

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Doktora Tezi

**İDEOLOJİ, MEDYA VE POPÜLER MÜZİK: BİR HEGEMONYA ALANI OLARAK
TÜRKİYE'NİN EUROVISION SÜRECİ**

Hazırlayan
Buket GENÇ

Danışman
Prof. Dr. Ayhan EROL

İzmir-2019

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Doktora Tezi

**İDEOLOJİ, MEDYA VE POPÜLER MÜZİK: BİR HEGEMONYA ALANI OLARAK
TÜRKİYE'NİN EUROVISION SÜRECİ**

Hazırlayan
Buket GENÇ

Danışman
Prof. Dr. Ayhan EROL

İzmir-2019

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “*İdeoloji, Medya ve Popüler M¼zik: Bir Hegemonya Alanı Olarak T¼rkiye'nin Eurovision S¼reci*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı d¼řecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada g¼sterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.././2019

Buket GENÇ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi **Buket Genç**'in “**İdeoloji, Medya ve Popüler Müzik: Bir Hegemonya Alanı Olarak Türkiye'nin Eurovision Süreci**” konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

İdeoloji, sadece rekabet eden anlamlar sistemi arasındaki çatışma değil, kendi temsillerini gerçeğin doğrudan yansıması olarak gösterme, kendi anlamlarını deneyim olarak üretme gücüdür. Başka bir deyişle ideoloji bir temsil sistemidir. Temsil (representation), aktif bir seçme, sunma, yapılandırma ve biçimlendirmeye göndermede bulunur. Yalnızca var olan anlamı aktarma değil, ama daha aktif şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir. Medya burada anlamlandırma failidir. Hall'un değerlendirmesinde medya; diğer anlamlandırıcı kurumlar ile birlikte, artık yalnızca uyuşumu (consensus) yansıtan ve destekleyen kurumlar olarak değil, uyuşumun üretilmesine yardım eden ve rızayı (consent) üreten kurumlar olarak ele alınır. Burada anahtar kavram "hegemonya"dır (Ergun, 2015: 1448-1449). Hegemonya; anlamlandırma sürecine müdahil olan kurumsal ya da bireysel faillerin, rıza ve mukavemet arasında yürüttükleri mücadele sürecinin hem zemini hem sonucudur. Sürekli değişir, yani hegemonya "hareket halinde eşdenge"dir. Bu çerçevede, Türkiye'de Eurovision Şarkı Yarışması'yla ilgili süreçlerin (katılım, eleme, temsil vb), anlaşılmasında, hegemonyanın önemli bir analitik mercek olduğu düşünülmektedir.

Eurovision Şarkı Yarışması (ESC), Avrupa'nın, hatta dünyanın en önemli müzik organizasyonlarından biridir. Avrupa Yayın Birliği (EBU) tarafından 1956 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan Eurovision Şarkı Yarışması, Türkiye açısından sosyal, kültürel, politik ve müziksel öneme sahiptir. Aslında yarışma yalnızca Türkiye için değil aynı zamanda EBU'ya üye olan tüm ülkeler açısından önem taşımaktadır. Çünkü birliğin amacı, üyeleri arasında program alışverişi yapmak ve savaş sonrası Avrupa kıtası yayıncılığında birleştirici etki yaratmaktır. Türkiye'nin 1975 yılından itibaren yarışmaya katılmasıyla birlikte, başta devlet denetimli kitle medyası TRT olmak üzere, yarışmayı çerçeveleyen pek çok aktör akademik ya da akademik olmayan perspektiflerden tartışılmıştır. Bu çalışma, daha önce yapılan değerlendirmelerin eleştirisini yapma çabası değildir. Buradaki

araştırma, Eurovision Şarkı Yarışması'nı gerek genel olarak uluslararası organizasyon bütünlüğü çerçevesinde gerekse Türkiye örneğinde ele alırken, bu sürecin oluşturucu bileşenlerini; ideoloji, medya ve hegemonya ekseninde kavramaya ve analiz etmeye çalışan bir girişimi temsil etmektedir.



ABSTRACT

Ideology is not only a conflict between competing systems of meanings, but also the ability to express their own representations as direct reflections of reality and to produce their own meanings as experience. In other words, ideology is a system of representation. The representation refers to an active selection, presentation, structuring and formation. It implies not only the transfer of meaning but the work of giving meaning to more active things. It is a practice and a production of meaning. The media here is the interpreter of the meaning. According to Haul, the media, together with other interpreter institutions, are no longer treated as institutions that reflect and support only consensus, but as institutions that help produce consensus and to produce consent. The key term here is “hegemony” (Ergun, 2015: 1448-1449). Hegemony, is both the basis and the result of the process of struggle between consent and resistance carried out by the institutional or individual interpreters involved in the process of interpretation. It constantly changes, so, hegemony is a “isostaticity under motion”. In this context, it is considered to be an important analytical lens in understanding the processes (participation, elimination, representation, etc.) of the Eurovision Song Contest in Turkey.

Eurovision Song Contest (ESC) is one of the most important music organizations in Europe and even in the world. For Turkey, the Eurovision Song Contest, which has begun to be organized by the European Broadcasting Union (EBU) since 1956, has a social, cultural, political and musical significance. In fact, this competition is not only for Turkey, but also is important in terms of all the countries which are members of the EBU. The aim of the Union is to exchange programs among its members and to have a unifying effect on post-war European continent broadcasting. With Turkey's participation in the competition since 1975, this contest has been discussed from the perspective of academic or non-academic by many actors framing it, including TRT, mainly state-controlled mass media. In

fact, this study does not attempt to make a critique of previous evaluations. The research here, by taking both overall Eurovision Song Contest in the framework of international organizations integrity and the example of Turkey, represents an attempt trying to understand and analyze the constituent components of this process within the axis of ideology, the media and the hegemony.



ÖNSÖZ

Popüler müzik çalışmaları, yüksek lisans eğitimim boyunca gerek ders aşamasında gerekse tez konusu belirleme ve elbette ki çalışmayı sürdürebilme ve sonlandırabilme çabalarımı derinden etkileyen bir alan oldu. Popüler müzik araştırmalarına duyduğum ilgi doktora eğitimi ile birleşince, interdisipliner bir çalışma becerisi kazanma yolunda önemli bir adım daha attığımı düşündüm. Ancak doktora tezi ile somutlanacak bir araştırma sürecinin başlangıcında pek çok gel-git yaşadım. Başka bir deyişle doktora tez konumun ne olacağına karar verme aşamasında epeyce zorlandım. Yüksek lisans tezimde olduğu gibi beni bu sıkıntıdan kurtaran, danışmanım Prof. Dr. Ayhan Erol oldu. Danışmanımın önerisiyle o zamana kadar hiç düşünmediğim fakat çocukluğumdan beri takip ettiğim Türkiye’de Eurovision Şarkı Yarışması süreci üzerine bir çalışma yapmaya karar vermiş oldum.

Bu tezin ortaya çıkmasında teşekkür borçlu olduğum insanlar var. Öncelikle çalışma boyunca bana her konuda kıymeti ölçülemez katkılar sağlayan ve sabrımı hiç esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Ayhan Erol’a yüksek lisans ve doktora eğitimim boyunca bana öğrettiği her şey için sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim. Ayrıca çalışma boyunca yaptığımız görüşmelerde bana zaman ayıran, sabır gösterip sorduğum tüm soruları açık ve anlaşılır biçimde yanıtlayan bu çalışmanın en önemli görüşme kişisi değerli Bülend Özveren’e ve diğer değerli görüşme kişilerim Bülent Osma ve eşi Nilgün Osma’ya, Sedat Yüce’ye, Savaş Savaşan’a, Buket Bengisu’ya, Doğan Kospançalı’ya, Maria Rita Epik’e, Ali Cenk Aydın’a, Şebnem Paker’e, Özdemir Erdoğan’a, Özgür Can Öney’e, Harun Tekin’e, Kutlu Özmakinacı’ya, Garo Mafyan’a ve Ömer Hulusi Er’e, bir yıl boyunca danışman hocamın yokluğunda çalışma ile ilgili yardımını ve desteğini hiç esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Levent Ergun’a, tüm doktora tez izlemelerimde sağladığı katkılarından dolayı güler yüzlü hocam Prof. Dr. Reyhan Altınay’a, her çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da bana vakit ayırarak her sorumu yanıtlayan ve bu çalışmaya katkı sağlayan değerli meslektaşım Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu’na, çalışmamla ilgili bana sorular sorup çalışma ile ilgili kafamda yeni sorular ve düşünceler oluşmasına sebep olan Yasemin Ata’ya, çalışma boyunca

yaptıkları düzenlemeler sayesinde beni çoğu zorluktan kurtaran Erdinç Öztan ve Merve Şule Çaycı'ya, güvenini benden hiç esirgemeyen anneme ve babama, yaptığım tüm görüşmelere benimle birlikte gelen ve her çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da beni destekleyen ve cesaretlendiren eşim Aziz Genç'e çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER
İDEOLOJİ, MEDYA VE POPÜLER MÜZİK: BİR HEGEMONYA ALANI
OLARAK TÜRKİYE’NİN EUROVİSİON SÜRECİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
KISALTMALAR.....	xvii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM: TARİHSEL PERSPEKTİF

AVRUPA YAYIN BİRLİĞİ, PROGRAM MÜBADELESİNİN
KURUMSALLAŞMASI VE EUROVİSİON ŞARKI YARIŞMASI

1.1. Avrupa Yayın Birliği (EBU).....	5
1.2. Eurovision Şarkı Yarışması (ESC): Tanım ve İçerik.....	8
1.2.1. Temel Kurallar ve Değişiklikler.....	12
1.2.1.1. Dil Kuralları	12
1.2.1.2. Ev Sahipliği	13
1.2.1.3. Şarkı Kuralları	13
1.2.1.4. Yaş Sınırı	14

1.2.1.5. Puanlama-Oylama	14
1.2.1.6. Televoting	15
1.2.2. Başlangıçtan Günümüze Eurovision Şarkı Yarışması Süreci ve Kazananlar.....	16
1.2.3. Eurovision Şarkı Yarışması'nın Müzik Dışı Boyutları	40
1.2.3.1. Medya Boyutu	41
1.2.3.2. Politik Boyut	43
1.2.3.3. Ekonomik Boyut	46
1.2.3.4. Ulusal/Kültürel Boyut	48
1.2.3.5. Ulusüstü/Avrupalı Boyut	51
1.2.3.6. Rekabetçi Boyut	54
1.2.4. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Müziksel Dönemleştirmeler	57
1.2.4.1. Swing Etkili Pop Şarkıları (1956-1964)	62
1.2.4.2. Avrupa Popüler Şarkı Geleneği (1964-1974).....	64
1.2.4.3. Pop ve Disko Dönemi (1974-1980)	65
1.2.4.4. Hafif Pop Müzik (1980-1995).....	67
1.2.4.5. Dünya Müziği (World Music) (1995-2005)	68
1.2.4.6. Pop, Rock, Metal ve Dünya Müziği (2005-).....	70

2. BÖLÜM: KURAMSAL PERSPEKTİF

HEGEMONYA BAĞLAMINDA

İDEOLOJİ, DEVLET, MEDYA VE POPÜLER MÜZİK

2.1. Kültür, İdeoloji ve Medya	74
2.1.1. Bütün Bir Hayat Tarzı Olarak Kültür	74
2.1.2. Medya ve İdeolojik İşlevleri	77
2.2. Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları	81
2.2.1. Liberal ve Marksist Devlet Tanımları	81
2.2.2. Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları	85
2.3. Hegemonya: Gramsci'den Hall'a Hegemonya Tanımları	88

2.4. Hegemonya, Kültür ve İdeoloji Kavramını Aşar: Raymond Williams ...	95
2.5. Popüler Kültür/Müzik ve Hegemonya	100
2.5.1. Kitle Kültürü, Kültür Endüstrisi, Popüler Kültür.....	100
2.5.2. Yapısalcı ve Kültürelci Yaklaşımların Uzlaştırılması: Hegemonya.....	105
2.6. Hegemonya Alanı Olarak Eurovision Şarkı Yarışması	108
2.6.1. Müziksel Anlam Üzerinde Mücadele Olarak Hegemonya	109
2.6.2. Rekabet eden Uluslar/Kültürler Arasında Hegemonya	113

3. BÖLÜM: VAKA İNCELEMESİ

BİR HEGEMONYA ALANI OLARAK TÜRKİYE’NİN EUROVISION SÜRECİ

3. 1. Türkiye’de Radyo ve Televizyon Yayıncılığı.....	120
3. 2. Devlet Denetimli bir Medya Olarak TRT-Piyasa Gerilimi.....	127
3. 3. Türkiye’nin EBU’ya ve ESC’ye Katılması	133
3. 4. Türkiye’nin Eurovision Şarkı Yarışması Süreci.....	137
3.4.1. 1975’den 2003’e Kadar Yarışma Prosedürü	137
3.4.2. 2003 Yılı Sonrası Değişen Kurallar	140
3.4.3. Türkiye’nin Eurovision Şarkıları, Temsilcileri ve Dereceleri.....	143
3.4.3.1. “Macera” Başlıyor: 1970’lerde Eurovision Heyecanı.....	143
3.4.3.2. “Macera” Devam Ediyor: 1980’lerde Eurovision Sonuçları.....	150
3.4.3.3. 1990’larda Eurovision Cazibesini Kaybediyor	166
3.4.3.4. Bir Mutlu Son Öyküsü 2003: Türkiye Eurovision’u Kazanıyor.....	182
3.4.3.5. 2003’den Günümüze Eurovision	191
3.5. Hegemonya Alanı Olarak Eurovision’un Türkiye’deki Bileşenleri	201
3.5.1. Kurumsal Fail Olarak TRT	202
3.5.2. Çok katmanlı Üretim Sürecinin Aktörleri (şarkıcılar, besteciler vb.)...	208
3.5.3. Tüketim Sürecinin Failleri (genel izlerkitle ve fanlar)	216
3.5.4. Eurovision’un Kazananı Olarak Piyasa	223
SONUÇ.....	233

KAYNAKÇA.....	243
EKLER.....	253
ÖZGEÇMİŞ	



TABLolar LİSTESİ

- Tablo 1:** 50 Yılın Birincisi Yarışması Elemeleri
Tablo 2: 1975 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 3: 1975 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 4: 1978 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 5: 1978 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 6: 1979 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 7: 1980 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 8: 1980 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 9: 1981 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 10: 1091 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 11: 1982 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 12: 1982 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 13: 1983 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 14: 1983 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 15: 1984 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 16: 1984 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 17: 1985 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 18: 1985 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 19: 1986 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 20: 1986 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 21: 1987 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 22: 1987 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 23: 1988 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 24: 1988 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 25: 1989 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 26: 1989 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 27: 1990 Türkiye Final Elemeleri
Tablo 28: 1990 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları
Tablo 29: 1991 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 30: 1991 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 31: 1992 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 32: 1992 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 33: 1993 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 34: 1993 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 35: 1995 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 36: 1995 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 37: 1996 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 38: 1996 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 39: 1997 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 40: 1997 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 41: 1998 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 42: 1998 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 43: 1999 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 44: 1999 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 45: 2000 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 46: 2000 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 47: 2001 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 48: 2001 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 49: 2002 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 50: 2002 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 51: 2003 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 52: 2004 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 53: 2005 Türkiye Final Elemeleri

Tablo 54: 2005 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 55: 2006 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 56: 2007 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 57: 2008 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 58: 2009 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 59: 2010 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 60: 2011 Avrupa Yarı Final Elemeleri Sonuçları

Tablo 61: 2012 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

KISALTMALAR

- EBU:** European Broadcasting Union (Avrupa Yayın Birliği)
- ESC:** Eurovision Song Contest (Eurovision Şarkı Yarışması)
- CoE:** Council of Europe (Avrupa Konseyi)
- ECSC:** European Coal and Steel Community (Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu)
- EC:** European Community (Avrupa Topluluğu)
- EFTA:** European Free Trade Association (Avrupa Serbest Ticaret Derneği)
- ISC:** Intervision Song Contest (Intervision Şarkı Yarışması)
- NATO:** North Atlantic Treaty Organization
- EBA:** European Broadcasting Area (Avrupa Yayın Alanı)
- OIRT:** International Radio and Television Organization (Uluslararası Radyo ve Televizyon Örgütü)
- EU:** European Union (Avrupa Birliği)
- STV:** İsveç Television (İsveç Televizyonu)
- ITU:** International Telecommunication Union (Uluslararası Telekomünikasyon Birliği)
- UN:** United Nation (Birleşmiş Milletler)
- NRK:** Norveç Kamu Yayıncısı
- RTE:** İrlanda Kamu Yayıncısı
- ADR:** Alman Kamu Yayıncısı
- TRT:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
- TTTAŞ:** Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi
- PTT:** Posta ve Telgraf Teşkilatı Anonim Şirketi
- TBMM TV:** Türkiye Büyük Millet Meclisi Televizyonu
- TRT INT:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu International
- GAP-TV:** Güneydoğu Anadolu Projesi Televizyonu
- MFÖ:** Mazhar Fuat Özkan
- SMS:** Short Message Service (Kısa Mesaj Servisi)
- OGEA:** Eurovision Meraklıları Genel Teşkilatı

LP: Long Play

CD: Compact Disk

FM: Frekans Modülasyonu



GİRİŞ

Eurovision terimi ilk kez, 1950'lerde Avrupa Yayın Birliği'ne (EBU) bağlı olan kurumların, birbirleriyle yayın alışverişi yapmak amacıyla oluşturulan bir ağ paylaşım sistemi çerçevesinde kullanılır. 1955 yılında, savaş sonrası Avrupa kıtası yayıncılığında birleştirici etki yapacak bir etkinlik düşünen EBU, Eurovision Şarkı Yarışması'nın temellerini bu anlayış doğrultusunda atar. 1956 yılında İsviçre'nin Lugano kentinde ilki gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması, o yıldan günümüze kadar Avrupa'nın, hatta dünyanın en önemli müzik organizasyonlarından biri olur. Türkiye'nin bu yarışmaya katılması ise öncelikli olarak Avrupa Yayın Birliği üyeliği ile başlar. 1974 yılında gerçekleşen kongre sonrası Türkiye ilk kez yönetim kurulu üyesi olarak Avrupa Yayın Birliği'ne kabul edilir. Türkiye'nin kurumsal temsilcisi TRT, 1975 yılında EBU tarafından tüm üye ülkelere gönderilen Eurovision Şarkı Yarışması teklifini değerlendirmeye alır. Bir TRT çalışanı (yapımcı-sunucu) olan Bülend Özveren'in yarışma için yaptığı çalışmalar, teklifin değerlendirme sürecini etkileyen en önemli girişimdir. Böylece 1975 yılından 2012 yılına kadar devam eden Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'na katılma süreci başlamış olur.

Bu çalışmanın birinci bölümü bir tarihsel perspektif olarak, Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1956 yılından günümüze kadar devam eden tarihsel sürecini konu edinmektedir. Bölüm içerisinde yarışmanın birincileri, yarışmanın temel kuralları ve zaman içinde bu kurallarda yapılan değişiklikler ayrıntılarıyla gözden geçirilmektedir. Birinci bölüm, Eurovision Şarkı Yarışması'na hem bir tarihsel perspektif sağlama hem de bu perspektif içinde yarışmayı belli sınıflandırmalar ve kategorizasyonlar içinde görme girişimi olarak özetlenebilir. Dolayısıyla birinci bölümün önemli bir kesiminde, Eurovision Şarkı Yarışması'nın, sadece bir şarkı yarışması olmadığı gerçeğinden hareketle, yarışmanın Medya, Politika, Ekonomi, Ulusal, Ulusüstü ve Rekabetçi boyutları analiz edilmektedir. Böylece, birbirinden farklı içerimleri bulunan Eurovision Şarkı Yarışması'nın müzik dışı boyutlarının kimi zaman ayrıışan kimi zaman da örtüşen özellikleri vurgulanabilmektedir. Bölümün son kesiminde Eurovision Şarkı

Yarışması'na dönemsel etkisi bulunan müziksel karakteristikler ele alınmaktadır. Bu kesim, belirgin müziksel üsluplar eşliğinde bir sınıflandırma çabası olduğu için, aynı zamanda uluslararası müzik endüstrisi ile yarışma arasındaki eşyarsallık ilişkisini de gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü, gerek genel olarak Eurovision Şarkı Yarışması'nın bütününe, gerekse özel olarak üçüncü bölümde bir durum çalışması (case study) olarak ele alınan Türkiye'nin yarışma ile çokboyutlu ilişkilerine temel analiz gereği oluşturmak üzere inşa edilmiş bir teorik perspektif bölümüdür. Dolayısıyla ele alınan kavramlar çalışmaya özgü analitik yardımcıları olarak değerlendirilmiştir. Sözelimi ideoloji, bu çalışmada, sadece rekabet eden anlamlar sistemi arasındaki çatışma değil, kendi temsillerini gerçeğin doğrudan yansıması olarak gösterme, kendi anlamlarını deneyim olarak üretme gücü olarak kabul edilir. Başka bir deyişle ideoloji bir temsil sistemidir. Temsil (representation), aktif bir seçme, sunma, yapılandırma ve biçimlendirmeye göndermede bulunur. Yalnızca var olan anlamı aktarma değil, ama daha aktif şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir. Medya burada anlamlandırma failidir, medya; diğer anlamlandırıcı kurumlar ile birlikte, artık yalnızca uyuşumu (consensus) yansıtan ve destekleyen kurumlar olarak değil, uyuşumun üretilmesine yardım eden ve rızayı (consent) üreten kurumlar olarak ele alınır. Burada anahtar kavram "hegemonya"dır. Hegemonya; anlamlandırma sürecine müdahil olan kurumsal ya da bireysel failerin, rıza ve direnme arasında yürüttükleri mücadele sürecinin hem zemini hem sonucudur. 'Hegemonya' kazanılır, yeniden üretilir ve korunur, hareket halindeki eşdengedir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, bir vaka incelemesi olarak Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması sürecinin çokboyutlu ilişkilerini ele almaktadır. Bu çokboyutlu ilişkiler ve Türkiye'nin çeşitli aktörleriyle bu ilişkiler dahilinde geliştirdiği davranışlar, elbetteki teorik perspektifin kazanımlarından hareketle gözden geçirilerek analiz edilmektedir. Ancak üçüncü bölümde önce Türkiye'deki radyo ve televizyon tarihi, bir devlet denetimli kitle medyası olan TRT tarihi ile birlikte ele alınmış, böylece Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması sürecine ilişkin özgül bir tarihsel perspektif oluşturma yoluna gidilmiştir. Dolayısıyla üçüncü bölüm temel olarak tarihsel ve kuramsal

perspektiflerin kazanımlarından hareketle inşa edilmiştir. Böylece Eurovision bağlamında hegemonya sürecine müdahil olan tüm bileşenlere hem ulusal hem de uluslararası düzeyde yaklaşma olanağı yaratılmıştır. Başka bir deyişle hegemonya sürecinin tüm bileşenlerine, yani yarışma için kabul edilen besteden seslendirmeyi yapacak şarkıcıya/gruba ve bu çok katmanlı süreci kurgulayan profesyonellere, TRT ve devletin siyasal seçkinlerinden ana akım medyaya, yurt dışındaki Türkiyeli göçmenlerden Avrupalı ve hatta Türkiye'nin ülke olarak "ciddi politik muhaliflerinin" oy verme davranışlarındaki değişimlere kadar, rıza ve direnme arasındaki "hareket halindeki eşdengeyi" sürekli yeniden üreten failer olarak yaklaşmıştır.



1. BÖLÜM: TARİHSEL PERSPEKTİF

AVRUPA YAYIN BİRLİĞİ, PROGRAM MÜBADELESİNİN
KURUMSALLAŞMASI VE EUROVISION ŞARKI YARIŞMASI

1. BÖLÜM: TARİHSEL PERSPEKTİF

AVRUPA YAYIN BİRLİĞİ, PROGRAM MÜBADELESİNİN KURUMSALLAŞMASI VE EUROVISION ŞARKI YARIŞMASI

1.1. Avrupa Yayın Birliği (EBU)

Eurovision Şarkı Yarışması (Eurovision Song Contest, ESC), 1950’de kurulan ve günümüze dek varlığını sürdüren Avrupa Yayın Birliği’nin (European Broadcasting Union, EBU), üye ülkeler arasındaki ulusal kamu yayıncılığı işbirliğine dayalı olarak oluşturduğu bir popüler müzik yarışmasıdır. En büyük yayıncılık birliklerinden biri olan EBU’nun ortaya çıkışı, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’nın yeniden şekillenmesi sürecinde gündeme gelen uluslararası girişimlerin hız kazandığı bir dönemin ürünüdür. “Birliğin kuruluş amacı; 23 televizyon yayıncısının arasında yaşanan teknik uyum sorunlarını aşmak, paylaşımı arttırmak ve üyelerin ortak çıkarlarını savunmaktır” (Akın, 2010:119). EBU, Avrupa ülkeleri arasındaki işbirliğinin kolaylaştırılmasında geçici de olsa önemli bir üstünlüğe sahiptir. 1950’de kurulan EBU, 1949 yılında Avrupa Konseyi’nin (Council of Europe, CoE) kuruluşundan hemen sonra ortaya çıkmış, ancak bununla birlikte Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu’nun (European Coal and Steel Community, ECSC) 1951’deki, Avrupa Ekonomik Topluluğu’nun (European Economic Community, EEC) ise 1957’deki kuruluşunu öncelemiştir. Bunların üçü 1967’de Avrupa Topluluğu’nu (European Community, EC) biçimlendirmiş, yani bu üç topluluk EC olarak birleştirilmiştir. Bu kurum yani Avrupa Topluluğu, kendini aynı zamanda Batı Avrupa’daki ekonomik entegrasyon adına alternatif örgütlenme olarak 1960’da kurulan Avrupa Serbest Ticaret Derneği’nden de (European Free Trade Association, EFTA) önce göstermiştir. Dolayısıyla EBU, tüm bu organizasyonlardan, CoE ile birlikte bağımsız bir kurum olabilmiştir (Vuletic, 2018:2).

İdari merkezi Cenevre’de, teknik merkezi ise Brüksel’de bulunan ve dünya çapında bir haber ve program mübadelesini (exchange) organize eden EBU, kendi yönetmeliğinde radyo ve televizyon yayın hizmetleri yapan kuruluşların birliği olarak

tanımlanır. Birlik, İsviçre kanunları ve hukukuna göre yürütülen ticari olmayan, hükümetlerle ilişkisi bulunmayan ve politik olmayan bir kuruluştur. EBU'nun amaçları:

- Gerek üyeler arası gerekse üyelerin örgüt dışındaki yayın kurumları arasındaki ilişkilerde program alışverişini destekleyerek işbirliğini sağlamak ve üye kurumların program, teknik, hukuk ve benzeri konularda yayıncılık alanındaki çıkarlarını korumak,

- Üyeler ve diğer yayın kurumları arasındaki radyo ve televizyon alışverişini desteklemek,

- Yayıncılığın gelişimine yönelik faaliyetlerde bulunmak, üye kurumların yayıncılıkla ilgili tüm sorunlarının çözüme ulaştırılması için çalışmalarda bulunmak,

- Üye kurumlar arasındaki çatışmaları uluslararası antlaşmalara saygı gösterilmesini sağlayarak ve uluslararası işbirliğini destekleyerek çözüme ulaştırmaya çalışmaktır (Uluç, 2003:77-78).

Bu amaçları gerçekleştirmek için etkinlik alanlarını, finansman durumlarını ve kaynaklarını belirleyerek sistematik bir prosedür izleyen organizasyon, çalışmalarını kendi teşkilat yapısı içindeki dört ayrı uzmanlık komisyonu tarafından yürütmektedir. Bunlar; Radyo Program Komisyonu, Televizyon Program Komisyonu, yasal sorunlarla ilgilenen Hukuk Komisyonu ve Teknik Komisyon'dur. Bu dört uzmanlık komisyonu dışında EBU'nun başlıca organları; genel kurul, yönetim kurulu ve çeşitli komisyonlardır. Genel kurul organizasyonun en yüksek organıdır. Yönetim kurulu ise aktif üyelerden seçilen ve örgütün yürütme gücünü temsil etmektedir. Komisyonlar, çeşitli konular üzerinde çalışmalar yaparak tavsiye niteliğinde raporlar hazırlayan birimlerdir. Genel sekreterlik ise tüm bu çalışmalarını organize eden mercidir (Uluç, 2003:78).

Üyelik için herhangi bir politik ölçüt aranmadığı için EBU'nun etkinlik alanı, savaş sonrası diğer Avrupa organizasyonların faaliyet sahasından daima daha geniş ölçekli olmuştur. Soğuk Savaş sırasında ESC'nin savaş sonrası Batılı Avrupa

entegrasyonu ile uyum içinde geliştirdiği algı, yarışmanın Doğu Avrupa ulusal yayın kurumlarının dışarda bırakılmasıyla büyütülmüştür. Dışarda bırakılanların kendilerinin EBU ile eşdeğer kurumları vardır: sözgelimi, kısa süreli olsa da Intervision Şarkı Yarışmasını (Intervision Song Contest, ISC) organize eden Uluslararası Radyo ve Televizyon Kurumu. EBU, organizasyonda oylama hakkı olan ve Eurovision ağına katılabilen aktif üyeleri içine almış, bunlar NATO (North Atlantic Treaty Organization) ya da nötr üyeleri olan devletler olduğu kadar otoriter ve liberal demokratik ülkelerin ulusal yayın kurumları olmuştur. Nötrlüğü, yani tarafsızlığı İsviçre sağlamıştır. EBU aynı zamanda, içinde Avustralya, Çin ve İran gibi çeşitli politik sistemleri olan Avrupa Yayın Alanı'nın (European Broadcasting Area, EBA) dışında kalan devletlerin ulusal yayın kurumlarını ki bunlar Eurovision Network'un üyesi olmayan ülkelerdir, ikinci derece iş ortağı üyeler olarak kabul etmiştir (Vuletic, 2018:2).

EBU'nun uluslararası program mübadelesine öncülük etmesinin elbetteki konjonktürel nedenleri vardır. Sözgelimi 1953 yılında İngiltere kraliçesi II. Elizabeth'in taç giyme töreninin uluslararası izlerkitleye ulaştırılması büyük heyecan uyandırmış ve dönemin basını tarafından, “televizyonun, uzakları yakına getiren, dünyaya açılan bir pencere” olabileceği ifade edilmiştir. 1954 yılında sekiz ülkenin (Batı Almanya, Belçika, Danimarka, Fransa, Hollanda, İngiltere, İtalya, İsviçre) yayın kuruluşunun işbirliği ile gerçekleştirilen ilk ‘Eurovision yayın haftası’ İsviçre’de futbolda düzenlenen Dünya Kupası'nın yayınıyla başlamış ve bir hafta boyunca sürmüştür. İçerik, işbirliğine katılan yayıncıların ürettiği farklı programların canlı olarak art arda sunulması temelinde gerçekleştirilmiştir. Farklı ülkelere gelen programlar hem izleyicilerde hem de Avrupa Yayın Birliği çevresinde hem de televizyon satışlarına yansiyabilecek olumlu etki sebebiyle endüstride büyük heyecan uyandırmıştır. Bu çerçevede, program mübadele/değişim (exchange) sisteminin adı artık “Eurovision” olarak tanımlanmış ve “Avrupa ülkelerinin televizyon aracılığıyla ‘ortak bir vizyon’ doğrultusunda hareket etme amacını temsil etmeye başlamıştır” (Akın, 2010:120). 1954 yılından itibaren düzenli olarak haber ve program alışverişini sürdüren, kısaca bir televizyon programları mübadele/değişim sistemi olan Eurovision'un temel ilkeleri şunlardır:

- Avrupa Yayın Birliği'ne üye olan bütün kurumlar Eurovision'a kendi programlarını önerebilirler ve üyeler bunları kabul edip etmemekte özgürdürler.

- Programları kabul edenler, bunları ister kullanır, ister kullanmazlar, kullanırken kendi yorumlarını yapabilirler (Uluç, 2003:79).

Bu amaçlar doğrultusunda program mübadele faaliyetlerini kurumsallaştıran EBU, 1955 yılında yayıncı kuruluşların katılımıyla gerçekleştirilecek bir şarkı yarışması düzenlenmeye karar verir. Eurovision Şarkı Yarışması gibi büyük bir müzik organizasyonunun gerçekleşmesini sağlayan Avrupa Yayın Birliği, daha sonra 1993 yılında Uluslararası Radyo ve Televizyon Örgütü (International Radio and Television Organization, OIRT) ile birleşince 52 aktif üyeye ulaşır. Gelirini aktif üyelerin ödedikleri aidatlar ve örgütün diğer kaynaklarından elde edilen faizlerle oluşturan EBU, sadece Avrupa Birliği çatısı altında bir araya gelen ülkelerin kamu radyo ve televizyonlarını değil; Kanada, Japonya, Hindistan, Hong Kong gibi dünyanın çeşitli ülkelerinin kamu radyo ve televizyonlarını da bünyesinde barındırır (Kuyucu, 2011:17).

1.2. Eurovision Şarkı Yarışması: Tanım ve İçerik

Üyeleri arasında program mübadelesi yapmak amacı ile savaş sonrası Avrupa kıtası yayıncılığında birleştirici etki yapacak bir etkinlik düşünen EBU, Eurovision Şarkı Yarışması'nın temellerini bu 'birleştiricilik' doğrultusunda atar. Yarışmanın iki temel amacı vardır:

1-Yayıncı kurumlar tarafından hazırlanan ve çeşitli zevklere hitap eden yayınları paylaşımına açarak maliyetlerin azaltılması,

2-Birleşik Avrupa hayali içinde olan Batı Avrupa ülkelerinin kültürel kimliklerinin promosyonunun yapılmasıdır (Kuyucu, 2011:15).

Her ne kadar somut olarak bu iki sebep ortaya atılsa da, yarışmanın bir diğer önemli amacının her sene İtalya’da düzenlenen San Remo Festivali’ne alternatif bir müzik festivali yaratmak ve bunu İtalya’nın tekelinden alarak Avrupa’nın paylaşımına açmak olduğu öne sürülür. Başka bir kaynağa göre yarışmanın amacı “uluslararası şirketler vasıtasıyla besteci ve yorumcuların rekabet ve yarışma ruhunu teşvik ederek yüksek kalitede müzikal çıktılar sunmasını sağlamak” olarak da açıklanır (Akın, 2010:121). Schwarm-Bronson benzer bir yaklaşımla, 1955 yılının Ocak ayı sonlarında Monako’da İsviçre televizyonu genel müdürü olan ayrıca bu komitenin başkanlığını yapan Marcel Bezençon’un o dönemin popüler olan San Remo festivalinden esinlenerek bir müzik yarışması yapma fikrini ortaya attığını belirtir. Bu fikir daha sonra Roma’daki EBU Genel Kurulu tarafından onaylanır ve 19 Ekim 1955’de yarışmanın ilk ismi İngiliz bir gazeteci tarafından verilir: “The Eurovision Grand Prix”. Böylece ilk Eurovision Şarkı Yarışması 1956 yılında, İsviçre’nin Lugano kentinde gerçekleştirilir (Schwarm-Bronson, 2011:1).

Yarışma fikrinin doğmasını farklı açıdan değerlendirenler de bulunmaktadır. Sözelimi Akın’a göre; organizasyonun bir festival ya da konser değil bir ‘yarışma’ olarak tasarlanmasında 1954-1955 yıllarında Avrupa Yayın Birliği’nin düzenlediği Eurovision Program Haftaları’nda en çok izleyici toplayan programlarının spor-futbol karşılaşmaları olmasının da etkisi vardır. Avrupa Yayın Birliği zaman içinde program değişim sisteminin içeriğinin spora odaklanmasından endişe duymuş ve bu sebeple kültürel yanı ağır basan bir yarışma yapmaya karar vermiştir (Akın, 2010:121).

Türkiye’nin 1975 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’na katılmasında büyük etkisi olan ve yarışmanın ilk yapımcılığını üstlenen Bülend Özveren, Eurovision Şarkı Yarışması’na ilişkin farklı ayrıntıları bulunan “bir başlangıç öyküsü”nü ise şöyle anlatır:

“8 Mayıs 1945 tarihinde Avrupa’da 2. Dünya Savaşı resmen sona erdiğinde Avrupa haritası adeta ortadan ikiye bölünmüştü. Doğu’da kalan Sovyetler Birliği’nin egemenliğindeki demir perde ülkeleri, Batıda ise hür Avrupa ülkeleri. Hür Avrupa ülkeleri 13 Şubat 1950 tarihinde bir ilki gerçekleştirmek üzere Büyük Britanya’nın Torki kentinde bir araya geldiler ve Avrupa Yayın Birliği’ni kurdular. Aradan geçen 5 yılın ardından Monaco’da 1955 yılında toplandıklarında, Avrupa Yayın Birliği’nin teknik sorumlusu olan Fransız mühendis Marcel

Bezençon toplantıya bir program önerisiyle geldi. Marcel Bezençon'un iki amacı vardı. Müzikle ilgili olan, Avrupa Yayın Birliği'ne üye ülkelerin besteci, söz yazarı, solist, aranjörler arasında serbest bir rekabet ortamı yaratmak ve Avrupa kültürünün ayrılmaz bir parçası olan hafif müziğe de yeni eserler kazandırmaktı. İkinci bir amacı da teknik adam kimliğiyle üye ülkeler arasında program alışverişi yaparken karasal yayın sistemini denetlemektir. Marcel Bezençon'un bu önerisi kurulda kabul edildi ve bir yıl sonra da ilk Eurovision Şarkı Yarışması'nın yapılması karara bağlandı” (Eurovision’a Doğru 1. Bölüm).

Özveren, kendisiyle yapılan görüşme sırasında da bu süreci benzer cümlelerle ancak kimi küçük ayrıntılarla şöyle ifade eder:

“Avrupa Yayın Birliği yani EBU, bir şey söyleyeyim hemen başta bu kuruluşun çift resmi dili vardır, İngilizce ve Fransızca, bize gelen bütün belgeler Ankara'ya çift dilden gelir, dolayısıyla Avrupa Yayın Birliği'nin organizasyonudur bu. İkinci dünya savaşı bitti Avrupa Batı ve Doğu diye ayrıldı. Hür Batı Avrupa'daki ülkeler kendi program alışverişleri daha iyi yapalım diye böyle bir organizasyon kurdular. Marcel Bezençon bir Fransız vatandaşıdır. Görevi Avrupa Yayın Birliği'nin teknik işler yayın müdürüdür. 1955 yılında Monako'da yapılan toplantıda Marcel Bezençon bir öneriyle geldi toplantıya, amaç da şu: Avrupa Yayın Birliği'ne üye ülkelerin müzisyenleri, solistleri, bestecileri arasında bir serbest rekabet ortamında bir yarışma yapmak ve Avrupa Yayın kültürüne yeni eserler kazandırmak (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Aslını söylemek gerekirse Eurovision Şarkı Yarışması (ESC), Avrupa Topluluğunun (EC) kendi kültürel politikasını geliştirmeye başlamasından önce Avrupa kültür işbirliğine ilişkin tanıtımın önünde yer aldı. Bununla birlikte, gerçi EC 1980'lerden itibaren televizyon yayıncılığını düzenlemeye çalıştığı için, onlarla çatışma içinde olsa da, EBU; etkinliklerinin yayın alanı ile ilgili olarak 1970'lerden itibaren EC kurumlarıyla işbirliği yapmıştı. Eurovision ağının, radyo ve televizyon programları açısından ortak bir pazar oluşturmadaki başarısı tartışmalı olsa da, EBU'nun bu başarıyı yakalaması, kendisini diğer Batılı Avrupa örgütlenmelerinin politikalarından uzaklaştırması sayesinde pek tartışmalı değildir, özellikle de ulusüstü amaçları ile ilgili olanlar açısından. EBU ve Avrupa Birliği (European Union, EU) arasındaki ilişki tarihsel olarak gerilimlerle yüklü olmuştur ve bu kavga genellikle savaş sonrası Avrupa entegrasyonunun amacı bilimsel tarihinin sağlam bir simgesi olarak ESC'nin Avrupalı tanımlamalarıyla örtbas edilmektedir (Vuletic, 2018:2).

ESC, sonuç olarak 1950'lerde biçimlenen bir kartel olarak, Avrupa Yayın Birliği tarafından canlı yayınlarda işbirliğini artırmak ve televizyon yayıncılığını tanıtmaya arzusundan doğmuştur (Scott, 2010:187). Eurovision Şarkı Yarışması'yla ilgili başka yaklaşımlar da var elbette. Sözgelimi Bohlman'a göre ESC, uluslararası düzeydeki tek ve en büyük popüler şarkı yarışmasıdır. Avrupa'yla sınırlı olsa da her ne kadar geniş anlamda tanımlansa da yarışmanın başka hiçbir bölgesel rakibi yoktur, bu da yarışmayı bir tür popüler şarkı olimpiyatı olarak görme olanağı sağlar. Yarım yüzyılı aşan tarihi boyunca yarışma, Avrupa'nın uluslararası sınırlarını hep zorlar. Soğuk Savaş sırasında Doğu Avrupalı izleyicileri (nadiren karşılık alsa da) cezbetmeye çalışır, yarışma sahnesi Avrupa'nın kültürel siyasetine koşut siyasetler güden Akdenizli uluslara açılır ve çeşitli etnisitelerin niteliklerin bütünleştirilmesine çaba gösterir (Bohlman, 2015:132).

Eurovision Şarkı Yarışması Bohlman'a göre her yıl farklı bir yol izler. Yarışma, katılımcı müzisyenler açısından yöresel ve bölgesel düzeyde küçük festivallerin sahnelerinde, ama donanımlı şarkı yazarlarının elinden çıkmış eserlerin jüri tarafından ilk elemeye tabi tutulduğu bir dizi yarışma biçiminde başlar. Bunu bir eleme süreci izler ve sonuçta genellikle de kışın ikinci yarısında, kazanan adaylar ulusal çapta yayımlanan bir yarışmada rekabet eder; bu yarışmada kazanan demokratik yollarla belirlenir ve ulusu temsil etme görevini üstlenir. Eurovision Şarkı Yarışması tüm Avrupa'yı içine alır; yayın bir önceki yılın kazanan ülkesindeki büyük bir salonda, her mayıs ayının bir cumartesi gecesi gerçekleşir. Ulusal yayın birikiminin kendine çizdiği yol yarışmanın kamusal yol haritası üzerinde pek göze çarpmaz; ancak belirli bir tarihsel anda, Avrupa'nın izleyeceği yönü belirleyecek olan bunlardır. En yukarıda ulusal yayın ağları, yayını ve kazananın belirleneceği telefonla oy verme işlemini yöneten Avrupa Yayın Birliği üyeleri yer alır (Bohlman, 2015:132).

Eurovision Şarkı Yarışması 1956 yılından günümüze kadar gerek yarışma kuralları açısından gerekse müzik ve müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişime sahne olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde Eurovision Şarkı Yarışması'nın tarihsel süreç içinde değişen unsurlarına (kurallar, müzik ve müzik dışı veçheler) bakılacaktır.

1.2.1. Temel Kurallar ve Değişiklikler

Avrupa'nın, hatta dünyanın en önemli müzik organizasyonlarından biri olan Eurovision Şarkı Yarışması, 1956 yılından günümüze kadar gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişim geçirmiştir. Tüm bu değişiklikler, belirli tarih aralıklarında birbirinden farklı gerekçelerle uygulanmıştır. Yarışmanın başladığı tarihten itibaren Avrupa Yayın Birliği tarafından konulan kurallara ve bunların zaman içinde farklılaşmasına belli kategoriler altında bakmakta yarar vardır.

1.2.1.1. Dil Kuralları

Eurovision Şarkı Yarışması'nın ilk hayata geçirildiği yıl olan 1956'da, yarışmacı ülkeler diledikleri dilde şarkı söyleyebilme hakkına sahiptir. Bu kural 1966 yılına kadar uygulanır, aynı yıl yarışma şartnamesinde yapılan bir değişiklikle ülkeler artık kendi ulusal dillerinde şarkılar söylemek zorunda kalırlar. Bu kural 1973 yılına kadar sürer, ancak daha sonra yarışmacıların seslendirdikleri şarkıların dili ile ilgili özel bir kısıtlama olmaması üzerinde yeniden tartışılır ve yarışmacılara dil serbestliği getirilir. Bu yeni uygulamadan ilk avantajlı çıkan ABBA grubu olur. 1974 yılında düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışma'sında birincilik elde eden grup, İsveç'e birinciliği İngilizce bir şarkı ile kazandırır. 1977 yılında dil kuralı yeniden gözden geçirilir ve her katılımcı ülkenin şarkıcısının şarkısını kendi ulusal dilinde seslendirmesi gerektiği bir kez daha ilke olur. Bu durum, yani katılımcı ülkenin şarkısının ülkenin dilinde seslendirilmesi zorunluluğu, 1999 yılına kadar sürer. 1999 yılı ile birlikte Eurovision Şarkı Yarışması şartnamesine "yorumcular şarkılarını diledikleri dilde seslendirebilirler" maddesinin eklenmesi, dil kuralını tekrar başa döndürmüş olur. Bu kural yarışmaya katılan pek çok ülkenin şarkısını İngilizce seslendirmesi eğilimine yol açar, aynı yıl düzenlenen yarışmada İsveç İngilizce bir şarkı ile birincilik daha elde eder. Dil serbestliği pek çok ülkeyi İngilizce şarkı söylemeye iterken, 2003 yılında Belçika ironik olarak yeryüzünde yer almayan, uydurma bir dilde seslendirdiği şarkıyla ikinci olur (Kuyucu, 2011:20-21).

1.2.1.2. Ev Sahipliği

İlk yapılan Eurovision Şarkı Yarışması'nda birinci olan ülkenin bir sonraki yıl düzenlenecek olan yarışmaya ev sahipliği yapması kuralı yoktur. Bu kural ilk olarak 1958 yılında uygulanmaya başlar. Birkaç istisna olsa da her sene birinci olan ülke bir sonraki yılın Eurovision Şarkı Yarışma'sında ev sahibidir. Bu kural yarışma şartnamesinde “yarışmada birinci olan ülke bir sonraki yarışmada ev sahipliği yapmayı kabul eder” şeklinde belirtilir.

Eurovision Şarkı Yarışması'na ev sahipliği yapmak, kazanan ülkelere kimi zaman zorlukları da beraberinde getirir. Sözgelimi 1990'lı yılların başında İrlanda devlet televizyonu yarışmayı beş yılda dört kez düzenleyerek, ciddi finansal zorluklarla karşılaştıklarını açıklamıştır. Öte yandan iki yarı final uygulamasının ilk kez hayata geçirildiği 2004 yarışmasının ekonomik hacmi 15 Milyon Euro olur (Kuyucu, 2011:21).

1.2.1.3. Şarkı Kuralları

Yarışma şartnamesinde yer alan temel şarkı kuralları aşağıdaki gibidir:

- Yarışmaya katılan şarkının daha önce herhangi bir yerde yayınlanmamış, herhangi bir ticari materyalde kullanılmamış olması gerekmektedir,
- Şarkı üç dakikayı aşmamalıdır.
- Şarkıyı seslendiren yorumcu ve vokal sayısı 6'yı geçmemelidir.
- Yarışmaya katılan ülkeler şarkılarını en geç 10 Mart tarihine kadar Avrupa Yayın Birliği'ne bildirmek zorundadır.
- Ülke adına yarışacak olan şarkının playback kayıtları ve şarkının tanıtımını içeren video klip ve bantı, 10 Mart'a kadar Avrupa Yayın Birliği'ne sunulmalıdır.
- Yarışma doksanlı yıllarla birlikte büyük orkestra ile değil ülkelerin kendi hazırladıkları playback alt yapılar üzerine yorumcuların canlı performansı ile gerçekleştirilmeye başlanır. Bu 2000'li yıllarda yarışmanın müzikal formatını oluşturur

ve yarışmaya katılan her ülke katıldığı şarkının alt yapısını kendi hazırlayarak yarışma gecesine hazır bulundurmakla yükümlü olur. Buna göre her ülke yarışmaya katılacak olan şarkısının 4 kanal playback kaydını hazırlamalıdır (Kuyucu, 2011:21-23). Bununla birlikte her performans için izin verilen süre maksimum üç buçuk dakikadır (Schwarm-Bronson, 2011:1).

Aslını söylemek gerekirse şarkı süresi ve katılımcı sayısı, yarışmada hiç değişmeyen kurallardan ikisidir. Bülend Özveren bu kuralların Marcel Bezençon'un 1955 yılında katıldığı toplantıda alındığını şöyle belirtir:

“Bu kurallardan bir tanesi, üç dakikayı geçmeyecek ve hiçbir zaman geçmedi. Ve iki; sahnede hiçbir zaman altı kişiden fazla olmayacak. Bu da hiç değişmeyen hala devam eden bir kuraldır” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

1.2.1.4. Yaş Sınırı

1986 Eurovision Şarkı Yarışma'sına Belçika adına katılarak birinci elde eden Sandra Kim, “J'aime La Vie” adlı şarkısı ile yarışma tarihinde en küçük yaşta birincilik elde eden yorumcu olur. Bu durum yarışma komitesini harekete geçirir yarışmaya 16 yaşından küçüklerin seslendirici olarak katılamayacağı kuralını şartnameye koyar. Ancak bununla birlikte İsrail 1989 yılında 11 yaşındaki Gili ile İngiltere ise 1990 yılında 15 yaşındaki Emma Booth ile yarışmaya katılır (Kuyucu, 2011:23). Başka bir deyişle Eurovision Şarkı Yarışması'nın kimi kuralları hiç değişmezken bazıları zaman içinde farklılaştırılır, bazıları ise bu örnekte görüldüğü üzere esnek uygulanır.

1.2.1.5. Puanlama-Oylama

1956 yılında gerçekleştirilen ilk yarışmada puan verme ve oylama şöyle gerçekleşir: Her ülkeyi temsil eden gelen iki delege 1'den 10'a kadar her şarkıya puan

vererek birinciyi belirler. Daha sonra 1964 yılında yeni bir puanlama yöntemi ile en yüksek puan 9 olarak değiştirilir. 1975 yılında ise günümüzde de kullanılan puanlama yöntemine geçilir. Buna göre her ülke beğendiği on şarkıya 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 şeklinde puan vererek değerlendirmesini yapar. 1991 yılında gerçekleşen yarışmada iki ülke aynı puanı alır. Bu, eşitlik halinde uygulanacak olan yöntemi de ortaya çıkartır. Buna göre yarışmada aynı puanı alan ülkeler kendi aralarında aldıkları en fazla sayıda 12 puana göre değerlendirilir. Hangi ülke daha fazla 12 puana sahipse o, yarışmanın birincisi olur. 1991 yılında Fransa ve İsveç'in beraberliği ile sonuçlanan yarışmada bu kural işletilir ve daha fazla sayıda 12 puana alan İsveç birinciliği kazanır. Eğer eşit puan alan ülkelerin bu beraberliği 12 puan sayısında da bozulmuyorsa yani oylamada her iki ülke eşit sayıda 12 puan aldıysa bu durumda iki ülke arasında tarihte en fazla birincilik elde eden ülke birinciliği alır (Kuyucu, 2011:23). Eurovision Şarkı Yarışması'nda ilk olarak 1997 yılında uygulanmaya başlayan ve günümüze kadar hala uygulanmaya devam eden bir diğer puanlama yöntemi Televoting sistemidir. Televoting sistemi de 1997 yılından itibaren yarışma kuralları arasında yer alır.

1.2.1.6. Televoting

Avrupa Birliği, küreselleşme ve birleşik Avrupa hayali ile beraber Avrupa'da yeni bir boyut kazanan demokrasi kavramı, Eurovision Şarkı Yarışması'nı da etkiler. İlk olarak 1998 yılında tanıtımı yapılan ve uygulanan Televoting ile yarışma yeni bir çehre kazanır. Bu uygulama daha sonra 2000'li yıllarda yarışmaya katılan tüm ülkelere yayılır ve birinci bu yöntemle seçilmeye başlar. Bu kural ile beraber kırk yılı aşkın bir süredir ülke delegeleri, jürileri ile belirlenen birinciler, artık doğrudan telefon vasıtası ile gelen halkoyları ile belirlenmeye başlanır. Televoting sistemine göre yarışmaya katılan her ülke 23 farklı telefon hattı içeren bir telefon sistemi oluşturmak zorundadır. Her bir katılımcı ülkeye özel olarak tahsis edilecek hat ile toplanacak olan oyların toplanması için verilen süre 5 dakikadır. Ülkelerin, telefon hattının bant genişliğini standart ve aynı anda aynı telefondan en fazla üç oyu kabul edecek biçimde oluşturması gerekmektedir. Bütün diğer hatlara eşit oranda katılım hakkı vermekle yükümlü olan bu telefon

sistemine gelen oylar EBU'ya iletilecek ve gelen telefonlar o ülkenin oyunu oluşturacaktır. Telefon sisteminde meydana gelebilecek herhangi bir aksaklık için her ülke 8 kişilik bir kuruldan oluşan jüriye de hazırda bekletmek zorundadır (Kuyucu, 2011:24).

Özetlemek gerekirse, Eurovision Şarkı Yarışması'nın kuralları ve değişiklikleri, belirli tarih aralıklarında birbirinden farklı gerekçelerle uygulanmıştır. Yarışmanın başladığı tarihten itibaren Avrupa Yayın Birliği tarafından konulan kuralların kimi hiç değişmezken bazıları için zaman içinde değişime uğramış, bazıları ise esnek uygulanmıştır.

1.2.2. Başlangıçtan Günümüze Eurovision Şarkı Yarışması Süreci ve Kazananlar

Yarışmanın başladığı tarihten itibaren Avrupa Yayın Birliği tarafından konulan kurallara ve bunların zaman içinde farklılaşmasına belli kategoriler altında yukarıda baktık. Bu kesimde söz konusu kuralların hangi yıl yarışmaya nasıl dahil edildiğine, hangi kuralların ne zaman neden değiştirildiğine ve hangi ülke şarkılarının bu kurallar çerçevesinde yarışmayı nasıl kazandığına eğileceğiz.

İsviçre Yayın Kurumu ev sahipliğinde düzenlenen ilk Eurovision Şarkı Yarışması, bölgenin en büyük kenti olan Lugano kentinde, 1956 yılında yapılır. Avrupa Yayın Birliği kurulduğunda 23 üye ülke vardır, ancak sadece 7 ülke katılmak istediğini bildirir. Yedi ülke katıldığı için Avrupa Yayın Birliği, ilk ve son kez uygulanan bir karar alır ve her ülkeye iki şarkıyla yarışabileceğini belirtir. Dolayısıyla İsviçre hariç diğer 6 ülke iki farklı şarkı seslendirmek üzere iki sanatçısıyla Lugano'ya gelir. Seslendirilen şarkıların üç buçuk dakika ile sınırlı olması şartı ise yarışmanın ilk kuralı olur. İlk yarışmanın birincisi, her bir katılımcı ülkeden gelen iki delegenin oluşturacağı bir jüri tarafından, 1 ve 10 arasında puanlar vererek, belirlenir. Yarışmada sahne alan ilk seslendirici Hollanda adına yarışan Jetty Pearl olur. Ev sahibi İsviçre adına yarışan Lys

Asia, şarkısını hem Fransızca hem Almanca seslendirir ve “Refrain” adlı şarkısıyla birinci olur. Bu yarışmaya çok istediği halde başvuruda geç kaldığı için katılamayan İngiltere kendi elemelerini yaptığı halde yarışmaya elemelerde birinci olan şarkısını gönderemez. 24 Mayıs 1956 günü yapılan ilk yarışma 21:00-22:30 saatleri arasında gerçekleştirilir ve on ülkede (Avusturya, Belçika, Danimarka, Fransa, F. Almanya, İtalya, Lüksemburg, Hollanda, İsviçre, İngiltere) canlı olarak yayınlar. Sorunsuz geçen ilk yarışmadan sonra EBU, yarışmanın gelecek yıl da düzenlenmesine karar verir (Kuyucu, 2011:16).

1957’de yapılan ikinci yarışmanın ev sahipliğini Federal Almanya yapar. İlk yapılan yarışma sonrası ev sahipliğini birinci olan ülke üstlenmez. Ülke puanlarının yer aldığı ‘puan panosu’da (scoreboard) bu yarışmada kullanılır. Kısa sürede popülaritesini arttıran yarışma, aynı yıl Almanya’daki elemelere de yansır. Federal Almanya ev sahipliği yapacağı ikinci Eurovision Şarkı Yarışması finallerinde ülkesini temsil edecek olan şarkıyı halk oylamasıyla seçer. Alman TV kanalı tarafından yayınlanan aday şarkılar arasında, birinci olan şarkıya gelen halkoyları, o sene ülkeyi finalde temsil edecek olan şarkıyı belirler. TV’den şarkıları dinleyen Alman halkı kart yollayarak 1957’de ülkelerini temsil edecek olan şarkıyı seçer. 11.500 kişinin yolladığı kartlarla belirlenen birinci, Corrie Brokken’ın seslendirdiği “Net Als Toen” adlı şarkı olur. Bu aynı zamanda Eurovision Şarkı Yarışması tarihinin ilk halkoyu ile yapılan ön eleme finali olur. Yarışmanın kazananı Hollanda’dır (Kuyucu, 2011:17).

1958 yılında ilk iki yarışma sonucu Eurovision Şarkı Yarışması’nın iyi bir organizasyon olduğunu düşünen EBU, her sene bu yarışmayı gerçekleştirme kararı alır ve kazanan ülkenin bir sonraki yarışmada ev sahibi olması kuralını hayata geçirir (Kuyucu, 2011:17). Yarışmanın puanlama sistemi 1958 yılında bir önceki sene uygulanan sistemle aynıdır. Bu yarışmaya İngiltere katılmazken İsveç ilk kez yer alır. Yarışmanın finalinde İsviçre adına ikinci kez yarışan Lys Assia ikinci, İtalya adına yarışan Domenico Modugno ise “Volare” adlı şarkısıyla üçüncü olur. 1958 yılı Eurovision Şarkı Yarışması’nı, Fransa adına yarışan Andre Claveau, “Dors Mon Amour” şarkısıyla kazanır.

1959 yılında Fransa'nın Cannes şehrinde gerçekleştirilen Eurovision Şarkı Yarışması'nda Lüksemburg çekilirken, İngiltere tekrar katılma kararı alır. 1959'da dördüncüsü gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması'nda jürilerin artık profesyonel müzisyenlerden oluşmaması gerektiğini kuralı getirilir. Ayrıca 1957 ve 1958'de olduğu gibi aynı oylama sistemi kullanılır.¹ 11 Mart 1959 yılında gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması'nın finalinde Hollanda adına yarışan Teddy Scholten, "Eenbeetje" şarkısı ile toplam 21 puan alarak ikinci kez yarışmayı birinci olarak tamamlar.

1960 yılında bir önceki yıl kazanılan birinciliğin ardından Hollanda, yarışmaya ev sahipliği yapmak istemez, bunun üzerine onur ödülü geçen yılın ikincisi İngiltere'ye verilir. Bu durumdan dolayı beşinci Eurovision Şarkı Yarışması Birleşik Krallık'ta, Londra'da yapılır. Katılımcı ülkelerin sayısının 13'e çıktığı yarışmaya Norveç, ülkenin önde gelen caz şarkıcılarından Nora Brockstedt ile katılır. Lüksemburg, radyo ve televizyon sunucusu olarak başarılı bir kariyeri olan Camillo Felgen tarafından seslendirilen Lüksemburgca bir şarkıyla yarışmaya geri dönme kararı alır. Yarışmanın finalinde Hollandalı şarkıcı Rudi Carrell, performans olarak 12. sırada yarışmayı tamamlasa da, Avrupa'da tanınan bir televizyon yüzü haline gelir. Avusturya adına yarışan Henry Winter ise ünlü besteci Robert Stolz'un yazdığı şarkı ile 7. sırada yer alır². Jacqueline Boyer'in seslendirdiği "Tom Pillibi" adlı şarkı ise Fransa'ya ikinci kez birinciliği getirir.

1961 yılında, her geçen yıl artan bir ilgi ile gerçekleşen yarışma, 16 Avrupa ülkesinin katılımı ile organize edilir. Yarışmaya artan talep, ülkelerin birinci olarak bir sonraki sene yarışmayı kendi evlerinde organize etme hırsları ile birleşince, etkinlik rekabetçi bir hale gelir (Kuyucu, 2011:17). Tıpkı 1959'daki Eurovision Şarkı Yarışması'nda olduğu gibi, Palaisdes Festivals yine yarışmanın mekanı olur. 1959 yılında da sunuculuk yapan Jacqueline Joubert, tekrar sunuculuk görevini üstlenir. Fakat yarışma için kullanılan sahne, önceki yıllara göre çok daha büyüktür. Ayrıca sahne gösterişli çiçeklerle süslenmiştir. Yarışmanın finalinde Lüksemburg, Jean-Claude Pascal tarafından seslendirilen "Nous Les Amoureux" şarkısıyla birinciliği elde eder.

¹<https://eurovision.tv/event/cannes-1959>.

²<https://eurovision.tv/event/london-1960>.

Eleştirmenlerin şarkıyı bir ninni olarak nitelendirmelerine rağmen Jean-Claude Pascal toplam 31 puan almıştır.³

1962'deki yarışmada Lüksemburg yedinci kez ev sahibidir. Sahne parlayan yıldızlarla süslenir fakat bazı bölümlerinde teknik problemlerden dolayı bu ışıklandırma görülmez. Bu yılda katılımcı ülke sayısı 16 olur fakat oy sisteminde bir değişiklik vardır ve hala 10 kişiden oluşan ulusal jüriler, üç favori şarkısına 3, 2 ve 1 puan verir. 1962 yılında Fransa, Eurovision Şarkı Yarışması'nı üçüncü kez Isabelle Aubret'in performansıyla birinci olarak kazanmayı başarır. Aubret, Monako'dan aldığı 26 puanla diğer ülkelere 13 puan fark atarak bu başarıyı elde eder⁴.

1963 yılında gerçekleştirilen yarışmaya ev sahipliği yapma şansı Fransızlar tarafından İngiltere'ye devredilir. Bu durumun sebebi Fransa'nın 1959 ve 1961'de Cannes'da iki kez üstlendikten sonra Eurovision Şarkı Yarışması'na tekrar ev sahipliği yapmak istememesidir. 1963 yılında iki uluslararası star yarışmaya katılır. Yunan asıllı Nana Mouskouri Lüksemburg adına, Farnçoise Hardy ise Monako adına katıldığı yarışmada birinciliği elde edemez. O yarışmayı bir röportajında anlatan Nana Mouskouri, Lüksemburg adına katıldığı yarışmada birinci olmasa da kariyeri için büyük bir adım attığını söyler (Kuyucu, 2011:17). Yarışmanın finalinde ise Grethe ve Jorgen Ingmann tarafından seslendirilen "Dansevise" Danimarka'ya Eurovision Şarkı Yarışması'nda ilk zaferini kazandırır.

1964 yılında Eurovision Şarkı Yarışması, Kopenhag'daki ünlü Tivoli Konser Salonu'nda gerçekleşir. Yarışmaya önceki üç yarışmada olduğu gibi, 16 ülke katılır. İsveç yarışmaya katılmamayı tercih ederken Almanya, Portekiz ve İsviçre ilk kez sıfır puan alır. Yarışmanın finalinde 16 yaşındaki Gigliola Cinquetti "Non Ho l'Età" adlı şarkısı ile birinciliği elde eder ve İtalya'ya ilk zaferini kazandırır⁵.

1965 yılında Eurovision Şarkı Yarışması Napoli'de gerçekleşir. İtalya, yarışmayı ilk kez yayınlayarak önemli bir sınav verir. İsveç bir yıl sonra tekrar

³<https://eurovision.tv/event/cannes-1961>.

⁴<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1962>.

⁵<https://eurovision.tv/event/copenhagen-1964>.

yarışmaya katılma kararı alırken, İrlanda yarışmaya ilk kez dahil olur. Bu yarışmada diğer tüm katılımcılar kendi ana dillerinde şarkı söylerken, İsveç adına yarışan Ingvar Wixell şarkısını İngilizce seslendirir. Bu olay, EBU'nun tüm katılımcıların şarkılarını kendi ulusal dillerinde seslendirmesi gerektiği kuralını getirmesine neden olur. Yarışmanın finalinde Belçika, Almanya, Finlandiya ve İspanya'dan aldığı puanlar doğrultusunda Lüksemburg adına yarışan France Gall, çok tartışma yaratan "Poupée De Cire, Poupée De Son" adlı şarkısıyla ikinci defa ülkesine birinciliği kazandırır. Bu şarkı, yarışmadan sonra tüm Avrupa ülkelerinde büyük bir hit haline gelir ve daha sonraki yıllarda yarışmada yer alan şarkı türleri üzerinde büyük bir etkisi olur⁶. Başka bir deyişle uluslararası müzik endüstrisi ile Eurovision Şarkı Yarışması'nın kaçınılmaz iş ortaklığı, simbiyotik bir boyut kazanmaya özellikle 1960'ların ortaları itibariyle başlayacaktır.

1966 yılında Lüksemburg, 11. Eurovision Şarkı Yarışması'na ikinci kez ev sahipliği yapar. Bu yıl gerçekleştirilen Eurovision Şarkı Yarışması'nda tekrar kural değişiklikleri olur. Bunlardan ilki yarışmadaki ulusal jürilerin müzikle ilgisi olan kişilerden oluşabileceği, diğeri ise katılımcıların seslendirdikleri şarkıları ülkelerinin resmi dillerinden birinde yapması gerektiği kuralıdır. Yarışmanın finalinde yarışmaya üçüncü kez Avusturya adına katılan Udo Jürgens, "Mercie, Cherie" adlı şarkısıyla birinciliği elde eder. Udo Jürgens, bu yarışma sonrası pek çok ülkede sevilen sanatçılardan biri olur⁷.

1967 yılında Eurovision Şarkı Yarışması, Viyana'daki Großer Festsaal der Wiener Hofburg adlı salonda gerçekleşir. Danimarka son anda yarışmadan geri çekildiği için katılımcı ülke sayısı 18'den 17'ye iner. Bu yıl yarışma jüri kurallarında değişiklik yapılır. Her ülke için geçerli olmak üzere, jüri üyelerinin yarısını 30 yaş altı üyelerden oluşturması kuralı getirilmesi bir yeniliktir. Yarışmanın finalinde İngiltere, ilk kez katıldıktan dokuz yıl sonra Eurovision Şarkı Yarışması'nı açık bir farkla kazanır. İngiltere adına yarışan Sandy Shaw'ın yarışma esnasında "Puppet on a String" adlı şarkının performansını çıplak ayakla gerçekleştirmesi büyük ilgi uyandırır. "Puppet On

⁶<https://eurovision.tv/event/naples-1965>.

⁷<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1966>.

A String” şarkısı Eurovision’u o tarihe kadar hiçbir yarışmada görülmemiş büyük bir puan farkı ile kazanır ve günümüzde bir Eurovision Şarkı Yarışması klasiği olarak hatırlanır⁸.

1968 yılında Londra’daki Royal Albert Hall’da gerçekleşen 13. Eurovision Şarkı Yarışması, televizyondan renkli olarak yayınlanan ilk Eurovision Şarkı Yarışması olur. Fransa, Almanya, Hollanda, Norveç, İsveç, İsviçre ve Birleşik Krallık Eurovision Şarkı Yarışması’nı renkli olarak yayınlar. Bu yıl ayrıca İngiltere adına Cliff Richard yarışmaya katılır. Bazı ülkeler de kendilerini temsil etmek üzere farklı ülkelerden bazı yabancı yorumcularla anlaşır. Örneğin Almanya adına Norveçli Wenche Myhre, Avusturya adına ise Prag’tan görevlendirilen Karel Gott yarışır⁹. Yarışmanın finalinde İngiltere adına sahne alan Cliff Richard büyük beğeni toplamasına rağmen, yarışmanın birincisi İspanya adına yarışan Massiel’den bir puanla geride kalır.

1969 yılında Eurovision Şarkı Yarışması İspanya’nın başkenti Madrid’de düzenlenir. 1969 yılındaki yarışmada bir ilk yaşanır. Yarışmada dört ülke (Fransa, Hollanda, İspanya ve Birleşik Krallık) aynı puanı toplar. Böyle bir sonuç çıkınca Avrupa Yayın Birliği, bu zamana kadar bu tür bir durumla karşılaşmayı düşünmediği için bu dört ülke de kazananlar olarak ilan edilir. 1969 yılında yarışmaya toplam 16 ülke katılır ve jüri üyeleri her ülkeye sadece 1 puan verir. Dört birincilik olmasının nedeni de puanlama sistemindeki değişikliktir. Her ülkenin favori şarkısına sadece 1 puan vermesi bu sonucu ortaya çıkarmıştır. Bu sonuçtan dolayı yarışmanın finalinde her yıl kazanan ülke için hazırlanan ve sadece kazanan ülkenin yorumcusuna, söz yazarına, bestecisine ve aranjörüne verilen dört madalyon bu yıl kazanan dört ülkenin sadece yorumcularına verilir¹⁰.

1970 yılında 1969 Eurovision Şarkı Yarışması sonrası birinci olan dört ülkeden hangisinin ev sahibi olacağı konusu epeyce konuşulur ve sonunda Eurovision Şarkı Yarışması’nın Amsterdam’da yapılmasına karar verilir. Finlandiya, Norveç, İsveç ve Portekiz 1969 yarışmasında oylamadan memnun olmadıkları için yarışmadan çekilirler.

⁸<https://eurovision.tv/event/vienna-1967>.

⁹ <https://eurovision.tv/event/london-1968> .

¹⁰<https://eurovision.tv/event/madrid-1969>.

Bunun üzerine Avrupa Yayın Birliği, 1969 yılında yaşanan bu dört birinciliğin tekrar yaşanmaması için finalde aynı puanı alan ülkelerin şarkılarının tekrar dinlenilmesi ve her ülkenin (şarkının sahibi ülke dışında) favori şarkısı için tekrar yeni bir puan vermesi kuralını getirir. Yarışmanın finalinde İrlanda adına yarışan Dana, “All Kinds of Everything” adlı şarkısıyla ülkesine ilk zaferini kazandırır. Dana, genç yaşta yarışmaya katılmasından dolayı şarkısıyla müzik listelerinin başında yer alır¹¹. Bu yıl sahnede yarışan şarkıcıların birçoğu tanınan isimlerden oluşur. Örneğin Birleşik Krallık adına Mary Hopkin yarışırken David Alexandre Winter, Lüksemburg’u temsil eder. Ayrıca o zamanlar yeterince tanınmayan Julio Iglesias da İspanya adına yarışmaya katılan ünlülerden olur.

1971 yılında İrlanda, Dublin’deki Gaiety Tiyatrosu’nda Eurovision Şarkı Yarışması’na ilk kez ev sahipliği yapar. Finlandiya, Norveç, İsveç ve Portekiz bir yıl bekledikten sonra yarışmaya tekrar döner. Yarışmaya katılan ülke sayısı 1970 yılıyla karşılaştırıldığında 18’e yükselir. Malta yarışmaya ilk kez katılan ülkelerdendir. Yarışmanın 29 ülkede yayınlanması ise bir başka ilktir. Ayrıca bu yıl sahnede tek kişi olma ya da düet yapma kuralı kaldırılır ve sahnede en fazla altı kişiden oluşan gruplara izin verilir. Bu kurala ek olarak yeni bir oylama sistemi kurulur. Bu puanlama sistemine göre iki jüri üyesi - bunlardan birisi 25 yaşından küçük olmalı - her şarkıyı 1 ila 5 puan arasında değerlendirir. Bu durum bazı jürilerin bazı ülkelere diğerlerinden daha az puan vermesi gibi sorunlara sebep olur¹². 1971 yılında gerçekleşen yarışmanın finalinde Monako adına yarışan Severine, “Un Banc Un Arbre Une Rue” adlı şarkısıyla birincilik kazanır. Severine, bu yarışmadan sonra Almanya’da başarılı bir kariyer edinir.

1972 yılı yarışması, Japonya, Tayvan, Filipinler, Hong Kong ve Tayland olmak üzere ilk kez Asya ülkelerinde de canlı olarak yayınlanır. Ayrıca bu yılki yarışmada ilk olarak sahnede şarkı isimlerini ve yorumcularını tanıtmak için videoların izletildiği bir ekran kullanılır. Yarışmanın finalinde Lüksemburg adına yarışan Vicky Leandros, “AprésToi” adlı şarkısı ile üçüncü kez ülkesine birinciliği kazandırır. Kazanan şarkının söz yazarı Yves Desca, Séverine’in 1971’de kazandığı “Un Banc Un Arbre Une Rue”

¹¹<https://eurovision.tv/event/amsterdam-1970>.

¹²<https://eurovision.tv/event/dublin-1971>.

adlı şarkıyı yazan kişidir. 1972 Eurovision Şarkı Yarışması, bu zamana kadar aynı şarkı sözü yazarın iki kez üst üste kazandığı bir yarışma olur. Vicky Leandros bu yarışmadan sonra 2006'da Eurovision Şarkı Yarışması'na katılır fakat yarışmanın Almanya'da yapılan ulusal finalinde 3. olur¹³.

1973 yılında Lüksemburg, üçüncü kez 17 ülkenin katıldığı etkinliğe ev sahipliği yapar. Son iki yıl üst üste katıldıktan sonra Malta, çekilmeye karar verirken İsrail ilk kez yarışmaya katılma kararı alan ülke olur. İsrail bir Avrupa ülkesi olmadığı halde Avrupa Yayın Birliği üyesi olduğu için bu yarışmaya dahil olabilmıştır. 1973 Eurovision Şarkı Yarışması için bir diğer önemli kural değişikliği, katılımcıların şarkılarını söylemek istedikleri dili seçebilmeleridir. Bu kural, 1999'da yeniden değiştirilmeden önce 1976 yılına kadar devam eder¹⁴. Yarışma finalinde Lüksemburg adına yarışan Anne-Marie David "Tu Te Reconnaitras" adlı şarkısıyla birinciliği kazanır. Lüksemburg, yarışmanın tarihinde iki kez üst üste yarışmayı kazanan ilk ülke olur. Bu yarışmada İspanyollar, Mecedades tarafından seslendirilen "Tres Eres" şarkısı için intihal yapımlarıyla suçlanır. Şarkı, 1966 Eurovision Şarkı Yarışması'nda Yugoslavya'nın şarkısının giriş bölümüne benzetildiği için pek çok kişi tarafından eleştirilir. Berta Ambroz tarafından seslendirilen "Brez Besed" bu eleştirilerinden dolayı büyük bir tanıtım fırsatı yakalamış olur, hatta bu durum Anne-Marie David'in kazanan "Tu Te Reconnaitras" şarkısının birinciliğini bile gölgede bırakır. Bu yarışmadaki bir diğer ayrıntı ise Cliff Richard'ın İngiltere için ikinci kez yarışması, fakat bu yarışmada 1968'den daha kötü bir sonuç almasıdır.

1974 Eurovision Şarkı Yarışması, Brighton'ın sahil beldesi The Dome'da yapılır. 1974 yılında Yunanistan, ulusal starı Marinella ile yarışmada ilk kez boy gösterir. Bu yıl yarışmada oylama sistemi bir kez daha değişir. Bu değişiklik doğrultusunda her ülkedeki 10 jüri üyesi beğendikleri her şarkıya bir puan verir. Yarışmanın finalinde İsveç adına yarışan ABBA grubu, seslendirdiği "Waterloo" şarkısıyla birinci olur. ABBA, Eurovision Şarkı Yarışması sayesinde dünyaca ünlü bir grup olmayı başarır ve efsaneler arasına girer. Eurovision Şarkı Yarışması ile

¹³<https://eurovision.tv/event/edinburgh-1972>.

¹⁴<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1973>.

uluslararası müzik endüstrisinin simbiyotik ilişkisinin gelişme gösterdiği yıllar 1970'ler ise, bu evrenin en çarpıcı momentleri 1974, şarkıcısı/grubu ise elbetteki ABBA'dır.

“Waterloo”, 2005 yılında Kopenhag'da düzenlenen “50 Yılın Birincileri” isimli yarışmada şimdiye kadar yapılan en iyi Eurovision şarkısı seçilir. ABBA grubu, 1973 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'na ‘Ring Ring’ adlı şarkıyla katılmayı dener, fakat İsveç ulusal elemelerinde üçüncü sıraya yerleşir. Grup, 1974'deki yarışma için ‘Waterloo’yu seçmeden önce bir süre tereddüt eder ve “Hasta Mañana”nın yarışmaya daha uygun bir şarkı olacağını düşünür. Fakat “Hasta Mañana”nın sadece Agnetha Fältskog tarafından söylenmesinden dolayı ABBA grubu dört üyesinin de bu yarışmada olması gerektiğini düşündüğü için “Waterloo” şarkısıyla yarışır.¹⁵

1975 yılında gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması, 22 Mart'ta İsveç'in Stockholm kentinde düzenlenir. 1975 yılında günümüzde de kullanılan puanlama yöntemine geçilir. Buna göre her ülke beğendiği on şarkıya 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 şeklinde puan vererek değerlendirmesini yapar. 1975 yılındaki yarışmaya toplam 19 ülke katılır. Yunanistan yarışmadan çekilirken Türkiye'nin ilk kez yarışmaya katılması bir başka yeniliktir. Fransa ve Malta ise yarışmaya geri dönmüştür. Yarışmanın finalinde Teach-In grubunun seslendiği “Ding Dingo” adlı şarkı Hollanda'ya birincik getirir.¹⁶ Bülend Özveren yarışma sonucunu şu sözlerle değerlendirir:

“Bir başka örneği var mı bilmiyorum bir grup düşünün 69 tane şarkısı kendi ülkesinde bir numaraya yükseliyor ve dünyada da çok seviliyor. Bu 69 plaktan kaset ya da cd yok o tarihlerde 35 tanesi kendilerinin çalıp söyledikleri şarkılar zaman zaman da enstrümantal 34 tanesini de Cliff Richard seslendiriyor, müthiş bir başarı bu. Shadows grubundan bahsediyorum. Büyük Britanya The Beatles'ı dünyaya tanıttı, Cliff Richard'ı tanıttı aynı dönemlerde bir de The Shadows vardı. The Shadows 75 yılında bizim sonuncu olduğumuz Hollanda'da TEACH-In grubunun birinci olduğu 19. Yarışmada “Let Me Be The One“ adlı şarkıyla yarıştı İngiltere adına fakat dokuzuncu kez biliyorsunuz Büyük Britanya'nın tuhaf bir birinciliği var, toplamda 15 kez ikinciliği Büyük Britanya'nın. İşte 75 yılında Stockholm'de The Shadows grubu “Let me The One “şarkısıyla ülkesine dokuzuncu kez ikincilik getirdi. Eurovision Şarkı Yarışması'nın ilk 18 yılında iki ülke çok ön plana çıktı. Hollanda ve Fransa.

¹⁵<https://eurovision.tv/event/brighton-1974>.

¹⁶<https://eurovision.tv/event/stockholm-1975>.

