerin şekillendirdiği müzik, içerisinden çıktığı topluma ilişkin bilgi edinmenin bir yoludur demek yanlış olmayacaktır. Afrika yerlilerinin dinsel danslarına eşlik eden müzikten Batı operalarında yorumlanan aryalara kadar müzikten kültürel bilgiler edinmek olasıdır.

Bu bağlamda Türkiye'nin de farklı toplumsal kesimlerine ilişkin bilgi veren müzik türlerinden söz edilebilir. Kentsel eğlence biçimlerinden birisi olan gazino kültürünün ortaya çıkarmış olduğu assolistlik, ağırlıklı olarak Türk Sanat Müziği yorumlayan kadın şarkıcılardan oluşmaktadır. Assolistlerin, kadınların oluşturduğu bir grup olmasının nedeni, görselliğin de ön planda olmasından kaynaklanmaktadır. Saç, makyaj ve kostüm gibi öğelerin bir araya gelerek, gazino içerisinde sanatsal performansla birleşerek sunulması assolist üzerinden gerçekleşmektedir. Cumhuriyet döneminin kentlerde ortaya çıkarmış olduğu yeni eğlence biçimlerinden olan gazinolarda yer alan assolistlerin başlangıcını hanendeler oluşturmaktadır. Ticarethane düşüncesiyle izleyiciye farklılık sunma çabasında olan gazinolarda assolistliğin görsel öğelerinin ön plana çıkarılma sürecini başlatan ilk kişi Zeki Müren'dir demek yanlış olmayacaktır. Müren erkek ve assolist olması özelliği ile tektir ve assolistliğe yeni açılımlar getirmesi bağlamında da önemli bir yere sahiptir. İzleyici ile etkileşimi arttıran sahne düzenlemesinden kullandığı kostümlere kadar hep ilkleri yaratmıştır. Onun erkek bedeni içerisindeki kadın sunumu kentli orta sınıfın ilgisini çekmiştir ve bu özelliğiyle Müren kendinden sonraki assolistlerini de etkilemiştir.

Müren'in açtığı bu yolda, özellikle 1970'lerde kentsel eğlence sektörü içerisinde yer alan gazinolarda assolistler en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Büyük kentlerde hemen her sınıfa seslenen assolistler, gerek sahnede gerekse sahne ardında toplumun farklı kesimdekileri etkilemiş ve onlar için birer referans noktası oluşturmuşlardır. Assolistlere olan bu ilginin farkına varan ideoloji ise, onları kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak iletmek istediği mesajları onlar aracılığıyla

topluma vermeye çalışmıştır demek yanlış olmayacaktır. Gerek kentlerde gerekse Anadolu'nun diğer bölgelerinde assolistler farklı sınıfsal yapılardaki hanelere magazin dergileri aracılığıyla girmiştir. Bu dergiler içerisinde, 70'li yılların popüler magazin dergisi olan *Ses*, çeşitli sanat dallarında yer alan yıldızları bir araya toplamasıyla önemlidir. Bu yıldızlar içerisinde assolistler de sıklıkla konu edilerek, onları yalnızca büyük kentlerde izleyebilme fırsatını yakalayan toplulukların yanı sıra, Anadolu'nun diğer bölgelerine de ulaşmalarını sağlamıştır. Yanı sıra müzik endüstrisi de assolistlere yaptıkları plaklarla bu iletişime katkı sağlamıştır. Dergilerin ve plak endüstrisinin bu bağlamda bir ortaklık kurduğundan söz etmek mümkündür.

Ele alınan çalışma, assolistlerin ve onlara ilişkin imajların, dönemsel farklılıklarını ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Bu değişimin kırılma noktasını oluşturan bir faktör televizyonun yaygın bir şekilde kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Eğlencenin evlere kadar gelmesi ve üstelik parasız olması televizyon aracılığıyla gerçekleşmiştir. Televizyonun ortaya çıkması, gazinoların kapanmasına dolayısıyla assolistlerin temel meşruiyet alanlarının erimesine neden olmuştur. Değişen ekonomik koşulların da bu değişim sürecine eklenmesiyle assolistler varlıklarını koruyabilmek için televizyonu kullanmışlar ancak gazinodaki başarıyı yakalayamamışlardır. Görselliğin ön planda olması zorunluluğu, assolistleri farklı kalıplar içerisine girmeye zorlamış, bu sürece uyum sağlayamayanlar ise dönemlerinde ne kadar başarılı olursa olsun silinmiştir; Gönül Akkor, Nesrin Sipahi vb. gibi. Bu farklı kalıpları kendilerince düzenleyenler ise varlıklarını sürdürebilmiş ve bugün de konumlarını hem sanatsal hem de görsel açıdan devam ettirebilmişlerdir; Emel Sayın, Bülent Ersoy vb. gibi.

Gazino kültürünün erimesiyle birlikte yeni assolistlerin de yetişmesi imkansız hale gelmiştir. Fakat popüler kültür kendi assolistlerini yaratmayı bilmiştir. Bu isimlerin yalnızca görselliğe seslenen bir yanı bulunmakta birlikte büyük kitleleri etkilemesi de önemlidir. Bu bağlamda 2000'li yılların popüler magazin söylemini temsil eden *Kral* dergisi, bu assolistleri konu edinerek iletilmek istenilen mesajı vermeye devam ettirmiştir. *Ses* ve *Kral*, topluma assolistler üzerinden mesaj iletme paydasında buluşmalarına rağmen, bu mesajların içeriği de assolistler gibi

dönüşmüştür. *Ses*, topluma iletildiği mesajda, Batılı, modern, çağdaş, evinde iyi bir anne ve eş, sahnede seyircisine saygılı sanatçı imajını vurgularken, *Kral*, tüketim toplumunun bir bireyi, bu kültürün bir ileticisi imajıyla assolistleri aracı olarak kullanmıştır demek mümkündür.

Assolistliğin “şeyleşme” sürecini 1980’ler olarak ifade edebilmek mümkündür. Bu öyle bir dönemdir ki Türkiye’nin Batılılaşma yolunda verdiği mücadelelerin sonuçlarının alınmaya başlandığı ve bu bağlamda özellikle kültürel anlamda bir yozlaşmanın yaşandığı görülür. Resmi ideolojinin söylemleri de kabuk değiştirmeye başlamıştır. Gürbilek’in de belirttiği gibi “Türkiye’de ilk kez bu dönemde Kemalist “yüksek” kültürün dışında bir “aşağı” kültür patlaması yaşandı, ama kitlelerin umut ve özlemleri de ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde kültür endüstrisinin nüfuz alanına girdi” (Gürbilek, 1992: 9). Resmi ideolojinin Batılı ve çağdaş Türk kadını, mesleğinde başarılı iyi bir eş ve anne profilini yansıtan assolistten, cinselliğin daha da ön planda tutulduğu ve sanatsal açıdan önceki döneme göre daha az nitelikli bir assolistliğe geçiş sürecinin yaşanmasından söz etmek mümkündür. Hemen belirtmek gerekir ki önceki dönem assolistlerinde de belirli bir cinsellikten söz etmek mümkündür ancak bu durum örtülü olarak ifade edilmektedir. Yeni assolistler ise artık bu dönemde “seks yıldızı” sıfatı ile birlikte anılmaktadır. Bu durumun temel nedenlerinden biri yukarıda sözü edilen aşağı kültürün popüler hale gelmesi ve bu kültürün kendi starlarını yaratmasıdır demek yanlış olmayacaktır. Önceki dönem assolistleri, seslendiği kentli orta sınıfın yanında göçler sonucunda oluşan yeni alt sınıfsal yapıya seslenememişler ve onları ikame edecek yeni assolistlere yerlerini bırakmışlardır. Televizyonun daha ucuz bir eğlence biçimi olması kentli orta sınıfın da eğlence biçimini değiştirmesine, televizyonu gazinoya tercih etmesine yol açmıştır. Önceki dönem assolistleri, eğlence mekanlarının da bu yönde değişmesiyle meşruiyet alanları olan gazinolardan kopmuşlar ve varlıklarını televizyon aracılığıyla sürdürmeye çalışmışlardır. Ancak bu yeni eğlence biçiminde 1980’lerin hareketli yaşam tarzı içerisinde pasif konuma düşmüşler ve eski popülerliklerini bu anlamda yitirmeye başlamışlardır. Bu durum aslında Emel Sayın’ın da mülakat sırasında sözünü ettiği bir süreçtir. Her assolist kendinden sonraki kuşağa göre daha pasif konuma gelmektedir. 2000’li yıllarda televizyon