Fransa sonra bir kez daha birinci olacak ileri bir tarihte, Hollanda son birinciliği bizim sonuncu olduğumuz Stockholm'deki yarışmada kazandı. Teach-In grubu "Ding-a-dong" adlı parçayla ülkelerine 4. ve son birinciliği getirdiler. Ama bu grup çok ünlü olmasına rağmen kısa zaman dilimi içinde daha 1980'lere gelmeden dağıldı, unutuldu gitti" (Eurovision'a Doğru 8. Bölüm).

1976 yılında Hollanda, Eurovision Şarkı Yarışması'na üçüncü kez ev sahipliği yapar. Yarışmanın finaline toplam 18 ülke katılır. Türkiye ve Malta yarışmaya katılmama kararı alırken Yunanistan ve Avusturya yarışmaya tekrar döner¹⁷. Bu yılki yarışmada orkestra kurallarında bir değişiklik vardır. Şarkılardaki bazı pasajların canlı orkestra tarafından beğenilmemesi durumunda o pasajların playback olarak seslendirilmesine olanak verilir. Ülkelerin çoğu, bu imkan sayesinde daha iyi bir sonuç kazanacaklarını düşünür. Bunun dışında dil serbestliği kuralı bu yıl da geçerli olduğundan, birçok ülke şarkılarını İngilizce söylemeye karar verir. Yarışmanın finalinde Birleşik Krallık adına yarışan Brotherhood of Man "Save Your Kisses For Me" adlı şarkısı ile üçüncü kez ülkesine birinciliği kazandırır ve bu şarkı yaklaşık altı milyon kopya satarak yarışmanın bu zamana kadar en başarılı şarkılardan biri olarak büyük bir uluslararası hit haline gelir.

1977 yılındaki Eurovision Şarkı Yarışması, Londra'daki Wembley Konferans Merkezi'nde gerçekleşir. Yarışma, kameramanların ve teknisyenlerin grevi sebebiyle beş hafta ertelenir. Yarışmanın 2 Nisan'da düzenlenmesi gerekirken, 7 Mayıs'a kadar gerçekleşmez. Yarışmaya 18 ülke katılır. İsveç geri dönerken, Yugoslavya çekilme kararı alır. 4. sırada seslendirme yapması beklenen Tunus son anda yarışmadan çekilir. Bu yıl yarışmaya katılan ülkelerin şarkılarını tekrar kendi ulusal dillerinde söyleme zorunluluğu getirilir, fakat Belçika ve Almanya kurallar değişmeden önce kayıtlarını İngilizce verdikleri için onların şarkıları İngilizce olarak kabul edilir¹⁸. 1977 yarışmasını Fransa adına Marie Myriam kazanır.

1978 yılında Eurovision Şarkı Yarışması büyük finali Fransa'nın başkenti Paris'te yapılır. Yarışma, Tunus, Fas, Cezayir, Doğu Almanya, Çekoslovakya, Polonya,

¹⁷<https://eurovision.tv/event/the-hague-1976>.

¹⁸<https://eurovision.tv/event/london-1977>.

Macaristan, Bulgaristan, SSCB, Hong Kong ve Japonya gibi Avrupa Yayın Birliği (EBU)'ne üye olmayan ülke televizyonlarından da yayınlanır (Kuyucu, 2011:61). Yarışmanın finalinde İsrail "Ah- Bah- Nee- Bee" adlı şarkısıyla ardışık bir şekilde beş ülkeden 12 tam puan alarak birinciliği elde eder. Bülend Özveren, 1978 yılında Paris'te yapılan büyük finale ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

"İki tane şarkı kalmıştı bakın neler onlar: Bunlardan bir tanesi aslında iki tanesi de İspanyol bayan bunlardan bir tanesi 50 İspanya doğumlu Mayte, diğeri 52 İspanya doğumlu Maria, 1977 yılında bir araya geliyorlar ve bir ikili oluşturuyorlar. Kendilerine Baccara adını veriyorlar. Baccara ikilisi oluştukları o yıl "Yes Sir I Can Boogie" şarkısı ile Avrupa da kendine önemli bir konum elde ediyor çok seviliyorlar işte bu başarı üstüne Lüksemburg Radyo Televizyonu bir davet çıkardı, bizim adımıza yarışır mısınız dediler, onlar da kabul ettiler ve Paris'te Lüksemburg'u temsil ettiler ve şarkılarının adı da "Parlez- Vous Francois". Bu şarkıyla büyük iddiaları vardı ama ancak 7. olabildiler. Hakikaten büyük havaları vardı çünkü hepimiz yine o geçen programda sözünü ettiğim Paris'in o çevre yolu kenarındaki Concorde Lafeyette'de kalıyorduk. Provalar hatta yarışma yanındaki kongrede yapılıyordu, ister istemez herkes birbirini lobide görüyordu, daima vizon kürkleri içinde, çok şık ve bakımlılar, kapıda rollsroyce arabalar bekliyor alınıyorlar, götürüyor, getiriyor onları ve havaları müthişti yani Lüksemburg adına bir kez daha birinci olacağız diyorlardı ama olamadılar" (Eurovision'a Doğru 8. Bölüm).

1979 yılında Kudüs'de gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması'nı İsrail, Avrupa çapında bir hit olan "Hallelujah" şarkısı ile bir kez daha kazanır. Bu yarışmada daha önce Eurovision Şarkı Yarışması'nda yer almış pek çok yorumcu bu yıl tekrar yarışmada boy gösterir. Örneğin 1973'te Lüksemburg adına yarışan ve birinciliği elde eden Anne-Marie David bu yarışmada Fransa'yı, Anita Skorganise tekrar Norveç'i temsil eder¹⁹.

1980 yılında İsrail Televizyonu yarışmaya ev sahipliği yapmayı reddeder. Tartışmadan sonra yarışmanın Lahey'deki Hollanda TV NOS tarafından düzenleneceğine karar verilir. 1980 yılındaki yarışmada da 1975 yılındaki oylama sistemi devam eder ve yarışmanın finalinde daha sonra "Bay Eurovision" olarak adlandırılacak olan Johnny Logan, İrlanda'nın ikinci zaferini garantiler. 1980 yılında

¹⁹ <https://eurovision.tv/event/jerusalem-1979>.

yarışan Logan, daha sonra 1987 yılında tekrar yarışmayı kazanarak birinciliği iki kez elde eden şarkıcı olarak tanınacaktır²⁰.

1981 yılında Eurovision şarkı Yarışması'nda her yıl yaşanan puanlamanın yarattığı rekabet ve heyecan bu yıl da yaşanır. O yıl verilen puanlar birbirini tutmaz, bir ülke bir şarkıcı ya da topluluğa yüksek puan verirken bir başka ülkenin aynı şarkıya hiç puan vermemesi yadırganır. 1981 Eurovision şarkı Yarışması 4 Nisan 1981 günü İrlanda'nın Dublin şehrinde yapılır. Yarışma 30 ülkeden 40 kadar radyo ve televizyon tarafından canlı olarak yayınlanır. Bu ülkelere içinde Avrupa Yayın Birliği'ne üye olan ülkelerin yanında Mısır televizyonu da vardır. Ayrıca İsrail ve Kıbrıs'ta da Eutelsat uydusu aracılığı ile izlenir (Kuyucu, 2011:99). Yarışmanın finalinde İngiltere adına yarışan Bucks Fizz grubu "Making Your Mind Up" adlı şarkı ile birinciliği elde eder.

1982 yılında Eurovision şarkı Yarışması, İngiltere'nin Harrogate şehrinde düzenlenir. Bu yarışmada her yarışmacı ülkenin milli marşı, yarışmacılar sahne almadan önceki boşlukta seslendirilir. Bu durum yarışma tarihinde bir ilktir. Her ülkenin milli marşı yayınlanırken o ekrana ülkenin bayrağı da gelir. Eurovision şarkı Yarışması finallerine aralıksız olarak katılan tek ülke olan Almanya adına yarışan Nicole, seslendirdiği "Ein Bibchen Frieden" adlı şarkısıyla birinciliği elde eder.

1983 yılında Münih'te yapılan yarışmada 20 ülke rekabet etmektedir. Bir kadın sunucu bu yarışmayı ilk kez üç dilde sunar. Avrupa Yayın Birliği'nin iki resmi dili (Fransızca ve İngilizce) olmasına rağmen yarışmanın ev sahibi olmasından dolayı, Almanca üçüncü dil olarak kullanılır. Yarışmanın finalinde Lüksemburg adına yarışan Corinne Hermes "Si La Vie Est Cadeau" adlı şarkısıyla beşinci kez ülkesine birinciliği kazandırır.

1984 yılında Lüksemburg, 4. kez yarışmaya ev sahipliği yapar. Bu yıl katılımcı ülke sayısı bir önceki yıla göre azalarak toplam 19 ülkeyle sınırlanır. İrlanda Johnny Logan'ın yazdığı 'Sean Sherrard' ile yarışmayı ikincilikle bitirirken, İsveç

²⁰ <https://eurovision.tv/event/the-hague-1980>.

adına yarışan, Herreys grubunun yorumladığı “Diggi- Loo Diggi- Ley” adlı şarkı birinciliği elde eder²¹.

1985 yılında yarışmanın finali İsveç’in Göteborg kentinin en büyük salonu olan Scandinavium’da yapılır. O tarihe kadar tiyatro ya da tiyatrodan biraz daha büyük mekanlarda yapılan Eurovision Şarkı Yarışması finalleri içinde en büyük en modern salon 1985 yılındaki bu salondur. Yarışmada 19 ülke yarışır, oy verme ve jüri sistemi 1975’den beri aynıdır ve yarışmanın finalinde Norveç adına yarışan Bobbysocks grubu²² “La det swinge” adlı şarkısıyla ilk kez birinciliği kazanır.

1986 yılında yarışmanın finali Norveç’in kıyı kenti Bergen’de 20 ülkenin katılımıyla düzenlenir. Hollanda ve Yugoslavya geri dönerken İtalya ve Yunanistan yarışmadan çekilir. İzlanda da ilk kez yarışma da boy gösterir. Yarışmanın finalinde Belçika adına yarışan Sandra Kim “J’aime la vie” adlı şarkısıyla birinci olur²³.

1987 yılında yarışmanın finali Belçika’nın başkenti Brüksel’de 22 ülkenin yarıştığı bir etkinliğe sahne olur. Oylama prosedürü aynıdır. 1980 yılında İrlanda adına yarışan Johnny Logan, ilk birinciliğinden 7 yıl sonra Brüksel’de bu kez “Hold Me Now” adlı şarkısıyla İrlanda’ya bir kez daha birincilik getirir²⁴.

1988 yılında Eurovision Şarkı Yarışması finalleri Dublin’de 1500 kişilik Simons Court salonunda gerçekleştirilir. Yarışmaya 21 ülke katılır ve finalde Türkiye adına yarışan MFÖ grubu istenilen sonucu alamasa da, bir başka Türk asıllı besteci olan Atilla Şereftuğ, Celine Dion’un İsviçre adına yorumladığı “Ne partez pas sans moi” adlı parçası’nın bestecisi olarak İsviçre’ye ikinci birinciliği getirir. Celine Dion bu birincilikle ünlü olur ve 9 yıl sonra “Titanic” filmiyle ve bu film için seslendirdiği “My Heart Will Go On” parçasıyla adını tüm dünyaya duyurur. Yine o yarışmayla ilgili

²¹ <https://eurovision.tv/event/luxembourg-1984>.

²² Bobbysocks grubundaki iki kadın solist Eurovision Şarkı Yarışması’na daha önce ayrı olarak katılır fakat 85 yılında Norveç adına ilk kez bu grup ismiyle bir araya gelerek Norveç’i temsil ederler ve üç yıl sonra da ayrılırlar (Eurovision’a Doğru 11. Bölüm).

²³ <https://eurovision.tv/event/bergen-1986>.

²⁴ Johnny Logan o tarihe kadar iki kez birinci olmuş tek yorumcu olarak Eurovision tarihinde yer alır fakat daha sonra 1992 yılında Linda Martin’in seslendirdiği “Why Me” adlı şarkının bestecisi olarak bir kez daha birincilik elde ederek üçüncü kez birinci olan ve sahneye çıkıp ödül alan tek sanatçı olur.

ilginç bir detay daha vardır. Lüksemburg’u temsil eden Lara Fabian, oylama sırasında yarışmayı ön sıralarda bitirecek gibi görünsede iyi bir sonuç elde edemez. Ancak daha sonra Lara Fabian çok ünlü bir sanatçı olur.

1989 yılında Eurovision Şarkı Yarışması İsviçre’nin Lozan kentinde 22 ülkenin katılımı ile gerçekleştirilir. Oylama ve jürinin aynı sistemle devam ettiği yarışmanın finalinde Yugoslavya adına yarışan Riva grubu “Rock Me” adlı şarkı ile birinci olur. Bu yarışmada Fransa adına yarışan Natalie Gili, 11 yaşında sahneye çıkar.

1990 yılında Eurovision Şarkı Yarışması finalleri Zagreb’de düzenlenir. Yarışmaya 22 ülke katılır ve finalde İtalya adına yarışan Toto Cutugno²⁵ “Insieme 1992” adlı şarkısıyla İtalya’ya ikinci kez birinciliği getirir. 1990 Eurovision Şarkı Yarışması’nın Avrupa finalinin oylama sonuçlarında ilginç bir durum yaşanır. Bu durumu Bülend Özveren şöyle aktarır:

“İspanya adına yarışan Azucar Monero ikilisi değişik bir yöntemle yarışmak istedi. Avrupa Yayın Birliği (EBU) o zamanlar böyle isteklere izin veriyorlardı. Orkestra ile şarkı söyleyebildiğiniz gibi şarkının belirli bölümlerini playback olarak da verebiliyordunuz yayına. Bu zor bir olay. Çünkü bir tarafta orkestra çalacak ve playback de senkron yani eş zamanlı gidecek nitekim Azucar Monero ikilisi sahneye çıktığı zaman orkestra ve playback arasında hiçbir zaman uyum sağlanamadı. Denedi ve sanatçılar sinirlenip sahneyi bıraktılar aradan bir zaman geçtikten sonra yine geldiler. Bu sefer Azucar Monero ikilisi hem orkestranın uyumu hem de arkadan gelen playbackın uyumu ile şarkıyı okuyabildiler ve bu şarkı da 90 yılından aklımızda kalanlardan bir tanesi oldu.” (Eurovision’a Doğru 13. Bölüm).

1991 yarışmasının finali İtalya’nın başkenti Roma’da 22 ülkenin katılımı ile gerçekleştirilir. Jüri ve oylama sisteminde bir değişiklik olmaz. Yarışmayı 1964 yılında İtalya’ya ilk birinciliği kazandıran Gigliola Cinguette diğeri de geçen yıl İtalya’ya birinciliği kazandıran Toto Cutugno sunar. Yarışmayı İsveç adına yarışan Carola “Fanged Aven Stormwind” adlı şarkısıyla üçüncü kez kazanır. Bu yarışmanın finalinde ilginç bir sonuç yaşanır. Yarışmanın finalinde İsveç ve Fransa toplam 46 puan alır. Bu sonuç sonrası Avrupa Yayın Birliği’nin 1975 yılından sonra oylama sisteminin

²⁵Toto Cutugno, San Remo Müzik Festival’ine 13 kez katılan ve 1980 ve 1983 yıllarında bu festivali birinci olarak tamamlayan bir sanatçıdır. Toto Cutugno müzik çalışmalarına devam ederken 2005 yılında San Remo yarışmasına bir kez daha katılır ama dereceye giremez.

değişmesiyle birlikte aldığı kural devreye sokulur. Bu kurala göre eğer iki ülke ya da fazlası aynı puanla birinci olursa hangisinin daha çok 12 puan aldığına bakılır, bundan sonra tekrar eşit olduğu görülürse, ikinci en yüksek puanı (10 puan) kim en fazla almışsa o birinci seçilir. Bu kural doğrultusunda Fransa'nın iki kez, İsviçre'nin de beş kez 10 puan aldığı görülünce yarışmayı İsveç kazanır.

1992 yılında İsveç'in Malmö kentinde gerçekleşen 37. Eurovision Şarkı Yarışması finaline 23 ülke katılır. Avrupa finalinde oylama daha önceki yıllarda olduğu gibi halk jürileriyle sürdürülür. Yarışmanın finalinde İrlanda adına yarışan Linda Martin "Why Me" şarkısı ile dördüncü kez ülkesine birincilik ödülünü götürür.

1993 yılında yarışmanın finali, herkes tarafından Dublin'de yapılacağı düşünülürken final İrlanda'nın küçük nüfuslu bir kasabası olan Millstreet'de düzenlenir. Yarışmaya 25 ülke katılırken oylama ve jüri yönteminde bir değişiklik olmaz. Finalde İrlanda adına yarışan Niamh Kavanagh "In Your Eyes" adlı şarkısıyla ülkesine büyük ödülü kazandırır. 1993 Eurovision Şarkı Yarışması'nın finalinden sonra Avrupa Yayın Birliği'nin yarışmaya katılan ülkelerin sayısının artmasından dolayı bir karar alır. Bülend Özveren bu kararın alınma sürecini şöyle aktarır:

"Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla Varşova'da merkezi olan Doğu blok ülkelerinin yayın kuruluşu Intervision idi, oraya bağlı olan eski Doğu Avrupa ülkeleri artık hürriyetlerini kazanınca Avrupa Yayın Birliği'ne üye olmaya başladılar ve birden bire de yarışmaya katılan ülkelerin sayısı çoğalmaya başladı. Böyle bir durum olunca da Avrupa Yayın Birliği bir karar aldı. Yarışma tamamlandıktan sonra son yedi ülke bir sonraki yarışmaya katılamayacaktı. Ve Burak Aydos otomatik olarak aldığı on puanla 21. Sırada yer aldığı için Türkiye bir sonraki sene yarışmaya katılamadı. Avrupa yayın Birliği herkes katılmak istediği için yarışmaya dedi ki: Önce kendi aranızda bir eleme yapmanız gerekiyor. Bu elemelerde başarılı olan üç ülkeyi alacağız ve neticede Bosna Hersek, Slovenya, Hırvatistan, Macaristan, Slovakya, Romanya ve Estonya eski Doğu Avrupa ülkesi yedi ülke 3 Nisan 1993 tarihinde Slovenya'nın başkenti Ljubliana'da özel bir elemasyon yarışmasına katıldılar ve oradaki sonuca göre Bosna Hersek, Hırvatistan ve Slovenya ilk kez Doğu Avrupa ülkeleri olarak Eurovision'da yarışma hakkını elde etmiş oldu (Eurovision'a Doğru 15. Bölüm).

1994 yılında Dublin'de gerçekleşecek olan Eurovision Şarkı Yarışması'na alınan sonuçtan dolayı Türkiye katılamadı, fakat Estonya, Macaristan, Litvanya,

Polonya, Romanya, Rusya ve Slovakya olmak üzere toplam yedi Asya ülkesi yer aldı. Bu yarışmada Polonya adına yarışan Edyta Gorniak toplamda 166 puan alarak yarışmayı ikinci sırada tamamlarken aldığı 226 puanla Polonya'ya 60 puan fark atan ve İrlanda adına yarışan Paul Harrington ve Charlie McGettigan'ın birlikte seslendirdiği "Rock 'n' Roll Kids" ilk defa bu kadar yüksek bir puanla birinciliği elde etti. İrlanda'nın bu birinciliği, üst üste üçüncü kez ve toplamda altı kez kazandığı bir başarıydı. Litvanya ise ilk defa girdiği bu yarışmada sıfır puan alarak sonuncu sıraya yerleşti. Bu sene gerçekleştirilen Eurovision Şarkı Yarışması'nda "Riverdance" adıyla bilinen İrlanda'nın modern halk dansı, yarışmaya katılan ülkelerin sahnede sergiledikleri performansları sırasında dikkat çekerek o yıl bir fenomen haline geldi²⁶.

1995 yılında yarışma finali İrlanda'nın başkenti Dublin'de ikinci kez The Point Theatre'da gerçekleştirilir. 23 ülke katıldığı yarışmada puanlama ve jüri sistemi aynıdır. Yarışmanın finalinde Norveç adına yarışan Secret Garden ikilisi "Nocturne"²⁷ parçasıyla birincilik alır. Bu ikili bu parçayla Norveç'e 10 yıl sonra ikinci kez birinciliği getirmiş olur. Bu yılın öne çıkan olaylarından biri de Kuzey ülkelerinin büyük başarı elde etmesidir. Norveç yarışmayı birinci bitirirken İsveç üçüncü sırada yer alır. Danimarka ise yarışmayı beşinci sırada tamamlar. Almanya ise tarihinin en kötü sonucunu bu yarışmada alır. Almanya adına yarışan Stones and Stones grubu Malta'dan aldığı 1 puanla yarışmayı son sırada tamamlar fakat referans ülkesi²⁸ olduğu için yarışmayı son sırada tamamlamasına rağmen ertesi yıl yarışma finallerine yine doğrudan katılır.

1996 yarışmasının finali Norveç'in başkenti Oslo'da, toplam 23 ülkenin katılımı ile gerçekleştirilir. Jüri ve oylama sisteminde bu yıl da bir değişiklik yoktur.

²⁶ <https://eurovision.tv/event/dublin-1994>.

²⁷ 1995 Eurovision Şarkı Yarışması'na katılan tüm şarkılar vokal ve enstrüman bölümleriyle toplam üç dakika sürer. Fakat bu şarkının sadece 45 saniyesi vokalli geçer ve vokal bu 45 saniye içinde de toplam 24 kelime söyler. Birçok delegasyon başkanı bu duruma itiraz edip Norveç'i devre dışı bırakmak ister fakat Avrupa Yayın Birliği bu itirazları kabul etmez.

²⁸ Eurovision Şarkı Yarışması için her yıl en çok parayı ödeyen ve bu sayede düzenlenen her yarışmaya katılma hakkı bulunan ülkeler. Bülend Özveren'in "Parayı Verenler Düdüğü Çalanlar" sözleriyle tanımladığı "Big Five" olarak da bilinen beş ülkeden biri Almanya. Diğer dört ülke ise Fransa, İtalya, İspanya ve Birleşik Krallık'tır.

ESC 1996'yı İrlanda adına yarışan Eimear Quinn²⁹ "The Voice" adlı parçasıyla kazanır. Bu yıl ayrıca Avrupa Yayın Birliği'nin 1995 yılında aldığı bir karar uygulamaya geçirilir. Buna göre yarışmaya katılan tüm ülkeler, şarkılarının ses kayıtlarını diğer ülkelere gönderir ve Avrupa finalinde olduğu gibi toplanan halk jürileri yalnız sesleri dinleyerek yani görüntü olmadan değerlendirme yapar. Bu şekilde en az puanı alan ülkeler yarışmaya veda eder. İşte ilk kez uygulandığı yıl Almanya, İsrail, Danimarka, Macaristan, Rusya, Makedonya ve Romanya yarışma dışında kalır. Almanya bir referans ülkesi olduğu halde finalde bu kural doğrultusunda kendine yer bulamaz.

1997 yılında gerçekleşecek olan Eurovision Şarkı Yarışması'yla ilgili en önemli yenilik, uygulanmaya tam olarak başlanmayan fakat yine de pek çok katılımcı ülke tarafından ilk defa denenilen Televoting sistemidir. Toplam 23 ülkenin katıldığı yarışmanın finali İrlanda'nın Dublin kentinde yapılır. Türkiye'nin üçüncülük elde ettiği yarışmada birinciliği 227 puan toplayan İngiltere kazanır. Light- Katrina- The Waves grubunun yorumladığı "Love The Shines" adlı şarkı ile birinci olan İngiltere, en yakın rakibi İrlanda'dan 70 puan fazla almıştır.

1998 yılında İngiltere'nin Birmingham kentinde yapılacak olan Eurovision Şarkı Yarışması tarihe geçen bir etkinlik olur. Yarışma birinciliği elde eden İsrail bu başarıyı bir 'trans' şarkıcı ile kazanır. Yarışma finallerinde cinsiyet değiştirerek kadın olduğu için engellenmek istenen ve İsrail'i temsil edemeyeceği iddia edilen Dana'nın, "Diva" adlı şarkısı 174 puan alır. Dana yarışmadan önce özellikle muhafazakar Yahudi kesimlerce tepki almış ve ameliyatla cinsiyet değiştirmiş birisinin İsrail'in onurunu zedeleyeceği iddia edilmiştir (Kuyucu, 2011:257).

1999 yılında yarışmanın finali İsrail'in Kudüs kentinde 23 ülkenin katılımı ile yapılır. Yarışmanın ilk kez üç kişi tarafından sunulması Eurovision tarihinde bir başka ilktir. Oy verme ve jüri sistemleri değişmez. Televoting sistemiyle gelen oylar

²⁹ Eimear Quinn İrlanda'ya beş yıl içerisinde 4. kez birinciliği getirir ve kazanılan bu başarı ile İrlanda yedinci kez birinciliğe ulaşır. Bu durum Eurovision Şarkı Yarışması tarihi boyunca karşılaşılan rekor bir sonuçtur. Bir diğer rekor sonuç ise Büyük Britanya'nın günümüze kadar olan yarışmaları on beş kez ikinci olarak tamamlamasıdır.

sonucunda İsveç adına yarışan Charlotte Nilsson³⁰ “Take me to your Heaven” adlı parçasıyla ülkesine dördüncü kez birinciliği kazandırır. 1999 yılı Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finalinde Kudüs’te Almanya’yı Sürpriz adında bir grup temsil eder. Bu grubun üyelerinin hepsi Türklerden oluşur ve parçalarının adı da “Kudüs’e Seyahat” tir. Grup Sürpriz yarışma sonunda 140 puan toplayarak yarışmayı 3. sırada tamamlar. Böylece Türkiye adına yarışmayan bir Türk grubu Eurovision Şarkı Yarışması finalinde önemli bir başarı elde etmiş olur.

2000 yılında İsveç’in Stockholm kentinde düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışması, 13.000 izleyici ile bir rekora imza atar. 24 ülkenin katılımı ile Globen Arena’da gerçekleşen yarışmanın finalinde birinciliği Danimarka adına yarışan Olsen kardeşlerin seslendirdiği “Wings of Love” adlı şarkı kazanır. 2001 yarışmasının finali Kopenhag’da 23 ülkenin katılımıyla yapılır. Finalde birinciliği, etkinliğe ilk kez katılan Baltık ülkesi Estonya adına yarışan Tanel Padar ve Dave Benton, “Everybody” adlı parçaları ile kazanır. 2002 yılında yarışmanın finali Estonya’nın başkenti Talin’de toplam 24 ülkenin katılımı ile gerçekleştirilir. Finalde birinciliği Letonya adına yarışan Marie N³¹ “I Wanna” adlı şarkısıyla kazanır.

2003 yılında 1997 yılında başlayan ve hala uygulanmaya devam eden Televoting sistemi katılımcı ülkelerin tamamında gerçekleşecektir. Bunun için her ülkeye 1 ile 26 arasında biten birer telefon numarası verilmesi kararlaştırılır. Oylama numaralarının ilanından sonra başlayacak ve beş dakika süre içinde tamamlanması amaçlanan oylamada her ülke bu beş dakikalık süre içinde oy vermek istedikleri ülkenin numarasını arayarak oy verecektir. Her ülke jürisinden gelen oylar kümülatif olarak toplandıktan sonra en yüksek oyu alan ülkeden en düşük oyu alan on ülke 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 şeklinde o ülkenin ulusal ağ puanını oluşturacaktır. EBU’nun gerçekleştirdiği Televoting sistemi öylesine detaylı bir biçimde tasarlanmıştır ki aynı anda gelecek telefon sayısının şebeke kilitlemesini önleyecek bir bant genişliğinden

³⁰Charlotte Nilsson 9 yıl sonra yani 2008 yılında Belgrad’da ülkesine Eurovision finallerinde bir kez daha temsil eder fakat yarışmayı 18. sırada tamamlar.

³¹ Letonyalı Marie N, ülkesini 2000 ve 2001 yılında da temsil eder fakat o yıllarda başarılı olamaz.

tutun da, aynı telefonun bu beş dakikalık oylama süresi içinde en fazla üç kez aranarak oy verebilmesine kadar çeşitli teknik önlemler bile düşünülmüştür (Kuyucu, 2011:285). 26 ülkenin katıldığı yarışmanın Avrupa finali Letonya'nın başkenti Riga'da yapılır. Çok çekişmeli geçen yarışmanın final oylaması sonucunda Türkiye, toplam 167 puanla 28 yıl sonra ilk kez birinci olur. İkinciliği 165 puanla Belçika elde ederken Rusya ise yarışmayı 164 puanla üçüncü olarak tamamlar. İngiltere ise ilk kez sıfır puan alarak yarışmayı sonuncu olarak bitirir. Yarışmanın final gecesinden sonra Bülend Özveren düşüncelerini şöyle aktarır:

“Riga’da beklenmeyen bir başarı gösteren Belçikalı Urban Trad grubu büyük bir çekişmenin ardından yarışmayı ikinci sırada bitirmişti. Ben şarkılarını ilk dinlediğimde hangi dille söylediklerini anlamamıştım. Artık herşey serbest olduğu için herhalde o zamanlar Afrika’da kullanılan herhangi bir dille söylüyorlar o zamanlar sömürgeydiler ya öyle düşünmüştüm. Letonya’daki sunucular toplantısına girdiğimizde Belçikalı meslektaşım sorduğumda bu nerenin dili diye sorduğumda bu dil hiçbir yerin dili değil dedi. Yapay bir dil dedi. Besteci yaptığı bestesini vokallerin gireceği yere de o müziğin akışına uygun uyduruk yapay bir dilden sözler yazıldı ve bu şekilde okuyorlar dedi. Bunun dışında Riga’da yapılan yarışmada TRT Eurovision çalışanlarının direk ilgi gösterdiği çok ilgi gösterdiği kişiler kuşkusuz Ruslardı. Ruslar dediğimiz de aklımıza o sırada hem Rusya’da hem de Avrupa da o süre çok popüler olan Tatu ikilisi aklımıza geliyor. Fakat Tatu ikilisi çok ilgi odağı olmalarına rağmen şmarıklarının haddi hesabı yoktu. Ne bir röportaj yapıyorlar ne de kendilerine özel bir toplantıya katılıyorlar, provalara geç kalıyorlardı ve bütün çalışanlardan nefret duyguları geliyordu. O kadar emindiler ki yarışmayı birinci bitireceklerinden ama yarışmayı üçüncü bitirdiler” (Eurovision’a Doğru 19. Bölüm).

2004 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda ilk kez gerçekleştirilecek yarı finale ev sahipliği yapan ülke Türkiye olur. 12 Mayıs 2004 tarihinde gerçekleştirilen yarı finalde, geçen yılki yarışmada ilk on beşe giremeyen ülkeler ile yarışmaya bu sene ilk kez katılmak isteyen ülkeler yarışır. Toplam 22 ülkenin yarıştığı yarı final gecesinde ilk on dereceyi alan ülke ve sanatçıları 15 Mayıs günü yapılacak olan finalde finalist 14 ülke ile beraber yarışma hakkını kazanır (Kuyucu, 2011:308). 15 Mayıs 2004 tarihinde İstanbul’da Abdi İpekçi Arena’da gerçekleşen final akşamı Sertab Erener’in küçük bir konseriyle başlar. Toplamda 24 ülke içerisinde birinciliği Ukrayna adına 280 puan toplayan Ruslana, “Wild Dance” adlı şarkısıyla elde eder.

2005 yılı Eurovision Şarkı Yarışması finali Ukrayna'nın başkenti Kiev'de spor salonunda yapılır. Finalde aynı İstanbul'da olduğu gibi 24 ülke yarışır. Helena Papparizu Yunanistan adına "My Number One" adlı parçasıyla birinciliği ülkesine kazandırır. 2005, Eurovision açısından özel bir yıldır. Avrupa'nın hatta dünyanın en büyük müzik organizasyonu olan yarışma, 2005 yılında 50. yılını kutlar. Bu kapsamda Danimarka'nın başkenti Kopenhag'da "Congratulationas" adlı özel bir gece düzenler. Bu yarışma için Eurovision tarihine damgasını vuran 100 şarkı seçilir ve bu yüz şarkı Haziran ayı boyunca internette yapılan oylama ile müzikseverlerin beğenisine sunulur. 100 şarkının internet üzerinden topladığı oylar sonucunda ilk on dörde giren şarkı 22 Ekim 2005 akşamı elli yılın birincisi olmak adına yarışır. 50 Yılın Birincisi Yarışması'nda yarışan on dört ülke kazandıkları yılın şarkılarını (Tablo 1) tekrar seslendirir.

Yarışan on dört şarkı, otuz ülkenin verdiği oylarla değerlendirilir. Yarışma prosedürüne göre on dört şarkıdan en yüksek beş puan alan şarkı finale kalır ve ikinci bir oylama daha yapılır. 50 Yılın Birincileri Yarışması'nda hem Televoting sistemi ile puan verilirken hem de ihtisas jürisi puanlama yapar. Televoting ve jürinin puanları eşit ve ağırlıklı yüzde elli ve yüzde elli oranında hesaplanır. Yarışmanın puanlaması sonucunda ilk beşe giren şarkılar daha sonra on dakika süren ve tamamen halkoyu (Televoting sistemi) ile yeniden puanlandırılarak 50 Yılın Birincisi seçilir. Oylama sonucunda en yüksek beş puanı alan ve finale kalmayı başaran şarkılar şöyledir:

1. Waterloo: 331 Puan
2. Nel Blu Dipinto Di Plu: 200 Puan
3. Hold Me Now: 182 Puan
4. My Number One: 167 Puan
5. Save Your Kisses For Me: 154 Puan

"Congratulationas" 50 Yılın Birincisi Yarışması'nda finale kalan beş şarkı için on dakika süren bir oylama daha yapılır. Bu kez halkoyu³² tarafından belirlenecek olan final oylaması sonucunda "Waterloo" şarkısı toplam 329 puanla Eurovision Şarkı Yarışması'nın 50 yıllık tarihindeki en iyi şarkısı seçilir (Kuyucu, 2011:536).

³² Final oylamasında yapılan halk oylamasında ülkeler kendilerine de puan verebildiler.

2006 yılında Atina’da yapılan finalde 24 ülke yarıştığı gibi bu yarışmada bütün katılımcı ülkeler Televoting sistemi ile oy kullanmak zorundadır, ancak oylar verilirken bir değişiklik yapılır. Daha önceki yıllarda herhangi bir ülkeye bağlanırken jüri sözcüsü 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 diye puanları sayarken, bu sene otomatik olarak ilk 7 puan doğrudan ekranda yansır ve sunucu sadece 8,10 ve 12 puanı söyler. Birinciliği ise Finlandiya adına yarışan Lordi grubunun seslendirdiği “Hard Rock Hallelujah” şarkısı elde eder. Lordi grubunun birinci olmasını ilginç bir durum olarak nitelendiren Bülend Özveren sonuçla ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

“Ben onlarla aynı otelde kalıyordum ama onların gerçek kimlikleri hiç anlayamadık çünkü o tuhaf giysileriyle görüyorduk hep. Finlandiya adına Lordi grubu “Hard Rock Hallelujah” ile yarışmayı birinci sırada tamamladı. Ben bu yarışmada gençler oy kullanırsa bunlar birinci olur demiştim nitekim de öyle oldu” (Eurovision’a Doğru 23. Bölüm).

2007 yılı Eurovision Şarkı Yarışması’nın finali Helsinki’de yapılır. 24 ülkenin yarıştığı finalde oy verme sistemi yalnızca Televoting sistemiyle gerçekleşir. Yarışmada birinciliği ilk kez Sırbistan³³ adına yarışan Marijia Serifovic “Molitva” adlı şarkısıyla elde eder. Marijia Serifovic Avrupa finalinin hemen sonrasında basın toplantısında babasının ve dedesinin Türk asıllı olduğunu söyler ve yarışmadan sonra bu yıl ilki yapılan EBU’nun gerçekleştirdiği Avrupa turnesine çıkar. Bu arada Finlandiya Eurovision Şarkı Yarışması’nı ilk kez HD olarak yayınlar, bu yarışma ayrıca birçok Avrupa ülkesinde de HD kalitesinde izlenir. Bu yarışmayla ilgili diğer önemli bir ayrıntı ise Televoting oylamasında bütün Avrupa ülkelerinden toplam 9 milyon oy gelmesidir.

2008 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nın finali Belgrad’da düzenlenir. 43 ülkeden 25’inin finalde yarıştığı bu etkinlikte, daha önce ülkesi Rusya’yı temsil eden fakat birinci olamayan Dima Bilan, “Believe” adlı şarkısıyla bu kez birinciliği kazanır. 2008 yılında paten şampiyonu Evgeni Plushenko’nun muhteşem gösterisinin Dima Bilan’ın “Believe” adlı şarkısının birinciliğinde önemli rolü olduğu düşünülür. Ayrıca yarışma sonrası ilk kez referans grup üyelerine tekrar ayrıcalık tanınır. Daha önce sözünü ettiğimiz referans grubu üyeleri yani Büyük Britanya, Fransa, İspanya ve Almanya, 1956’dan yılından günümüze kadar bu yarışmaya en yüksek katılım payını

³³ Sırbistan daha önce Sırbistan Karadağ olarak yarışmaya katılıyordu.

ödedikleri için doğrudan doğruya finalde yarışmaya hak kazanır. Bu yarışmada yaşanan ilginç bir durum ise Fransa'nın ilk kez İngilizce bir şarkıyla yarışmaya katılmasıdır.

2009 yılında birinci yarı finalden 10, ikinci yarı finalden 10, referans ülkeleri ve ev sahipliği yapan ülke olmak üzere finalde toplam 25 ülke yarışır. Bu yarışmanın finalinde oylamada değişikliğe gidilir. Oylamada Televoting ile gelen oyların dışında ilk kez profesyonel jürilerin oyları da geçerli olmaya başlar. Bu oran Televoting oylarının yüzde ellisi, profesyonel jürilerin verdikleri oyların yüzde ellisi olarak belirlenerek toplanır ve çıkan bu toplam sonuç birinciyi belirler. Yarışmanın finalinde Norveç adına yarışan Alexander Rybak "Fairytale" adlı şarkısıyla bu zamana kadar Eurovision Şarkı Yarışması tarihinin en yüksek derecesini alarak toplam 387 puanla birinciliği elde eder. İngiltere 2009 yılına kadar gerçekleşen tüm yarışmalarda aldığı kötü sonuçlardan dolayı bu yarışmaya dünyaca ünlü besteci Andrew Lloyd Weber'in bestelediği "It's My Time" adlı şarkısıyla katılır ve toplam 173 puan toplayarak yarışmayı beşinci tamamlar. İngiltere gibi aldığı kötü sonuçlardan dolayı Fransa'da ünlü bir isim olan Patricia Kaas ile yarışmaya katılır. Ancak aldığı 107 puan ile sekizincilik elde eder.

2010 yılında yarışmanın finaline ev sahipliği yapacak yer Norveç'in başkenti Oslo'dur. Oy verme sistemi bir önceki yılda olduğu gibi yüzde ellisi Televoting sistemiyle yüzde ellisi ise de profesyonel jürilerin verdikleri puanlardan oluşmaktadır. Fakat bu yarışmada izleyiciler yarışma başlar başlamaz oy vermeye koyulur. Finalde herkesin birinci olacağını tahmin ettiği Lena, "Satellite" adlı parçasıyla 246 puan toplayarak Almanya'ya ikinci kez birinciliği getirir. 55. Eurovision Şarkı Yarışması finalinde ilginç bir olay yaşanır. İspanya adına yarışan Daniel Diges şarkısını seslendirdiği sırada sahneye Jimmy Jump lakaplı Jaume Marquet Cot girer. Jimmy Jump, İspanya'nın sahne aldığı sırada sahneye atlayıp dansa katılarak koreografisi ile İspanyol ekibe eşlik eder. İspanyollar şarkılarının performanslarının ardından EBU başkanına Jimmy Jump nedeniyle dikkatlerinin dağıldığını ve performanslarını tekrar yapmak istediklerini belirtir. İspanya ekibi bunun üzerine en son sahne alan Danimarka'dan sonra şarkılarını ikinci kez seslendirir. Böylece Eurovision Şarkı Yarışması tarihinde ilk kez bir ülke ve şarkıcısı final gecesi iki kez sahne almış olur (Kuyucu, 2011:492).

2011 yılında yarışma finali Almanya'nın Düsseldorf kentinde gerçekleşir. Azerbaycan 4. kez katıldığı yarışmada, Ell ve Nikki ikilisinin seslendirdikleri "Running Scared" adlı şarkılarıyla ilk defa birincilik elde eder.

2012 yılında Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de yapılan Eurovision Şarkı Yarışması finalinde İsveç, Loreen tarafından seslendirilen "Euphoria" adlı şarkıyla birinciliği elde eder. Bu yarışmadan sonra Loreen'ın "Euphoria"sı dünya çapında bir hit olur ve birçok ülkede iki milyondan fazla satış rekoruna ulaşır³⁴.

2013 yılı Eurovision Şarkı Yarışması finali, bir kez daha İsveç'teki Malmö Arena'da gerçekleştirilir. 26 ülkenin katıldığı bu finalin açılışını ABBA'nın iki eski üyesi Björn Ulvaeus ve Benny Andersson yapar. 2013 Eurovision Şarkı Yarışması'nın tema müziği olarak kullanılacak olan bu şarkı, ilk olarak yarışma finalinin gerçekleştirildiği 18 Mayıs 2013 tarihinde yayınlanır³⁵. Yarışmanın yapımcılarından biri olan Martin Osterdahl, bir "Eurovision Marşı" yazılması fikrinin yarışmanın planlanmaya başlandığı ilk günlerden beri var olduğunu ve SVT'nin (İsveç Televizyonu) en başından beri Benny, Björn ve şarkının bestecisi Avicii ile çalışmak istediğini belirtir. Yarışmanın finalinde Danimarka adına yarışan Emmelie de Forest, "Only Teardrops" adlı şarkısıyla birinciliği elde eder.

2014 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nın büyük finali, 10 Mayıs 2014'te Danimarka'nın başkenti Kopenhag'da gerçekleşir. Bu yarışmada uygulanan yeni kural doğrultusunda, tüm jüri üyelerinin isimleri 1 Mayıs'ta ilan edilir. Bunun dışında tüm performanslar için her bir jüri üyesi tarafından verilen puanlar, performans bitiminden hemen sonra yayınlanır. Yarışmanın finalinden önce daha önceki yarışmalarda yapılmayan bir yöntem kullanılır. Yarışma için sosyal medyada "Join Us" sloganı kullanılır. Toplamda 37 ülkenin ve 195 milyon izleyicinin katıldığı büyük finali Avusturya adına yarışan Conchita Wunst, "Rise Like A Phoenix" adlı şarkısıyla kazanır. Conchita Wunst'un birinciliğinden sonra "Conchita" bir ev adı haline gelir³⁶.

³⁴ <https://eurovision.tv/event/baku-2012>.

³⁵ <https://eurovision.tv/event/malmo-2013>.

³⁶ <https://eurovision.tv/event/copenhagen-2014>.

2015 yılında gerçekleşen 60. Eurovision Şarkı Yarışması, 1967'den beri ilk kez ev sahipliği yapacak olan Avusturya'nın başkenti Viyana'da düzenlenir. İlk kez 2014 yılındaki yarışmada kullanılan slogan yönteminden sonra 2015 Eurovision Şarkı Yarışması'nın sloganı "Building Bridges" (köprüler inşa etmek) olarak belirlenir ve yarışmanın tema resmi için birliği ve çeşitliliği simgeleyen küreler ve dalga şekilleri kullanılır³⁷. Yarışmanın finalinde 27 ülke yarışır. Bu, şimdiye kadar karşılaşılan en yüksek katılım sayısıdır. Oylamada üç favori ülke Rusya, İsveç ve İtalya birbirine yakın puanlarla rekabet eder. Finalde İsveç adına yarışan Måns Zermelöw, "Heroes" adlı şarkısıyla birinciliği kazanır.

2016 Eurovision Şarkı Yarışması, ikinci kez İsveç'in başkenti Stockholm'daki Global Arena'da yapılır. Bu yarışmanın sloganı ise "Come Together" (biraraya gelmek) olur. Karanfilden esinlenen tema resmi, direncin yanı sıra yenilenme gücünü sembolize eder, tohumlar karanfilin üzerinden uçtuğunda, dokundukları yerde yeni bir hayat yaratılıyormuş izlenimi yaratır³⁸. 26 ülkenin yarıştığı 2016 Eurovision Şarkı Yarışması finalinde Ukrayna adına yarışan Jamala, "1944" adlı şarkısıyla 2004 yılından sonra ülkesine ikinci kez birincilik kazandıran sanatçı olur.

2017 Eurovision Şarkı Yarışması, daha önce 2005'de de yarışmaya ev sahipliği yapan Ukrayna'nın başkenti Kiev'de düzenlenir. 11.000 izleyici kapasitesine sahip Uluslararası Fuar Merkezi'ndeki yarışmaya toplam 42 ülke katılır. Yarışmanın finalinde Portekiz adına yarışan Salvador Sobral "Amar Pelos Dois" adlı şarkısıyla birinci seçilir³⁹.

2018 Eurovision Şarkı Yarışması Portekiz'in ilk ev sahipliğinde başkent Lizbon'da gerçekleşir. Başlangıçta 42 ülkenin yarışması beklenirken, Makedonya da katılımcı listesine eklenerek toplam sayı 43'e çıkarılır. Yarışmanın Avrupa finalinde

³⁷<https://eurovision.tv/event/vienna-2015>.

³⁸<https://eurovision.tv/event/stockholm-2016>.

³⁹<https://eurovision.tv/event/kyiv-2017>.

İsrail adına yarışan Netta, “Toy” adlı şarkısı ile İsrail’e dördüncü kez Eurovision zaferi tattırır⁴⁰.

2019 yılında 64'üncüsü gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması, İsrail’in başkenti Tel Aviv’de Uluslararası Kongre Merkezi’nde yapılır. Büyük finalin 18 Mayıs’da gerçekleştiği yarışmada yarışma kurallarına göre “Big Five” (İspanya, Fransa, Almanya, İtalya ve İngiltere) denilen beş büyük ülke ve ev sahibi ülke İsrail’in, iki yarı finalden birinde oy kullanmasına izin verilir. Bu sebeple İspanya, Fransa ve İsrail ilk yarı finalde oy kullanırken, Almanya, İtalya ve İngiltere ikinci yarı finalde oy kullanır. Yarışmanın Avrupa finalinde Hollanda adına yarışan Duncan Laurence, “Arcade” adlı şarkısıyla ülkesine beşinci birinciliğini kazandırır⁴¹.

1.2.3. Eurovision Şarkı Yarışması’nın Müzik Dışı Boyutları

Eurovision Şarkı Yarışması, uzun ömürlü bir gelenek olarak dünyadaki en büyük popüler müzik yarışmalarından biridir. Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreç olduğu için Eurovision şarkılarının üretimine eşlik eden çok sayıda birbirinden farklı müzik dışı (politik, ekonomik, medya vb) ve müziksel boyut (tür, üslup, şarkı sözü, icra vb) bulunmaktadır. Etnomüzikoloji incelemesi, araştırma konusu ile ilgili müziksel ve müzikdışı bileşenleri birlikte düşünerek ve belli bağlamlar gözeterek inceleme yapma becerisi gösterdiği için prestijli bir disiplin hüvviyeti kazanabilmiştir. Bu yüzden bu çalışma da, Eurovision şarkılarının birer metin olarak tasarımından seslendirilmesine, icra öncesi olduğu kadar performans sonrasının yansımalarına (ulusal ve uluslararası) vurgu yapar ve bunların bütünlüklü bir değerlendirmesini yapma zorunluluğunun bütüncül bir araştırma yürütme açısından yaşamsal bir önemde olduğunu kabul eder. Ancak bununla birlikte analiz olgusu, analiz edilecek unsurların sınıflandırılması, ayrıştırılması ve birleştirilmesi işlemine dayanmaktadır. Bu yüzden, Eurovision’un hayli karmaşık müziksel ve müzik dışı boyutlarını ayrıştırarak ilerlemek

⁴⁰ <https://eurovision.tv/event/lisbon-2018>.

⁴¹ <https://eurovision.tv/event/tel-aviv-2019>.

yerinde olacaktır. Bunu yaparken müziksel ve müzik dışı boyutların birbiriyle kesişen kümeleri, elbette birlikte ele alınacaktır.

Aslını söylemek gerekirse, Eurovision Şarkı Yarışması'nın müzikdışı boyutu medyaya ya da medya olayına (media event), müziksel veçheleri ise popüler müzik usluplarına indirgenebilir. Çünkü temel olarak Avrupa Yayın Birliği tarafından her yıl ortak bir proje üzerinden düzenlenen, yani esas amaç olarak ulusal kamu yayıncılığı işbirliğine dayalı bir olanak yaratmak amacı ile oluşturulan yarışma, Avrupa Yayın Birliği'nin üye yayıncılarının katkılarıyla düzenlenen bir medya olayıdır. Ancak bunun yanısıra yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden ikincil bir amacı da bulunmaktadır (Wolther, 2012:165). Elbetteki meselenin ekonomik, politik, sosyal, kültürel, estetik vb boyutları vardır. Biz bu kesimde çözümlemenin ayrıştırma ve birleştirme ilkesinden hareketle bileşenleri tek tek ele alacağız ve bu çerçevede önce Eurovision'un medya boyutuna bakacağız.

1.2.3.1. Medya Boyutu

Eurovision Şarkı Yarışması (ESC), Avrupa Yayın Birliği'nin program mübadelesini kurumsallaştırma amacının en önemli parçalarından biridir. Bu yüzden ESC'yi, bir program türü olarak düşünmenin hiçbir sakıncası yoktur. Çünkü 1951'de İtalya'da düzenlenmeye başlayan San Remo Şarkı Yarışması'ndan esinlenen proje, literatürde varyete gösteri/eğlence programı olarak nitelendirilen formatın bir türevidir. Bu çerçevede eğlence programı sınıflandırması içinde düşünülebilir (Akın, 2010:117). Eurovision Şarkı Yarışması, geniş ölçekli bir izlerkitle ilgisini çekmek ve devasa bir medya yayın alanı oluşturmak niyeti ile oluşturulmuş ilk ve en önemli televizyon yayını olduğu için, gösteriyi (show) medya tarafından sahneye taşınan yapay (pseudo) medya olayı olarak tanımlayabiliriz. Başka bir deyişle, sadece daha fazla medya ilgisi (media coverage) oluşturma amacıyla medya tarafından sahnelenen bir etkinlik/olay olarak değerlendirebiliriz (Wolther, 2012:166). Medya olayları, önceden planlanarak ve duyurularak televizyonlardan canlı olarak yayınlanan, çok sayıda izleyiciyi ekran başına çekmeyi başaran, gündelik hayatın akışında "kırılma" olarak tecrübe edilen, büyük ve

sıra dışı olaylardır. Eurovision Şarkı Yarışması, medya olayı fenomeninin alt türü sayılan yarışmalar kategorisine özgü nitelikler taşır: kurallara bağlı olarak mücadele eden tarafların varlığı, yarışanların başlangıçta eşit pozisyonda yer alması, kesin olarak tanımlanmış kuralların izleyiciye ısrarla hatırlatılması, düzenli aralıklarla canlı olarak yayınlanması (Akın, 2010:118). Bu çerçevede Eurovision Şarkı Yarışması'nın yapay bir medya olayı ya da yapay medya etkinliği olduğunu, başka bir deyişle medyanın kurguladığı, planladığı ve uyguladığı olay olduğunu tekrarlamakta yarar var.

Dolayısıyla Eurovision Şarkı Yarışması, yüz milyonlarca izleyicinin televizyon hatta bugün internet yoluyla küresel ölçekteki ulaşabildiği en uzun ve en önemli televizyon gösterilerinden biridir (Vuletic, 2018:1). İçinde hayranların da bulunduğu izlerkitle açısından, sürekliliğinden, standartlaşmasından, çok fazla değişmeyen formal yapısından, uzun süreli etkinlik geleneği olmasından ve ulusal ve kültürel kimliğin kalıpları üzerine dayalı bir topluluğun parçası olma duygusu vermesinden ötürü Eurovision Şarkı Yarışması bir televizyon ritüeli haline gelmiştir (Wolther, 2012:166). Yarışmanın tek başına izlenmesinin düşünülmemesi, izleme pratiği açısından birarada bulunulması, elbette bu arada sevinç ve hüznün birlikte yaşantılanması söz konusu 'ritüel' durum ile ilişkilidir. Eurovision, EBU'nun televizyon haberi ve program mübadelesi açısından, en farkedilmeyen etkinliklerine bir çehre kazandıran medya olayıdır. Bununla birlikte milyon euroluk bu medya olayı ile EBU, üye yayıncılara kamu yayıncılığının özel şirket rakipleri üzerindeki teknik ve örgütsel üstünlüklerini öne çıkarma şansı da sunmaktadır.

ESC, Avrupa Yayın Birliği tarafından 1950'lerin ortasında, Batı Avrupa'nın başlattığı televizyon hizmetlerini, Avrupa ağı ile zenginleştirilen program mübadelesi ve teknik işbirliği yoluyla geliştirilmek için bir girişim olarak tasarlanmıştır. ESC, tıpkı özellikle EBU ve diğer Avrupa organizasyonlarının yaptığı benzer şeyleri başarmakta ve Avrupalıları eşzamanlı ve ulusötesi yayınla birbirine bağlamaktadır. Ancak yarışmanın Avrupalıları biraraya nasıl getirdiğini vurgulamaktan hoşlanan ESC savunucuları tarafından yarışmanın etkisi çoğunlukla abartılmaktadır (Vuletic, 2018:1). Bununla birlikte yarışmanın zaman içinde, medya olayı potansiyelini açığa çıkarmış olduğuna da tekrar vurgu yapmakta yarar vardır. ESC pek çok ülkenin yaşamının

normal akışında bir “kırılma” olarak deneyimlenmiş, izlerkitlenin önemli bir kesiminde yüksek beklentiler oluşturmuş, oylama prosedürü ve diğer kurallar sürekli tartışmalara yol açmış, farklı coğrafyadaki izleyiciler arasında bir ortaklık hissi yaratabilmiştir (Akın, 2010:122). Sonuç olarak ulusal ve uluslararası dinleyicinin yarışmaya gösterdiği ilgi ve coşku, ulusal başarıyla doğru orantılı olarak düşüp ve yükselirken, ESC Avrupa'nın en büyük televizyon programı (show) olmayı sürdürmektedir.

1.2.3.2. Politik Boyut

Öncelikle Avrupa Yayın Birliği'nin (EBU) ulusal düzeyde ve kamu hizmeti çerçevesinde radyo ve televizyon yayını yapan üyeleri için politik normları olmadığını belirtmek gerekir. EBU üyeliği için kriter açıktır: Ulusal bir yayın kurumunun şu örgütlere üye olan bir devletten gelmesi gerekir: Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (International Telecommunication Union, ITU), Birleşmiş Milletler (United Nation, UN). Ayrıca ITU tarafından tanımlanan teknik bir bölge olması gereklidir ki bu Avrupadan ve Akdeniz çevresinden gelen devletleri içermektedir. Ancak bununla birlikte ESC; kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin yanısıra ve elbetteki 63 yıllık tarihinde kimi noktalarda hemen hemen tüm Avrupa ülkelerinin yarışmada temsil edilmesiyle birlikte, savaş sonrası Avrupa'daki politik değişimleri yansıtmaktadır. Bununla birlikte ESC, Avrupa Yayın Birliği tarafından daima apolitik bir etkinlik olarak sunulmuştur. Öyle ki yarışmaya katılan ulusal yayın kurumlarının yarışma şarkılarının tümünü yayınlaması gerektiği konusunda ısrar edilmiştir. Bunların içinde ulusal yayın kurumlarının bağlı olduğu devletin iyi diplomatik ilişkilere sahip olmayabileceği ya da askeri bir çatışmaya karışmış olup olmayacağı meseleleri de vardır. Bununla birlikte yarışma şarkılarındaki politik ifadeler, yalnızca yarışmanın kurallarında 2000'lerden itibaren açık bir şekilde yasaklanmıştır, ancak bu kuralların tutarsız bir şekilde uygulanmış olduğunu da söylemek gerekir (Vuletic, 2018:3). EBU'nun, yarışmanın politik olmadığını ifade etmesi, Eurovision'un uluslararası, ulusal, etnik ve politik meselelerin taşındığı ve tartışıldığı bir platform olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Gazeteci Jean Coucrand'ın Belçika gazetesi Le Soir (GECE) de 1979'da ifade ettiği

gibi: “Eğer Eurovision Şarkı Yarışması politika ile ilgili değilse, politika bu yarışmayla ilgilidir” (Vuletic, 2018:2). Dolayısıyla Eurovision’un politik boyutunu Wolther’in yardımı ile iki yönlü ele almak doğru olacaktır.

ESC’nin politik boyutu ikiye ayrılabilir: harici (external), yani eylemin dışardan içeri doğru yönelimi (allative) ve dahili (internal), yani eylemin içerden dışarı doğru yönelim (ablative) boyutu. Harici politik boyut, ESC politik güçler tarafından temsil aracı olarak ya da politik meselelere kamu ilgisi oluşturmak için kullanıldığında etkinleşmektedir; sözgelimi politik sistem ESC sistemini etkilediğinde. Bu durumun çok çarpıcı bir örneği Kiev’deki 2005 yarışmasında, Eurovision tarihinde ilk kez ev sahibi ülke Ukrayna’nın devlet başkanı Viktor Yushchenko’nun, ulusal hükümet tarafından verilen özel bir ödülü yarışmayı kazanana vermek için sahneye geldiğinde ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, ESC’nin dahili politik boyutu, gösterinin bizzat kendisi politik gündemi etkilediğinde meydana çıkmaktadır; yani ESC politik sistemi etkilediğinde. 1974’de sansüre uğrayan İtalyan şarkıcı Gigliola Cinquetti tarafından seslendirilen ‘si’ (evet) şarkısı ile ilgili böyle bir durum vardır. Beklenmedik eylemin nedeni ESC finalini takip eden pazar günü İtalya’da gerçekleştirilecek olan yeni bir boşanma kanununun oylanmasıyla ilgili referandumdur. ‘Evet’ (si) şarkısı, yarışmayı izleyenlerin kararlarını etkilemek amacı ile yapılmış politik bir ifade olarak yorumlanabilmiştir (Wolther,2012:166).

Eurovision Şarkı Yarışma’sını çevreleyen politikaların hayli ağır oluşu (sheer weight), icracılar ve izleyicilerin üzerinde büyük güç sergileyen bir tutma basıncıyla birlikte, altdan üste ilerleyen yörüngede pek az boş yer bırakmış görünmektedir (Bohlman, 2007:45). Bu yüzden ESC’nin politik boyutu farklı ülkelerde farklı tezahür etmiştir. ESC’nin politik bağlantılılığı farklılaştıran iyi bir örneği 1996 yarışmasında Norveç kamu yayıncısı NRK’nın ulusal politikacılardan aldığı kısa politik mesajları ilettiğinde ortaya çıkmıştır. Bu görevi Polonya, Türkiye ve İsveç gibi ülkelerin sırasıyla hükümet başkanları olan Kvasniewski, Demirel ve Persson üstlenirken, İspanya ve İngiltere gibi ülkeler video mesajlarını ikincil politik liderler vasıtasıyla göndermiştir. Hükümet ya da devlet başkanının, ülkelerini temsil eden şarkıcılara kişisel bir video mesajı ile zaman ayırması, ESC’nin kendi ülkelerinde çok önemli bir politik önem

taşıdığını göstermektedir (Wolther, 2012:167). ESC, zaten gazeteciler ve siyasetçiler tarafından, uluslararası ilişkilerdeki gelişmelerin bir alameti olarak görülmüş, Avrupa siyasi örgütlerine ve özellikle de Avrupa Birliği'ne girmek isteyen ülkelerin bir bekleme odası gibi değerlendirilmiştir (Vuletic, 2018:3). Bu politik önem, elbette ki bir ülkenin uluslararası güç dengesi dahilindeki pozisyonuna dayanmaktadır. Özellikle eski Doğu blokunun parçası olan genç ülkeler açısından ESC, yıllardır muzdarip oldukları politik, ekonomik ve kültürel izolasyonu yenmede önemli bir rol oynamıştır. 2002'de ESC'ye ev sahibi olması vesilesi üzerine, Estonya devlet başbakanı Siim Kallas şunu ifade etmiştir: pek çok Estonyalı açısından ESC'nin burada düzenlenmesi simgeseldir, çünkü bu yıl Estonya, Avrupa Birliği ile üyelik müzakerelerine başlamıştır (Wolther, 2012:167). İki yıl sonra, yani 2004'de Estonya'nın EU üyeliğine kabul edildiğini burada hatırlatmak yerinde olur.

Sonuç olarak ESC, başlangıcından bu yana, çeşitli yabancı politikaları ve politik sistemleri olan ülkelerin kültürel diplomasisi içinde, kültürel propaganda, ulus markası edinme ya da yumuşak güç olarak kabul ve takdir edildi. ESC'ye katılan EBU'nun aktif üyeleri açısından yarışmada seslendirilen popüler müziğin zararsızlığı, hükümetlerin çeşitli politik gölgelerini kültürel diplomasi çerçevesinde kabul edilebilir kıldı. Yarışmaya sadece katılmak bile bazen bir devletin Avrupa entegrasyonu arzusunun bir yansıması haline geldi. Francisco Franco'nun sağcı diktatörlüğüne yönetilen 1960 ve 1970'lerdeki İspanya örneğinden, Soğuk Savaş sonrası ESC'ye katılan Orta ve Doğu Avrupa ülkelerine kadar örnekler, bu türden bir yansımalarıdır. 1960'lar ve 1970'lerde Yunanistan, Portekiz ve İspanya, soğuk savaş sonrası ise Azerbaycan, Belarus ve Rusya gibi ESC'de temsil edilmiş otoriter devletler açısından yarışmaya katılım, bu ülkelerin hükümetleri tarafından, medya özgürlükleri ve siyasal muhaliflere karşı yürütülen baskıyı örtbas etmek ve uluslararası imajlarını Batı Avrupalı izlerkitleye daha makul hale getirmek için kullanılmıştır. Ulusal yayın kurumları üzerinde doğrudan denetim uygulayan otoriter devletlerde, yabancı politikaları ile ESC'nin kültürel diplomasiadaki kabulü arasındaki ilişki, ulusal yayın kurumlarının hükümetlerin işlerine ideal olarak burnunu sokmadığı liberal demokrasilerden daha belirgin olmuştur. Bununla birlikte liberal demokrasilerde bile ESC, siyasal partiler

arasındaki yerel çatışmalar bağlamında politik bir simgeselliğe sahip olagelmıştır (Vuletic, 2018:6). Liberal demokrasilerdeki sanatçılar, müzik endüstrisi temsilcileri ve ulusal yayın kurumu memurları, yarışmayı bir araç olarak da görmüşler ve bunu sadece ticari amaçlar için değil aynı zamanda politik eğilimlerini yansıtmak için kullanmışlardır.

1.2.3.3. Ekonomik Boyut

Eurovision Şarkı Yarışması'nın tecimselleşme yönündeki eğilimi, çok açık bir biçimde bir medya olayı olarak 60 yıldan fazla bir süredir devam eden bir başarı öyküsü ile ilgilidir. Aslını söylemek gerekirse ESC'nin ekonomik boyutu, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeyde yansımaları bulunan, aynı zamanda hem metni üreten failleri, yani Eurovision'da temsil edilecek şarkıları çok katmanlı bir süreç sonunda ortaya çıkaran yaratıcıları, hem de bunları dolaşımda tutan kurumsal endüstriyel unsurları kapsamına alabilen bir genişliktedir. Başka bir deyişle EBU tarafından her yıl düzenlenecek ortak bir proje üzerinden, bir yandan ulusal kamu yayıncılığı için işbirliğine dayalı bir olanak yaratmak amacı ile oluşturulan ESC, EBU'nun üye yayıncıları tarafından düzenlediği bir medya olayıdır. Diğer yandan yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden bir amaç taşınması ile de, hem ulusal ve uluslararası müzik endüstrisini hem de üye ülkelerin ve özellikle ev sahibi ülkelerin ekonomisini canlandıran bir boyuta sahiptir.

Gerçi şunları ifade etmekte yarar vardır: Eurovision Şarkı Yarışması'nın ticari etkisi, bir yandan yayın örgütlerinin yarışmalarını ticari kötüye kullanımdan korumaya çalışmaları diğer yandan da genel piyasa ve medya pozisyonlarının (yani plak satışlarının artan artışı, özel yayıncılığın giderek artan sayısı vb) gelişimi yüzünden şaşırtıcı bir biçimde her zaman küçük çaplı olmuştur. Bunun nedeni çoğunlukla yarışma sonrasında şarkıların istenildiği gibi pazarlanamaması ve kısa bir yarışma süresi içinde tanıtılan şarkıları yayınlama şansından yararlanılmaması yüzündendir. Çok sayıda yarışma şarkısı, sadece 2001'de Avrupa Yayın Birliği tarafından üretilen resmi CD derlemesi dışında, satış için piyasaya çıkarılmamıştır. Müzik prodüksiyonlarının ticari

başarısı birçok faktöre bağlıdır ve bunlar estetik niteliklerle ilişkili olmak zorunda değildir. 20.yüzyılın sonlarında Avrupa listelerinde ulusal dilde seslendirilen müziğin genel olarak düşüşe geçmesi, ESC şarkılarının azalan ticari başarısının üzerinde hayli etki yapmış gibi görünmektedir. Öyle ki bu şarkılar İngilizce bile seslendirilse, ulusal dil repertuarıyla uslu p açısından bağlantılı olma eğilimi gösterebilen şarkılardır. ESC'nin düzenleyici çerçevesi, yani yarışma kuralları, gösteride sunulan müziksel uslu p lar üzerinde belli ölçülerde etkili olduğu için bu tasnif, bazı ülkelerin ulusal müzik endüstrilerinde ticari olarak daha az ilgi çekici olabilmıştır. Bu ülkelerden gelen kayıt şirketleri ve popüler müzik sanatçıları yarışmaya katılma arzularını kaybetmişlerdir (Wolther, 2012:167). Ancak bununla birlikte pek çok ülke, özellikle kendisini Avrupa ile Eurovision üzerinden bağlantılandırmak isteyen Batı Avrupa dışındaki ülkeler ve endüstrileri, yarışmayı uzun süre müzik yaşamlarının merkezine yerleştirmiştir.

Yukardaki ticari ya da genel olarak Eurovision ekonomisi ile üye ülkeler arasındaki pek de iç açıcı olmayan bir tarzda çizilen ilişkiye farklı açılardan bakmak da mümkündür. Sözelimi savaş sonrası Avrupa'nın en büyük popüler müzik endüstrisine sahip İngiltere, soğuk savaş sırasında ESC'ye, her ne kadar Britanya hükümetinin politikaları Batı Avrupa entegrasyonu lehinde olmuşsa da, temel olarak ticari bir çaba olarak yaklaşmıştı. Çünkü kültürel ya da siyasal projelerden çok bu katılımın ekonomik yararları gözetiliyordu. Çoğu Avrupa Birliği'ne karşı olan devletlerin bazıları ise, aslında ESC'nin en ateşli ulusal izlerkitlelerin bir kısmını oluşturuyordu; EU üyeliğini reddettikten hemen sonra yarışmayı kazanan Norveç ile en büyük ulusal izlerkitlelerden biri olan İsveç popüler müzik endüstrileri ESC'den çok yararlanmış, ancak Euro para birimini kabul etmemişti (Vuletic, 2018:7). Avrupalıların 'birbirimizi sevmeliyiz' mesajları veren şarkıları gözden geçiren Scott (2010:193), Lüksemburg'un 1978'de, İspanyol ikili Baccara tarafından seslendirilen 'Fransızca biliyor musunuz' adlı şarkısıyla İtalya'nın 1990 yarışmasında birinci olan 'Together' başlıklı şarkısını, tek bir Avrupa pazarı yaratmak için tarih belirleme yönünde bir arayışın yansıması olarak değerlendirirken, benzer bir fayda ilişkisine değinmektedir.

Televizyon yayıncıları, izleyici sayıları açısından katılımcı sanatçı ve şarkıların popülerliğinden yarar sağladığı için yarışmanın kuralları bu yüzden 1998'den itibaren

yarışmadaki şarkıların ticarileşmesini kolaylaştırmak amacıyla uyarlamadan geçirilmiştir. Bu kurallar şunları içermektedir: şarkıların yarışmadan önce belirli bir periyot içinde yayınlanmasına izin verilmesi, icra sırasında orijinal düzenleme ile birlikte hazırlanmış play back uygulamasının kullanılması vb. Bunun yanısıra Eurovision'un ye ülkeler, özellikle de ev sahibi ülkelerin ekonomisine etkileri söz konusu olduğunda, ekonomik fayda durumu daha açıktır. ESC'nin organizasyonu çok pahalı bir iş olsa da, ulusal yayıncılar buna çok az karşı çıkarlar. Yarışmaya ev sahipliği yapan, ekonomik olarak ülkeye pozitif bir etki kazandırır görünür. Çünkü yalnızca turizm açısından değil aynı zamanda vitrine çıkmak açısından ulusal hizmet sektörleri ile mal tanıtımı, dış satım için yapılmaktadır.

Sözgelimi 1990'larda yarışmayı  kez düzenlemek, İrlanda kamu yayıncısı RTE için büyük külfet idi, ancak ülkenin politik temsilcileri tarafından açık bir şekilde ifade edildiği üzere, turist sayısındaki yüksek artışla ortaya çıkan kazanç daha fazla idi. İrlanda Başbakanı Charles Haughey'in bir parlamento tartışmasında belirttiği üzere: "Eurovision şarkı Yarışması bu ülke için eşsiz bir deneyimdir. Son üç yıl ve öncekilerde bu şarkı yarışmasına ev sahipliği yapan RTE'ye özel takdirlerimi sunuyorum. Fevkalade bir iş çıkarıp ülkeyi bütün dünyaya tanıtıldı. şarkı yarışmasından gelen tanıtım avantajı inanılmazdır. Bu lke bundan kazanç sağlamaktadır". Ayrıca; Avrupa Birliği yeliğine girme arzusunda olan Estonya ve Letonya, sadece ESC'nin ev sahibi olarak turistik yerleri vitrine çıkarmak için çaba göstermedi. Bu devletler aynı zamanda ülkelerinin bilimsel araştırma ve endüstriyel üretimden cazibe yerlemleri olduğuna dikkat çekmeye çalıştılar. Estonya Dışışleri Bakanlığı'nın ifade ettiği gibi, ESC sayesinde ülkenin dünya ölçeğinde tanıtımı 1 milyar \$ değerindedir (Wolther, 2012:167).

1.2.3.4. Ulusal/Kültürel Boyut

Her ülkenin yayın kurumu, yarışmaya göndereceği şarkının seçiminde bağımsız karar alır. Genellikle ulusal bir yarışma yapılır ya da şarkı ve şarkıcı ülkenin yayın kurumu tarafından belirlenir. Seçilen şarkı ulusun eğlence endüstrisinin zevkini

ya da seçkinlerin tercihlerini yansıtır ve genellikle evrensel pop kültürünü yerli ulusal ve kültürel unsurlarla birleştirmektedir (Yair & Maman, 1996:312). Yayıncıların kendi ulusal seçimine etki etme arzusu ve kimi durumlarda temsilcilerinin sahne performansı, herşeyden önce uygun olmayan eylemlerden kaynaklanabilecek herhangi bir riskten kaçınmak için amaçlanır. Ulusal müzik endüstrilerinin çıkarlarına ters olan şeyler, pek çok durumda değerlendirmeye alınmaz. Bununla birlikte Hans-Otto Grunefeld'in 1970'de ifade ettiği gibi “gösteri (show) (yani ulusal seçmeler) en çok ticari potansiyele sahip şarkıları toplamak değildir. Ulusal seçmeler Alman kamu yayıncısı ADR'nin bu özel yarışmayı Eurovision Şarkı Yarışması olarak adlandırmasına yardımcı olacak şarkıları belirleme işidir (Wolther, 2012:166).

Bu çerçevede çoğu EBU üyesi yayıncının temel kaygılarından biri, kendi şarkılarında ulusal karakteristiklerin temsil edilmesidir. Bununla birlikte az ya da çok basmakalıplaşmış ulusal/kültürel unsurların bestede ve icrada kullanımı, zorunlu bir şekilde üzerinde durularak gerçekleştirilmiş bir çabanın sonucu olmayabilir. Bu, büyük ölçüde şarkıcının/bestecinin kendi ulusal kültürü ile bilinç dışı bir özdeşleşmeden kaynaklanabilmektedir. Ancak elbetteki çevremizin ve ulusumuzun tarihleri kendimize ve başkalarına sunduğumuz imgelerden koparılamaz. Bu yüzden bir ülkenin üyeleri kendi ülkelerine ne kadar bağlılık hissederlerse; müzikte, şiirde ve koreografide kültürel biriciklerini vurgulayan spesifik ifadelerinden o kadar çok gurur duyacakları varsayılır (Wolther, 2012:169). EBU üyeleri, temsil olanağı buldukları için Avrupa'daki televizyonu hala, popüler müzikte olduğu gibi, ulusal mesele/iş olarak görebilmektedir. Gerçi ESC paylaşılan kültürel referanslar yaratarak Avrupalıları birleştirmiş olsa da, ulusüstü (transnational) ikonlar ve kimliklerden ziyade ulusal ikonları pekiştirmede ve ulusal kimlikleri biçimlendirmede sanki daha başarılı olmuştur. Yarışmada ulusal şarkıcıların tezahüratını yaparken ifade edilen vatan sevgisi, Avrupa entegrasyon sürecinden ötürü ya da ona rağmen, halen ulusal kimliklerin mukavemetini yansıtmaktadır (Vuletic, 2018:4). Dolayısıyla ESC'de ulusal müzik kültürü ve geleneklerini temsil etme arzusunu gösteren çok sayıda örnek bulunmaktadır. Bu örnekler özellikle de güçlü folk unsurlar taşıyan popüler müziğin bölgesel

çeşitliliklerinin ulusal pop müzik atmosferlerinde önemli bir rol üstlendiği Akdeniz ve Doğu Avrupa ülkelerinden gelmektedir.

Eurovision Şarkı Yarışması, genel olarak ya da spesifik olarak hiçbir zaman azınlıklar ve azınlık kimlikleriyle ilgili olmamıştır. Ancak kabul etmek gerekir ki, farklı müziksel kimlikler yerel, bölgesel ve ulusal yarışmalarda boy gösterdiler. Bu düzeylerde yarışmacılar ulusal ilgiyi ve azınlık kültürlerini ortaya çıkarmaya odaklandılar. Bununla birlikte azınlık meselelerinin etkisinin bölgeden bölgeye değişiklik göstermekte olduğunu ifade etmek gerekir. Tıpkı ulusal yarışmayı kazananın tercihini, daha önce hiç olmadığı kadar ayırt edici tarzlarda yaptığı gibi. Tarihsel olarak İskandinav ülkeler sıklıkla bu tür meseleleri kendi bölgesel ve ulusal yarışmaları içinde yüzeye çıkarmaya izin verdiler. Aynı şey 1990'ların ortalarından itibaren Doğu Avrupa ve Güneydoğu Avrupa'daki hızla büyüyen yarışmalar için de söylenebilir. Avrupa farklılığının sesleri farklı düzeylerde ve ayırt edici rekabetçi ritüeller yolu ile Eurovision Şarkı Yarışması içinde yer buldu. Paradoksal olarak, azınlıklar ile ilgili olmayan uluslararası bir yarışma, azınlıklara bölgesel, ulusal ve uluslararası sahneye girmesine izin veren bir çerçeve haline gelmektedir. Bizzat Eurovision, Avrupalı farklılık politikalarını hayli dolambaçlı yollardan karıştırmakta (mixed), kimi zaman da onların seslerini kısmaktadır. Eurovision Şarkı Yarışması'nın sanal Avrupalı izleyicisi, farklı müziksel kimlikler ile karşılaşmakta ve bu yüzden de hem tanıdığı hem de tanımadığı seslerle sahne üzerinde karşı karşıya gelmektedir (Bohlman, 2007:48).

Popüler müziğin ulusal ve kültürel olarak spesifik ifadelerinin geliştirilmesi, elbette ki Anglo-Amerikan müzik usulplarının çeşitli ulusal müzik kültürleri üzerindeki etkisiyle harekete geçirilmektedir. Bununla birlikte pek çok örnekte, ulusal izlerkitle bu tür şarkıları kendilerine ait kültürlerin temsilcileri olarak algılamaktadır. Ancak etnik/kültürel/ulusal unsurların kullanımı, zorunlu ve kesin olarak tarihsel-kültürel kökleri yansıtmamaktadır, daha çok geçmişin aktif inşası olarak oluşturulmaktadır (Wolther, 2012:167). Başka bir deyişle etnik/kültürel/ulusal müziksel unsurların bir ESC şarkısında bulunması, yarışmacı ülkenin seslendiricileri ve izlerkitle tarafından ayırım ve temsil inşası için tahayyül edilip kullanılabilir. Diğer yandan şarkıda bulunan ulusal ve kültürel olarak spesifik ifadeler, diğer ulusal ya da kültürel grup üyeleri

tarafından zorunlu olarak bu anlamıyla kabul edilmeyebilir. Dünya Müziği kategorisi aslında tam da böyle birşeydir.

Tarihsel müzikoloji ve etnomüzikolojiden alınan teorik yaklaşımlar, zorunlu olarak parçalar (fragments) ve ulusun bir değerlendirilmesi noktasında birleşme eğilimi gösterir. Ulusal ve ulusalcı şarkı, parçalanmanın (fragmentation) ürünleri olarak biçimlenir. Bu yüzden de müziksel eserlerin kendileri gibi olmayan bir şekilde, kırılğan ve yumuşak başlı bütünü yaratmada parçaları birleştirme ve yeniden birleştirme yönünde hareket ederler (Bohlman, 2007:53). Daha açık bir ifadeyle, ulusun kültürel mirasını müziksel pratikler yolu ile yansıtması, aslında farklı dönemlerde edindiği müziksel deneyimi belki yine başka parçalar haline getirerek birleştirilmesi sürecidir. Bu yüzden en “otantik” ulusal müziksel ifade olarak kabul edilen ya da iddia edilen bir pratik bile, aslında pek çok parçanın, yani farklı dönemlerin müziksel deneyimlerinin birleştirilme ya da harmanlanma tarzını yansıtır. Dolayısıyla ESC’de yarışan bir şarkı ‘otantik’, ulusa ait ya da milli kültür olarak kabul edilebilecek karakteristikleri sergilerken bile söz konusu yeniden birleştirme işlemi içinde hareket etmektedir.