aracılığıyla görselliğin etkin hale gelmesi ve tüketim kültürünün popülerleşmesi yeni assolist arayışına gidilmesine ve medyanın kendine yeni assolistler yaratmasına yol açmıştır. Petek Dinçöz de bu assolistleri temsil etmektedir demek yanlış olmayacaktır. Mankenlikten şarkı söyleyemeye geçerek assolist sıfatını alması bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Çalışmaya, yeni oluşturulan Cumhuriyet ideolojisinin Türk Sanat Müziğine karşı yaklaşımı ve bu bağlamda da assolistleri (ya da o zamanki adıyla hanendeleri) nasıl değerlendirdiğine ilişkin tarihsel arka planda başlanmıştır. Resmi ideolojinin kadına kazandırdığı yeni konumlar içerisinde ilk zamanlar assolistler yorumladıkları müzik türünden dolayı ikincil planda kalsalar da sonraları Türkiye'nin Batıya açılan yüzünün simgesi haline gelmişlerdir ve bu anlamda değerli konuma gelmişlerdir.

Müzik endüstrisi içinde assolistler ilk dönemlerde karlı bir yatırım aracı konumundadırlar. Hem assolistin büyük kentler dışında sesini Anadolu'da duyurabilmesi hem de assolistlere yatırım yapan şirketlerin kar elde etmesi, assolistler ve müzik yapımcıları arasında bir ortaklığın doğmasına yol açmıştır. Sözü edilen durum assolistlerin popüler oldukları 1970'ler için geçerlidir. 2000'li yıllarda sermayenin uluslar arası hale gelmesi, yapımcıları evrensel müzik piyasası içerisinde yer edinebilecek albümler yapmaya itmiştir. Dolayısıyla yapım şirketleri popüler kültür şarkıcılarına yatırım yapmaya başlamışlar ve hem yerel hem de uluslar arası piyasada kar getirebilecek albümler yapmaya başlamışlardır. Bu durum meşruiyet alanı olan gazinoların kapanmasından sonra varlıklarını zorla korumaya çalışan assolistler için diğer bir sorun olmaya başlamıştır.

Assolistler onları izleyen ya da dinleyen kitle üzerinde bir takım araçlarla fantazyaya kurmalarına yol açmaktadırlar. Bu araçları en genel bağlamda saç, makyaj ve kostüm olarak belirtmek mümkündür. İzleyici ya da dinleyici gündelik yaşam içerisinde kullanamayacağı bu araçları assolist üzerinde fantazyaya kurarak gerçekleştirmektedir denilebilir.

1970’li yıllar için *Ses* dergisi, 2000’li yıllar içinse *Kral* dergisi içerisinde assolistlerin imajlarının nasıl çizildiği incelenmeye çalışılmıştır. Çizilen bu imajlar üzerinden assolistler aracılığıyla onları izleyen ya da dinleyen kitleye iletmek istenilen bir takım mesajların varlığından söz etmek mümkündür. Bu bağlamda 1970’li yılların assolistlerinin modern ve Batılı kadın imajının yanında toplumdaki ataerkil düzenin devamlılığını sağlayan bir konumu olduğu; 2000’li yılların assolistlerinin ise tüketim kültürünü özendiren bir elçi olduğu bulunmuştur. İzleyici ya da dinleyici fantazyalarını besleyen assolistleri takip ettiğinden onların uyguladıklarını pratiğe dökmektedir. Böylece bu mesajları da bilinçsiz bir şekilde almaktadır denilebilir.

Gazinolar assolistlerin meşruiyet alanlarından en önemlisidir. Assolist, kendisini bu mekanda ifade edebilmekte ve izleyici ya da dinleyici ile bir takım sunumsal kodları kullanarak iletişim sürecini pekiştirmektedir. Böylece hem dinleyici ya da izleyicinin fantazyalarının canlı tutulmuş olması hem de assolistin meşruiyet kazanmasına ilişkin ikili bir etkileşim oluşturulmuş olur.

Son olarak çalışmanın tarihsel süreci olan 1970’lerden 2000’li yıllara kadar varlığını koruyabilmiş bir assolist olan Emel Sayın ile mülakat yapılarak assolistliğin gazinolar ile anlam kazandığı, bugün için sadece bir sıfat olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Ayrıca assolistin her zaman bakımlı olması onun varlığını sürdürebilmesi açısından önemi vurgulanmıştır. Yanı sıra dergilerde yaratılan aile ve ev ortamı mizansenleriyle assolistin ataerkil düzenin meşruiyetini olumlu hale getiren ve bunu resmi ideolojinin bir neferi konumuyla gerçekleştiren birey olduğu anlaşılmıştır.

1970’lerin klasik assolistliği ile 2000’lerin yeni assolistliği arasında bir farklılığın olduğundan ve bu farklılığı ise bir dönüşüm olarak söz etmek mümkündür. Bu dönüşümlerin yaşandığı alanları ise imaj, toplumsal değerler bağlamında assolistin konumu ve cinsellik olarak alt başlıklara ayırabiliriz. Klasik assolistlerin imajlarına sahnede ve sahne ardında dikkat etmesi gerekirken yeni assolistlerin kurgulanmış bir “doğallık” çerçevesinde imaj yarattıkları ifade edilebilir. Yanı sıra

eski ve yeni assolistlerin özel hayatlarının kamusallaşması, aile ve evlilik kurumlarına klasik assolistlerin daha sıkı kurallarla bağlı olduğunu ancak yeni assolistlerin böyle bir şartlanmaya girmediklerini belirtmek mümkündür. Klasik assolistler düzenli bir özel hayat sürdürdükleri oranda popülerken yeni assolistlerde ise bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Yani özel hayatlarında sıklıkla ikili ilişkilere girdiği oranda popüler olmaları durumundan söz edilebilir. Son olarak assolistliğin dönüşümünü cinsellik bağlamında ele almak mümkündür. Klasik assolistlerde cinselliğin uç noktada yaşaması onların silinmesine ancak sanatsal anlamda başarılı olanların kabul edilebilir olduğu anlaşılmıştır. Oysa ki yeni assolistlerde bu durum da tersi kabul görmektedir. Cinselliğini ne kadar kullanırsa popüler olma durumları da o oranda artmaktadır denilebilir.

Çalışma boyunca karşılaşılan temel sorun, konuya ilişkin kaynakların kısıtlı olmasıdır. Kültürel çalışmalar alanı, Türkiye için her ne kadar yeni bir alan olmasa da ele alınan konuyla paralellik gösteren çalışmaların olmaması, konuya ilişkin verilerin kaynakçalar içerisinde seçilmesi durumunu beraberinde getirmiştir. Bu sebeple kaynakçada yeterli sayıya ulaşılamamıştır. Bir diğer sorun ise, incelenen magazin dergilerine ulaşabilmenin zor olmasıdır. Özellikle 1970'li yıllar için ele alınan *Ses Mecmuası*, Ankara'da bulunan Milli Kütüphane arşivlerinde görünüyorsa da dergilerin bazı sayıları burada da bulunamamıştır ve bu yüzden kişisel arşivden de yararlanılmıştır. *Ses* dergisinin periyodik sıralamasındaki aksaklık bu nedenden kaynaklanmaktadır.