1.2.3.5. Ulusüstü/Avrupalı Boyut

Eurovision Şarkı Yarışması ile ilgili en önemli tartışmalardan biri, yarışmanın durmadan değişen bir şekilde Avrupalılığı ve Avrupa Birliği’ne karşı olmayı (eurosceptism) ya da Avrupalılık ile ulusalcılık arasındaki gerilimi ifade etmek için kullanılmış olmasıdır. Ulusal, hatta ulusüstü etnisitelerin yarışmada temsil olanağı bulmalarını ve bunu şarkılara yansıtma çabası içinde olmalarını yukarda özetlemeye çalıştık. Bu kesimde daha çok Eurovision Şarkı Yarışması’nın ‘ulusal’dan çok, aslında bir Avrupalılık projesi olarak başlaması ve bu ulusüstü anlayışın şarkılardaki tezahürlerinin çok belirgin olduğu iddialarını gözden geçireceğiz. Sözgelimi Scott’a göre (2010:185) Eurovision şarkılarında 60 yıldan fazla bir süredir kullanılan müziksel usluplar, Avrupalı topluluğun değerlerini (sözgelimi insan hakları, ifade özgürlüğü ve sekülerizm) vurgulama tutkusu ile tekil bir ulusal kimliği ifade etme arzusu arasındaki uzlaştırma çabasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla Scott, pek açık olmasa da Avrupa’daki

özellikle Kıta Avrupa'sındaki ülkelerin Eurovision şarkılarının, popüler müziğin ana akımları içinde hareket ettiğini, özellikle de yerel/ulusal unsurları kullanma eğiliminde olmadıklarını vurgulamaktadır.

“Ben hiçbir şekilde İsviçre'nin yarışmaya, geleneksel olarak Alplere özgü *yodeling* şarkısı ile girmeyi düşündüğünü sanmıyorum. Herşeyden önemlisi İsviçre'nin hakim dili olan İsviçre-Almancası ile söylenen bir şarkı ile yarışmaya girmek de hiç de cazip gelmemiş görünmektedir. İsviçreli pop müzisyenleri genellikle Almanca şarkı söylerler, yani tıpkı ulusal kimlik meselelerine pek ilgi göstermeyen ve belirli bir etnik kimliği öne çıkarmada güçlü bir arzu sergilemeyen başka yerlerdeki pop müzikçileri gibi” (Scott, 2010:187). Son 25 yıl içinde daha fazla içerme yönünde bir genişleme olmakla birlikte ESC'yi kontrol eden, özellikle de final aşamasında denetim yapan ulusalcı ve ticari kaygıların revizyonist bir yorumunu sunmak ve bu tutumu sürdürmek hala geçerlidir. Yarışmayı başlangıcından beri düzenleyen ve sürdüren EBU'da, azınlık seslerinin ve kimliklerinin heveslerini kıran hatta silinmesi ve yok edilmesi yönündeki argümanlara destek olan, bölgesel ve ulusal meselelerin bile Avrupa ticareti ve işbirliği adına reddedildiği yeterli kural ve ilke bulunmaktadır. Kültürel çeşitlilik ve politik dönüşüm meselelerine açıkça dikkat çekildiği tarihsel momentlerde bile, özellikle de 1989'dan sonraki Doğu Avrupa'daki sosyalist devletlerin geçişi sırasında, ulusal yarışmacılar günün acil meselelerine yanıt verme yolunu tercih etmişlerdir (Bohlman, 2007:47). Başka bir deyişle yarışmaya katılan sanatçıların ESC'de öne çıkardığı ulusal marka, çoğunlukla aldatıcı olmaktadır, özellikle de sanatçıların kendilerinin temsil ettikleri devletin vatandaşları olmadıkları durumlarda. Bununla birlikte yarışmanın ulusun üyesi olmayan birisi ile kazanılması, memleket sevgisi ile birlikte sonuçların şevkle karşılanmasına engel olmamıştır, tıpkı Kanadalı Celine Dion'un İsviçre adına 1988 yılında ESC yi kazanması örneğinde olduğu gibi (Vuletic, 2018:5). Aslında ESC yarışmacıların en çarpıcı özelliklerinden biri, sanatçıların biyografileri yoluyla sosyal çeşitliliği daima yansıtlamalarıdır. Bu aynı zamanda, hangi nedenden (ekonomik, eğitim, politik, mesleki vb) olursa olsun, sonuç olarak uluslararası göç unsuruna işaret etmektedir.

Son 20 yılda birçok Eurovision şarkısı, bir ülkenin milliyetinde olmayan, hatta Avrupalı bir kökeni bile bulunmayan şarkıcılar tarafından temsil edildi. Sözgelimi Dave Benton, Tanel Padar ile Estonya'ya 2001'de birincilik kazandırmıştı. Kendisi, Karayip Aruba adasındaki Efren Eugene Benita'da doğmuş ve Estonyalı bir kadınla evlenerek 1997'de ülkeye taşınmıştı. Hollanda için 1964'de şarkı söyleyen Anneke Grönloh ise Endonezya kökenli idi ve postkolonyal göçmenlerin Avrupa'da giderek gelişen nüfusunun bir anımsatıcısı olarak görünmekteydi (Scott, 2010:186). Bununla birlikte ifade etmek gerekir ki, ESC'de ulusal özdeşleşmeyi aşan çok özel Avrupalı bir şey vardır. Bu özel durum, uzun ömürlülük ile popülerliği birleştirerek kurumsallaştıran bir başka uluslararası şarkı yarışması daha olmamasından kaynaklanır. ESC'nin yapısındaki Avrupalılık, aynı zamanda Avrupa ve Eurovision'un ortak etimolojisiyle vurgulanmaktadır, öyleki bu aynı kavramın Yunan ve Latin versiyonları olarak okunabilir. "Europe"un etimolojisinin tek açıklaması, anlamı 'geniş (broad) olan, Grekçe *eurys* kelimesi ile anlamı "göz" (eye) olan *ops* kelimesinden türetilmiş olmasıdır. Vision (vizyon) terimi de Latince 'görü" (seeing) kelimesinden türetilmektedir. Gerek Avrupa (Europe) gerek Eurovision bu yüzden şeyleri farklı da olsa görme ile ilgilidir. Yunan mitolojisindeki Europa miti, Zeus tarafından baştan çıkarılmış ve Girit (Crete) adasına götürülmüştür, bu mit aynı zamanda ESC'nin şarkılarının içerik temalarında somutlamaktadır: aşk, deniz ve seyahat (Vuletic, 2018:4).

Farklı bir açıdan bakıldığında, Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmış olan "farklı" sesler uzun süredir, yarışmanın ticari makinasında zararsız bir seyir içinde hareket ediyor görünmektedir. Eurovision'dan doğan ağların karmaşıklığına bakıldığında ise bu sesler değişen ve çeşitlenen Avrupayı açığa çıkarmaktadır. Yani Avrupa birkaç müziksel kimlikten ziyade pek çok müziksel kimliğin bir 'gerçeklik' haline geldiği yerdir. Herşeyden önemlisi süreç, kimlik biçimlenmesinin dinamik niteliğini ve popüler müzik, ulus ve Avrupa içindeki ve arasındaki ilişkileri temsil etmektedir (Bohlman, 2007:47). Dolayısıyla ESC, ulusal kimliklerin hiç de "arı" ya da "biricik" bir olgu olmadığını göstermektedir, çünkü yarışma kültürel transfer yoluyla ulusal kimliklerin şeklini değiştirmektedir. ESC, bir Avrupa kimliğini belli ölçüde biçimlendirirken, bunu yeni medya, teknoloji ve elbetteki dış görünüş/biçimlendirme

(fashion) yolu ile daha ilgi çekici ve modern kılarak gerçekleştirmektedir (Vuletic, 2018:5). Sonuç olarak, ulusal/ulusalcı ya da Avrupalı şarkının, tarihe ardyöresel bir ses ya da eşlik olmadığı açıktır. Bu yüzden Eurovision şarkısı politikaları da, farklı parçaları (fragment) olan tarihsel bir ilgiden koparılabilir değildir.

1.2.3.6. Rekabetçi Boyut

Eurovision Şarkı Yarışması'nın organizasyonu, liyakata dayalı (meritocratic) bir seçme prosedürü yürütmeyi amaçlamaktadır. Bu süreç şarkıların popülaritesinden ziyade katılan şarkıların niteliğini yansıtan bir prosedürdür. Ancak bununla birlikte eğer oylama sürecinde tesadüfi olmayan bir yapı ortaya çıkıyorsa, bu durum yarışmada önyargıya (bias) işaret etmektedir. Başka bir deyişle eğer klişeler, analizlerde istikrarlı bir şekilde ortaya çıkıyorsa ve bunlar arasındaki bazı hiyerarşik konfigürasyonlar belirleniyorsa durum açık demektir (Yair & Maman, 1996: 313). Uluslararası ilişkiler, ulusal anlaşmazlıklar ile kültürel ve bölgesel farklılıklar yarışmanın sonuçlarına tümüyle yansiyabilmektedir. Rekabetçi boyut işte bu kavşakta ortaya çıkmaktadır.

Aslını söylemek gerekirse ESC, temel olarak bir besteci yarışması idi ve yarışmanın erken yıllarında puan tablosunda (skorbord) sadece şarkıların başlıkları görünürdü. Katılımcı ülkelerin sayısındaki artış, oylamayı kolaylaştırmayı gerektirdi ve yavaş yavaş şarkı başlıkları ülkelerin isimleriyle yer değiştirdi. Günümüzde aynı zamanda 'scorbord'da ulusal bayrakları da görebiliyoruz. Bu elbette ki oylamaya daha fazla ulusal simgesel ekliyor. Artık şarkıların oylaması değil daha çok ülkelerin oylanması olan yarışma, ulusların ve ulusal kültürlerin bir yarışması haline gelmiş ve sanki müziğin önemi azalmış gibi görünüyor (Wolther, 2012:169). Dolayısıyla ülkeler arasında hatta ülkelerin oluşturduğu bloklar arasındaki rekabet ve bunun puanlamalara yansımaları, Eurovision'un en hararetli konularından ve elbetteki en önemli boyutlarından biri olarak görünüyor. Sözgelimi Vuletic'e göre (2018:7) ESC'deki oylamalar yüz kızartıcı bir şekilde bölgesel blokları yansıtmaktadır: Balkan, Nordik, eski Sovyetler ve Batı. Ancak bununla birlikte yarışmanın organizasyonu Avrupa'nın kuzeyinin ticari hırsı ve teknolojik üstünlüğü tarafından domine edilmiştir. Belirli

tarihsel noktada jeopolitik ve lingustik periferide kalmış ülkelerdeki gazeteciler ve politikacılar, yarışmadaki az puanları devletlerinin Avrupa ilişkilerindeki kültürel, ekonomik ve siyasal marjinalizasyonlarını açıklamak için yorumlamışlardır. Yarışmada alınan ulusal sonuçlara gösterilen kamusal tepki, tüm ülkelerde Avrupa'dan kültürel ve politik uzaklık açısından değerlendirilirken, başarı Avrupa'dan kabul görmek olarak sunulmuştur.

Farklı referans noktalarından (bölgesel, kültürel, politik vb) hareketle değerlendirme eğilimi olsa da, blok kavrayışı ile oy verme davranışı arasındaki rekabetçi pozisyonun mevcudiyeti konusunda daha fazla fikir birliği bulunmaktadır. Yair ve Maman (1996:316) tarafından yapılan çalışmada blokların nasıl işlediği ele alınmaktadır. Analizleri, Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1975-92 yılları arasındaki oylamaları üzerine dayanmaktadır. Buna göre Avrupa ülkeleri arasında üç blok vardır: Batı, Kuzey ve Akdeniz, ve bunların yanısıra üç bakiye ulus. Batılı blok sekiz ülke: İngiltere, İrlanda, Fransa, İsrail, İsviçre, Lüksemburg, Belçika ve Hollanda. Kuzeyli blok dört ülke: İsveç, Danimarka, Norveç ve Almanya. Akdeniz bloku ise dağınık bir şekilde Kıbrıs, Yunanistan, Yugoslavya, Türkiye, İtalya ve İspanya. Bunların dışında izole olarak üç ülke var: Finlandiya, Avusturya ve Portekiz. Bu üç ülke yapısal olarak eşit pozisyonadadır, yani kendi aralarında oy alışverişi yapmazlar ve diğerleriyle benzer bir ilişki kalıbına sahipler. Yair ve Maman, analizlerini hegemonya kavramı eşliğinde gerçekleştirirken şunu iddia ederler: Batılı blok hegemonik konumunu bloklar arasındaki ve içindeki mübadele ilişkilerinin devamlılığı sayesinde sürdürür. Bulgular şunu göstermektedir: a) Batılı blok çok sayıda puanı diğer üç blokun herbirinden aldığı gibi, homojen olarak kendi blokundan alıyor; b) üç uyumlu blok puanları kendi içinden karşılıklı olarak aldığı için kendi kendini idame ettirenlerdir; c) bloklar içindeki karşılıklılık bloklararasından daha güçlüdür; d) Batılı blokun evrensel tercihten başka bloklar arası önemli bir şey yoktur; yani Kuzeydeki ve Akdeniz blokundaki ülkeler diğer blok içindeki ülkelere puan vermekten kaçınırlar. Bu kalıp her bloktaki ülkenin puanını aynı blok içindeki ülkeye verdiğini gösteriyor (Yair & Maman, 1996:317). Yazarların yaptıkları analizleri hegemonya terimini merkeze alarak gerçekleştirdiklerini, bu çerçevedeki argümanlarını bu çalışmanın teorik perspektifini oluşturan bölümün

ardından ele alacağımızı belirtelim. Ancak bununla birlikte rekabetçi boyut çerçevesinde ülkeler ve bloklar arasındaki oy verme davranışının son 10 yılda başka bir boyut kazandığını iddia eden birkaç yeni çalışmayı daha burada zikretmekte yarar var.

Batı Avrupalı ülkelerin erken yıllarda gözlemlenen hakimiyetinin Doğu Avrupa'dan değişik başarılı katılımcılar tarafından kırılmış olduğu özellikle 2000'li yılların başlangıcından bu yana gözlemlenebilmektedir. 2004'de Ukrayna, 2007'de Sırbistan ve 2008'de Rusya'nın zaferleri, geleneksel ESC ülkelerinin bazıları içinde hoşnutsuzluk bile yaratmıştır. Bununla birlikte coğrafi ve kültürel etkenlerin oylama meselelerinde çok daha önemli rol oynadığı görülmektedir, tıpkı kimi zaman bir şarkının ve o şarkının icrasının estetik niteliklerine rağmen ulusal izlerkitlenin ilgisine rehberlik eden şeyin farklı olabilmesi gibi. Spierdijk ve Vellekoop (2009) tarafından yapılan çalışma sonuçlarını aktaran Wolther(2012:170), şunu göstermiştir: şarkı yarışmasında oy verme yargısı açısından en güçlü kanıtlardan biri coğrafik temeldir. Bununla birlikte, bu etkiler genel olarak blok oylamanın olağan suçlamalarıyla eş değildir, yani belirli ülkeler politik nedenlerden ötürü komşularına oy verirler. Wolther'in (2012:170) bu kez And Ginsburg ve Noury'in (2004) araştırmasından aktardığı yaklaşım ise bir hayli farklıdır: destekleme ya da siyasal yandaşlık (logrolling) açısından hiçbir kanıt yoktur. Buna karşın kültürel ve lingustik yakınlıklar açık bir şekilde önemli bir rol oynarlar. Şu pekala olabilir: kültürel yakınlıklar aynı zamanda uluslararası politik alanlarda da işler ve yandaşlık olarak görünen şey kültürel etkenlerden kaynaklanır.

Ancak buna rağmen ülkelerarası oy verme davranışının hala eski alışkanlıklar üzerinden yürütüldüğünü gösteren yeni çalışmalar da var elbette. Blok ülkeler arasındaki ilişkilerle ilgili değerlendirmesini 2008 yılı sonuçlarına odaklanarak yapan Scott (2010:195), coğrafi yakınlığın hatta sınır komşuluğun oylamada belirleyici olduğuna işaret etmektedir: "2008 yarışması açıkça gösterdi ki 43 oy veren ülkenin 17'i yaklaşık olarak %40'ı en yüksek puanı sınırlarını paylaştıkları bir ülkeye verdiler: Finlandiya Norveç'e, Kıbrıs Yunanistan'a Norveç Danimarka'ya, Bosna Hersek Sırbistan'a, Hırvatistan Bosna Hersek'e, Estonya Rusya'ya, Makedonya Arnavutluk'a, Letonya Rusya'ya, Ukrayna Rusya'ya, Arnavutluk Yunanistan'a, Andora İspanya'ya,

Belarus Rusyaya, Moldova Romanya'ya, Ermenistan Rusya'ya, Gürcistan Ermenistan'a, Sırbistan Bosna Hersek'e, Karadağ Sırbistan'a. Eğer yarışmanın ilk düzenlendiği 1956 yılına geri gidersek, İsviçre'nin Lüksemburg jürilerinin her ikisinin de İsviçre milliyetinde olması yüzünden kazandığını söyleyebiliriz". Ancak son 10 yılda Doğu ülkelerin Batılı ülkelere aldıkları oylar, uluslararası müzik endüstrisinin eğilimleri, farklı ulusal ve kültürel toplulukların popüler deneyimleri ile beslenen yeni müziksel üsluplar, yarışmanın ve şarkılarının bir hegemonya mücadelesi/süreci içinde sürekli yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Bu konuyu üçüncü bölümünde ayrıntıları ile ele alacağız.

1.2.4. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Müziksel Dönemleştirmeler

Geniş ölçekli bir Avrupa zevkinin kanıtı olarak görülsede görülme de, yarışma belirli şarkı kategorileri geliştirmiştir, bu kategoriler ise yıllar içinde oldukça tanınır hale gelmiştir. Ancak şarkı kategorilerinin yani belli türlerin ya da üslupların, hem tarihsel olarak hem de günümüzde sürekli birbirinden ödünç alınan unsurlarla inşa edildiğini ve bunların yine sürekli olarak değiştirilip dönüştürüldüğünü ifade etmek önemlidir. Tüm bu değişiklikleri belirli tarih aralıklarında ve ilgili dönemlerin ana akım türlerindeki farklılaşma bağlamında ele almak mümkün elbette. Aşağıda bunları ESC ve müzik endüstrisi arasındaki ilişkilere değinerek, özellikle de Eurovision şarkıları ve ana akım müzik türleri/üslupları bağlantısı içinde ele almaya çalışacağız. Ancak önce şarkı meselesi ile ilgili bir girizgah yapmakta yarar var.

En basit tanımlama ile tek ya da birbirinden farklı birkaç ezgisel kesimin tekrarlanmasıyla oluşan şarkı, hem söz kullanması hem de görece kısa olması yüzünden ifade kültürleri içinde insan topluluklarına en yakın 'biçim' (form) olmuştur. Dünyanın tüm ülkelerinde, farklı dönemlerde söz konusu müzik parçalarını ifade eden şarkı kelimesi, hem Batılı-olmayan hem de Batı sanat geleneğinde yine değişik dilleri ve kültürel özellikleri yansıtacak biçimde farklı adlarla kullanılmıştır. Zaten pek çok toplumda sözlü müziğin, 'salt çalgısal' müzikten daha yaygın olduğu görülmüştür. Hatta Batı sanat müziği de işin içinde olmak üzere pek çok kültürde çalgısal müzik,

şarkı formundan ya da kavramından türetilerek ortaya çıkmıştır (Canzona da Sonar, Klezmer vb.). 20. yüzyıl kültürünün geniş ölçüde kar sağlama amacıyla olan şirketler tarafından yaratıldığını tartışmaya bile gerek yoktur. Bu örgütlenme içinde fırsatın ağırlıkla bazı popüler kültür türlerine verildiği ve diğerlerinin dışarda bırakıldığını da. Sözgelimi çok az film bireysel kahramanlar olmaksızın yapılmıştır, benzer bir biçimde üç-beş dakikalık şarkı formatına bağlı olmayan popüler müzik tarzları kolaylıkla üretilmez ve radyo da çalınmaz. Burada, popüler müziklerin nerdeyse tamamının üç-beş dakikalık şarkı olduğuna ve endüstrinin ürettiği kültürün araçlarına ulaşma yolunun demokratikleşmediğine vurgu yapılır. Ancak bununla birlikte, kültür endüstrisinin bugünkü formlarını oluşturmada, tüketicilerinin yönlendirme, sınırlama ve biçimlendirme yeteneğinden tamamen bağımsız düşünülmemesi gerektiğini söylemek önemlidir (Erol, 2015:178).

Asıl ifade edilmek istenen şey, şarkı formatının endüstriyel üretim öncesinde, üstelik yüzyıllardır hemen hemen bütün Batılı ve Batılı-olmayan toplumların tercih ettiği bir ifade tarzı ve formu olduğudur. Dolayısıyla 3-5 dakikalık şarkı formu, endüstrinin insanları “güdüp yönetmek” için icat ettiği bir ‘yenilik’ değildir. Kültür endüstrisinin söz konusu formu bir “mal” olarak işlemden geçirerek büyük ölçüde kar sağlamaya yönelik ‘kullandığını’ söylemek başka bir şeydir (Erol, 2015:179). Dolayısıyla sözgelimi ESC şarkılarının ulusal bir özdeşleşme yaratan ve bunu yansıtan bir anlam dünyasına sahip olduğunu söylemek, meseleye başka bir boyutta bakmayı gerektirirken, ESC şarkılarının eğlence amacıyla üretildiklerini ve endüstriyel popüler müzik kategorileri içinde değerlendirilmesi gerektiğini söylemek bir başka perspektiften bakmaya davetiye çıkarmaktadır. Örneğin Scott, çalışmasında meseleye daha çok bu ikinci perspektiften bakmaktadır. Ona göre Eurovision şarkıları, bir eğlence müziği kategorisi içinde kilitlidir. Bu şarkıların soyları popüler şarkı tipleridir, bunlar 19.yüzyılda ortaya çıkmış ve Avrupa şehir zevkini beslemişlerdir. Başka bir deyişle bu şarkıların kökleri kentseldir, kırsal değil ve bir folk şarkısı geleneğinden ziyade ticari şarkı üretimi ile ilişkilidirler. Kentli popüler müzik elbetteki geleneğe her zaman dikkat çekebilmiş ve ondan yararlanabilmiştir, ancak şarkılar şehirlilere anlaşılabilir çetrefilli ya da ilgisiz olacak kadar kesinlikle değildir. Bu yüzden sözgelimi birkaç *yodels* içeren bir

İsviçre pop şarkısı, ancak turistlere hitap edebilir. Ancak şehir şarkılarının sahip olduğu avantaj şudur: şehir şarkıları çok daha kolay bir şekilde başka şehirlere dolaşabilirler, çünkü kentsel ve özellikle metropolitan deneyimler her nerede bu özelliği kazanmış olurlarsa olsunlar çok daha ortak ve yaygındır. Kentsel duyarlık; kozmopolit zevk ve liberal tavırlar yönünde bir yatkınlıkla karakterize edilir ve Eurovision Şarkı Yarışması bu iki eğilimi tatmin etmek için vardır (Scott, 2010:187). Eurovision Şarkı Yarışması ile ilgili yaklaşımı, şarkıların biçimsel ve üslup özelliklerini hayli aşan ve incelikli etnomüzikolojik çıkarımlarla örülü olan Bohlman'ın şarkı üslupları/tarzları ile ilgili temel argümanları, Scott'dan pek farklı değildir. Ona göre Eurovision'un şarkı üslupları/tarzları çoğunlukla, bilinçli bir otantisiteden çok kozmopolit bir melezlik arayışı içinde folk'dan ziyade popüler temellük ederek dışa yönelmiştir. Başarılı bir Eurovision kazananını biçimlendirmek için kullanılan formül bir sır değildir ve bunları (formülleri) akıllı bir biçimde derinlemesine araştıranlar (İrlanda'nın Jonny Logan'ı ve Almanya'nın Ralph Siegel'i) olduğu da şaşkıncı değildir (Bohlman, 2007:46).

Tüm Avrupa izlerkitlesi tarafından takdir edilecek/beğenilecek müziksel ifadeyi bulma yolundaki ısrarlı çaba, şarkılarda belirli bir tekrar düzeyi ve düşük seviyede orjinalite ile karakterize edilen bir müzik tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sözelimi Björnberg (1987) memleketi İsveç ile ilgili şunu ifade eder: kıta Avrupa'sına ait pop müziğin belirli bir türü, iyi bir ESC şarkısı için prototip (model) olarak değerlendirilir (Wolther, 2012:167). Bu yüzden de ulusal klişelere uyan, aşırı maliyeti bulunan ve modası geçmiş (declassé) popüler müziği desteklemesinden ötürü, ECS ile çoğunlukla alay edilmiştir. Bu tür önyargılar, uluslararası işbirliği ile sağlanan teknolojik bir beceri olarak ESC'nin başarısını da küçümsemiştir. ESC'nin kültürel ucuzluğu/kiçiliği (kitschiness) ile ilgili yapılan alaycı (scoffing) eleştiriler, yarışmanın bazı popüler müzik starlarını ve değişik popüler müzik türlerini vitrine çıkardığı ve politik ve sosyal eleştiri yapmış şarkıları bulunduğu göz önüne alındığında, pek adil değildir (Vuletic, 2018:2).

Philip Bohlman (2007:52), Eurovision Şarkı Yarışması ile ilgili yaptığı değerlendirmede, öncelikle şarkının Avrupa'da ve aynı zamanda onun ötesindeki ulus ve ulusalcılık tarihindeki failliğine eğilir. Ona göre şarkı, tarihsel anlatıları temsil eden

bir ‘metin’den (text) çok daha fazla bir şeydir. Şarkı, ulusalcılığın bir türünden de ulusun şifrelerinin kaydedildiği bir simge sisteminden de fazla bir şeydir. Avrupa ulus tarihinde şarkı, anlamı kolektif icra vasıtasıyla verilen ne basitçe bir nesne ne de öznedir. Tarihin sıradan ve sıradışı uğraklarında ulusun icrası rolünü üstlenen şarkı, ulusalcılığı olağanüstü karmaşık formlarda harekete geçirir. Şarkı bir eylem alanıdır, aslında tarihsel eylem alanıdır. İcrası yoluyla şarkı, simgeleri eyleme dönüştürür. Şarkı yerel anlatıyı ulusal tarihe tercüme eder, ancak bunu yalnızca zamanı (tarihsel uğrakları) yeniden yapılandırarak, yani ulusun ortak kültürel alanlarda işitilebilecek bir anlam kazandığı tarihsel uğraklarda değil, aynı zamanda daha çok ulusun tarihsel failliğinin yeni ve özgül bir söyleme gereksinim duyduğu zamanlarda yapar (Bohlman, 2007:52). Yeni ve özgül bir söylem demek değişim demektir, hem de her açıdan, yani müziksel ifade açısından da. Bu yüzden Bohlman değişime ne kadar yakından bakarsak paradoksa şahitlik etmenin o kadar mümkün olduğunu belirtmektedir. Gerçi Bohlman paradoksu azınlıklar, ulus ve uluslararası ilişkiler ve etkileşimler çerçevesinde ele almaktadır. Ama buradaki bağlamda paradoks şudur: aslında yerel, bölgesel ya da ulusal şarkının her düzeydeki anlamı, hem kendi aralarındaki hem de uluslararası alandaki ilişkilerin bir karmasıdır. Bu karma yapıların farklı referans noktalarından hareket edilerek de olsa kimi sınıflandırmalar, kategoriler, tür adları ya da usuplar olarak etiketlenmesinde elbetteki en önemli belirleyici, müzik endüstrisidir. Dolayısıyla aşağıda bunları belli dönemleştirmeler (periodisation) ve elbette ki bu dönemleştirmelere hakim olan usuplar çerçevesinde gözden geçireceğiz. Ancak önce Eurovision şarkılarının şarkı sözleri ile ilgili bir değerlendirme yapmak yararlı olacak.

ESC şarkılarının içerik temalarını aşk, deniz ve seyahat ile sınırlandırmak elbette güçtür. Ulusal ve uluslararası alandaki popüler şarkı gelenekleri içinde kullanılan temaların hemen hemen tümünün ESC’de temsil edildiğini söylemek mümkündür. Popüler müzik incelemesi çerçevesinde şarkı sözü analizine eğilmenin elbette daha makul sebepleri olmalıdır. Sözelimi onları üreten toplumsal güçleri şarkı sözlerinden ‘okumanın’ mümkün olacağına ilişkin varsayım, belki de en önemlisidir. Ancak çoğu şarkı sözü incelemesi, kelimeler ve ‘gerçeklik’ arasındaki ilişkiyi aşırı basitleştirme, bunun yanında şifahi (verbal) ve müziksel anlamlandırma sistemlerinin yapısal

özgürlüğünü gözardı etme eğiliminde olan içerik analizi biçiminde olmuştur. Genel olarak ifade etmek gerekirse şarkı sözlerinin içeriğini genellikle beylik olarak değerlendirenler için, yüksek volümlü ve bazen de baştan çıkarıcı ya da isyankar şarkı sözleri olan rock müzik bile, normatif kültürü oluşturan fikirler ailesi içindedir. Ezgisel bellek ya da melodi anımsama becerisi bir yana, bir şarkıdaki sözlerin kişisel ya da kolektif ilgiye, hattta duyarlığa seslendiği belli insanlar üzerindeki etkisini ve hatırlama kolaylığını tartışmak bile gereksizdir. Anımsama kolaylığı ile aynı düzeyde olmasa da, aynı şarkı sözlerine tamamen “farklı” bir kişisel ya da kolektif duyarlıkla kulak verenler için de harekete geçirici bir odaktır (Erol, 2009:180). Burada şarkı sözlerinin herkes tarafından aynı dilde anlaşılması da başka bir problem olarak ortaya çıkar. Yani ESC şarkısının ulusal dilde mi yoksa tüm uluslar için geçerli bir dil olarak İngilizce mi söylenmesi tartışmaları ile birleşir.

İngilizce şarkı söylemek elbetteki rekabetçi boyut olarak da yorumlanabilir. Çoğu ülke Eurovision şarkılarında İngilizce tercih edebilir. Çünkü yarışmada kendi ulusal dilinde şarkı söylemek yerine İngilizce şarkı söylemenin çok daha başarılı bir sonuç almalarına yardımcı olacağını düşünürler. Bununla birlikte İngilizce'nin rekabetçi avantajı ulusal dille karşılaştırıldığında istatistik olarak tespit edilemez. Bu yüzden nihayetinde İngilizce seçimi, yalnızca ESC izleritesinin genel dil tercihleriyle uyumlu olan televizyon yöneticilerinin spekülasyonları üzerine dayanmaktadır (Wolther, 2012:167). ESC şarkıları İngilizce olsun ulusal dilde olsun, kimi zaman dil yolu ile aktarılan anlamı hayli bulanıklaştıran, hatta anlamsız olarak nitelendirilebilecek ses ve söz öbeklerinin kullanımı ile bu çerçevedeki tartışma bir başka boyut kazanabilmektedir. Sözelimi Eurovision'a katılan hatta pek çoğu birincilik kazanan kimi şarkıların sözlerinde, bir dile özgü kelime dağarcığı terkedilerek daha geniş bir ilgi çekmek için yapılan, “ilkel” ya da içgüdüsel ses öykünmeleri bulunmaktadır. Bu şarkılar lingustik sınırların ötesinde “evrensel” bir cazibeyi amaçlayan ‘ding dong’ ya da ‘boom bang’ gibi tekrarlara sahiptir. Örneğin; İspanya’ya 1968’de Massiel ile birincilik getiren ‘La la la’, İngiltere’nin Lulu ile 1969’da yarışmayı kazandığı ‘Boom Bang a Bang’, Hollanda’nın 1975’de Teach-In ile aldığı birincilik şarkısı ‘Ding Dingle Dong’, İsrail’e 1978’de Izhar Cohen ile büyük ödül kazandıran ‘A Ba Ni Bi’ ve İsveç’in

1984 yılı birinciliğini Herreys ile aldığı ‘Diggi Loo Diggi Ley’ (Scott, 2010:185). Şarkı sözlerinin çağrışımları; uzlaşım, türler ve bu uzlaşımın gönderme yaptığı üsluplar tarafından belirlenir. Böylece kelimenin sözcük anlamı daima “müziksel süreçler” tarafından uyarlanır. ESC şarkıları içindeki müziksel süreçler elbetteki belli tarihsel dönemleştirmelere karşılık gelen kategoriler, türler ve üsluplardır. Bunları birbiriyle ilişkili olarak endüstriyel alandaki ana akımlarla bağlantılı bir biçimde ele almak doğru olacaktır. Hatırlatmakta yarar olabilir: bu kesime, ESC’de birincilik kazananlar ya da ilk üçe girenler ve genel olarak dönemi karakterize eden üsluplar çerçevesinde yaklaşılabılır.

1.2.4.1. Swing Etkili Pop Şarkılar (1956-1964)

Yarışmayı kazanmış eski şarkıların müziği ve şarkı sözlerindeki karakteristikler, yarışmayı kazanmak için bir ‘formül’ oluşturup oluşturmadığı çerçevesinde sıklıkla tartışılmıştır. Sözgelimi Scott, Eurovision başarısı için herhangi bir reçete olup olmadığını keşfetme arzusuyla hareket eder. Ona göre yarışmanın asıl amaçlarından biri farklı ülkelerden çeşitli şarkı üsluplarını teşhir etmek gibi görünse de, şarkıların temsil ettiği ülke ile güçlü bir ilişkisi bulunan şarkılara çok fazla teveccüh gösterilmemiştir. Almanya 1956 da tipik bir *kaberet* şarkısı ile yarışmaya katılmıştır (Scott, 2010:191) Bununla birlikte 1956 ile 1964 yılları arasında birincilik kazanan şarkılarla ilişkili genel bir değerlendirme yapmak mümkündür. Sözgelimi bu ilk dönemde genel olarak büyük orkestra yapısı hakimdir. Özellikle 1956-1960 yılları arasında birinci gelen şarkıların tamamı ağırlıklı olarak yaylı çalgılar üzerine kurulu Swing çeşnili şarkılardır. 1956 yılının birincisi hariç, tek bir solistin orkestra eşliğinde seslendirdiği yapıdadır, davul ve bas gibi düzenli bir ritmik yapı sürdüren hatlar bu şarkılarda yer almaz. Klasik müzik orkestralarına benzer bir yapıda, yaylı çalgıların ağırlıkta olduğu orkestralarda müzisyenler, önlerindeki partiyonları takip ederek icralarını gerçekleştirir. Orkestra üyeleri senfoni orkestralarının görsel ve davranışa dayalı pratikleriyle oldukça benzerlik gösterir. Yani erkek müzisyenler smokin, takım elbise giyerken kadın müzisyenler tuvalet vb. kıyafetler giyerler. Benzer durum solistler

için de geçerlidir. Solistler nota takibi yapmazken, sıklıkla şefin yönlendirmelerini takip ederler. İcra sırasında solistlerin şarkıya dans vb. biçimlerde bedensel tepkilerle eşlik ettikleri görülmez. Sabit biçimde şarkılarını seslendiren solistler genellikle performans esnasında gülümsemektedirler. Performans çekimleri tek bir kamerayla gerçekleşir ve görüntü siyah beyazdır, kostümler de o dönemin özelliklerini taşıyan niteliktedir.

Müziksel özelliklere tekrar döndüğümüzde ilk periyodun ilk beş yılında henüz tüm dünyayı kasıp kavuracak rock 'n' roll rüzgarının etkilerinin henüz su yüzüne çıkmadığını görürüz. Bu ilk beş yıl daha çok geleneksel Avrupa popüler müzik tarzlarının Afro-Amerikan kökenli tarzlarla ve özellikle de Tin Pan Alley şarkıları ile harmanlandığı dönemdir. Zaten genel olarak Avrupa popüler müziği, ulusal usluplardan daha fazla Afrikan-Amerikan usluplara çok daha fazla şey borçludur ve Eurovision Yarışması'nın başlangıcıyla aynı tarihlere gelen 1950'lerin sonlarının rock devriminden beri ise her zamankinden daha çok şey borçludur (Scott, 2010:187). Sonuç olarak yarışma şarkılarının Avrupa kıtasıyla, jazz'ın Afrika kıtasıyla olduğundan ne çok daha geniş ne de daha az bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu yüzden 1960'ların ilk yıllarından itibaren parçaların (fragmentation) yeniden oluşturulduğunu başka bir deyişle parçaların farklı parçalarla yeniden birleştirildiği bir evrenin başladığını söylemek doğru olur.

Eurovision şarkı usluplarının biçimlendirilmesinde şarkı yazarları (besteciler) ve prodüktörler sıklıkla tanınmışlık duygusunu harekete geçirmek için geçmişe dönerler. Bu, dinleyici kitlesinin cezbedici bulacağı bir usluptur olabilir. Eski, aynı zamanda geçmişin kazanan formülünü gerektirir. Eğer ABBA ya da Celine Dion için bu formül işlemişse yıllar sonra bu formül yeniden canlandırıldığında neden başarının keyfini çıkarmasın ki? Eğer hip-hop ya da country'nin evrensel bir cazibesi varsa neden Avrupa'nın ilgisini çekmesin? Bununla birlikte basit yeniden canlandırma (revival) riskli bir iştir, zira nostaljinin geçmişi nasıl dönüştürdüğü meselesi ile uğraşmak zorundadır (Bohlman, 2007:60). Bu yüzden her dönemin karakteristik özelliği gibi görünen uslupların ya da daha önce yarışmada başarılı olmuş birincilerin ya da çok ses getiren şarkı ve şarkıcıların türüne/uslubuna/tınısal tasarımına dönmek, yarışmayı kazanmanın da ilgi çekmenin de garanti altına alındığı anlamına gelmemektedir. Yani dönemin geçer akçe usluplarında hareket etmek, ESC'ye kazanmak için garantili yol

değildir. Kazanan şarkı pek çok etkenin ve özellikle yukarıda özetlenen müziksel ve müzikdışı boyutun (ekonomik, kültürel, politik vb) bir noktada birleşmesinin sonucudur.

1.2.4.2. Avrupa Popüler Şarkı Geleneği (1964-1974)

Yarışmada 1964 yılları ile 1974 yılları arasında birincilik kazanan şarkılarda genel olarak 1956 yılından itibaren devam eden swing çeşnili yapı tekrar kendini gösterir. Bununla birlikte swing yapısına düzenli olarak devam eden bir ritim kalıbı eklenir. Bu yıllarda büyük orkestralar, soliste eşlik ettikleri halde sahnede çekim esnasında fazla gösterilmez. Sahnedeki solistlere orkestra dışında vokaller de eşlik etmeye başlar. Performans sırasında sahnede bulunanlar solo çalgı da kullanmaya başlar. Sahnede performansını gösteren erkek solistler smokin ya da takım elbise giymeye devam ederken kadın solistler daha önce giydikleri tuvalet vb. kıyafetler yerine daha sade ve şık kıyafetler giyerler. İcra sırasında sahnede yer alan solistler ve vokaller şarkıya dans vb. bedensel hareketlerle eder. Daha önceki yıllarda tek bir kamerayla gerçekleştirilen çekimler bu dönem aralığında da devam ederken, 1969'ların sonlarına doğru performanslar renkli olarak yayınlanmaya başlayacaktır.

Scott (2010) ulusal uslupların bu yarışmada geri planda olma eğiliminde olduğunu ifade eder. Dolayısıyla Avrupa uslubunun yaratılmakta olduğunu merak etmeye bir parça zaman harcamanın mümkün olduğunu belirtir. Bununla birlikte bir Avrupa uslubu ile kastettiği şey pekala sadece Avrupa'nın bir ucundan diğerine kuşaklar arasında geniş ölçüde dolaşımı ve popüleritesi bulunan popüler deyimleri ifade eden bir şey olabilir: schlager, chanson, musica leggera, zabavna glabza, kolay dinleme, müzikli tiyatro ve film müziği (Scott, 2010:187). Sözgelimi 1967 Eurovision birincisi 'Pupet on a String', dönemin British pop müziğinden ziyade Zwei Kleine Italiener'den esinlidir. Bu ise, Almanya'da ve kıta Avrupa'sında schlager ya da chanson olarak bilinen bir tarzdır. Ancak hatırlatmak gerekir ki, bu periyodun tüm şarkıları hatta birinci olanlar dahil olmak üzere, bu geleneğin yansıttığı tarz/uslub temelinde şarkılarla yarışmaya katılmayabilir. Sözgelimi 1968 Eurovision ikincisi 'Congratulations' şarkısı

Yunan kültüründen esinlidir, Zorba'nın dansına çok benzemektedir. İrlanda'nın 1970 yılı yarışmasında Dana tarafından seslendirilen ve birincilik kazanan 'all kinds of everyting', tipik bir Vals Boston'dur ve tüm yarışmalarda bu türde tek birinci olan şarkıdır (Scott, 2010:188). Hatırlatmakta yarar olabilir: Fransız Vals Boston 1930'larda çok popüler bir salon (balo) dansı idi ve buna cross-step waltz ya da orijinal olarak Fransız 'Valse Boston' adı verilmektedir. Ayrıca bir ülkenin müziğinin nasıl tınladığına ilişkin bir beklentinin olmadığı durumlarda müziksel unsurların karışımı kimi zaman kafa karıştırıcıdır. 1972'de Yunan bir şarkıcı olan Vicky Leandros'un Fransızca seslendirdiği bir şarkı ile Luksemburg adına birinci olmuştur. Şarkı kahramansı korno partı ile açılan bir balad olmakla birlikte başka yerlerinde İtalyan 'musica leggera'nın mandolin tınıları serpiştirilmiş yapısı ile sinkretiktir (Scott, 2010:191). 1956'dan 2016'ya kadar ESC'de icra edilmiş olan 1438 şarkının ve yarışmayı kazananın, her zaman ticari başarı kazanabileceği düşünülmüştür. Bunların bazılarının bugün hala tüm Avrupa'da işitilebilen uluslararası hit olacağı da (Vuletic, 2018:1). Bunun her dönem tüm ulusal ya da genel olarak uluslararası müzik endüstrisi için geçerli olmadığını söylemeye bile gerek yok. Bununla birlikte tecimselleşme ve Eurovision arasındaki ilişkinin belirli dönemlerde çok açık olduğunu, bunun ise yarışma şarkılarına önemli ölçüde yansıdığını belirtmek gerek. Aşağıdaki periyod belki de bunu en çok yansıtan dönemdir.

1.2.4.3. Pop ve Disko Dönemi (1974-1980)

Tecimselcilik (ticari anlayış=commercialism), piyasa ilgileri ya da örgütsel eşbiçimcilik tarafından yürütülen kültürel bir mantığı ifade eder. Tecimselleğin kültürel dinamiği kesinlikle sadece popüler müziğe özgü değildir. Ancak bununla birlikte dramatik bir biçimde pop/rock patlamasına katkıda bulunan bu dinamik, bu alanda 1950'den bu yana asıl güç olmuştur. Tecimselliğin önemli bir örneği, rock estetiği unsurların, ana akım ya da orta yol popüler müzik usupları tarafından kabul edilmesidir. Bu önemlidir, çünkü elektrik ve elektronik enstrümantasyonun, sadece pop/rock içine değil, geleneksel olarak 'hafif müzik' olarak düşünülen usup ve türlere

girmesi pop/rock ile diğer popüler müzik formları arasındaki farklılığı hayli bulanıklaştırmıştır. Eurovision Şarkı Yarışması olayı örnek niteliğindedir: bu yarışmada seslendirilen şarkılar 1980'lerde giderek artan bir şekilde elektrikli hale gelmiştir 1990'larla birlikte ise hemen hemen bütünüyle pop/rock eğilimi göstermiştir, bu elbetteki 1970'lere kadar bu yarışmaya hakim olan 'popüler şarkı' geleneği ile keskin bir ayrışmayı temsil etmektedir (Regev, 2002:256). Bu süreçte bu belirgin ayrılığın en önemli momentleri muhtemelen 1974 yılı ve elbetteki bu yıl yarışmayı kazanan ABBA'nın uluslararası düzeyde yakaladığı ilgi ve ticari başarısıdır.

1964 yılından itibaren devam eden düzenli ritim yapısı yerini 1974 yılında ABBA'nın birinciliğiyle disko dönemine bırakmıştır. Bu yıllarda yarışmada tek solisten çok gruplar damga vurmuştur. Görsel ve müziksel özellikleriyle disko döneminin önemli gruplarından biri olan ABBA'nın müziğinin dışında bir diğer özelliği, dönemin diğer disko gruplarında olduğu gibi moda da yaptığı etkidir. ABBA üyelerinin yarışma esnasında giydikleri renkli ve rahat kıyafetler o dönemin özelliklerini yansıttığı gibi daha sonraki yıllarda yarışmaya katılan solistlerin ve müzisyenlerin kıyafet seçimlerini etkiler. Performans çekimleri 1974 yılından itibaren pek çok yönden farklı kameralarla gerçekleşir. Daha önceki yıllarda sahnede yer alan büyük orkestra bu yıllarda daha arka planda kalır ve gruplar kendi küçük orkestralarıyla sahnede yer almaya başlar. Performans esnasında solistler ve vokalleri bu yıllarda mikrofon önünde sabit bir şekilde şarkılarını seslendirmek yerine hazırladıkları koreografileri sergiler. Dolayısıyla ESC'yi çevreleyen pek çok veçhenin yanı sıra, Eurovision şarkılarının seslendirilmesi sırasındaki sahne düzenlemesinin, yani dansın, kostümlerin ve ışıklandırmanın bile yarışmanın sonucunu belirlemede etkileri olacağını kabul etmek gerekir. Bununla ilgili şu örnek gerçekten çarpıcıdır: Eurovision tarihçisi Jan Fedderson'un sözleriyle, 1981'deki Bucks Fizz'in 'Making Your Mind Up' şarkısının icrası sırasında, kadın şarkıcıların eteklerinin iki erkek şarkıcı tarafından soyulması, yani iki parça kumaştan oluşan uzun eteğin erkekler tarafından kaldırılarak mini eteğin ortaya çıkarılması, jüriyi etkilemiş olmalıdır (Scott, 2010:185). Bucks Fizz'in İngiltere adına 1981'deki ESC'yi kazandığını ve belki de önceki dönemin tınısal ideali ve dansını belli ölçülerde bir sonraki döneme taşıdığını hatırlatmak yerinde olur.

1.2.4.4. Hafif Pop Müzik (1980-1995)

1974'den 1980'lerin başına kadar devam eden dönemin karakteristikleri 1980'lerde yerini "hafif pop müzik" olarak nitelendirilen bir evreye bırakır. Sahnede diğer yıllarda olduğu gibi yine tek bir solist ve vokalleri yer alır. 1974 yılından itibaren soliste eşlik eden büyük orkestralar bu yıllarda da arka planda kalır. Sahnede yer alan solistler ya da vokaller solo çalgılar kullanırken, 1990'lı yılların sonuna doğru playback altyapı yöntemi uygulanır. Half playback olarak uygulanan bu yönteme göre finalde yarışacak şarkının tüm orkestra bölümleri playback olarak verilirken yorumcu şarkısını bu playback altyapı üzerine canlı olarak seslendirir. Bu yıllarda yarışmaya katılan pek çok solist elde ettiği başarı sonrası popüler birer isim haline gelir. Örneğin 1987 yılında Johnny Logan "Hold me Now", Celine Dion "Ne Partez Pas Sans Moi" adlı şarkısıyla yarışmaya katıldıktan sonra, tıpkı ABBA gibi dünyaca tanınan birer isim olur. Bu yıllarda sahnede performanslarını gerçekleştiren solistler disko döneminden izler taşıyan kıyafetler tercih eder. Erkek solistler ve vokaller genellikle takım elbise ya da pantolon üzerine renkli gömlek giyerken kadın solistler ve vokaller renkli fakat şık kıyafetler giyer. 1970'li yıllarda başlayan disko döneminde tercih edilen rahat kıyafetlerin yerini daha şık kıyafetler alır, fakat kıyafetlerdeki boncuk detayları ve takılar o yılları hatırlatır. Ayrıca bu yıllarda solistlere eşlik eden vokaller genellikle aynı kıyafetleri giyer. Bu yıllarda performans çekimleri pek çok kamerayla farklı yönlerden çekilirken sahne ışıklandırması ve düzenlenmesi açısından pek çok teknolojik gelişme sayesinde sahnede gerçekleştirilen performanslar daha etkileyici hale gelir. 1980'li yıllarda başlayan bu hafif pop müziği akımı 1990'ların sonuna kadar devam eder.

Uslupların karıştırılması ile daha önceki usulpların yeniden canlandırılmasının (revival) açık kullanımı ESC şarkılarında her dönem görülmüştür. Bununla birlikte basit bir yeniden canlandırma her zaman risk taşır. Sözelimi Almanya'nın 1987 Eurovision ikincisi 'Las die Sonne in dein Herz', reggae etkisinde olan bir şarkıydı. İngiltere'nin Eurovision 1973'de üçüncü olan parçası ile Lüksemburg'un 1983 de birinci olan 'Si la vie est un cadeau' (eğer yaşam bir hediye ise) adlı şarkısı spiritüel ve liturjik niteliktedir. Pek çok ülke açısından yarışmada Avrupa'da iyi bilinen ve farklı kuşaklara cazip gelecek bir müziksel usluup seçimi yapmanın önemli olacağı düşünülüyordu. Norveç'in

1985’de birinci olan La Det Swinge şarkısı, geçmişe sevgiyle bakan güncel bir şarkının nasıl yaratılacağını örneklemektedir. Şarkı Billl Hailey’in Rock Around the Clock’una (1955) benzer bir şekilde erken rock n roll ve swing’e referans yapmasıyla nostaljik havayı yakalamıştı. Şarkı farklı kuşaklardan izlerkitlenin ilgisini çekme girişimi idi, ancak aynı zamanda bu müzik uslubunun genel/ortak çekiciliği ile bağlantılı olarak Avrupa ülkelerinden onay kazanmaya çalışıyordu. Bununla birlikte ‘Let it Swing’ gerçekte ne swing ne de rock n roll idi, şarkının başka bölümlerinde ABBA’nın pop müziğine selam veriyordu (Scott, 2010:192).

Hatırlatmak gerekir ki, ESC tarihi bir şarkı yarışmasından çok daha fazla bir şey olduğunu bu dönemde daha fazla hissettirmiştir. Çünkü yarışma, belki de daha önce uluslararası spor olaylarının yapabildiği şekilde izlerkitleyi harekete geçirip polarize etmeye başlamıştır. Bununla birlikte yarışmanın tüm katılımcı ülkelerde aynı önemde görülmediği de açıktır (Wolther, 2012:166). Sözgelimi Scott’a göre (2010:192) Eurovision Şarkı Yarışması 1960’larda İngiltere’de hor görülüyordu, hiçbir zaman geçlik kültürünün bir parçası olarak kabul edilmedi, ancak pek çok şeyin değiştiği postmodern zamanımızda beğeni kazanabiliyor.

1.2.4.5. Dünya Müziği (1995-2005)

Dünya Müziği (World Music) terimi, batılı olmayan ülkelerde ortaya çıkan popüler müziğe gönderme yapmada bir pazarlama etiketi olarak 1980’lerin sonunda kullanıma girdi. Ancak endüstriyel anlamda belli bir olgunluğa ve işitilebilirliğe ulaşması kabaca 1990’ların ortasına denk geldi. Dünya Müziği teriminden Batı dışında kalan popüler müzik geleneklerinin Batılı popüler müzik geleneklerinin konvansiyonel normlarıyla buluşmasını anlamak gerek. Dünya Müziği kavramı aslında küresel kültür akışının tersine çevrilmesini temsil eder. Çünkü müziksel çeşitliliği ortadan kaldırma tehlikesi yarattığı öne sürülen Batılı popüler müzik, Batılı olmayan popüler müziklerin de içinde bulunduğu pek çok müzik kültürü ile etkileşerek yeni sentezler tarafından geri döndürülür (Erol, 2009:234). Eurovision Şarkı Yarışması’nda şarkıların kimi zaman etnisitenin pan-Avrupa çekiciliği olduğuna inanılan niteliklerle dengelenmesi gerektiği

düşünüldüğü için, kültürel, ulusal, etnik vb unsurlar, uluslararası popüler müzik normlarıyla harmanlanmıştır. Ancak bu eğilimi yine de uluslararası popüler müziğin döneme etki bırakan ana akımları açısından değerlendirmek gerekmektedir (Scott, 2010:192).

Bu yüzyılın dönüşünden bu yana Avrupa farklılık politikaları sürekli bir şekilde Eurovision Şarkı Yarışması'nın merkezi sahnesine yöneldi. Bu eğilimin en açık kanıtı 2001-2005 yılları arasında gerçekleşti. Kazanan yarışmacıların her biri “Doğu” dan geliyordu, (Bohlman, 2007:49). Ancak bununla birlikte sözünü ettiğimiz etnik/azınlık/kültürel vb. müziksel bileşenleri olan ve Dünya Müziği çerçevesinde değerlendirilebilecek örneklerin ESC’de boy göstermesinin ve başarı kazanmasının tarihini, belirlediğimiz periyoda yerleştirmek mümkün. Başka bir deyişle sözgelimi Türkiye’nin Şebnem Paker’in, ‘Dinle’ şarkısı ile 1997 ESC’de üçüncü olması ile Yunanistan’ın Marianna Zorba’nın, ‘Horapse’ şarkısı ile 1997’de boy göstermesini, ulusal/etnik/kültürel müziksel ifadelerle örülü örnekler olarak değerlendirmek gerekir. Aslımı söylemek gerekirse bu eğilimin biçimlendiricisi olarak 1996’da İrlanda adına birincilik kazanan Eimear Quinn’in ‘Voice’ şarkısı ile 1995’in Eurovision birincisi Norveç’in ‘Nocturne’ü gösterilebilir. Secret Garden tarafından seslendirilen şarkı ayırt edici Norveçli karaktere sahip folk-işi avcı balad olarak, Dünya Müziği kategorisinde ele alınabilecek iyi bir örnektir. Şarkı muhtemelen Norveçliler tarafından Dünya Müziği değil de, ulusal renklerin bulunduğu bir Norveç popüler müziği olarak kabul edilmektedir. Ancak bu, bütün benzer etkiler taşıyan ulusal, bölgesel, etnik vb. müziksel örnekler için geçerlidir.

Bununla birlikte söz konusu örneklerin kategorik olarak Eurovision’a damga vurması 2000’li yılların ilk yarısıdır. Doğu’dan gelen bu seslerin Eurovision’daki başarılarını, etnik, azınlık, ulusal kültür ve özellikle kimlik meseleleri ile ilgili değerlendiren Bohlman, ESC’de birincilik kazanmış ülkelerin şarkılarını bu çerçevede ilişki olarak şöyle ifade eder: 2001’ de Estonya Tanil Padar & Dave Benton ve 2XL ile birincilik kazanmıştır. Buradaki kimlik meseleleri: Afro-Karayipli/Afrikalı Amerikalı/Baltık EU üyeliğidir. 2002’de Letonya Marie N ile büyük ödülü almıştır. Kimlik meseleleri: Letonya’da Rus azınlık/Flamenko/Toplumsal Cinsiyet ve

Cinselliktir. 2003’de Türkiye Sertab Erener ile birincilik kazanmıştır. Kimlik meseleleri: Türkiye ve EU üyeliği/İslam ve Irak Savaşı’dır. 2004’de Ukrayna, Ruslana ile ESC’de birinci olmuştur. Kimlik meseleleri: Ukrayna’da etnik azınlıklar (Huzul)/Doğu-Batı EU politikalarıdır. 2005’de Yunanistan’ın, Elena Papparizou ile kazandığı birincilik çerçevesindeki kimlik meseleleri: Balkan, Güneydoğu Avrupa/Yunanistan-Türkiye ilişkileridir. 2007’de Sırbistan, Marija Serifoviç ile birincilik kazanmıştır, buradaki kimlik meseleleri: Balkan, Güneydoğu Avrupa/Osmanlı ekümeni/cinselliktir (Bohlman, 2007:50). Tekrarlamakta fayda vardır. Bu örnekler tamamen belli bir etnisitenin, azınlığın ya da ulusal kültürün müziksel bileşenlerinin hakimiyetinde geçen şarkılar değildir. Başka bir deyişle bu şarkılar, bir parça içindeki “yerel” unsurlar ile uluslararası popüler müziğin kovansiyonel normlarıyla (tür, uslu, çalgılama, tını ideali vb) harmanlanarak ortaya çıkarılan ürünlere işaret etmektedir. Sözelimi Estonya’nın Tanil Padar & Dave Benton ile kazandığı şarkı, pop ve funk öğelerini fazlasıyla yansıtmaktadır.

1.2.4.6. Pop, Rock, Metal ve Dünya Müziği (2005-)

2005 yılından sonraki yıllarda ESC’de birinci olan yorumcuları ve grupları değerlendirdiğimizde tek bir müzik türünden ya da eğilim öbeklenmesinden söz etmek güçtür. Fakat kazanılan birincilikler göz önünde bulundurulduğunda pop ile başlayan rock ve metal ile devam eden arada yine Dünya Müziği etkili şarkıların birincilikleri ön plana çıkar. 2001-2005 arasındaki öbeklenmeden sonra Finlandiya’nın 2006’daki zaferi Doğu yönündeki eğilimin yönünü yeniden değiştirdi, ancak sadece belli ölçüde ve Sırbistan’ın 2007’deki zaferi ile birlikte Eurovision yeniden Avrupalı Doğu’nun daha yeni topraklarına dönüş yaptı. (Bohlman, 2007:49). Elbette 2008’de Dima Bilan tarafından Rusya adına kazanılan ESC birinciliğini de buraya eklemek gerek. Bu arada ESC, 2009 finaline geldiğinde Avrupa’da 45 ülkeye ulaştırılmış Avrupa Yayın Birliği’ne göre 122 milyondan fazla izleyici tarafından izlenmiştir (Wolther, 2012:165).

2000’li yıllarda hala devam eden playback alt yapı kullanımıyla canlı çalabilme gerekliliğinin ortadan kalkması sonucu şarkıcılar ve gruplar seslendirdikleri parçalar

dışında başka detaylar üzerinde durmaya başlar. Müzik dışı unsurlar olarak değerlendirdiğimiz ve bu yıllardaki birinciliklerin başarısında da etkisi olan sahne showları bu yıllarda devreye girer. Ayrıca bu yıllardaki canlı performanslarda dans, koreografi ve mizansene dayalı bir farklılaşma da kendini gösterir. Bu çerçevede 2000’li yıllarda başlayan ve hala devam eden Eurovision Şarkı Yarışmaları’nda gerçekleştirilen performanslar, simbiyotik ve metinlerarası ilişkilerin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önem taşır.

Bu yüzyılın başlangıcında Eurovision politikası Doğu Avrupaya doğru yol almış dolayısıyla Avrupa farklılığının sesleri yönünde bir şekillenme ortaya çıkmaya başlamıştır. Son yıllardaki Eurovision şarkılarını karakterize eden yeni rekabet düzeni, birkaç perspektiften bakarak, bunu gözden geçirmeyi zorunlu hale getirmiştir. Bu durum ise azınlık seslerinin farklı yollardan değerlendirilmesine yol açmış, küresel popüler müzik pratiklerinde duyduğumuz seslere yeni olanaklar önermiştir (Bohlman, 2007:46). ESC kültürel diplomasinin hayli esnek bir aracı olduğu için ulusal yayın kurumları etnisite ve ulusallık meseleleri dışında toplumsal cinsiyet, vatandaşlık, ırk, din ve cinselliklerinden ötürü politik olarak simgeselik kazanmış olan sanatçıları yarışmaya sokmuştur (Vuletic, 2018:7), bu da elbetteki yarışma şarkılarına ve ESC’nin genel atmosferine yansımıştır. 2009’da Norveç ve 2010’da Almanya’dan sonra ESC birinciliği yine Doğu’ya yönelmiş ve 2011’de yarışmayı Azerbaycan kazanmıştır. 2012’de elektronik dans müziğine göz kırpan İsveç birinciliğinden sonra 2013’de Danimarka, ulusal ve kültürel öğelerin, özellikle vurma çalgılar ve teneke düdük ile İskoç ve Kuzey Avrupa folk müziği unsurlarının sergilendiği ‘Only Teardrops’ ile Dünya Müziği’ne göndermede bulunmuştur. 2014’de Avusturya’yı temsil eden Conchita Wurst, sakallı haliyle toplumsal cinsiyet ve trans birey haklarına yeterince dikkat çekebilmiş ve 1998 yılında İsrail adına yarışan ‘Trans’ şarkıcısı Dana ve etrafında koparılan tartışmalara yeni bir boyut getirebilmiştir. 2015 İsveç’in birinciliğini, 2016’da bu kez yine Doğu’dan bir ülke Ukrayna devralmıştır. Tatar kökenli bir şarkıcı Cemile (Jamala) ile kazanılan birincilik ile ESC’de Dünya Müziği renkleri bir kez daha işitilmiştir. 2017 birincisi Salvador Sobral, ülkesi Portekiz’e bu başarıyı aslında retro tarzda, yani swing öğeleri bulunan ve dilin, yani Portekizce’nin, etkili bir şekilde

kullanıldığı bir balad ile kazandırmıştır. 2018 ESC’de Netta’nın İsrail’e kazandırdığı Japon popüler kültüründen temellik ettiği unsurlarla öne çıkan birincilik şarkısı ‘Toy’, bir kez daha göstermiştir ki, Eurovision şarkılarının seçiminde ve başarı kazanmasında önde gelen tek bir etmen yoktur. Şarkılar gerek ulusal düzeydeki belirlenme sürecinde gerekse yarışmada aldığı puanlar itibariyle çok farklı referans noktalarından ve müziksel bileşenlerden hareketle oluşturulmakta ve yine farklı referans noktalarından hareketle puan almaktadır.



2. BÖLÜM: KURAMSAL PERSPEKTİF

HEGEMONYA BAĞLAMINDA

İDEOLOJİ, DEVLET, MEDYA VE POPÜLER MÜZİK

2. BÖLÜM: KURAMSAL PERSPEKTİF

HEGEMONYA BAĞLAMINDA

İDEOLOJİ, DEVLET, MEDYA VE POPÜLER MÜZİK

2.1. Kültür, İdeoloji ve Medya

Çalışmanın bütünü ya da bu bölüm açısından bakıldığında, burada kültür üzerine yapılan vurgu, ilişkisiz ve gereksiz bir çaba olarak görülebilir. Oysa ki hiç öyle değildir. Çünkü kültür kavramına ilişkin perspektif, aslında bir kültürel çalışma olan Eurovision Şarkı Yarışması gibi bir araştırma konusunun nasıl inceleneceğine ilişkin perspektifi de belirlemektedir. Dolayısıyla kültür ile ilgili kısa bir giriş vermek, gerek medya ve ideoloji gerekse buradaki araştırmanın perspektifinin okunması açısından da neredeyse zorunludur.

2.1.1. Bütün Bir Hayat Tarzı Olarak Kültür

“Kültür” insanın ortaya koyduğu, içinde insanın varolduğu tüm gerçeklik demektir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verimdir. Edward Taylor’a göre kültür; bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, hukuku, örfü ve bir toplumun üyesi olarak insanın elde ettiği adetleri ve yetenekleri kapsayan karmaşık bir bütündür”. Bunun yanısıra ‘kültür’ kavramının bilim insanları tarafından yapılmakta olan tanımları her geçen gün artmaktadır. Sözelimi ‘kültür, insanoğlunun yarattığı ve yaptığı herşeydir’ ya da ‘kültür insanın içinde doğduğu yerdir’ tanımları, kültürel antropoloji disiplininin yansıyan ve kültürün anlamını kısa ve yoğun bir biçimde aktarmayı hedefleyen ifade araçlarıdır. Bir başka tanım vererek “kültürü, insan topluluklarının kendi toplumsal varlıkları sorununa getirdikleri yanıt” olarak kavramak mümkündür (Erol, 2009:25).

Bu antropolojik tanımların dışında kültür, estetik mükemmelliğin ölçüsü olarak değerlendirilir. Dolayısıyla antropolojik bağlamda normlara, düşüncelere, inançlara, değerlere, simgelere, dillere ve kodlara değinilmek üzere kullanılan kültür terimi, ayrıca kişinin tinsel ve entelektüel gelişim sürecine ya da uzman entelektüel ve sanatsal çevrelere ve pratiklere (kültürel alana ya da yüksek kültüre) işaret etmektedir. Williams'ın yaptığı anlamda “bütün bir hayat tarzı” olarak kültür, tümleşik bir bütün oluşturacak şekilde tutunum edinen, insanlar arasında paylaşılan bir genel anlamlar, inançlar ve değerler dizisini üstü örtük olarak varsayar. Kültürü estetik mükemmelliğin ölçüsü olarak gösteren yaklaşım, kültürü “şimdiye kadar düşünülen ve söylenenlerin en iyisi” olarak görür ve bu tanım klasik estetik biçimlerinin (opera, bale, tiyatro, edebiyat, resim) değerlendirilmesinden kaynaklanır. Seçkin bir yaklaşım olarak kültürün zahmete değer bir proje olduğunu varsayar. Williams'ın zikrettiği anlam ise kökü Herder'e kadar gider ve antropolojiktir (Erol, 2009:54).

Aslını söylemek gerekirse yukardaki değerlendirmeler, kültür meseleleri üzerinde durarak gündelik yaşam kültürünü dolayısıyla popüler kültürü anlama çabasında olan ve Frankfurt Okulu'na bir alternatif olarak 1960'larda kurumsallaşan İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin mirası ile ilgilidir. Bu ekolün en önemli figürleri Williams ve Hoggart'dır. Kültürün gündelik yaşam çerçevesinde değerlendirildiği öncü çalışmalardan biri Richard Hoggart'ın 1957 tarihli *The Uses of Literacy* adlı çalışmasıdır. Spesifik olarak İngiliz işçi sınıfının gündelik hayatını ele alan Hoggart, gündelik pratikleri “kültürel pratikler” olarak nitelendirir. Hoggart, kamu kültürünün publar, kulüpler, dergiler, spor gibi kamu kültürünün farklı alanlarının bireylerin gündelik ve özel hayatlarında, topluluğa içkin ortak duyuyu nasıl şekillendirdiğine; aile rolleri, toplumsal cinsiyet ilişkileri, dil örüntüleri gibi alanlarda ne şekilde görünürlük kazandığını anlamaya çalışır (Turner, 2016:61). Hoggart, günlük yaşamın (beslenme, cenaze, giysiler, moda, mobilya, dekorasyon, batıl inanç, içki tüketimi, cinsellik vb.) tüm biçimlerine önem verir, ancak amaç “bir yaşam biçimi tutarlılığını” gözler önüne sermektir (Bourse & Yücel, 2017:17). İfade etmekte yarar vardır. Hoggart'ın başlangıçtaki tutumu belli ölçüde seçkindir. Yani estetik mükemmelliğin ölçütü olarak kültürden yana bir tavır takınmakta olduğu izlenimi verir.

Başka bir deyişle Birmingham'daki Kültürel Çalışmalar Merkezi'ndeki çalışmaları başlatan Hoggart'ın başlangıçtaki 'yakınmaları', yerleşik ve denenmiş değerlere sahip işçi sınıfı topluluğunun adi ve donuk ucuz romanların hayaller dünyasına yönelmesi ile ilgilidir ve yaklaşımı seçkinlik durur. Hoggart'a göre toplumsal yapıyı anlamının yolu öncelikle nitelikli edebiyatı değerlendirmekten geçer. Ancak Williams'la aynı dönemde geliştirmeye başladıkları iki kültür tanımı arasındaki bütünleştirme çabası sonuç verir ve özellikle Williams'ın bu anlamdaki çalışmaları, birbiri ile çelişen iki kültür tanımını dönüştürerek birarada kullanılmasına olanak yaratır. Williams önce birinci kültür tanımındaki fikirler geleneğini alarak onu demokratikleştirir. Ona göre, medeniyetin en yüksek değerlerinin denek taşı olarak görülen "sanat" bile, genel toplumsal süreçler içinde yalnızca özel bir biçimdir. Bu anlamıyla kültür seçkin değil, sıradandır (Erol, 2009:55).

Kültürel Çalışmalar Ekolü kültürü, bir yaşam tarzı olarak kabul eder ve gündelik yaşamın görünür ve görünmez kodlarında arar. Özellikle topluluk (community) düzeyinde ortak olarak anlam verilerek uzlaşmış belirli simgelerin kültürel anlamlarını soruşturur. Bu soruşturmada Stuart Hall "temsil" kavramını önemli bir gereç olarak kullanır. Hall, göstergebilim yaklaşımlarından da yararlanarak, kültürel uzlaşma içindeki bireylerin aynı dünyayı algılama ve anlamlandırma süreçlerindeki paylaşımlarını anlamaya çalışır. Hall'a göre temsil, anlam üretmedir. Anlam, dil yoluyla geliştirilen kavramlar için gerçekleşir. Anlam her şeyden önce, dünyayı işaret eden ya da onu temsil eden kavramlar ve görseller sistemine bağlıdır (Hall, 2017:25). Temsil sistemi, kavramsal dağarcığın bireysel kavramlardan değil farklı kavram düzenleme, kümeleme, sıralama, sınıflandırma ve aralarında karmaşık ilişkiler kurma yollarından oluşur. Elbetteki aynı kültüre ait bireylerin ortak ya da benzer düzeyde kurdukları kümeleme, sıralama, sınıflandırma ve ilişki kurma biçimleri ortak temsil sistemlerini oluşturur. Hall'a göre "aynı kültüre ait olma" ile kastedilen şey, dünyayı kabaca benzer biçimlerde yorumlayabilmeyi sağlayan temsil sistemlerini paylaşmadır (2017:27). Ortak anlamlar, bu anlamları paylaşan bireylerin içinde yaşadığı sosyal dünya içinde inşa edilir

Kültür'ün köklerini Marks'ın Alman İdeolojisi'nde tanımladığı “insanın doğa ile öbür insanlarla ilişkisi”nde görünen “çifte ilişki”den hareketle sorgulayan Hall, tarihsel maddecilik, kültür ve ideoloji arasında bağlantı noktaları arar. Hall'a göre kültür, tözsel olarak “toplumsal” dan farklı bir şeye gönderme yapmaz. Özünde aynı fenomenin farklı bir görünümüne gönderme yapar. Bu anlamda kültür “belli koşullar altında belli insanlar”, “kendi isteklerine uyarlanmış bir biçimde doğanın ürünlerini temellük ettikleri”, ve “bu emeğe tamamen insan kalıpları giydirdikleri” zaman ortaya çıkan insan varoluşunun nesnelleşmiş bir tasarımıdır (aktaran Erol, 2009:57).

Hall, kültür üzerine çalışanların geliştirdiği sorunsallar ile klasik Marksist teori arasında kuramsal bir süreksizlik olduğunu belirtir. Ona göre 1950'lerde Hoggart ve Roberts'in işçi sınıfı kültürleri üzerine yaptıkları incelemeler, bir sınıfın kültürünün belli dönemlerde kendi özel maddi ve toplumsal varoluşlarına ilişkin içerimleri yansıtır. İşte sınıfların kendi pratiklerini “tecrübe ettikleri”, bu pratiklere belli anlamlar verdikleri, bu pratiklere açıklamalar getirdikleri ve bu pratiklere belli bir hayale tutunum kazandırmak için düşüncelerini kullandıkları bir alan var ki, buna tam anlamıyla ideoloji denebilir (aktaran Erol, 2009:58). Tarih ve kültür ise, birbirinden bağımsız düşünülebilecek alanlar değildir. Tarih ve kültür aynı sürecin bir parçası olarak bir arada ele alınır ve bir arada kaydedilir. Kültürel çalışmalar, kültürün yapıyı oluşturan öğelerden biri olduğu ve tarihi şekillendirdiği konusunda ısrarcı bir tavır takınırlar. Medya ise, yansıttığı şeylerin oluşumunda ve yapılanmasında etkin bir rol oynar (Storey, 2000:11).

2.1.2. Medya ve İdeolojik İşlevleri

Medya ya da kitle iletişim araçları (mass media), halka her türlü iletiyi taşıyan vasıtaları ifade eder. Kitle iletişim kuramcıları kitleyi, kitle iletişim araçlarının izleyicisi olarak grup (group), kalabalık (crowd) ve kamu (public)'dan ayırırlar. Çünkü kitle iletişimi, kitle ile genel olarak gerek kitle iletişim araçlarının kitlesel üretimi gerekse de kitle iletişim araçlarının ulaştığı insan topluluklarının sayısal boyutu açısından ilgilenilir. Kitle iletişimini onaylayan Williams, kitle iletişim araçlarının ‘dayatma’ yerine katma/içine alma (incorporation) biçiminde çalıştığını söyler. Başka bir deyişle

her dönemde örgütlenmiş ‘hakim ve etkili’ olarak tanımlanması uygun merkezi pratikler, anlamlar ve değerler sistemleri vardır, ve bunlar sürekli bir içine alma süreci oluştururlar. Hakim sistem ise kendisine karşıt pratikleri, anlam ve değerleri içine alabilmek için sürekli olarak kendini yeniden üretmek zorundadır (Erol, 2009:26).

Kitle iletişim araçlarının işlevlerine dikkat çekmek istendiğinde ilk akla gelen şeyin, bilgi edinme ve edindirme olduğu söylenebilir. Ancak bunun ötesinde bir kültür aktarma ve sosyalleşme aracı olarak rol üstlenen medyanın küresel kültürün evrenselleşmesine de katkı sağladığı bir gerçektir. Stuart Hall’un da belirttiği gibi özellikle uydu yayınının yaygınlaşmasıyla birlikte televizyon yayıncılığında ulusal sınırlar aşılmış, küresel düzeyde bir etkileşimden ve bir küresel kitle kültüründen söz edilir hale gelmiştir. Kitle iletişim araçları arada uzun mesafeler olmasına rağmen coğrafi olarak ayrı bölgelerdeki insanların birbirlerinden haberdar olmalarına olanak sağlamıştır. Üstelik görüntü, sözün ve yazının geleneksel hakimiyetine son vermiş, farklı kültürlerle dair merak, ilgili videoların, belgesellerin izlenmesiyle giderilmeye başlandığında, uzakta olanın ve bilinmeyenin esrarengiz havası ortadan kalkmıştır (Küçükcan, 2011:43). Medyanın uzakları yakın, tanınmayı bilindik hale getirmesi, insanların “yabancılar” ile ilgili yargılarını yeniden gözden geçirmelerine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla ideolojiler ya da genel olarak dünya görüşleri de yeni bir değerlendirme eleğinden geçmeye başlamıştır.

Raymond Williams ideolojiyi, “bir dünya görüşü” ya da bir “sınıf bakışı” olarak soyutlanabilecek, göreceli de olsa biçimsel ve eklemlenmiş anlamlar, değerler ve inançlar sistemi olarak tanımlar. Samuel Becker’e göre ise ideoloji, “dünyayı ve kendimizi algılama biçimimizi yönetir; ya da ‘doğal ve ‘aşıkâr’ diye gördüklerimizi denetler. İdeoloji, dünyayı görmemize aracılık eden, eylemlerimizi ona uydurduğumuz bütünleşmiş bir gönderme çerçeveleri dizisidir. Bu tanımlar doğrultusunda ideoloji sorularının çoğu genel olarak bir toplumda çatışan çıkarlara sahip farklı grupların nasıl birlikte olabildikleri konusu üzerinde yoğunlaşır. Bu bağlamda medyanın ideolojik bağlamı içindeki rolünü değerlendirmeye alan Hall, öncelikle iki noktayı vurgular: kitle iletişim araçları (mass media): a) grupların ve sınıfların öbür gruplara ve sınıflara ilişkin bir hayat, anlam, pratik ve ‘değer’ imgesi inşa etmelerinin temelini b) çağdaş sermaye

ve üretim koşulları altında daha karmaşık hale gelen bölük pörçük parçalardan oluşan toplumsal totalitenin çoğulcu bir ‘bütün olarak kavranabilmesi için gerekli imgeleri, temsilleri ve düşünceleri sağlamaktan sorumludur (aktaran Dursun, 2001:37).

Bu bakış açısına göre medya, “ideolojik bir iş” yerine getirir. İdeolojik iş temelde üçlü bir şekilde gerçekleştirilir: a) üniter bir yönetici sınıfın “dünyasından” daha fazla sayıda ve çeşitlilikte dünyayı temsil ederek ve sınıflandırarak modern dünyanın “çoğulluğunu” yansıtmak b) toplumsal bilgiyi inşa ederken yeğlenen anlamlar ve yorumlar içinde yapacağı sınıflandırma ve düzenleme ile belli gerçekliklerin içerilmesi diğerlerinin ise dışta bırakılmasını gerçekleştirmek c) örgütlenmiş kitleler karşısında iktidarın büyük örgütleyici merkezlerinden gelen seslere, iktidarı tanımlamada ve sınıflandırmada daha büyük bir ağırlık vererek, yapılaşmış uyuşmanın üretimini sağlamak (Dursun, 2001:38). Bu ideolojik işleri gerçekleştirebilmesi için medyanın belirli bir meşruluk temeline sahip olması gerekir. Bu noktada medyanın doğrudan devlet tarafından yönetilmediği görüntüsü, sermayenin temel çıkarlarını savunan sesler karşısında muhalif seslerin de konumlandırılması, gerekli meşruluk zemini oluşturan öğeler olarak değerlendirilir. Bu ideolojik süreçte, devlet dolayımı ile tikel çıkarlarının genelleştirilmesi ve ulusun rızası sağlandıktan sonra meşruluğu oluşturacak süreçler dizisinin yaratılmasında medya önemli rol oynar. Sonuçta tikel bir çıkar “genel çıkar” olarak, genel çıkar da “yönetici çıkarı” olarak temsil edilir (Dursun 2001:39).

Hall’a göre kitle iletişim araştırmaları iletişim sürecini geleneksel olarak bir dolaşım döngüsü ya da hattı açısından kavramlaştırmıştır. Gönderici/ileti/alıcı döngüsüne dayalı bu model çizgiselliği, iletinin mübadele düzeyi üzerine yoğunlaşması ve farklı uğraklarda yapılandırılmış karmaşık ilişkilerin gözden geçirme anlayışının eksikliği yüzünden eleştirilmiştir. Ancak bu süreci birbiriyle bağlantılı farklı uğraklarda gerçekleşen üretim, dolaşım, dağıtım/tüketim, yeniden üretim süreçlerinin birbiriyle eklemlenmesi ile üretilen ve sürdürülen bir yapı olarak da düşünmek mümkün ve yararlıdır (aktaran Ergun, 2015:1448).

Kitle iletişimi, geniş anlamları bulunan sosyolojik bir kavramdır. İzleyiciler, elbette ki medyanın mesajlarına homojen bir kitle olarak tepki vermezler, ancak medyanın sahipliği ve denetimi, özellikle de elektronik medyanın kontrolü, en dingin toplumlarda bile toplumsal iktidarın taşıyıcı biçimleridir. Medya, kısa süreli kalıpları ve uzun süreli gelenekleri teşvik eder. Bu anlamda elektronik medyalar ideolojik gereksinimler ve kuralların biçimlenmesine ve sürdürülmesine yardımcı olur. Kitle iletişim araçları sadece coğrafi sınırları aşmakla kalmaz aynı zamanda sınıfsal, ırksal, kültürel, politik, eğitsel ve cinsiyetle ilgili sınırların da ötesine geçer. Makro-sosyal ve mikro-sosyal ortamlar arasındaki mesafenin ortadan kaldırılmasına yardımcı olan kitle iletişim araçları, girdikleri özel ortamlardaki temaları kamu gündemine getirirken yerel koşullardan, yönelimlerden, otoritelerden ve pratiklerden etkilenirler. Bu kamusal alan, elektronik çağda hem teknolojik olarak hem de toplumsal olarak donanımlanır ve yeniden kurulur (Lull, 2003:89).