Çalışma boyunca ele alınan her bölümdeki konular ayrı ayrı ele alınıp derinleştirilebilir niteliktedir. Assolistlere ilişkin incelemeye geçilebilmesi açısından bu konular sınırlandırılarak ele alınmış ve assolistlerle olan ilişkileri bağlamında tartışılmıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki, assolistler özellikle 1970'li yılları takip eden süreç içerisinde en parlak zamanlarını yaşamışlardır. Varlıkları kentsel eğlence biçimlerinden biri olan gazinoların sona ermesiyle son bulmasa da popülerliklerini

ytirmişlerdir. Bugün sadece bir sıfat olarak anlamını korusa da sanatsal statü olarak bir kadın ses sanatçısının alabileceği en yüksek rütbedir.



EKLER

Ek 1. Emel Sayın'la Söyleşi (25. 04. 2005, Muğla Üniversitesi)

Soru 1: Sizin döneminizdeki assolistlik ile şimdiki assolistlik arasında ne gibi farklar var ve assolistlik farklı yönlere kayabilir mi?

Televizyonlardan izlediğiniz, basından takip ettiğiniz bütün eski dediğimiz yeni dediğimiz bütün o sanatçıların hepsi dostlarım, hepsi arkadaşlarım. Gençler veya benim jenerasyonumda olanlar. Çok seviyorum onları, tanımadıklarım da var gerçi aralarında çünkü çok kalabalıklar. Hepsini birden bire tanımak mümkün olmuyor. Onları kırmaktan ödüm kopar. Onun için kelimeleri seçerken özenli davranmam gerekiyor.

Assolistlik kavramı aklımıza geldiğinde onun hemen yanında gazinoları da düşünmemiz gerekiyor. Yakın geçmişe kadar bir gazino kültürü vardır Türkiye'de. Bu gazino kültürü Türk halkına çok yakışan eğlence biçimiydi. Biçimiydi diyorum geçmiş zamandan bahsediyorum çünkü artık günümüzde bu kültürü göremiyoruz yaşayamıyoruz gazinolarımız yok. İstersen biraz anlatayım o şaşalı o güzel günleri. Filmlerde görüyorsunuz ama tam olarak yansıtamıyor filmlerdeki o sahneler gazinoları ve assolistleri ve de diğer sanatçıların performanslarını. Türkiye'de birkaç gazino vardı elit olan çalışabileceğimiz, benim de çalışmayı tercih ettiğim. Bunlar İstanbul'da Ankara'da ve İzmir'deydi. Bunların marka olmuş en iyisi Maksim Gazinolarıydı. Bu gazinonun sahibi olan Sayın Fahrettin Aslan bu konuda çok başarılıdır çünkü hayatını her şeyini oraya adamıştır. İşinde çok ciddiye. Sadece şöyle bir örnek vereyim işini ne derecede öneme aldığını anlayabilmek için, gazinonun mutfağına girdiğiniz zaman belki kendi evinizde bile göremeyeceğiniz bir temizlik ve düzen söz konusuydu. Her şeye çok dikkat ederdi a dan z ye kadar. Diğer gazino patronları da çok başarılıydı işlerinde ama Fahri Bey bir yıldızdı bu konuda. Patron diyoruz gazino sahibine, patrandan sonra gelen ikinci kişi assolist idi. Assolist her istediğini yaptırabilirdi. Assolistler patronla işbirliği halinde olurlardı daima. Assolistlik günümüzde biraz da dalga geçilerek anımsanıyor, ben bile bazen dalga

geçiyorum. Bir arkadaş toplantısına geç kaldığımda “Eee assolistler böyle gelir” diyorum. Çünkü assolistler gazinolarda en son sahne alan sanatçılar olurlardı. Yani günümüzde assolistler sanki biraz kokoş, çok süslü püslü gibi, yalan da değil belki işin o tarafı biraz vardı. Biraz da kaprisli olan sanatçılar gibi algılanır ama bu herkes için geçerli değildi. Mesela ben asla kaprisli bir sanatçı olmaktan yana değildim ve olmadım da. Makul nedenlerle isteklerim olabilirdi bunlar da zaten makul olduğu için de yerine getirilirdi. Bir assolist gazinonun her şeyiyle ilgilenebilirdi patrandan sonra. Masa düzeniyle, ışıklarla hatta yemeklerle, sahne ardındaki huzurla, sahne içindeki müzikle her şeyle ilgilenir ve de iyi olmasını sağlardı. Çok saygın bir kimliği olurdu assolistlerin o gazino içerisinde. Niye? Assolist olmak kolay bir şey değildi. Öyle herkes assolist olamıyordu her sanatçı. Bunun için belli bir eğitim, müzik eğitimi, belli bir düzeyde genel kültür, iyi bir ses, mümkünse iyi bir fizik şart değil eğer diğer donanımları çok güçlüyse ama iyi bir fizik de ona çok şey katardı. Dinleyicisiyle iyi iletişim kurabilen, yani oldukça donanımlı bir sanatçı olması gereken kişiydi assolist. Çünkü kolay değildi biz her gün çalışıyorduk. Şimdiki gibi sadece hafta sonları, Cuma ve cumartesi günleri değil. Senenin 365 gününün 300 günü belki çalışıyorduk. Çünkü talep vardı. Bir artı haftada iki gün matine yapardık halk için çünkü gazinoya herkes gelemeyebilirdi. Pek ucuz mekanlar değildi gazinolar. Haftada bir gün hanımlar matinesi yapılırdı. Pazar günleri de hanımlara ve beylere müşterek bir matine yapılırdı, onun gecesi de biz ayrıca çalışırdık. Bir yandan da filmlerde oynardık. Ne kadar yoğun bir tempoda çalışmışız. Assolist en son çıkardı. Ondan önce de çıkan kadrolarda zengin kadrolar olurdu. Her branştan bir sanatçının olması gerekirdi, halk bunu isterdi çünkü. Önce bir fasıl heyeti çıkar, saat 8 sularında, yemek saatinde yani. O fasıl heyeti muhteşem müzik yaparlardı, sırf onları dinlemek için gelenler bile olurdu. Sonra uvertür dediğimiz genç bir hanım çıkar, pop müzik yapan, hafif müzik yapan bir şarkıcı olurdu. İşte bu kadroyu da assolistler yapardı. Yani assolist derdi ki gazino sahibine, ben mümkünse anlaşabilirseniz şu isimlerle çalışmak istiyorum. Mesela alt kadromda popçu olarak Ajda Pekkan istiyorum diyordum, anlaşma sağlanırsa birlikte çalışıyorduk. İbrahim Tatlıses, Coşkun Sabah, Huysuz Virjin, Tanju Okan gibi isimlerle dev kadrolar yapılırdı. Bütün bu sanatçılar, yarım saat 45 dakika her biri program yaptıktan sonra en son assolist çıkar sahneye. Ne kadar sıkıştırırsanız sıkıştırın saatleri, süreleri, gece

saat yarımından ya da birden önce sahne alamazsınız. Müziğe doymuş, yemeğini yemiş, biraz alkolünü, içkisini almış bir seyirciye yani biraz yorulmuş bir dinleyiciye çıkıp yeniden, sil baştan yapıp keyifli saatler geçirtmek durumundaydı assolist. İşi oldukça zordu ve kimsenin de kalkmamasını, geç oldu diye sıkılıp kalkmamasını sağlamak zorundaydı. Başarı öyle geliyordu ve de o gazinonun dolması, iyi iş yapması yine assolistin sorumluluğu altındaydı.

İzleyicimiz de o kadar saygılı o kadar elitti ki, mesela kravat takmadan kimse gelmezdi o yıllarda. Herkes çok şıktı. Yani biz seyircimize ne kadar saygılıysak izleyicimiz de sahnedeki sanatçıya o kadar saygılıydı. Bu bir gerçek ve çıt çıkmadan dinleyen bir topluluk vardı. Haftanın en az iki günü üç günü hep aynı gruplar gelirdi tekrar tekrar sizi izlemek isterlerdi. Onlar tekrar geldiği için de siz sürekli repertuar değiştirmek zorundasınız. Aynı şeyleri okuyamazsınız her zaman onlara bu da ne kadar zor bir şey. Ve de bunun dışında biri, sizin repertuarınızda o gün olmayan bir şarkı ister, çok eskilerden klasik bir şarkı belki. Onu okursanız çok iyi olur tabi. Bilmiyorum demek asla yakışmaz size. Bu da assolistliğin ne kadar zor olduğunu anlatabiliyor belki size. Ne kadar çok repertuara ne kadar çok çalışmaya ihtiyacı olduğunu bir assolistin sanırım. Eğer o isteği yerine getirirseniz zaten her gün gelmeye başlarlar ama değişik şarkılar isterler. Sık sık geldikleri için zamanımızın çoğu modacılarımızda, terzilerimizde geçerdi. Kazandığımız paranın en az dörtte birini kostümlerimize aksesuarlarımıza harcardık. Düşünüyorum da kostümlerime harcadığım o paralarla, İstanbul'daki o iş kulelerinden yaptırabilirdim sanıyorum. Fakat o da bizim sermayelerimizden biriydi iyi görünmek, şık görünmek. Dinleyicimize verdiğimiz değeri gösteriyordu. Yani böyle bir çalışma içinde yaklaşık 35 sene geçti sanırım.

Şimdi günümüzdeki assolistlerin, kimseyi küçümsemem ben ama aslında günümüzde assolistler yok gazinolar kalmadı çünkü. Bir kere oraya bir parmak basmak gerekiyor. Ama assolist olma çabasında olan genç sanatçılarımız var. Az önce anlattıklarım bağlamında aslında yorum yapmak istemem. Mukayese yapmak da çok doğru değil çünkü. Mukayese edilecek gibi değil çünkü yeni, başka bir anlayış var.

Soru 2: Topluma mal olmuş bir sanatçı olarak sizin, zaman zaman düşüncelerim yanlış anlaşılır korkusuyla, kendinizi ifade edemediğiniz dönemler oldu mu?

Dünyada çok hızlı akan bir süreç var artık ve her şey o kadar çabuk değişiyor ki. Ama biz o zaman mesela, hep aynı sorular sorulurdu bize. En sevdiğiniz yemek nedir? Gazeteciler yani sorardı. Ben bıkmıştım artık yaprak sarması demekten. İşte en sevdiğiniz renk? Hakikaten böyle basit küçük sorulardı genellikle. İşte, kırmızı derdim. Tabi bunlara cevap vermek kolaydı. Sonra hangi takımı tutuyorsunuz diye sorulunca kimse cevap vermez. Niye biliyor musun; şimdi Fenerbahçeliyim dese, Galatasaraylılar Beşiktaşlılar darırlılar küserler diye. Herkes o bende gizli kalsın derdi. Bütün starlar bunu söylerlerdi. En sevdiğiniz film artisti kimdir Türkiye’de? Kimse cevap vermez, o bende gizli kalsın derdi. Şimdi ben bundan sıkıldım daha o zamanlar. Yine soruldu bana ve ben Fenerbahçeliyim dedim. Yani neden söyleyemiyordum dedim yani ben bunları seviyorum. Ben Fenerbahçeliyim. İşte en sevdiğiniz aktör kim dediler Kadir İnanır dedim. Ben açık açık söyledim ve gazetede de bu çıktı. Bütün sanatçı arkadaşlarım beni tebrik ettiler. Mesela o dönemde Kartal Tibet ile bir film çeviriyorduk, Kartal bana Emel şaşırttı beni nasıl bu kadar açık yürekli olabildin diye. Ben işte açık olmaya çalıştım. Az önce de dedim kimseyi incitmemek adına kimseye duygularımı düşüncelerimi açıklayamayabiliyorum. Aslında sıkıyor insanı bu durum ama ne yapalım. Gençler konuşuyorlar bakıyorum paldır küldür hiç aldırmadan iyi de ediyorlar belki ama ben ve benim jenerasyonum her şeyimizi saygı üzerine kurduğumuz için yaşamımızı, meslek hayatımızı, saygıya çok önem verdiğimiz için biz biraz bu tip konularda çekingen kaldık.

Soru 3: Peki assolisti halk mı yoksa gazino patronu mu seçerdi?

Bir gazino sahibi patronunun assolistlik sıfatına sahip olamayacak yani o donanımı olmayan, yeteneği olmayan, o özelliklere sahip olmayan bir şarkıcıyı veya sanatçıyı çıkarıp assolist yapamazdı. Bunlar denendi çünkü. Bir süre bu devam etse de aslında mümkün değil. Yani birisini çıkarıp da zorla assolist yapamazsınız. Ama bazı birikimleriyle, sezgileriyle Fahrettin Aslan bunu yapmıştır ve Bülent Ersoy’da

uygulamıştır mesela. Sezip, evet bu olur deyip de denediği ve başarılı olan Bülent Ersoy'dur. Bülent'in sahneye çıkması ve assolist olması bir rastlantıydı. Gönül Akkor assolistti Maçka'da Taşlık gazinosunda. Gönül Akkor bir kapris yaptı bir şey oldu. Bırakıyorum, çalışmıyorum dedi. Bazen böyle lüzumsuz kaprisler de olurdu. Ama gönül'ün o gün için bunu neden yaptığını da bilmiyorum belki haklıydı. Çalışmıyorum deyip bırakmış gazinoyu. Genellikle assolistlerin bu kaprislerine alışkın olan bu gazino sahipleri, muhakkak giderler assolistin evine birkaç ufak tatlı söz söylerler alıp geri getirirler. Gönül de bunu beklemiştir mutlaka ama Fahri Bey bunu yapmadı. Çünkü Fahrettin Aslan derdi ki ben de assolistim derdi. Yani bana da kapris yapmayın anlamında kullanırdı. Benim de öyle bir diyalogum olmadı kendisiyle ama birçoğuna böyle derdi sonra üzülürsünüz derdi. İşte Gönül akkor'a da sanıyorum bunu uyguladı. O sıralarda da Maksim Gazinolarına girmek isteyen Fahri Bey'le tanışmak isteyen bir genç var: Bülent Ersoy. Birden onu hatırlıyor Fahri Bey telefon ediyor ve gel bu gece çıkıyorsun assolist olarak diyor. Çıkış o çıkış. Yani zorla assolist yaratılamaz fikrindeyim. Bir tek Bülent Ersoy'da böyle olmuştur ama gerçekten assolist olabilecek, o donanıma sahip olan birçok şarkıcı da kaybolmuş olabilir keşfedilmemiş olabilir. Ama şanslı olalnar da fark edilip yerini bulmuştur.

Soru 4: Yurt dışı konserleriniz yani devlet aracılığıyla kültür elçiniz olarak katıldığınız konserlerde seçilmenizin özellikle bir sebebi var mıydı? Yani sarışın ve mavi gözlü imajıyla Türkiye'nin Avrupalı yüzünü diğer ülkelere göstermek amacıyla mı bu konserler düzenlendi?

Şimdi evet 13 kez, devletim görevlendirdi ve bu yabancı ülkelerde konserler verdim. Bunlar benim en büyük gururumdur meslek hayatımda, sanat yaşamımda. Çünkü hepsi çok başarılı olmuştur. Özel olarak hazırlanırdık bu konserlere. Ama beni görevlendiren kişiler, devlet görevlileri, ne düşünüyorlardı da beni gönderiyorlardı onu kesinlikle bilemiyorum. Ama bir defa denemiş olabilirler o da çok başarılı olunca devam etmiş olabilir. Ama iyi ki dış işleri bakanlığımız daha sonra da kültür bakanlığımız bana bu görevleri verdi. Çok yoruldu hakikaten ama çok da güzel sonuçlar aldık. Ama diyebilirim ki zaman zaman mesela İran il Türkiye'nin ekonomik ilişkilerde veya başka konulardaki ilişkilerini olumlu hale

getirecek veya yeni bir sayfa açacak kadar etkili olmuştur bazı konserlerim onun için de çok gururlanırım. Gittiğim ülkelerde, Rusya, o zaman Rusya'nın içinde Kazakistan, Azerbaycan, Türkistan, İran, Bangladeş, Irak, Tunus, Fas, Cezayir, iki defa Amerika, İsveç hatırlayabildiklerim. Uzun yıllar protokol sanatçısı olmuştum. İçimde o heyecanı hala hissederim. O görevi çok iyi yerine getirdiğime inanıyorum onun için de çok gururlanıyorum.