Medya uzmanları “işlenmemiş” sosyal olayın iletişimde nasıl kodlanacağını belirlerler. Görsel iletişim üç boyutlu dünyayı iki boyuta taşıdığı için yansıttığı kavramın kendisi olamaz. Dilin dışında var olan gerçeklik sürekli olarak dil ile aktarılır. Dağınık bilgi, dilin gerçek ilişkiler ve şartlar içinde telaffuzundan kaynaklanır. Bu yüzden şifre işlemi yapılmadan anlaşılabilen bir iletişim biçimi yoktur. İzleyicinin şifrelenmiş anlamı çözümlendiği anda ağırlıkta olan, yine dünyaya çeşitli açılardan (ideolojilerden) bakmaktır. İzleyici işlenmemiş bir sosyal olayla değil, olayın dağınık aktarımıyla yüz yüze gelir. Olayın şifrelenmiş anlamını çözerek olayı anlamlı hale getirir. İzleyici deşifre ettiği anlam üzerinden harekete geçerse bu, kendisi için bir sosyal pratik, “işlenmemiş” bir sosyal yapı olur (Storey, 2000:19). Başka bir deyişle anlamlar ve mesajlar basitçe aktarılabilir şeyler değildir. Anlamlar, mesajı kodlayan ve kod açımına uğratanlar arasında diyalektik bir süreçte sürekli yeniden inşa edilir.

Kitle iletişim araçları, iletişiminin kitlesel olarak yapıldığı araçlar bütünü kapsar. Bu kapsama, tarihsel açıdan bakıldığında tiyatro, gazete, kitap, dergi, broşür gibi yazılı basın, sinema, film, radyo, televizyon, plak, kaset, videokaset, kompakt-disk gibi iletişim teknolojisindeki gelişmelerin ürünü olan araçlar girer. Bu araçların farklı özellikleri olmasına karşılık tek önemli ortak karakteristiği, iletileri çoğaltmalarıdır. Bu

bakımdan bu araçlara ‘mesaj çoğaltıcıları’da denilir. Bu araçların ortaya çıkışları birbirinden farklı zamanlarda olmasına karşılık, asıl geniş çapta kitlesel önemlerini kazanmaları 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu araçlardan yararlanma toplumdan topluma, ülkeden ülkeye değişir. Bu değişikliği belirleyen en önemli ölçüt ise o ülkenin, toplumun siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarıdır. Bir bakıma bu araçların işlevlerini de bu koşullar belirler ve çerçeveler (Aziz, 2013:33).

Sonuç olarak ifade etmek gerekirse; hemen hemen tüm Marksist yaklaşımlar, kitle iletişim araçları gücünün ideolojik olduğu konusunda hemfikirdir. Ayrıldıkları alan ideolojinin kavramlaştırılmasıdır ve ayrıldıkları alan içine çalışırlar. Althusser’ci yapısalcılar kültür incelemelerinde kitle iletişim araçlarının anlam verme sistemlerinin içsel artükülasyonuna eğilirler. Yapısalcılığın vurgusu hakim ve belirleyici koşullar üzerinedir ve deneyimi üreten ve belirleyen kültürel biçimlerin kendisidir. Merkezi kavram ise ‘ideoloji’dir. Althusser ideolojiyi bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla hayali ilişkilerin bir tasarımı olarak görür. Althusserci yaklaşımda kitle iletişim araçları baskıcı devlet aygıtları olarak değerlendirilir. Böylece ideolojiyi ‘sahte bilinç’ ile eş tutan bu yaklaşım, tüm kültürel örgütlerin rolünü egemen sınıf ideolojisinin ‘taşıyıcı kemer’i olarak görür (Erol, 2009:56). Bu çerçevede aşağıda devlet ve ideolojik aygıtlarına ayrı bir kesim ayrılarak ilerlemek yerinde olacaktır.

2.2. Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları

2.2.1. Liberal ve Marksist Devlet Tanımları

Devletin en genel anlamıyla siyasal toplulukla eşitlenmesi, eski uygarlıkların iktidar örgütlenmelerinin de devlet olarak nitelendirilmesi sonucunu doğurur. Ancak literatürde, devletin bu derece geniş anlamda kullanılmasına karşı çıkan ve devleti, 15. veya 16. yüzyılda ortaya çıkmış yeni bir kuruluş olarak tanımlayan ağırlıklı bir görüş vardır. Bu görüşün temsilcileri devleti, “16. yüzyıldan 20.yüzyıla uzanan dönemde, siyasi birliğe hükmeden düzen” olarak nitelerler (Coşkun, 2007:127).

Devleti açıklamaya yönelik her çaba, daima toplumu da açıklamaya yönelik bir girişim olmuştur. Çünkü devleti açıklamak aynı zamanda toplumdaki güç ilişkileri üzerinde durmak ve bunları analiz etmek anlamına gelmektedir. Örneğin devlet ile ilgili birbirinden farklı ve hatta zıt kuramsal açıklamalar getiren Marksist ve Liberal yaklaşımlar bile, hem devlet hem de onu oluşturan topluma ilişkin zorunlu açıklamalar sunmaktadır. Buradan hareketle bazı görüşler, devlet veya iktidar kavramlarının toplum ile birlikte ortaya çıktığını iddia etmektedirler. Bu bağlamda toplumun oluşumuna yol açan temel argümanın toplumsal işbirliği olduğu kabul edilirse, devletin yaklaşık on bin yıllık geçmişi olduğu söylenebilir. Bu süreç içerisinde devlet, toplumun yaşam alanını etkileyerek çok büyük ve kapsamlı bir değişim geçirmiştir. Ancak devletin on bin yıllık değişim sürecinde değişmeyen tek niteliği, otoritesi altında bulundurduğu toplumsal sistemi sürekli yeniden üretmesidir. Devletin varlık nedeni ve temel işlevi, mevcut olan sosyal ve politik düzeni sürdürmektir. Bunun için de, toplumsal açıdan güç ve şiddet kullanma tekelini elinde bulundurmaktadır (Biber 2008: 57).

Althusser'e göre devlet, egemen sınıfların işçi sınıfı üzerindeki bir baskı "makinesi"dir. Baskıcı müdahale ve yürütme gücü, devletin ta kendisidir (2015:45). Devleti diğer sosyal kurumlardan ayıran şey, ilk bakışta örgütün hacmi ile ilgilidir. Bir toplumda, devletten daha geniş, daha yaygın, daha kapsayıcı başka bir sosyal kurum yoktur. Bu kurumun içinde çok geniş bir işbölümü bulunmaktadır. Yöneticilerden bir kısmı, toplumda uygulanacak hukuk kurallarını belirler (kanun koyanlar); bir kısmı bu kuralları, yönetilenlere uygular (idareciler); bir kısmı ise bu kuralların uygulanmasından doğan ya da toplumda bireyler arasında ortaya çıkan uyuşmazlıkları çözer (hakimler). Ancak asıl önemlisi, bu örgütün elinde üstün bir yaptırım gücü bulunmasıdır. Nitekim polis, jandarma, giderek ordu, bütün bu baskı araçları, devleti yönetenlerin elindedir. Devlet, diğer sosyal kurumlardan farklı olarak, toplumda "silahlı güçlerin tekeli" ne sahiptir. Bu tekel ortadan kalkarsa devlet de dağılır.

Devletin kökeni ve toplumsal yaşamında oynadığı rol hakkında çağımızda belli başlı iki görüş öne çıkar. Bunlar "Burjuva görüş" ile "Marksist görüş"tür. "Burjuva görüş"e göre her toplumun belli bir düzene gereksinmesi vardır. Toplumun bireyleri arasında bir anlaşmazlık çıktığında da yalnız bir kişi, bir "hakem" bu anlaşmazlığı

çözmelidir. Genel yarar bunu gerektirir. Bu düzeni koruyan ve anlaşmazlıkları çözecek tek kurum da devlettir. “Marksist görüş”e göre ise devlet, burjuva ideologların ileri sürdükleri gibi toplumun dışında ve üstünde değildir. Devletin kökeni toplumun yapısında, toplumlarda görülen en temel uzlaşmazlıklar içinde aranır. Toplumlar tarihte özel mülkiyetin ortaya çıkmasından sonra çıkarları birbirleri ile çatıştığı için uzlaşmaz sınıflara bölünmüşlerdir. Üretim araçlarının mülkiyetini elinde tutan sınıf, diğerlerini sömürmüştür. Bu nedenle Marksist yaklaşımda devlet, sınıflı toplumlarda özellikle de kapitalist toplumlarda üretim araçlarını, dolayısıyla da iktisadi üstünlüğü elinde bulunduran sınıfın diğer sınıflar üzerindeki egemenliğini sürdürmek üzere kullandığı bir araçtır. Bir hakem değil, doğrudan doğruya bir “baskı aracı”dır. Devlet sınıflı toplumlarla aynı zamanda doğar ve toplumların ortadan kalkmasıyla kaybolur. Kaybolacak olan, otoritenin “sömürücü ve baskı aracı” niteliğidir (Tanilli, 2001: 12-13).

Ancak devlet, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda toplumdaki diğer sınıf ve zümrelerin çıkarlarını da temsil eder. Ayrıca devlet, tek tek kişilerin kısa vadeli çıkarlarını gözetmek yerine, bir sınıfın uzun vadeli çıkarlarını korumayı ve geliştirmeyi yüklenmiş bulunduğundan, bazı kararlarda sınıflar üstü bir davranışa sahip bir aygıt gibi görünebilir. Devlet, toplumu yöneten kuralları belirleme yetkisine sahip olan özel bir kurumlar bütünüdür. Max Weber’in sözleriyle devlet; “belirli bir toprak parçasında meşru şiddet kullanma tekeliyle başarıyla talep eden ve bunu kullanan bir x’tir”. Dolayısıyla silahlı kuvvetler, kamu hizmetleri yani devlet bürokrasisi, adli sistem, seçilmiş temsilcilerden oluşan yerel ve ulusal meclisler (bir parlamento gibi) gibi kurumlar devletin içinde yer alırlar. Sonuç olarak devlet, kaynakların kullanılması konusunda çeşitli çıkarları temsil eden siyasal eğilimlerin çatışma alanını ve parametrelerini belirleyen bir dizi kurumdan meydana gelmektedir. Devlet ayrıca yalnızca farklı kurumlar arasındaki değil, aynı zamanda kurumlar içindeki iç çatışmaların gerçekleştiği zemindir. Tek bir devlet çıkarı yoktur; tersine, devletin farklı parçaları içinde çeşitli çıkarlar söz konusudur. Bu çıkarlar sadece devlet-merkezli olmadığı gibi, tümüyle toplum-merkezli de değildir; sivil toplumdaki farklı gruplar ile devletteki farklı aktörler arasındaki pazarlıklarla şekillenir (Gianfranco, 2008:38).

Modern devlet olarak tanımlanan devlet biçimi, kapitalizm olarak ifade edilen büyük dönüşümün bir ürünüdür. Kapitalizmin yükselişinde ekonomik anlamda meta üretiminin yaygınlaşması yatmaktadır. Kapitalizm aynı zamanda bir süreçtir, bu süreç içerisinde insan emeği de alınıp satılmış ve meta'ya dönüştürülmüştür. Bu süreç, on üçüncü yüzyılda İngiltere'de emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan kırsal kesimde bulunan emekçilerin şehre akın etmeleriyle başlamıştır. Modern devletin ilk biçimi olan mutlakiyetçi monarşi, kapitalizmin gelişme süreci içinde ortaya çıkmış ve piyasanın gelişmesiyle eş zamanlı bir gelişme göstermiştir. Mutlakiyetçi monarşinin belirleyici özelliği, kural koyan ve bu kuralları uygulayan tekeli güç olmasıdır. Bu yeni devlet tipinin ve kapitalizmin işleyebilmesi, pazar mekanizmasının işlerliğine bağlıdır; bunun için ise kural birliği ve iç barışın olması kaçınılmazdır. Sanayi devrimi ile beraber üretim ve ekonomik alandaki değişim devlet anlayışının da değişimini beraberinde getirmiş, mutlakiyetçi monarşinin yerini meşruti monarşi ve cumhuriyet tipi devletler almıştır (Biber, 2008:58).

Devlet, gelişimini modern zamanlarda tamamladığından, onu modern kavramlarla tanımlamak doğru olur. Ancak, aynı zamanda modern zamanların değeri de çok hızlı değiştiği için bunlardan da bir ölçüde soyutlamak gereklidir. Modern devletin yasaları değiştirebilecek idari ve hukuki bir düzeni vardır. Bu şekilde, kendileri de yasal düzenlemelere tabi olan idari görevlilerin örgütlü kurumsal eylemi ortaya çıkar. Bu yasal sistem sadece, çoğu doğum sebebiyle devletin üyesi haline gelmiş vatandaşlar üzerinde değil, çok daha geniş bir kapsamda, hükmettiği alandaki tüm eylemlerde nihai söz sahibidir. Yani coğrafi anlamda yaptırımı olan bir birliktir. Bunun ötesinde, günümüzde güç kullanımı ancak devlet izin verdiği ya da onayladığı takdirde yasal kabul edilmektedir (Weber, 2012:44). Althusser'e göre (2015:45), Marksist gelenekte devlet "işçi sınıfının kapitalist sömürüye⁴² boyun eğmesi için, egemen sınıfların işçi sınıfı üzerindeki egemenliğini güvence altına almasını sağlayan bir baskı makinesi"dir. Yani devlet, Marksistlerin "Devlet Aygıtı" adını verdikleri şeydir. Althusser bu tanımdan hareketle Devlet Aygıtı'nın hukukun⁴³ gereği uyarınca uzmanlaşmış aygıt

⁴²Artı değerın zorla elde edilmesi süreci.

⁴³Althusser çalışmasında hukuku, "üretim ilişkilerinin işleyişini güvence altına almada uzmanlaşmış bir ideolojik devlet aygıtı" olarak tanımlar (2015:143).

(polis, mahkemeler, hapishaneler) ve tüm bunların üzerinde yer alan devlet başkanı, hükümet ve idareden oluştuğunu ifade eder. Böylelikle “egemen sınıfların hizmetindeki baskıcı müdahale ve yürütme gücü olarak tanımlanan devlet aygıtı, devletin ta kendisidir ve devletin temel işlevini tam anlamıyla tanımlamaktadır

2.2.2. Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Önemli ölçüde Marksist devlet teorisi çerçevesinde gerçekleştirdiği analizlerinde Althusser, devletin kendi aygıtı içinde var oluşunun yalnızca devlet iktidarına bağlı olarak anlam taşıdığını belirtir. Tüm siyasal sınıf mücadelelerinin devlet çevresinde döndüğünü belirten yazar, devlet iktidarının herhangi bir sınıf ya da sınıflar ya da sınıfsal fraksiyonlar ittifakı tarafından elde tutulması ve korunması çevresinde düşünülmesi gerektiğini vurgular. Buna göre siyasal sınıf mücadelelerinin hedefi olan devlet iktidarı ile devleti birbirinden ayırmak gerekir (Althusser 2015:48). Althusser’e göre devlet teorisini ileri götürebilmek için sadece devlet aygıtı ile devlet iktidarı arasındaki ayrımı değil Devletin İdeolojik Aygıtları’nı da göz önüne almak gerekir. Buna göre Devletin İdeolojik Aygıtları, baskıcı devlet aygıtlarıyla aynı şey değildir. Öncelikli ayrım noktası şudur: Baskıcı Devlet Aygıtları’nın şiddet kullanarak, Devletin İdeolojik Aygıtları’nın ise ideoloji kullanarak işler (2015:52). Althusser, Devletin İdeolojik Aygıtları dendiğinde gözlemcinin karşısına birbirlerinden ayrı biçimde uzmanlaşmış kurumlar listesinin çıkacağını belirterek, sıraladığı kurumları Devletin İdeolojik Aygıtları olarak kabul eder. Buna göre “Dinsel”, “Okul”, “Aile”, “Hukuk”, “Siyasal” (partileri de içeren siyasal sistem), “Sendikal”, “Kültürel” (edebiyat, güzel sanatlar, spor gibi) ve “Haberleşme” (basın, radyo-televizyon) Devletin İdeolojik Aygıtları’nı oluştururlar (Althusser, 2015:51).

Althusser’e göre Devletin Baskı Aygıtları “polis ve asker” gibi doğrudan şiddet yoluyla müdahalede bulunan unsurlar iken, Devletin İdeolojik Aygıtları; eğitim, din, aile, hukuk, siyasal sistem, sendikalar, genel kültür ve medya gibi ideoloji yoluyla müdahalede bulunan öğelerdir. İki aygıt biçimi arasında farklılık olduğunu vurgulayan Althusser, devletin baskı için bu aygıtların her ikisine de başvurabileceğini hatırlatır.

Yani Baskıcı Devlet Aygıtları öncelikle, fiziksel baskı dahil baskıya dayalı işlerken, ideoloji de kullanırlar: polis teşkilatının gerekliliğine ilişkin broşürler, “düzen”in gerekliliğine vurgu, ülkeye hizmet etiği gibi. Tam tersi yönde Devletin İdeolojik Aygıtları da öncelikle ideolojiye ağırlık verirken, ikincil olarak baskı da kullanabilirler. Ancak Althusser’e göre bu baskı çok uç durumlarda ve çok hafifletilmiş ve gizlenmiş biçimde (sembolik biçimde) işletilir (2015:52). Bu aygıtların her ikisini de içeren unsurların tamamının işlettikleri ideolojik bütünlük ise egemen sınıfın ideolojisine ait olan egemen ideolojidir. Althusser’e göre ilke olarak “egemen sınıfın” devlet iktidarını elinde bulundurduğunu düşünürsek, egemen sınıfın (ideolojisinin) Devletin İdeolojik Aygıtları’nda da etkin olduğunu kabul etmek gerekir (2015:53). Yazar bu anlamda, Devletin İdeolojik Aygıtları’nın öncelikli görevinin, kullandığı ideolojik kodlarla “üretim ilişkilerinin yeniden üretimi⁴⁴”ni sağlamak olduğunu belirtir. Üretim ilişkilerinin yeniden üretimi büyük ölçüde devlet iktidarının devlet aygıtlarında uygulanmasıyla yani devlet iktidarının Devletin İdeolojik Aygıtları’nda ve (baskıcı) Devlet Aygıtı’nda uygulanmasıyla sağlanır (Althusser, 2015:35).

Bu çerçevede şunlar söylenebilir: 1. Tüm Devlet Aygıtları hem ideoloji hem de baskı (fiziksel ya da sembolik düzeyde) kullanarak işler. 2. (Baskıcı) Devlet Aygıtı bir komuta birliği altında yani iktidarı elinde tutan egemen sınıfların siyasal temsilcilerinin gerçekleştirdiği siyasetin altında birleşir. Devletin İdeolojik Aygıtları ise çok sayıda ve birbirinden ayrı “özerk” bir görünüm sergilerler. Ancak ortak noktaları “egemen sınıfın ideolojisine ait olan egemen ideoloji”dir. 1. (Baskıcı) Devlet Aygıtı’nın birliğini siyasal mücadelenin merkeziliği ve örgütlülüğü oluştururken, Devletin İdeolojik Aygıtları’nın birliği sağlayan unsur “egemen sınıfın ideolojisine ait olan egemen ideoloji”dir. 2. (Baskıcı) Devlet Aygıtı’nın baskı aygıtı olarak rolü, sömürü ilişkileri üzerine kurulu olan üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin siyasal koşullarını zor kullanarak sağlamaktır. 3. Üretim ilişkilerinin yeniden üretimini büyük ölçüde sağlayan (Baskıcı) Devlet Aygıtı’nın “kalkanı” altındaki Devletin İdeolojik Aygıtları’dır. (Baskıcı) Devlet

⁴⁴Kapitalist üretim ilişkilerinin, normalleştirilerek ve doğallaştırılarak devamlılığının sağlanması.

Aygıt ile Devletin İdeolojik Aygıtları⁴⁵ arasındaki “uyum”, egemen ideoloji aracılığıyla gerçekleşir (Althusser, 2015:56).

Althusser’e göre Devletin İdeolojik Aygıtları “üst yapıya ait oldukları için devletin baskı aygıtının koruması ve yardımı sayesinde üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlarlar” (2015:140). Buna göre üretim ilişkilerinin ideolojik aygıtlar tarafından yeniden üretimi ve bu aygıtların üretim etmeni olan öznelere üzerinde yarattığı ideolojik etkiler, üretim ilişkilerinin kendi işleyişleri içinde sağlanır. Dinsel ideoloji, ahlaki ideoloji, hukuki ideoloji hatta siyasi ideoloji gibi ideolojiler üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlamaktadır. Buna karşılık yazar, devletin baskı aygıtının, üretim ilişkilerinin işleyişine aynı biçimde müdahale etmediğini belirtir. Ne ordu ne polis ne de genel anlamda idare, üretimde ya da Devletin İdeolojik Aygıtları’nda, üretim ilişkilerinin işleyişine doğrudan doğruya müdahalede bulunmaz. Öte yandan üretimin kendi iç baskı görevlileri vardır. Yazar, bu iç baskı görevlilerini müdürler ve onlara bağlı daha alt kademeler, kadrolar, ustabaşılar, mühendislerin büyük çoğunluğu ve üst düzey teknisyenler olarak belirler. Ayrıca bütün bu kişilerin neden var olduklarını anlamak için ise iş bölümünün sadece teknik “bölünme” değil “toplumsal-teknik bir bölünme” olduğunun anlaşılması gerektiğini de vurgular (Althusser, 2015:141). Devletin İdeolojik Aygıtları’nın her biri, bir ideolojinin gerçekleşmesidir. Bir ideoloji, bir aygıtta ve bu aygıtın pratiğinde ya da pratiklerinde var olur. Bu da maddi bir varoluştur.

Kitlelerin yayın vasıtasıyla yoğun surette etkilenebileceği, fikir ve haber alışverişinin toplum yönetiminde kendini hissettiren zorunlu bir etken olabileceği, kamusal düzeyde de bir anlam taşıyacağına farkedilmesi, kitle iletişim araçlarının özellikle radyo ve televizyon kuruluşlarının işletilmesi, mülkiyeti, finansman kaynakları, personel rejimi ve program durumu, siyasi iktidarların müdahale ettiği önemli hususlar olmuştur (Sarmaşık, 1993:18). Radyo ve televizyonun toplumsal hayata girmesinden sonra, bu kitle iletişim araçlarının, kitleler üzerindeki gücünün toplum ve devlet aleyhine kullanılmasını, toplum ve devleti ayakta tutan değerlere zarar

⁴⁵Yazar burada, birbirlerinden farklı alanlara yayılmış olan Devletin İdeolojik Aygıtlarının kendi aralarındaki uyumunun da egemen ideolojinin birleştiriciliği aracılığıyla gerçekleştiğini belirtir.

verilmesini önlemek, olumlu yanını kuvvetlendirmek amacıyla kamu otoriteleri tarafından, yayın hizmetleri amaç, ilke görev esasları ve planlamaya uygun olarak yerine getirilip getirilmediğinin denetlenmesi yoluna başvurulur (Sarmaşık, 1993:23). Bu bağlamda kitle iletişim araçları içinde radyo ve televizyon, siyasi iktidarın en çok önem verdikleri, gözetim, denetim ve değerlendirmeye tabi tutmak istedikleri araçlardır.

Sonuç olarak Alhusser, ideolojileri sıklıkla temsiller, imgeler ve kavramlar sistemi olsalar bile ‘insanların büyük çoğunluğuna her şeyden önce yapılar olarak dayatıldıklarının’ savunmaktadır. Ona göre ideolojiler algılanan, kabul edilen, maruz kalınan kültürel nesnelere ve insanlar üzerinde insanlardan kaçan bir süreç yoluyla işlev görürler. Althusserci yaklaşımda kitle iletişim araçlarının rolü baskıcı devlet aygıtları olarak değerlendirilir. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarının etkenliği empoze edilen sahte bilinçle ve tutunumları değiştirmede değil, koşulların temsil edildiği ve deneylendiği bilinçsiz kategorilerde yatar (Erol, 2009:59). Ancak bununla birlikte 1970’lerde, karmaşık toplumsal biçimlenmelerin, kendilerini geliştiren ekonomik, politik ve ideolojik kurumlara ve pratiklere dayanarak çözümlenmesi gerektiği düşüncesi öne çıkmaya başlar. Böylece ideoloji sorusunun, Marksizmin bazı klasik değişkenlerinin önerdiği gibi, ekonomi gibi başka bir düzeyden yapılan tahminlerle yanıtlanamaz olduğu düşünülür. Marksist ideoloji teorisindeki yeni gelişmeler Alhusser’in yazdıklarının ötesinde düşünmeyi gerektirmektedir. Böylece Gramsci’nin (1891-1937) kültür, ideoloji ve hegemonya kavramları hakkındaki çalışmalarına yeniden ilgi yoğunlaşması olacaktır. Özellikle de Williams (1921-1988) ve ardından Hall’un (1932-2014) hegemonya kavramını yerli yerine oturtma çabalarıyla birlikte, karmaşık toplumsal biçimlenmelerin, kendilerini geliştiren ekonomik, politik ve ideolojik kurumlara ve pratiklere dayanarak çözümlenmesi çabası, temel bir analiz birimine daha kavuşacaktır.

2. 3. Hegemonya: Gramsci’den Hall’a Hegemonya Tanımları

Hegemonya terimi geleneksel olarak, özellikle devletlerarası ilişkilerdeki siyasal yönetim ve egemenlik anlamında kullanılmıştır. Ancak Antonio Gramsci’nin

1927-35 yıllarında yazdığı eserleri ile birlikte başka bir boyut kazanmıştır. Gramsci'nin hegemonya kavramının kullanımında halen bazı belirsizlikler olduğu öne sürülse de, Gramsci'nin konu ile ilgili yazıları Marksist kültür kuramının başlıca dönüm noktalarından biridir (Williams, 1990:87). Başka bir deyişle hegemonya terimi 20. yüzyıl Marksizminin eleştirel teorileri içinde, özellikle de Gramsci'nin yapıtlarının yeniden gözden geçirilmesiyle birlikte, önemli bir yer kazanmıştır.

Hegemonya, İngilizce'ye Yunanca kök sözcük 'egemon'dan -önder, yönetici, çoğunlukla kendisinininkinden farklı bir devlette- gelir. Genellikle bir devletin bir diğeri üstündeki siyasal egemenliği 19. yüzyıldan önce yaygın değildir. Buna bağlı olarak hegemonya terimi, siyasal egemenliği anlatan ya da hedefleyen politikayı dile getirmeye başlar. Daha yakın zamanlarda ise, özellikle başkalarına hükmetmeye yönelik "büyük güç" ya da "süper güç" politikalarını anlatmak üzere kullanılmıştır (Williams, 2016:174).

Gramsci'nin hegemonya kavramıyla ne kastettiği üzerinde pek çok tartışma olmuş olsa da fikirbirliği şudur: Gramsci, hegemonya kavramı ile güç ilişkileri ve bu ilişkilerin somut yaşanma biçimlerini incelemeye çalışmıştır. Bu açıdan hegemonya kavramı sürekli yer değiştiren ve birçok kalıba girebilen güç ilişkilerine dayanır. Bu güç ilişkileri farklı bağlamlarda farklı biçimler alır. Gramsci'ye göre güç ilişkileri, bir kutupta şiddet yoluyla doğrudan kurulmuş baskı ile diğerkutupta gönülden boyun eğmenin yer aldığı iki kutup arasında süreklilik göstermektedir (Crehan, 2006:150). Hegemonya burjuvazinin toplum üzerindeki iktidarını sağlamlaştırmasını sağlayan egemen düşünceler ve inançlar sistemine gönderme yapar. Bazı gözlemciler hegemonik denetimin burjuvazi tarafından uygulanan asli ekonomik iktidarın basitçe daha yoğunlaşmış bir biçimi olduğunu öne sürer. Buna göre hegemonya, basitçe burjuvazinin toplumsal denetimi kurumlar içinde hem baskı hem de uzlaşılıyulla sağlamasıdır (Bennett, 2013:45). Bu türden bir yorum, hegemonyanın toplumsal düzeni verili ve normal bir koşullar dizisi olarak sunarak, burjuvazinin kurup sürdürdüğü işçisınıfını kandırarak boyun eğdirmesine yarayan incelikli bir sis perdesi geliştirdiğini iddia ederler. Bu yaklaşım aynı zamanda hegemonyanın aşağıdan gelen meydan okumalara açık olduğu anlamına gelir. Bu türden meydan okumalar kendi başlarına burjuvaziyi

hakim konumlarından etmeye yetmese de, “otorite krizleri” yaratabilirler (Bennett, 2013:45). Aslında bu, burjuvazinin toplumsal iktidarını daha çok uzlaşma yoluyla inşa etmeye yönelmesi anlamına gelecektir.

Bu çerçevede hegemonya, siyasal egemenlik kavramını devletlerarası ilişkilerden, toplumsal sınıflar arasındaki ilişkilere doğru genişletir. Yani sözcük, doğrudan siyasal denetim sorunlarıyla sınırlı değildir, kilit özelliklerinden biri olarak dünyayı ve insanın doğasını, ilişkilerini belli bir şekilde görmeyi dayatan daha genel bir egemenliği de anlamaya ve tanımlamaya çalışır. Bu anlamda, dünyayı, kendimizi ve ötekileri görme biçimlerinin yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda kurumlardan ilişkiler ve bilinç üzerinden ifade edilen siyasal olgulara kadar, dünya görüşü kavramından farklıdır. Egemen sınıfın çıkarlarını anlatmasının yanı sıra, boyun eğenlerin “normal gerçeklik” ya da “sağduyu” olarak kabul ettikleri şeylere bağlı olan ideolojiden de farklılık gösterir. Bu kavrayışı ile hegemonya, siyasal ve ekonomik iktidarın el değiştirmesinin yanı sıra, özgül bir hegemonyanın, yani bir tek siyasal ve ekonomik kurumlar ve ilişkilerde değil, aynı zamanda yaşantı ve bilincin etkin biçimlerinde var olan bütün bir sınıf egemenliği biçiminin devrilmesini vurguladığı için önemlidir. Alternatif bir hegemonya, yeni bir egemen uygulama ve bilinç yaratılarak yapılabilir. Bu durumda söz konusu düşünce, sözcüğü yeni kurumlar ve ilişkilerin kendiliğinden yeni yaşantı ve bilinci yaratacağı düşüncesinden farklıdır. Böylelikle hegemonya üzerindeki vurgu, siyasal ve ekonomik etkenler kadar kültürel olanları da kapsamaya başlar. Bu yaklaşım, alt yapı değişince hangi derecede dolaylılık ve gecikme olursa olsun, üstyapının da değişeceği düşüncesinden farklıdır. Toplumsal pratiğin gerçekte egemen sınıfın gereksinimlerini ifade eden belli düşünce ve pratiklere rıza göstermeye dayalı olduğu düşüncesinden de farklıdır (Williams, 2016:175).

Marks ve Engels, ‘üretim araçları’nı denetleyen sınıfın ‘düşünsel üretim araçları’nı da kontrol etmesinden ötürü, her dönemdeki temel fikirlerin, o dönemin yönetici sınıflarına ait olduğunu söylemişti. Gramsci ise tarihteki baskı sınıflarının tümü arasında burjuvazinin, sivil toplumu güçlendiren ve iktidarını zor değil, rıza yoluyla sağlamlaştırmaya çalışan tek sınıf olduğunu ve tarihte devrimci bir rol oynadığını belirtirken, Marksist geleneğe uzun yıllar süren ‘sınıflar arasındaki kültürel ve ideolojik

ilişkileri egemenlik ilişkisi' içinde incelenmesinin yeniden gözden geçirilmesi yolunda önemli bir adım atmıştı. Gramsci, kapitalizmde mücadelenin egemenlikten çok hegemonya için mücadele olduğunu öne sürmüştü. Ona göre burjuvazi, burjuva ideolojisinin karşıt sınıfın kültürel değerleri içinde yer bulduğu ölçüde hegemonya kurabilir. Burjuvazi işçi sınıfının kültürünü değiştirerek ya da yok ederek değil, burjuva kültürü ve ideolojisine eklenmesi ile burjuva kültürü ile birlik olmasıyla güvence altına alınabilir. Gramsci'ye göre yönetici sınıfa karşı savaşımın özsel alanı sivil toplumda yer alır. Sivil toplumun politik toplum üzerindeki önceliği olan hegemonya, zaten Yunanca kullanımında basitçe “önderlik” anlamına gelir ve bir toplumda egemen olan grupların erkini doğal ve meşru gösteren ve toplumsal grupların geçici bağlaşıklıklarına dayanan bir oydaşma durumudur (Erol, 2009:61).

Gramscici yaklaşımda hegemonya ve sivil toplum kavramları, ideolojiden daha fazla kilit bir öneme sahiptirler. Gramsci'de hegemonya sözcüğü, bir yönetici gücün kendi egemenliği için, hükmettiği insanların rızasını alma biçimi anlamında kullanılır⁴⁶. Gramsci'de hegemonya sivil toplum alanı ile ilişkilendirilir; baskı ise devlet ile ilişkilendirilir. Bunun yanında hegemonya genel olarak, bir egemen iktidarın kendi yönetimi için, hakimiyeti altındaki insanların rızasını kazanmada başvurduğu pratik stratejiler alanı olarak tanımlanabilir. Hegemonik stratejilerden birisi de ortak duyunun inşasıdır. Bu, yönetici sınıfın fikirlerinin, ortak fikirler olarak kabul ettirildiği ideolojik çalışma ya da inşa sürecidir. (Dursun, 2001:31).

Gramsci, sınıf çıkarları arasındaki süregelen çatışma nedeniyle burjuvazinin mutlak anlamda toplumsal denetime ulaşmasının imkansız olduğunu ve çalışma saatlerinin düşmesiyle birlikte dinlenme ve boş zamana daha fazla yer açılmasının daha eleştirel ve daha açık bir toplum yaratmaya hizmet ettiğini ileri sürer. Bunun sonucunda kapitalist toplumun iktidar zemininde bir kayma yaşanır. Bu çerçevede Gramsci, burjuvazinin sadece ekonomik egemenlik temelinde iktidarını sürdürmeyeceğini, bunun yerine iktidarını “ahlaki ve entelektüel biçimlerde” uygulaması gerektiğini iddia eder (Bennett, 2013:44). Gramsci'nin kolayca anlaşılamayan ve aslında özellikle “siyasal” ve

⁴⁶ Bununla birlikte sözcük, Perry Anderson'un ortaya koyduğu gibi, bazen hem rıza hem de baskı anlamının birlikte içerecek geniş bir şekilde de kullanılır(aktaran Dursun, 2001:31).

“ekonomik” olmayan mücadele biçimlerini de kapsamak üzere çeşitli savaşımların biçimleri arasındaki pratik bağlantı yoluyla başka bir hegemonya yaratılmasını vurgulaması, oldukça gelişmiş bir toplumda çeşitli tarihsel durumlardan türetilmiş soyut modellerden çok, daha derin ve etkin bir devrimci etkinliğe yol açar (Williams, 1990:89). Gramsci’ye göre yönetici sınıfların tahakkümü zor kullanmanın ya da dolaysız denetimin yanı sıra, bunlardan daha çok ve etkili bir şekilde, bağımlı kümelerin rızası ile sağlanır. Başka bir deyişle bağımlı sınıflar üzerinde kurulmaya çalışılan otoritenin kaynağı ‘rıza’dır.

Rıza’yı sağlayan süreçleri çözümleyen Gramsci, hegemonik aygıtların işleyişiyle baskın ideolojinin ‘geçerli’ ve ‘doğal’ olarak kabul edildiğini, dolayısıyla da ideoloji olarak görülmediğini, bunun kültürün ‘ortak duygusu’nun bir parçası olduğu sonucuna varır. Hall’a göre hegemonya, belli oluşumların tahakkümlerinin ideolojik zorla değil, kültürel önderlikle sağlandığını ima eder. Hegemonya, toplumdaki asli ekonomik süreçler üzerinde etkili bir üstünlük sağlamış olan başat bir sınıf ittifakının ya da yönetici bloğunun, bir toplumun hayat tarzlarını, adetlerini ve anlayışlarını, bizahiti biçimini, kültür ve medeniyet düzeyini, doğrudan doğruya tikel bir sınıfın dar çıkarlarına yarar sağlamasa bile, bir bütün olarak hayatın başat toplumsal ve üretim sisteminin gelişimini biçimlendirebilecek şekilde toplum üzerinde sağladığı üstünlüğü geliştirdiği ve yaydığı tüm süreçleri kuşatır (aktaran Erol, 2009: 58).

Dolayısıyla hegemonik güç, egemen çoğunluğun onayını gerektirdiği için, “sınıf fraksiyonlarının” aynı ittifakı tarafından sürekli elde bulundurulamaz. Hegemonya evrensel olmadığı gibi belirli bir sınıfın sürekli yönetimine verilmiş değildir. Hegemonya kazanılır, yeniden üretilir ve korunur. Gramsci’nin söylediği gibi, şu ve ya bu eğilime uyan veya ters düşen güçlerin ilişkisini içeren “hareket halindeki eşdenge”dir (Hebdige, 1988:20). Bu anlamda hegemonya da önemli olan, onun verili ve sürekli bir durum olmaması; aksine, aktif bir biçimde kazanılıp korunması gerektiğidir. Çünkü kaybedilebilir de. Sürekli hegemonya yoktur; hegemonya somut tarihsel durumlarda sadece kurulabilir, analiz edilebilir. Bunun öteki yüzü ise, hegemonik koşullar altında bile, bağımlı sınıfların topyekün bir biçimde teslim alınmasının mümkün olmadığı gerçeğidir (Özbek, 1994:79).

Hegemonya, bir yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok) bağımlı sınıflar üzerinde –yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için zor kullanarak değil ama- bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar. Bu otoritenin temel kaynağı, bağımlı sınıfların “rıza”sıdır. Hegemonya hakim sınıf fraksiyonlarının yönetimi altında geçerlidir. Böylelikle zor kullanma gücüne sahip olmanın ötesinde, bu sınıflar bağımlı sınıfların rızasını biçimlendirmek ve kazanmak için aktif olarak örgütlenme şansına sahiptir. Rızanın bu şekilde kazanılması hakim sınıfların iktidarının hem meşru hem de doğal görünmesini sağlar. Böylece hegemonya yalnızca üretim ve ekonomi alanlarında kazanılmakla gerçekleşmez.

Gramsci'nin ‘Hapisane Defterleri Seçkileri’nden hareketle hegemonya meselesini anlamaya çalışan Crehan (2006), şunları vurgulamaktadır: bir an için yapacağımız şey, üst yapıya ait iki düzlem hakkında saptamalarda bulunmaktır. Bu düzlemlerden biri sivil toplumdur ve çoğunlukla özel diye adlandırılan örgütlerin ağından oluşmuştur. Diğeri ise siyasi toplum veya devlettir. Bu iki düzlem egemen grubun tüm toplumda hegemonyasını uygulayabilmesi için bir yandan birbirleriyle çakişmakta, öte yandan da devlet veya meşru yönetim, toplum üzerinde hakimiyetini ‘başka araçlar vasıtasıyla’ kurabilmektedir. Bu söz edilen işlevler hem örgütsel hem de birleştiricidir. Aydınlar egemen grubun temsilcileri olup sosyal hegemonyanın ve siyasi hükümetin en alttaki işlevlerini ifade etmektedirler. Bu işlevler:

1-Egemen sosyal grubun toplumsal hayata dayattığı genel yönetime nüfusun büyük kitlelerinin “kendiliğinden” rıza göstermesi ve onların bu yönetime tabi olmalarıdır. Bu rıza ve tabiyet, tarihsel olarak egemen grubun üretim dünyasındaki işlevi ve rolü nedeniyle sefasını sürdüğü prestijden (ve yol açtığı özgüvenden) kaynaklanır.

2- Gruplar üzerindeki disiplin, hukuksal yollardan güçlendirilen devletin baskı aracı yoluyla kurulur. Bu araç, kitleler tarafından yönetime gönülden boyun eğilmediği anlar öngörülerek oluşturulmuştur (Crehan, 2006:151).

Burada hegemonyanın devlet ve onun bastırma gücüne oranla sivil toplumun örgütlenişi tarafından üretilen bir rıza tipi olduğu sanılabilir. Gramsci *Hapishane*

Defteri'nin bir başka yerinde devlet/kaba kuvvet ve sivil toplum/hegemonya çiftlerini birbirine zıt kutuplara yerleştirmez. Devletin egemen sınıfın kendi egemenliğini doğruladığı ve inşa ettiği tüm kurumsal ve pratik eylemler bütünü olmanın yanı sıra devletin yönettiklerinin gönüllü rızasını kazandıkları bir bütün olma özelliği taşıdığını söyler. Yine başka bir notta, devletten kendi içinde hegemonya ve diktatörlükten oluşmuş bir şey diye söz etmektedir. Devletin bu değişken tanımları içinde kavranılması gereken temel nokta, iktidarın belirli bir biçimini, örneğin aydınlarca oluşturulan iktidarı anlamak için üst yapıya ait iki düzlemi birbirinden ayırmanın yararlı olabileceğidir. Bu iki düzeyden biri hegemonya ve gönüllülüğü, diğeri ise kaba kuvvet ve baskıyı kapsamaktadır. Başka zamanlarda, örneğin Gramsci'nin Halevy'nin kitabını eleştirdiği dönemlerde olduğu gibi, onun devletin nasıl olup da hem kaba kuvvet hem de rızayı barındırdığına odaklanması bu nedenle önemli bir ayrıntıdır. Halevy'e göre, devlet bir temsil aracıdır. Ancak ona kalsa 1870'den günümüze dek tüm Fransız tarihindeki en önemli gelişmeler evrensel oy kullanma hakkından doğan siyasi örgütlerin eylemlerinden değil de özel teşkilatların veya ülke geneline tanınmayan büyük resmi görevlilerin yapıp etmelerinden kaynaklanmaktadır (Crehan, 2006:152).

Gramsci *Hapishane Defteri*'nde, siyasi toplum (kaba kuvvet) ve sivil toplum (hegemonya) arasındaki ayrımın sadece metodolojik bir ayrım olduğunu söyleyerek konuya açıklık getirir: devlet ve toplum; sınırları belirlenmiş ve daima ayrı kalacak olan iki evren gibi düşünülmemelidir, bunlar iç içe geçmiş güç ilişkileridir. Bu kuvvetler karşılıklı olarak birbirlerini dengeler ve böylece kaba kuvvet hegemonya üzerinde çok fazla egemenlik kurmamış olur (Crehan, 2006:154). Sonuç olarak hegemonya her zaman etkin bir süreçtir. Ancak bu, hegemonyanın egemen özellikler ve öğelerden oluşan basit bir bütün olduğu anlamına gelmez. Tam tersine birbirinden ayrı ve hatta farklı anlamları, değerleri ve pratikleri özgül bir biçimde belirli bir kültür ve etkili bir toplumsal düzende birleştiren bir örgüttür. Şimdi yukarıda belirttiğimiz üzere, özellikle birbirleriyle olan bağlantısı çoğunlukla yanlış anlaşılan ideoloji ve hegemonya ilişkisine, ayrı bir kesim açarak ilerlemek yerinde olacaktır.

2.4. Hegemonya, Kültür ve İdeoloji Kavramını Aşar: Raymond Williams

İdeoloji'den 'yeni özgül bilinçdışı biçim' olarak söz eden Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları'ndan iki yıl önce kaleme aldığı 'Marks için' başlıklı çalışmasında "ideolojinin 'bilinçle' çok az ilişkisi olduğunu söyler. Ona göre ideoloji, aslında bir temsil sistemidir, ancak çoğunlukla bu temsil biçimlerinin 'bilinç'le bir ilişkisi yoktur. Genellikle imgedirler, bazen kavram da olabilirler, ama herşeyden önce insanları bilinç yoluyla değil, yapılar yolu ile etkilerler. Althusser'e göre, insanlar nesnel rol ve işlevlerin 'taşıyıcı'ları durumundadır (aktaran Erol, 2009:58).

İdeolojinin gizlenen ya da örtülen olarak değil açık, bariz, aşikar olarak "yüzeyde ve tüm insanların gözleri önünde cereyan eden" olarak anlaşılmasının hayati önemine değinen Hall, 'nasıl olur da içinde düşündüğümüz, konuştuğumuz, akıl yürüttüğümüz, açıkladığımız ve kendi kendimizi yaşantıladığımız –bilincin faaliyetleri-dünya bilinçdışı olabilir?' diye bir soru yöneltir. Yanıtını ise yine kendisi verir ve 'gündelik tecrübemizde ve sıradan dilde işleyen en aşikar ve 'saydam' biçimi olarak Gramsci'den devşirdiği ortak duyu" (common sense) kavramını ortaya atar. Toplumda ortak duyu olarak kabul edilenler –mutlak olarak temel ve müşterek oйдаşmaya (agreement) dayanan uylasımsal (consensus) hikmetlerin kalıntıları- dünyayı basit ama anlamlı terimlerle sınıflandırmamıza yardımcı olur. Hall'a göre ortak duyunun akıl yürütmeye, argümana, mantığa, düşünceye ihtiyacı yoktur, kendiliğinden hazır bulunur, tanınabilir, yaygın bir şekilde paylaşılabilir. Ortak duyu kendiliğinden, ideolojik ve bilinçdışı kılan şey onun bu kendiliğinden niteliği, saydamlığı, doğallığı, üzerine kurulduğu öncüllerin incelenebilir hale getirilmesini reddetmesi, düzeltmeye ve değişmeye direnmesi, hemen tanınması ve içinde hareket ettiği kapalı dairesidir. Ortak duyu aracılığı ile şeylerin nasıl olduğunu öğrenemezsiniz, yalnızca şeylere dair varolan şema içinde nereye uyduğunu keşfedebilirsiniz (Erol, 2009:59).

Devlet, politika ve üst yapılar alanında organize edilmelidir. Üst yapılar- yani aile, eğitim sistemi, dinsel kurumlar, kitle iletişim araçları ve kültürel kurumlar- hegemonyanın başarıldığı esas alandır ve bu alanda hegemonya, ideoloji aracılığıyla işler. İdeoloji aracılığıyla, hakim sınıflar tarafından yeğlenen ve devlet ile sivil toplum

alanlarında kurumsallaştırılan “gerçeklik tanımları”, bağımlı sınıflar için esas “yaşanan gerçekliği” oluşturur. Bu yolla ideoloji toplumsal kuruluşun çimentosu olarak hakim toplumsal bloğun ideolojik bütünlüğünü sürdürmeyi sağlar. Bu hakim sınıfların bağımlı sınıfların yaşamlarının zihinsel içeriğini ayrıntılı olarak biçimlendirdikleri ya da yasakladıkları için değil; bütün alternatifleri kendi düşünce şemasına çekerek, bütün çarpışan gerçeklik tanımlarını kendi kapsamları içinde çerçevelemeye çalışarak ve bunu da bir dereceye kadar başardıkları için gerçekleşir (Özbek, 1994:80). Bununla birlikte “hareket halinde bir eş denge” olarak hegemonyanın devlet ve ideoloji çerçevesindeki işleyişi üzerinde bir parça ayrıntı vermek muhtemel bir yanlış anlaşılmayı engelleyecektir.

Raymond Williams, ideoloji ve hegemonya arasındaki çağrışımların aldATICILıĞından kaynaklanan yanlış anlamaları engellemek ve aslında ideoloji ve hegemonyanın başka şeyler olduğunu anlatmak için bir dizi analiz yapmıştı. Ona göre Gramsci, egemenlik ve boyun eğmenin, bir bütün olarak süreç içinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmüştü. Gramsci, ayrıca “yönetim” (dominio) ve “hegemonya” ayrımını getirmişti. Bu çerçevede “yönetim” doğrudan doğruya siyasal biçimlerde ve bunalım dönemlerinde doğrudan ya da etkili baskı güçleri tarafından uygulanır. Ancak bunun dışındaki olağan durumlarda siyasal, toplumsal ve kültürel güçler arasında iç içe geçmiş karmaşık bir ilişki söz konusudur ve çeşitli yorumlara göre “hegemonya” ya bu karmaşık ilişki ya da bu ilişkilerin zorunlu öğeleri olan kültürel ve toplumsal güçler anlamındadır. Bu kavramın Marksist siyasal kuram üzerindeki etkisi pek kesin olmamakla birlikte kültür kuramını açıkça etkilemiştir. Çünkü hegemonya daha önceki iki önemli kavramı içeren ve onları aşan bir kavramdır: insanların içinde bütün yaşamlarını tanımladıkları ve belirledikleri “bütün toplumsal süreç” anlamdaki “kültür” kavramı ve Marksist kullanımdaki “ideoloji” kavramı (Williams, 1990:87). Dolayısıyla “hegemonya” kavramı “bütün toplumsal süreci” güç ve etkilerin özgül bir biçimde dağılımı ile ilgili olarak değerlendirdiği için, daha önceki tanımlanan biçimiyle “kültür” kavramını aşar. İnsanların bütün yaşamlarını tanımladıkları ve şekillendirdikleri görüşü ancak bir soyutlamadır. Herhangi bir toplumda özgül eşitsizlikler vardır ve bu eşitsizlik, bu süreci anlama yeteneği için de geçerlidir. Sınıflı bir toplumda öncelikle sınıflararası

eşitsizlik vardır. Egemenlik ve boyun eğme, bir bütün olarak düşünülmesi gereken bir süreç olduğu ve hegemonya kavramı sürecin bütünlüğü düşüncesine dayandığı için “ideoloji” kavramını da aşmaktadır. Burada önemli olan, yalnızca bilinçli bir inançlar ve düşünceler dizgesi değil, özgül ve egemen anlamlar ve değerler tarafından pratik olarak örgütlenen yaşanan bütün bir toplumsal süreçtir.

Geleneksel anlamıyla ideoloji, “dünya görüşü” ya da “sınıf görünümü” olarak soyutlanabilecek biçimsel ve eklemlenmiş bir anlamlar, değerler ve inançlar dizgesidir. Genellikle “ideolojinin” bu anlamı soyut biçimlerde hem egemen hem de ezilen sınıfların bilinçlerine uygulanır. Bu ideoloji egemen sınıfta çok basit ve yalın görünümündedir. Ezilen sınıflarda ya bilinç olarak yalnızca bu ideoloji bulunur (bütün düşüncelerin üretimi, üretim araçlarını denetleyenler tarafından denetlendiği için) ya da aksi takdirde farklı bir bilinci “yönetici sınıf ideolojisine karşı bu farklı bilinci sürdürmek ya da geliştirmek isteyen sınıfa zorla bu ideoloji kabul ettirilir. Hegemonya kavramı pratikte bu tanımlara benzer, ama bilinci çoğunlukla “ideoloji” olarak soyutlanan biçimsel dizgeye indirgemeyi reddettiği için bu tanımlardan farklıdır. Tabii ki hegemonya kavramı, egemen sınıfın geliştirdiği ve yaydığı eklemlenmiş ve biçimsel anlamları, değerleri ve inançları dışlamaz. Yalnızca bunların bilinçten farklı olduğunu kabul eder, yani bilinci bu değerler ve anlamlara indirgemez. Tersine egemen olma ve boyun eğme ilişkilerini pratik bilinç ve tüm yaşama sürecinin yoğunlaşması olarak ele alır (Williams, 1990:88). Dolayısıyla hegemonya artık ne yalnızca ideolojinin üst düzeyi ne de ideolojinin çoğunlukla “idare etme” ya da “beyin yıkama” olarak görülen denetleme biçimleridir. Hegemonya yaşamın tümünü kapsayan pratikler ve beklentiler bütünüdür.

Kapitalist sanayi toplumu etnik, cinsel ve sınıfsal açıdan eşitlikçi olmayan temeller üzerinde olgunlaşmıştır. Bu eşitsizliğin oluşturulduğu temel alanlardan biri de kültürdür. Bu açıdan kültür, yönetilen grupların, egemen grupların çıkarlarını yansıtan anlamların zorla kabul ettirilmesine karşı direndiği bir mücadele alanıdır. Bu, kültürü ideolojik kılan şeydir. Hall, ideolojik mücadele sürecini açıklayabilmek amacıyla, Antonio Gramsci'nin “hegemonya” kavramı çerçevesi içerisinde ‘telafuz’ (articulation) kuramını geliştirir. Hall, burada ‘telafuz’ sözcüğünü hem ‘ifade etmek’ hem de

‘katılmak’ anlamıyla kullanılmıştır. Hall, ayrıca Rus kuramcı Volosinov’un çalışmalarından faydalanır. Volosinov’a göre anlamı belirleyen, telaffuz edildiği bağlamdır. Kültürel konu ve uygulamalar ‘çok aksanlıdır’ (multiaccentual), yani farklı bağlamlarda farklı aksanlarda telaffuz edilebilirler. Demek ki anlam, toplumsal bir üretilimdir ve dünya, anlam üzerine kurulmalıdır. Ne var ki aynı anlam, uygulama ve olaya farklı anlamlar yüklenebildiği için her anlam aynı zamanda potansiyel bir çatışma sahasıdır. Bu yüzden, kültürel çalışmalar için kültür alanı, ideolojik mücadelenin yapıldığı hem ‘birleşme’ ve ‘direniş’lerin olduğu hem de hegemonyanın kazanılıp kaybedildiği geniş bir alandır (Storey, 2000:12).

Bu durumla karşı karşıya kalan egemen sınıf için hegemonik gücünü yeniden ileri sürüp sürdürmenin tek yolu karşıt sınıf değerlerine yer açmaktır (Bennett, 2013:45). Bu görüş kültürel formların ve gündelik hayat süreçlerinin hegemonik mücadele ve çekişme alanları barındırdığı yeni bir kavrayışı gerekli kılar. Kültür, iktidar sorunlarının devamlı müzakere edilip yeniden tanımlandığı ideolojik bir alan haline gelir. Bu durumda iktidar kitle kültürünün prizmasından geçerek, tavizlerin verildiği ve süregelen bir yeniden uyarlanmanın olduğu bir süreç olarak yeniden kavranır (Bennett, 2013:46).

Hall, egemen sınıfın üyelerinin maddi veya temel yapıları ve toplumsal ilişkileri geniş şekilde denetlemelerinden dolayı, ideolojik mücadelenin farklı bir kıyasına sahip olduklarını belirtir. Yönetici sınıflar için ekonomik denetim her zaman yeterli değildir, egemenlik ideolojiler içinden geliştirilmeli ve sürdürülmelidir. Ancak hegemonya, tek bir birleşik “yönetici sınıf” tarafından değil de, sınıf fraksiyonlarının konjonktürel bir ittifakı tarafından desteklenebileceğinden, başat ideolojinin içeriği başat sınıfların karmaşık içsel şekillenmesini yansıtır. Başka bir deyişle liberal demokrasilerde rıza, karmaşık süreçler içine gömülüdür. Hakim sınıflar ideolojilerini meşruluk ve rıza yoluyla sağlar. Sonuç olarak hakim ideolojiler rıza ve uzlaşımı yapılandırarak ve yeniden şekillendirilerek iş görürler. İşte kapitalizm koşullarında yönetilenlerin yönetici sınıfların önderliğine gösterdikleri ‘özgür rıza’yı açıklamakta yetersiz kalan çözümler için bu durum önemli bir çıkış yolu sağlar (Dursun, 2001:37). Hegemonya kavramının en önemli analitik yararlarından biri; kavramın

içerdiği olma ve boyun eğme biçimlerinin, yönetici sınıf düşüncesinin daha önceki ve daha basit tarihsel aşamalarını temel alan bilinen yansımalarından çok, gelişmiş toplumlardaki toplumsal örgütlenme ve denetleme süreçlerinin karşılığı olmasıdır.

Geertz'in dediği gibi ideoloji teriminin kendisi adamakıllı ideolojik hale gelmiştir ve modern dünyanın entellektüel tarihin ikinci derecedeki ironilerinden biridir. Ancak bu bağlamla ilişkili olarak ideolojik düşünce modern dünyadaki ümitsizliklerden kaynaklanan dengesizliklere karşı bir yanıt olarak değerlendirilir. İdeoloji toplumsal bir rolün kalıplaşmış gerginliklerine karşı kalıplaşmış bir reaksiyondur. Bu, toplumsal dengesizliğin oluşturduğu duygusal rahatsızlıklar için bir “simgesel çıkış” sağlar. İdeolojileri imgelerin ve kavramların bir örgütlenişi ve işlev görmelerini belirleyen kurallar dizisi olarak tanımlayan Hall'a göre ideoloji, belirlenmiş kodlar halindeki mesaj değil, gerçekliği kodlama sistemidir. Bu açıdan bakıldığında ‘ideoloji’, mesajların yaratılmasına temel oluşturan ve örgütlendikleri birçok düzeyden biri olan semantik kurallar sistemidir (aktaran Erol, 2009:200). Ancak toplumsal düzenler ve dolayısıyla alternatif ve karşıt biçimlenmeler çok farklı özellikler gösterirler. Hegemonik sınırlamalar ve baskılar tarafından etkilenseler bile kısmen bu sınırlamalardaki çatlakları simgeleyen, gene kısmen tarafsızlaştırılabilir, indirgenebilir ya da bütünleştirilebilir olmakla birlikte en etkin öğeleri açısından özgün ve bağımsız olan eser ve düşüncelerin önemini gözden kaçıramayız.

Toplumsal kurumların tümünün organik bir hegemonya oluşturdukları söylenemez. Tam tersine hegemonya “toplumsallaşma” değil, özgül ve karmaşık bir hegemonik süreç olduğu için pratikte çözülmemiş çelişkiler ve karşıtlıklarla doludur. Hegemonyanın işte bu nedenle “ideolojik devlet aygıtları”nın etkinliklerine indirgenmemesi gerekir. Böyle bir aygıt vardır, ancak tüm süreç çok daha geniştir ve bazı açılardan da kendi kendini üretir. Aile, okul, topluluk, iş ve iletişimlerdeki ortak özellikleri seçme yoluyla belirleme mümkündür ve bu ortak özellikler de önemlidir. Ancak bu kurumlar farklı amaçları ve değişken olmakla birlikte yapılması gereken şeyle etkili ilişkileri olan özgül süreçler oldukları için, böyle bir belirleme pratikte karışıklığa ve farklı olarak yaşantılanan amaç ve değerler arasında çelişkiye ve üstünkörü bir kuramsal bütünleşmeye yol açar. Pratikte etkili bir birleştirme sağlanır; aslında sınıflı

bir toplum kurabilmek için sağlanması gerekir. Ama yalnızca baskı gerçekten hegemonik değildir. Hegemonyanın gerçek koşulu hegemonik biçimlerle, etkili bir biçimde kendini özdeşleştirebilmesidir (Williams, 1990:95). Sonuç olarak hegemonya her zaman bir süreçtir. Bir dizge ya da yapı değildir. Özgül ve değişen baskı ve sınırları olan yaşantılar, ilişkiler ve etkinlikler bütünüdür. Pratikte hegemonya hiçbir zaman tek değildir. Herhangi bir somut çözümlemede görüldüğü gibi, içyapıları oldukça karmaşıktır. Ayrıca edilgen bir tavırla bir egemenlik biçimi olarak varolmaz. Sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerekir.

2.5. Popüler Kültür/Müzik ve Hegemonya

Popüler müzik, popüler kültürün en önemli görünümünden biridir. Bu yüzden popüler müzik hegemonya ilişkisine, çoğu popüler kültür incelemesinde yerine getirilen kuşbakışı bir değerlendirme ile başlamak doğru olur. Öncelikle ifade edilmesi gereken şey şudur: popüler kültür incelemelerinde kitle kültürü ve kültür endüstrisi kavramlarının benzerlik ve farklılıklarının ele alınması, zorunlu olmasa da sık başvurulan bir karşılaştırmadır. Aslında genel olarak popüler kültür meselesine seçkin, olumsuzlayıcı, aşağılayıcı vb. bakanlar açısından bu terimlerin kavramsal içerikleri arasında fark yoktur. Bu kesim popüler kültür ve popüler müziğin kavramsal düzeyde ayrıntılarının incelendiği bir çalışma olmadığı için, Ayhan Erol'un 'Popüler Müziği Anlamak' (2009) başlıklı kitabından bir özetleme yapmak, hem meselenin anlaşılması açısından hem de perspektifin belirlenmesi açısından yeterli olacaktır.

2.5.1. Kitle Kültürü, Kültür Endüstrisi, Popüler Kültür

Kitle kültürü terimi, kültür endüstrisi ve popüler kültür terimleri ile birlikte düşünüldüğünde ve bu tür araştırmalarla ilgili olarak gözden geçirildiğinde, tarihsel bir önceliğinin olduğu görülür. Gerçi genel olarak kitle kültürü ve Frankfurt Okulu'nun kültür endüstri teriminin olumsuzlayıcı, popüler kültürün ise daha çok olumlu

olmasa da ‘meseleyi kızmadan anlayalım’ biçiminde anlaşılabilir bir içerimi bulunmaktadır. Ancak bu, söz konusu içerimlerin konu ile ilgili tüm çalışmalarda işletildiğini söylemek anlamına gelmemelidir. Bununla birlikte 150 yıldan fazla bir geçmişini bulunan bu alanın birikimi göz önüne alındığında sözünü ettiğimiz terimlerin kullanım amacının meseleye yaklaşım konusunda fikir verdiği açıktır. Bu açıdan önce kitle toplumu ile birlikte kullanılan kitle kültürü terimini ele alalım.

Kitle toplumu kuramcılarının göre halk, insanların aralarındaki iletişim ve etkileşim ilişkisinin gevşediği hatta çözülmeye başladığı durumlarda artık kitleye dönüşür. Vurgu dönüşümedir. Dönüştüren ise kapitalizm, yani üretim biçimidir. Atomlaşmış bireylerden oluşan kalabalıklar artık kitledir. Dolayısıyla “modernizm”in en büyük “icad”ı olan birey, artık “kitle insanı”, içinde onların bulunduğu toplum ise “kitle toplumu”dur. Çünkü burada insanlar (halk) edilgen, ilgisiz ve atomize bir şekilde çoğalan “içsel olarak aptal, dengesiz ve kolay etkilenebilir” olarak varsayılır. Geleneksel sadakat, bağ ve ortaklıklar çözülmekte, açık ve seçik çıkar ve görüşleri temsil eden tutarlı gruplar yok olmakta ve içindeki insanlar tıpkı ürettikleri ürün gibi tüketmektedir. Sanayileşme, kentleşme ve modernleşme süreçlerinde ortaya çıkan kitle toplumu, bu kuramsal yaklaşıma göre pazara, örgütlere ve teknolojiye bağımlıdır (Erol, 2009:28).

Williams “Culture and Society” (1958) başlıklı çalışmasında şöyle demektedir. “Başka insanlar için biz de kitleyiz. Kitleler değer insanlardır. Aslında kitleler yoktur, sadece insanları kitleler olarak görmenin yolları vardır”. Bu şu demektir: belli gruplar, yeşertilmiş uslubun karşıtı olarak sıradan insanların “aşağı” düzeyini – kitle yaftasını eğitilmiş ve yüksek kültür değerleri edinmiş grupların yukardan aşağıya uzanan bir tarzda ortaya çıkardığı için- ve “bayağılığını” vurgulamak için sıradan insanları kitleler olarak görme eğilimindedir. Bu yönelimlerin kitle toplumu ve kitle kültürü olarak kuramlaştırdıkları çalışmalar bu görme biçimlerinin ürünüdür. Kitle toplumu kavramının tarihsel kökeni, dayanağını artık ‘halk’ değil, kitle kavramı olan modern sınıflı toplumun belirmesi için gerekli toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulları hazırlayan Batı Avrupa kapitalizminin 19.yüzyılın ikinci yarısındaki hızlı gelişimine bağlanır. Buna göre kitle terimi ideolojideki değişimi ifade eder ve yükselen

burjuvazinin modern kapitalist devlet içinde iktidarını pekiştirmesinden önce toplumsal düşüncede ortaya çıkar. Kapitalizm, toplumsal ilişkileri kalıtsal ayrıcalıklara ve katı güç ve statü hiyerarşisine dayanan tabakalaşma sisteminden biçimsel eşitlikçi sistemine doğru dönüştürürken, yeni baskın sınıf hem feodal kalıntıları (özellikle aristokrasiyi) hem de doğmakta olan proletaryayı otoritesine tabi kılmak ister. Terimin, aristokrasi yanlısı ve kapitalizm karşı ideologlar tarafından ticaret ve endüstrinin değer ve pratiklerine saldırırken alçaltıcı bir anlam yüklenerek kullanılması bundandır. Kitle toplumunun ilk sosyolojik eleştirisi olarak kabul edilen Alexis de Tocqueville'in "Amerika'da Demokrasi" (1840) başlıklı çalışması, modern toplum eleştirisidir ve tereddütsüz bir şekilde aristokratiktir. Örneğin Tocqueville, "yüksek kültür"ün yazarların hoş gitmek yerine hayrete düşürmeye, beğeni duygusuna seslenmekten çok, ihtirasları tahrik etmeye çabaladıkları bir edebiyatı doğuran sanayi toplumunun, tekdüze ve sıradan yaşam tarzı tarafından tehdit edilmekte olduğunu ileri sürer (Erol, 2009:28). İster kitle kültürü ve kitle toplumu terimlerini kullanılsın isterse kültür endüstrisi ya da popüler kültür terimlerini, kabaca 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl ilk çeyreğine kadar hakim olan olumsuzlayıcı, aşağılayıcı, kötümser, seçkinci yaklaşımı "aristokratik seçkinci" yaklaşım olarak nitelendirebiliriz. Alexis de Tocqueville, Gustave Le Bon, Friedrich Nietzsche, T.S. Eliot ve Ortega y Gasset isimleri bu yaklaşımın en önemli figürleridir.

1930'larda yazan Leavis ise, kitle kültürüne ilişkin demokratik seçkinci edebi geleneği temsil eder. Kitle toplumu eleştirisi neredeyse bütünüyle ideal, organik, sanayi-öncesi topluma nostaljik bir dönüşü ifade eden Leavis'in ortak kültüre atfettiği önem, onu Nietzsche, Gasset ve Eliot gibi yazarların tutucu seçkinci kuramlarından ayırır. Tamamıyla farklı bir kuramsal çerçevede çalışmakla birlikte Leavis'in, Adorno, Marcuse ve Horkheimer gibi Frankfurt Okulu üyelerinin fikirleriyle yakın bir ilişkisi vardır (Erol, 2009:30). Başka bir deyişle Leavis, bir kapitalizm eleştirisi olarak öne çıkan Frankfurt Okulu ile aristokratik/seçkinci/tutucu yaklaşım arasında bir köprüdür.

1920'lerin ortalarında Frankfurt Üniversitesinde yarı özerk bir enstitü olarak kurumlaşan Frankfurt Okulu, ününü daha çok Amerika yıllarında özellikle de görkemli üyeleri Adorno, Horkheimer ve Marcuse ile elde eder. Frankfurt Okulu'na göre

kapitalizm, kitle toplumu niteliği taşır ve bu toplumda işçi sınıfı örgütlenmiş değildir. Atomlaşmış, yani birbirinden kopuk bireylerin oluşturduğu bir yapıya sahiptir. Faşizm gibi ideolojilere kolayca çekilebilirler. Dolayısıyla Adorno ve Horkheimer terketmek zorunda oldukları ülkelerinde gerçekleşen Alman faşizmine özgü gelişmeyi bir bütün olarak kapitalizmle genelleştirir ve Amerikan “kültür endüstrisi”nin aynı işlevi gördüğünü iddia eder. Frankfurt Okulu’nun kitle toplumu kuramında iki tema hakimdir: 1.Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması 2. İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelere insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması. Kitle toplumunda geleneksel bağlar yok denecek kadar azdır; belli çıkarlar ve fikirlere dayanan tutarlı halk gitgide ortadan kalkmıştır. Frankfurt Okulu, kitle kültürünün başta gelen ajanları olarak kitle iletişim araçlarını ve kapitalist ideolojiyi gösterir. “Kültür Endüstrisi” kavramı Adorno ve Horkheimer tarafından ilk kez ABD’de yazdıkları “Aydınlanmanın Diyalektiği” (1944) başlıklı çalışmada işlenmiş, kitleler içinde kökenleri olduğu anlamını taşıdığı için “kitle kültürü” yerine tercih edilmiştir. Kültür endüstrisi 20.yüzyıl başlarında Amerika ve Avrupa’da yükselen eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılan bir mal haline getirmesi anlamına geliyordu. Frankfurt Okulu’na göre kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması kültürün kendisini bir endüstri haline getirmişti. Onlara göre kitle kültürü kavramı antidemokratik; “popüler kültür” ise ideolojikti. Uygun kavram kültür endüstrisi idi. Atomize olmuş bireylerin beslendiği kültür endüstrisi ürünleri, bir sosyal gerçeği uyacak ve bunu yansıtacak şekilde kalıplaştırılmıştı. Endüstrinin ürünlerinin tüketilme süreçleri edilgen tüketicileri varolan düzenle uzlaştırıyor ve kapitalizme hizmet ediyordu. Kültür endüstrisinin ürünleri, tüketicileri süregelen sosyal kurullarla bir tutmaya, yani özdeşleştirmeye, bağdaştırmaya ve her ne iseler o şekilde olmaya sevk ediyordu. Bireyin toplumsal konumunu ve çıkarlarını algılamasını engelleyen bu “manipülasyon”, Frankfurt Okulu’nun “güdüp yönetme” kuramının temelini oluşturuyordu. Kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtı ve kurulu formüllere, stereotipleşmiş konumlara, niteliklere ve konulara göre işleyen, böyle bir çevre içinde üretilen yapıtlardı (Erol, 2009:32-35). Gerek kitle kültürü terimini aristokratik/seçkin çerçevede kullanan kuramcılarının,

gerekse ‘kültür endüstrisi’ terimini kapitalizm eleştirisi yapmak için kullanan Frankfurt Okulu’nun takipçilerinin 1970’lere hatta günümüze dek az sayıda da olsa bir süreklilik gösterdiğini söylemek mümkün. Bununla birlikte, özellikle 1960’larla birlikte daha önce hem üretim sürecine hem de ürünlerine olumsuzlayıcı çerçevede yaklaşılan olgular, popüler kültür terimi üzerinden yeniden değerlendirilmeye alınacaktır.

Kitle kültürü kuramlarında kitle kültürü tüketicisinin kültürel davranışının topyekün edilgen olduğu yaklaşımını, popüler kültür kavramına yüklenen olumlu anlamlarla savuşturan ve kitleleri “kültürel aptallar” olarak görmeyen, dolayısıyla kitle kültürünün düzleştirici etkisine katılmayan en kapsamlı çalışmalar, 1960’larda Birmingham Kültür Kuramı, ya da “İngiliz Kültürel Çalışmaları” adı ile bilinen ekolden geldi. Elbette bunun öncülleri vardı. Aslında önce Frankfurt Okulu üyesi olan Benjamin ile ekolün eleştirilerini yapan Shils, White ve Bell yeterince eleştirel geçiş oluşturmuştu. Ancak yukarıda ifade ettiğimiz üzere asıl eleştiriler kültürel çalışmalardan geldi. Ekolünün biçimlendiricisi olarak öne çıkan Raymond Williams’a göre, medeniyetin en yüksek değerlerinin denek taşı olarak görülen “sanat” bile, genel toplumsal süreçler içinde yalnızca özel bir biçimdir. Bu anlamıyla kültür seçkin değil, sıradandır. Aslını söylemek gerekirse temel kültürel ifade aracı olarak gündelik yaşama ve dolayısıyla da popüler kültüre eğilen kültür kuramcılarının birçoğu, kültür kuramındaki ilk derslerini Frankfurt Okulu’ndan almıştır. Ancak 60’ların radikal hareketleri içinde yer alan bu yeni kuramcılar popüler kültüre karşı Adorno, Marcuse ve diğerlerinin çalışmalarında görülmeyen bir ‘çiftedeğerlilik’ sergilerler. Bu kuramcılar kültür endüstrisinin ürünlerinin ataerkil kapitalizmin egemenliğini güçlendirmede hayati bir rol oynadığını kabul etseler de, kültürel ürünlerin uygun koşullarda demokratikleşme/özgürleşme taleplerine yanıt verdiğinde ısrar ederler (Erol, 2009:110). Dolayısıyla bu zıtdedeğerlilik 1970’lerde eleştirel teori içinde çalışan popüler kültür araştırmacılarının iki kampa ayrılmasına neden olur: yapısalcılık ve kültürelcilik.

2.5.2. Yapısalcı ve Kültürelci Yaklaşımların Uzlaştırılması: Hegemonya

Başlangıçta ‘yapısalcılar’ ve ‘kültürelciler’ arasındaki tartışmanın ‘kültürelciler’ yakasında bulunan Williams, ‘yapısalcılık’tan etkilenerek ‘belirleme’ ve ‘hakimiyet’ kavramlarını yeniden değerlendirir. Başka bir yakada bulunan siyasi ekonomistlerin ideolojinin siyasi ekonomik ilişkiler çerçevesinde incelenmesi yönündeki görüşü, ‘kültürelciler’ tarafından indirgemecilik olarak görülür. Yukarıdaki kesimlerde de ifade ettiğimiz üzere, aslında tümü Marksist olan bu yaklaşımlar, kitle iletişim araçlarının gücünün ideolojik olduğu konusunda hemfikirdir. Ayrıldıkları alan ideolojinin kavramlaştırılmasıdır ve ayrıldıkları alan içine çalışırlar. Althusser’ci yapısalcılar kültür incelemelerinde kitle iletişim araçlarının anlam verme sistemlerinin içsel artıkuşasyonuna eğilirler. Yapısalcılığın vurgusu hakim ve belirleyici koşullar üzerinedir ve deneyimi üreten ve belirleyen kültürel biçimlerin kendisidir. Merkezi kavram ise ‘ideoloji’dir. Althusser ideolojiyi bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla hayali ilişkilerin bir tasarımı olarak görür. Althusserci yaklaşımda kitle iletişim araçları baskıcı devlet aygıtları olarak değerlendirilir. Böylece ideolojiyi ‘sahte bilinç’ ile eş tutan bu yaklaşım, tüm kültürel örgütlerin rolünü egemen sınıf ideolojisinin ‘taşıyıcı kemer’i olarak görür. Kültürün; tarihsel olarak saptanmış bir grup veya sınıfın kendi maddi ve sosyal varlığını yaratma, yeniden üretme ve geliştirmedeki kendine özgü “yolu” olarak tanımlanması, yapısalcılar karşısında kültürelcilere temel dayanak oluşturur. Çünkü bu tür bir kültür yaratma yolu sadece belli bir maddi üretim biçimini veya şeklini kapsamaz, aynı zamanda bilinçli ve bilinçsiz inançlar, değerler, fikirler, hisler, jestler, günlük hayat alışkanlıkları, dil, iletişim ki birlikte herhangi bir kültürü oluşturur. Dolayısıyla kültürelci yaklaşımda kültürel deneyimi üreten ve belirleyen toplumsal yaşamın ve deneyimin kendisidir. Vurgu kültürün bütünüdür. Bu yüzden kültür, yapısalcıların söylediklerinin aksine deneyimin sadece yapısını değil, deneyimin kendisini de üretir. Deneyim ‘aracı’ değil, kültürel pratiklerin ürünüdür. Dolayısıyla ideoloji konusu sadece rekabet eden anlamlar sistemi arasındaki çatışma değil, kendi temsillerini gerçeğin doğrudan yansıması olarak gösterme, kendi anlamlarını deneyim olarak üretme gücüdür. Stuart Hall’a göre bu iki yaklaşım arasında çeşitli sentez denemeleri olmuştur ve bu denemelerin en başarılı örneği Gramsci’nin “hegemonya”

kavramı ile gerçekleşmiştir. Raymond Williams bunu en iyi uygulayanlardandır. Ancak Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde yürüttüğü popüler kültür incelemeleriyle öne çıkan Hall ve diğerleri, Gramsci'den devşirdikleri bu kavramı popüler kültür çalışmalarındaki kuramsal çerçeve inşasında anahtar hale getirmişlerdir (Erol, 2009:57).

Gramsci'nin 'hegemonya' kavramının, geniş bir yelpaze içinde çalışan İngiliz Kültürel Çalışmalar'ındaki etkisi, "zorunlu olarak çelişkili, her zaman tarihsel olarak özgül, karmaşık formasyonlar olarak, toplumsal pratiklerin içinde incelenmesi için rasyonel bir teorik inşaya yardım ettiği gibi, popüler kültür incelemelerinde de kendini gösterdi. Az önce ifade ettiğimiz üzere 1970'lere kadar Frankfurt Okulu'nun eleştirilerini yapan değişimci okul içinde belirginleşen iki kanat, kültür ve popüler kültür üzerine 'yapısalcılar' ve 'kültürelciler' olarak ayrı ayrı eğildiler. Yapısalcılar popüler kültürü egemen ideolojinin güçlü taşıyıcıları olarak nitelediler ve popüler kültür, kitle kültürü ve ideolojiyi genellikle kaygan terimlerle eşleştirdiler. Sonuç olarak popüler kültür incelemelerine verilen önemi izleyiciyi uyarma nosyonu ile örtüştürdüler. Başka bir deyişle yapısalcılar popüler kültür biçimleri ve pratiklerini okuma, bunlarda işleyen egemen ideolojinin gizleyici, şaşırtıcı mekanizmalarını gözler önüne serme görevi ile izleyicileri/tüketicileri ilgili pratiklerdeki benzer mekanizmalara karşı uyanık olmaya çağırdılar. Kültürelciler ise popüler kültür içinde muhalif unsurlara yöneldiler ve işçi sınıfı kültürünün egemen burjuva kültürü içinde o kültüre karşıt ve o kültürün öğelerini taşımayan bir kültür aradılar.