Ek 2. Emel Sayın İle Mülakat (30.08.2005, Muğla)

Soru 1: Çalışma için üzerinde çalışılan magazin dergileri, 1970'li yıllar için *Ses*, 2000'li yıllar için *Kral* dergisi üzerinde çalışıldı. Bu magazin dergileri için yapmış olduğunuz röportajlar için poz verilirken bir assolist olarak, her iki dönem için ne gibi farklılıkları yaşadınız ve bu magazin dergileri röportaj sırasında sizi yönlendiriyor muydu?

Emel Sayın: Evet. O yönlendirme oluyordu. O günle bugün arasında müthiş bir anlayış farklılığı var. Görüş, hayata bakış yani çok çok farklı mukayese ettiğin iki dönem. Ben şimdi daha, herkesin, sanatçıları kast edersek onları ele alırsak, daha doğallıktan yana olduklarını düşünüyorum böyle görüyorum. Fakat doğallığı aslında oynuyorlar bugün. Yani doğallık oynanmaz aslında ama doğallığın öneminin daha güzel olduğunu keşfetti herkes bu yüzden doğal olunmaya çalışılıyor. Zaman zaman belki bu yakalanıyor belki ama zaman zaman da hepimiz, yani ben kendimi de katıyorum bunun içine, doğallığı oynuyoruz ve bir abukluk da oluyor. Şimdi eskiden poz verirken resim çekilirken bir mizansen yaratılırdı önce yani biraz yönlendirirlerdi bizi gazeteciler. Şöyle bir şey yapalım, işte evinizi, özel hayatınızı 24 saatinizi konu alalım veya işte bugün mutfağa girin. Ve de bir assolistin veya starın mutfağa girmesi olaydı, çok entrasan geliyordu. Bugün bir düşün hiç entrasan gelir mi? Çok alışılmış çok alelade bir şeydir. Bugünün konuları da farklı olaya bakış açısı da farklı ama o günlerde evet bizi daha çok yönlendirirlerdi yani önceden bir mizansen hazırlarlardı. Biz de o havaya girerdik işte kostümümüzle, kıyafetimizle falan. Çok da süslü olduğumuzu görüyorum ben bakınca. Hep böyle abartılıymış gibi geliyor bana. Zaman zaman eskilerin doğallığını yakalıyorum süpermiş, güzelmiş. Yalnız

her şeyde bir romantizm varmış. Duygusallık vardı ki bu resimlerde de görünüyor çoğu zaman. Bakışlarda bile başka bir anlam vardı. Çünkü hayata da başka türlü bakıyorduk işimize mesleğimize de başka bir gözle başka bir mantıkla bakıyorduk kendimize de izleyicilerimize de sevenlerimize de. Kesinlikle yüzde yüz diyebileceğim farklılıklar var bugünle mukayese edersek. Ben düşündüğüm zaman bu neticeye varıyorum.

Soru 2: Peki, özellikle 70’li yılların magazin dergisi olan *Ses* incelendiğinde, ataerkil düzeni assolistler üzerinden meşru hale getirdiği gibi bir durum ortaya çıkıyor. Siz bu durum hakkında neler söyleyebilirsiniz bu sonuca katılıyor musunuz?

Emel Sayın: Evet. Sahnede mesleğini icra eden bir kadın; evde de eşi, evi ya da çocuklarıyla ilgilenen bir kadın profili çizilirdi. Yani halkın da görmek istediği buydu galiba. Aslında ben kendimi ele alırsam bu doğrudu da. Yani ben sadece sahnede Emel Sayın oluyorum belki yıldız oluyorum ya da o ruh haline giriyorum. Onun dışında sahiden Emel’im sadece, çok sade yaşamayı seviyorum. Ama o zaman çok daha önemliydi star olmak, çok daha zordu çok daha önemliydi. Assolist olmak çok önemliydi. Bir assolistin mütevazî yaşamını, aile yaşamını haber olarak vermek çok daha enteresandı o gün için. Ama halkın da görmek istediği buydu kesinlikle. Şimdi ben zaten öyleydim ama öyle olmayanlar da bunu vermeye çalışıyorlardı. Çünkü halk böyle görmek istiyordu. Yani saygıya, aile hayatına çok önem veren bir toplumduk. Şimdi o değerlerin birçoğunu kaybettik. Şimdi o değerlerin bir önemi kalmadı ama o gün için çok önemliydi. Herkes bunu dikkate almak zorunda hissediyordu kendini. Dikkate almayanlar çok cesurdular. Bazısı hiç kabul edilmiyordu silinip gidiyordu. Bazıları ise çok başarılı olduğu için kabul edilebilirdi bu kuralların dışında yaşayan sanatçıların. Benim için zor olmuyordu ben zaten öyle yaşıyordum. Yani sahnenin dışında, işimin dışında halen öyleyim. O zaman da öyleydim ama çok çok çalıştığım için çok meşgul olduğum için; işte bir gün 24 saatse bunun altı yedi saati sadece uyurken Emel olabiliyordum. Onun dışında o kimliği hep taşımak zorunda kalıyordum. Yani bir de o vardı ve tabi yoruluyordum da. Tabi yorulmuşum şimdi hissediyorum.

Soru 3: Bu durum öyleyse sizi gerçek kimliğinizden soyutluyordu öyle mi?

Emel Sayın: Sahnede zaten doğal olarak assolist kimliğine bürünüyorsun ruhunla onu yaşıyorsun zaten. Ama onun dışında assolistliği taşımak göstermek durumundaydım o günkü anlayışa göre. Öyle ki, sokağa çıkarken yani evden dışarıya adım attığım zaman tıpkı sahneye çıkarmış gibi makyajlı, saçlarım muntazam ve çok şık çıkmak zorunda hissederdim kendimi. Çünkü o günkü halk, seni sokakta gördüğü zaman eğer makyajsız falan çıkmışsan, eşofman diye bir şey yoktu, eşofmanla sokağa çıkmak kabul edilemezdi. Jean falan giymezdik bunlar hafife alınırdı yoktu böyle bir şey. Son derece şık, Avrupa'dan alınmış pahalı elbiseler, kostümler içerisinde bir yıldız gibi çıkardım evimden. Pek pazarda orada burada görünmek de doğru değildi ama diyelim ki alışverişe çıkıyorum gene öyle çıkmak zorundaydım. Şimdi görüyorsun kesinlikle böyle bir şey yok ben de çok rahatladım. Herkes işinin dışında çok rahatladı, şıklık diye bir şey yok, makyaj yapmak zorunda değil. Bu durum çok yadırgandı ilk zamanlar. Halk tabii geçiş dönemi yaşadı. Bunları gençler getirdi tabii bu yeni anlayışı. Şimdi kabullenildi. Hatta ben bir tek ruj sürüp çıktığımda, rujsuz hiç yaşayamıyorum çünkü, beni öyle gördüklerinde "Aaa! Siz televizyondakinden daha güzelmisiniz" diyebiliyorlar ben de şaşıyorum. Ama eskiden, eğer oldu da şöyle hafif makyajlı, işte nasıl olduysa ki çok ender olmuştur, az bakımlı çıktıysam "Aaa! Bu muydu Emel Sayın" derlerdi. Yüzüne karşı da söylerlerdi. Yani bu kadar farklı bir anlayış var.