Gramsci'nin yaklaşımı ile yapısalcılık ve kültürelcilik uçları birleştirilen çalışmalarda popüler kültür ne yapısalcılar gibi halkın kültürel deformasyonu ne de kültürelcilerdeki gibi kendini doğrulama ne de kendilerini yoğurma olarak görülür. Yapısalcıların popüler kültürün saf burjuva ideolojisi taşıdığı görüşü ya da kültürelcilerin popüler kültürün halkın gerçek kültürünün sitesi olduğu yaklaşımı terkedilir. Bunun yerine karşıt baskılar ve eğilimler tarafından biçimlenen "güç ilişkileri" olarak kavranır. Gramscici anlamda kültür ve ideoloji alanları birbirine karşıt grup olarak düşünülmez. Bu anlayışa göre popüler kültür hegemonya kazanmak için yönetici sınıfın atılımı ve bu atılıma karşı olan karşıtlık biçimleri tarafından inşa edilir. Böyle olunca, popüler kültür basitçe egemen ideoloji ile çatışan empoze edilmiş

kültürden ya da ona karşı kültürden oluşmaz. Gramsci'nin etkisinde olanlara göre, popüler kültür ne halk tarafından kendileri için üretilen 'halkın kültürüdür', ne de onlar için üretilen kültürdür. Popüler kültür, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir. Bu biçimler ve pratikler alanında, alt ve karşıt kültürel değerleri karışımlar içinde karşılıklı birbirlerinin içine girerler. Popüler deneyim ve bilinci çerçeveleme ve organize etmede etken olabilecekleri yerleri güvence altına alabilme girişimlerinde birbirleriyle yarışır (Erol, 2009:61-62). Hall'un popüler kültür tanımı tam da bu çerçeveye yerleşir: popüler kültür, güçlünün kültürüne karşı ve onun için verilen mücadelenin içiçe geçtiği yerlerden biridir. Aynı zamanda bu mücadelenin içinde kazanılacak ya da kaybedilecek bahsin kendisidir. Bir rıza ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yerdir (aktaran Erol, 2009:63).

Öyleyse "popüler", egemenlik alma güçlerine karşı koyma doğrultusunda biçimlendiği sürece bu güçler tarafından belirlenir; ama egemen olan insanların oluşturabilecekleri anlamları ve toplumsal dayanışmaları tamamıyla denetim altına almaz (Fiske, 2012:62). Hegemonya kavramı üzerindeki vurgu, üretim ve tüketim süreçleri arasında diyalektik bir ilişki olduğu konusundaki ısrara dayanır. Dolayısıyla popüler kültür, bir yandan egemen güçlerin anlam inşaları için hem bir platform hem de buna karşı direniş için alan demektir. Bu, popüler kültürün her zaman direnişçi olduğu anlamına gelmez. Asıl vurgulanmak istenen şey, popüler kültürün kar elde etmek ya da ideolojik kontrolü sağlamak için, başarılı bir şekilde yukarıdan dayatılmış 'yoz bir kültür' den daha fazla bir şey olduğudur. En verimli kültürel çalışmalar, bu sorunlar hakkında bir karara varabilmek için, kültürün üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiğini ifade etmişlerdir (Storey, 2000:12). Egemen popüler kültür diye bir şey olamaz, çünkü popüler kültür daima egemenlik altına alma güçlerine gösterilen tepki tarafından biçimlendirilir, bu yüzden de asla egemenlik altına alma güçlerinin bir uzantısı değildir. Bu sav, egemen toplumsal grupların üyelerinin popüler kültüre katılamayacaklarını iddia etmemektedir, katılabilirler ve katılmaktadırlar da. Ama bunun yaparken, toplumsal dayanışmalarını, kendilerine

toplumsal iktidarlarını veren yerden uzakta yeniden oluşturmaları gerekmektedir (Fiske, 2012:59).

Popüler müziğin popüler kültürün en önemli görünümünden biri olduğunu belirtmiştik. Popüler müzik bu çalışmada Gramsci'nin hegemonya kavramı çerçevesinde ele alınmaktadır: popüler müzik saf anlamda ne popüler direniş gelenekleri ne de yukarıdan dayatılmış biçimler değil, dönüşümlerin üzerinde işlediği zeminin kendisidir. Hegemonya popüler müzik ilişkisi, bir yandan popüler müziğin sürekli kendini yeniden üreten, biçimlendiren devinimine, diğer yandan hegemonya ile yukarıda ayrıntılarıyla gerçekleştirilen kavramlaştırmasına dayanmaktadır. Bu ilişkiselliği ve hareketliliği gerçekleştiren pek çok etmen sayılabilir (kültürel, sosyal, ekonomik, siyasal, teknolojik, ideolojik vb.). Ancak bu etmenlerin ağırlığı, ele alınan popüler müziğin özgül koşullarına göre değişir. Dolayısıyla popüler müziğin bütünlüklü devinimini belirleyen önde gelen bir etmen yoktur. Bu nedendir ki, tarihsel akış içinde bütün popüler müzikler için aranacak “biricik” ‘gelişim çizgisi’ yoktur (Erol, 2009:103). Dolayısıyla aşağıdaki kesim bu perspektiften hareketle değerlendirilmelidir.

2.6. Hegemonya Alanı Olarak Eurovision Şarkı Yarışması

Uluslararası düzeyde en büyük ve en önemli popüler müzik yarışması olan Eurovision, hem ekonomik, politik, toplumsal (kimlik, etnisite, ulusal, uluslararası) boyutlara sahip bir medya olayı niteliği ile hem de popüler müzik pratiklerinin zaman içinde farklılaşmasına görünürlük kazandıran karakteristiği ile tam bir hegemonya alanıdır. Hegemonya her zaman bir süreçtir. Bir dizge ya da yapı değil. Özgül ve değişen baskı ve sınırları olan yaşantılar, ilişkiler ve etkinlikler bütünüdür. Pratikte hegemonya hiçbir zaman tek değildir. Herhangi bir somut çözümlemede, sözgelimi buradaki örnekte, yani Eurovision Şarkı Yarışması çerçevesinde görüldüğü gibi, içyapıları oldukça karmaşıktır. Bu karmaşık bütün içindeki aktörlerin edilgen olduğu bir egemenlik biçimini olarak varolmaz. Sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerekir. Bu yüzden pek çok etkenin birarada olduğu

bağlamsal bir bütün olarak Eurovision, burada belli bağlamlar gözetilerek ele alınacaktır.

2.6.1. Müziksel Anlam Üzerinde Mücadele Olarak Hegemonya

İletişimin hem ürünü hem de sonucu olarak ortaya çıkan anlam, verili, değişmez bir nitelikte değildir. Anlam, şeylerin bizatihi bir niteliği de değildir. Anlam insanın bu şeylere yüklediği bir yapıdır. Sosyal bilimlerin genç disiplini göstergebilimin, kültürün temelinde yatan iletişim-gösterge-dizge olgusunu açıklarken oluşturduğu paradigma, dil, kültür ve iletişim konusundaki çalışmaların hızlanıp gelişmesine azımsanmayacak katkı yapmıştır. Gösterge, bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır. Buna göre bir trafik işareti, bir resim ve sözcük birer göstergedir. Bir göstergeyi doğru okuyabilmek için, nasıl okunacağını ve ne işe yaradığını önceden öğrenmiş olmak gerekir. Moda, yazı, matematik formülü, resim, edebiyat ve dile kadar yayılan tüm kültürel olguları kapsayan bir alana sahip göstergebilim için, kültürü iletişim açısından inceleyen bir disiplindir diyebiliriz (Erol, 2009:147). Her tür iletişimin, göstergeler ve kodlar içerdiğini söyleyen Fiske (1996:16), göstergeleri kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da anlamlandırma yapıları olarak tanımlar. Kodlar ise, yine Fiske'ye göre göstergelerin düzenlendiği ve göstergelerin birbirleri ile nasıl ilişkilendirilebileceğini belirleyen sistemlerdir. Göstergebilim açısından ileti/mesaj, alıcılarla etkileşerek anlamlar üreten göstergelerin bir inşasıdır. İleti aktarıcısı olarak tanımlanan gönderici önemini kaybeder. Vurgu metine ve metnin 'nasıl' okunduğuna kayar. Okuma, okurun metinle etkileşim içine girdiği ya da metni müzakere ettiği anda ortaya çıkan anlamları keşfetme sürecidir. Bu müzakere okurun kendi kültürel deneyimlerini metni oluşturan kodlar ve göstergelerle ilişkilendirmek için ortaya koyduğunda gerçekleşir. Böylece farklı toplumsal deneyimlere sahip olan ya da farklı kültürlerden gelen okurlar aynı metinde farklı anlamlar bulabilir (Fiske, 1996:18). İleti, üretici ve okur gibi öğeleri çevreleyen tüm dışsal gerçeklikleri de içeren yapılanmış bir ilişki içindeki bir öğedir. Bir popüler müzik türü, bir pop şarkısının ezgisi, sözleri ya da

tümü olarak ileti, yorumcudan dinleyiciye gönderilen bir şey değildir. Yorumcu; müzik endüstrisi, teknoloji, medya (kitle iletişim araçları) vb. dışsal etkilerle birlikte nihai göndericidir ve anlam, dinleyici ile girdiği iletişimde ortaya çıkar (Erol, 2009:149). Bu çerçevede Eurovision şarkılarının buradaki ve yukarıdaki ögeler arasındaki karmaşık ilişkiler bağlamında anlaşılması gerekecektir. Çünkü anlam bağlam gerektirmektedir.

Kültürel metinlerle sosyal gerçek arasındaki ilişki, daima anlam süreçleri ve yapıları tarafından aracılanır. Metin çarpıtılmış bile olsa sosyal gerçeğin ne basit bir yansıması ne de metnin üretiminin maddi koşullarına maddi bir karşılıktır. Dolayısıyla kültürel ürünler, imajlar ve temsiller düzeyinde değil, ürettikleri, değiştirdikleri ve biçimlendirdikleri anlam yapılarının karmaşık biçimlerinde kendilerinin toplumsal anlamını ortaya koyarlar. Toplumun kendisi anlam veren pratiklerle zaten aracılanmıştır. Üretici ve tüketicileri, kendi anlam verme yerlerinin dokusuna sokarak onlara ‘kimlikler’ veren, kültürel pratiklerdir. Kültür sadece insanların gündelik yaşam tecrübelerinin yapısını değil, deneyimin kendisini de üretir. Kültür, hem verili toplumsal koşullar ve ilişkiler temelinde belirli toplumsal sınıfların varoluş koşullarına yanıt verdikleri ve kullandıkları anlamlar ve değerler hem de bu ‘anamların’ ifade edildiği ve içine gömülü olduğu yaşayan gelenek ve pratiklerdir. İşte gerçeklik tanımları ya da Hall’un deyişiyle ‘anlam haritaları’ bu fikir, anlam ve değerler sistemleri ideoloji alanına aittir (Özbek 1994:82). İdeolojik olan her şeyin ise semiotik bir değeri vardır. İşaretlerin ideolojik boyutunu açığa çıkarmak için anlam düzenleyen kodların çözülmesi gerekir. Bu açıdan yan anlam taşıyan kodlar özellikle önemlidir. Stuart Hall’un ‘toplumsal hayatı kapsayan, onu sınıflandıran, anlaşılabilir ve anlamlı kılan’ dediği bu yan anlamsal kodlar, ‘anlam haritaları’ olarak tanımlanır.

Hall’un bir seçme işleminin ürünü olan ‘anlam haritaları’, bazı anlamları ayırıp ötekileri dışarda bırakarak potansiyel anlam alanına egemen olurlar. “Gerçek” dünya da yaşadığımız ne kadar kesinse, bu haritaların sınırları içinde yaşadığımız da aynı derecede kesindir (Erol, 2009:200). Hall’a göre, kültürel üretimin süreçleri metinlerin yapısı içine belli anlamlar kodlarlar. Bu kodlanan ‘yeğlenen anlamlar’, ekonomik ve siyasal bakımdan güçlülerin çıkarlarını destekleyecek bir şekilde toplumsal deneyime ve anlam üretimine dahil edilmeye çalışılır. Nitekim bir anlamın düzenli olarak

üretilebilmesi için, bu anlama güvenilirlik, meşruluk ya da sorgulanmaksızın kabullenirlik sağlanması gerekir. Bunun yolu ise alternatif anlam inşalarının marjinalleştirilmesinden, önemsizleştirilmesinden ya da meşruluklarından arındırılmasından geçer (aktaran Erol, 2009:201).

Karmaşık bir bütün olan endüstrinin ürettiği anlamlar, geniş alan yayıncılığı ilkelere bağlıdır. Ancak popüler müzik izlerkitesinin bu anlamlara bağlı olmak zorunluluğu yoktur. Kendi anlamlarını hem direnerek ve rıza göstererek oluşturur. Hegemonyanın işleyeceği ve dönüşeceği en uygun alan zaten bu noktadır. Anlam üzerine mücadele bu tek yönlü anlamlandırma ve karşı anlamlandırma sürecinde ortaya çıkar. Anlam üzerine mücadele yanında, anlam verme araçlarını elde etme/kullanma üzerinde de bir mücadele vardır. Burada en çok denge sağlayan unsur, fikirbirliğidir. Bu yaklaşım, Gramsci'nin hegemonya kavramı çerçevesinde düşünmeyi ve fikirbirliğini ortaya çıkaran koşulları irdelemeyi gerektirir. Bu anlamda medyayı ve diğer anlam verme kurumlarını, sadece fikirbirliğini yansıtan ve tutan kurumlar olarak değil, fakat fikirbirliğini üretmeye yardım eden 'rıza'yı yani 'razı olma'yı üreten kurumlar olarak görmek gerekir.

Hegemonya çeşitli sınıf parçalarından meydana gelen belli bir toplumsal blokun kendi toplumsal projeleri için insanların desteğini harekete geçirerek güç konumunu muhafaza etmesini sağladığı bir süreçtir. Hegemonya herkesi aynılaştırmak, herkesi dahil etmek değildir. Hegemonya farklılığın kaybolması ya da yıkılması değildir. Kollektif iradenin farklılık aracılığı ile inşasıdır. Kaybolmayan farklılıkların eklenmesidir. Başka bir deyişle hegemonya asla tamamlanmaz. Daima daha çok farklılığı kendi içine almak için çaba gösterir. Kendisi içinde değildir. İçine almaya çalıştığı farklılıkların tümüyle kendisine benzemesini de istemez. Hegemonya, bireysel ve daha küçük kimlik tasarılarına sadece bunlar daha büyük tasarılar yol açıyorsa izin verir. Kısaca hegemonya, çoğunluğun kendisini ikincil konuma koyan sisteme rızasının sürekli biçimde kazanılmasını ve yeniden kazanılmasını içerir. Hegemonya güç ve rızanın bileşimidir (Erol, 2009:205). Peki, hegemonya popüler müzikte, ya da bağlamımızla ilişkili olarak Eurovision şarkılarında nasıl görünür?

Mark Slobin “büyük müzik kültürleri içinde küçük birimler dediği ‘micromusic’ler hakkındaki “Subcultural Sounds” (Altkültürel Sesler/Tınılar) başlıklı kitabında hegemonya kavramına ve bunun müzik çözümlerindeki güçlüğüne değinir. Slobin, hegemonya terimini Gramsci’nin dağınık metinlerinden ziyade Williams’ın yorumlarından aldığı söylediği dört ana başlık altında toplar. Bunlardan birincisi hegemonya tanımıyla ilgilidir; ulus-devlet olarak sınırları çizilmiş bölgeler olarak toplumların başat anadamarı, hükümetlerin, endüstrinin, alkültürlerin ve ideolojik olarak bireyciliklerin bilincine “dahil edilmiş”tir. İkinci başlık, hegemonyanın monolitik olmamasıdır. Zira ona göre günlük hegemonyayı gösteren, onu düzenleyen ve iyi ayarlayan bir idare heyeti (board of director) yoktur. Hegemonya resmi ve gayri resmi, aşık ve kapalı, bilinçli ve bilinçsiz, bürokratik ve endüstriyel, merkez ve lokal, tarihsel ve çağdaş olabilir. Üçüncüsü, hegemonya tek/yekpare değildir. Tek bir sesle dile gelmez, karmaşıktır; sıklıkla çelişkili belki de paradoksaldır. Slobin, önerdiği dördüncü başlıkta müziğin teknik özelliklerinden yararlanır: ‘hegemonya kontrpuansal’dır.’ “Temaları” etkileyen ve biçimlendiren bu kültürel ‘füg’de alternatif ve karşıt sesler vardır. Üçüncü ve dördüncü noktalar hegemonyanın tek bir toplamı olmadığı için, uyumlu olduğu kadar uyumsuz olabileceğini ifade eder (aktaran Erol, 2009:205).

Yukarda yaptığı formülasyonu beğendiği kadar, çekincelerini dile getiren Slobin iki soru sorar. Onu gördüğünüzde hegemonyayı nasıl anlarsınız? Eğer onu bulursanız, müzik gibi kültürün verili bir unsuruna nasıl uygularsınız? Slobin bunun güç olduğunu söylerken önerisi “yüksek bir kuramsal yaklaşım yerine daha çok belirli bir topluluğun günlük müzik yaşamına eğilen bir ortakduyu yaklaşımıdır”. Aslında bu bile ona göre, hegemonyanın nasıl şekillenip şekillenmediğini görmeye çalışmada en iyi yardımcıdır. Hegemonya ile kültür arasında farklılık vardır. Bu tamamen hegemonyanın nerde başlayıp nerde durduğunu bilme sorunudur ki bu onun analitik bir araç olarak kullanılmasını güçleştirir. Bu güçlük onun iddiasının içinde bulunur (Erol, 2009: 206).

Stuart Hall’un yukarda çerçevesini çizdiği biçimiyle, hegemonya herkesi aynılaştırmak, herkesi dahil etmek ve farklılığın kaybolması ya da yıkılması değilse; buna karşın kolektif iradenin farklılık aracılığı ile inşası ve kaybolmayan farklılıkların eklenmesi ise, pek çok popüler müziğin hem inşa süreci hem de tamamlanmış hali,

hegemonik bir projenin ürünüdür. Üstelik sözkonusu popüler müziklerin uluslararası, ulusal ya da yerel özellikte olmaları hiçbir şeyi değiştirmemektedir. Değişen, popüler müzik izlerkitlesinin dinlediği müzik ile kurduğu ilişki biçimini yansıtan konumudur. Dolayısıyla anlam, izlerkitlenin anlam üretirken nerede aracılındığına bağlıdır (Erol, 2009:207). Dolayısıyla her metin gibi Eurovision şarkıları da, kendi başına ulusal ya da başka bir yerelliğe işaret eden bir anlam üretiminde ne tek başına direnişçi ne de uyumcudur. Eurovision şarkılarının anlamını belirleyen toplumsal olarak konumlanmış aktörlerin bu şarkıları kullanışıdır. Bu aktörler bölgesel, ulusal ve uluslararası politik atmosferi çerçeveleyen kurumsal ve bireysel faillerden oluşur. Bir medya olayı olarak Eurovision'un organizasyonundan sorumlu EBU'dan, bu kurumun yine kurumsal niteliğe sahip üye ülkelerin medyasına, bu üye ülkelerin izlerkitlelerinin çeşitli popüler deneyimlerine karşılık gelecek haz biçimlerinden, gerek ulusal gerekse uluslararası müzik endüstrisinin buradan alacağı paya kadar geniş ölçekli bir ağıdır. Çünkü Eurovision şarkılarına ilişkin beğeni yalnızca sunulan kültürel kaynaklar dağılımından seçim yapma ve atma süreci değildir. Seçilen anlamlar sosyal, politik, kültürel, estetik vb. deneyimle anlamlı bir şekilde ilişkilendirilen kesintisiz bir yeniden üretim sürecindeki üretken kullanımdan oluşur.

2.6.2. Rekabet eden Uluslar/Kültürler Arasında Hegemonya

Eurovision Şarkı Yarışması'nın (ESC), aslında bir beste/besteci yarışması olduğunu, yarışmanın erken yıllarında 'puan tablosu'nda (ışıklı pano=skorbord) sadece şarkıların isimlerinin görüldüğünü daha önce belirtmiştik. Katılımcı ülkelerin sayısındaki artışın, oylamayı kolaylaştırmayı gerektirdiğini ve şarkı başlıklarının giderek ülkelerin isimleriyle yer değiştirdiğini de. Bu durum elbette ki oylamaya daha fazla ulusal simgesel ekliyor. Artık şarkıların oylaması değil daha çok ülkelerin oylanması gibi görünen yarışma, "ulusların ve ulusal kültürlerin bir yarışması haline geldi" değerlendirmesine davetiye çıkarıyor. Bireysel ya da kurumsal düzeyde rakipler üzerinde üstünlük kurmaya çalışılan etkinlikler bütünü olarak rekabet, elbetteki ESC için de geçerli. Bunu yukarıda ayrıntılandırmaya çalıştık. Ancak bu kesimde Eurovision

Şarkı Yarışması'nın “yapısalcı” bir hegemonya kurgusu ile rekabetçi boyut üzerinden anlaşılıp anlaşılmayacağını ele alacağız.

Eurovision Şarkı Yarışması uluslararası bir sanatsal cesaret (prowess) yarışmasıdır. Yarışmadaki oy verme işleminin organizasyonu, tüm yarışmacılara eşit bir fırsat sağlayarak önyargısız değerlendirmeleri teşvik eden bir “cehalet perdesi/peçesi” (veil of ignorance) yaratmayı amaçlar. Yair ve Maman (1996:309) empirik olarak dört Avrupa bloku arasındaki ilişki örüntülerini analiz ederek şunu göstermeye gayret eder: hegemonya, Batılı blokun işgal ettiği yerin biricik yapısal pozisyondan kaynaklanır. Bu blok istikrarlı bir *tertius gaudens* konumunun keyfini sürer. Simmel sosyolojisinde temel kavram olan *tertius gaudens* iki kişinin/grubun arasındaki çatışmadan yararlanan, yani ellerini ovuşturarak üçüncü anlamına gelir. Batılı blokun bu konumu sağlayan şey şudur: a) bu bloktaki ülkeler birbirlerini kayırırlar ve öteki bloklara çok az puan verirler, b) Kuzey ve Akdeniz blokları birbirlerine meydan vermezler ve bu yüzden fazla/bakiye oyları Batılı bloka dağıtırlar. Batılı blok hegemonik konumunu bloklar arasındaki ve içindeki mübadele ilişkilerinin devamlılığı sayesinde sürdürür. Varsayılan cehalet peçesi bu yapısal avantajı meşrulaştırırken, hegemonyayı hem korur hem de hegemonyanın örtüsünü kaldırmaya yani açmaya yardımcı olur.

Yair ve Maman (1996:310) hegemonyanın yapısalcı açıklaması temelinde hareket eder ve hegemonyanın bir aktörün başkalarıyla girdiği geniş çaplı ilişkilerden doğduğunu varsayan toplumsal bir ağ analizinden yararlanır. Sosyal ağ araştırmacıları hegemonyayı bir sistem içindeki aktörler arasındaki eşit olmayan bir mübadele/değişim (exchange) kalıbı/örüntüsü olarak tanımlar. Önem/öne çıkma (prominence) ve iktidar (power) açısından kavramlaştırılan hegemonya, çoğu aktörün ilişkilerini az sayıda ünlü aktöre yönelttiği bir mübadele kalıbıdır. Bu yüzden aktörler, başkalarıyla ve onların nitelikleriyle girdiği ilişkiler açısından katmanlaştırılmaktadır. Bu yapısal versiyon hegemonyayı, kendi aralarında belirli ilişkilere sahip olmaksızın, başkalarıyla geniş çaplı bir ilişkiler dizisi olarak görmektedir. Bu formülasyona göre rekabetçi avantaj, rekabet edenlerin (yarışmacıların) birbirleri arasında bağlantının olmadığı bir konumdaki aktörlere verilmektedir. Bu hegemonik konum, aktörlerin sosyal ağdaki şöhretine (öne çıkışına), görünürlüğüne, diğerleri üzerindeki nüfuzuna/tesirine ve

hareketlilik ve reklamı yapma fırsatlarına katkı yapmaktadır. Aslında aktörlerin hegemonik konumu, daha büyük bir akışın üzerindeki denetimle karşılıklı ilişkiye sahiptir. Bu yüzden yazarlar, somut mübadele örüntüleri üzerindeki yapısal vurguya odaklanırlar ve yarışmadaki destek ve tercihlerin kültürel bir rekabet bağlamında anlaşılabilirliğini ifade ederler.

Cesaret perdesi/peçesi, çoğunlukla bireylerin kendi- ilgilerini kaynak paylaşımının evrensel ilkelerine dönüştüren bir karar-alma mekanizması olarak önerilmektedir. Bu mekanizma aynı zamanda halkın ve ticari aktörlerin rasyonel olarak, toplumun en alt üyeleriyle karşılaştırıldığında en az zararlı kuralları benimsemeyi sağlar. Cehalet peçesinin bu tipik ideal bağlamı hakkaniyet, ahlaklılık ve evrenselcilik açısından temel koşulu oluşturmak için düzenlenir. Bu cesaret peçesi temel olarak toplumdaki kaynak dağıtımını ‘fırsat eşitliği’ne göre organize eder. Burada vurgulanmalıdır ki; cehalet peçesi bir sonucun eşitliğini üretmek anlamına gelmez. Eşitsizlik meşrudur ve yaşam şanslarını, maddiyatı ve toplumun en az avantaja sahip üyelerinin sosyal stütüsünü teşvik edecek ölçüde kamusal bir iyiyi bile oluşturabilir. Bununla birlikte ilkeleri koruyan şey, eşitsizliğin toplumun özgül ve sosyal olarak belirlenmiş üyelerine önyargılı olmamasıdır. Başka bir deyişle, cehalet peçesi toplumdaki belirli aktörlerin avantajı için taraf olmayan kurallar oluşturmak anlamına gelir. Yarışmaların organizasyonu bu prensipi kabul eder öyle ki yarışma öncesi yargılar elemine edilir ya da minimuma indirilir. Bu tür ortamlarda performansın adil ve objektif değerlendirmeleri yapılabilir (Yair ve Maman 1996:311).

Eğer cehalet peçesi gerçekten işliyorsa, Eurovision Şarkı Yarışması’ndaki şarkıların puanlanması, katılan ülkeler arasında rastgele dağılabilecektir. Ancak öyle değilse, yarışmanın hakkaniyeti ile ilgili bir şüphe doğacaktır. Bu durumda hegemonyanın, cehalet peçesi üstünde ve ötesinde etkisi olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle eğer klişeler analizlerde istikrarlı bir şekilde ortaya çıkıyorsa ve klişeler arasındaki bazı hiyerarşik konfigürasyonlar varsa, hegemonyanın izlerinin gayet açık olduğu söylenebilir. Bu türden bir sistematik önyargı Avrupa’nın politik ve kültürel yapısına dayanmaktadır (Yair ve Maman 1996:311).

Yair ve Maman (1996:316) analizlerini, Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1975-92 yılları arasındaki oylamaları üzerinden gerçekleştirmektedir. Buna göre Avrupa ülkeleri arasında üç blok vardır: Batı, Kuzey ve Akdeniz ve bunların yanısıra üç bakiye ulus. Batılı blok sekiz ülke: İngiltere, İrlanda, Fransa, İsrail, İsviçre, Lüksemburg, Belçika ve Hollanda. Kuzeyli blok dört ülke: İsveç, Danimarka, Norveç ve Almanya. Akdeniz bloku ise dağınık bir şekilde Kıbrıs, Yunanistan, Yugoslavya, Türkiye, İtalya ve İspanya. Bunların dışında izole olarak üç ülke var: Finlandiya, Avusturya ve Portekiz. Bu üç ülke yapısal olarak eşit pozisyonadadır, yani kendi aralarında oy alışverişi yapmazlar ve diğerleriyle benzer bir ilişki kalıbına sahipler. Yair ve Maman, analizlerini hegemonya kavramı eşliğinde gerçekleştirirken şunu iddia ederler: Batılı blok hegemonik konumunu bloklar arasındaki ve içindeki mübadele ilişkilerinin devamlılığı sayesinde sürdürür. Bulgular şunu göstermektedir: a) Batılı blok çok sayıda puanı diğer üç blokun herbirinden aldığı gibi, homojen olarak kendi blokundan alıyor; b) Üç uyumlu blok puanları kendi içinden karşılıklı olarak aldığı için kendi kendini idame ettirenlerdir; c) Bloklar içindeki karşılıklı bloklararasıdan daha güçlüdür; d) Batılı bloğun evrensel tercihinden başka bloklar arası önemli bir şey yoktur; yani Kuzeydeki ve Akdeniz blokundaki ülkeler diğer blok içindeki ülkelere puan vermekten kaçınırlar. Bu kalıp her bloktaki ülkenin puanını aynı blok içindeki ülkeye verdiğini gösteriyor (Yair & Maman, 1996:317).

Eurovision Şarkı Yarışması'ndaki temel hegemonya yapısı çok basittir: bütün taraflar desteklerini Batılı bloka yönlendirir; bunun dışında karşılıklı alışveriş ve ilişkiden kaçınırlar. Bu konfigürasyonun bloklar arasındaki mübadele ilişkisinin derin yapısını yansıtır. Kuzey bloktan ülkeler birkaç puanı Akdeniz ülkelerine verme eğilimindedir. Akdeniz bloku benzer tavırda mütekabiliyet yapmaktadır. Bu karşılıklı sakınma muhtemelen farklı kültürel zevklerden ve birbirleriyle kültürel temas yoksunluğundan kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak bu aktörler puanlarını, tanıdık olduğu diğerlerine vermektedir, ya da Bourdieu'nün terimleriyle çekilmezliği/katlanılmazlığı en az olanın lehine kullanmaktadır (Yair & Maman, 1996:317).

Batı blokundaki ülkeler evrenseldir, çünkü herkes onları beğenir. Bu ülkeler hegemoniktir çünkü a) Kendilerini uygun görürler b) Rakipleri birbirlerinden uzak dururlar. Eurovision Şarkı Yarışması istikrarlı bir biçimde tek bir koalisyon tarafından kazanılmaktadır, bu koalisyonun rakipleri birbirleriyle çok az ilişkidir. Güçlü bir ikili karşılıklı ilişkiye sahip olmak yeterli değildir. Bulguların gösterdiği gibi, en iyisi birbiriyle ilişkisi olmayan bloklarla çeşitli ilişkilere sahip olmaktır. Aslında bu yapısal bir boşluk fikridir. Bu fikir Simmel'in *tertius gaudens* (yarar sağlayan üçüncü) formülasyonuna dayanır. Fikir iki aktör arasındaki ilişki olmayışının bir üçüncü taraf'ın kaynağı haline gelebilmesi demektir. Dolayısıyla bir koalisyon olarak Batı bloku ilişkiler açısından bir *tertius gaudens* pozisyonu işgal etmektedir. Batı bloku pozisyonunu bloklar arası kalıplardan ve blok içindeki mübadele ilişkilerinden türetmektedir (Yair & Maman, 1996:319).

Hegemonyanın yapısını, birbiriyle ilişkili iki koşul üretir. Birincisi oylama işleminin organizasyonu, ikincisi ise görgül politik ve kültürel blok formasyonu ve hacmidir. Batılı bloğun *tertius gaudens* pozisyonu muhtemel bir biçimde diğer bloklar arasında kültürel bir akrabalık olmayışını yansıtmaktadır. 'Batılı blok'un hegemonyası, kültürel değerlerin yarışmadaki örtülü bir koşullandırmasından kaynaklanmaktadır. Eurovision Şarkı Yarışması'nı kazanmak için ülkeler Batılı tarzda seslendirme yapmak zorundadır ve hegemonik zevki daha iyi icra eden bir gösteri üretmeleri gerekir. Eurovision Şarkı Yarışması'ndaki küçük değişimler Batılı hegemonyanın temel yapısını değiştirmemiştir. Bazı yıllarda yarışmayı kazanan Batılı bloka ait olmasada, bu blok hegemonik konumunu hala sürdürmektedir (Yair & Maman, 1996:319). Ancak bununla birlikte son yıllardaki sonuçlara bakıldığında, bu durum hiç de Yair ve Maman'ın anlattığı gibi görünmemektedir. Çalışmalarını yapısalcı çerçevede gerçekleştiren araştırmacılara, son yıllardaki sonuçlardan hareketle bir karşı argüman geliştirmektense, hegemonya kavrayışının sorunları üzerinde durarak ilerlemek daha akla yatkındır.

Daha önce de ifade edildiği üzere, hegemonya her zaman bir süreçtir. Bir dizge ya da yapı değildir. Üstelik hegemonya, tek bir egemenlik biçimi olarak varolmaz. Sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerekir. Dolayısıyla Eurovision Şarkı Yarışması'nın gerek uluslararası organizasyon ve etkinlik

olarak gerekse yerel/ulusal dinamiklerin çerçevelediği ekonomik, kültürel, politik vb. meselelerinde de işin içinde olduğu örnekleri ile hiçbir zaman tek bir egemenlik biçimi olarak varolmamış, sürekli yenilenmiş ve yeniden yaratılmıştır. Çünkü uzun ömürlü bir kültürel etkinlik olarak Eurovision Şarkı Yarışması, hem gelenek hem de pratik açısından bütünüyle üstyapı değildir. Tam tersine kültürel etkinlik ve pratik olarak ESC, “toplumsal” ve “ekonomik” yapının soyutlamalarından çok daha geniş bir gerçeklik alanıyla ilişkilidir.

Raymond Williams, hegemonya teriminin kullanımındaki belirsizlikleri aşma konusunda pratik ve soyut olmak üzere ikili bir ayırım yapmanın isabetli olacağını belirtir. Hegemonya kavramının pratik ve soyut anlamları arasındaki farkı belirtmenin bir yolu da “hegemonya” yerine “hegemonik”, “egemen olma” yerine “egemen” terimlerini kullanmaktır. Genişletilmiş siyasal ve kültürel anlamında herhangi bir hegemonya, tanım gereği her zaman egemen olmakla birlikte hiçbir zaman ne bütünsel ne de dışlayandır. Herhangi bir dönemde toplumda belirgin ögeler olarak alternatif ve bütünüyle karşıt siyasetler ve kültür biçimleri ortaya çıkabilir. Bu biçimlerin koşullarını ve sınırlarını incelememiz gerekir, ama varlıkları tartışılmaz çünkü bu biçimler herhangi bir tarihsel (dönemsel çözümlenmeden ayrı) çözümlenmede kapsam dışı bırakılamazlar ve ayrıca da hegemonik süreç üzerinde önemi etkileri olmuştur. Başka bir deyişle alternatif siyasal ve kültürel vurgulamalar ve birçok karşıtlık ve mücadele biçimleri yalnızca seçenek olarak değil, aynı zamanda hegemonik sürecin pratikte denetlemeye çalıştığı özelliklerin belirticileri olarak da önemlidirler (Williams, 1990:91). Dolayısıyla hegemonya ve egemen olma terimleri pratiğe ve sürece işaret ederken, hegemonik ve egemen terimlerini hegemonyanın soyut ya da kurgulanmış hali olarak düşünmek mümkün. Bu yüzden Eurovision Şarkı Yarışması’nın tüm bileşenlerini/boyutlarını hem bu ögelerin kendi aralarındaki hem de ögeler arasındaki ilişkiler açısından bir süreç ve bu süreci de “hareket halinde olan bir eşdenge” olarak görmeliyiz.

3. BÖLÜM: VAKA İNCELEMESİ

**BİR HEGEMONYA ALANI OLARAK TÜRKİYE'NİN EUROVISION
SÜRECİ**

3. BÖLÜM: VAKA İNCELEMESİ

BİR HEGEMONYA ALANI OLARAK TÜRKİYE’NİN EUROVISION SÜRECİ

3.1. Türkiye’de Radyo ve Televizyon Yayıncılığı

Eurovision Şarkı Yarışması’nın bir hegemonya alanı olarak Türkiye örneği analizine geçmeden önce, bir dizi tarihsel enformasyon aktarmak zorunlu görünüyor. Çünkü Eurovision’un hem genel hem de Türkiye özelindeki tarihi, aslında geçmişte başlayan bugün hala devam etmekte olan bir süreç. Eurovision’un “kurumsal faili” ise elbetteki Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT). Bu çerçevede TRT’nin Eurovision ile ilişkisine geçmeden önce Türkiye’de Radyo ve Televizyon Yayıncılığı’na kısa bir kesim ayırmak yerinde olacak.

Tek yönlü (monopolistik) kitlesel yayın aracı olarak radyo her toplumda o toplumun sosyo-ekonomik ve kültürel özelliklerine göre işlerlik kazanmıştır. Radyo kurumsal olarak, Türkiye’nin toplumsal yaşamına, ilk düzenli ve programlı yayına başlayan Amerika Birleşik Devletler’inden yedi, Avrupa’daki örneklerinden dört yıl sonra, yani 1927’de girebilmiştir (Erol, 2002:46). Bununla birlikte Türkiye’de ilk radyo yayını denemesinin ne zaman başladığına ilişkin yapılan araştırmalar, deney niteliğindeki ilk yayınların 1921-1923 yılları arasında gerçekleştirildiğini göstermektedir. Düzenli yayınlar ise 1927 yılında özel bir kuruluş olan Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ) tarafından başlatılmıştır (Sarmaşık, 1993:75). Aslında bu girişim yine yeni kurulan genç Türkiye Cumhuriyeti Devleti eliyle gerçekleştirilmiştir. Başka bir deyişle yurtdışı ve yurtiçi haberleşme ağını sağlamak amacıyla telsiz telgraf ağı kurmak için kolları sıvayan Cumhuriyet Devleti, söz konusu şebekenin tüm altyapısını kurarak özel bir girişim olan Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi’ne (TTTAŞ) 1927’de radyo yayını yapma olanağı tanımıştır. Önce İstanbul, birkaç ay sonra da Ankara’da radyo yayınlarına başlayan şirket, günde 4-5 saati geçmeyen akşam yayınları ile sayıları 1000 civarındaki “alıcı” sahibine seslenmeye

çalışmıştır. İstanbul ve Ankara radyosu, gerek verici gücü ve yayın yapma olanaklarının (mekan, stüdyo, donanım, yazılım vb.) kısıtlı olması, gerekse 1933'e kadar sayıları sadece 5000'e ulaşan radyo alıcılarının -kulaklıkla dinlenebilen kristal dedektörlü ya da 'galenli'- teknolojik olarak problemliliği yüzünden, pek başarılı bir beş yıl geçirmemiştir. Önceleri bir 'eğlence' amaçlı olarak görülen, daha sonra çok etkili bir eğitim ve 'terbiye' aracı olması gerektiği yönünde tartışmalara odak olan radyo, TTTAŞ'nin yaklaşık on yıllık döneminde ne iyi bir eğlence ne de terbiye aracı olabilmıştır. Çünkü ne bu nitelikleri sağlayacak kitlesel bir yaygınlık kazanabilmiş, ne de söz ve müzik programlarıyla etkinlik kurabilmiştir (Erol, 2002:46). Bu arada ifade etmek gerekir ki, şirket radyolarının 1927 ile 1936 yılları arasındaki yayınların yüzde 84'ü müzik yayını idi. İstanbul ve Ankara Radyoları'ndan gerçekleşen müzik yayınları ise şöyleydi: İstanbul Radyosu'nda 'Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Müsiki Heyeti' fasıl müziğini, 'Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası' ise Batı Müziği gerçekleştiriyordu. Ankara Radyosu'nda stüdyo olanaklarının kısıtlı olması yüzünden "Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı"ndan yararlanılıyordu. Radyonun günlük program kalıbı senfonik müzik, caz müziği, fasıl müziği ve ajans haberleri biçimindeydi.

Radyonun müzik yayınlarında alaturka müziğe de yer vermesi gerek basında gerekse Meclis'te eleştiriler konusu oldu. Benzer eleştiriler Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılında Büyük Millet Meclisi'nin açarken yaptığı konuşmayla doruğa çıktı ve radyolarda Türk Müziği yasaklandı (Çelikcan, 1996:93). 2 Kasım 1934'den 15 Şubat 1936'ya kadar süren söz konusu yasağın hem hayata geçirilmesi hem de kaldırılması konusunda değişik görüşler ileri sürüldü. Devletin 1930'larda ağırlık verdiği kültürel modernleşme projesi içinde müziğe atfedilen önem ile birlikte radyo, alaturka-alafranga tartışması için bir platform haline geldi. Ancak yasağın, yani radyoda geleneksel Türk Sanat Müziği yayınlarının durdurulması, devletin Batı Müziği'nden yana olan tavrına görünürlük kazandıran bir uygulama oldu. Radyodaki bu "yasaklama"nın, Türk halkını başka radyo (özellikle Mısır ve öteki Arap Radyoları) istasyonlarına yönelttiğini ve müzik zevkinin bozulmasına yol açtığını söyleyenler için hatırlatmak gerekir ki; 1934-36 yılları arasında radyo hem çok güç hem de sınırlı bir alanda dinleniyordu. Üstelik 15 milyon insanın yaşadığı Türkiye'de alıcı sayısı bu tarihlerde 8000 civarındaydı.

Ayrıca çok pahalı olduğu için, ancak zengin kişilerin satın alabileceği bir yenilikti. Zaten bu tarihler, ekonomik olarak seçkin olanın kültürel olarak da seçkin kabul edildiği bir dönemdi. Yani dinleyecekleri şeyleri ‘seçme iradesi’ne sahip insanlar olmalıydı (Erol, 2002:47).

1936’da çıkarılan bir yasa ile devletleştirilen radyo yayınları 1940’larda çıkarılan bir başka yasa ile Matbuat Umum Müdürlüğü’ne bağlı bir örgütlenmeye ulaşana kadar PTT yönetiminde kaldı. Radyo bu dönemde de nitelik ve nicelik yönünden şirket radyoculuğunun devamı görünümünde oldu. Radyo yayıncılığı 1936 yılında devlet tekeline girince, müzik politikalarında belirgin bir farklılık izlenmedi. En önemli değişiklik, radyonun verici güçlerinin artırılarak yayın alanının genişletilmesi ve alıcı fiyatlarının ucuzlaması ile yaygın bir iletişim aracı olmaya başlamasıydı (Çelikcan, 1996:93). 1940 ile 1946 yıllarında ise müzik yayınlarının yaklaşık yüzde 36’sını Türk Müziği oluştururken yüzde 64’ünü Klasik Batı Müziği oluşturdu. Klasik Batı Müziği’nin yayınlarda daha çok yer tutmasına karşın radyonun o yıllarda Klasik Batı Müziği’ni yorumlayacak toplulukları bulunmuyordu. Bu dönemde Devlet Konservatuvarı, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Opera ve Balesi gibi sanat kurumlarıyla yeteri kadar işbirliği yapılamadığından, Klasik Batı Müziği’nin gerilediği ifade edildi (Çankaya, 2015:45). Çok partili döneme geçiş, köyden kente göç, plansız ama hızlı ekonomik büyüme gibi siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlerin yoğun olarak yaşandığı 1950’li yıllarla birlikte toplumun müzikten beklentileri değişmeye başladı. Türk Sanat Müziği olarak adlandırılan yeni şarkılar, yalnızca radyoda ve eğlence merkezlerinde değil, hızla büyümeye başlayan plak sektöründe de önemli bir yer edindi. Dolayısıyla radyoda yayınlanan müzik, artık dolaylı da olsa tanıtım amacı üstlenmeye başladı. Radyonun ortaya çıktığı ve radyo ile varlığını sürdüren Türk Sanat Müziği ve Türk Hafif Müziği daha sonra devlet denetimindeki televizyon yayıncılığı içinde de önemli bir yer tutacaktı (Çelikcan, 1996:97).

Televizyona gelince; Türkiye’de televizyonculuğun tarihi Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ile başladı. Radyo gibi devlet tekelindeki televizyon da Türk Sanat Müziği ve Türk Hafif Müziği türlerine yer verirken bu müzik türlerinin de TRT’de çalışan sanatçılar tarafından gerçekleştirilmesine özel önem verdi.

Televizyonun şarkıcıları kısa sürede kamuoyuna tanıtma gücü, kısa zamanda TRT bünyesindeki sanatçıların piyasaya girmesine ve albümler hazırlayarak birer şarkıcı olarak televizyonda boy göstermesine olanak sağladı. Televizyon aracılığıyla popüler olma kaygısı taşıyan bu sanatçılar, TRT tarafından belirlenen bazı kurallara uymak zorunda kaldı. Televizyonda yer verilecek bir şarkının müziksel özellikleri, sözleri, bestecisinin ve yorumcusunun kim olduğu, dahası televizyona çıktığı kostümler dahil olmak üzere tüm ayrıntılar TRT tarafından denetlendi.

Kuşkusuz, televizyonun en büyük etkisi popüler müzik alanında görüldü. Radyo ile ortaya çıkan Türk Hafif Müziği televizyon ile gelişmeye ve yıldızlar yaratmaya başladı. Erol Büyükburç ile başlayan yıldızlar zinciri Barış Manço, Cem Karaca gibi Anadolu Pop türünün temsilcileriyle devam etti. Ardından büyük kentlerde yoğunlaşan orta sınıfın ve gençlik kitlesinin beğenisi yansıtan yeni yıldızlar ortaya çıktı. Televizyon, Türk Hafif Müziği'ne destek verirken, daha "seviyeli" bir eğlence müziğinin yaygınlaşmasını amaç edindi. Fakat 1980'li yıllarla birlikte, Hafif Batı Müziği'nin yanı sıra Pop ve Rock gibi yabancı müzik türleri televizyonda boy göstermeye başladı. Aynı yıllarda yaygınlaşmaya başlayan müzik videolarının da önemli etkisi oldu. Genellikle yabancı yapımlarla birlikte ücretsiz olarak verilen müzik videoları, kısa zamanda özellikle genç izleyicilerin ilgisini yabancı popüler müziğe yöneltti. Hafif Batı Müziği'nin yerini Pop ve özellikle Rock türü müziklerin alması, Türk Hafif Müziği'ni de etkiledi. TRT, Hafif Müzik yapımını, düzenlediği yarışmalarla ve özellikle Avrupa desteğindeki Eurovision Şarkı Yarışması'yla desteklerken, Pop ve Rock türünün Türk Hafif Müziği üzerindeki etkisi azalmadı (Çelikcan, 1996:103). Bunun yanı sıra TRT ile piyasa arasında, özellikle de "Arabesk" olarak nitelendirilen müziksel ürünlerin önemli bir yer tuttuğu müzik endüstrisi arasında bir gerilim vardı. Bu meseleyi aşağıdaki kesimde ele alacağız. Ancak önce TRT'nin kurumsal inşa süreci ile ilgili yine birkaç tarihsel veri aktarmakta yarar var.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını gerçekleştirmek amacıyla, 01 Mayıs 1964'de, özel yasayla özerk bir kurum olarak kuruldu. 1972'deki anayasa değişiklikleri çerçevesinde "tarafsız" bir kamu iktisadi kuruluşu olarak tanımlandı. 1984 yılında Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu

yeniden düzenlendi. 1986'dan sonra, uydu aracılığıyla Türkiye'ye yönelik yayın yapan özel televizyonların ortaya çıkması, TRT'nin 1990 yılına kadar süren televizyon yayınları üzerindeki tekeli ortadan kaldırma koşullarından birini oluşturdu ve 1993'te özel radyo ve televizyon yayınları serbest bırakıldı.

1 Mayıs 1964 yılında yürürlüğe giren TRT yasasına göre kurumun dört temel organı vardı. Bunlar; Yönetim Kurulu, Genel Müdür, Danışma Kurulları ve Siyasi Yayınlar Hakem Kurulları'dır. Belirlenen bu hiyerarşik düzen doğrultusunda genel müdür, TRT Kurumu'nu Yönetim Kurulu'nun aldığı kararlar çerçevesinde ve onun gözetiminde yönetir. Genel Müdür'ün Yönetim Kurulu ve siyasal organlara karşı sorumluluğu vardır (Çankaya, 2015:67). TRT'nin bir yayın kurumu olarak ilkelerini ve işleyişini daha profesyonel düzeyde oluşturmaya başladığı bu başlangıç döneminde, ilk kez program planlamaları belli bir sisteme bağlandı. Bu tarihe kadar kendi program planlamalarını kendileri yapan radyolar, 1965 yılında tüm TRT Radyoları'nın koordinasyonunu sağlamak, program çakışmalarını önlemek ve haber yayınlarındaki radyoları arası bağlantıları gerçekleştirmek üzere merkezileştirildi: Merkez Program Dairesi. Merkez Program Dairesi'nin ilk kez 1 Ocak 1965'de çıkardığı TRT Radyoları Program Dergisi, her radyonun ayrı olarak, dağıtık biçimde hazırladığı yayın planlarının yerine kullanılmaya başladı. Bu yıllarda hazırlanan radyo programları kuruma sınavla seçilmiş ve önceki kuşağın deneyim ve birikimleriyle yetiştirilmiş genç radyo programcıları tarafından hazırlandı (Çankaya, 2015:71). Bu çerçevede TRT bu dönemde elindeki sınırlı olanaklara karşı radyoların yayın saatlerini arttırmaya çaba gösterdi. O zamana kadar günün belli saatlerinde yayın yapan radyolar, tüm gün yayın yapmaya başladı. TRT, 1964 yılı yasası ile yöneltilmeye başlamadan önce yasal olarak düzenlenmiş bir denetim süreci yoktu. Yasanın yürürlüğe girmesinden sonra, hem kurumun içinde, hem de toplumun çeşitli kesimlerinde, özerklik konusunda yorum ve anlayış farkları belirmeye başladı. Bu eleştiriler doğrultusunda TRT, programlarını Merkez Program Dairesi Başkanlığı'nda denetlemeye karar verdi (Çankaya, 2015:75).

Hatırlatmak gerekirse dünyada televizyon yayınları, ilk kez 1936 yılında İngiltere'de başladı. Daha sonra, diğer gelişmiş ülkelerde başlayan televizyon yayınları Türkiye'ye gelmekte gecikti. Dünya üzerinde hızla yaygınlaşan televizyon, Türkiye'de

1960'lı yıllarda ilgi çekmeye başladı. 1966 yılında ilk kapalı devre yayını hazırlıklarına başlayan televizyon yayınları, 31 Ocak 1968'de Ankara'da Mithatpaşa Stüdyosu'nda Mahmut Tali Öngören'in açılış konuşmasıyla gerçekleşti. Haftada 3 gün, üçer saat olarak başlayan deneme yayınları 1 yıl sonra haftada 4 güne çıktı. Televizyon Daire Başkanlığı'nda görevlendirilen Mahmut Tali Öngören, Televizyon Daire Başkanlığı'na bağlı olarak Ankara Televizyon Program Müdürlüğü ve buna bağlı olarak kadrolar oluşturdu. Başlangıçta aralarında kadro ayrımı olmayan ilk televizyon yayıncıları, daha sonra yayın, teknik ve idari personel olarak ayrıldı.

Planlı bir hazırlık yapmadan ani bir kararla televizyon yayınlarının başlamasına karar veren TRT Yönetim Kurulu, ilk televizyon yayınlarını Federal Almanya'nın teknik desteğiyle Ankara'da Yenimahalle'nin arkasındaki Dededoruk tepesine yapılan bir verici istasyon vasıtasıyla gerçekleştirdi. 1969 yılında meclise sevkedilen bir tasarı ile TRT üzerindeki baskılar arttı. Bu tasarı ile TRT'nin hükümete bağlı bir örgüt haline getirilmesi ve Genel Müdür ile yardımcılarının yönetim kurulunun göstereceği adaylar arasından Bakanlar Kurulu tarafından atanması istendi. Meclise gönderilen bu tasarıya gerek meclis üyeleri gerekse üniversite, muhalefet partiler, sendikalar ve barolar gibi meslek kuruluşları tarafından karşı çıkıldı (Çankaya, 2015:94). Özerlik tartışmaları 1971 yılında yapılan anayasa maddesi değişikliğiyle son buldu.

1972'den sonra TRT'de İsmail Cem'in Genel Müdür, Hıfzı Topuz'un da Radyolardan Sorumlu Yönetici olması, pek çok değerlendirmeye göre TRT tarihinin en demokratik ve üretken evresiydi. 1974 yılının Temmuz ve Ağustos ayları Kıbrıs Barış Harekatı nedeniyle Türkiye ve TRT için olağanüstü bir dönem oldu. Gece yarısı evlerinden çağrılan yayıncılar, gece-gündüz aralıksız çalışarak haber ve program üretti. Yine aynı dönemde yurtdışına yönelik radyo yayınlarının süreleri de artırıldı. Bu yoğun çalışma programı sayesinde Kıbrıs Barış Harekatı'ndan tüm Türkiye ve Avrupa, TRT yayınlarıyla haberdar oldu (Çankaya, 2015:106). TRT'nin 1974 yılında gösterdiği çaba sonrası Türkiye ilk defa yönetim kurulu üyesi olarak Avrupa Yayın Birliği'ne (EBU) katıldı. 1975 yılı ise, ilk kez Eurovision Şarkı Yarışması gibi büyük bir müzik organizasyonunda yer alacak Türkiye için, bir başka önemli moment olacaktı.

1970'lerin ortalarında Türkiye'de televizyon yayıncılığı siyasal baskılara ve eleştirilere rağmen onuncu yılını doldurmuştu. Televizyon, görselliği ve etkinliği ile en çok dikkat çeken kitle iletişim aracı durumundaydı (Çankaya, 2015:175). 1979 yılında 5 ülkeden 133 çocuk 31 liderin katıldığı 23 Nisan Çocuk Şenliği TRT'nin televizyon yayınlarının ilkleri arasına girdi. Giderek artan yayın saatleri ile birlikte ekran 31 Aralık 1981 yılbaşı gecesinden itibaren renklenmeye başladı ve 1984 yılında tamamen renkli yayına geçildi⁴⁷.

TRT Genel Müdürlüğü'nün 10 Ocak 1985'te yayınladığı dil genelgesi ile 200'den fazla sözcüğü yasaklaması, hükümetin genel kültür politikasının bir uzantısıydı. TRT Genel Müdürlüğü, "Türkçenin yapı ve işleyişine ters düştüğü ve standart Türkçe düzeyine ulaşamadığı" gerekçesiyle 205 sözcüğün radyo ve televizyon programlarında kullanılmasını yasakladı. 1985 yılı TRT haberciliği açısından çağdaş teknolojiye uygun olarak hazırlanırken, içerikleri açısından yoğun eleştirilere hedef oldu (Çankaya, 2015:260). Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi olarak adlandırılan 1985-1989 yılları arasında televizyon yayını için uydu teknolojisinden yararlanılması, plan kapsamı içine alındı ve bu dönem içerisinde TRT-2 yayınları başladı. 1987'de "İntelsat" uydusundan kiralanan bir aktarıcıdan TRT-1 ve TRT-2 programları, uydu yoluyla bütün Türkiye'ye ulaştı. TRT-3 ve GAP-TV, 1989 yılında hizmete girdi ve TRT'nin kanal sayısı 4'e çıktı. 1990'lı yıllar, Türkiye'de özel televizyonculuğun (Kanal D, Show TV, TGRT vb.) ve özel radyoculuğun (Metro FM, Süper FM vb.) başlamış olduğu bir dönemdi. Bu evrede eğitim ağırlıklı programlar hazırlayan TRT-4 ile Avrupa yaşayan Türk işçilerine yönelik TRT-INT yayınları başladı. 1993'te Kafkasya ve Orta Asya'ya yönelik programların yer aldığı TRT-AVRASYA kanalı, 1995'te ise TBMM TV yayına girdi⁴⁸.

2003 yılı hem TRT Kurumu hem de Türkiye için önemli bir yıl oldu. 48. Eurovision Şarkı Yarışması'nı, Sertap Erener'in seslendirdiği "Every Way That I Can" şarkısıyla Türkiye kazandı ve 2004 yılında bu yarışmaya ev sahipliği yaptı. Bunun dışında 2004 yılında TRT, Asya-Pasifik Yayın Birliği ile Asiavision sözleşmesini

⁴⁷ <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>.

⁴⁸ <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>.

imzaladı. 2008’de Türkiye’nin ilk ve tek yerli çocuk kanalı olma özelliği ile TRT Çocuk yayına başladı. 2009’da yayına başlayan TRT Belgesel Kanalı Türkiye’yi; İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça ve Türkçe ile beş farklı dilde dünyaya tanıttı. 2009 yılında Radyo 6, TRT Nağme, TRT Ankara Kent Radyosu, TRT Türkü ile TRT Avrupa FM radyoları yayına başladı. Aynı yıl TRT, Avrupa ve dünyanın önde gelen haber kanallarından Euronews ile işbirliğine imza atarak Euronews’in büyük ortakları arasına girdi. Euronews haber kanalı Ocak 2010’da 9. dil olarak Türkçe yayın ile izleyici karşısına çıktı. Test yayınlarına 2015’te başlayan ve İngilizce yayın yapan TRT World ise, Türkiye’nin dünya çapında önemli bir markası oldu⁴⁹.

3.2. Devlet Denetimli bir Medya Olarak TRT-Piyasa Gerilimi

Devlet denetimli bir kitle iletişim aracı (state-endorsed mass media) olarak TRT, devletin hemen her alanda olduğu gibi müzik ile ilgili politikalarını da uygulayacağı bir “araç” olması yüzünden oldukça önemlidir. TRT’nin devlet denetimli bir medya olarak, insanların müzik zevkini biçimlendirmeye çaba göstermesi onun “araçsal” niteliğidir. Ancak devletin kurumları aracılığıyla yürüttüğü hegemonya mücadelesinde ‘rıza’yı sürekli yeniden kazanması gerekmektedir. Dolayısıyla TRT, devletin müzik politikaları doğrultusunda rızayı yeniden üretirken toplumun beklentilerini ve popüler deneyimlerini hesaba katmak zorundadır. Müzik yayınlarına ve bunlarla ilişkili kurumsallaşma girişimlerine farklı dönemlerde birbirinden değişik yanıtlar vermek zorunda kalmasının nedeni budur. Başka bir deyişle sözgelimi TRT’nin özellikle ticari radyo ve televizyonların yayın hayatına ilk kez başlamasından sonraki son yirmi yılda gösterdiği davranış değişikliklerini bu bağlamda yorumlamak gerekir. Ancak bu kesimde öncelikle meseleyi yine tarihsel perspektiften hareketle ve hegemonya mücadelesi çerçevesinde Eurovision Şarkı Yarışması’na bağlamak için bir dizi sosyo-politik tahlil yapmakta yarar var. Bunların en başında da kuşkusuz devlet-müzik ilişkisi gelmektedir. Bu ilişkiyi anlamak için, devlet denetimli müzik politikasının inşası ile paralel olan Türkiye’nin modernleşme tarihine bakmak gerekir.

⁴⁹ <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>.

Müziğin devlet ve toplum açısından önemi ve anlamı Osmanlı ve Modern Türkiye tarihinin kimi özel zamanlarında keşfedilip yeniden tanımlanmıştır. Bu tarih aynı zamanda Türkiye'nin Osmanlı Dönemi reformlarından başlayıp 1923'deki seküler ulus-devletin kurulmasıyla en yetkin ifadesini bulan modernleşme ve Batılılaşma tarihidir. Osmanlı Devlet Yapısı'nın 19. yüzyıldaki bürokratikleşmesi ve rasyonelleşmesinin bir sonucu olarak müzik, toplumun değil devletin batılılaştırması yönünde kültürel olarak bir numaralı örneği haline gelmiştir. Batı Müziği'nin Osmanlı Devleti eliyle örgütlenmesi devletin Avrupalılara Batılı olduğunu kanıtlamak için bir araçtı. Yani Osmanlı Devleti, toplumu değil devleti batılılaştırmaya çalışıyordu. Bir ulus-devlet olarak 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme/batılılaşma projesi ise yalnızca devlet değil aynı zamanda toplum için idi. İmparatorluğun "tebaa"lığından Cumhuriyet'in eşit ve özgür yurttaşlığına dönüş umudunu müjdeleyen bu süreç, halkından yeni cumhuriyetin ideolojisine uyum sağlamasını istedi. Devlet, Türk halkının kültürel gereksinimlerini gözardı eden resmi (batılı) bir kültür oluşturmaya çalıştı. Devlet tarafından yürütülen kültür ve sanat politikaları içinde, müzik en başta gelmekteydi. Müzik reformu Türk toplumunun yeniden inşasında kullanılacak bir yapı taşı olarak devletin kültürel modernleşme projesinin önemli bir parçasıydı (Erol, 2012:36).

Ziya Gökalp'in (1923) formüle ettiği Türkçü ideoloji Türk müzik reformu için bir klavuz oldu. Türk ulusunun gerçek müziksel mirası kırsal alandaki Anadolu insanının müziği olmalıydı. İslam-öncesi bir etnik ve kültürel kaynak olduğu için halk müziği devletin siyasal seçkinleri tarafından yeniden icat edildi. Uygarlık 'ilerleme' ile eş anlamlı olduğu için, değişime karşı direnci temsil eden Arap Medeniyeti terkedilmeli; felsefe, bilim, teknoloji ve sanatta ilerlemiş olan Batı Uygarlığı Türk Ulusu'nun yeni uygarlık tercihi olarak benimsenmeliydi. Bu yüzden Batı/Avrupa Klasik Müziği'nin kabul edilmesi Batı Uygarlığı'nın ürünü olduğu için bir çelişki içermiyordu. Modern Türk Kültürü'nün ulusal müziğinin Türk Halk Müziği ile Batı Uygarlığı'nın müziksel tekniklerinin sentezlenmesiyle başarılabacağına inanıldı. Devlet ulusal bir müzik kültürü yaratmak için Anadolu'dan halk şarkıları toplamaya başladı, Avrupalı müzik

uzmanlarını Türkiye'ye davet etti ve Batı Uygarlığı'nın müzik tekniklerini öğrenebilsinler diye yurtdışına genç Türk öğrenciler gönderdi.

Bourdieu, Max Weber'in ünlü formülünü, yani "devlet, belli bir toprak parçası üzerindeki fiziksel şiddetin meşru kullanım tekeliyle talep eden insanların topluluğudur" tanımını biraz dönüştürerek şöyle tanımlar: "devlet belirli bir toprak parçası ve bu toprak parçasına tekabül eden nüfusun tamamı üzerinde fiziksel ve simgesel şiddetin meşru kullanım tekeliyle talep eden bir X'dir". Halkın müziksel değerleri ve popüler deneyimleri Atatürkçü müzik reformu politikasınca basitçe gözardı edilmiş ve bu birçok huzursuzluk ve tartışmaya yol açmıştır. Weber'in tanımını genişleten Bourdieu'nün yaptığı devlet tanımı göz önüne alındığında, müzik reformunun devlet tarafından uygulanan "simgesel şiddet" in bir numaralı örneği olduğu söylenebilir (Erol, 2012:35). Devleti ve toplumu modernleştirmek için devlet müzik için neden bu kadar zahmete katlanır? Bu sorunun çok sayıda yanıtı var. Ancak müziğin gelişmekte olan dünyadaki yeni devletlerin elinde tuttuğu ideolojik bir araç olduğu ve bunun da yalnızca Türkiye'ye özgü olmadığı açıktır. Üstelik sosyo-politik tarih, Batı Sanatı'nın dolayısıyla da uygarlığının ya da mentalitesinin üstünlüğüne inananmanın batılı olmayan başka ülkelerdeki modernist politik seçkinler arasında da çok yaygındır.

Fiziksel ve simgesel şiddet üzerinde devlet tekelinin inşası, bu tekele iliştilenmiş avantajlar üzerindeki tekel için gösterilen mücedele alanının inşasından ayrılabilir değildir. En etkili sosyal yapılanım aygıtlarından biri olan devlet denetimli yayıncılık, Atatürk ve arkadaşlarınca modernleşme ve ulusalcılığın tutunmasını sağlayacak araç olarak algılandı. Türkiye'de devlet tarafından finanse edilen ve denetlenen ilk radyo yayını etkinliklerine 1927'de başladı. 1964'de devlet, radyo olanaklarını geliştirmek ve kamu televizyonculuğunu geliştirmek için Türkiye Radyo ve Televizyon kurumunu (TRT) kurdu ve tekeli serbest medyayı yasaklayarak 1990'a kadar sürdürdü. Devletin müzik politikasının resmi kurumsal temsilcisi olarak TRT halkın müzik zevkini biçimlendirmeye çalıştı. Böylece devlet-onaylı 'otantik' müzik icrası ile devletin medya politikası birbirleriyle sıkı sıkıya bağlı hale geldi (Erol, 2012:42). Kitle medyasıyla ilişkilendirilen manipülasyon, kültürsüzleştirme,

tekelleştirme ve türdeşleştirme gibi olumsuz özelliklerin çoğu, belli ölçülerde kitle medyasının tek-yönlü, geniş ölçekli ve merkezileşmiş formlarının birbirini hazırlayan eşzamanlılıklarının doğal sonuçlarıdır. Otoriter diktatörlüklerdeki devlet güdümlü medya söz konusu olduğunda olumsuz karakteristiklerin daha açık olması olasıdır. Medyanın devlet denetimi (özellikle yayın medyası) ticari baskılardan kaçınabilir, ancak yine de tipik olarak merkezileşmiş bürokratik denetimi ve kamuya doğrudan sorumlu olmaması yüzünden aynı ya da benzer kusurları sergilerler (Manuel, 1993:3). Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin medya denetimi, Batı müziğini bir uygarlık göstergesi olarak kabul ettirme eğiliminin en önemli araçlarından biri olmuştur. TRT, içinde popüler müziğin de bulunduğu ulusal müzik zevkini biçimlendirmeye ve kontrol etmeye çaba gösterdi, ancak insanların müzik tercihleri sadece ulusallık meselesi olmadığı için bu girişim, beğenilerin akıldışılığı ile çarpıştı ve gerilim başladı.

TRT anlayışına göre, özellikle de 1990'lara kadar, Arabesk gibi batılı olmayan melez popüler müzikler insanlar için zararlıdır ve onları dinlemekten kaçınmak gerekir. Aslında popüler müziğin TRT'deki tarihi tıpkı bu biçimde/anlayışla başlamıştır. "Batılılaştırılmış" Tango Orkestrası TRT İstanbul Radyosu Batı Müziği Bölümü sorumlusu ve Türk beşlerinin bir üyesi olan Türk bestecisi Cemal Reşit Rey tarafından 1949'da kurulmuştur. TRT'de yayınlanacak şarkıların seçme yaklaşımında bu eğilimin etkileri gözlemlenebilir. Seçim yapılacak müziklerin kısıtlı olmasından ötürü, TRT yapımcıları hangi şarkıların çalınacağını belirlemede kurumsal kurallara bağlıdır. Aslında farklı müzik türlerinin müzisyenlerinin birbiriyle temas kurmaması kuralı, yabancı kaynaklı müzik pratikleri ile sınırlı değildir ve tarihsel referansları bulunmaktadır. Sözgelimi Ankara Radyosu'nun Muzaffer Sarısözen'in katılımı ile birlikte 1940'larla başlayan 'Yurttan Sesler' sanatçıları 'Türk Halk Müziği' programları yapmaya başlamıştır. 1948 yılında Ankara Radyosu'nda Türk Müziği Bölümü'nde sazende ve hanende olarak çalışan 53 kişi bulunmaktadır. Birbirlerinden müzisyen alışverişi yapmayan, dolayısıyla yaptıkları müzik pratiğini birbirinden iyice ayıran 'Tarihi Müzik Kolu' ile 'Halk Müziği' branşları, söz konusu elli üç müzisyeni eşit olarak paylaşmışlardır (Erol, 2002:52). Ancak 1950'ler ve özellikle 1960'larda Türkiye'deki müzik yaşamının çeşitlenmesi ve bunların müzik endüstrisinde boy

göstermeye başlaması, TRT yetkililerinin eğilimleri üzerinde pek fazla bir etkisi olmamıştır.

TRT yetkililerine göre, ulusal bir popüler müziğin ne olduğu ya da ne olması gerektiği üzerinde bir uzlaşma vardı. TRT'nin istediği şey Doğulu olmayan tınılar idi. TRT onaylı popüler müziğin biçim ve içeriği açıktı, doğu müziksel bileşenleri olmayan bu müziğin başlığı Türk Hafif Müziği ya da Türkçe sözlü Hafif Müzik idi. TRT'nin kurallarına göre Türk Popüler Müziği'nin, yani Türkçe sözlü Hafif Müziği'n, tonal yapısı Batılı tonal sistemden, majör ve minör, üretilmelidir. Şarkılarda Klasik Yaylı Orkestra ve Batı Bakır Üfleme Çalgıları ile birlikte uzlaşımsal popüler müzik çalgıları olan gitar, basgitar, davul ve klavyeli çalgılar gibi enstrümanlar kullanılmalı, Geleneksel Türk Çalgıları dışarda bırakılmalıdır. Eğer bir popüler şarkı *makam* ya da *ayak* (Halk Müziği'nde aşit, *scale*) işareti taşıyorsa müzikte yozlaşmanın kanıtı olarak bile değerlendirilebilmektedir ve TRT icra denetimi tarafından onay alamamaktadır. Bu görüşler TRT'de artık bugün (2019) büyük ölçüde resmi destek görmemektedir. Ancak bu yaklaşımın 1990'ların sonlarına kadar sürdürüldüğünü söylemek gerekir.

TRT'nin “doğru”, “güzel”, “iyi” vb. müzik olarak algıladığı şey genel olarak melez-olmayan müziklerdi. TRT'nin radyo televizyon programlarında içinde geleneksel Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Batı Klasik Müziği, Caz Müziği, Hafif Batı Müziği ve Türk Hafif/Popüler Müziği'nin de bulunduğu her müzik türüne yer verildi. Ancak TRT müzik departmanlarının ve müzisyenlerinin işbirliğini 1990'ların sonlarına kadar yasakladı. Türk Halk Müziği'nin Batı Klasik Müzik tekniği modellerine göre çokseslendirilmesi zaten TRT'nin görevi değildi. TRT'nin en önemli rakibi piyasa iken, piyasanın en önemli silahı TRT'nin Geleneksel Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği için ciddi bir tehdit olarak kabul ettiği Arabesk idi. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde TRT ve piyasa arasında ciddi bir gerilim vardı. TRT dışardan gelen müziği aynen taklit etmeye çalışırken, piyasanın eğilimi kültürel olarak yabancı/aşına olmayan bir şey yaratmaktan ziyade, yeni/yabancı müziksel gereci Türk toplumunun kültürel/müziksel deneyimi ile harmanlamaktı.

Piyasa ve bu alanda çalışan müzisyenler, müzikseverleri pasif tüketiciler olarak görmüyorlardı. Plaklar Türk halkının olası isteklerine göre yapıldığı için, endüstri müzik zevklerini teyit ederken TRT bu müzik zevklerini sorguluyordu. TRT Arabesk'e karşı mücadele yürütürken ironik olarak Arabesk şarkıcıları piyasada popüler oldu. Çünkü Arabesk, kentlerde kültürleşen insanların kültürel deneyimini yansıtan kentsel bir popüler müzik türü idi. Arabesk, devletin müziği denetleme eğilimine karşı ana mukavemet kaynağı olmuştu. Özetlemek gerekirse, çokkültürlü etkileri ve bireysel ve toplumsal hareketlerin yaratıcılığını yansıtan Arabesk, modernleşmenin önemli bir simgesi olarak kendi gelenekleri içinde ortaya çıkmıştı. Bu yüzden Arabesk şarkıcılar aslında Kemalist prensiplere gönülden bağlı diğer kamu kuruluşlarında olduğu gibi devlet denetimli kitle medyası olan TRT'den yasaklanmıştı. Devlet yetkililerinin ve eğitimli seçkinlerin tüm engellemeleri ve eleştirilerine rağmen Arabesk özellikle de halk katmanları arasında hızla yüksek düzeyde bir popüleriteye ulaşmıştı. Arabesk üzerindeki resmi yasak 1980'lerle birlikte giderek Anavatan Partisi'nin lideri ve 1983-1989 yıllarında başbakan olan Turgut Özal'lı yeni sağın liberal ve serbest piyasa politikalarıyla giderek geri çekilmişti (Erol, 2019:165). 1990'ların başında ticari medyaya ilişkin yasağın kaldırılmasıyla birlikte Arabesk ve TRT'nin onaylamadığı popüler müzik pratikleri, bu pratik içinde olan müzisyenlere de izlerkitlelerine de yepyeni olanaklar yaratmıştı. Ancak sözünü ettiğimiz döneme, yani 1970'lerdeki kültürel iklime ve TRT'nin tutumuna dönersek, bu dönemin gerilimin en dorukta olduğu periyot olduğunu ve "Türkiye'nin Eurovision Macerası'nın" bu dönemleştirme içinde düşünülmesi gerektiğini belirtmek gerekiyor.

Başka bir deyişle söz konusu dönemde, TRT-onaylı Popüler/Hafif Müziği'n, piyasanın anadamar (mainstream) popüler müzik uslubu olarak Arabesk ile önemli bir karşıtlık oluşturduğu açıktı. Devlet-denetimli medya olarak TRT, 1927 ile 1990 arasında yayıncılıkta bir tekel iken, Türk halkının dinlemesi gereken şarkıları sunduğunu iddia ediyordu. Gerilim yıllarında TRT Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmaya karar verdi. TRT'nin Eurovision'a katılmasının tek olmasa da en belirgin amaçlarından biri, kendi icra kurallarına uyum gösteren devlet onaylı popüler müziği uluslararası bir yarışmada ülkenin temsil aracı olarak sunmak ve Türk halkının ilgisini

Arabesk'ten uzaklaştırmaktı. Ancak halkın Eurovision şarkılarına gösterdiği ilgi öteki popüler zevkleri dışlamıyordu. Yine de Eurovision, TRT'nin kendi popüler müzik politikasını pekiştirmek ve meşrulaştırmak için önemli bir fırsattı, üstelik halkın ilgisine mazhar olacağı da açıktı ve “macera” başladı. Bu süreci aşağıda sosyal ve politik yansımaları ile birlikte ele alacağız. Ancak önce, TRT'nin kurumsal olarak EBU üyeliğine ve Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmaya karar verme sürecine değinmek istiyoruz.

3.3. Türkiye'nin EBU'ya ve ESC'ye Katılması

Avrupa Yayın Birliği'ne (EBU) kurucu ve aktif üye olarak ilk kez 1950 yılında katılan TRT, henüz Eurovision üyesi olmadığı için özellikle 1965 ve 1972 yılları arasında radyolarda kullanılan Klasik Batı Müziği ve Hafif Batı Müziği programlarının çoğunu EBU aracılığıyla temin etti. Ayrıca TRT bu tarih aralığında sadece EBU Genel Kurulu, Radyo Programları Komisyonu, Hukuk Komisyonu ve Teknik Komisyon toplantılarına katılabilirken, Televizyon Programları Komisyonu ve öteki çalışma gruplarını toplantılarında, düzenlenen seminer ve benzeri faaliyetlerde yer almadı (Küçükkerdoğan, 1997:195).

1972 yılında düzenlenen Münih Olimpiyatları vesilesi ile Türkiye, Bulgaristan üzerinden fiilen Eurovision şebekesine bağlandı ve 16 gün süren olimpiyatlar süresince TRT Televizyonu, Eurovision aracılığıyla 130 saate yakın program yayını gerçekleştirdi. Olimpiyatlar bittikten sonra arada sırada da olsa Eurovision programları TRT tarafından yayınlandı (Küçükkerdoğan, 1997:196). Fakat TRT bu yıllarda Eurovision programlarının ve haber programlarının tümünü alamadığından, EBU ile ilişkilerini sıkı tutmak için 1974 yılında Londra'da yapılacak olan Avrupa Yayın Birliği kongresine katıldı. 1974 yılında gerçekleşen kongre sonrası Türkiye ilk kez yönetim kurulu üyesi olarak Avrupa Yayın Birliği'ne kabul edildi. Öte yandan TRT'nin kongrede bırakmış olduğu olumlu izlenim, Kıbrıs Harekatı'nın yabancı kuruluşlarca ele alınmasında da pay sahibi oldu. Bunun en belirgin örneği, TRT'nin Kıbrıs Harekatı'na ilişkin yaptığı belgeseli Eurovision aracılığıyla yayınlaması oldu (Cem, 2010:136).

TRT, EBU'ya kurucu aktif üye olarak katıldıktan günümüze kadar yayıncılıkla ilgili çeşitli alanlarda EBU merkezi tarafından düzenlenen sürekli olağan ve olağandışı komitelere, alt komisyonlara, çalışma gruplarına, seminer ve konferanslara yetkili delegelerle katıldı. Bununla birlikte EBU vasıtasıyla haber alışverişini gerçekleştiren TRT, üye kuruluşlar arasında oluşturulan ortak programlara katılmakta, kuruluşlar arasında program alışverişinde bulunmakta ve ayrıca EBU faaliyet alanındaki pazar, festival, yarışma vb. tüm etkinliklerde de yer almaktadır (Uluç, 2003:80).

TRT, 1974 yılında Avrupa Yayın Birliği'ne üyeliğinden sonra 1975'de EBU tarafından tüm üye ülkelere gönderilen Eurovision Şarkı Yarışması teklifini, Bülend Özveren'in yarışma için yaptığı özel girişimler sonucu kabul etti. Özveren, Eurovision Şarkı Yarışması için *Hey* dergisine yaptığı açıklamada 1972 yılına gelinceye kadar Eurovision Şarkı Yarışması ile Türkiye'nin bir ilgisi olmadığını, 1973 yılında Lüksemburg'un, 1974 yılında İngiltere'nin yarışmalarını yayınlandığını ve bir program teklifi hazırlayarak TRT müzik dairesi başkanına sunduğunu belirtir. Yılmaz Dağdeviren'e sunulan proje kabul edilir ve Timur Selçuk'un müzik danışmanlığı ve Bülent Özveren'in yapımcılığıyla yarışmanın çalışmalarına başlanır ve 1975 yılında Türkiye ilk defa yarışmaya katılır (Kuyucu, 2011:18).

Bülend Özveren kendisiyle yapılan görüşmede, bu süreci kimi önemli ayrıntılarla şöyle aktarır:

“74 yılında ilk defa Türkiye bu yarışmayı canlı olarak yayınladı. Ben de birkaç arkadaşım ile ne yaptım Ankara'da ekrana bakarak TRT 3 postasında artık o zaman TRT radyoları TRT 3 adını almıştı. Orada anlattık ve yorumlar yaptık 73'de. İlk defa Türkiye TRT 3 üzerinden yayınladı bu yarışmayı ve televizyonda yayınladı. İşte daha önceki yıldan aklımda da var biz niye katılmıyoruz diye, oturdum bir program önerisi hazırladım. Öneri de Türkiye'de bunun elemelerini nasıl yaparız ve birinciyi nasıl belirleriz diye. Ben o sırada başka sebeplerden sık sık Ankara'ya gidip geliyorum. Bir gidişimde aldım elime bitmiş, yazılmış öneriyi Ankara'ya götürdüm ve yetkili kişilere teslim ettim benim böyle bir teklifim var diye. “Kısa bir süre sonra bana haber geldi kabul edildi diye tabii iki türlü hem TRT kabul ediyor yarışmaya katılmayı bu bir yönetim kurulu kararıdır. Genel müdür katılmayı tercih edebilir, işin bütçesine bakılır, bütçe yüksektir, yönetim kuruluna girer, bütçe kabul edilir ve yetki artık genel müdürdedir. O

zamanlarda da İsmail Cem genel müdürdü. Benim verdiğim öneriler doğrultusunda Türkiye Eurovision Şarkı Yarışması'na katıldı” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

O dönem TRT Müzik Dairesi Başkanı Yılmaz Dağdeviren ise Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'na ilk defa katılma hikayesini şöyle anlatır:

“Eurovision Şarkı Yarışması benim 1974 'de İsmail Cem'le birlikte çalışırken, Televizyon Daire Başkanı olduğum zaman başlamıştı. Daha önceleri ne yazık ki katılmadık. Çünkü özellikle o dönemler için güzel bir eylem olmuştu Eurovision'a katılmak. İsmail Cem bu işi yapıp yapamayacağımızı bize sorduğu zaman ben bir araştırayım dedim ve karşıma Bülend Özveren çıktı, bu işi daha önce takip etmiş ve az çok herşeyini biliyordu ve kendisiyle yaptığımız konuşmanın sonunda ben teknik eleman olarak teknik açıdan da yapılabileceğini iyi bildiğim için İsmail Cem'e bu işe girelim, yapalım dedik ve Bülend Özveren'in başkanlığında ve bütün bürokratik kademeleri kaldırarak doğrudan bana bağlı bir komisyon oluşturduk, Eurovision ekibi ve bu ekip başarılı bir şekilde çalışarak ilk yarışmaya bence çok güzel bir şarkıyla birlikte katıldık” (Eurovision'a Doğru 6. Bölüm).