Soru 4: Peki sizce assolistlik sizce ne zaman bitti? Yani bu kırılma dönemi ne zaman denk geldi ve bugün assolist olarak nitelendirilenleri bir assolist olarak siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

Emel Sayın: Bir defa yeni çıkan bazı şarkıcılara da ki onlara da assolist denilebiliyor, bu sıfat verilebiliyor. Tamam, kabul edelim ama bugünün assolisti onlar. Yani ikiye ayırmak lazım bunu eskiyle bugünü kesin bir çizgiyle ayırmak lazım mukayese edilemeyecek kadar büyük fark var çünkü. Assoliste demek gecenin sonunda sahneye en son çıkmak demek değil. Assolistin çok büyük sorumluluk taşıması lazım sanki bir ülkenin başbakanı gibi, gazinonun başbakanı gibi düşünelim

onu. Gazinonun yapacağı işten yani o geceki hasıllattan diyeyim, müşteri sayısından, yemeklerin temizliğinden, servisinden, sazlar, sahnenin düzeni alt kadrodaki solistlerin hali tavrı... Her şeyden sorumlu bir kişidir onu taşıyabilen sanatçıydı assolist. Yani bunu kaldırabilen, bunları taşıyan bunları yapabilen kişiydi. Bir de tabi dinleyiciyi mutlu edebilmek için çok zor bir şeydir bu, onların her isteğine repertuar olarak hazır olabilmek en zordur o. O zaman tabi bir birikim, eğitim bir deneyim hepsi çok gerekliydi. Yani mesela o repertuara sahip değilsen, mesela birisi bir şarkı istedi o zaman onu hemen okumak zorundasın o zaman çok büyük puan alıyorsun ve assolist olduğunu bir kere daha ispat ediyorsun. Çok ender ve bilmediğim bir şarkı istediklerinde okuyamadığım zaman o gece uyku uyuyamazdım ben. O büyük bir mağlubiyet yenilgi gibi bir şey olurdu. Ve de o insana mutlaka söz verirdim bilmiyorum ya, mutlaka gelecek çünkü haftada en az iki üç kere gelir çünkü herkes öyleydi. “Bir dahaki gelişinizde bu şarkıyı size okuyacağım, söz” diye giderdi dinleyici. Yoksa çok ayıptı bir şarkıyı bilmemek, okumamak onun istediği ve de hemen çalışırsın. Belki ertesi gün de gelebilir onu ona okumak durumundasın. Yani assolistlik böyle sorumlulukları zorlukları olan bir işti. En son çıkıp da sahneye işte şaşalı elbiselerle, ışıklarla, albümünde okuduğun şarkılarla sadece albümlerinde olan repertuarı okumak, birkaç popüler şarkıyı okumak değil. Onun için çok farklı buluyorum ve hiç mukayese edemiyorum. Ama bugünün anlayışına göre mademki böyle kabul ediliyor, ne denebilir zaten kalmadı öyle bir kavram. Gazino olmayınca assolistlik de yok bence. Yani gazinonun dışında bir konserde herhangi bir yerde diyelim ki otuz tane sanatçı katılıyor bir gece var orda mesela ben en son çıkmak istemem. Assolistlik diye bir kavram kalmıyor zaten orada. İlk başta da çıkabilirsin ama orada varlığını koyacaksın orada koyabiliyorsan sanatçı olarak başarını her şeyini. Yani assolistlik bence geçmişte kalan gazino kültürü içinde olabilecek bir sıfattı bence. Çünkü ikisi örtüşüyor ve onun dışında assolistlik diye bir şeyi ben düşünemiyorum.

Soru 5: Peki assolistliğin imajının kurulmasında etkin olan aktörler kimlerdi?

Emel Sayın: Şimdi evet düşündürdün beni. Bizden önce yani Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla’ların dönemindeki kuşakta hep birlikte çıkabiliyorlarmış

sahneye. Yani o zamanlar bir assolistlik kavramı yokmuş. Üçü aynı gazinoda program yapabiliyorlardı. İşte biri önce çıkıyor sonra yer değiştiriyorlardı falan. Şimdi düşünerek anlatıyorum, bu assolistlik kavramı kiminle geldi, Münir Nurettin de diyemiyorum çünkü onun da farklı çalışmaları başkalarıyla çıkmıyor sahneye hep tek çıkmış. Zeki Müren'le mi başladı acaba diye düşündüm şimdi. Sanıyorum Zeki Müren'di çünkü çok yenilikler getirdi, devrimci bir sanatçıydı gerçekten öyle. Çok büyük yenilikler getirdi. Mesela sahnede yürümek mikrofonu alıp Zeki Müren'le geldi. "Benim repertuarım şudur, başkası bunu okumayacak" diye bir kural Müren'le geldi. Demek ki assolistliği o pekiştirmiş getirmiş yani şimdi düşününce o çıkıyor sanki ortaya ama yanılabilirim de yani. O sahneye çıktığında ayrı bir ışık, ayrı bir ses düzeni, ayrı bir saz ekibi hep Zeki Müren'le geldi gibi hatırlıyorum, bir öncesini bilemiyorum. Nasıldı tam da bilmiyorum. Assoliste bunlar yapılırdı, hakkıydı çünkü çok ağır sorumlulukları vardı ve bir kaç tane çok iyi sanatçıdan sonra gecenin sonunda bazen gecenin gerçekten çok geç saatlerinde çok zor bir şeydi sahneye çıkmak o insanlar için. Dinleyiciyi tutmak zor olabilirdi o saatlerde oturtmak ve kendini dinletmek. Bir buçuk iki saat program yapmak o kadar zor kalkıp giderler yani biraz sıkarsan. Onun için de Zeki Müren bir takım kurallar getirdi çok haklıydı bence de. O çıktığında ışık apayrı olurdu, ışık değişirdi, halılar değişirdi gerçi o biraz da aşırı gidiyordu showuna gidiyordu işin ama arkadan gelen bütün assolistler bunu uygulamaya başladılar olduğunca, yapabildikleri kadar. Güçleri neyse veya istekleri doğrultusunda yapılırdı bunlar. Sanıyorum Zeki Müren'le böyle yeni bir çığır açıldı gibi geliyor bana.

Soru 6: O zaman bu imajın kurulmasında etkin olan isimleri, o gazinoda çalışanlar olarak ayrıştırmamız mümkün sazıcıdan sesçiye kadar. Yani assolistin meşruiyet alanı olarak kabul edilen gazinonun örgütsel yapısı içerisindeki aktörler bu imajın kurulmasını sağlayanlardı demek yanlış olur mu?

Emel Sayın: Olmaz tabi. Çünkü hepsi birden bu kavramın çıkmasında etkin oldular davranışlarıyla, fikir olarak bunu kabul etmeleriyle veya teşvik etmeleriyle. Sanki daha öce de assolistliğin ortaya çıkması kurulması konusunda kıpırdanmalar vardı ama bu Zeki Müren'le bir kimlik kazandı gibi.

Soru 7: Peki assolist ve gazino patronu arasındaki ilişkiler nasıldı?