TRT, 1975 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'na katılma kararı aldıktan sonra EBU tarafından belirlenen bazı prosedürleri (yasal başvurular, TRT müzik daire başkanlığının yayınladığı şeyler vb.) uygulamaya başlar. Bu prosedürler Bülend Özveren tarafından şöyle açıklanır:

“Bu süreç şöyle işliyor. Bu işleri takip eden müzik dairesi meseleye teknik yönden bakar ama bürokratik hizmetler yönünden yurtdışı yayınların izlenmesi bunları takip eder. Size iki dosya gelir İngilizce ve Fransızca, zaman çizelgesi yollarlar hangi tarihlerde nelerin yapılması diye o teklifle beraber. İlgili yayın kuruluşu karar verir. Katılmayım mı katılmayayım mı diye, katılmama hakkı var. Hiç kimse niye katılmıyorsun diyemez. Katılma kararı alındıktan sonra belirlenen zaman çizelgeleri doğrultusunda prosedürler takip edilir. Ha, en son başka bir sebepten çekilme hakkı var bazı cezaları var maddi anlamda. Çünkü Eurovision'a katılmak demek Avrupa Yayın Birliği'ne bir para ödemek demek. Bu para ülkenin nüfus büyüklüğü ve ekonomik gücüne bağlı olarak değişiklik gösteriyor” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

TRT ile EBU arasındaki bu süreci Bülent Osma⁵⁰ ise şöyle aktarmaktadır:

⁵⁰ Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye elemelerinde yarışmanın çoğu zaman yapımcılığını yapan ve yarışmanın Avrupa final elemelerinde Türkiye adına delegasyon başkanlığı yapan ayrıca TRT dışında diğer özel televizyonlarda-Kanal D-çalışan görüşme kişisidir.

“Katılıyorum diyorsun ama bunu demen için EBU’dan bu yazı geldiğinde TRT Genel Müdürü TRT yönetim kuruluna sokuyor, EBU bize böyle bir teklifle geldi, katılım mı? Yönetim kurulu katılım diyor, yönetim kurulu karar alıyor, yetki genel müdüre veriliyor. Ondan sonraki bütün işlemlerle ilgili yetki genel müdürde. Yönetim kurulu yetkiyi genel müdüre verir prosedür olarak genel müdür ondan sonra uygular. EBU’ya cevap verir, görevlendirme yapar içeride yani müzik dairesini görevlendirir yarışma aç diye, televizyon dairesini görevlendirir yayın hazırla diye, ondan sonra işlemler yürür ama önce yönetim kurulundan yetki alınır” (Bülent Osmo, Görüşme, 07.11.2015).

TRT, yarışmaya katılmak için yerine getirdiği bu yasal prosedürden sonra Bülend Özveren’in önerilerini değerlendirerek önce Türkiye’de yapılacak ulusal final için bir ön eleme yapmaya karar verir. Özveren, bu yarışma için önerdiği başvuru prosedürünü şöyle aktarır:

“Benim önerim neydi: Herkese açık bir yarışma, amatör, profesyonel, besteciler bize eserlerinin piyano partisini nota halinde yollayacak, bir kasette de ses olarak kimi kullanacaksa onu yollayacak, tek piyano eşliğinde de olabilir ya da gitar eşliğinde de olabilir, küçük orkestra da olabilir”(Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Kabul edilen bu önerilerden sonra TRT, Ankara Televizyonu Daire Başkanlığı’nın yayınladığı yönetmelik doğrultusunda “Bestelerde Aranacak Özellikler” başlığı ile şartnamede yer alan maddeleri şöyle duyurur:

-Türk Folklor Müziği’nden ya da Türk Sanat Müziği’nden salt esinlenme yoluyla hazırlanmış özgün eserlerle yarışmaya katılınabilir.

-Başka toplumların müziklerine Türkçe söz yazılarak hazırlanan “aktarma” türündeki ya da Türk bestecileri tarafından başka toplumların müziklerine özenilerek benzetilerek yapılmış, yabancı müziklerin havasını taşıyan “öykülenme” türündeki besteler, yarışma amaçlarına aykırı sayılır.

-Şarkı sözleri yani eserlerdeki söz unsuru, ulusal birliği bozucu, moral yıkıcı, herhangi bir politikayı övücü, müstehcen, anlamsız, insan hassasiyetine aykırı olmamalı, temiz bir Türkçe ve doğru bir prozodi ile söylenmelidir (Kuyucu, 2011:30).

Şartnamede yer alan bu maddeleri göz önünde bulundurarak yarışmaya başvuranların Türkiye elemelerine katılabileceğini belirten Bülend Özveren, yarışmanın ulusal finalinde oylamanın nasıl gerçekleştiğini de şöyle aktarır:

“Son oylamayı hem jüri yapacaktı hem de halk oylaması yapacaktı. Halk nasıl katılacaktı bu oylamaya ikişer buçuk lira yani bugünkü parayla bakılırsa aşağı yukarı beş lirayla bir posta çeki alacaklardı, istedikleri şarkıya oy göndereceklerdi, birinci olanı belirleyen eserler arasında yapılacak kura çekiminde de bir çift yarışmayı izlemek üzere Stockholm’e götürülecekti” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

3.4. Türkiye’nin Eurovision Şarkı Yarışması Süreci

1964’den beri Avrupa Yayın Birliği (EBU) üyesi olan Türkiye, henüz katılmamış olduğu Eurovision Şarkı Yarışması’nı ilk kez canlı olarak 1973’de yayınladı. Bu deneyim, Türk halkını Batılı popüler müzikle kitlesel olarak tanıştırmayı açısından çok önemliydi. 1965’den itibaren Sovyetler Birliği ve diğer Doğu Avrupa ülkeleri yarışmayı yayınlamışlar ve bu gösteri yeni ufuklar açmıştı. Türkiye 1974’de de yarışma da yoktu, ancak TRT yarışmayı canlı yayınlamayı sürdürdü. Yarışmanın canlı olarak yayınlanması Türkiye yarışmaya katılma geleneği olarak bugüne kadar devam etti. Eurovision Şarkı Yarışması’nın ulusal düzeydeki kurumsal faili TRT’nin bu süreç içinde aldığı kararları, yarışma kurallarını ve bu kurallarda yaptığı esneklikleri, kimlerin ulusal seçmelere katılıp hangi prosedürleri izleyerek yarışmada Türkiye’yi temsil etmeye hak kazandıklarını ve elbetteki yarışmada nasıl bir derece aldıklarını bu bölümde ele alacağız. Önce kurallara ilişkin süreci gözden geçirelim.

3.4.1. 1975’den 2003’e kadar Yarışma Prosedürü

TRT, Eurovision Şarkı Yarışması gibi büyük bir müzik organizasyonunda yer almak amacıyla Türkiye ulusal finallerine katılmak isteyenler için yerine getirilmesi zorunlu bazı yasal prosedürler belirler. 1975 yılından 2003 yılına kadar geçerli olacak bu yasal süreçleri yerine getirerek ulusal finallere katılan şarkıcılar ya da gruplar, seçici

kurul ya da halk oylaması sonucunda yarışmanın Avrupa finalinde Türkiye'yi temsil etme hakkı kazanırlar.

TRT'nin söz konusu yıllarda (1975-2003) yürüttüğü prosedürü 6 madde altında değerlendirmek mümkündür: 1) Şartname Kurallarına Uyuma, 2) Rumuz Kullanma, 3) Tek Çalgı Eşliğinde Solo Kayıt Hazırlama, 4) Besteciye Sipariş Yöntemi, 5) Seçici Kurul Değerlendirmesi, 6) Halk Jürisi Oylaması.

1) TRT, 1975 yılından itibaren her yıl ulusal elemelerden önce yarışmaya katılmak isteyenler için uyması gereken kuralların olduğu bir şartname yayınlar. Bu şartname yarışmanın ulusal elemelerine başvuran her şarkının bestecisine verilir. Ne de olsa Eurovision Şarkı Yarışması bir beste/besteci yarışmasıdır. İlk olarak 1975 yılında yayınlanan şartnamede, çalışmanın birinci bölümünde aktarıldığı üzere, EBU tarafından yayınlanan genel şarkı kuralları geçerlidir. Bunun dışında TRT'nin özellikle yarışmanın yapımcısı olan Bülend Özveren'in kendi belirlediği kurallar da yer alır.

2) TRT'nin 1975 yılından itibaren 2003 yılına kadar gerçekleşen tüm Türkiye finalleri için yayınladığı şartnamede belirttiği ikinci kural, yarışmaya katılacak olanların kendilerinin ve şarkılarının isimlerini bir rumuz belirleyerek göndermeleridir.

“Amatör, profesyonel herkes katılabilir, rumuzla katılabilir yani zarfın içine koyduğu şarkının partisyonu, kasetini zarfın üzerinde 5 harfli bir rumuz bir tane de kapalı bir zarf koyacak içine kendisiyle ilgili bilgileri verecek ona da. Ve rumuzdan dolayı kim olduğunun orada anlatacak mesela şu rumuz Atilla Atasoy'unmuş diye. Zarfın açıldığı vakit not alıyorduk biz, kim mesela sevgi rumuzu dinleniyor ve notlar alınıyor. Finale kaldığı taktirde öteki zarf da açılıyordu. Besteci Atilla Atasoy yazıyordu kağıtta mesela (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

3) Şartnamede yer alan kurallar doğrultusunda rumuzlarını belirleyen besteciler ya da yorumcular, yarışmanın finali için tek çalgı eşliğinde solo olarak seslendirerek hazırladığı kaydını TRT'ye gönderir.

“Herkes açık bir yarışma, amatör, profesyonel, besteciler bize eserlerinin piyano partisini nota halinde yollayacak, bir kasette de ses olarak kimi kullanacaksa onu yollayacak, tek piyano eşliğinde de olabilir ya da gitar eşliğinde de olabilir” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

4) TRT tarafından ilk olarak 1980 yılında uygulanan besteciye sipariş yöntemi daha sonraki yıllarda da kimi zaman kullanılır. TRT, 1980 yılında Ajda Pekkan'ın seçici kurul tarafından solist olarak seçilmesinden sonra Şanar Yurdatapan'a beste teklifinde bulunur ve bu teklifi kabul eden Yurdatapan, bestesi için söz yazarını seçer. Daha sonraki yıllarda ise çalışmanın tarihsel perspektif bölümünde de ayrıntılı olarak anlatıldığı gibi TRT, bazı bestecilere beste siparişi vermesinin yanında rumuzla yarışmaya katılanlara da finallerde yer alması için olanak sağlar.

5) Gerek besteciye sipariş yöntemiyle belirlenen gerekse rumuzla yarışmanın ulusal finallerine katılmaya hak kazananlar, öncelikle TRT tarafından belirlenen seçici kurul tarafından bir ön elemeyi geçer. Profesyonel müzisyenlerden ve TRT Müzik Dairesi Başkanı'ndan oluşan bu seçici kurul, rumuzla başvuruda bulunanlar içinden bazılarını eleyerek belirli sayıda şarkıyı ulusal finalde yarışmaları için seçer. Belirlenen bu şarkılar ise Türkiye finalinde canlı yayında seslendirildikten sonra tekrar bu seçici kurul tarafından puanlanır, böylece en fazla puanı alan şarkı Türkiye'yi Avrupa finalinde temsil etme hakkı kazanır. Özveren TRT tarafından belirlenen seçici kurul üyelerini şöyle aktarır:

“Besteciliği iyi olan, düzgün karar verebilecek, düzgün düşünen insanları, biraz da tabi klasikten da alınır tabi o TRT'nin genel politikasıdır, klasiği göz ardı edemez” (Bülend Özveren, Görüşme 07.05.2015).

6) Türkiye final elemelerinde yarışmaya hak kazananlar, temel olarak yarışmanın final gecesinde seçici kurul tarafından belirlendiği gibi, bazı yıllarda bu değerlendirmeler TRT'nin radyo ve televizyon istasyonlarının bulunduğu bölgelerdeki halk jürisinden gelen oylarla da yapılır. TRT'nin radyo ve televizyon istasyonlarının bulunduğu bölgelerde belirli yaş gruplarından 8'i erkek, 8'i kadın olmak üzere toplam 16 kişiden oluşan ve profesyonel müzisyenlerden olmayan bu halk jürisi, final gecesini canlı yayında oylarını bildirerek Avrupa finalinde Türkiye'yi temsil edecek şarkıyı belirler. Bülend Özveren'in halk jürisi ve üyelerin profili ile ilgili açıklamaları hayli aydınlatıcıdır:

“Profesyonel müzisyen değil bunlar. Çünkü mesela biz 75 de katıldığımızda kuraldı o zaman bu kural konmuştu, jüri 16 kişi olacak mümkünse 8 erkek, 8 kadın olacak ve 16-25, 25-35, 35-45 ve 45 üstü yaş gruplarından olacak. Şoför, öğretmen, ev kadını, öğrenci gibi; kesinlikle profesyonel müzisyen değil. Bu 16 kişi başlarında da bir tane kurumun tayin ettiği jüri başkanı var. Şarkıyı dinliyorlar canlı yayında herkesin önünde kağıtlar var, kağıtlara notlarını yazıp jüri başkanına veriyorlar her şarkının bitiminde” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

3.4.2. 2003 Yılı Sonrası Değişen Kurallar

TRT, 2003 yılından 2012 yılına kadar daha önceki yıllarda uyguladığı yöntemlerin çoğundan vazgeçerek farklı bir yöntem izleme yoluna gider. Bu çalışmanın görüşme kişileri tarafından “sanatçıya sipariş yöntemi” denilen bu yol, 2003 yılından sonra 2005 yılı hariç her yıl uygulanır. TRT, 2005 yılında sebebi her ne kadar eski yöntemi deneme olarak açıklansa da Avrupa finalinde alınan sonuçtan sonra TRT bu metodu bir kez daha uygulamaz. Bu kuralları da tıpkı yukarıda 1975-2003 yılları arasındaki prosedürü belirtmek için yaptığımız gibi 5 madde altında değerlendirebiliriz: 1) Sanatçıya Sipariş Yöntemi (görevlendirme), 2) Menajerle Görüşme, 3) Sözleşme Kuralları, 4) Üç Şarkı Hazırlama, 5) TRT Kararı.

1) TRT 2003 yılında yaptığı toplantı sonucu daha önceki yıllarda kullandığı seçim yöntemlerinden vazgeçerek ilk kez sanatçıya sipariş ya da görevlendirme yöntemi olarak adlandırdığı sistemle Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil edecek yorumcuyu ya da grubu belirler. TRT o yıl hangi yorumcu ya da grubun gitmesini istiyorsa bu kişilerle ilgili bir ön çalışma yapar ve bu çalışma sonucunda oluşturduğu listeye göre teklifte bulunur.

“Müzik dairesi başkanlığı tamamıyla kendi karar veriyor. Bütün senenin sevilen sanatçılarını göz önünde bulundurarak, çünkü bütün sanatçıların performans bilgileri kendi ellerinde olduğu için yıllık, o yıl en iyi performansı gösteren iyi şarkıcıyı ya da grubu değerlendiriyorlar. Mesela bu sene cd çıkartmış 10 tane şarkının 4 tanesi çok güzel, şu ara çok popüler (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).

Bu liste doğrultusunda teklifte bulunan TRT, kabul etmeyen isimleri atlayarak sırasıyla listede bulunan diğer isimlere teklifte bulunur. Bu süreci Özveren şöyle aktarır:

“TRT internet üzerinden bir anket yapıyor, halktan tepkiler geliyor, kendi arasında müzik dairesi olarak da bir anket yapıyorlar. Karıştırıyorlar, beş tane kadın, beş tane erkek, beş tane grubu belirliyorlar en çok tercih edilen. Bu bir liste halinde üçe indiriyorlar benim bildiğim ve yönetime teklif ediyorlar örneğin bir kadınla gideceksek falan hanım, erkeklerden falan bey, gruplardan da x grup gibi. Ve bu listeye göre teklif sırası oluşturup teklifte bulunuyorlar” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

2) TRT, Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil edecek şarkıcıyı ya da grubu belirledikten sonra öncelikli olarak o şarkıcının ya da grubun menajerine ulaşarak bu teklifini bildirir. Çalışmanın görüşme kişileri özellikle 2003 yılından sonra Türkiye’yi temsil eden grup elemanları ve Özveren bu süreci şöyle aktarıyorlar:

“2012 yılında Sila kabul edildi. Sila’ya ben telefon açtım. Kabul etmedi, diğerlerine de karışmadım. Ama alt sıralara doğru bir yerde Can Bonomo vardı, niye var o sene o çocuk bir şeyler yapmış, o zamanlar onun menajerine ulaşıldı” (Bülend Özveren Görüşme, 07.05.2015).

“2007’in son aylarıydı tam hatırlamıyorum, Kasım olabilir, Aralık olabilir. Ankara’dan o zamanki menajerimize ulaşılar” (Harun Tekin, Görüşme, 09.12.2016).

“Bize 2010 yılının son ayında geldiler. Menajerimizi aramışlar, Ankara’dan gelmişlerdi” (Kutlu Özmakinacı, Görüşme, 08.12.2016).

3) TRT, 2003 yılından sonra yayınladığı şartnameler yerine teklifte bulunduğu şarkıcı ya da grup için bir yarışma sözleşmesi hazırlar. Bu sözleşmede EBU tarafından belirlenen genel kuralların dışında şarkıcının ya da grubun bilgileri, Eurovision Şarkı Yarışması’nın Avrupa finalinde yarışacak şarkının nasıl olması gerektiğine ve yarışma için gerekli bütçeye dair tüm detaylar yer alır.

“Soru (Buket Genç): Bütün maddeler genel olarak EBU’nun yayınladığı genel kuralları içeriyor anladığım kadarıyla, bunun dışında TRT’nin özellikle katılacak yorumcu ya da yorumcular için özellikle istediği bir şeyler var mıydı? Örneğin etnik ezgiler olmalı gibi. Çünkü MANGA’nın bateristi Özgür’le görüşmemede tabi 2010 yılı bir şartname yok ama TRT’nin gruptan beklentilerinin neler olduğunu konuştuğumuzda bizden sadece parçanın altyapısında etnik ezgiler olsun gibi beklentilerinden bahsetmişti.

B.O: Şimdi o şartnamede zaten siparişlerde şartname yok, sözleşme var. Zaten o şartnamedeki maddeler o sözleşmede yazıyor. Şartnamede eserin teknik özellikleri yazılırdı. Kaç suret nota olacak, kaç suret kayıt olacak, sözlerden kaç tane olacak, katılımcıların yani seslendiren, besteci, söz yazarı, aranjörü, biyografi yazıları olacak bu bilgilerin de olduğu bir sözleşme, çok fazla estetiğe girmezdi TRT” (Bülent Osma Görüşme, 07.11.2015).

4) TRT tarafından hazırlanan sözleşme kurallarından biri de yarışmada Türkiye’yi temsil edecek şarkıcının ya da grubun yarışma için üç şarkı hazırlaması şartıdır. Bu yarışma için yorumcu ya da grup belirlediği ve olmasını istediği şarkıyı bildirirler de yine de sözleşme kuralı gereği hazırladıkları üç şarkıyı TRT’ye teslim eder.

“Olumlu görüşümüzü bildirdikten sonra üç şarkı hazırladık aslında kafamızdaki şarkı belliydi ama adet yerini bulsun diye, gerçi hazırlanan diğer iki şarkıyı da daha sonra kullandık biz” (Özgür Can Öney, Görüşme, 17.10.2015).

5) TRT, Eurovision Şarkı Yarışması için hazırlanmış bu üç şarkı içerisinde şarkıcının ya da grubun görüşünü dikkate alarak karar verir. Özveren, bu durumun aslında yarışmanın bir prosedürü olduğunu ve seçilecek şarkının önceden belli olduğu vurgular.

“Belli bir A parçası var işte yanına öylesine B ve C koyuyorlar ama seçilecek belli. Sen hiç duydun mu Athena’nın Eurovision’a katılabilme olasılığı olan diğer iki parçasını. TRT’nin arşivinde duruyor” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

“Önemli olan sanatçının rahat olması ve inanması, sanatçı ne demeli mesela ben bu “For Real” i iyi söylerim, bunun koreografisi de güzel bunu yapalım. Ee buna da izin vermek lazım” (Bülend Özveren, Görüşme 07.05.2015).

Sonuç olarak üç şarkı kuralının bir TRT prosedürü, ama üç şarkıdan birinin seçimin tamamen yarışmacıya bırakıldığı açıktır.

3.4.3. Türkiye'nin Eurovision Şarkıları, Temsilcileri ve Dereceleri

TRT'nin Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmaya TRT-Piyasa geriliminin en hararetli olduğu yıllarında karar verdiğini ifade etmiştik. TRT'nin Eurovisiona katılmasının tek olmasa da en belirgin amaçlarından birinin, kendi icra kurallarına uyum gösteren devlet onaylı popüler müziği uluslararası bir yarışmada ülkenin temsil aracı olarak sunmak ve Türk halkının ilgisini belli ölçülerde Arabesk'ten uzaklaştırmak olduğunu da. Sonuç olarak Eurovision, TRT'nin kendi popüler müzik politikasını pekiştirmek ve meşrulaştırmak için önemli bir fırsattı, üstelik halkın ilgisine mazhar olacağı da açıktı ve “macera” başladı.

3.4.3.1. Macera başlıyor: 1970'lerde Eurovision Heyecanı

“Macera” sözcüğü elbetteki Türkiye'nin yarışmadaki tarihi ile eş anlamlıdır, ancak terimin Türk toplumu algılamasıyla karmaşık bir ilişkisi bulunduğunu söylemek gerekir. Çünkü terim, Türkiye'nin 1970 ve 1980'lerdeki sosyal, kültürel, politik ve ekonomik koşulları altında oluşturulan Eurovision tartışmasına önemi bir anahtar sağlamaktadır. Türkiye'nin Eurovision macerası, yarışma ile ilgili beklentiler, acı-tatlı duygular, hayal kırıklıkları ve bir mutlu son tarihidir.

Eurovision ve Türkiye'nin Eurovision macerası algılamasının odak noktası devlettir. Başka bir deyişle, tıpkı Türkiye'nin Batılılaşma macerası ya da Türkiye'nin Avrupa Birliği macerası gibi, Eurovision ile ilgili macera terimi de Türk halkı tarafından toplumun kendi talepleri ötesinde devletin bir tercihi olarak algılanmaktadır. Böylece Türk halkı tarafından kimi zaman ulusal mesele olarak sahiplenilen kimi zaman da devletin yanlış tercihleri olarak eleştirilen bir tartışma alanı haline gelmektedir. Terim, bu bağlamda bir ironi de içermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli kurumlarından biri olan TRT, bu maceranın başkahramanı ve kötü adamıdır.

TRT, EBU'ya üye olmasıyla birlikte 1975 yılından 2012 yılına kadar arada bazı yıllar hariç Eurovision Şarkı Yarışması'nda katılımcı ülke olarak yer alır. 1975

yılında gerçekleşen ve Türkiye için ilk olması nedeniyle çok önemli olan yarışmanın ulusal elemelerine 105 şarkı katılır. Yarışmaya katılan şarkılar piyano eşliğinde söylenir. Notanın ve diğer belgelerin üzerinde hiçbir ad bulunmaması, sadece beş harfli bir ‘rumuz’ kullanılması yarışma şartnamesi gereğidir.

Bülend Özveren kendisiyle yapılan görüşmede 1975 yılında yapılan yarışma için gerekli koşulları şöyle ifade eder:

“Amatör, profesyonel herkes katılabilir, rumuzla katılabilir yani zarfın içine koyduğu vakit partiyonu, kasetini zarfın üzerinde 5 harfli bir rumuz bir tane de kapalı bir zarf koyacak içine kendisiyle ilgili bilgileri verecek ona da. Ve rumuzdan dolayı kim olduğunun orada anlatacak mesela şu rumuz Atilla Atasoy’unmuş diye. Zarflar açıldığı vakit not alıyorduk biz kim mesela sevgi rumuzu dinleniyor ve notlar alınıyor. Finale kaldığı taktirde öteki zarf da açılıyordu. Atilla Atasoy yazıyordu kağıtta mesela. Bunların hepsi yazıyordu şartnamede, sanırım 3 dakika kuralı geçiyordu bildiğim için bu kuralı, orada altı kişi kuralı olamazdı çünkü finale kaldıktan sonra 6 kişi kuralı konacaktı. Provaların Ankara’da yapılacağı, yayının Ankara televizyonunda gerçekleşeceği, bütün masrafların TRT tarafından karşılanacağı gibi” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

TRT tarafından belirlenen seçici kurul⁵¹ bu 105 şarkıyı tek tek dinledikten sonra oylama yapıp şarkı sayısını 32’ye indirir. Ancak yapılan son bir değerlendirme sonucunda kurul, 1975 Türkiye Finali Elemelerinde şarkı sayısını 17’ye düşürür (Tablo 2).

Seçici kurulun açıkladığı 17 şarkı, dört hafta boyunca radyo ve televizyondan tanıtılır. 21 Ocak 1975 tarihinde oylama yapılır. Şarkılar tanıtılmaya başlayınca iki şarkının Türkiye finallerinden çekilmesi gündeme gelir. Bunlardan bir tanesi Nilüfer’in seslendirdiği Nino Varon bestesi “Boşver” diğeri ise Şenay’ın seslendirdiği “Umut” adlı şarkıdır. Nilüfer’in seslendirdiği “Boşver” adlı şarkı hakkında ortaya atılan şarkının çalıntı olduğu iddiası sonucu Nilüfer yarışmadan çekildiğini açıklar (Kuyucu, 2011:34). Şenay ise yarışmadan çekilme gerekçesi şöyle açıklar: “Eurovision’da TV orkestrasının yanı sıra İstanbul Gelişim Orkestrasının bana eşlik etmesini istiyordum. Elemelere

⁵¹ Net bir sayısı olmayan profesyonel müzisyenlerden ve TRT’de çalışan bu yarışmayla ilgili ayrıntılardan sorumlu kişilerden oluşan kuruldur.

giderken bunu en başından not halinde yetkililere bildirmiştim. O zaman kabul etmişlerdi. Oysa şimdi böyle bir şey olmayacağını söylüyorlar. Bu durumda yarışmadan çekilmenin en doğru yol olacağı kanısındayım (Dilmener, 2003:219).

Bülend Özveren yarışmanın finale kalan 15 şarkıdan sonra yaşanan süreci şöyle anlatır:

Çok enteresan bir sonuçla karşılaştık ben her şeyi düşündüğümü zannediyordum ama bir şeyi atlamıştım. İki eserin aynı şekilde birinci olabileceğini düşünmemiştim. Halkoyuyla gelen oylarda oylar uzak ara farkla Ali Rıza Binboğa "Yarınlar Bizim" adlı şarkısıyla birinci oldu halk oylamasıyla fakat jüri oylamasında Ali Rıza Binboğa son sıralarda kaldığı için birinciliğe doğru gitme şansı kalmamıştı. İlginç jüri oylamasında Semiha Yankı'nın "Seninle Bir Dakika" adlı şarkısı birinci, ama halk oylamasında da üçüncü ama her iki oylamada da Cici Kızlar'ın "Delisin" adlı şarkıları ikisi de ikinci durumda ve bir canlı yayın yapıyor Ankara'da o sırada. Bu sonuç çıkınca ben işin içinden çıkamadım. Sevgili Yılmaz Dağdeviren ve TRT müdürü İsmail Cem de yayını izliyorlar hemen fırladım yanlarına gittim durum böyle böyle bana göre iki tane birinci var yine bana göre bir kura çektirmem gerekiyor anlayışla karşılarmısınız izin verir misiniz dedim, Bülend başka çare yok yap dediler hemen iki tane kağıt parçası aldım elime bir tanesinin içerisine x koydum yani onu bulan kazanmış olacaktı, diğeri de boş kağıttı. Önce Cici Kızlar çekti ve kağıt boştu, ötekini açtığımızda doluydu zaten Semiha'ya çekmeye fırsat kalmamıştı. Böylece Semiha Yankı ilk Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil etme hakkını kazanmış oldu" (Eurovision'a Doğru 6. Bölüm).

Semiha Yankı'nın kura sonucunda birinciliği elde etmesi ile birlikte Türkiye'yi temsil etmek üzere menajeri Erkan Özerman, bestecisi Kemal Ebcioğlu ile Stockholm'e gider ve orada Barclay müzik şirketi ile 5 yıllık bir plak anlaşması imzalar. Bu plak bir tanıtım plağı olur ve İsveç'te yapılan basın toplantısında basına dağıtılır (Kuyucu 2011:44). Semiha Yankı Stockholm'de on üçüncü sırada yarışır. Yarışmanın oylama sürecinde her ülke kendisinin belirlediği 11'er kişilik iki yaş grubundan oluşan kurul üyeleri tarafından sıralamayı belirler ve bu oylama sonunda (Tablo 3) Türkiye Monoko'nun verdiği üç puan ile yarışmayı sonuncu olarak tamamlar.

Yarışma sonrasında müzik kamuoyunun tepkisi tek bir başlıkta birleşir: "politika". Dönemin en önemli müzisyen ve yorumcularının yarışma sonucu hakkındaki

görüşleri de bu yöndedir. Kuyucu (2011:46-48) bu görüşleri dönemin ünlü dergisi *Hey*'in 1975 yılı Nisan ayı sayısından şöyle aktarır:

Süheyl Denizci: "Halk oylamasında her zaman böyle falsolar oluyor. Yani benim kanımca organizasyondaki hata, halk oylaması olması. Sonuç olarak ticari bir şey tabii. Bizim şarkımız 30-40 puan alabilecek bir şarkıydı. Semiha Yankı parçayı Fransızca okusaydı sonuç daha değişik olur ve parçanın felsefesini pek çok kişi anlardı. Ayten Alpman: "Bizim parçamızı melodi olarak çok beğendim. Orkestrasyon olarak da iyiydi. Söyleniş kötü değildi ama daha iyi olabilirdi. Sonucun bu kadar kötü olmasına hiç aklım ermedi." Rüçhan Çamay: "Yazık oldu, Semiha'ya. Yeteneklerinin elverdiği kadar elinden geleni yaptı. Fakat giydiği elbiseler, saç şekli ve saçlarının renk değişimiyle çok şey kaybetti. Onu bu kılıfta dünyaya sunmak bence çok büyük hataydı." Norayr Demirci: "Türkçe okunduğu için hiç kimse bir şey anlayamadı." Şanar Yurdatapan: "Politik yönden korkunç bir kıyıma uğradık. Buna ulusça üzölmeliyiz ama nedenlerini de doğru değerlendirmeliyiz. Parçanın Türkçe okunması büyük dezavantaj. Çok kişi anlamadı." Ersen: "Dezavantaj bestenin Türkçe söyleniş, melodideki ve sözdeki basitlikti." Atilla Atasoy: "Bir yarışmada milliyetçilik edebiyatı yapıp ilkel bir bir görüntü çıkararak Türkiye rezil edilemez. Gençecik, tecrübesiz bir kızımızı bu hale sokanları suçluyorum." Atilla Özdemiroğlu: "Biz şansımızı başarısız dış politikamız yüzünden kaybettik. Dışişleri Bakanlığı, Eurovision yapım komitesini suçlayacağı yerde kendisini suçlasın." Nilüfer: "Belki de Türkçe söylenmesi bu dereceyi yarattı".

Yarışma sonrası tartışılan bir diğer konu ise Semiha Yankı'nın Türkiye'den getirdiği üzerinde yerel motiflerin olduğu elbise ile sahneye çıkmasıdır. Bülend Özeren bu tartışmaların biraz haksızca olduğunu söyleyerek meseleye açıklık getirir:

"Önce Paris'te n butikten alınan elbiseleri giydi Semiha Yankı, bana göre uygun değildi, ötekini giydiği zaman yine aynı tepkiyi gösterdim ben en sonunda o İstanbul'dan götürölen elbiseyi giydiği vakit valla dedim bana göre bu Semiha'ya yakıştı ben de aynı fikirdeyim dedi Erkan Özarman ama tabii ki sizler ya da o günleri hatırlayanlar diğer elbiseleri görmediğiniz için niye bu elbise giyildi dediniz tamamen Semiha'nın üzerinde daha iyi durduğunu söyleyebilirim" (Eurovision'a Doğru 6. Bölüm).

Yarışmanın finalisti Semiha Yankı yıllar sonra yarışmaya katılma hikayesini ve yarışma sürecini şöyle anlatır:

"Benim Eurovision'u ilk temsil ettiğim yıl Türkiye'nin Eurovision'a ilk katıldığı yıldır. Ben ilk olarak 1972 yılında şarkıcı olarak ortaya çıktım sonra başka şeyler oldu sonra Eurovision'a

katılır mısınız diye teklif geldi bana tabi dedim ama ne olduğunu bilmeden. Sonra gittim besteciyle tanıştım yarım saat içinde besteyi ezberletmeye çalıştılar bana provalar vardı, provalarını yaptık, müracaatın kapanmasına son yarım saat kala “Seninle Bir Dakika” müracaata gitti ve müracaat kapandı, sonra ben yarışmaya katıldığımı unuttum, kalktım gittim başka bir yerde program yapmaya TRT beni oradan buldu. İlk 16 finalistin içerine kaldınız lütfen Ankara’ya gelmeniz gerekiyor diye bir telaş bir panik Ankara’ya geldik tabi ben şarkıyı unutmuşum yeniden ezberletildi. Bir sürü provaların sonucunda canlı yayınlar başladı. Hayatımda unutmadığım bir heyecandır o dizlerimin bağının çözüldüğü andır. Devlet Senfoni Orkestrası gibi büyük bir orkestranın karşısına 16 yaşındayım. 16 yaşında Devlet Senfoni Orkestrasının karşısına çıkıp şefimiz Timur Selçuk iliklerimin titrediğini hissediyorum benim için çok önemli bir andır o. Sonra 16 finalist içerisinde ilk 8, 8’den sonra da bir kura sonucu hiç unutmuyorum Bilge’nin o günkü sesini kurayı açtı aa bu boş dedi. Ben zarfı açıp da ülkeyi temsil edecek eser yazısını orada görünce tabi ki mutluluğum tarif edilmez, inanılmaz bir heyecan” (Eurovision’a Doğru 6. Bölüm).

TRT yönetimi yarışma sonrası gelen tepkilerden dolayı iki sene yarışmaya katılmama kararı alır. Ancak katılmadığı 1976 ve 1977 yılı yarışmalarını yayınladı. Küskünlük iki yıl sürer ve 1978’de TRT yarışmaya tekrar katılmaya karar verir. Önceki yarışmaya oranla iki katı bir başvuru alan TRT’nin 1978 Türkiye final elemelerinde 232 şarkı yarışır. Seçici kurul bu şarkılar arasından 12’sini yarı final için uygun görürken, daha sonra beş kişiden oluşan yeni bir seçici kurul (Şerif Yüzbaşıoğlu, Selçuk Sun, Önder Bali, Gürer Aykal ve Mithat Fenmen) 12 şarkıdan beşini Türkiye final elemelerine bırakır.

TRT’nin yarışma şartnamesine göre finale en fazla 6 şarkı kalabilirken seçici kurul sadece 5 şarkıyı finale bırakır. Finale kalan şarkıların açıklanmasından sonra “İnsanız Biz” şarkısı, TRT Yönetim Kurulu tarafından sözleri sakıncalı bulunduğu gerekçesiyle final dışı bırakılır. TRT Yönetim Kurulu şarkının birkaç yerinde geçen “Hayvanız Biz” sözlerini özel şartnamenin 41. Maddesine uygun görmemiştir. TRT şarkıyı yayınlamama kararı da alır ve sözlerin değiştirilmesini de kabul etmez. Şarkının ekibi ise parçalarının TRT yayın ilkelerine aykırı olmadığını söyleyerek yasal yola başvurur ve Danıştay kararı ile yarışmaya katılma hakkı elde eder (Kuyucu, 2011:55). Böylece 5 Şubat 1978 yılında yapılacak finalde 5 şarkı (Tablo 4) yarışır. Ankara Orkut Stüdyosu’nda naklen yapılan ve Türkiye’de ilk defa yayınlanan yarışmanın final gecesi

sonrası Nilüfer ve Grup Nazar'ın birlikte seslendirdiği “Sevince” şarkısı, Türkiye’yi temsil etmek üzere seçilir. Nilüfer ve Grup Nazar'ın birinci olmalarıyla birlikte final gecesi akıllarda kalan bir başka olay ise, büyük orkestrayı yöneten şefin bir Alman olmasıdır. Yarışma sonunda Türkiye’yi temsil eden Nilüfer ve Grup Nazar grubu “Sevince” ile Norveç’ten 1 puan ve İngiltere’den 1 puan alarak toplam 2 puanla yarışmayı Finlandiya ile birlikte 18. sırada tamamlar (Tablo 5).

1979 yılında TRT, 1978 yılında yaşanan Eurovision Şarkı Yarışması'nın olumsuz sonucuna rağmen yarışmaya tekrar katılma kararı alır. Ancak 1978 yılında seçici kurul hakkında yapılan eleştiriler, kurulun taraflı olduğu yönündedir. Bundan ötürü final değerlendirmesinin halk jürileri tarafından yapılmasına karar verilir. 1979 yılında İstanbul’da Atatürk Kültür Merkezi’nde canlı yayın gerçekleştirilir.

Bu durumu Bülend Özveren şu sözleriyle ifade eder:

“78 yılında seçici kurulun biraz taraflı davrandığına dair dedikodular ayyuka çıkınca ki bana göre böyle bir şey katiyen yoktu, TRT Kurumu dedi ki 1979 yılında yine herkese açık bir yarışma yapalım ve bu uygulandı” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

1979 finali yarı final ve final olmak üzere iki aşamada gerçekleşir. Yarı finale katılan 14 şarkı içerisinde seçici kurul, finale 6 şarkıyı bırakır (Tablo 6). Halk oylaması ile yapılan değerlendirmede ilk kez tebeşirle yazılan basit bir tabloya oylama sonuçları yazılır. Bülend Özveren, yazdığı puanları toplayarak birinciliği “Seviyorum” adlı şarkının elde ettiğini ilan eder. Fakat şarkının yorumcuları Maria Rita Epik ve 21. Peron grubu Türkiye’yi Eurovision Şarkı Yarışması’nda temsil edemez.

Maria Rita Epik 1979 yılındaki yarışmaya katılma hikayesini şöyle anlatır:

“İzmir’de 21. Peron adında bir topluluk vardı ve bir kız solist arıyorlardı, arkadaşım Andreas ki o dönemde tıp fakültesinde eğitim görüyordu beni bu topluluğa davet etti. Birlikte biz müzik yapmaya başladık. Bir süre sonra bana Andreas Eurovision’a katılalım mı diye sordu. Benim de aklımdan geçiyordu. Hay hay dedim ve 21. Peron’un hazırlamış olduğu parçaları dinledik sonra onlar benim hazırladığım parçaları dinlediler ve oy birliğiyle “Seviyorum”u seçtiler. Ben bu şarkıyı aslında İngilizce yazmışım ve tabii o dönemde herkes kendi ana diliyle katılmak zorundaydı ve “I Love You” isimli şarkı birdenbire “Seviyorum” oldu. İlk elemelerde çok

değerli müzisyenlerden kurulu bir jüri vardı ve beş şarkı finale kaldı. Daha sonra bu beş şarkı yarışı ve yarışma İstanbul'daydı. İstanbul Devlet Senfoni orkestrasının eşliğinde şarkımızı söyledik. Bu geçen 33 sene de ne kadar yol aldığımızı hatırlatmak için küçük bir anımdan bahsetmek istiyorum o dönemde ne yazık ki TRT'nin imkanları kısıtlıydı ve arkamızda büyük senfoni orkestrası çalarken bizim şarkı söylediğimiz mikrofonlar doğrudan canlı yayın arabasına gidiyordu. Bunun için ben ne kendi sesimi duyabildim ne de vokal yapan arkadaşlarımın seslerini sadece orkestranın sesini duyabildim. Çünkü seslerimiz doğrudan siz seyircilerimizin kulağına gelmek üzere ayarlanmıştı çok zor oldu dolayısıyla fakat şarkımı bir senfoni orkestrasının seslendirdiğini duymak da benim hayatımın en güzel anılarından biridir” (Maria Rita Epik, Görüşme, 14.05.2014).

Türkiye'nin 1979 Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmama kararı tartışma götürmez bir şekilde politiktir. 1978 yılı birincisi İsrail yarışmayı Kudüs'te düzenleyeceğini açıklar, buna karşılık olarak Arap ülkelerine manevi destek vermek amacıyla Türkiye Kudüs'te yapılacak bir yarışmaya katılmayacağını duyurur. Bu durumu Bülend Özveren şöyle aktarır:

“Yarışmanın Tel Aviv'de yapılmasını bekliyorduk ama yarışmadan sadece birkaç ay sonra bir haber geldi ki İsrail resmi yayın kurumu başkent Tel Aviv'i değil Kudüs'ü tercih etti diye. Şimdi biliyorsunuz Kudüs çok önemli bir kent üç dinin Müslümanlığın, Hristiyanlığın, Museviliğin sembol kenti ve o sıradaki o bölgedeki coğrafi şartlar, sosyo-politik şartlar Arap dünyası ayağa kalktı. Nasıl Tel Aviv değil de Kudüs tercih edilir diye ve Türkiye'ye çok ciddi baskı yaptı Arap ülkeleri, yine siyasi politik şartları gereği de Dışişleri Bakanlığı TRT'ye bir yazı gönderdi. Bu bir öneri yazısıydı ama Dışişleri Bakanlığı'ndan öneri yazısı geldi demek bu bir emir sayılır. Çünkü Dışişleri Bakanlığı da katılmamanın daha iyi olduğunu söylüyor o yazıda ve bu yazıya bağlı olarak da TRT Yönetim Kurulu katılmama kararı aldı ve yarışma yayınlanmadı bile Türkiye'den” (Eurovision'a Doğru 8. Bölüm).

1979 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil edemeyen Maria Rita Epik, alınan bu karardan sonra duygularını şöyle ifade eder:

“1979 senesinde gidemedik, katılmadık dendiği zaman bu birinciliğin yeniden hatırlanmasını isterim. Bu şarkı yarışmasını Türkiye'de kazanmış ilk ve tek kadın şarkı yazarıyım, bunun hatırlanmasını isterim” (Maria Rita Epik, Görüşme, 14.05.2014).

Türkiye'nin 1979 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmamasının cezai yaptırımı vardır. Buna göre daha önce yarışmaya katılacağını açıklayan ama bunu

uygulamayan ülkelere ceza uyguladığı için Türkiye’de bu kural doğrultusunda Avrupa Yayın Birliği ’ne 1979 yılında yarışmaya katılmadığı için para cezası öder.

3.4.3.2. Macera devam ediyor: 1980’lerde Eurovision Sonuçları

Türkiye 1980 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’na bu kez güçlü bir biçimde katılmaya karardır. Eleştiriler Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye finallerinde görev yapan seçici kurulun taraflı davrandığı ve toplumun istediği sonuçları vermediği yönündedir. Bu eleştiriler doğrultusunda TRT yeni bir yöntem uygulamaya karar verir ve şartnameyi değiştirir. Şartnameye özel bir toplantı yapılarak yorumcunun tespit edilmesi, daha sonra da tespit edilen yorumcuya beste siparişi verilerek elemelere devam edilmesi eklenir. Müzik prodüktörleri, besteciler, aranjörler ve gazetecilerden oluşan bir heyet İstanbul’da toplanır. Yapılan toplantı sonucu 1980 yılında Türkiye’yi temsil etmek üzere karar verilen isim o dönemin süper starı Ajda Pekkan olur (Kuyucu, 2011:70).

Bu farklı yöntemin fikrini ortaya atan Bülend Özveren süreci şöyle anlatır:

“80’de TRT ne yapalım dediler, dedim şöyle bir iş yapalım: bir tane jüri toplayalım İstanbul’da, jüride müzik yazarları, müzikle ilgilenen herkes, gazeteciler, orkestra şefleri, söz yazarları, besteciler ve TRT prodüktörleri. Kalabalık toplandık, ben dahil herkes biliyor ki Ajda Pekkan çıkacak” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Bu karardan sonra Ajda Pekkan’a şarkı hazırlamak için beş besteci (Şerif Yüzbaşıoğlu, Turan Yükseler, Melih Kibar, Cenk Taşkan ve Atilla Özdemiroğlu) belirlenir. Bu beş besteciden üçü Melih Kibar ve Atilla Özdemiroğlu hariç diğerleri Ajda Pekkan’a şarkı sözü yazan Fikret Şenes ile anlaşır. Şarkıların söz yazarı olarak Melih Kibar, Çiğdem Talu’yu seçerken, Atilla Özdemiroğlu da Şanar Yurdatapan’ı tercih eder (Tablo 7).

TRT eleme jürisi 19 Ocak 1980 günü finalde yarışacak şarkıyı belirlemek için bir toplantı yapar. Bu toplantıda yer alan Bülend Özveren o gün toplantıda yapılan değerlendirmeleri şöyle aktarır:

“Bu beş eserin playback kayıtları yapıldı ve Ajda Pekkan bunların üzerine okudu ve seçici kurul da bu beş eseri izleyip iki tanesini eledikten sonra üç tanesini finale bıraktı. Elenenler de Cenk Taşkan ve Melih Kibar’ın şarkı çalışmalarıydı. Sonuçta üç tane eser yani Atilla Özdemiroğlu’nun “Petroil”, Cenk Taşkan’ın “Bir Dünya Ver Bana” şarkısı ve Şerif Yüzbaşıoğlu’nun “Olsam”. Genel kanı “Olsam”’ın kazanacağı şeklindeydi ama seçici kurul değerlendirmesini yaptığında “Petr’oil” diye anons etti daha doğrusu bana zarfı öyle verdiler ben de bunu anons ettiğimde bir şey hatırlıyorum ki Ajda Pekkan bu sonuçtan pek memnun değildi” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

Eleme jürisinin finale bıraktığı üç şarkıdan Ajda Pekkan’ın favorisi “Bir Dünya Ver Bana” iken, en az sevdiği şarkı ise “Petr’oil” olmuştur. Özellikle bu şarkının sözleri ile ilgili rahatsızlığını gizlemeyen yorumcu katıldığı bir programda şarkı hakkında “Batıda bu tarz şarkılar söylemek istemiyorum. Petrol, Frank, Mark türü sözler bana uygun değil. Bugün bir Barbra Streisand’da imkansız böyle şeyler söyletemezsiniz” gibi ifadeler kullanır (Dilmener, 2003:268). Ajda Pekkan’ın bu yorumuna birçok kesimden yanıt gelir, bunlardan en ilginç olanı ise dönemin müzik dergisi GONG adlı müzik dergisindedir: “Bugün Avrupa’da anlayış değişmiştir, artık boşverli, pembe dünyalı şarkılar yerine, ya efsaneleri konu edinilen ya da sosyal içerikli olan geniş toplum kesimini ilgilendiren şarkıcılar ilgi görüyor, bunu Ajda Pekkan gibi uluslararası tecrübeye sahip bir şarkıcının bilmesi gerekir” (Kuyucu, 2011:70).

Yarışmada Türkiye finallerinde Petr’oil şarkısının birinci olmasının ardından şarkının alaturka ve Arabesk olduğu çerçevesinde eleştiriler yapılır. Kimisi şarkının alaturka yönünü eleştirirken kimisi alaturka öğeler taşıyan bir şarkının seçilmesinden mutlu olduğunu söyler. Örneğin: Füsün Önal: “Benim umudum beste değil, Ajda Pekkan. Onun da en iyisini yapacağına inanıyorum”. Seyyal Taner: “Finalistler arasında benim favorim “Petr’oil”’di. Doğu’nun en güzel ritimlerinin fevkalade kullanıldığı parçada disko ritminin de hakim olması ve Ajda Pekkan’ın en güzel şekilde söylemesi, parçayı hemen ötekilerden ayırdı”. Ayten Alpman: “Sonuç tek kelime ile felaket. “Olsam” ya da “Bir Dünya Arıyorum” un birinci olmasını beklerken, alaturka bir parçanın Türkiye’yi temsil edecek güçte bulunması beni şaşırttı. O zaman Orhan Gencebay’ı da her hafta ekrana çıkartsınlar. Onun şarkılarının da “Petr’oil” den ne farkı var”. Ersen: “Türkiye’yi Hollanda’da Arap müziği ile temsil etmemeliydik. Ama oldu

bir kere. Çünkü Avrupalı bizi bugüne kadar fesli, kara çarşafı olarak biliyordu. Bu şarkıyı dinledikten sonra gene öyle bilecek”. Barış Manço: “Hah... Şimdi oldu işte. Batılının bizi hala Şarklı olarak gördüğünü bugüne kadar kabul etmiyorduk. Sonunda gerçeği anladık. “Olsam” ve “Bir dünya Yeter” melodi olarak çok üstün nitelikte eserler. Ne var ki, onlardan biri gitseydi, büyük olasılıkla yerimiz yine son üç arasında olacaktı. Ama şimdi iş değişti. “Petr’oil” tam bizden beklenen türde bir parça”. Sezen Aksu: “Petr’oil melodisiyle kolay kulakta kalabilen bizim halkımıza çok yakın bir beste. Dışarıda da en azından dikkat çekecek bir parça. Ajda Pekkan da çok iyi. Başarılı olacağından şüphem yok” (Kuyucu, 2011:74).

Yarı Arabesk yarı oryantal kokan Petr’oil ile ilgili Arabesk müzik dünyamızın üç önemli sanatçısı Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve Gülden Karaböcek’in görüşleri çok ilginçtir: Orhan Gencebay: “Türkiye’yi temsil edecek olan Petr’oil’i çok sempatik buldum. Ancak üzerinde çalışılması gerekiyor. Bu konuda eserin yaratıcısı Atilla Özdemiroğlu ile görüşmek isterim. Çünkü söz konusu olan Türkiye’nin başarısıdır. Bunun için elimden gelen yapmaya hazırım. Bu başarıya gölge düşürmek isteyenler “minibüs müziği” diye adlandıracaklardır. Dilerim eseri yaratanlar ve Ajda Pekkan, bu sözleri kulak arkası edip, çalışmalarına hızla devam ederler. Hollanda’dan iyi derece ile döneceğimizi sanmıyorum, inanıyorum”. Ferdi Tayfur: “Bugüne kadar Arabesk müziğe dil uzatanlar, sanırım artık suratlarında patlayan bu tokattan sonra susarlar. İşte Petr’oil işte Ajda Pekkan. Sorarım size üç eseri de dinlediniz. Onların arasında Petr’oil dışında hangisinin müziğini şu an mırıldanabilirsiniz... İkisini de değil elbette. İşte Arabesk müziği bu. Hemen dilinize ve gönlünüze yerleşiyor”. Gülden Karaböcek: “İnanır mısınız? Beste ısmarlama ve eleme jürisi beş bestecinin adını tespit edip açıkladığında merakla benim adım da geçecek mi diye beklemiştim. Fakat ummadıkları taş baş yardı ve bizim yapacağımızı Atilla Özdemiroğlu yaptı. Finali, ekranlardan nefesimi tutarak izledim. Petr’oil’e hemen kanım kaynadı” (aktaran Kuyucu, 2011:75).

Ali Cenk Aydın⁵²:

⁵² Ali Cenk Aydın, 1993 Eurovision Şarkı Yarışması’nda Burak Aydos’la birlikte perküsyoncusu olarak Türkiye’yi temsil eder. Fakat Ali Cenk Aydın bu şarkının Türkiye elemelerinde orkestrada yoktur. Ali Cenk Aydın, aynı zamanda 1991 yılında kurulan Grup Laçın’ın üyesidir.

“Ben Ajda Pekkan’la gittiğimiz seneyi çok profesyonel çok düzgün ve çok güzel buluyorum. O’nun nasıl başarısız olduğunu da hala hayret ederim. Belki de “Petr’oil” demesinden düşünsenize parçada hiçbir şeyi anlamıyorsun sadece “Petr’oil”ü anlıyorsun. Bir şarkı seyrediyorsun, sözlerinden hiçbir şey anlamıyorsun, şarkı süper, şarkıcı süper ama sadece “Petr’oil”ü anlıyorsun. Tabi o zamanlar Türkiye’nin Avrupa’daki imajı da çok kötüydü. Ekonomisi çok zayıftı bir de petrolü öven bir parça yapıyor bir de bu tarafından görmek lazım tabi” (Ali Cenk Aydın, Görüşme, 06.06.2017).

Garo Mafyan: “Bu başarısızlıkta önce şunu sorgulamak gerekir. Atilla’ya böyle bir şarkı yaptırmak ne kadar doğrudu. Atilla’nın çok daha güzel parçaları var. (Garo Mafyan, Görüşme, 05.05.2016).

Yarışmanın uluslararası finalinin sonucunda Ajda Pekkan Petr’oil adlı şarkıyla 23 puan alıp yarışmayı 15. sırada tamamlar (Tablo 8). Yarışmaya o yıl ilk kez katılan Fas, Türkiye’ye en yüksek puanı vermiştir.

Yarışmanın finalinden sonra Atilla Özdemiroğlu düşüncelerini şöyle aktarır:

“Petr’oil. Oldukça oryantal ama yabancıların hoşuna gidebilecek kadar bir oryantalizm var içinde. Daha sonra ben öğreniyorum ki Ajda pek hoşlanmamış bu durumdan, Şerif abinin parçasının ona daha uygun olduğunu düşünmüş fakat bunu söylememiş de kimseye. Böyle bir ikilem içinde gittik. Evet, sanırım ilk defa biraz puanlar almaya başladığımız yıl oldu fakat birincilik değil ilk yarıyı bile geçemedik ve büyük bir hüsrana oldu bu. Hatta uzun yıllar küstü parçayı söylemedi. Ama bana bir yararı oldu; Petr’oil Türkiye’de çok sevildiğini biliyorum ben. Hatta jüri üyelerine ailelerinin Petr’oil’ü seçmeleri için baskı yaptıklarını yıllar sonra bana anlattılar. Amsterdam’daki yarışmacıları hatırlıyorum. Onların biz 1. ya da 2. adayydık, beğenmişlerdi parçayı çünkü farkıydı. Yıllar sonra Eurovision’da başarılı olmasa da hayatta kaldı Petr’oil. Üç dilde yayınlandı. İsveç, Fransa, Almanya. Hala parçanın satışından bana gelir geliyor” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

1980 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda yaşanan sonuçtan sonra TRT bir sonraki yarışmaya sonucu ne olursa olsun katılma kararı alır. Böylece 1981 yılı yarışması ulusal elemeleri için 1980’de uygulanan sipariş yönteminden vazgeçilir ve önceki senelerde olduğu gibi tüm bestecilere açık bir ön eleme yarışması düzenlenir. 1981 yılındaki ön elemelerde 6 şarkı belirlenir (Tablo 9). Türkiye finaline kalan altı şarkı ve yorumcular Ocak ayında belli olduktan sonra “Dönme Dolap” adlı şarkının

yorumcusu olarak adı geçen Zerrin Özer bir açıklama yaparak yarışmadan çekildiğini açıklar. Bunun üzerine şarkıda Modern Folk Üçlüsü'ne eşlik etmesi için Ayşegül Aldinç ile anlaşılır.

14 Şubat 1981 yılında gerçekleşen Türkiye finalleri için 17 il merkezinde oluşturulan halk jürisi tarafından belirlenen oylama sonucunda “Dönme Dolap” toplamda 87 puan alarak birinci olur. Bu şarkıyı 60 puan alan “Bigudi” onu ise “İstanbul İstanbul” adlı şarkı izler, “Miras” 50 puanla dördüncü, “Nerede O Eski Tablolar” beşinci, Kayahan’ın yorumladığı “Dostluk” sonuncu olur. Yarışmanın birincisi “Dönme Dolap” 17 ilin 9’undan tam puan alır, ikinci olan “Bigudi” 2 ilden tam puan alır, üçüncü olan “İstanbul İstanbul” ise 4 ilden tam puan almasına rağmen diğer illerden düşük puanlar aldığı için “Bigudi” şarkısının gerisinde kalır (Kuyucu, 2011:97).

Bülend Özveren 1981 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’de gerçekleşen ulusal elemeleri şöyle özetler:

“1981’deki düzenleme İstanbul’da yapıldı ve şöyle bir karar alındı: finalde yine halk oylaması yapılacak, 7 coğrafi bölgede TRT radyo TV’nun olduğu kentlerde Eurovision finalinde olduğu gibi halk jürileri toplanacak ve izledikleri eserlere puanlar verecekti. 14 Şubat 1981 ilginç bir geceydi. 1980 darbesi dolayısıyla Türkiye çapında sokağa çıkma yasağı vardı ve 24:00’den sonra herkes evinde olmak mecburiyetindeydi. Yarışmanın da saat 21:00’de yapılması planlanmıştı ama İstanbul televizyonunda elektrikler kesildi. Yayına bir türlü geçilemiyordu ve saatler 22:00’ye doğru geldiğinde hepimiz (TRT çalışanları) çok huzursuzduk. Geç saatte elektrikler gelirse yayın yapılacak ancak evlere dönüş sorun olacaktı. Neyse ki 22:00’ye doğru işler düzeldi. Halk jürisinden gelen oylarla da Ali Kocatepe’nin “Dönme Dolap” adlı eseri birinci oldu” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

Eleme sonuçlarından memnun olmayan Kayahan düşüncelerini şöyle aktarır: “Ben sonucu normal karşılıyorum. Çünkü biz oyunu kurallarına göre oynamadık. İlk defa sözü ve müziği kendime ait olmayan bir parça söyledim. Aydın Esen 18 yaşında heyecanlı, yetenekli bir besteci ama halkı ve zevklerini yeteri kadar tanımıyor. Biz de halka yabancı kaldık. Onlarsa oyunu kurallarına göre oynadılar. Eurovision beste yarışması olmasına karşın, yarışmada bestelerden çok söylenenlerin ağırlığı vardır. Ali Kocatepe’nin “Dönme Dolap”ı İrlanda’da buradaki biçimi ile çaldıracağını

sanmıyorum. Mutlaka parçayı daha farklı hale getirmeye çalışacaklardır. Hal böyle olunca da, durumu profesyonel sanatçılar için esnafılık dediğimiz olayla halletmeye çalışıyorlar” (Kuyucu, 2011:99).

1981 Eurovision Şarkı Yarışması’na ilk kez katılan bir ülke Türkiye’yi rahatsız eder. Kıbrıs adasını temsilen yarışmaya dahil olan Kıbrıslı Rumlar, yarışmaya Kıbrıs bayrağı ve kendi sanatçıları ile katılınca TRT rahatsız olur. 4 Nisan gecesi yayınlanan yarışmada Kıbrıs adına sahne alan Monika sahne aldığı sırada TRT bu olayı protesto etmek için yarışmayı keser ve Kıbrıs adıyla yarışan şarkıyı yayınlamaz. Kıbrıs adasının, adadaki Rumlar tarafından temsil edilmesi siyasi anlamda dikkatleri çekerken, kamuoyunda gündem oluşturan bir diğer konu da Kıbrıs’ın yarışmaya hazırlanış şekli olur. Böylesine önemli bir yarışmada, yarım milyar insana reklam yapabilme fırsatını iyi değerlendiren Kıbrıslı Rumlar, hem siyasi mesajlarını verir hem de bunun bir adım ötesini gerçekleştirmek amacıyla yarışmada birincilik elde ederek bir sonraki yarışmaya ev sahipliği yapmanın planlarını yaparlar (Kuyucu, 2011:99). Sonuç olarak 1981’de Ayşegül Aldinç ve Modern Halk Üçlüsü’nün birlikte seslendirdiği “Dönme Dolap” şarkısı toplam 18 puan toplayarak yarışmayı 18. Sırada tamamlar (Tablo 10).

1982 yılında yapılacak olan ulusal elemeler için TRT tarafından bir seçici kurul belirlenir ve bu seçici kurul gelen şarkıları değerlendirdikten sonra bu şarkılardan altısını yarışmaya değer bulur (Tablo 11). Bu seçici kurul aynı zamanda hangi sanatçıların görev alacağını da belirler. Şarkıların bestecileri tarafından belirlenen bu altı şarkıdan dördü Neco tarafından seslendirilirken “Bir Yaşam Öyküsü” ve “Zannetme ki” parçalarını Cantekin seslendirir. Seçici kurul kendi arasında yaptığı oylama sonucunda, sözleri Faik Tuğsuz’a bestesi Olcayto Ahmet Tuğsuz’a orkestra düzenlemesi ve yönetimi Garo Mafyan’a ait olan Neco’nun seslendirdiği “Hani” adlı şarkıyı seçer.

Şarkının birinci olmasından sonra Türkiye elemelerinde birinci olan şarkıyı eleştirme alışkanlığı devam eder. “Hani” için ilk eleştiri dönemin müzik eleştirmeni Doğan Şener’den gelir. Şener *Hey* dergisindeki yazısında “TRT Eurovision’a katılacak bestenin seçimi konusunda bir türlü kendisine özgü bir yöntem geliştiremedi. Her yıl

değişik uygulamalar yapılıyor ve her yıl yanlışlıklara birisi ekleniyor. Bir şarkıcıya bir finalde tam dört parçayı seslendirme görevi vermek en azından o şarkıcıya insafsızlık etmek demektir”. Halit Kıvanç: “Bir yabancı TV sunucusu Eurovision Şarkı Yarışması’ndan bahsederken “Akılda kalacak şarkıların oy toplama şansı daha çok” demişti. Hani’de Honey olarak anlayıp ballı tatlılı hitabımızı sevebilirler. Ne olursa olsun hani ağızımızla kuş tutsak da oy beklemeyelim. Çünkü o başka, oy başka. Biz başarılı bir temsil için uğraşalım” (Kuyucu, 2011:107).

Özdemir Erdoğan ise kendisiyle yapılan görüşmede “Hani” şarkısıyla ilgili görüşlerini şöyle aktarır:

“Hani, kesinlikle bir Eurovision şarkısı nasıl olmalı sorusunun böyle olmalıdır cevabını verir. Bir Eurovision şarkısı esprili sözler taşımali insanların aklında bu tür sözler kalır çünkü” (Özdemir Erdoğan, Görüşme:16.10.2015).

1982 Eurovision Şarkı Yarışması 24 Nisan 1982’de İngiltere’nin Harrogate şehrinde yapılır. Yarışmada 5. sırada sahne alan Neco “Hani” adlı şarkısıyla toplamda 20 puan alarak 15. Olur (Tablo 12). 1983 yılında TRT’ye seksen şarkı başvurur ve seçici kurul bunlardan sekizini finale bırakır (Tablo 13). Sekiz şarkı içinde yarışma şarkısı olarak, Kısa Dalga adlı vokal grubunun eşlik ettiği, Çetin Alp’in seslendirdiği “Opera” adlı şarkı seçilir. 1983 yılında Türkiye elemelerine başvuran şarkı sayısı yetmişli yıllara oranla yarı yarıya azalır. Bu azalmada 80’li yıllarda ortaya çıkan Arabesk furyasının da rolü olduğu söylenir. 1982 yılının Aralık ayında TRT finale kalan şarkıları açıklar, İstanbul’da toplanan seçici kurul finale kalan şarkılar arasında ilk üçe girecek olanları tespit eder ve TRT Yönetim Kurulu’nun onayından sonra sonuç kesinleşir (Kuyucu, 2011:117). Yarışma gecesine kadar süren eleştirilerin en ilginç olanı siyasetçilerden gelir. Dönemin Başbakan Yardımcısı Baykara: “Hiçbirisini beğenmedim, bu şarkı ile derece almamız mümkün değil” derken, Turizm Bakanı İlhan Evliyaoğlu “Gece oturup şarkıları izledim, hiç bir parçaya üçüncülük dahi verememiştim. TRT Genel Müdürü ile görüşeceğim” diyordu. Çalışma Bakanı Turhan Esener ise “Bizim müzik sistemine uymuyor. Parça içerisinde Tosca, Figaro, Wagner, Puccini, Mozart gibi isimler var. Acayip nereden akıllarına geliyor yarabbim. Neresini beğendiler anlayamadım” diyordu (Kuyucu, 2011:120).

Çetin Alp ve “Opera” şarkısı belki de Eurovision tarihinin en çok tartışılan şarkısıdır. Eleştirenler sadece siyasetçiler değildir, elbette en büyük eleştiri sanatçılardan gelir: Yıldırım Gürses: “Her zamanki gibi pek parlak bir parça çıkmadı. Parça yapısı bizden değil. Kendi temalarımız varken niçin opera temasını işliyoruz anlamadım”. Fikret Kızılok: “Yapılan iş pazarlama değildir. Tek dişi kalmış Batı uygarlığının pazarlama organizasyonudur”. Yeşim: “Müzikal yönden Opera’yı olumlu buldum”. Edip Akbayram: “Bu tür yarışmalarda her ülke çıkıp kendini propaganda yapıyor, biz ise kalkıp Batı’yı taklit ediyoruz. Batı’yı Batı’dan daha iyi taklit edemeyeceğimize göre yapılan iş de kötü oluyor”. Ali Rıza Binboğa: “Bir şarkıda 20 kez opera diyerek ne amaçlanıyor. Dede Efendi’ler, İtri’ler, Sadettin Kaynak’lar opera opera diyerek mi yüce yapıtlar yarattılar. Halk seçerse Ali Rıza Binboğa’yı seçer diye halk jürisi kurulmuyor”. Onno Tunç: “Ne diyeceğimi bilemiyorum, her geçen gün beste kalitesi daha da düşüyor. Böyle parçaların seçilmesinde ana neden seçici kurul”. Erol Evgin: “Opera Türk toplumunu fazla ilgilendiren bir şarkı değil. İlgilendirmediği için de toplumumuzu yansıtmaya da temsil etmeye de hakkı olmamalı”. Safiye Ayla: “Kültürümüzü Batı’da tanıttacak parçalar olmalıdır” (Kuyucu, 2011:121).

Eurovision finallerinde Türkiye’yi önceki yıllarda temsil eden yorumcuların da şarkı hakkındaki görüşleri ortaktır. Onlar da şarkıyı beğenmez ve görüşlerini şöyle belirtirler. Semiha Yankı: “İzlediğim kadarıyla parçayı bir hayli zayıf buldum. Her yıl olduğu gibi “Opera” son üç sıradan birine girer”. Nilüfer: “Opera’nın birinci seçilmesini beklemiyordum. Yurt dışına Beş Yıl Önce On Yıl sonra grubu gönderilmiş olsaydı daha derli toplu bir grup gitmiş olurdu”. Ayşegül Aldinç: “Tiyatro öğelerine ağırlık verilmesinin dereceyi yükselteceğine inanmıyorum. Çünkü “Opera” Avrupalılara çok ucuz gelir”. Neco: “Geçen sene çabalarımın karşılığını göremedim. Bu yıl Türkiye finallerini pek önemsemedim” (Kuyucu, 2011:122). 1983 yılında Münih’te yapılan yarışmanın sonucu Türkiye açısından yine tam bir hayal kırıklığıdır. Çetin Alp “Opera” adlı şarkısıyla sıfır puan alır (Tablo 14). Bülend Özveren yarışmanın Avrupa finali sonrası Türkiye’nin aldığı sıfır puan sonucu ne düşündüğünü şu sözleriyle ifade eder:

“İlk defa sıfır puan aldık. Kıyamet koptu denilen durum buydu. Çünkü “neden biz Avrupa’da yapılan bir yarışmaya, bizle hiç alakası olmayan bir parçayla gidiyoruz” denmişti. Ama seçici kurul o tarihte öyle karar vermişti” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

Şarkının bestecisi Buğra Uğur ise final sonrası şu sözleri ekler:

“1982 sonunda bestelemiştim şarkıyı. Bir gün parçayı Selmi Andak’ın ofisinde Çetin Alp dinledi. Çok beğendi, söz yazdıralım dedi. Aysel abladan randevu aldık. Aysel abla üç beş gün çalıştı ve yazdı. Türkiye finalleri vardı. Finallere kaldık, eleştirildi falan ama ben o parçayı bestelediğim için mutluyum, kendi albümümde de kullanıyorum, Aysel ablaya ve Çetin abiye de minnettarım, Münih’te olmuştu yarışma, ilk sıfır puan alan bir ülke daha vardı o da İspanya’ydı” (Eurovision’a Doğru 8. Bölüm).

Türkiye henüz yarışmaya küsmemiştir. 1984 yılının Eurovision Türkiye finali hazırlıkları bir yıl öncesinden başlar. TRT’nin radyo ve televizyonda yaptığı Türkiye’nin Eurovision Şarkı Yarışması’na katılacağını bildiren açıklaması üzerine besteciler her zamanki gibi hazırlığa başlar. Kasım ayına kadar TRT’ye 88 şarkı başvurusu olur. Yarışmanın ulusal finalinden önce 22 seçici kurul üyesi tarafından 24 şarkı belirlenir ve şarkılardan da 10 tanesi finale bırakılır (Tablo 15). TRT bu 10 şarkıyı belirlerken şarkıların kimler tarafından seslendirileceğini de saptamıştır. Bu kararın açıklanmasından sonra 22 kişiden oluşan seçici kurul, finale kalmış on besteyi, şarkıların yorumları ve sahne koreografileriyle baştan sona izler ve değerlendirir. Yönetmeliğe göre ilk turda 2/3 olan 15 kişinin oyu, ikinci turda ise salt çoğunluk olarak 12 oy almak gerekir. İlk oylamasında jüri üçte ikilik çoğunluk sağlayamaz. Gereken oyu toplayamayan seçici kurul ikinci tur oylamasının yapılmasına karar verir. İkinci turda oylar değişir ve ilk turda üçüncü olan “Halay” şarkısı 14 oy alarak bu oylamada gerekli olan salt çoğunluğu geçer ve birinci olur (Kuyucu 2011:134).

1980’lerin başında oluşan Beş Yıl Önce Beş Yıl Sonra grubunun solisti Atakan Ünuvar 1984 yılı ulusal elemeleri şöyle anlatır:

“Opera’nın kazandığı yıl Türkiye elemelerinde ikinci olmuştuk. Çok ilginç bir şey olmuştu o yıl Sezen Aksu’nun parçası olan “Halay” kendisinin o yıl yarışmadan çekilmesinden sonra bu parça bizim gruba sunuldu. Ve biz Lüksemburg da bu parça ile 12. sırada yer aldık. O zamanki

oylama çok farklıydı. Her ülkenin jürisi bu puanlamayı yapıyordu” (Eurovision’a Doğru 9. Bölüm Part 2).

1984 ulusal finalinin sonuçlarına sanatçıların yorumu ise şöyledir: Çetin Alp: “Her halde geçen yıl “Opera” ya dil uzatanlar bu yıl finalist on şarkıyı dinleyince yaptıklarından utanmışlardır. Çünkü “Opera” hepsinden daha iyiydi. Eurovision Hafif Müzik yarışmasıdır, folklor yarışması değildir”. Doğan Canku: “Bugüne kadar içinde Türk motifi olmayan parçalar denendi. “Halay” beste ve arajman açısından en güzel parçalardan biri. Ben derece alıp almaması konusunda değişiklik bakıyorum. Bence derece önemli değil, Türk Müziğinin tanıtılması, ülkemizin iyi temsil edilmesi önemli”. Nil Burak: “Halay” kesinlikle Eurovision parçası değil. Anadolu motifleri taşıması güzel ama ne inişi ne de çıkışı var. Dışarıdaki şansımız konusunda ümitsizim”. Nükhet Duru: “Ben bütün parçalar arasından bizden ezgiler taşıması açısından “Halay” ı beğenmişim”. Nilüfer: “Bence 1945’in birinci olması gerekirdi. “Halay” halk ezgileri taşıması açısından seçildiği düşüncesindeyim. Lüksemburg için umutlu değilim. Sonuçtan bir şey beklemeyelim”. Ajda Pekkan: “Halay’ı çok beğendim. Onno Tunç’u 1945 adlı bestesinden dolayı kutluyorum. Dışarıdaki mesele politik bir mesele olduğu için bir şey diyemeyeceğim” (Kuyucu, 2011:135-136).

1984 yılında yarışmayla ilgili ilginç bir olay yaşanır. Beş Yıl Önce Beş Yıl Sonra grubuna Türkiye’de yapılan elemelerde Arif Sağ bağlama ile gruba eşlik eder fakat Avrupa finalinde Arif Sağ Avrupa’ya gitmiş olmasına rağmen sahnede yer almaz. Yarışmanın Avrupa finalinde Arif Sağ’ın yer almamasının dışında grup farklı bir düzenleme ve koreografiyle sahneye çıkar. Bu onlara o güne kadar Türkiye’nin yarışmada elde ettiği en yüksek puan ve dereceyi getirir (Tablo 16). Yarışmanın sonucunda Türkiye adına yarışan Beş Yıl Önce On Yıl Sonra Grubu, “Halay” şarkısıyla toplam 37 puan toplayarak yarışmayı 12. sırada tamamlar (Kuyucu, 2011:140).

1985 yılında TRT Kurumu amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenler. Bu kez yarışmaya 89 şarkı başvurur ve seçici kurul bu 89 şarkı arasından 10 tanesini finalde yarışmaya değer bulur. Bu on şarkıdan bir tanesi de Barış Manço’nun “Dön Desem Döner misin” adlı bestesidir ama Barış Manço finalde yarışamaz bunun nedeni Barış Manço’nun “Dön Desem Döner misin” adlı şarkısını İtalyanca söylemek

istememesidir. Bu mümkün değildir çünkü Avrupa Yayın Birliği'nin getirdiği kural gereği ülkeler yalnız kendi resmi dillerinden birisi ile söyleyebilir. Bu sebeple kalan 9 şarkının finali İstanbul'da Atatürk Kültür Merkezi'nde 1 Mart 1985 yılında yapılır ve birinci oylamada yapıldığı gibi seçici kurul bu 9 şarkı arasından 3 tanesini finale bırakır (Tablo 17). Seçici kurul bu üç şarkı içerisinde final için MFÖ grubunun “Aşık Oldum” şarkısını seçer. “Aşık Oldum” un bir diğer adı da “Diday Diday Day” dır. Şarkının düzenlenmesini yapan Garo Mafyan MFÖ grubuyla birlikte parçanın büyük orkestra arajmanı için çalışmalara başlar. Yarışma sonucundan özellikle toplum çok mutludur. 1984 yılında “Ele Güne Karşı” adlı şarkıları ile büyük başarı elde eden grup MFÖ, o dönemin en parlak topluluğudur (Kuyucu, 2011:148).

Yarışmanın ulusal elemeleri sonucunda sanatçıların şarkı hakkındaki yorumları ise farklıdır: Füsün Önal: “Dillere takılacak bir parça yok. Benim favorim Mazhar Fuat Özkan'dı”. Çetin Alp: “Genel olarak süper bir eser bulamadım. Favorim Nil Burak'tı”. Gönül Yazar: “Ben Nil Burak'ın söylediği şarkıyı beğendim”. Ediz Hun: “Sezen Aksu ve Özdemir Erdoğan'ın söyledikleri şarkıyı beğendim”. Yıldırım Gürses: “Bugüne kadar ki yarışmaların en zayıf besteleri bir arada”. İlhan İrem: “Bence çok doğru bir seçim. TRT'nin bütün kurallarına, kısıtlamalarına karşın yarışmayı özgün müzik kazandı” (aktaran Kuyucu, 2011:148).

Yarışmanın Avrupa finali İsveç'in Göteborg kentinde yapılır. Yarışmada 19 ülke yarışır, oy verme ve jüri sistemi 1975'den beri aynıdır. Finalde “Diday Diday Day” şarkısıyla yarışan MFÖ 36 puan alarak yarışmayı 14. sırada tamamlar (Tablo 18).

1985 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye adına yarışan MFÖ grubunun üyesi Fuat Güner o yıl yaşadıklarını şöyle anlatır:

“Sene 1985 Mazhar Fuat Özkan olarak Eurovision'a ilk katıldığımız yıl çünkü bir de 88'de de katılmıştık. 85 yılında halk oylaması yoktu, jüriler bir araya toplanıp her şarkıya puan verilirdi ve orkestra eşliğinde canlı çalınıp bir sınavdan geçilirdi. Ve bizi seçtiler bi de o düzenlemeyi değiştirerek İsveç'de yeni düzenlemeyle yarışmaya katıldık. O zaman Avrupa'da telefonla oy verme diye bir şey yoktu, her ülkenin jürisi toplanır puan verirdi. Tabi enteresan sonuçlar çıkardı, biz kuzey ülkelerinden hiç puan alamazdık. Örneğin birçok Avrupa ülkesinden “Diday Diday Day”ın puan almasına rağmen bütün kuzey ülkelerinden 0 puan alması enteresandı.

“İsviçre gazetesinde ertesi şöyle bir haber çıktı. O zaman biz ülkeler bir araya geelim ve hiç şarkı yarıştırmayalım, birbirimize puan verelim, benim on verdiğim bir şarkı nasıl 0 alır diye. Şimdiki şartlar sanatçılar için çok daha güzel çünkü artık telefonla halkın oy verme şansı var. 84 yılında “Ele Güne Karşı” diye bir albüm yapmıştık ama bizi kimse tanıtmıyordu ama Eurovision’dan sonra daha fazla tanındık. Ben Eurovision’un katılan sanatçıya çok yararı olduğunu düşünüyorum hala da yararının çok olduğunu düşünüyorum. En azından Avrupa çapında bir isminiz oluyor”(Eurovision’a Doğru 11. Bölüm).

1986 yılında yarışmaya az sayıda şarkı başvurur ve seçici kurul yalnız dördünü finalde yarışmaya değer bulur. Böylece 15 Mart 1986’da Ankara Arı Stüdyosu’nda yapılan Türkiye finalinde dört şarkı yarışır (Tablo 19). Seçici kurul sonuçları açıkladığında ilginç bir durum ortaya çıkar. Melih Kibar’ın “Halley” ve Olcayto Ahmet Tuğsuz’un “Dünya” adlı şarkıları seçici kuruldan ortak sekizer puan alırlar. Böyle bir durum olduğunda TRT’nin şartnamesi gereği jüri başkanı kime oy verdiyse çift oy sayılmaktadır. Bu durumda jüri başkanının oyu “Halley”e gittiği için Türkiye’yi temsil etmesi için sözleri İlhan İrem’e, beste ve düzenlemesi Melih Kibar’a ait “Halley” seçilir.

Fakat “Halley” parçası Norveç’e gitmeden önce grupta ilgili bir sorunla karşılaşır. Grubun kadrosunda yer alan Seden Kutlubay (sonradan Gürel) özel nedenlerle yarışmaya gitmekten vazgeçtiğini açıklar. Melih Kibar yeni bir vokal bulma sorununu daha önce birlikte reklam cıngılı ve benzeri küçük denemeler yaptığı Candan Erçetin’i gruba dahil ederek çözer (Dilmener, 2003:321). Büyük final 3 Mayıs 1986 tarihinde Norveç’in kıyı kenti Bergen’de yapılır. Klips ve Onlar grubunun seslendirdiği “Halley” 9 ülkeden toplam 53 puan alarak yarışmayı 9. sırada tamamlar (Tablo 20). Bu durum Türkiye’de çok olumlu karşılanır. Türkiye Eurovision Şarkı Yarışması serüveninin on birinci senesinde ilk ona girmeyi başarmıştır (Kuyucu, 2011:158).

Yarışmanın Türkiye finalinde birinci olan Klips ve Onlar grubunun solisti Sevingül Bahadır yarışma sonrası düşüncelerini şöyle aktarır:

“1985 yılının son günlerinde TRT sanırım ne yapacağını bilmiyordu bu seneki Eurovision’la ilgili ve sanırım dört besteciye görev verdi bunlardan biri de Melih Kibar’dı. Melih Kibar’la ben o sıralar jingle söylüyordum, arkadaşlarla birlikte çeşitli şarkıcılara vokaller yapıyorduk. Melih Kibar’a bu görev gelince ve bize sorunca biz de bilmiyoruz dedik ve bize birden bir parça çalmaya başladı. “Halley”di ama sözleri yoktu. Daha sonra sözler için İlhan İrem’e

gidildi ve o aldı parçayı. O sene Halley kuyruklu yıldızı dünyaya çok yakın geçtiği için ve dünyaya umut vermesi dileğiyle “Halley” in şarkı sözlerini yazdı hepimiz çok sevdik. Ankara’daki rakiplerimiz çok güçlüydü ve biz daha önce böyle bir platforma çıkmamıştık. Pek birinci olacağımız öngörülüyordu ama olduk. İlk provada parça çok iyi tepkiler aldı. Avrupa’daki elemelerde ilk başlarda ikinci sıradaydık daha sonra malum Kuzey ülkelerinin vermediği puanlardan sonra yarışmayı 9. Sırada bitirdik” (Eurovision’a Doğru 11. Bölüm).

1987 yılında seçici kurul Türkiye finali için daha önceki yıllarda olduğu gibi başvuran şarkılar arasından on parçayı finalde yarışmaya değer bulur. Fakat bu yarışma için ilginç bir durum söz konusudur. Bu on şarkı arasında amatör kimse yoktur, hepsi profesyonel sanatçıların şarkılarıdır. Türkiye finalinde birinci olacak şarkıyı TRT tarafından belirlenen seçici kurul belirler. Bu kategoriler, Kurum Personeli, Hafif Müzik Denetleme Kurulu Üyeleri, Besteciler, Kuruluş Temsilcileri, ses sanatçıları Neco ve Ajda Pekkan ve sinema sanatçıları Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit’den oluşur (Kuyucu, 2011:165).

Finalin ilk tur oylamasında bu eserlerden sadece beşine (Tablo 21) oy verilir. Şartname gereği de birinci turda bir eserin üçte iki çoğunluğu sağlaması gerekir. Böyle bir durum ortaya çıkmadığı için ikinci tur oylamaya geçilir. Bu oylamada artık salt çoğunluk yeterli olduğu için bestesi Olcayto Ahmet Tuğsuz’a ait düzenlemesi Garo Mafyan’a ait, Seyyal Taner ve Grup Lokomotif tarafından seslendirilen “Şarkım Sevgi Üstüne” toplam 9 oy ile birinci seçilir.

Yarışmanın Avrupa finali 9 Mayıs 1987’de Belçika’nın başkenti Brüksel’de yapılır ve Seyyal Taner ve Grup Lokomotif ‘in birlikte seslendirdiği “Şarkım Sevgi Üstüne” şarkısı ise sıfır puan alarak yarışmayı sonuncu olarak tamamlar (Tablo 22). Bu sonuç Türkiye’nin Eurovision tarihinde ikinci kez yaşadığı bir durumdur. Elbette Türkiye’de yankı uyandırır. Kimileri bu sonucun siyasi olduğunu söylerken kimileri de performans yetersizliğinden kaynaklandığını ileri sürer.

Bazı sanatçıların görüşleri de şöyledir: Selmi Andak: “Türkiye adına üzüldük. Yarışma parçamız 1975 yılından bu yana en kötüsüydü. Abartılmış showlar, hareketler yerine şarkı söyleseydik daha iyi olurdu”. Esin Engin: “TRT’nin oluşturduğu jüri müzikle ilgisi olmayan kişilerdi. Bizimkiler tepindi bütün Avrupa şarkıyı söyledi”.

Orhan Gencebay: “Bestenin yapısında hata vardı. Kendi müziğimize göre beste yapmışız. Avrupalıya hiçbir şey veremedik”. Zerrin Özer: “Yarışan parçaların hepsi çok iyiydi. Yunanistan bile bizden çok daha iyi beste yapmış”. Ayşegül Aldinç: “Türkiye’yi izlerken beğendim, çocuklar ellerinden gelenleri yaptılar”. Sibel Egemen: “Performans iyi değildi. Hataları oldu, ancak parçamız çok da kötü değildi” (Kuyucu, 2011:170).

O yıl Seyyal Taner’le birlikte Brüksel’e birlikte giden Bülent Osma, “Seyyal sahnede deliler gibi koştu, bir şeyler yaptı. Bence şarkıyı söylese iyi olurdu” ifadelerini kullanır (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).

Yarışmanın Türkiye finalisti Seyyal Taner yarışma sonrası ulusal finalde ve Avrupa finalinde yaşadıklarını şöyle anlatır:

“Eurovision’u duyunca heyecanlananlardan biri de benim. Bizim katıldığımız yıl 1986’ydi. 86 senesinde Olcayto Ahmet Tuğsuz’un “Dünya” isimli şarkısıyla katıldık ama o yıl iki tane birinci çıktı yarışmanın finalinde fakat onlar diğer grubu seçtiler. Olcayto Ahmet Tuğsuz çok hırslı bir adam olduğu için bu olmaz seneye bir daha katılacağız dedi ve 87 senesinde tekrar katıldık ve finalde birinci olduk ve Eurovision’a gitmeye hak kazandık. Türkiye’nin her bölgesinde çekimler yapıldı ve tanıtım filmiyle beraber Eurovision’a hazırlandık ve gittik. Orkestra şefimiz Garo Mafyan’dı. Biz gruptaki tüm arkadaşlar birçok lisan bilen insanlarız doğal olarak basın toplantılarında çok güzel cevaplar verdik. Fakat yarışma gecesi Garo Mafyan tempoyu biraz yüksek verdi. Bir 14 15 saniye oynamış, bu çok önemli yani üç dakikalık şarkılarda temponun bu kadar yüksek verilmesi bizi olduğundan daha fazla ritmik söylemeye ve dans etmeye götürdü ve şarkının ruhu kaçtı. Biz finalimizi çok iyi yaptık ama hani vardır ya devletlerarası ilişkiler, komşuculuk ilişkileri, o günkü Türkiye’nin politikasıyla alakalı hiç de hoş olmayan bir neticeyle geri döndük. Bu beni çok etkiledi. Uzun bir müddet kendime gelemedim çok üzüldüm. İngiltere’ye gittim ve bir sonra ülkeme söndüm ve beni kendime getirir diye albüm çalışmalarına başladım” (Eurovision’a Doğru 12. Bölüm).

Yarışmanın yapıldığı sıralarda Seyyal Taner, “Leyla” adlı son albümüyle listelerdedir. Türkiye finali sonrasında gelen birincilik sonucu, normalde satışı fazla olmayan albüm satmaya başlar fakat yarışmanın Avrupa finallerinden sonra sanatçının albümü tamamen düşer (Dilmener, 2003: 326).

1988 yılı Türkiye finalleri için TRT, daha önce bazı ulusal finallerde tercih ettiği gibi sipariş yöntemiyle 17 besteciye görev verir. Fakat Atilla Özdemiroğlu finalde yarışmak istemediği için final 16 sanatçıyla yapılır (Tablo 23). Kayahan, Grup Gündoğarken, MFÖ, Aslı Kırıcıoğlu, Selçuk Başar, Esin Engin, Selmi Andak, Ali Kocatepe, Erol Sayan, Turhan Yükseler, Melih Kibar, İlhan İrem, Buğra Uğur, Uğur Başar, Selahattin İçli ve Grup Piramit, şarkılarını teslim eder. Şarkıların büyük bir kısmı genç isimler tarafından seslendirilir. Yarışmadaki bu gençleşme hareketi, basını oldukça heyecanlandırır ve “Eurovision meşalesi yakıldı” şeklinde başlıklar atılmasına sebep olur (Dilmener, 2003: 330). 13 Şubat 1988 akşamı gerçekleşen finalde 16 eser arasından da seçici kurul “Sufi” ve “On İkiden” i eşit oy alınca yine şartname gereği jüri başkanının oyu çift sayıldığından finalin kazananı MFÖ ile “Sufi” olur. “Sufi” kamuoyunda Eurovision kalıplarından uzak olmasına dair eleştirilere maruz kalır. Bunun üzerine MFÖ şarkıya Alman aranjör Peter Schon’a yeni bir düzenleme yaptırır. Yarışmanın Avrupa finalleri için “Sufi” nin İngilizce versiyonu da hazırlanır ve şarkının Türkçe ve İngilizce versiyonunun makara bantları İsveç, Hollanda, Yugoslavya, İtalya, Fransa, Belçika, Almanya, İrlanda ve İsviçre gibi ülkelere, video klipleri de bazı ülkelere gönderilir. MFÖ yarışma için TRT’den iyi tanıtım desteği alır. Şarkının bant kayıtları da Amsterdam’da Wisseloord stüdyosunda yapılır (Kuyucu, 2011:179).

1988 Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finalleri Dublin’de gerçekleştirilir. 21 ülkenin katıldığı yarışmada “Sufi” 37 puan toplayarak 15. olur (Tablo 24). Yarışma sonrası MFÖ’nün aldığı sonuçtan çok Atilla Şereftuğ’un, İsviçre adına bestelediği şarkının Celine Dion tarafından yorumlanması ile birinci olması konuşulur. Yarışma sonrası bazı sanatçıların görüşleri şöyledir: Atilla Özdemiroğlu: “Mazhar, Fuat, Özkan’ın hakkı 37 puan değildi, daha fazlasıydı”. Ersin Engin: “Birlikte çalıştığım Atilla Şereftuğ’un başarısına çok sevindim. Türkiye’nin aldığı puan ise yeterliydi, kanımca bu yıl puanlamaya politika karışmadı”. İlhan İrem: “Sonuç oldukça adil. Mazhar, Fuat, Özkan çok iyi yarıştılar, ancak parçayı bu kadar oryantal hale sokmamalıydılar” (Kuyucu, 2011:181). Grubun vokallerinden biri olan Fuat Güner ise o yıl gerçekleşen yarışmayla ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

“88 yılında yine halkın telefonları yoktu, jüriler vardı, onlar değerlendiriyorlardı. 85 yılında başımıza gelen “Sufi” de de başımıza geldi. Çok beğenilmesine ve çok sevilmesine rağmen hatta böyle bir konu işlememizin yabancı basında çok olumlu tepki almasına rağmen İsveç gazetesinde ertesi gün “Kalbimi Ateşe Verdiler” diye bir başlıklı yazı çıktı. Mazhar Fuat Özkan’ın başarılı performansı diye ama biliyorsunuz yine birtakım politik nedenlerden o zaman puanlar çok düşük tutuluyordu Türkiye için. Ama bu 88’de yaptığımız “Sufi” parçası hala konserlerimizde çaldığımızda büyük reaksiyon alan bir parçadır. Biz ülkemizi iki kere Eurovision’da temsil etmiş olduk” (Eurovision’a Doğru 12. Bölüm).

1989 Eurovision Şarkı Yarışması finalinden sonra Almanların en büyük firmalarından biri olan ZYX, yarışmada elde edilen sonucu umursamadan grup ile ilgilenir ve bu şarkıya özel olarak yaptırdığı mix’leri, bir 45’lik ve bir maxi single üzerinde Avrupa’da satışa sunar (Dilmener 2003: 330).

1989 yılı Türkiye finalinde rekor denilebilecek sayıda, toplam 16 şarkı yarışır (Tablo 25). Ankara’da gerçekleştirilen ulusal finalde halk jürisi sistemine geri dönmüştür. Bu halk jürileri: 7 coğrafi bölgede TRT’nin radyo televizyon istasyonlarının olduğu illerde Avrupa final jürisine uygun olarak 16-65 yaş grubu arasında 8’i erkek 8’i kadın değişik yaş gruplarından ve kesinlikle profesyonel müzisyen olmayan kişilerden oluşur. Bu halk jürisi tıpkı Eurovision Şarkı Yarışması’nın Avrupa finallerinde olduğu gibi 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 şeklinde puan verir. Puanlama sonucunda Timur Selçuk’un bestesi “Bana Bana” halk oylaması sonucu toplam 71 puan alır. Timur Selçuk Türkiye’nin ilk katıldığı Eurovision Şarkı Yarışması’nda yarışan “Seninle Bir Dakika”nın orkestra şefliğini yapmıştır. 1989 yılında kendi bestesi için orkestrayı yönetecek olan Timur Selçuk yarışmadan önce “Bu bir yarışmadır, her türlü sonuç alınabilir. Önemli olan sahnede başarılı olmak ve Türkiye’yi iyi biçimde temsil etmek. Bunun dışında bir şey düşünmüyorum” demiştir (Dilmener, 2003: 189).

1989 Eurovision Şarkı Yarışması 6 Mayıs 1989 yılında İsviçre’nin Lozan kentinde düzenlenmiş, Türkiye adına “Bana Bana” ile yarışan Grup Pan toplamda 5 puan alarak yarışmayı 21. sırada tamamlamıştır (Tablo 26). Grup Pan’ın üyelerinden biri olan Hazal Selçuk yarışmanın Avrupa finallerinden sonra düşüncelerini şöyle aktarır:

“ Lozan’a gittiğimizde oradaki çeşitlilik benim çok hoşuma gitti. Değişik ülkelerden değişik sanatçıların gelmesi ve değişik dillerde söylenmesi çok hoşuma gitti. Türkiye o zamanlar Avrupa’nın çirkin ördek yavrusuydu bence Eurovision zamanında. Kültürel sınırlar çok keskindi. Ve bizim katıldığımız parça çok değişik bir parçaydı ve Eurovision modasına çok uygun bir parça değildi ve sondan birinci olmuştuk fakat benim için süreç çok zevkliydi. Çeşitliliğin içinde yer almak ve o sınırların sadece politikada olduğunun görmek değişik sanatçılarla bir arada olmak çok güzeldi” (Eurovision’a Doğru 12. Bölüm).

Yarışma sonrasında Türkiye’den yarışmayı izleyen yorumcuların eleştirileri ise Timur Selçuk’un başarılı bir yarışma çıkarttığı yönündedir. Bazı sanatçıların yarışma sonrası yorumları şöyledir: Önder Bali: “Böyle başa böyle traş. Şarkının aldığı 5 puan bile bizim için başarıdır. Kafalar değişmedikçe bu sonuçlara mahkumuz”. Nilüfer: “Bana Bana” dan hoşlanmadım. Bunu daha öncede belirtmiştim. Biz Akdeniz şarkısıyla gitmeliyiz”. Edip Akbayram: “Şarkımız Avrupa normlarına uygun değil”. Orhan Gencebay: “Bana Bana” pek sıcak değildi. Yarışmaya daha başka parçalarla gidebilirdik. Bence Eurovision’a giderken iki noktayı göze almak gerekiyor. Ya batılı ülkelere uygun bir şarkı yapmalıyız ya da öz müziğimizin en iyisini yapmalıyız”. Barış Manço: “Parçamız kötü filan değildi. Bizim ne müziğimiz, ne aile yapımız ne de sosyal yapımız Avrupalı değil”. Erol Evgin: “Bana Bana” Türk halkının beğenisine uyan bir şarkıydı. Bana göre Timur Selçuk ve Grup Pan başarılıydı. Eurovision Şarkı Yarışması bizim müzik zevkimizi yansıtan bir yarışma değil. Yine de her yıl katılmamızı uygun görüyorum”. Yıldırım Gürses: “Manevi bir dayak yemiş gibiyim. Timur’dan herkes çok iyi şeyler bekliyordu. Demek ki biz Batı’yı bu kadar taklit edebiliyoruz”. Cem Karaca: “Hala sonucu sindiremedim. Şarkının değeri kesinlikle bu değildir. Demek ki bir takım lobi numaraları var. Timur Selçuk özellikle orkestrasını çok başarılı yönetti” (Kuyucu, 2011:191-192).

3.4.3.3. 1990’larda Eurovision Cazibesini Kaybediyor

1990’lı yıllar Türkiye’de olduğu gibi tüm dünyada da pek çok önemli değişimin yaşandığı bir dönemdir. Türkiye’deki gelişmelerin bağlamımız açısından en önemlisi özel radyo ve televizyonların yayın hayatına başlamasıdır. Dolayısıyla TRT’nin başlangıçtan beri sürdürdüğü yayın tekeli sona ermiştir. Böylece Eurovision,

piyasanın ve devletten 1990’da izin alan ticari yayıncılığın çeşitliliği yanında sönük kalmaya başlamıştır. Başka bir deyişle özel/ticari yayıncılığın hayli muhafazakar bir yayıncı olarak devlet denetimli bir medya olan TRT’yi gözden düşürmüştür. Zaten 1980’lerin ortalarında, Türkiye’nin serbest-pazar politikalarıyla belirlenen politik ikliminde ticari müzik piyasası canlanmıştır. 1990’lar Türkiye’deki müzik endüstrisi, müzik yapımının her boyutunda yerleşik bir profesyonelleşmeye sahiptir ve artık endüstrinin yarışmayı kullandığı ile ilgili makul şeyler söylemek mümkün değildir. Zaten 1990’lara gelindiğinde bile Türkiye’nin yarışmadaki puanları umut kırıcıdır. Ayrıca Eurovision tartışması sönümlenmeye başlamıştır. Ancak TRT 1990’lı yılların başında da yarışmaya katılmayı sürdürmekte kararlıdır.

1990 yılında gerçekleşecek Türkiye finalleri için TRT değişik bir yöntemle - amatör profesyonel herkese açık- bir yarışma düzenler. Fakat diğer yıllarda yapılan ulusal finallerin dışında buna ek olarak amatör profesyonel herkes yarışırken TRT on tanınmış besteciye doğrudan şarkı sipariş eder. Yapılan bu düzenleme sonrası yarışmaya amatör profesyonel 123 yarışmacı katılır. Daha sonra da seçici kurul bunlardan beşini finale bırakır. Bestecilerden gelen diğer on şarkıyla beraber toplam 15 şarkı Türkiye finaline kalır (Tablo 27).

1990 Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye finaline katılan çoğu yorumcu sonraki yıllarda adından çok söz ettiren sanatçılar olarak karşımıza çıkar. Örneğin Sertab Erener, İzel, Ercan Saatçi, Çelik, Sevingül Bahadır, Rüha Ersavcı, Candan Erçetin, Cenk Sökmen, Sibel Tüzün, Reyhan Karaca gibi isimler o dönemde bu yarışma sayesinde kendilerini tanıtmaya imkanı bulur. Dolayısıyla 1990’ların ilk yıllarının özel/ticari kitle iletişim araçlarının henüz deneme evresinde olduğu bir dönem olduğu söylenebilir.

Eurovision Türkiye finali 24 Şubat 1990 gerçekleştirilir. Oylama, daha önceki yılda olduğu gibi 7 coğrafi bölgede bulunan TRT’nin radyo televizyon istasyonlarında toplanan halk jürileri tarafından verilen puanlarla gerçekleşir. Halk jürisiyle toplanan oylar sunucunda 89 puan alan “Gözlerinin Hapsindeyim” şarkısıyla

Kayahan, yarışmayı birinci sırada tamamlar. Bu zamana kadar Türkiye finallerine dört kez katılan Kayahan beşinci kez katıldığı yarışmada bu kez birinciliği elde eder.

Yarışmanın Avrupa finalleri sonrası düşüncelerini Kayhan ise şöyle anlatır:

“Türkiye finallerini çok önemsiyordum ben, çünkü o zamanlar biz kendimizi tanıtmak için bundan daha iyi bir yol bilmiyorduk ve şu an için de Türkiye’de bunun için başka bir yol yok. Ve ben TRT’ye şunu söylemek istiyorum Türkiye’de hala bu elemeler yapılsın ki adamı olmayanlar gelip Türkiye’de kendini tanıtılsınlar. “Melonkoli” ve “Gözlerinin Hapsindeyim”’i yazarken önce Türkiye çok sevmeliydi şarkıyı. Gözlerimin Hapsindeyim için bir Fransız aranjör gelmişti parçaya bir şeyler yaptı ama ben bunu yapamam dedim sonra Ümit Eroğlu’yla dört saatte baştan aranjmanını yaptık. “Melonkoli” ve “Gözlerinin Hapsindeyim” Türkiye’de hala gece klüplerinde söylenen hala pek çok şarkıcının repertuarına koydukları şarkılardır. Buradan şunu anlatmaya çalışıyorum yazdığımız şarkı bu ülkede sevimli en azından anlaşılmalı işte bu yüzden Türkiye ayaklarının Avrupa’dakinden daha önemli olduğunu düşünüyorum” (Eurovision’a Doğru 13. Bölüm).

1990 Eurovision Şarkı Yarışması finalleri 5 Mayıs 1990 tarihinde Zagreb’de yapılır. Kayahan, “Gözlerinin Hapsindeyim” adlı şarkısıyla 21 puan toplayarak yarışmayı 17. sırada tamamlar (Tablo 28). “Gözlerinin Hapsindeyim”, gerçekten de Kayahan’ın ifade ettiği gibi Türkiye’de çok popüler oldu. Kayahan, Eurovision Şarkı Yarışması’nın promosyon avantajını kullanan belki de son sanatçıydı. Ancak yine benzer pek çok tartışma oldu. Bunlar içinde en önemlisi söz konusu şarkının pop müzik standartlarına uymadığı idi. Zira Kayahan, makamsal unsurları şarkılarında etkili bir biçimde kullanan bir popüler müzik bestecisiydi.

1991 yılındaki yarışmanın Türkiye finalleri için TRT, 1990 yılında uyguladığı yöntemin aynısını hayata geçirir. Uygulanan bu yöntem sonrası finale 14 şarkı kalır (Tablo 29). 9 Mart 1991 tarihinde Ankara’da yapılan Türkiye finalinde 1975’den bu tarihe kadar uygulanmayan bir yöntem ilk kez uygulanır. 1991 yılı yarışmasına katılan yorumcular şarkılarını, orkestra eşliğinde değil de yarı playback denilen önceden hazırlanan playback alt yapılar üzerine yapabilecektir. Ancak bununla birlikte oylama yönteminde herhangi bir değişiklik yapılmaz. Bir önceki yılda uygulandığı gibi Türkiye’nin 7 bölgesinde merkez illerde yer alan halk jürileri oylama yapar. Bu oylama

sonucunda “İki Dakika” şarkısıyla İzel Çeliköz, Can Uğurluer, Reyhan Karaca grubu halk jürisinden aldıkları 68 puanla birinci olur.

Yarışmanın Avrupa finali 4 Mayıs 1991 tarihinde Roma’da yapılır ve “İki Dakika” şarkısıyla 7 ülkeden toplam 44 puan alan Türkiye yarışmayı 12. sırada tamamlar (Tablo 30). Bu yarışmanın finalinde ilginç bir sonuç yaşanır. İsveç ve Fransa toplam 46 puan alır. Bu sonuç sonrası Avrupa Yayın Birliği’nin 1975 yılından sonra oylama sisteminin değişmesiyle birlikte aldığı kural devreye sokulur. Bu kurala göre eğer iki ülke ya da fazlası aynı puanla birinci olursa hangisinin daha çok 12 puan aldığına bakılır, bakıldıktan sonra tekrar eşit olduğu görülürse, 10 puanı kim en fazla almışsa o birinci seçilir. Bu kural doğrultusunda Fransa’nın iki kez, İsviçre’nin de beş kez 10 puan aldığı görülünce yarışmayı İsveç kazanır.

Yarışmanın Avrupa finallerinde “İki Dakika” şarkısıyla yarışan İzel Çeliköz, Can Uğurluer, Reyhan Karaca’dan oluşan grubunun elde ettiği sonuç, Klips ve Onlar grubunun seslendirdiği “Halley” şarkısından sonra Türkiye’nin kazandığı en iyi ikinci derecedir. Yarışmadan sonra hemen hemen herkes sonuç hakkında olumlu yorum yapar: Ali Kocatepe: “Ekibimiz çok başarılıydı ve daha üst sıralarda yer almalıydı”. Aytan Alpman: “Kimin ne yaptığı belli değil, neye göre puan veriliyor belli değil. Bizim çocuklar çok şirin çok tatlıydı”. Ayşegül Aldinç: “Çok iyi bir yarışma çıkarttık”. Sezen Cumhuri Önal: “Demek ki Türkiye’den de iyi şarkılar çıkıyor. Umarım bu başarının devamı gelir”. Esin Avşar: “Türkiye gıdım gıdım ilerliyor”. Fuat Güner: “Bence Türkiye’nin aldığı puan iyi”. Mazhar Alanson: “Türkiye’nin aldığı derece gayet iyi”. Şarkının besteci Şevket Uğurluer ise yarışma sonrası görüşlerini şöyle aktarır:

“1991 de biz birinci sırada çıkmıştık, ilk başta ses ayarında bir şey olmuştu. On saniye kadar ses gitti ve yıkıldığım andır. Neyse ki sonra haloldu ve birinci olduk, bu yarışmalar çok faydalı aslında orada birinci ya da sonuncu olmak hiç önemli değil önemli olan Türkiye’yi tanıtmak. Bizim yarışmayı Toto Cutugno sunmuştu. O zaman için bizim için sonuç iyiydi. O zaman televoting yoktu jüriler telefonla bağlanıp puanlarını veriyorlardı” (Eurovision’a Doğru 13. Bölüm Part 2).

1992 yılında Ankara’da yapılması planlanan Türkiye finali bir gün önce Erzincan’da meydana gelen deprem nedeniyle canlı yayında yayınlanmaz ve program

bir hafta sonraya ertelenir. Canlı yayında yayınlanmasa da 14 Mart akşamı sanatçılar Ankara’da büyük orkestra eşliğinde şarkılarını okur ve band kayıtları yapılır. Yarışmanın Türkiye finalleri bir hafta sonra 21 mart tarihinde yayınlanırken de o yarışmaya katılan bütün besteci, söz yazarı, aranjör vb. herkes yarışmayı İstanbul’dan izleme imkanı bulur. Türkiye final elemeleri için önceki iki yılda uygulanan daha doğrusu 1990 yılında başlayan aynı yöntem uygulanır. Bu doğrultuda 13 eser yarışır (Tablo 31). Yarışmanın final oylaması daha önceki iki yılda olduğu gibi halk jürisi tarafından yapılır fakat bu yarışmanın final oylamasında bir ilk yaşanır. 1992 yılında Türkiye’de çok yaygın olan ve kısa mesaj servisi gibi çalışan 900’lü hatlar vardır. O yılda isteyenler bu 900’lü hatlardan da oylarını göndererek yarışmanın sonucuna katkıda bulunur. Yarışmanın sonucunda da halk jürisinden gelen oylar ve 900’lü hatlardan gelen oyların toplam sonuçları alınır. Sonuç olarak 1992 finalinde yarışan 13 eser arasından Aylin Vatankoş’un seslendirdiği “Yaz Bitti” adlı şarkı birinci olur.

Ağırlıklı olarak profesyonel şarkıcıları kullanan Türkiye uzun bir aradan sonra ilk kez hiç tanınmayan bir solisti Avrupa finaline göndermiştir. Bu durum sanat ve müzik dünyasının pek çok ünlü ismi tarafından eleştiri konusu olmuştur. Yarışmanın ulusal final elemeleri sonrasında yorumlar şöyledir: Seyyal Taner: “Yaz Bitti”nin şansı ne olur bilmiyorum”. Suna Yıldızoğlu: “Yaz Bitti” benim favorimdi, performansı iyiydi”. Şevket Uğurluer: “Birinci olan parça Eurovision normlarında bir şarkı”. Sezen Cumhuri Önal: “Birinciliği kazanan ekip gerçekten de iyi hazırlanmış, Eurovision’da şansımızın olacağına inanıyorum”. Önder Bali: “Bu kadar masrafa yazık. TRT’nin parası çok galiba, jüri bu parçaları nasıl seçmiş Malmö’deki şansı için konuşmak istemiyorum”. Neco: “Sonuç ne olur bilmiyorum”. Yonca Evcimik: “Şansı ne olur bilmiyorum”. Aşkın Nur Yengi: “Birinci olan parça çeşitli tartışmalara yol açacak gibi. Çoğunluğun birincisi değil, fazla bir şansımızın olduğuna inanmıyorum (Kuyucu, 2011:221).

Aylin Vatankoş ise yarışmanın Avrupa finali öncesi düşüncelerini şöyle aktarır:

“Yaz Bitti”’nin sadece demosunu seslendirmek ve Ankara’ya elemelere göndermek amacıyla katılmışım. O zamanlar birinci olabileceğimi çok düşünmüyordum çünkü puanlama sistemi iller arasında yapılıyordu. Uluslararası elemelerde ülkemi çok iyi şekilde temsil ettiğime inanıyorum” (Eurovision’a Doğru 14. Bölüm).

37. Eurovision Şarkı Yarışması 23 ülkenin katılımıyla 9 Mayıs 1992 tarihinde İsveç’in Malmö kentinde gerçekleşir Yarışmanın finalinde Türkiye adına yarışan Aylin Vatankuş “Yaz Bitti” adlı şarkısıyla toplamda 17 puan toplayarak yarışmayı 19. sırada tamamlar (Tablo 32).

1993 yılında TRT, Türkiye final elemeleri için amatör, profesyonel herkese katılabildiği herkese açık bir yarışma düzenler. TRT, bu sene gerçekleşecek olan yarışmanın Türkiye elemeleri için hazırladığı şartnameye finalist şarkıların büyük orkestra modeline uygun yapılan playback kayıtlarının üzerine solistlerin canlı icraları ile sunulması gerektiği maddesini ekler (Kuyucu, 2011:226). Bu elemelere bu şartlar doğrultusunda 127 şarkı başvurur ve jüri bu şarkılardan 15’ini finale bırakma hakkı varken sadece sekizinin finalde yarışmasını doğru bulur (Tablo 33). 1993 Türkiye elemelerinde bir de ilk yaşanır. Elemeler, İstanbul’un o dönemdeki ünlü diskoteği Andromeda’da canlı olarak gerçekleştirilir. 18 ile 30 yaş arasındaki gençler bu yarışmayı izler ve dinledikleri şarkılar için oy kullanır. Onların verdiği oylarla sonuç belirlenir. Ayrıca bu gecede diğer final elemeleri gecelerinden farklı olarak oy sayımı yapılırken zaman kazanmak için Sertab Erener bir konser verir. Oy sayımı bittiğinde ise toplam 565 oyun 275’ini alan “Esmer Yarım” adlı şarkısıyla Burak Aydos birinci seçilir.

Yarışmanın Avrupa finalinin, Dublin’de yapılacağı düşünülürken final İrlanda’nın küçük nüfuslu bir kasabası olan Millstreet’de gerçekleştirilir. Finalde Burak Aydos, “Esmer Yarım” adlı şarkısıyla 10 puan alarak yarışmayı 21. sırada tamamlar (Tablo 34). Yarışmanın Avrupa finali sonrası alınan sonuç karşısında sanatçıların görüşleri ise şöyledir: Önder Bali: “Biz Müslüman ülke olduğumuz için kimse bize puan vermedi”. Seden Gürel: “Bizim Çocuklar ellerinden gelenin en iyisini yaptılar. Sonuç insanların zevkidir”. Melih Kibar: “Kayıtlar kötüydü. Alışagelmiş parça olması şansımızı kaybettirdi”. Sezen Cumhuri Önal: “Bizim parça iyiydi. Bizim müzik

adamlarımız bu yarışmaları görüp ders almalı”. Ayten Alpman: “Bizim parçamız çok sıradandı. Sonuç bana göre normal”. Erol Büyükburç: “Bizim şarkımız 55’li yıllarla 70’li yıllar arasında yapılan Amerikanvari şarkılara benziyordu. Onlara geçmiş yıllardan kalmış bir şarkı geldi. Aslında bizden de motifler taşınmalıydı. Ezgisiyle Amerikan bağımlısı bir ülke görünümü veriyor”. Kayahan: “Bizim ekip çok gençti. Daha fazla bir şey yapamazdı. Avrupalı tarzda yapılan şarkılara Avrupalı puan vermiyor. Kültürümüze neden sahip çıkılmıyor anlamıyorum” (Kuyucu, 2011:231).

Ali Cenk Aydın yarışmaya katılma sürecini ve yarışma sürecini şöyle özetler:

“Ben Türkiye elemeleri yapıldıktan sonra İrlanda’ya giden ekibe dahil oldum, o zamanlar Ankara’da öğrenciydim. Bizim ekip Türkiye finallerini kazandıktan sonra beni buldular. Ben bu ekibe ilk defa Nevşehir Ürgüp’e Türkiye’yi tanıtan bir tanıtım videosu çekmeye giderken katıldım. Bu parçaya daha önceden bir playback kayıt yapılmıştı daha sonra biz çaldık ve bizim çaldığımız kaydedildi stüdyoda. Hatta biz sahnede provalara çıktığımızda yaptığımız hareketler müzikle birlikte aynı olacaktı. Tamamen hareketleriniz aynı olacak denildi hatta biz stüdyoda ne çaldıysak tamamen onu çalışarak gittik. Half playback yaptık sadece solist ve vokaller canlı olarak söyledi. Bizim gittiğimiz sene genç bir imaj denenmişti böyle deri montlar, salaş montlar hani böyle asi bir gençlik, bu asi gençlerden oluşan genç bir imajımız vardı. Hatta Ankara’da bir sürü davulcu var hayır genç bir adam seçilmesi gerekiyor demişler. O yüzden o parçayı çalabilecek hem de genç olan birisini aradıkları için beni bulmuşlar. O zamanlar bizim parçamızı George Michael’ın “Faith” adlı şarkısına benzetiyorlardı. Katıldığımız basın toplantılarında bu konuşuluyordu ve gerçekten bizim parça “faith” e benziyordu. Fakat yine de iyi tepkiler aldık (Ali Cenk Aydın, Görüşme, 06.06.2017).

1993 Eurovision Şarkı Yarışması’nın finalinden sonra Avrupa Yayın Birliği yarışmaya katılan ülkelerin sayısındaki artıştan ötürü önemli bir karar alır. Bu karar 1994’de Türkiye’nin Eurovision’a katılmamasına yol açacaktır. Bülend Özveren bu kararın alınma sürecini şöyle aktarır:

“Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla İntervision’a bağlı olan Varşova’da merkezi olan Doğu blok ülkelerinin yayın kuruluşuydu İntervision, oraya bağlı olan eski Doğu Avrupa ülkeleri artık hürriyetlerini kazanınca Avrupa Yayın Birliği’ne üye olmaya başladılar ve birden bire de yarışmaya katılan ülkelerin sayısı çoğalmaya başladı. Böyle bir durum olunca da Avrupa Yayın Birliği bir karar aldı. Yarışma tamamlandıktan sonra son yedi ülke bir sonraki yarışmaya katılmayacaktı. Ve Burak Aydos otomatik olarak aldığı on puanla 21. Sırada yer

aldığı için Türkiye bir sonraki sene yarışmaya katılamadı. Avrupa Yayın Birliği herkes katılmak istediği için yarışmaya dedi ki: Önce kendi aranızda bir eleme yapmanız gerekiyor. Bu elemelerde başarılı olan üç ülkeyi alıcaz ve neticede Bosna Hersek, Slovenya, Hırvatistan, Macaristan, Slovakya, Romanya ve Estonya eski Doğu Avrupa ülkesi yedi ülke 3 Nisan 1993 tarihinde Slovenya'nın başkenti Ljubljana'da özel bir elemine yarışmasına katıldılar ve oradaki sonuca göre Bosna Hersek, Hırvatistan ve Slovenya ilk kez Doğu Avrupa ülkeleri olarak Eurovision'da yarışma hakkını elde etmiş oldu (Eurovision'a Doğru 14. Bölüm).

1995 yılında TRT, 1993 yılındaki başarısızlığın ardından Türkiye elemeleri için herkese açık bir yarışma düzenlemek yerine ünlü bestecilere şarkı sipariş etme yöntemine tekrar dönüş yapar. Bu çerçevede Türkiye'de isim yapmış on besteciye sipariş verilir. 18 Mart 1995 tarihinde Ankara'da gerçekleştirilen Türkiye final elemelerine TRT Hafif Müzik Orkestrası ve Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası'ndan elemanlar katılır. 49 kişiden oluşan bu orkestrayı Turan Yükseler yönetir. Final gecesi yarışan 10 şarkı (Tablo 35) arasından Arzu Ece, "Sev" ile birinci olur.

TRT'nin sipariş verdiği on besteci şarkılarını 18 Mart tarihinde Ankara Arı Stüdyosu'nda seslendirir. TRT seçici kurulu yarışma finalinden üç gün önce Melih Kibar'ın "Sev" adlı bestesini seçer fakat bu parçanın yorumcusunun değiştirilmesini ister. "Sev" o güne kadar Yeşim Dönüş Işın tarafından seslendirilirken TRT'nin bu talebi üzerine Melih Kibar şarkının yorumu için Arzu Ece ile anlaşır. 1996 Türkiye elemelerinde "Önce Sen Vardın" adlı şarkının aranjörlüğünü yapan Ömer Hulusi Er, bu değişiklik ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

"Melih Kibar'ın "Sev" adlı şarkısını Türkiye final elemelerinden önceki provalarda ismini tam olarak hatırlayamıyorum ama başka birisi seslendirmişti. Arzu Ece'yi biz ilk defa Türkiye elemelerinde gördük. Bu durum çok hoş değildi. Çünkü eğer elemelere katılan herkesin böyle bir hakkı varsa neden böyle bir durum daha önceden söylenmedi ki... Çıkan sonuç da bu değişiklik isteğinin olduğu zaman belliymiş gibiydi" (Ömer Hulusi Er, Görüşme, 26.10.2017).

1995 Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finali 13 Mayıs 1995 tarihinde İrlanda'nın başkenti Dublin'de ikinci kez The Point Theatre'da gerçekleştirilir. Yarışmaya 23 ülke katılır, puanlama ve jüri sistemi aynıdır. Yarışmanın finalinde Arzu Ece "Sev" adlı şarkısıyla 21 puan alır ve yarışmayı 16. sırada tamamlar (Tablo 36).

Alınan bu derece bir sonraki yıl Türkiye'nin yarışmaya katılabilmesini sağlayan bir sonuçtur.

1996 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye elemeleri için bir önceki yıl uyguladığı sipariş sisteminden yine vazgeçer ve halka açık bir yarışma düzenler. Elemelere 96 şarkı başvurur. Seçici kurul bu 96 şarkıdan 10'unu finalde yarışmaya değer bulur (Tablo 37). 17 Şubat 1996 tarihinde gerçekleşen Türkiye elemelerinde "Beşinci Mevsim" adlı şarkı birinci seçilir. "Beşinci Mevsim" in solisti Şebnem Paker 1996 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nda nasıl yer aldığını kendisiyle yapılan görüşmede şöyle anlatır:

Aslında ben kişisel olarak başvuruda bulunmamıştım. O dönem zaten ben lise son öğrencisiydim. Hem konservatuarda okuyordum hem de Levent Çoker'in stüdyosunda jinglelar vs. o tür çalışmalar için gidiyordum oraya. Dolayısıyla kendisi finallere katılınca beni solist olarak tercih etti ben de tabii ki çok mutlu oldum. Açıkçası benim o dönemim çok maceralıdır. 18 yaşındayım, topuklu ayakkabıyı bile ilk defa sahnede giymişimdir" (Şebnem Paker, Görüşme, 15.10.2015).

Yarışmanın Türkiye final elemelerine "Vazgeç" adlı şarkının söz yazarı ve bestecisi olarak katılan Savaş Savaşan bu elemelere katılma sürecini ve o gece yaşananları şöyle aktarır:

"Vazgeç" de üniversite son sınıftaydım ben. Ama bunun evvelinde hani bir gün çalışmalarımız olabilir diye kendimize şey diyordum yani yarışmaları izliyordum hani Eurovisionları bir dönem hatta çok sıkı takip ediyordum hepsini bilirdim kim yarıştı hangi şarkıyla Türkiye finallerinde ve Avrupa finallerinde kim kazandı diye sonra üniversite üçüncü sınıfta bizim Sedat'la arkadaşlığımız gelişti, o zamanlar şarkı sözleri yazıyorum besteler yapıyorum derken o zamanlar Taner abimiz vardı aranjör İzmir Operasında, onunla görüştük ve onunla bir araya geldik ve üçlü bir ekip oluştu. "Vazgeç" i besteledim, 94 yılıydı. Ve "Vazgeç" i besteledikten sonra işte Sedat o zaman onu çok beğenmişti. Tamer abiye dinlettik niye olmasın dedi ve 96 yılında yolladık Türkiye elemesine. O zamanda bütün oradaki kimler vardı Levent Çoker, Coşkun Demir, Mine Mucur diğer yarışmacılar olarak onlar falan o dönem bravo İzmir, çok güzel beste falan mesela orkestra falan bizim şarkı bittikten sonra yaylılar arşeleri vururlar ya nota sehпасına alkışlarlar bu şekilde beğendiklerinde sanki orkestra bile bizi tutuyordu ama üçüncü olduk o yarışmada (Savaş Savaşan, Görüşme, 08.07.2014).

“Vazgeç” şarkısının vokali Sedat Yüce⁵³ ise bu süreci benzer cümlelerle aktarır:

“Çok güzel bir besteydi. Savaş’ın besteleri ben besteci olarak katılmadım o dönem. Düzenlemelerini de bizim operadan keman bölümünden bir Tamer abimiz var Tamer Albay yaptı. Sonra katıldık ve finale kaldık, deliler gibi sevindik. Hazırlıklar, provalar tabi çok amatörüz yani çok çok amatörüz kıyafetim kötü, herşey kötü şimdi bakıyorum youtube’da herşey korkunç geliyor. Çok amatörce ama çok güzel bir müzik var ortada. Çok güzel bir besteydi o zamanlar, çok güzel tepkiler almıştı” (Sedat Yüce, Görüşme, 22.05.2014).

1996 Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finali Norveç’in başkenti Oslo’da yapılır. Şebnem Paker yarışmayı 57 puanla 12. sırada tamamlar (Tablo 38). 57 puan Türkiye’nin o zamana kadar aldığı en yüksek puandır. Yarışma sonrası “Beş Mevsim” şarkısının bestecisi Levent Çoker düşüncelerini şöyle aktarır:

“Benim için Eurovision yolculuğu 1980’li yıllarda başladı. İlk önceleri 80’li yıllarda Eurovision orkestrasının tromboncusu ve keyboardcusu olarak başladı, daha sonra 90’lı yıllarda kendi parçamla katıldım hem besteci olarak hem de orkestrada yer aldım. Daha sonra 96 yılında kendi bestemle katıldım. Eurovision şarklı yarışması amatör bir şarkı yarışması olarak adlandırılır fakat bu kadar profesyonel bir organizasyon görmedim. Bunu ben Oslo’da gördüm. Hatta odalarımızdan provaları bile izleyebildik. 40 ülke arasından 12. Olduk” (Eurovision’a Doğru 15. Bölüm Part 2).

Bu arada hatırlatmakta yarar var. Avrupa Yayın Birliği’nin 1995 yılında aldığı bir kararla yarışmaya katılan tüm ülkeler, birinci olan ülke dışında şarkılarının ses kayıtlarını diğer ülkelere gönderir ve Avrupa finalinde olduğu gibi toplanan halk jürileri yalnız sesleri dinleyerek, yani görüntü olmadan değerlendirme yapar. Bunun sonucunda en az puanı alan ülkeler yarışma dışında kalır. İşte ilk kez uygulandığı zaman Almanya, İsrail, Danimarka, Macaristan, Rusya, Makedonya ve Romanya yarışma dışında kalır. Aslında Almanya bir referans ülkesi olmasına rağmen finalde yer alamaz.

⁵³ Sedat Yüce ilk olarak 1993 yılı Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye final elemelerine Şebnem Özşaran’ın “Gülümse” şarkısının vokalisti olarak katılır. Sedat Yüce ayrıca 1996 yılındaki Türkiye elemeleri dışında 1999 yılında yapılan yarışmanın Türkiye elemelerine kendi bestesi olan “Bırak Beni” adlı şarkısıyla katılan görüşme kişisidir.

1997 yılı Eurovision Şarkı Yarışması finalleri 1 Mart 1997 günü Bülend Özveren ve Meltem Ersan'ın sunumu ile Ankara Arı Stüdyosu'nda gerçekleşir. O gece finale seçici kurul tarafından 10 şarkı bırakılır. Finale kalan 10 eser 14 kişilik TRT seçili kurulu tarafından değerlendirilir (Tablo 39). Yapılan değerlendirme sonucunda 1996'da Türkiye'yi temsil eden Şebnem Paker Grup Etnik'le birlikte seslendirdiği “Dinle” şarkısıyla bir kez daha birinci olur. Böylece Levent Çoker, iki yıl üst üste besteci olarak birincilik kazanmış olur.

Yarışmanın Türkiye final elemeleri öncesi Levent Çoker'in kendisiyle yaptığı sohbeti Bülent Osma şöyle aktarır:

“Bana dedi ki abi seneye ilk üçteyiz. Ben de Türkiye’de birinci geleceğinin garantisi var mı ki dedim. Türkiye’de birinciyim burada da ilk üçteyiz dedi. Formülü çözdüm abi ben dedi. Çok basit formül dedi. Yerel ezgiler, iyi bir beste, iyi ritim ve akılda kalıcı tema ve tabii ki iyi şarkıcı. Çünkü Şebnem gerçekten iyi bir şarkıcı ve ona hayran oldular zaten” (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).

TRT o yıl birinci olan şarkı için bir CD-Rom hazırlar, Avrupa basına ve protokole dağıtılacak olan bu CD-Rom'da Türkiye'yi temsil edecek olan şarkı ve Türkiye'yi tanıtan görüntüler yer alır. Eurovision Şarkı Yarışması tarihinde ilk kez bir Türk şarkısına CD-Rom hazırlamak “Dinle” ye kısmet olur. 24 Prodüksüyon'un sahibi Oya Demirtok'un girişimi ve Raks'ın Desteği ile hazırlanan CD-Rom Türkçe-İngilizce-Fransız olmak üzere üç dilde hazırlanır (Kuyucu 2011:248).

1997 yılı aynı zamanda oylamada Televoting sisteminin ilk kez kullanıldığı yıldır. Televoting sistemini kendisiyle yapılan görüşmede Şebnem Paker şöyle anlatır:

“Sayı olarak tam aklımda değil ama o dönem televoting ilk defa denendi. Katılan ülkelerinden gelen oyların yüzde ellisi diğer yüzde elli de jüriden gelen puanlar değerlendirildi ve sonuç ortak bir şekilde çıktı” (Şebnem Paker, Görüşme, 15.10.2015).

1997 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'na finaline 25 ülke katılır (Tablo 40). Şebnem Paker ve Grup Etnik, Türkiye için o zamana kadar en iyi derece olan üçüncülüğü kazanır. “Dinle”nin elde ettiği derece üzerine çeşitli yorumlar yapılır. Bu yorumların başında bu başarının en büyük sebebi olarak, artık bu yarışmada telefon ile

oy verilebiliyor olması gösterilir. Yarışmadan sonra görüş bildiren sanatçılar şaşkın olmakla beraber sonuçtan memnundur: Nilüfer: “Demek ki insanlar otantik müzikten hoşlanıyorlar. Bütün yüreğimle inanıyorum ki bundan sonra da aynı başarıları kazanacağız”. Atilla Özdemiroğlu: “Türkiye, eski heyecanını başarısızlıklardan dolayı kaybetmişti. Sanırım bu başarıdan sonra tekrar gündeme gelecek”. Nükhet Duru: “Şarkıyı dinlemedim. Eşim şarkıda Türk ezgileri olduğunu söyledi. Yıllardır bizim söylediğimiz şeyler nihayet yapıldı. Türkiye’nin diğer yarışmalarda sonuncu olması bizim kötü olmamızdan kaynaklanmıyordu. Sorun uygun şarkıyı bulamamaktı”. Fatih Erkoç: “Demek ki iyi şarkılar yapılıncaya oluyormuş. Ben önceki başarısızlıklarım da hiç politik neden aramamıştım. İyi müzik yapılıncaya başarılı olunacağını biliyordum”. Sezen Cumhuri Önal: Umarım diğer yarışmalarda da bayrağımızı göklere çektiriler”. Timur Selçuk: “Bu uluslararası yarışmada elde ettiğimiz başarı beni çok mutlu etti” (Kuyucu, 2011:250-251).

Soru (Buket Genç): 1997 yılındaki üçüncülüğümüzde yerel ezgilerin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

G. M: Siz bunu yıllardır insanların kulaklarına vermelisiniz hep savunduğum şey buydu. Bu da o yıl başarıldı (Garo Mafyan, Görüşme, 05.05.2019).

Başarının bir numaralı kahramanı Şebnem Paker o günleri görüşmemizde şöyle anlatmıştı:

“O dönem Yunanistan’dan bile puan almıştık. Üçüncü olduk. İnanamadık, havalara uçtuk. Uçakta TRT görevlileri basından insanlar sizi havaalanında bekliyor dediler. Bir indik ki yer yerinden oynamış. Yani bildiğiniz futbol takımı karşılaşır gibi karşılandık biz o sene. Yapımcılar ellerinde çiçekler. Ben yarışmadan sonra iki yıl boyunca televizyon programlarına çıktım. İlk ciddi başarıımızdı” (Şebnem Paker, Görüşme, 15.10.2015).

Savaşan, alınan başarı ile ilgili düşüncelerini “Dinle, bence bunu da çok iyi ispatladı ve aslına Avrupa Türkiye’yi öyle parçalarla öyle müziklerle görmek istiyor ki bu da sonradan ortaya çıktı” (Savaş Savaşan, Görüşme, 08.07.2014), şeklinde belirtirken, Bülend Özveren yarışma öncesinde Türkiye’nin yaptığı basın toplantısına gösterilen ilginin altını çizerek, başarının geleceğini hissettiğini şu sözlerle ifade etti:

“1997’de Dublin’de salona bir girdim ki dörtte üçten fazlası dolu. İlk defa böyle bir şey görüyorum. Ben de oturuyorum masaya insanlar kim oradaki insanlar benim gibi naklen yayında görevli olanlar, diğer besteciler falan, OGAE’ciler ve gazeteciler. Bu işi bilen insanlar yani ee bu insanlar buraya geldiklerine göre bu şarkıda bir şey gördüler ve geldiler dedim kendi kendime. Demek ki biz final akşamı önlerde bir yerde yer alıcaz. Üçüncü olduk, o kıstas benim için çok önemli” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

1990’lı yıllarda Türkiye’de heyecanını kaybeden Eurovision, “Dinle” ile birlikte tekrar bir kıpırdanma yaşar gibi görünmekle birlikte, “2003 zaferi”ne kadar sönümlenme sürecini devam edecektir.

1997 yılında alınan başarılı sonucun ardından TRT 1998 yılı için yine amatör ve profesyonel sanatçılara açık bir yarışma düzenler. Seçici kurul tarafından belirlenen on şarkı 28 Şubat 1998 günü Ankara’da final için yarışır (Tablo 41). 9 Mayıs’ta İngiltere’nin Birmingham kentinde yapılacak olan Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finalinde Türkiye’yi temsil etme hakkını Tüzmen “Unutamazsın” adlı şarkısıyla elde eder. Bu arada Levent Çoker’in aynı yorumcularla birlikte hazırladığı, 1997 yılında olduğu gibi etnik ezgiler taşıyan şarkısı 1998 yılında seçici kurul tarafından ilk 10’a alınmaz. Bu durumu Şebnem Paker şöyle anlatır:

“Biz ısrarcı bir ekiptik iki yıl herşeye hakim olunca, çünkü sistem aynı, yine deneyelim dedik ve katıldık. Biz halk olarak böyle iddialardan hoşlanmıyoruz ya, Levent Çoker o yıl çok iddialı konuşmalar yaptı. İşte bu sene biz yine kazanacağız ve birincilik için yarışacağız gibi. Halbuki Türkiye elemeleri var daha. Bence hoşlanmadı insanlar bu konuşmalardan. Neyse sonuçta biz girdik. Ama olmadı” (Şebnem Paker, Görüşme, 15.10.2015).

1998 yılı Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil eden Tüzmen, 25 ülke içerisinde 14. olur (Tablo 42). Televoting sayesinde Almanya’dan özellikle Türk göçmenler tarafından verildiği aşıkâr olan 12 puan sayesinde Türkiye, bir sonraki Eurovision Şarkı Yarışması’nda yarışma hakkı kazanır.

1999 yılında TRT, daha önceki yıllarda olduğu gibi yine amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenler ve seçici kurul tarafından on eseri finale bırakır. 12 Mart 1999 tarihinde Ankara’da canlı yayımla gerçekleşen Türkiye finalinde yarışan 10

şarkı (Tablo 43) arasından Erdinç Tunç⁵⁴, un “Dön” adlı eseri birinci seçilir. Daha önce 1996 yılındaki Türkiye elemelerine katılan Sedat Yüce, sözleri kendisine, bestesi ise yine Savaş Savaşan’a ait olan “Bırak Beni” şarkısıyla bu sene de Türkiye’yi uluslararası yarışmada temsil edemez. “Bırak Beni” adlı şarkısı için çok umutlu olduğunu söyleyen Sedat Yüce düşüncelerini şöyle aktarır:

“99’da bu sefer daha iyi bir çalışma yaptık. Stickerlar bastırdık, o zamanlar İsrail’de yapılıyordu, şarkımızın ismi de yine Savaş Savaşan’ın bestesiydi. Bu sefer dans ekibi koyduk, hareketli bir parçaydı. 96’daki slowdu. Ballad bir parçaydı. 99 Türk Pop dediğimiz o zamanki hani “Onun Arabası Var Güzel mi Güzel” edalarında böyle daha hareketli” (Sedat Yüce, Görüşme, 22.05.2014).

Şarkının bestecisi ise Savaşan “Bırak Beni” ile ilgili düşüncelerini, “o dönem için biz bu şarkıyı yakıştırmıştık Eurovision’a. “Bırak Beni” de 95 yılında bestelenmiş bir şarkıydı, ama biz onu 99 yılında göndermeye karar verdik” (Savaş Savaşan, Görüşme: 08.07.2014) sözleriyle özetler. Yarışmanın Avrupa finali 29 Mayıs 1999 tarihinde İsrail’in Kudüs kentinde yapılır. Televoting sistemiyle gelen oylar sonucunda Türkiye adına yarışan Tuba Önal ve Grup Mistik 21 puan toplayarak yarışmayı 16 sırada tamamlar (Tablo 44). Yarışmanın Avrupa finalinden sonra “Dön Artık” şarkısının bestecisi olan Erdinç Tunç, alınan sonuç sonrası düşüncelerini şöyle aktarır:

“1999 yılında Tuğba Önal ile birlikte katıldık. 99 yılında koreografide yaptığımız çalışmaları başka ekiplerde de gördük. Ve bir değişiklik yaptık koreografide; klasik Eurovision koreografilerindeki klasik sahneye iniş gibi detayları kaldırdık. İsrail’e gittiğimizde bir sürprizle karşılaştık. Almanya’yı temsil eden bir Türk grubtu. Bir Türk grubun tamamen Türk kimlikleriyle her ortamda Almanya’yı temsil etmeleri basın toplantılarında her sözlerinde Türk kimliklerinden bahsetmeleri, kostümlerinde ay yıldızı taşıyor olmaları biz hiç beklemediğimiz bir oy bölünmesine yol açtı. Kanımca bizim ülkemizin artık yeri belli. Üçüncülük ve onunculuk arasında gidip geliriz diye düşünüyorum” (Eurovision’a Doğru 17. Bölüm Part1).

⁵⁴ Bir önceki yılda besteci olarak birinci olan Erdinç Tunç aynı Levent Çoker de olduğu gibi ard arda iki yıl birinci olur.

2000 yılında Ankara Arı Stüdyosu'nda gerçekleştirilen Türkiye final elemelerine on eser katılır ve değerlendirme yine TRT seçici kurulu tarafından yapılır. Eleme gecesinde Semiha Yankı, Candan Erçetin ve Şebnem Paker küçük bir konser verir. On eser arasından (Tablo 45) birinciliği Pınar Ayhan⁵⁵ & Grup SOS'un yorumladığı "Yorgunum Anla" adlı şarkı kazanır.

13 Mayıs 2000 tarihinde İsveç'in Stockholm kentinde düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışması'nda 22. sırada yarışan Türk ekibi, o yılki yarışmada Eurovision'un Türkiye tarihi ile ilgili bir ilke imza atar. "Yorgunum Anla"ın bir bölümü yarışmada İngilizce olarak seslendirilir. O yıl "Yorgunum Anla" ekibinde yer alan Orkun Yazgan'ın konu hakkında yaptığı açıklamalar şöyledir:

"Eurovision şartnamesinde önemli bir değişiklik yapılmıştı, şarkının orijinal ülke dilinde yorumlanması zorunluluğu kaldırıldı, bunun daha çok bir beste yarışması olduğunu ve notaların daha önemli olduğuna karar verildi. Bizde bunun üzerine 2000 yılında şarkımızı önce Türkçe yaptık, yarışacağımız şarkının tanıtım CD'sinde şarkıyı hem Türkçe hem de İngilizce yorumladık. Şarkıyı dinleyen herkes İngilizcesinin daha iyi olduğunu söylüyordu. Bunu TRT yöneticilerine ilettik, yarısını İngilizce yarısını Türkçe söyleme talebinde bulduk. Çok hoşlarına gitti ama tepki gelir diye çekindiklerinde kabul etmediler. Bu noktadan sonra ilginç gelişmeler oldu. Şarkı İngilizce ve Türkçe versiyonlarıyla internet ortamında yayınlanmaya başladı. Genel olarak gelen tepkiler çok olumluydu. Herkes şarkıyı seviyordu, anketlerde hep ilk onda görünüyordu. Ancak birden Eurovision fan sitelerinde şöyle bir tartışma başladı: Türkiye'nin şarkısı çok güzel ama neden bu yıl İngilizce söylemiyorlar, çünkü İngilizcesi daha güzel. Provalar başladı, biz de hep Türkçe söyledik. Ama aklımızda yarısını İngilizce söyleme fikri vardı ve her ihtimale karşı şarkının bu haline de kendimizi hazırladık. Davetlerde ve basın toplantılarında bize hep bu soru soruldu: "Türkiye neden İngilizce söylemiyor" TRT yöneticileri ile konuşup bir deneme yapmaya karar verdik. Son provada şarkının yarı İngilizce yarı Türkçe versiyonunu söyledik. Şarkının yarısında İngilizceye geçtiğimizde salonda alkış koptu. Ve son gün TRT yönetimi ile yapılan görüşmeler sonrasında şarkının yarısının İngilizce söylenmesine karar verildi. "Yorgunum Anla" adlı şarkımızı "I'am Weary" İngilizce versiyonu ile birlikte söyledik. Çok beğenildi. Beklendiği gibi TOP 10'e

⁵⁵ Bu yarışma Pınar Ayhan'ın Eurovision Türkiye finallerinde ilk defa yer aldığı bir organizasyon değildir. Pınar Ayhan, daha önce 1996 ve 1997 yılındaki finallerde evlilik öncesi soyadı Karakoç ile yorumcu olarak yarışır ve her ikisinde de ikinci olur.

girdik, herkes çok mutluydu. TRT yönetimine İngilizce söylenirse kıyamet kopmayacağını böylece kanıtlamış olduk (Kuyucu, 2011:268).

2000 yılında ilk kez Türkiye adına yarışan bir şarkı, şarkının yarısı da olsa, İngilizce söylenir. Yarışmanın finalinde Türkiye 59 puan alarak yarışmayı 10. sırada tamamlar (Tablo 46).

2001 yılında TRT, daha önceki yıllarda olduğu gibi yine amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenler ve şartname gereği seçici kurul 10 eseri finale bırakır. Finale kalan 10 şarkı arasından seçici kurulun kararıyla 46. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil etmek üzere "Sevgiliye Son" adlı şarkısıyla Sedat Yüce seçilir. Sedat Yüce final elemelerine katılma sürecini şöyle aktarır:

"96 yılındaki başarısızlıktan sonra Savaş biraz küstü. Yani iki defa deneyip olmayınca. Tabi ben solist olduğum için avantajım şu bana bir besteci gelip de senin söylemeni istiyorum dediği zaman deneyebilirim. Tabi sonra da başka bir besteciden teklif gelince Semih Güneri'den. Tabi dedik. Hatta başka bir beste de gönderdik. İki beste gönderdik. Ama diğer besteyi tam hatırlamıyorum. İşte 2001'de Semih abinin bestesiyle finale kaldık" (Sedat Yüce, Görüşme, 22.05.2014).

Yarışmanın Avrupa finali Kopenhag'da 23 ülkenin katılımıyla yapılır. Sedat Yüce "Sevgiye Son"⁵⁶ adlı şarkısıyla 41 puan alarak yarışmayı 11. sırada tamamlar (Tablo 48).

2002 yılında TRT, yine amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenlemeye karar verir ve 10 kişiden oluşan seçici kurul, final için başvuran 195 şarkı arasından bu kez sadece beşini (Tablo 49) finalde yarışmaya değer bulur. Sertab Erener'in küçük bir konser verdiği, bu konserden sonra geçen iki yılın birincileri Pınar Ayhan & Grup SOS ve Sedat Yüce'nin şarkılarını seslendirdiği Türkiye final elemeleri Ankara'da 15 Şubat 2002 tarihinde yapılır. Seçici kurul beş şarkı arasından Buket Bengisu ve Grup Safir'in birlikte seslendirdiği "Leylaklar Soldu Kalbimde" adlı şarkıyı Eurovision finaline göndermeye karar verir.

⁵⁶ Sedat Yüce bu şarkının ilk yarısından sonraki bölümünü, 2000 yılında Pınar Ayhan ve Grup SOS'un birlikte seslendirdiği "Yorgunum Anla" şarkısı gibi İngilizce seslendirir.

Yarışmanın Avrupa finali Estonya'nın başkenti Talin'de 25 Mayıs 2002 tarihinde yapılır ve yarışmaya toplam 24 ülke katılır. Finalde Buket Bengisu 29 puan toplar ve yarışmayı 16. sırada tamamlar (Tablo 50). Yarışmada alınan sonuç ile ilgili Buket Bengisu düşüncelerini şöyle aktarır:

“Bizim Eurovision'a gittiğimiz zamanla bu zamanlar arasında teknolojik olarak çok fark vardı. Örneğin biz toplum olarak kulak monitörü kullanmaya alışık bir toplum değildik. Ben de sahnede kulak monitörü kullanmaya çok alışık değildim. Ve yarışma esnasında kulak monitörleri ile bütün sesler bir arada karışınca işte o unutamadığım anlardan bir tanesiydi. Ayrıca bizim zamanımızda fan klüpleri daha doğrusu OGAE Türkiye'den olan kişilerin desteğini hiç unutamam bizim zamanımız da bizimle birlikte gelemiyorlardı, şimdi Türkiye nerede sahneye çıksa her yere gidiyorlar” (Buket Bengisu, Görüşme, 30.08.2014).

2003'e gelindiğinde Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye'de etkisini tamamen kaybetmişti ki geçmişi unutmaya karar veren ve kaybedilen zamanı telafi etmeye çalışan TRT, Türkiye'nin belki de yarışmadaki kaderini değiştirmek için Sertab Erener ile anlaşmaya varacak ve böylece mutlu son öyküsü başlayacaktı.

3.4.3.4. Bir Mutlu Son Öyküsü 2003: Türkiye Eurovision'u kazanıyor

2003'e gelindiğinde Eurovision Türkiye'de etkisini nerdeyse tamamen kaybetmişti ve artık kimseyi heyecanlandırmıyordu. Yeni bir şeye gereksinim vardı. Bu yıl aynı zamanda TRT'nin daha önce kendi başlattığı girişimlerin birçoğundan vazgeçmeye zorlayan şartların baskısı altında olduğu bir yıldır. Başlangıçtan beri, Türkiye'nin yarışmadaki başarısızlığın nedeni hakkında pek çok şey söylendi, ancak hiçbir yanıt yeterli bulunamadı. TRT geçmişi unutmaya karar verdi. Kaybedilen zamanı telafi etmeye çalışan TRT, Türkiye'nin yarışmadaki kaderini değiştirmek için Sertab Erener ile anlaşmaya vardı. Gerçi Türkiye'de insanlar artık Eurovision'a pek ilgi göstermiyordu ise de, bu meseleye aldırılmazlık edemedi, zira Sertab Erener Türkiye'deki en ünlü şarkıcılardan biriydi. TRT, Sertab Erener ve Demir Demirkan'a şarkı ile ilgili tam yetki verdi. Bazı eleştirmenler Sertab'ın bu tür bir iş için uygun olmadığını söyledi.

Böylece TRT, daha önce sadece 1980 yılında uyguladığı tek sanatçıyı görevlendirerek yarışma katılma kararını 2003 yılında tekrar uygulamaya koymuş oldu. Ancak Sertab Erener TRT'den gelen teklifi ancak kendi şartlarının yerine getirilmesi ile kabul edeceğini belirtti. Bu süreci Bülent Osma şöyle aktarır:

“Ben kanal D’de müdürdüm o zamanlar bana abi kadar yakın olan Yücel Yener bana geldi (2003 yılı) ve İstanbul’da bir araya geldiğimizde ya bu Eurovision’u ne yapacağız, ne edeceğiz derken davetli yapmak istiyoruz dedi. Abi doğrusu yaparsın dedim. İyi de kardeşim kime yapcaz dedi. Ben sana söyleyeyim ölçütü: iyi şarkıcı, iyi bir plak şirketi ve iyi bir besteci. İyi besteci olacak, iyi şarkıcı olacak ve arkasında kuvvetli bir plak şirketi olacak dedim. Doğru söylüyorsun, kim var dedi. Benim aklıma gelen Sertab var dedim. Sony şirketiyle çalışıyor, sevgilisi iyi bir besteci, kadın Türkiye’nin en iyi şarkıcısı. Peki dedi” (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).

Sertab Erener ise teklifin yapılmasından şarkının hazırlanmasına kadar geçen aşamaları, verdiği bir röportajda şöyle özetler: “Tamam ben yaparım, katılıyorum Eurovision’a dedikten sonra birkaç ay debelendim. Tam olarak nasıl bir şey yapmak istediğimi kurguladım ve bunun sadece Eurovision’la kalmayıp, Avrupa’ya taşınma ihtimali de olduğunu düşündüm. Bunun için araştırdım. Doğru kaynaklardan olabildiğini aldım. Öyle bir şarkı olmalıydı ki hem gerçekten benim Avrupa’daki duruşumla ilgili kendi kararlarımı kendi müzikalitemi ortaya koyacak, hem Eurovision’da da hit olabilecek bir şarkı olmalıydı. Bütün bunları düşünmek oturtmak zaman aldı. O sıra birileriyle çalıştık bir şey çıkmadı. Sonra Demir’le oturalım bunu biz yazarız dedim. Teklif edildiğinde “Ben Türkçe söylemem” dedim. Onlarda TRT olarak kabul etti” (Kuyucu, 2011:282). Türkiye son iki seneki Eurovision Şarkı Yarışması finallerinde yarı Türkçe yarı İngilizce yarışmıştı. Ancak bu kez durum çok farklı idi ve tartışma hiç gecikmeden başladı.

Şarkı İngilizce seslendirileceği için parçanın statüsünün Türk müziğine girip girmeyeceği konusunda görüş ayrılığı oldu. Simgesel mal ve hizmetleri sağlayan, temsil ve sunum işi ile uğraşan “kültür aracıları”, Eurovision tartışmasını dil üzerine yoğunlaştırdı. Sertab şarkının İngilizce söylenmesi gerektiğini açıklamak için aşırı çaba gösterdi. Ancak ulusalcı çevreler İngilizce bir şarkının Türkiye’nin yurtdışında temsil edilmesi açısından iyi bir fikir olmadığını düşündükleri için öneriyi engellemeye çalıştı.

Ancak TRT'nin bunu yapmasını engelleyemediler. Türkiye'nin Eurovision'da birinci olabilme olasılığı, TRT'ye İngilizce şarkı söylemeyi yasaklayan şartnameyi yeniden gözden geçirerek elde edilecek politik kazanımı düşündürmüştü.

Çalışmalara başlayan Sertab Erener üç şarkı üzerinde yoğunlaştı: Demir Demirkan'ın "The One", MFÖ grubunun "Mare" ve Demir & Sertab ikilisinin "Every Way That I Can" üzerindedir. "Every Way That I Can" üzerinde uzlaşıldıktan sonra parçanın ilk düzenlemesini Ozan Çolakoğlu yaptı. Şarkı tamamen İngilizce sözlerle kurgulanmış Batılı normlara vokal tekniklere sahipti. Erkeğe bağımlı bir kadını anlatan bu şarkı aslında Sertab Erener'in imajına pek de uygun değildi, daha çok kendi ayakları üzerinde durmayı savunan ve bu görüşe uygun şarkıların yorumcusu olarak tanınan Sertab Erener, kendi imajının aksine erkeğe, bir aşka bağımlı bir şarkı seslendirdi. Sony Müzik ile çalışmalarına devam eden Sertab Erener şarkıya Fransa'nın önemli aranjörlerinden biri olan Galleon'a bir remix yaptırdı. Bu remix, Erener'in yarışmada seslendireceği versiyon oldu. Şarkıyı çektiği video klibi yarışma finallerinde önce yayınlanmak üzere TV kanallarına yollayan Sertab Erener ve ekibi bir ilke daha imza attı. İlk kez bir Eurovision Şarkı Yarışması şarkısının video klip ve şarkısı, Türkiye ve yurt dışındaki radyo ve televizyonlarda yayınlandı (Kuyucu, 2011:282).

Sertab Erener katıldığı radyo programında şunları ifade etti: "Every Way That I Can"'ın video klibi hakkında Eurovision şarkımda senin için ölürüm diyen bir kadın var. Bana uymuyor. Başka bir kadın yaratmamız gerekiyordu ve bu sözler ciddiye alınıp klibe dönüştürüldüğünde etkiyi hissettirir dedik. Çünkü bu duygu 19. yüzyıl duygusu. Klibi kurgularken dünyanın en ilgi çekici bulduğu en önemli yerlerden biri olarak harem fikrini benimsedik. Oradaki kadın da eski bir kadın, gözden düşmüş bir cariye'nin acısını anlatıyor. CD formatında, içinde video klibi ve haremle ilgili çeşitli bilgiler de yer alıyor. CD'nin içerisinde harem tarihesi orada yaşayan kadınlarla ilgili onların aslında birer geyşa gibi yetiştirildiğini hepsinin 4-5 dil bildiğini, neler yaşadıklarını anlatan bilgiler" (Kuyucu, 2011:282). 2003 yılına kadar Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil edecek şarkı için bir klip hazırlanmamış ve hazırlanan video klip de yarışmanın Avrupa finallerine kadar hiçbir televizyon ya da müzik kanalında yayınlanmamıştır.

1997 yılında başlayan ve hala uygulanmaya devam eden Televoting sistemi 2003 yılında katılımcı ülkelerin tamamında gerçekleştirilecektir. Bunun için her ülkeye 1 ile 26 arasında biten birer telefon numarası verilmesi kararlaştırılır. Oylama numaralarının ilanından sonra başlayacak ve beş dakika süre içinde tamamlanması gereken oylamada, her ülke bu beş dakikalık süre içinde oy vermek istedikleri ülkenin numarasını arayarak oyunu kullanacaktır. Her ülke jürisinden gelen oylar kümülatif olarak toplandıktan sonra en yüksek oyu alan ülkeden en düşük oyu alan 10 ülke; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 şeklinde o ülkenin ulusal ağ puanını oluşturacaktır. EBU'nun gerçekleştirdiği Televoting sistemi öylesine detaylı bir biçimde tasarlanmıştır ki, aynı anda gelecek telefon sayısının şebeke kilitlemesini önleyecek bir bant genişliğinden tutun da, aynı telefonun bu beş dakikalık oylama süresi içinde en fazla üç kez aranarak oy verebilmesine kadar çeşitli teknik önlemler bile alınmıştır (Kuyucu, 2011:285). Televoting sistemi sayesinde yarışmada politikanın artık olduğuna inanmadığını söyleyen Erener katıldığı bir programda şunları ifade eder: “eskiden olsa inanırdım da, şu an herkes kendi evindeki telefonla oylama yapacak. Yani politika normal halkın içinde barındığı bir şey değil ki. O devlet işi. O başka bir şey. İnsanlar gerçekten gönülden geçeni oylayacaklar yani. Avrupa demokrasi olayını maximuma çıkartmış durumda. O ülke kendi ülkesi hariç her ülke oy verebilecek” (Kuyucu, 2011:284).

26 ülkenin katıldığı Eurovision Şarkı Yarışması'nın 2003 yılı finali Letonya'nın başkenti Riga'da yapılır. Sertab Erener performansını gerçekleştirmeden önce, şarkı Avrupa'da geniş bir izleyici kitlesini zaten cezbetmiştir. Uluslararası tanıtım kampanyası başladıktan sonra, Sertab'ın kendi hayranları bile onun yarışmayı kazanmaya ne kadar yakın olduğunu öğrendikleri zaman şaşırılmışlardır. Rakibine gelince; Sertab Erener TATU ile başedebilirdi, üstelik bir kozu daha vardı: dansçıları. Çok çekişmeli geçen yarışmanın final oylaması sonucunda Türkiye, toplam 167 puanla 28 yıl sonra ilk kez Sertab Erener ile birinci (Tablo 51) olur.

Yarışmanın final gecesinden sonra Bülent Özveren Belçika ve Rusya adına yarışan gruplarla ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

“Riga’da beklenmeyen bir başarı gösteren Belçikalı Urban Trad grubu büyük bir çekişmenin ardından yarışmayı ikinci sırada bitirmişti. Ben şarkılarını ilk dinlediğimde hangi dille söylediklerini anlamamıştım. Artık herşey serbest olduğu için herhalde o zamanlar Afrika’da kullanılan herhangi bir dille söylüyorlar o zamanlar sömürgeydiler ya öyle düşünmüştüm. Letonya’daki sunucular toplantısına girdiğimizde Belçikalı meslektaşına sorduğumda bu nerenin dili diye sorduğumda bu dil hiçbir yerin dili değil dedi. Yapay bir dil dedi. Besteci yaptı bestesini vokallerin gireceği yere de o müziğin akışına uygun uyduruk yapay bir dilden sözler yazıldı ve bu şekilde okuyorlar dedi. Bunun dışında Riga’da yapılan yarışmada TRT Eurovision çalışanlarının ilgi gösterdiği kişiler kuşkusuz Ruslardı. Ruslar dediğimiz de aklımıza o sırada hem Rusya’da hem de Avrupa da o süre çok popüler olan Tatu ikilisi aklımıza geliyor. Fakat Tatu ikilisi çok ilgi odağı olmalarına rağmen şımarıklarının haddi hesabı yoktu. Ne bir röportaj yapıyorlar ne de kendilerine özel bir toplantıya katılıyorlar, provalara geç kalıyorlardı ve bütün çalışanlardan nefret duyguları geliyordu. O kadar emindiler ki yarışmayı birinci bitireceklerinden ama yarışmayı üçüncü bitirdiler” (Eurovision’a Doğru 19. Bölüm Part 2).

Eurovision’da kazanılan birincilik Türkiye’de çok büyük etki yarattı. Bütün gazete manşetleri Sertab Erener’in başarısına odaklanmıştı. Ayrıca siyaset ve sanat dünyası için de ilk gündem maddesi olmuştu. Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer “Türkiye’nin birinci olmasından büyük mutluluk duydum. Sanatçımız Sertab Erener ile söz ve müzik yazarı Demir Demirkan ve şarkının düzenlemesini yapan Ozan Çolakoglu başta olmak üzere herkesi kutluyorum” derken sanatçıyı telefonla arayan Başbakan Recep Tayyip Erdoğan da sonuçtan çok mutlu olduğunu belirtti. Meclis Başkanı Bülent Arınç ise TRT Genel Müdür Vekiline “genç sanatçılarımızın elde ettiği bu başarı, milletimiz tarafından kıvançla karşılanmıştır” (Kuyucu, 2011: 292) ifadelerinin yer aldığı bir kutlama mesajı gönderdi.

Türkiye’nin ilk kez deneyimlediği bu birinciliği, görüşme kişileri özet olarak şu sözleriyle değerlendirir: Bülent Osma: “İyi şarkıcı, iyi bir plak şirketi ve iyi bir besteci. Sertab gitti, birinci oldu geldi. Formülü buydu çünkü” (Bülent Osma, Görüşme:07.11.2015). Özveren, “Aferin Sertab’a, un, şeker, yağ birleştirdi, çok güzel bir olay yaptı, bütün başarısıyla sundu, dört kız muhteşemdi bana göre sıfır hatayla kolay mı o sesleri çıkartmak, Sertab söylerken ikinci, üçüncü sesleri çıkartmak” (Bülent Özveren, Görüşme, 07.05.2015). Yüce, “parça çok güzeldi. Nihayet birinci olduk, ha ne

oldu birinci olduk da, bir şey olmadı açıkçası, ama biz ülke olarak bu birinci olma meselesini kafamıza takmıştık çünkü. Acaba olabilir miyiz nasıl oluruz gibi. Ve olduk o gururu yaşadık, çok güzel” (Sedat Yüce, Görüşme, 22.05.2014). Bengisu: “Sertab’ın parçası, sesi her şey çok güzeldi” (Buket Bengisu, Görüşme, 30.08.2014). Kospançalı⁵⁷, “Her şeyden önce parça Pentagram gibi ünlü bir metal grubunun gitaristinin elinden çıkmış” (Doğan Kospançalı, Görüşme, 30.08.2014). Özmakinacı⁵⁸, “Sertab’ın parçası şu zamana kadar Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil eden en beğendiğim şarkılardan biridir” (Kutlu Özmakinacı, Görüşme, 08.12.2016).