Emel Sayın: O tam bir işbirliği içinde olurdu yani ortaklık gibi. İlk başta oturulur masaya konuşulur, eğer çalışmak için anlaşılırsa el sıkışılır ve hemen şeye başlanırdı mesela alt kadroda kimler olacak, birlikte seçilir. Bazen patron assoliste bırakır. İlgilenmiyormuş gibi görünür ama muhakkak ilgilenir. Yani ortak yapıları her şey. Bazen repertuar bile. Fahri Bey'de öyle olurdu mesela. Repertuar da birlikte yapıları. Şunları oku diye tavsiyelerde bulunurdu mesela veya dinler ilk gece ikinci gece şunları çıkar şunları koy diye. Hepsi bunu yapmazdı ama Fahri Bey anlar iyi bir dinleyici. Türk Sanat Müziği dinleyicisidir. Zaten gazino patronu deyince benim aklıma ilk Fahri Bey geliyor. Diğerleri, hepsiyle çalıştım yani aleyhlerinde konuşmak değil bu ama işin sadece ticaretini yapan insanlardı. Fahri Bey gönlünü de koyuyordu. Bir sanatçı gibi müziği oturur heyecanla dinler, sanatçıları heyecanla takip eder, el ele sanki o da sahneye çıkıyormuş gibi o da yaşardı yani olayı. Çok farklıydı onun için de çok başarılıydı. Bir anlamda gayri resmi bir ortaklık vardı patron ve assolist arasında. Ne zaman bitecek, program ne kadar devam edecek gibi. Eğer küçük bir aksilik çıkarsa, işte işler düşük olabilir bunu birlikte nasıl yansıtacaklar halka işte sanatçının onuruna zarar verilmesin diye birlikte oturur çareler ararlardı. Bir bahane bulunur program bitirilir. Yani genellikle bu böyle olur. Sürtüşmeler de olmuyor değildi. Çok enderdi ama sürtüşmeler de olabiliyordu.

Soru 8: Sizden önceki assolistlerin sade ve pasif performansına karşılık sizin kuşağınızdaki assolistlerin gösterişli ve aktif performansını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Emel Sayın: Ben bunu hep zamanın, çağın gelişimiyle, değişimiyle bağlantılı buluyorum. Şimdi de çünkü bizimle yeni nesli mukayese edersen onlar bizden de daha aktif değil mi? Biz çok ağır kaldık. Bu hep böyle geliyor ve böyle gidecek herhalde. Mesela ben bugünün gençlerine, tenkit etmek o kadar kolay ki, çok eksik bulabilirim, bin bir tane kusur bulabilirim ama hiç öyle düşünmüyorum. Hepsinde benim beğeneceğim bir şeyler arıyorum çünkü kendimi hatırlıyorum. Ben ilk, Ankara radyosunda olmama rağmen, bir sıfatım var, radyo sanatçısıyım, herkesi

almazlar oraya. Üstelik çok başarılı bir sınavla girdim oraya. Buna rağmen çok zor kabul ettirdim kendimi. Gençtim çünkü. Benden önce mesela Nesrin Sipahi, “Bu kızdan hiçbir şey olmaz” demişti beni merak etmişti bir konserime gelmişti konuşuluyorum çünkü. Geldi dinledi beni duydum bunu sonra başkalarından o kadar üzül müştüm öyle incinmişim ki sessizce kimseye de bir şey demedim. Yıllarca bu sözün ağırlığını taşıdım yüreğimde. Şimdikiler öyle taşımazlar paldır küldür konuşuyorlar ama benim yapım öyleydi. Yani gençleri eskilerin kabul etmesi zor oluyor. İlle herkes yani bizim gibi olmak zorunda mı? Çünkü bizden öncekiler de öyle düşündüler. Beni zor kabullendiler ama hataydı. Sonra ne oldu? Halk beni çok sevdi kucakladı ben star oldum. Yani bunu zamanla çağın da gelişimiyle, zamanın akışıyla değişen her şeyle ölçerek düşünmek lazım. Aslında kabul etmemiz gereken bir şey var bütün dünyada böyle Türkiye’de de böyle bir yozlaşma var. Yani kalite, seviye eksilmesi var hayatımızda. Sanatta müzikte de bu var. İyi gelişmeler yok mu? Bunun yanında iyi gelişmeler de var tabii. Onlar zaten öne çıkıyorlar ne bileyim şimdi gözümün önüne birden bire bir bahçe geldi böyle yeşillikler içinde. Kısa kısa otlar çeşitli çiçekler var bir de böyle aradan birden böyle sivriyen yükselen muhteşem filizlenmiş bir çiçek düşün arada. Böyle birden dikkati çeken olur böyle sanatçılar da var. Cesur olan, yeni bir şeyler yapabilen, yeni bir nefes getirebilen, yüreğini koyan hakikaten severek yapan çok yetenekli sanatçılar mutlaka başka türlü çıkıyorlar. Şimdi eskiyle yeniyi mukayese ediyorduk. Yani bir fark mutlaka var. Bizden öncekiler sabit bir mikrofonla sahnede okuyorlardı. Ama şimdi, ben mesela Müzeyyen Senar’ın kitabını okuyorum hayatıyla ilgili olan, bütün konserlerindeki repertuarlarını veriyor yani nasıl güzel, sanat değeri yüksek olan eserleri hep okumuşlar. Hayran oluyorum, gıpta da ediyorum çünkü dinleyici de oydu onu alıyordu. Onu seviyordu onu istiyordu dinleyici. Şimdi alışmaya bağlı. Şimdiki dinleyiciler, alaturkayı da sevenler bugüne de öyle alıştılar ki benim gittiğim ekstralarda da popüler olanı istiyorlar neredeyse. Bu alıştırmaya da bağlı. Yani sanatçıların da yaptığı bir şey bu veya medyanın da bunda çok büyük payı var özellikle görsel medyanın. Hepsi birbirine bağlı. Eskiden evet pasiftiler ama çok iyi müzik yapıyorlardı. Yani zincirleme bir reaksiyon var buna engel olmak mümkün değil onu söylemek istiyorum. Bizim elimizde olmayan bir şey bu.

Soru 9: Gerek kendi döneminizdeki gerekse şu an için assolist olarak anılan isimlere bir örnek, bir referans isim olduğunuzu düşünüyor musunuz?

Emel Sayın: Evet buna inanıyorum. Öyle olması gerekir öyle görüyorum. Bazı şeyleri de fark edemiyorum. Şunu söyleyeceğim yalnız ben kimseyi taklit etmedim. Aslında taklit etmek çok ayıp bir şey değil başlangıçta kendine bir örnek alırsın en kolay yoludur aslında kolay ve garantilidir. Çok beğendiğin çok sevdiğin bir sanatçıyı örnek alırsın, onu çok dinlersin, onun gibi hareket edersen sonra kendi tarzını bulursun. Genellikle de böyle oluyor dikkat edersen. Beni de çok taklit eden oldu gerçi. Özellikle hareketlerimi taklit eden oldu. Şarkı söylerken özellikle jestleri hareketleri çok benziyordu bana. Sonra yavaş yavaş kendilerini buluyorlar ama kendilerinden bir şeyler katıyorlar o zaman o hafifliyor geçiyor. Ama bariz şekilde taklit etmişlerdir beni. Ben kimseyi etmedim, neden etmedim bilmiyorum ama bir idolüm yoktu sanırım. Nesrin Sipahi'yi beğenirdim ama onu da taklit etmedim. Kendi kendime işte o da iyi mi oldu kötü mü oldu onu da bilmiyorum. İyi ya da kötü yüzde yüz Emel Sayın olarak geldim her şeyimle hatamla, iyi olan yanlarımla. Ama taklit edildiğimi biliyorum. Bu sorunun cevabına evet diyebilirim.

Soru 10: Çevirdiğiniz filmler sanat hayatınızda olumlu olumsuz ne gibi etkiler yarattı?

Emel Sayın: Bunların olumsuz değil de daha çok olumlu etkiler olduğunu düşünüyorum daha çok olumlu etkileri oldu bence. Ama o zamanlar da film çevirirken çok popülerdim çok aranıyordum, film yapıyordum daha da çok popüler olmama yardımcı oldu o filmler onun da farkındaydım. Fakat beğenmiyordum yaptığım işler. Böyle saçma buluyordum utanıyordum daha iyi bir şeyler olsa falan diyordum. Belki haklıydım ama hepsi çok sevilirdi mühim olan halkın tutmasıydı sevmesiydi çok iyi gişe yapıyordu. Hepsi değilse bile yani on beş filmin on tanesi çok iyi gişe yaptı yani çok sevildi tutuldu. Şimdi de düşündüğümde iyi ki yapmışım diyorum. Çünkü şimdi gazinolar yok gençlere kendimi dinletemiyorum. Kaset de sık sık yapamıyorum ya da istediğimi yapamıyorum en azından. Ama filmlerimi izleyerek özellikle de Mavi Boncuk filmini izleyerek tanıyorlar gençler beni. Hala

veriyorlar o filmleri ve o filmlerin bana faydası oluyor yine. Ben öyle düşünüyorum. Unutmamamak adına veya gençlerin böyle görmesi olarak. Beni o benimle tanıyor ben öyle görüyor beni o zannediyor o başka. Başka bir şeyimi bilmiyor gençler. Beni sanıyorsa bilmiyor, neier yaptığımdan niç haberleri yok. ÇOK ZOR İKİ OLANA NASIL ANLATILACAKSIN gençlere.

Soru 11: Verdiğiniz yurt dışı konserlerinde T. C. nin batılı yüzünü yansıttığınızı düşünüyor musunuz?

Emel Sayın: Kesinlikle düşündüm. Kesinlikle öyle oldu. Gittiğim ülkelere göre, gerçi Batıya da gittim orada da aynı şekilde, Türkiye'nin batılı yüzünü temsil ettiğime inanıyorum. Kanada'ya da gittim işte Amerika'nın bazı şehirlerine de gittim. Doğuya da gittim. Oralarda bu daha bariz bir şekilde ortaya çıkıyor biz onlardan daha medeni gibi kalıyoruz görüntü olarak, tavır davranış olarak. Buna inanıyorum yani aldığım reaksiyonlardan da, basının gösterdiği ilgi, oralardan çıkan yazılar hepsi bunu gösteriyor. Yüzde yüz öyle olduğuna inanıyorum ve böyle olması için de elimden geleni yapıyorum zaten öyle olması için. Bu konserleri verdim ve çok iyi oldu bir açıdan bir rahatsızlığım yok hiçbir tereddüdüm yok aksini düşünmedim ve de mutluyum bu açıdan.

KAYNAKÇA

- AKAŞ, Cem.** 1998. *Yetmiş Yıl Sonra “Müzik Devrimi”*, Cogito, Cumhuriyet: Alkışla Olmaz, Sayı: 15, Yıl: 1998, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- AKSÜT, Sadun.** 2000 *Alkışlarla Geçen Yıllar “Hatırat”*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul.
- BARTHES, Roland.** 1998. *Çağdaş Söylenler*, Metis Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland.** 1993. *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat.** 1997. *Tarihten Güncelliğe, İletişim Yayınları*, İstanbul.
- BERGER, Arthur, Asa.** 1993. *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir.
- BERGER, John.** 1986. *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul.
- BİLA, N. Rıfat.** 2004. *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre.** 1995. *Pratik Nedenler*, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- BURKE, Peter.** 2003. *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- BÜKER, Seçil.** 2002. *Kültür Fragmanları içinde “Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor”*, Metis Yayınları, İstanbul.
- CURRAN James ve SPARKS Colin.** 1999. *Popüler Kültür ve İktidar içinde “Basın ve Popüler Kültür”*, Derleyen: Nazife Güngör, Vadi Yayınları, İstanbul.
- ÇAKMUR, Barış.** 2002. *Toplum ve Bilim “Kültürel Çalışmalar” Güz Sayı:94 içinde “Türkiye’de Müzik Üretimi”* Birikim Yayıncılık.

DELLALOĞLU, Besim. 1999. Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum, Bağlam Yayınları, İstanbul.

DURAKBAŞA, Ayşe. 1998. *Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliğinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler"*, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

FİLİZ, Ali. 1988. "Türkiye Cumhuriyetinde Konservatuarlar", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi; İletişim Yayınları, İstanbul.

FİSKE, John. 2003. İletişim Çalışmalarına Giriş, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

FRITH, Simon. 2000. Popüler Müzik ve İletişim Ed. James Lull içinde "*Popüler Müziğin Endüstrileşmesi*", Çiviyazıları, İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan. 1992. Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi, Metis Yayınları, İstanbul.

GÖKÇE, Orhan. 2001. İçerik Çözümlemesi Teori-Metod-Uygulama, Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya.

İMANÇER, Dilek & ÖZEL, Zuhul. 2004. Göstergibilimsel Çözümleme, Örnek Çözümleme: Pireli Reklamı.

İMANÇER, Dilek. 2001. Türk Film araştırmalarında Yeni Yönelimler içinde "*Medyada Kadın*", Bağlam Yayınları, İstanbul.

İNAN, Afet. 1975. Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, Leyla. 1988. Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını (1908-1960), Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

KARABEY, Muammer. 1999. Cumhuriyet'in Sesleri içinde "*Müzik piyasamızın Yüz Yılı*" Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

KATOĞLU, Murat. 2002. *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür ve Sanat*, Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul.

KIRKPINAR, Leyla. 1998. *Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın*, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

MODLESKİ, Tania. 1998. *Eğlence İncelemeleri*, Metis Yayınları, İstanbul.

ÖZBEK, Meral. 2002. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Kitabevi, İstanbul.

ÖZBİLGİN, F. 1985. *Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum-Semiha Berksoy'un Anıları*, Broy Yayınları, İstanbul.

ÖZTÜRKMEN, Arzu. 1999. *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan*, Cumhuriyet Modaları içinde "*Zamanı eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek*", Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

PARSA, Seyide. 1994. *Televizyon Estetiği*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

PİTMAN, Joanna. 2003. *On Blondes*, Bloomsbury.

RIFAT, Mehmet. 1996. *Homo Semioticus*, Yapı Kredi Yayınları (YKY), İstanbul.

TUTEL, Esin. *Tarih ve Toplum* içinde "*İlk Tifdruk Dergimiz Hayat'tan Anılar*", İletişim Yayınları, Nisan 1997, Cilt 27, Sayı: 160.

ÜSTEL, Füsun. 1994. *1920'li ve 1930'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı"*, Defter, Sonbahar 1994, Yıl: 7, Sayı: 22, Metis Yayınları, İstanbul.

YENGİN, Hülya. 1996. *Medyanın Dili*, Der Yayınları, İstanbul.

YILDIRIM, Ali & ŞİMŞEK, Hasan. 2000. Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

YÜKSEL, Aysun. 2002. Biyografya 3 Zeki Müren içinde “*Türkiye’nin Kıvrıklı Yıldızı: Zeki Müren*”, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Ses Haftalık Aktüalite, Sinema, Tiyatro, Müzik ve Gençlik Mecmuası.

Sayılar:

3 Ocak 1970–4 Temmuz 1970,

2 Ocak 1971–8 Temmuz 1971,

1 Ocak 1972- 1 Temmuz 1972,

6 Ocak 1973, 7 Temmuz 1973,

12 Ocak 1974- 6 Temmuz 1974,

8 Mayıs 1976- 3 Temmuz 1976,

1 Ocak 1977- 18 Haziran 1977,

7 Ocak 1978–24 Haziran 1978,

15 Kasım 1980,

28 Mart 1981–4 Temmuz 1981,

2 Ocak 1982–7 Temmuz 1982,

1 Ocak 1983- 2 Temmuz 1982,

1 Ocak 1983–2 Temmuz 1983,

7 Ocak 1984–30 Haziran 1984,

5 Ocak 1985–6 Temmuz 1985,

10 Haziran 1992, (Yıllık)

Ağustos 1994,

Ağustos 1995,

Ağustos 1996,

Ağustos 1997

***Kral* Aylık Müzik Magazin Dergisi.**

Sayılar:

Aralık 2002,

Ocak 2003,

Şubat 2003,

Mart 2003,

Nisan 2003,

Mayıs 2003,

Haziran 2003,

Temmuz 2003,

Ağustos 2003.

Milliyet Gazetesi, 6 Ağustos 2001.

Milliyet, 10 Şubat 2002

www.birzamanlar.net

www.dovme.net/makyaj/tarih/pmc

www.emelsayin.net

www.milliyet.com.tr/2001/09/09/magazin/yazdud.html

www.tdk.gov.tr