Mutlu son öyküsü ile ilgili bir özetleme yapmak ve bu sonucun neden, nasıl ve hangi dinamiklerle şekillendiğini ifade etmek gerekirse şunlar söylenebilir. Sertab Erener, elbetteki Türkiye’nin popüler müzik alanında yetiştirdiği en önemli şarkıcılardan biridir. Ancak bu başarıyı tamamen Sertab Erener’in seslendirme becerisine atfetmek kolaycılık olur, başarının ardında pek çok neden vardır. Çünkü şarkı, bir proje olarak ona katkıda bulunanların çabalarıyla başarıya ulaştırılmıştır. Sözgelimi reklama ve promosyona yapılan yatırımın, yarışmadaki başarı için olmazsa olmaz olduğunun farkedildiği ve buna uygun bir prosedür izlendiği yıldır 2003 Türkiye Eurovision girişimi. Başarının maliyeti büyük olduğu için, tanıtım meseleleri büyük bir plak şirketinin güven verici gücü altında yürütülmüştür. Uluslararası bir kayıt şirketi olan Sony ile anlaşmaya varılması, dolayısıyla sürecin büyük bir firmanın işbirliğine dayalı olarak sürdürülmesi başarının anahtarlarından biridir. Elbette yeterli değildir, bu tanıtım ve promosyonu yapılan ekip de en az promosyon kadar önemlidir. Sözgelimi Sertab Erener başta olmak üzere yarışma şarkısının hazırlanmasından performans gecesine kadar geçen sürede ekibin bileşenlerinin birbirleriyle uyum içinde olması bir başka çok önemli etkidir. Bu sürecin görsel tanıtımı Türkiye’de ünlü bir reklam ajansının sahibi olan ve Sertab Erener’in erkek kardeşi Serdar Erener’in sorumluluğunda sürdürülmüştür. Şarkıyı biçimlendiren Demir Demirkan ise bu projeyi gerçekleştirecek

⁵⁷ Doğan Kospançalı, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo ve Televizyon Bölümü mezunu olup, Galataray Üniversitesi Drama ve Müzik Klübü’nü çalıştıran görüşme kişisidir. Buket Bengisu’nun eşi olan Kospançalı ayrıca 1998 Türkiye Eurovision Şarkı Yarışması’nın final elemelerine katılan fakat elenen Berk Özbek’in “Serden Geçtim” adlı parçasının orkestra şefidir.

⁵⁸ Kutlu Özmakinacı, 2012 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye temsil etmek üzere seçilen fakat ilk yarı finalde elenen Yüksek Sadakat grubunun bas gitaristi ve bu çalışmanın görüşme kişisidir.

yeterli deneyim ve uzmanlığa sahip bir müzisyendir ve en önemlisi ne yapmak istediğinden emindir. Demirkan, şarkıyı tüm dünyada büyük ilgi gören “Dünya Müziği”nin müziksel ruhu ile biçimlendirmiştir. Dünya Müziği’ni kendi kuralları ve normları olan açıkça tanımlanmış bir popüler müzik olarak görmek imkansızdır. Hatırlatmak gerekirse “Dünya Müziği” terimi, Batılı olmayan ülkelerde ortaya çıkan popüler müziğe gönderme yapmada bir pazarlama etiketi olarak 1987’de kullanıma girmiştir. Hayli moda-yönelimli popüler müzik endüstrisi içindeki Dünya Müziği, küresel pazar güçlerince ticari bir kalıba sokulmuştur. Dünya Müziği, yerel karakteristiklere bağlı kalma kaygısı yüzünden uluslararası müzik endüstrisinde saygınlığı az olan müziklerin batılı popüler müziğin konvansiyonel normlarıyla anlamlanmasıyla büyük ölçüde bir çıkış yolu olarak uluslararası uluslararası müzik endüstrisini canlandırmıştır.

Sertab Erener’in şarkısı Dünya Müziği atmosferindeki melezleşme ve müziksel kültürleşmenin çok sayıdaki örneklerinden biridir. Bir “riff” olarak kolayca ayırdedilebilen Doğulu yaylı gruba dayalı dans müziği ile açılan “Every way that I can”, ‘rap’ pasaj ve Sertab Erener’in seslendirme becerisi ile ses tekniğini gösteren bir ‘pop’ kesim içerir. Türkiye’de hiç kimse, Sertab Erener dahil, bu şarkıyı Dünya Müziği olarak nitelemeyebilir, ancak Dünya Müziği’nin uluslararası pazarda ne olduğu göz önüne alındığında şarkının Dünya Müziği uyumlu bir tınısı (sound) olduğu aşıkardır. Şarkının hem melodik çizgi hem de ritmik kalıp olarak kullanılan “kancası” (hook), yaylıların “Doğulu” soundu ile vurgulanır. Şarkı serbest ve birazda “exotik” bulunduğu için tüm dünyadaki dinleyiciyle daha doğrudan bir iletişim kurabilmiştir. Müziksel bir ‘aylak’ olma ayrıcalığı bulunan Batılı dinleyici için, çoğunlukla anlamadığı bir dilde söylenen Dünya Müziği yeni bir sonik deneyimdir. Bu yüzden, Dünya Müziği hakkında makul bir tecrübesi olan bir dinleyici için müziği sadece şarkıcısından değil aynı zamanda milliyetinden de saptaması mümkünse de, şarkı sözleri Anglofon kulaklar için çoğunlukla yorumlayıcılık talep etmez. Sertab Erener’in Batılı dinleyicinin anlayabileceği dilde söylediği şarkısı onlar için yeni bir tınısal macera olmuş olabilir. Başka bir deyişle İngilizce şarkı sözlerinin Batılı dinleyicilerin ‘yorumlayıcı hareketlerini’ kolaylaştırabileceği söylenebilir. Elbette en önemlisi bu tınısal

sinkretizasyon modelinin, yani Dünya Müziği etiketi ile sözünü ettiğimiz yıllarda (1995-2005) hem uluslararası müzik endüstrisini hem de Eurovision Şarkı Yarışması'nı etkisi altına almasıdır.

“Popülarite tanım itibarıyla sanatsal ve bölgesel sınırların aşılması anlamına geliyordu: başarının sırrı hiç kimseyi incitmemektir”. Sertab Erener'in şarkısı “öteki” kulakların da kabul edebileceği bir girişimdi, ayrıca Dünya Müziği “reçetesi” Türk dinleyiciyi uzaklaştırmadan ve incitmeden başarılı oldu. Şarkının kültür

el bağlama bağlı olarak güçlü yan anlamları da vardı. Şarkının bir başka cazibesi dans edilebilirliği idi. Yarışma gecesini Sertab Erener ve dansçıların gerçekten etkileyici bir performans sergilediğinde herkes hemfikir görünüyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, performansın en ilgi çekici noktalarından biri dansçılardı. Klasik bale eğitilmiş dansçılar, birinci sınıf performans sergilediler. Koreografi, klasik bale ve modern dans teknikleriyle Doğu/Türk “oryantal göbek dansı” figürlerinden oluşan bir karma yapı idi. Başka bir deyişle dansçıların şarkının “ötekiliğine” önemli bir görsel bileşen olarak kattığı rol gözden uzak tutulmamalıdır. Matthew Gumpert tam da bu noktayı vurguluyor. Türkiye'nin ‘oto-oryantalizm’ olarak tanımladığı bir icra ile yarışmayı kazandığını, İngilizce söylenen şarkının hem müzikte hem de dans (göbek dansı) belirli ölçüde etnik klişeler eşliğinde seslendirildiğine, bununla birlikte performansın, oryantalizmin ya da oryantalist klişelerin reddi olarak değerlendirilebilecek bir örnek olarak da görülebileceğine işaret ediyor (Gumpert, 2007:147).

Yaşamlarını birer göçmen olarak Avrupa ülkelerinde sürdüren Türkiye kökenli göçmenlerin, kabul edildikleri ülkede politik, sosyal, kültürel vb. içerimleri bulunan bir hegemonya mücadelesi sürdürdüklerini söylemeye bile gerek yok. Televoting sistemi onlara bu mücadele sürecinde hem kendileri hemde siyasal birlik anlamında ülkeleri için bir fırsat sunuyordu. Dolayısıyla Türk göçmenlerin Almanya, Hollanda, Belçika, Fransa, İsveç gibi Avrupa ülkelerindeki sayısının son on yılda üç katına çıktığını, dolayısıyla da Avrupa ülkelerinde yaşayan Türk göçmenlerin telefon oylaması yoluyla

Türkiye'yi desteklemiş olduklarını ve bunun da Sertab Erener'in ve elbetteki Türkiye'nin başarısına önemli ölçüde katkıda bulunduğunu söylemek gerekiyor.

Bununla birlikte, Eurovision 2003'de Türkiye'ye yani Sertab Erener'in şarkısına oy verenlerin tümü elbette Türkiyeli göçmenler değildi. Zaten yalnızca neden bu olsaydı, Türkiye'nin her yıl yarışmayı kazanması gerekirdi. Başka bir deyişle Türkiye'nin 2003 başarısı, aslında pek çok etkenin biraraya geldiği bir bütünleşme idi. Bu yüzden oy verenler içinde bırakın blok şeklinde kendi bloklarına oy veren ülkeleri, Yunanistan ve Kıbrıs Rum kesiminden bile Türkiye'ye oy verilmişti. Ancak başarı Türkiye'de öncelikle ulusal önemdeydi. Yıllarca bocaladıktan sonra Türkiye'nin rüyası gerçek olmuştu. Türkiye'nin şarkısını birinci olarak görmek, Türkiye toplumunun etnik, kültürel, sınıfsal vb. sınırlarını aşarak pek çok kişiyi heyecana sürüklemişti. 25 Mayıs 2003 geceyarısında sonuçlar ilan edildiğinde, kalabalıklar büyük kentlerin meydanlarına çıkmaya başlamıştı. Sertab Erener'in başarısı büyük bir şölen ile kutlandı. Memlekete döndüklerinde sevinçle karşılanmış, sanki uzak diyarlardan gelen bir kahraman olmuştu. Binlerce kişi Sertab Erener ve ekibini İstanbul'daki Taksim Meydanı'nda beklerken, yüzlercesi hava alanında karşılama yapmıştı. Türkiye'nin önde gelen gazetelerinden *Milliyet* ise Sertap Erener hakkında "Avrupayı Fethetti" diye manşet atmıştı. Thomas Solomon (2007:138) Türkiye 2003 Eurovision Şarkı Yarışması'nda birinciliği kazandığında, bu pek çok Türk tarafından bir Orta Doğu ülkesi olmaktan ziyade, en sonunda Avrupalı bir ülke olarak kabul edilmesinin bir simgesi olduğunu ve bu zaferin Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılım hevesini körüklediğini ifade ediyor.

TRT bu şarkıyı onaylarken karşı çıktığı şeyi yapmıştı, ancak yine de hegemonya sürecindeki baş aktör olarak rıza ve direnme sürecinde, bu kez kurumsal fail olarak geri adım atan ve rızanın yeniden üretilmesinde ise ileri adım atan bir kurumsal fail olmuştu. Ayrıca kurum olarak TRT ve elbetteki Türkiye Cumhuriyeti Devleti, uluslararası alanda ve diplomatik ilişkilerde politik boyutta yürüttüğü hegemonya mücadelesinde, üstelik iç politika için elini güçlendirerek, rıza ve direnmeyi yeniden gözden geçirmişti. Sertab Erener, ona telefon eden Cumhurbaşkanı, Başbakan, Meclis Başkanı ve Dışişleri Bakanı tarafından kutlandı. En önemli devlet görevlileri Türkiye'nin yarışmada birinci olması vesilesiyle mesajlar yayınladı. Bunun yanısıra

Türkiye'ye döndüğünde, Sertab Erener yanında vokalistleri ve dansçıları olduğu halde, en yüksek devlet görevlileri tarafından resmi mekanlarda kabul edildi. Zaferin Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girmesine destek olacağını söyleyen pek çok kişi, sonucu fiili bir Avrupa Devleti olarak ülkelerinin kabul edilmesinde olası bir dönüm noktası olarak büyük bir ciddiyetle selamladı. Devlet Bakanı Kürşat Tüzmen “Bu zafer, hak ettiğimiz Avrupa Birliği'ne girişimiz için atmosfer oluşturan bir kilometre taşıdır ve Türkiye Eurovision'u kazanarak Avrupalı insanlardan hayli sempati toplamıştır” dedi.

Aslında Türkiye'nin Sertab Erener'in seslendirdiği “Every Way That I Can” başlıklı şarkısı ile birincilik kazanması, Eurovision ile ilgili hem ulusal hem da uluslararası düzeyde hegemonya sürecine müdahil olan tüm bileşenlerle ilgili düşünmeyi gerektirmektedir. Başka bir deyişle ilgili tüm bileşenler, yani Sertab Erener'den Demir Demirkan'a tümüyle Batılı eğitim almış dansçılardan icra biçimini kurgulayan profesyonellere, TRT ve devletin siyasal seçkinlerinden ana akım medyaya, yurt dışındaki Türkiyeli göçmenlerden Avrupalı ve hatta Türkiye'nin “ciddi politik muhaliflerinin” oy verme davranışlarındaki değişimlere kadar, söz konusu süreci, yani rıza ve direnme arasındaki hareket halindeki eşdengeyi, yeniden üretmişlerdir.

3.4.3.5. 2003'den Günümüze Eurovision

2004 yılında, Türkiye Eurovision 2003 yarışmasını birinci sırada tamamlayınca, Avrupa Yayın Birliği Eurovision komitesinin şartnamesi gereği, Türkiye'den bir yetkili Eurovision referans grubunda görev alır. TRT adına referans grubunda hizmet vermeye başlayan bu kişi Türkiye'deki ulusal yarışmaları defalarca gerçekleştirmiş olan ve yurt dışına gidildiğinde de delegasyon başkanlığı yapan Bülent Osma'dır.

Bülent Osma kendisine bu görev verildikten sonra yarışmaya kadar olan süreci şöyle aktarır:

“2004 yılında Türkiye birinci olduktan sonra 10-11 ay süren bir çalışmaya girdik. Her ay EBU'nun denetimi altında geçti, bir ay önceden yaptığımız iş programına uymuş muyuz, ne

kadar uymuşuz, ne kadar başarılı olmuşuz bütün bunları denetliyorlardı. Ve ilk başta bize biraz şüphe ile bakarlarken 2004 yayımından bir gün önce yapılan referans kurulu toplantısında bana teşekkür ettiler. Bana derken TRT'ye teşekkür ettiler ve gerçekten EBU'ya çok katkısı olduğunu söylediler o yıl ki çalışmanın nitekim bir sonraki yıl Kiev'de yapılacak organizasyon için beni tavsiye ettiler” (Eurovision'a Doğru 19. Bölüm Part 2).

2004 yılında da Türkiye'yi Eurovision'da yine Sertab Erener'in temsil edeceği yolunda bir söylenti vardı. Ulusal final yapmayan TRT, Türkiye'nin düzenlediği 2004 yarışmasında da İngilizce şarkı yeğledi ve bir ska/punk grubu olan Atena'yı ülkenin temsilcisi olarak tayin etti. Türkiye İstanbul'daki organizasyonda başarılı oldu ve gerçekten iyi iş çıkardı. Yarışmayı Türkiye'den 41 ülke üç saat canlı yayınladı. Her bir şarkı arasında Türkiye'nin tanıtım filmleri vardı. Yarışma Avrupa'da 'prime time'da olduğu için, Türkiye'nin bu saatler arasında reklam vermesi durumunda 2.2 milyar dolar ödemesi gerektiğini söyleyenler bile oldu. Bu rakamlar ne kadar gerçekçi ve teyit edilmeye muhtaç bilinmez ama bu söylemin Eurovision'un 'ekonomik boyutu' ile ilgili olduğu ve ev sahipliği yapan ülkeye ciddi bir tanıtım ve döviz girdisi sağladığı açıktı. 15 Mayıs 2004'de İstanbul Abdi İpekçi Arena'da gerçekleşen final, Sertab Erener'in küçük bir konseriyle başladı. Finalde 24 ülke içerisinde Athena grubu "For Real" şarkısıyla toplam 195 puan toplayarak yarışmayı 4. sırada (Tablo 52) tamamladı. Athena grubunun elde ettiği dördüncülük bir başarı olarak değerlendirildi. Çünkü Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'nda bu zamana kadar aldığı en iyi sonuçlardan biriydi.

Ancak birincilik ardından gelen dördüncülük ile ilgili yine pek çok farklı yorum yapıldı. Kutlu Özmakinacı, "For Real" Sertab Erener'den sonra bence Türkiye'yi bu zamana kadar temsil eden en iyi parçalardan biridir" derken, Bülend Özveren Athena'nın aldığı bu sonucun performans sırasında yaptıkları yanlışlıklardan kaynaklandığını belirtti:

"Athena'ya ikinci kıyafetli provada söyledik ne yapacaksan ayısını göstereceksin ki yönetmen ona göre çekim planları hazırlasın, kalktılar canlı yayında farklı hareketler yaptılar ve final bölümünde kalite iyi yansımadı ekranlara ben kaç defa söyledim. Eurovision'da hiç bir şey tesadüf değil, her şey dikkatle inceleniyor. Her şey planlıdır ve senin de buna saygı duyman lazım" (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

2004 Eurovision yarışmanın ilkleri de vardır. Yarışmanın DVD'sinin ilk kez satışa sunulması ile yarışmanın Ermenistan, Kosova, Portoriko, Avustralya ve Amerika Birleşik Devletleri'nden de yayınlanması bunlardan birkaçıdır.

2005 yılında TRT yönetimi son iki yılda uyguladığı yöntemden yine vazgeçerek Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil edecek şarkı için daha önceki yıllarda uyguladığı bir yöntem olarak halka açık bir yarışma düzenler. Halka açık olan bu yarışmaya 136 şarkı başvurur ve seçici kurul bu şarkılar içerisinde sadece yedi tanesini finale bırakır (Tablo 53). Bülend Özveren 2005 yılı Eurovision sürecinin Türkiye'de gerek basın gerekse kamuoyu tarafından çok eleştirildiğini vurgularken bu yöntemin uygulanmasına karar verilme sürecini şöyle aktarır:

“2003 yılında görevlendirme ile birinci oluyoruz, 2004 yılında yine görevlendirme ile güzel bir başarı elde ediyoruz nedendir bilemiyorum TRT tekrar 2005 yılında yarışma kararı aldı. Hem amatör hem profesyonel herkese açık bir yarışmaydı. Seçici kurul 6 Aralık 2004'de Ankara'da toplandı, o sırada ben de seçici kurulda görev yapıyordum. Finalde 136 şarkı iki eleme yöntemi ile değerlendirildi ve o zaman jüri başkanlığı yapan TRT Müdür Yardımcılığı yapan Serpil Akılhoğlu bana ne düşündüğümü sordu. Ben de bugün Ankara'da önemli bir jüri toplanmış vaziyette, jüri kararını verir yarışmayı iptal eder ve TRT'ye üç kadın, üç erkek ve üç de grup ismini teklif eder, kurum da bu 9 kişi arasında istediğini tercih eder, tekrar görevlendirme yapar. Garo Mafyan jürideydi ve itiraz etti, neden öyle diyorsunuz dedi. Bunların arasındaki şarkılardan bazıları yarışabilir. Ben ona itiraz etmediğimi söyledim. Hangisini finale bırakırsak bırakalım bunlardan hiçbiri Eurovision'a gittiği vakit kaliteli bir sonuç alamayacak ama sonuçta benim dediğim değil Garo'nun fikri tercih edildi ve 7 eser finale bırakıldı” (Eurovision'a Doğru 19. Bölüm Part 3).

Yarışmanın Türkiye final elemelerine önceki sene Kanal D'de yayınlanan Popstar adlı yarışmada yarışmacı olan ve yarışma sayesinde hayli popüler olan Barış, Erdinç Tunç'un bestesini yaptığı “Yana Yana” adlı şarkısının solisti olarak katılır. Elemelere katılan bir diğer isim ise 1996 ve 1999 yılı Türkiye final elemelerinde boy gösteren, 2001 yılında ise Türkiye'yi Eurovision Şarkı Yarışması'nda temsil eden Sedat Yüce'dir.

Sedat Yüce 2001 yılından sonra tekrar bu yarışmada yer alma fikrini ve yarışma sürecini şu sözleriyle aktarır:

“2005’de ilk defa kendi bestemle katıldım. Şarkı çok güzeldi. Fakat benim şöyle bir yanılsım oldu. Belki ben o şarkıyı bir bayana okutabilirdim sanki biraz bayan şarkısı gibiydi. Gerek sözlerin anlamı gerekse melodinin gidişi ama tek isteğim kendi bestemle yarışmaktı. Sanırım bu şarkı bana uymadı biraz yani sevdiğim bir şarkı ama herhalde o da biraz gümbürtüye gitti” (Sedat Yüce, Görüşme, 22.05.2014).

Aslında halk jürisinin oy vereceği düşünülürken TRT karar değişikliği yaparak bu yedi şarkıyı belirleyen seçici kurula finalde de oylamayı yaptırır, sonuçta Erdinç Tunç’un bestesi “Rimi Rimi Ley” Gülseren’in yorumuyla birinci seçilir.

2005 yılı Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finali 25 Mayıs 2005 tarihinde Ukrayna’nın başkenti Kiev’de yapılır. Finalde aynı İstanbul’da olduğu gibi 24 ülke yarışır ve Türkiye adına yarışan Gülseren “Rimi Rimi Ley” adlı şarkısıyla 92 puan toplayarak yarışmayı 13. sırada tamamlar (Tablo 54). Yarışma sonrası pek çok kişi tarafından eleştirilen “Rimi Rimi Ley”in bestecisi Erdinç Tunç, alınan sonuç ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

“Yarışmaya 2005 yılında daha önce yapmış olduğum bir parça ile katıldık. Gülseren seslendiriyordu ve jürinin büyük beğenisi almıştı fakat birinci seçilmemizin ertesi günü büyük tepkilerle karşılaştık, beni TRT’nin doktoru ilan ettiler, jüriye para vermekle, rüşvet vermekle suçladılar. Yakınlarımın akrabalarımın TRT’de olduğunu söyleyenler oldu. “Rimi Rimi Ley”in manasını soranlar ve etnik kökenini araştıranlar, benim Türk olup olmamam benim etnik kökenimin olup olmamasına varan eleştiriler. Ben bu durumu Türkiye’nin 2000 yılının başlarındaki genel sosyolojisine bağlıyorum. Herkes şarkının iğrenç olduğu söylüyordu ama neden olduğunu söylemiyordu. Bana bunca eleştiride bulunan müzisyen arkadaşımın da bana bu şarkıyla ilgili hiçbir tavsiyede bulunmaması da dikkat çekiciydi” (Eurovision’a Doğru 19. Bölüm Part 3).

2006 yılında TRT, Eurovision Türkiye için tekrar sipariş yöntemine döndü. Müzik Daire Başkanlığı’nın yaptığı ön çalışma sonrasında görev Sibel Tüzün’e teklif edildi. Teklifi kabul eden Sibel Tüzün 2003 yılında Sertab Erener’in ve 2004 yılında Athena’nın yaptığı gibi yarışma için 3 eser hazırladı. Bu 3 eserden “Süper Star” adlı şarkı seçildi. TRT bu tercihi 4 Şubat 2006 tarihinde İstanbul’da gerçekleştirdiği bir basın toplantısıyla kamuoyuna duyurdu.

“Süper Star” adlı şarkının TRT tarafından Türkçe seslendirilmesinin talep edildiğini belirten Sibel Tüzün, “İngilizce katılırsak kazanıyoruz, Türkçe katılırsak kazanamayız diye bir şeye ben inanmıyorum. Bana destek olanlar destek olur. Beni eleştiren sanatçı arkadaşlarım da buyursunlar seneye yarışmaya katılınsınlar ve istediklerini yapsınlar” ifadelerini kullanmıştı. Türkçe İngilizce tartışmasına TRT Genel Müdür Vekili Ali Güney ise şöyle katılmıştı: “Türkçe katılım her zaman tartışma konusu olmuştur. Hakikaten İngilizce şarkıyla katılarak birinciliği elde ettik. Ama unutulmaması gereken bir nokta var. 1997 yılında da Türkçe şarkıyla katıldık ve önemli bir başarı ettik, üçüncü olduk. Ben bu eserde önemli bir başarı elde edeceğimize inanıyorum” (Kuyucu, 2011:343).

Yarışmanın Atina’da gerçekleşecek finali öncesi Sibel Tüzün bir tanıtım programı hazırlayarak birçok ülkede basın toplantısına katıldı. Kıbrıs Rum kesiminde bir programda yer alan ilk Türk şarkıcısı ünvanını kazandı. Sibel Tüzün ayrıca Atina’da yapılan tanıtım gecesinde “Süper Star” adlı parçasını Yunanca seslendirerek Yunan halkından büyük bir beğeni topladı. Sibel Tüzün’ün yarışma öncesi yaptığı bu hazırlıkların sonuçlar üzerinde önemli etkisi olduğunu belirten Michael Kuyucu (2011:343) o dönem için en iyi pazarlamayı yapanın Sibel Tüzün ve ekibi olduğunu ifade etti. 20 Mayıs 2006 tarihinde Atina’da yapılan finalde Sibel Tüzün, 91 puan toplayarak yarışmayı 11. sırada tamamladı (Tablo 55).

2007 yılı için TRT’nin ne yapacağı merak edilirken Aralık ayında bu görevi bir basın toplantısında Kenan Doğulu’ya verdiğini açıkladı. Kenan Doğulu bu teklifi kabul ettikten sonra Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil edecek parçayı belirlemek için yaptığı çalışmaları ve geçirdiği süreci şöyle aktarır:

“Bence Eurovision’a katılmak için yapılan en önemli yanlışlardan bir tanesi sen katıl deyip besteyi önemsememek, oysa bunun tam tersi olmalı. Hazır olan bestelerin yarışmasını daha mantıklı buluyorum yeni bir beste oluşturmaktansa. Eurovision için şarkı yapabilmek düşüncesi beni kemirdi durdu. Yaklaşık 15 gün içerisinde 7-8 şarkı yaptım, İngilizce mi olsun Türkçe mi olsun, yavaş mı olsun hızlı mı olsun diye düşünüp durdum. İçinde etnik enstrümanlar mı bulunsun, Türk müziği normlarında mı olsun, Türk müziği enstrümanları mı olsun diye. Yurtdışındaki ön promosyonlar olsun o zaman edindiğimiz arkadaşlıklar, final

anındaki heyecan ve oradaki farklı insanlardan alınan tepkiler olsun tecrübeme tecrübe kattı. Bu yedi şarkıdan hangisinin gitmesi konusunda çoğu müzisyen arkadaşımınla toplantılar yaptık” (Eurovision’a Doğru 23. Bölüm Part 2).

9 Mart tarihinde gerçekleşen basın toplantısında Kenan Doğulu’nun Türkiye’yi temsil edecek şarkısı “Shake it up Shekerim” olarak açıklandı. Bu toplantıda Kenan Doğulu “Elimizden gelenin en iyisini yaptığımıza inanıyorum. İnşallah yarışmada birinci olacağım” açıklamasını yaptı. Her Eurovision Şarkı Yarışması’nda olduğu gibi eleştirilere maruz kalan Kenan Doğulu “Biz dışardan bunun yarışmadan çok bir eğlence olacağını düşünmüştük ama işin içine girince işimizin hiç de kolay olmadığını gördük. Öylesine yorgunuz ki anlatamam. Şarkımızda ve koreografimizde yarışmaya gününe kadar ufak tefek değişiklikler olacaktır” (Kuyucu, 2011:386) sözleriyle bu eleştirilere yanıt vermeye çalıştı. Kenan Doğulu, Eurovision Şarkı Yarışması’na son iki yılda yarışmaya katılan Gülseren ve Sibel Tüzün’ün aksine çok iyi bir destekle hazırlandı. En büyük destek ise bir GSM şirketinden (Turkcell) geldi. Turkcell, Kenan Doğulu’ya Eurovision Şarkı Yarışması öncesi yurtdışında gerçekleştireceği promosyon turlarına destek olurken, Kenan Doğulu da Turkcell reklam kampanyasının yüzü oldu. Dolayısıyla 2000’lerden sonra olgunlaşan “promosyon transferi” yolu ile, her iki tarafta simbiyotik ilişkinin eşit olmasa da karşılıklı fayda sağlamada keyfini çıkarmıştı.

2007 yılı Eurovision Şarkı Yarışması’nın Avrupa finali 12 Mayıs 2007 yılında Helsinki’de yapıldı. 24 ülkenin yarıştığı finalde oy verme sistemi yalnızca Televoting sistemiyle gerçekleşti. Kenan Doğulu 163 puan toplayarak yarışmayı 4. sırada tamamladı (Tablo 56).

2008 yılında TRT yine sipariş yöntemini seçerek Mor ve Ötesi grubuna teklif götürdü. Mor ve Ötesi grubu bu teklifi kabul ettikten sonra diğer katılanların yaptığı gibi 3 tane şarkı hazırladı ve 15 Şubat’da İstanbul’da gerçekleştirdiği basın toplantısında “Deli” şarkısı ile Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil edeceğini açıkladı. Mor ve Ötesi grubunun solisti Harun Tekin, yarışma süreci ve “Deli” şarkısını nasıl hazırladıkları ile ilgili detayları şöyle anlatır:

“2007’in son aylarıydı tam hatırlamıyorum, Kasım olabilir, Aralık olabilir. Ankara’dan o zamanki menajerimize ulaştılar. Biz de çok şaşırarak açıkçası. Kabul ettik ve kabul ettiğimizi bildirdik. Bu süreçten sonra TRT ile bizim menajerimiz arasında sözleşmenin detayları sonuçlandırıldı ve İstanbul’da bir toplantıyla yolculuğumuz başlamış oldu. Bizim o süre bir albüme başlama niyetimiz vardı. Bu albüm hazırlığının bize şöyle bir iyi tarafı oldu biz Eurovision için ayrıca bir şarkı yapmadık. O sürede yapmış olduğumuz kendi şarkılarımızdan buna en uygun olabilecek 3 alternatif seçtik ama biri oldu. O yüzden de çok organik bir şey oldu yani “Deli” şarkısı çok sevilen bir şarkı hala bizim konserlerde çok seviliyor. Derecesi şu bu değil, insanlar şarkıyı çok sevdiler. Biz zaten Mayıs ayında çıkacak albümün ilk single’ını yaptık zaten Eurovision için bir şarkı yapalım diye yapmadık” (Harun Tekin, Görüşme, 09.12.2016).

Avrupa Yayın Birliği’nin 2008 yılında koyduğu kurallar gereğince yapılan kura ile ikinci grupta yarışan Türkiye, 22 Mayıs 2008 tarihinde yapılan yarı finalde toplam 85 puan aldı. Böylece yarı finali yedinci sırada tamamlayarak finalist olmayı başardı. 24 Mayıs 2008 tarihinde Belgrad’da yapılan Avrupa finalinde, Mor ve Ötesi grubu “Deli” adlı parçasıyla 138 puan toplayarak yarışmayı 7. sırada tamamladı (Tablo 57).

Yarışma sonrası ile ilgili yaptığı değerlendirmeyi Mor ve Ötesi grubunun solisti Harun Tekin şöyle aktarır:

“Bizim Eurovision’da birincilik gibi iddiamız yoktu, sadece amacımız temsiliyet kavramını yaşatmaktı. Biz bu parçayı İngilizce olarak seslendirebilirdik ama parçanın anadilimizde olması gerektiğini düşündük. Son yıllarda biz şunu gözlemledik bizim katıldığımız yıl eğer İngilizce söylesek daha iyi bir derece alabilirdik ama biz 7. Olduk bizden önce sadece kendi dilinde söyleyen bir grup vardı. O yüzden diğer yılları da değerlendirince İngilizcenin bir artı olduğunu düşünüyoruz” (Eurovision’a Doğru 24. Bölüm Part 1).

2009 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması’nda Türkiye’yi temsil etmek üzere 6 Kasım 2008 tarihinde “Hadise” yi seçtiğini duyurdu. TRT’de düzenlenen basın toplantısında TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin, Hadise’nin üç şarkı seçip TRT’ye teslim edeceğini, bunların hangi dilde olacağını kararını ise sanatçıya bıraktıklarını açıkladı. Şahin, şarkı dili olarak Türkçe’yi tercih ettiklerini, ama şarkının İngilizce olmasında hiçbir sakınca bulunmadığını dile getirerek “Bu konuda kendisini serbest

bırakıyoruz” dedi. Şahin, toplantıda şarkıda Türk enstrümanların kullanılması konusundaki hassasiyetinin altını çizdi. Bir gazetecinin “Hadise’nin kıyafetiyle ilgili iddialar olduğunu” belirtmesi üzerine “Bugüne kadar uyguladıklarım, bundan sonra içinde cevap olur herhalde. Herhangi bir müdahalede de bulunmadık. Hem şarkısına, hem kıyafetine, hem nasıl okuyacağına karışmayacağız” (Kuyucu, 2011:444) ifadelerini kullandı.

Aralık ayında basın toplantısı düzenleyen Hadise, TRT’ye teslim etmek üzere üç şarkı demosu hazırladığını, fakat hangisinin TRT tarafından seçildiğini söylemedi. 31 Aralık 2008 akşamını 1 Ocak 2009’a bağlayan yeni yılın ilk dakikalarında Hadise “Düm Tek Tek”⁵⁹ adlı şarkısıyla sahneye çıktı. Artık Türkiye’yi 2009 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda hangi şarkının temsil edeceği belli olmuştu. Hadise 12 Mayıs akşamı yapılan yarı finalde toplam 172 puan toplayarak ikinci oldu ve finale çıkmaya hak kazandı. Yarışmanın finalinde ise “Düm Tek Tek” adlı şarkısıyla 177 puan toplayarak yarışmayı dördüncü sırada tamamladı (Tablo 58). Hadise, yarışma sonrası aldığı bu sonuçtan dolayı gerek kıyafeti ve gerek seslendirme tarzıyla pek çok kişi tarafından eleştirildi: “Hadise’nin kıyafeti çok açıktı, ama yine de katıldı çünkü TRT çok fazla estetikle ilgili konulara girmezdi” (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).

2010 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması için yine bir sipariş yöntemini tercih etti ve Manga grubuyla görüşmeler yaptı. Manga grubu teklifi kabul ederek Şubat ayında üç şarkısını TRT’ye teslim etti. TRT yaptığı değerlendirme sonucunda “We Could Be The Same” adlı şarkının Türkiye’yi temsil etmesine karar verdi. Manga grubunun bateristi Özgür Can Öney kendisiyle yapılan görüşmede yarışmaya katılma sürecini şöyle aktarır:

“TRT önce bu teklif için bizim grubun solisti Ferman’a ulaştı işte böyle böyle bir durum var 2010 Eurovision’u için sizi düşünüyoruz. Siz de olumlu düşünüyorsanız görüşelim diye. Kendi aramızda artılarını eksilerini düşündük ve olur dedik. Biz bu olumlu görüşümüzü bildirdikten sonra üç şarkı hazırladık aslında kafamızdaki şarkı belliydi ama adet yerini bulsun diye gerçi

⁵⁹“Düm Tek Tek” şarkısı daha önce Sinan Arçil tarafından Grup Mp3 için hazırlanan bir bestedir, fakat grup üyelerinden birinin ayrılmasından ve bu gruba yeni bir üye bulunamamasından dolayı Sinan Arçil bu besteyi Hadise’ye verir (Kuyucu, 2011:451).

hazırlanan diğer iki şarkıyı da daha sonra kullandık biz” (Özgür Can Öney, Görüşme, 17.10.2015).

Şarkının tanıtımı sırasında yapılan basın toplantısında TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin yarışmaya gönlünden Türkçe bir şarkı ile katılmanın geçtiğini söylerken kurum olarak kesinlikle İngilizce şarkı söylemek isteyen Manga’ya hiçbir müdahalede bulunmadıklarını açıkladı. İbrahim Şahin ayrıca, Manga’ya yapılan ankette en çok oy alan grup olduğu için seçtiklerini hatırlattı: “Onlara güveniyoruz. Zaten şarkının sözlerinde de sevgi ve birbirine güvenme teması bulunuyor” (Kuyucu, 2011:474).

“Biz bence Eurovision tarihinin en rahat ekibiydik. TRT bize hiç müdahalede bulunmadı (Özgür Can Öney, Görüşme, 17.10.2015). Yarışmanın Avrupa finali 29 Mayıs 2010 tarihine Norveç’in başkenti Oslo’da yapıldı. Finalde Manga grubu “We Could Be The Same” adlı şarkısıyla 170 puan toplayarak Türkiye adına ikinci oldu (Tablo 59).

2011 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması için sipariş yöntemini sürdürdü ve Yüksek Sadakat grubuna teklifte bulundu. Yüksek Sadakat bu teklifi kabul ederek yarışma için üç şarkı hazırladı. TRT bu üç şarkı içerisinde 2011 Eurovision Şarkı Yarışması için “Live it up” adlı şarkıyı seçti. Yüksek Sadakat grubunun bas gitaristi olan Kutlu Özmakinacı, TRT’den gelen teklif sonrası yarışmaya katılma sürecini kendisiyle yapılan görüşmede şöyle anlatır:

“Bize 2010 yılının son ayında geldiler. Menajerimizi aramışlar, Ankara’dan gelmişlerdi. Bize bu sene Türkiye’yi Eurovision Şarkı Yarışması’nda temsil etmek ister misiniz dediler. Yanlış hatırlamıyorsam bizim gruptan önce başka biriyle görüşülmüş haber alınamayınca son anda bize gelmişlerdi. Adını hatırlamıyorum. Şebnem Ferah olabilir o zamanlar adı geçiyordu çünkü ama şu an net olarak hatırlamıyorum. Biz de akşama kadar haber vermemiz gerekiyordu. Oturduk düşündük ve biz de neden olmasın eğlenceli olur diyerek bu teklifi kabul ettik (Kutlu Özmakinacı, Görüşme, 08.12.2016)

TRT tarafından yarışmada Türkiye’yi temsil edecek “Live it up” şarkısı için dil konusunda hiçbir müdahale yapılmadığını belirten Özmakinacı, o zaman için herkese ulaşan bir dil olduğundan dolayı bu parçayı İngilizce seslendirmeyi tercih ettiklerini belirtti.

2009 yılından bu yana uygulanan yöntem doğrultusunda Yüksek Sadakat grubu 10 Mayıs 2011 tarihinde gerçekleşen birinci yarı finale beşinci sırada çıktı ve toplamda 47 puan alarak yarışmanın yarı finalini 13. sırada tamamlar (Tablo 60). Kurallar gereği ilk ve ikinci yarı finalde Televoting ile gelen oylar sonucunda yalnızca ilk ona giren ülkeler finalde yarışmaya hak kazandığı için Yüksek Sadakat grubu yarışmadan elenerek 2011 yılında Türkiye'yi temsil edemedi.

2012 yılında TRT, bir önceki yıl aldığı sonuca rağmen tekrar sipariş yöntemine başvurarak Can Bonomo'ya teklifte bulundu. 2011'deki yarışmada derece alınamamasının pek çok nedeni olduğunu belirten TRT Müzik Dairesi Başkan'ı Deniz Çakmakoğlu, 2012 yılı için kimin gideceğini belirlerken bazı çalışmalar yaptıklarını ve bu çalışmalar sonucunda Can Bonomo'da karar kıldıklarını belirtti:

“Geçen sene yapılan yarışmada da dereceye giremememizin birçok sebebi var bunlardan bir tanesi bize daha çok oy vermeyen ülkeler arasında yer almış olmamız matematiksel geçmişin hesaplarını yaptığımız da maalesef bu kısım bizi gitmeden zaten hissettiriyordu. Tabi ki iyi eser yapmak dereceyi yakalamanın başlıca etkenlerinden biri, ama maalesef şimdiye kadar yapılan oylama sistemlerinde hala bu tür sıkıntılar yaşanmakta. Bunun dışında bu sene Can Bonomo'nun tespiti için bir sürü çalışma yapıldı. Malum TRT'nin Müzik Dairesi Başkanlığı var ve Müzik Dairesi Başkanlığı bütün TRT'nin kamuda çıkmış, piyasada ne kadar çıkmış eseri varsa albümü varsa bunu kendi kriterleri içerisinde değerlendirildiği bir yerdir. Bu büyük bir portföy gibi insanımıza ve kurumumuza materyal sağlamaktadır. Neticede yaptığımız çeşitli çalışmalar Can Bonomo'yu işaret etti onun da yaptığı işler şu anda gözlemliyoruz olumlu seyretmektedir” (Eurovision'a Doğru 25.Bölüm Part 3).

Yarışma teklifini kabul eden Can Bonomo, yarışmaya daha önce bu prensiplerle katılanlar gibi üç eser hazırladı. TRT bunların içinden “Love me Back” adlı şarkıyı Eurovision Şarkı Yarışması için uygun buldu. 24 Mayıs 2012 tarihinde ikinci yarı finalde 13. sırada yarışan Can Bonomo 80 puan alarak ikinci yarı finali sekizinci sırada tamamlayarak finale çıkmaya hak kazandı. Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de yapılan yarışmanın finalinde Türkiye adına yarışan Can Bonomo “Love me Back” adlı şarkısıyla toplam 112 puanla yarışmayı yedinci sırada tamamladı (Tablo 61).

Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'ndaki belki de en önemli kırılma 2013 yılında yaşandı. 2013'de Türkiye'yi Eurovision'da kimin temsil edeceği sorusu, dönemin TRT Genel Müdürü'nün açıklamalarıyla yerini 2019 yılına kadar sürecek bir boykot niteliğinde bir karara bıraktı. Türkiye ESC'ye 2013 yılından bu yana (2019) katılmıyor. TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin'in 2013 yılında dönemin hemen tüm gazetelerine yansıyan demeçlerinde kararı şöyle gerekçelendirmişti: “Türkiye'nin Eurovision'da SMS oylarının fazla olmasına rağmen jüri oylarıyla alt sıralara düşüyor. SMS oylarının ağırlıkta olduğu sistemde Türkiye yüksek puan alıp ve üst sıralarda yer alırken, Eurovision Düzenleme Komitesi SMS ve jüri oylarının ağırlığını yüzde 50'ye getirerek puanımızı aşağıya çekti. Bunun değiştirilmesi yolundaki itirazlarımız sonuç vermeyince Eurovision'a katılmama kararı aldık”. İbrahim Şahin ayrıca beş kurucu ülkenin elemelere katılmadan finallerde yer almasının adaletli olmadığını, bu ülkelerin sonuncu olsa bile durumun değişmediğini, yani finallere doğrudan katılma hakkı olduklarını belirterek, bunun hiç adil olmadığını ifade etti. Benzer sözleri dönemin Başbakan Yardımcısı ve TRT'den sorumlu Bakanı Bülent Arınç da dile getirmişti.

Sonuç olarak 2013 yılından bu çalışmanın son düzeltilerinin yapıldığı 2019 yılı ortasına kadar Türkiye'nin Eurovision'a katılmama kararı sürmekteydi. Devlet ve onun Eurovision bağlamındaki kurumsal faili olan TRT, hegemonya mücadelesinde yeni bir rıza ve direnme süreci inşa etmekte olduğunu söylemek mümkün. Bu konuya aşağıda yer vereceğiz.

3.5. Hegemonya Alanı Olarak Eurovision'un Türkiye'deki Bileşenleri

Hegemonya kavramının en önemli analitik yararlarından birinin; kavramın içerdiği olma ve boyun eğme biçimlerinin, yönetici sınıf düşüncesinin daha önceki ve daha basit tarihsel aşamalarını temel alan bilinen yansımalarından çok, gelişmiş toplumlardaki toplumsal örgütlenme ve denetleme süreçlerinin karşılığı olduğunu yukarıda gözden geçirmiştik. Kendilerini ve birbirlerini kişisel ilişkiler içinde gören insanlar; doğal dünyayı ve bu doğal dünyada kendilerini gözlemleyen insanlar; fiziksel ve maddi kaynaklarını bir çeşit toplumun “boş zaman”, “eğlence” ve “sanat” olarak

özgüleştirildiği alanlara harcayan insanlar: bir kültürün gerçekliğini ve o kültürün kültürel üretimini oluşturan bütün bu etkin yaşantılar ve pratikler başka bir içerik kategorilerine indirgenmeden ve onları başka ve belirleyici ekonomik ve siyasal ilişkilere uydurulmaya (yansıtma olarak doğrudan ve dolayımına ya da tipikleştirme ya da andırışma yoluyla dolaylı olarak) çalışılmadan kendi başlarına oldukları gibi ele alınabilirler. Bu yaşantılar ve pratikler hegemonyanın öğeleri olarak değerlendirilebilirler (Williams, 1990:89). Dolayısıyla hegemonya kavramının teorik statüsü kullanılarak belli bir örnek olay çerçevesinde yapılacak herhangi bir analiz, hegemonya sürecinin öğeleri ya da bileşenleri olarak tek tek ele alınabilir. Başka bir deyişle Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması ile ilişkili tarihsel ve güncel deneyimi, birbirinden farklı kurumsal ve bireysel failerin mücadele sürdürdüğü bir hegemonya alanıdır. Bu bağlamda, devletin kurumsal faili olarak TRT'den kurum içinde çalışan görevlisine (yapımcı, sunucu, seçici kurul vb), çok katmanlı bir üretim sürecini gerektiren Eurovision şarkılarının ortaya çıkarılması ve sunulmasında katkısı olan üreticilerden (müzisyen, şarkıcı, dansçı, aranjör, sahne tasarımcısı vb) bu yarışmanın izlerkitesine kadar pek çok öge/bileşen, aşağıda ayrı başlıklar altında ancak birbirleriyle olan bağlantıları ve elbette ki hegemonya kavramıyla ilişkileri çerçevesinde ele alınacaktır.

3.5.1. Kurumsal Fail Olarak TRT

Hegemonya terimi geleneksel olarak, özellikle devletlerarası ilişkilerdeki siyasal yönetim ve egemenlik anlamında kullanılıyordu. Gerek bu yaklaşımdan gerekse bunu aşan bir hegemonya perfektifinden meseleye yaklaşıldığında, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurumsal faili TRT'nin Eurovision Şarkı Yarışması dolayımıyla, hem uluslararası ve diplomatik ilişkilerde hem de iç siyasal düzen içinde kültür bağlamı bir hegemonya mücadelesi yürüttüğünü söylemek mümkündür. TRT, kurumsal fail olarak hem resmi/kurucu ideolojinin yeniden üretilmesinde, hem devlet denetimli medya kurumunun yeniden konumlandırılmasında ve elbetteki izlerkitleyi

denetleme ve yönlendirme becerisini kullanarak, aktif rızanın üretilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Güçlünün rıza ve meşruluğa dayanarak yönetmeye devam edebilmesinin araçlarından biri, tekil bir sınıfın ya da iktidar bloğunun çıkarlarının, çoğunluğun genel çıkarlarıyla aynı hizada buluşabilmesidir. Bu eşdeğerlilikler sistemi bir kez meydana getirildiğinde, azınlığın çıkarları ve çoğunluğun iradesi birbirine “uygun” kılınabilir, çünkü bunlar tüm tarafların üzerine anlaştıkları uyuşum içinde örtüşen çıkarlar olarak temsil edilebilirler. Medya, “rızanın üretimi” –uyuşumı yansıtırken aynı zamanda şekillendirmek- dediğimiz diyalektik sürecin asli bir parçası haline gelir. Zaten medyayı, devlet içinde temsil eden başat toplumsal çıkarların güç alanı içinde yönlendiren de bu rızanın üretimi sürecidir (Ergun, 2015:1449). İletişim çalışmalarında medyanın kavramlaştırılmasında uzun süre etkili olan tekyönlü (monopolistic) ve ademi-merkeziyetçi (de-centralization) medya olmak üzere iki temel analiz kategorisi bulunur. Monopolistik medyanın temel karakteristiği tek bir kaynaktan (sinema, televizyon, radyo vb.) gönderilen iletişim mesajının geniş ölçekli bir izler kitleye ulaştırılmasına dayanıyor olmasıdır. Ademi-merkeziyetçi medyanın temel özelliğini ise tek tek iletişim metinlerinin (kaset, kitap, cd, müzik videosu vb.) satın alınıp kişisel olarak istenilen yer ve zamanda “okunması” oluşturur. Dinleyici/izleyici, bu medyalarla ilişkisinde alıcı konumundadır ve kendisi ileti akışına dahil olmaz (Manuel, 1993:2). Devlet denetimli bir monopolistik medya olarak TRT, rızayı bizzat üreten, direnmeyi ise çeşitli stratejilerle dönüştüren, bunu yaparken de elbette kendisini de sürekli yeniden inşa eden bir kurumdur. Devletin her alandaki biçimlendirici ve yönlendirici etkisinin bir ideolojik aygıt olarak medya ile daha kolay olduğu açıktır. TRT’nin bağlamımız açısından önemi, devlet tarafından araçsallaştırılan bir kurum olarak Türkiye’deki müzik kültürünü yeniden üretmesidir.

1970’li yıllar Türkiye’inde TRT onaylı Popüler/Hafif Müziği’n, piyasanın anadamar popüler müzik uslubu olarak Arabesk ile önemli bir karşıtlık oluşturduğu açıktı. Devlet-denetimli medya olarak TRT, 1927 ile 1990 arasında yayıncılıkta bir tekel iken, Türk halkının dinlemesi gereken şarkıları sunduğunu iddia ediyordu. TRT-Piyasa gerilimi yıllarında TRT Eurovision Şarkı Yarışması’na katılmaya karar verdi. TRT’nin

Eurovision'a katılmasının tek olmasa da en belirgin amaçlarından biri, kendi icra kurallarına uyum gösteren devlet onaylı popüler müziği uluslararası bir yarışmada ülkenin temsil aracı olarak sunmak ve Türk halkının ilgisini Arabesk'ten uzaklaştırmaktı. Ancak halkın Eurovision şarkılarına gösterdiği ilgi öteki popüler zevkleri dışlamıyordu. Bu yüzden Eurovision Şarkı Yarışması'na katıldığı ilk yıl “daha Avrupalı” bir beste tercihi ile “Seninle Bir Dakika”yı Avrupa sahnesine Türkiye'nin temsil etmesi için çıkaran TRT, çok geçmeden kurallarından ve ilkelerinden feragat etmişti. TRT'nin gerilim yıllarında piyasa ile, özellikle de arabesk ile, yürüttüğü “mücadelesi”, aslında bir hegemonya mücadelesi idi. Popüler deneyimlere direnen TRT, ‘rıza’ üretimi sürecini halkın müziksel gereksinimlerini gözardı ederek gerçekleştirmeye çalıştığı için, egemen konumda olsa bile ‘hareket halinde eşdenge’nin içinde bulunuyordu. Gerek yorumcusu (Ajda Pekkan) gerekse pek çok Batılı müzisyen ve kültür aracı tarafından “Arabesk çeşnili” olarak ifade edilen bir parça (Petroil) ile Eurovision'a 1980 yılında katılma kararı alması, belki de TRT yetkililerinin ulusal kültür/müzik alanında yürüttüğü hegemonya mücadelesinde aktif rızayı üretmek için attığı, dolayısıyla da direnmekten vazgeçtiği ya da rızayı yeniden üretmek için attığı ilk önemli adımdı.

Bu girişim, “devlet, egemenlik yapısını ve kendi meşruiyetini yeniden üretmede meşruiyete ihtiyaç duyar” (Erol, 2012:50) yaklaşımını TRT'nin uygulamaya geçirme çabası içinde olduğu izlenimini doğurdu. Elbette ki Ajda Pekkan da ülkenin tek kitle iletişim aracında boy gösterme ve daha önemlisi ülkeyi uluslararası bir arenada temsil etme prestiji ve kazanımları uğruna, kişisel hegemonya mücadelesi içindeki rıza ve direnme noktalarında değişikliğe gitmişti. Çünkü hegemonya, direnç ile rıza göstermeye ilişkin müziksel referans noktaları arasında sürekli yeniden oluşturulan bir biçimlenmeydi. Ancak buradaki bağlamımız açısından devletin gösterdiği refleks niteliğinde tepkiydi. “Ulusa birleşik ve bütünleştirici bir kültür yaratabilmek için farklılıkları bertaraf etmeye yönelik girişimlerin yapıldığı ulus-devlet biçimlenmesi sürecine eşlik eden merkezleştirme yönündeki eğilimin” (Erol, 2012:50) en önemli kurumsal faili olan TRT, halkın müzik zevklerini biçimlendirme çabasını sürdürmekte kararlıydı. Bu yüzden 1980 Eurovision tercihini, belki de TRT'nin yılbaşlarında ve

bayramlarda televizyon ekranlarından bir günlüğüne Arabesk ve oryantal starlara izin verdiği türden bir “karnavalesk” ateşini yakma kararı olarak değerlendirmek mümkündür. Karnaval uzun sürmedi ve TRT tıpkı karnavalesk etkinliklerde olduğu gibi bir kez görmezden geldiği ve hegemonya sürecini de yeniden oluşturma izlenimi veren yaklaşımını derhal değiştirdi.

Müzik toplumsal gücünü topluluğu, politikayı ve tarihi hazırlama gücüyle kazandığı için, mutlak politik ve sosyal denetim sağlamak için kurumsal olarak kullanılabilir. Attali'nin vurguladığı gibi “müzik iktidarı özgüleştirir ve yerini tayin eder, çünkü müzik kültürlerin davranış normalizasyonları/kuralları içinde yetki vermek için uygun gördüğü az bulunur sesleri belirler ve sınırlandırır. İktidar insanların unutmalarını istediğinde müzik ritüel kurbandır, günah keçisi; iktidar insanları inandırmak istediğinde müzik kanundur, temsil; iktidar insanları susturmak istediğinde müzik yeniden üretilir, normalize edilir/kurallara bağlanır: tekrarlama. Sonuç olarak *unutturmak*, *inandırmak* ve *susturmak*, her üçünde de müzik bir iktidar biçimidir” (Attali, 2005:30). Müziğin pragmatik biçimde kullanımı devletin kendi içindeki politik ve toplumsal koşullara göre farklılık gösterir. Müzik bu yüzden sürekli değişen politik ve sosyal koşullara göre süzgeçten geçirilmekte ve sonuç olarak farklı şekillerde anlaşılakta, kullanılmakta ve yorumlanmaktadır. Müziğin, Cumhuriyet'in siyasal seçkinlerince toplumun batılılaştırılmasında ideolojik bir araç olarak kullanılması, devletin kurumsal düzeydeki en önemli aktörü TRT eliyle sürdürülmüştür. Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi, hegemonya; ideoloji ve kültür meseleleri üzerine yapılan kavramlaştırmaları aşan bir çerçevede hareket etmektedir.

Başka bir deyişle hegemonya ne yalnızca “ideolojinin” üst düzeyi ne de ideolojinin çoğunlukla “idare etme” ya da “beyin yıkama” olarak görülen denetleme biçimleridir. Hegemonya yaşamın tümünü kapsayan pratikler ve beklentiler bütünüdür. Ancak bununla birlikte hegemonya kavramı, egemen sınıfın geliştirdiği ve yaydığı eklemlenmiş ve biçimsel anlamları, değerleri ve inançları dışlamaz. Yalnızca bunların bilinçten farklı olduğunu kabul eder, yani bilinci bu değerler ve anlamlara indirgemez (Williams, 1990:89). Bu yüzden buradaki analiz, Eurovision Şarkı Yarışması bağlamında Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin geliştirdiği ve yaymaya çalıştığı

eklemlenmiş biçimsel anlam olarak Batı müziğine atfettiği değeri dışarda bırakmaz. Tam tersine bu değer ve pratiklerin inceleme bağlamında önemli bir analiz odağı olduğu düşüncesinden hareket eder. Ancak bunu yaparken devletin kurumsal faili olarak TRT'nin Eurovision Şarkı Yarışması dolayımı ile yürüttüğü hegemonya mücadelesinin tüm ayrıntılarını, yukarıda yaptığımız türden bir tarihsel perspektifi kalkış noktası olarak almaz. Öyle olsaydı Eurovision sürecinde TRT'nin gerek kural, yönetmelik vb. çerçevesinde yaptığı değişiklikleri ele alarak yalnızca bunların buradaki hegemonya kavrayışı çerçevesinde nasıl işlediğini açıklama, tanımlama ve betimleme yoluna gidilirdi.

Hegemonya odaklı bir incelemede, hegemonik ve egemen olanın özgül işlevleri vurgulanmalı ama böyle bir vurgulama önceden varolan bir bütünüğü belirtmemelidir. Karmaşık toplumlarda herhangi bir kültürel çözümlemenin en zor ve en ilginç yanı, hegemonik olanı kendi etkin ve oluşturucu, ancak aynı zamanda da dönüşümsel süreçleri içinde yakalama çabasıdır. Hegemonyanın edilgen bir egemenlik biçimi olarak varolmadığını, sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerektiğini vurgulamak, Eurovision Şarkı Yarışması'nın gerek uluslararası organizasyon ve etkinlik, gerekse yerel tüm bileşenlerin/dinamiklerin de işin içinde olduğu Türkiye örneği olarak, hiçbir zaman edilgen ve sabit bir egemenlik biçimi olarak varolmadığını, sürekli yenilenmesi, yeniden yaratılması ve değişim geçirmesi anlamına geldiğini söylemek demektir. Egemen “ideoloji” ya da “dünya görüşü” terimlerinin soyut bütünleştirici tanımlarında belirtilen cinsten bir duruk hegemonya, bu tür karşıtlıkları ve seçenekleri görmezden gelebilir ya da dışlayabilir, ama hegemonik işlev bu alternatifleri denetlemek ya da dönüştürmek ve hatta onlarla bütünleşmek zorundadır. Bu etkin süreçte hegemonik işlev, yalnızca değişmeyen bir egemenliğin basit bir iletimi olarak değerlendirilmemelidir. Tam tersine herhangi bir hegemonik süreç, kendi egemenliğini tehdit eden alternatiflere ve karşıtlıklara karşı özellikle dikkatli olmalıdır. Dolayısıyla kültürel süreç değerlendirilirken özgül hegemonyanın herhangi bir biçimde dışında kalan ya da sınırında olanların çabaları ve katılımları da göz önünde bulundurulmalıdır (Williams, 1990:91). Bu argümanlardan hareket ederek şunları söylemek mümkün görünüyor: TRT'nin ve elbetteki Türkiye

Cumhuriyeti Devleti'nin 1975'den beri bir hegemonya alanı olarak gördüğünü düşündüğümüz Eurovision Şarkı Yarışması çerçevesinde aldığı tüm kararlar, geniş çaplı ve farklı alternatifler arasından seçim yaparak yürüttüğü bir hegemonya mücadelesidir. Başka bir deyişle devlet (TRT), EBU üyeliği ve ESC'ye katılıma kararı vermesinden, yarışmada Türkiye'yi temsil edecek şarkı ve şarkıcının belirlenmesinde izlenen yöntemlere, yani halk oylaması, seçisi kurul ya da görevlendirme yönteminden dil kuralları ve müziksel tercihlere kadar, hem rıza ve direnişi üreten hem de buna mukavemet ve rıza gösteren en önemli kurumsal faildir.

TRT, en son 2012 yılında Eurovision'a katıldı. 2013'den beri yarışmada yer almamaya karar verdi. Bu durum, TRT'nin, dolayısıyla da devletin Eurovision Şarkı Yarışması yoluyla kendi egemenliğini bu kez başka alternatif söylemler ve kurgulanmış karşıtlıklar üzerinden sürdürme kararı aldığı anlamına da geliyor. Bu durumla ilgili çoğu tartışmanın odağı 2010 yılında değişen puanlama sistemidir. Oysaki Bülend Özveren TRT'nin katılmama kararı alırken pek çok nedeni öne sürdüğünü fakat bu durumun yarışmanın başladığı ilk yıldan itibaren var olduğunu şu sözleri aktarır:

“Daha önceki genel müdür nispeten bazı haklı kararlar alarak katılmama kararı aldı. Bunlardan biri son beş ülke yani the big five, niye böyle oluyor diye ki, ben de katılıyorum bu görüşe çünkü yeter artık, iki oylama değişti yüzde SMS yüzde elli jüri oldu, bu niye oldu diye. Tek başına bu maddeleri ileri sürdü, Avrupa Yayın Birliği, o da hadi oradan dedi” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Osma ise konu ile olarak kendisine 2015 yılında gerçekleştirilen görüşmede sorulan soruyu yanıtlarken daha açıktır:

“Soru (Buket Genç): Peki TRT iki yıldır Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmıyor bu yıl katılacakmış ama bu katılmama kararını da 2010 yılındaki puanlama sistemindeki değişikliklere bağladı. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?”

B.O: Yok öyle bir şey ya tamamen siyasi” (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).

Özetlemek gerekirse Türkiye ESC'ye 2013' yılından bu yana (2019) katılmıyor. TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin'in 2013 yılında dönemin hemen tüm gazetelerine yansıyan demeçlerinde kararı şöyle gerekçelendirmişti: “Türkiye'nin Eurovision'da

SMS oylarının fazla olmasına rağmen jüri oylarıyla alt sıralara düşüyor. SMS oylarının ağırlıkta olduğu sistemde Türkiye yüksek puan alıp ve üst sıralarda yer alırken, Eurovision Düzenleme Komitesi SMS ve jüri oylarının ağırlığını yüzde 50'ye getirerek puanımızı aşağıya çekti. Bunun değiştirilmesi yolundaki itirazlarımız sonuç vermeyince Eurovision'a katılmama kararı aldık". İbrahim Şahin ayrıca beş kurucu ülkenin elemelere katılmadan finallerde yer almasının adaletli olmadığını, bu ülkelerin sonuncu olsa bile durumun değişmediğini, yani finallere doğrudan katılma hakkı olduklarını belirterek, bunun hiç adil olmadığını ifade etti. Benzer sözleri dönemin Başbakan Yardımcısı ve TRT'den sorumlu Bakanı Bülent Arınç da dile getirmişti. Dolayısıyla burada Eurovision sürecinin içinde bizzat yer alan müzisyen, teknik eleman, yapımcı vb. aktörler Türkiye'nin yarışmaya katılmama kararı vermesini politik bir davranış olarak değerlendirirken, aslında devletin siyasal aktörlerinin beyan ettiği açıklamalarından farklı bir yörengeye işaret etmektedir.

Sonuç olarak devletin kontrol ettiği bir kitle medyası olarak TRT'nin Eurovision'a katılma kararı vermesi ve birinci oluncaya kadar ciddi bir çaba göstermesi de, son altı yıldır tutum değiştirerek politik argümanlar eşliğinde yarışmaya katılmama yönünde bir "irade" kullanması da, hem uluslararası ilişkilerde yürüttüğü politik hegemonya mücadelesini hem de iç siyasal atmosferde Türkiyenin sosyo/kültürel ve politik dokusuna uygun olarak alternatif söylemler ve kurgulanmış karşıtlıklar üzerinden yeniden üretme kararlığında olduğuna işaret etmektedir. Başka bir deyişle devlet TRT eliyle hem uluslararası ilişkilerde hem de iç siyasal atmosferde rıza ve direnmeyi konjektürel olarak yeniden oluşturmaktadır.

3.5.2. Çok katmanlı Üretim Sürecinin Aktörleri (şarkıcılar, besteciler vb)

Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreçtir. Ayrıca bu süreç içinde yer alan çok sayıda unsur bulunmaktadır. Başka bir deyişle popüler müziğin üretimine rehberlik edecek, biçimlendirecek ve sonuçlandıracak hem yetenek, beceri, ustalık vb. vasıflara sahip insan (besteci, söz yazarı, solist, vokalist, aranjör, dansçı vb.) faktörü, hem de bunları mekan, teknoloji ve medya gibi öğelerle uyumlu biçimde buluşturacak

bir bağlamı gerektirmektedir. Popüler müzik incelemesi 1990'lerden günümüze ağırlıklı üç analiz kategorisine yönelmiştir. Birincisi, popüler müzik üretimi ve bunun politik ekonomisinin kurumsal analizi ile ilgili çalışmalardır. Bu alandaki incelemeler müzik üretim teknolojileri, müziksel üretimin idari (devlet, hükümet, yerel vb) politikaları, müzisyenlik pratikleri, politik ekonomi ve müzik endüstrisinin örgütsel çözümlenmelerini içerir. İkincisi, popüler müzik türlerinin temsil edilmesi ve simgesel anlamlarının metin analizine ayrılmış çalışmalardır. Bu tür incelemeler; şarkı sözü içeriği yorumlaması, müzik videosu formundaki müziğin ikonografik analizi ve popüler müziğin müzikolojik çözümlenmeleri gibi çalışma alanlarından oluşmaktadır. Üçüncüsü ise, popüler müziğin gündelik yaşam ritüelleri içinde yorumlandığı “etnografik” çalışmalardır. Burada odak, genel olarak hayranlar, özel olarak ise etkin bir biçimde kültürel anlam ve kimlik yarattıkları için altkültürler ve müzik ‘scene’leridir (Erol, 2009:157). Dolayısıyla dünyanın en önemli popüler müzik yarışması olarak Eurovision şarkılarının hegemonya bağlamında analiz edildiği bu çalışmanın bu bölümünde, önce yukarıda Türkiye'nin Eurovision süreci içindeki en önemli bileşenlerinden birini (müziksel üretimin devlet politikaları) gözden geçirirken sözünü ettiğimiz analiz kategorilerinden birincisi çerçevesinde bir çözümlenme girişiminde bulunduk. Başka bir deyişle TRT'yi hegemonya alanının kurumsal faili olarak ele alırken, popüler müzik analizinin birinci kategorisindeki popüler müzik üretimi ve bunun politik ekonomisinin kurumsal analizi çerçevesinde yerine getirmeye çalıştık. Ancak yukarıda ifade ettiğimiz üzere birinci kategori, müziksel üretimin idari (devlet, hükümet, yerel vb) politikaları ile ilgili olduğu kadar, müzisyenlik pratikleri ve müzik endüstrisinin örgütsel çözümlenmelerini de içermektedir. Bu yüzden üretim-metin-tüketim olarak formüle edilebilecek popüler müzik incelemesinin birinci, yani üretim kategorisini bu kesimde buradaki bağlamımız açısından, Eurovision şarkılarını ortaya çıkaran çekirdek üreticiler açısından ele almaya çalışacağız.

Bir popüler müzik metni olarak Eurovision şarkılarının, endüstriyel ya da medya dolayımı ile bir ürün olarak ortaya çıkmasının çok katmanlı bir süreç olduğunu tekrar etmenin sakıncası yok. Bu üretim sürecine müdahil olan çok sayıda unsur (besteci, şarkıcı ya da grup, yapımcı, aranjör, tonmeister vb.) olduğunu söylemenin de.

Ancak genel olarak izlerkitle bu çok katmanlı süreç içinde yer alan aktörlerin tümünü yakından tanımaz. Daha çok üretimin nihai sonucu olan kaydedilmiş ürünü satın aldığına ya da canlı ya da medya dolayımı ile bir performans izlediğinde ‘sanatçı’ özelinde bir değerlendirmede bulunur (Erol, 2009:212). Dolayısıyla hem bu yüzden hem de bir Eurovision şarkısının değer yüklü bileşenlerini inşa etmedeki sorumluluğundan ötürü, buradaki bağlamda üretim aşamasını ‘şarkıcı’ ya da ‘besteci’ sınırlaması içinde ele almak doğru olacaktır. Böylece hem yerel ve uluslararası izlerkitle ile hem de yarışmanın kurumsal faili olarak TRT ile yürüttüğü hegemonya mücadelesindeki eylem ve söylemlerinin besteciler/şarkıcılar tarafından nasıl biçimlendirildiğini ve sürekli değişen hegemonya inşasında nasıl yeniden üretildiğini anlamak daha olanaklı olacaktır.

Yukarıda Williams’ın (1990:89) hegemonya süreci içindeki aktörlerin kendilerini konumlandırma ve diğerleriyle ilişki kurma ve hegemonya mücadelesi sürdürme argümanlarını izleyerek ifade etmek gerekirse; kendilerini belirli ilişkiler ağı içinde gören Eurovision şarkılarının üreticileri, zamanlarını toplumun “boş zaman”, “eğlence” ve “sanat” olarak özgülleştirildiği alanlara harcayan insanlardır. Bu yüzden Eurovision şarkılarının çok katmanlı üretim sürecinin aktörleri, pratikleri başka bir içerik kategorilerine indirgenmeden ve onları başka ve belirleyici ekonomik ve siyasal ilişkilere uydurulmaya çalışılmadan kendi başlarına, oldukları gibi ele alınabilirler. Bu aktörlerin eylemleri/pratikleri ve söylemleri hegemonyanın nasıl sürekli yeniden üretildiğini gösteren öğeler olarak değerlendirilebilirler. Öncelikle bir Eurovision şarkısının üretim sürecinin başlangıcından canlı bir icra ya da kayıt edilmiş bir ürün olarak ortaya çıkma sürecine müdahil olan aktörleri en genel sınıflandırma ile ele aldığımızda şöyle bir sıralama yapmak mümkün: Besteci, şarkı sözü yazarı, aranjör, şarkıcı ya da grup, koreograf ve dansçılar, menajer vb. Ancak bu aktörleri sırasıyla ele almadan ve hegemonya mücadelesi içindeki pozisyonlarını eylem ve söylemleri ışığında ayrıntılandırmadan önce burada yeri gelmişken Bülend Özveren’den söz etmek yerinde olur.

Türkiye’nin Eurovision süreci içinde, gerçi bir yapımcı olarak TRT çalışanı dolayısıyla da kurumsal fail olarak TRT’nin içinde değerlendirilmesi gereken bir aktör

olmakla birlikte, Bülend Özveren'in bu süreç içindeki yerinin gerçekten çok özel olduğunu ifade etmek önemlidir. Çünkü *“yapımcı, yarışmaya katılan yorumcuları İstanbul’da bir araya toplayan, onlara yapması gerekenleri söyleyen ve takvimi açıklayan”* (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015) kişidir. Osma'nın da belirttiği gibi TRT, 1975 yılından itibaren pek çok yönetici değişirse de Bülend Özveren yapımcı olarak görevine devam etmiştir. Dolayısıyla TRT’de Eurovision Şarkı Yarışması ile ilgili yönetim kurulu ve diğer uzman çalışma grupları dışında en önemli figür bu yarışmanın yapımcısıdır. Bu çerçevede Bülend Özveren, Türkiye’nin Eurovision sürecindeki TRT’nin kurumsal başkahramanıdır. Elbette Özveren’in gerek kültürel sermayesi ile örtüşen birkaç dilde iletişim kurma becerisi, gerekse bürokratik süreçler içindeki deneyimi ve elbetteki müzik beğenisi ve tercihleriyle bir hegemonya alanı olarak Türkiye’nin Eurovision süreci içindeki yeri önemlidir.

Başka bir deyişle, Bülend Özveren’in gerek Eurovision Şarkı Yarışması’nın başlangıçtan itibaren tüm kurallarını, sürecin nasıl işletileceğini ve TRT’nin bu sürece nasıl müdahil olabileceğini bilmesi ve uygulaması gerekse birkaç dili, özellikle de Eurovision’un kullandığı resmi dilleri iyi bilmesi ve süreci iyi yönetip üstelik düzgün Türkçesi ile yıllarca canlı yayında bunu TRT izleyicilerine aktarması önemli bir kültürel sermayedir. Özveren, Eurovision Türkiye bağlamındaki önemini kurumsallaşmış ve nesnelleşmiş kültürel sermayesinden alırken bunun sürekliliğini sağlaması elbette bir hegemonya mücadelesi içinde değerlendirilebilir. Çünkü besteci, solist, grup, söz yazarı vb. aktörler Eurovision Türkiye elemelerinde ülkeyi temsil etmek için ne kadar rekabet etmişlerse, Bülend Özveren de her yıl için deneyimini artırarak ve potansiyel TRT yapımcıları arasındaki rekabetini o kadar sürdürmüştür. Bu elbette TRT yöneticileri ile bir TRT çalışanı olarak Bülend Özveren arasındaki rıza ve direnme sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle her ne kadar devletin hükümetlerin ve onların atadığı yöneticilerin politik eğilimlerinden etkilenmeyen bir kurumu olarak tanımlansa da, TRT’nin özerkliği daima tartışmalı olmuştur. Ancak Özveren, birbirinden farklı politik iktidarların ülkeyi dolayısıyla da TRT’yi yönettiği tüm dönemlerde donanımı, eğitimi ve becerisi ile rıza ve direnme sürecinin içinde olmayı başarabilmiştir. Sözgelimi 1974 yılında TRT Eurovision’a katılma kararı alırken de süreci nasıl

yürüteceğini planlarken de, karar vericilerin neye rıza göstereceği neye direneceği çerçevesindeki değerlendirmeleri, sonucu belirlenmiştir.

Bülend Özveren'in uzun ömürlü bir pratiğin başlangıcından sonuna kadar Eurovision'un içinde yer alması, kişisel kültürel sermayesi ile ilgilidir. Ancak aynı zamanda devletin dolayısıyla TRT'nin yarışmaya katılma katılmama, ne tür bir şarkı temsil edilme, hangi bestenin ve şarkıcının nasıl belirlenmesi ya da tercih edilmesi vb. konularda, devletin ve kurumları arasındaki hegemonya sürecinin nasıl yürütüldüğüne ilişkin ayrıntılara da hakim olması, onu bir kez daha önemli bir figür yapmaktadır. Sözelimi 1979 Eurovision finaline Türkiye'nin katılmaktan vazgeçmesi ile ilgili yukarıda aktardığı sözleri tam da bununla ilgilidir. Hatırlatmak gerekirse, 1979 yılı Eurovision yarışmanın Tel Aviv'de yapılması beklenirken İsrail'in yarışma şehri olarak başkent Tel Aviv'i değil Kudüs'ü tercih etmesi, üç semavi dinin (Müslümanlık, Hristiyanlık, Musevilik) simge kent olması ve bölgedeki sosyo-politik şartlar nedeniyle, Arap dünyası ve Türkiye'yi rahatsız etmişti. Başvurular sonuç vermeyince Dışişleri Bakanlığı TRT'ye bir "öneri" yazısı göndermişti. Dışişleri Bakanlığı'ndan TRT'ye gönderilen katılmamanın daha iyi olduğunu yönündeki öneri bir "emir sayıldığı için" TRT Yönetim Kurulu katılmama kararı almış hatta yarışmayı yayınlanmamıştır. Ancak Bülend Özveren'in deneyimi, aslında sadece Türkiye'nin diğer devletlerarasındaki hegemonya mücadelesine ve devletin kendi kurumları arasındaki rıza ve direnme ilişkisine görünürlük kazandıran şahitliği, bununla sınırlı değildir. Sözelimi Ajda Pekkan'ın 1980 yılı Eurovision'u için belirlenmesi süreci ile ilişkili olarak aktardıkları hem TRT'nin hem seçici kurulun hem de herkesin onayını alan Ajda Pekkan'ın nasıl bir rıza ve direnme süreci içinde karar verdiklerine açıklık getirmektedir:

"1980'de TRT ne yapalım dediler, dedim şöyle bir iş yapalım: bir tane jüri toplayalım İstanbul'da, jüride müzik yazarları, müzikle ilgilenen herkes, gazeteciler, orkestra şefleri, söz yazarları, besteciler ve TRT prodüktörleri. Kalabalık topladık, ben dahil herkes biliyor ki Ajda Pekkan çıkacak, seçici kurul değerlendirmesini yaptığımda "Petr'oil" diye anons etti daha doğrusu bana zarfı öyle verdiler ben de bunu anons ettiğimde bir şey hatırlıyorum ki Ajda Pekkan bu sonuçtan pek memnun değildi (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Ajda Pekkan'ın 1980 yılında "Petroil" ile Eurovision'a katılarak aldığı 23 puan ve yarışmayı 15. sırada tamamlaması üzerinden bu bağlamdaki tartışmayı ayrıntılandırarak Eurovision'da Türkiye'yi temsilde dolayısıyla da üretim sürecindeki aktörlerinin kendilerini rıza ve direnme sürecinde yerleştirmeye çaba harcadıkları pozisyonları, eylem ve söylemleri yoluyla anlamaya çalışalım.

Öncelikle ifade etmek gerekirse, Eurovision'un Türkiye elemelerinin başlangıçta, amatör ya da profesyonel herkese açık olması, liyakata dayalı (meritocratic) bir seçme prosedürü yürütmeyi amaçlamaktadır. Bu süreç şarkıların ya da şarkıcıların popülaritesinden ziyade katılan şarkıların niteliğini yansıtan bir prosedürdür. Ancak bununla birlikte TRT'nin dolayısıyla devletin gerek uluslararası ilişkilerde gerekse iç siyasal ve kültürel ilişkilerde yürüttüğü hegemonya mücadelesi kimi zaman radikal değişikliklere başvurması ile sonuçlanmıştır. Yarışma şartnamesindeki kuralların sürekli değiştirilmesi, bir dönem halkoyu ile bir başka dönem seçici kurul ile bir başka dönem ise doğrudan görevlendirme ile sanatçı ve beste belirlemesi tam da bu rıza ve direnme sürecinin hareket halinde olmasından kaynaklanmaktadır. Sözgelimi Eurovision şarkılarının çok katmanlı üretim süreci içinde en önemli unsurun besteci olduğu söylenebilir. Çünkü Eurovision sonuç olarak bir şarkı yarışmasıdır, yani şarkılar eşdeyişle besteler yarışır. Oysaki TRT daha yarışmanın ilk yıllarında, besteci değil şarkıcı belirleme yoluna gitmiştir.

Bülend Özveren'in dediği gibi "seçici kurul soliste karışmaz eseri seçer. Muhatap besteci. TRT hep besteciye muhatap alır, parayı falan verecekse hep besteciye verir o dağıtır adamlarına o zaten şartnamede yazar" (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015). Ancak şartnamelerin ve kuralların sürekli değiştirilmesi bestecinin başat rolünü ikinci plana atabilmiştir. Ajda Pekkan ile başlayan ve dönem dönem beste değil de öncelikle seslendiriciyi daha önce belirleme yönünde TRT'nin inisiyatif kullanması tam da bu anlama gelmektedir. Meseleyi Ajda Pekkan özelinde, ancak dönemin diğer üretici aktörlerinin de söylemlerini işin içine katarak anlamaya çalıştığımızda, aslında tüm aktörlerin bir hegemonya mücadelesi içinde olduğunu söylemek mümkündür.

Öncelikle Ajda Pekkan 1980 yılında ülkenin en önemli pop müzik şarkıcılarından. Ancak kayıt endüstrisi ve sınırlı sayıdaki izlerkitleye ulaşan canlı icraları dışında geniş bir izlerkitle ile buluşması ancak medya da bir tekel olan TRT ile mümkündür. Bourdieu televizyona çıkmanın görünür olmak kaygısından ileri geldiğini savunur, zira “olmak” artık “algılanmış olmaktır”. Ona göre insanlığa söyleyeceği sözü olup olmadığı kaygısını taşımaksızın televizyona çıkmayı kabul etmek demek, oraya bir şey söylemek için değil kendini göstermek ve görünmüş olmak için çıkmak anlamına gelmektedir (Bourdieu, 1997:18). Televizyonun işlevi bu çerçevede değerlendirildiğinde Eurovision Şarkı Yarışması’nın gerek ulusal elemelerine gerekse Avrupa final elemelerine katılmak “algılanmak” demektir. Eurovision’un çoğu döneminde yarışmaya daha çok amatörlerin (özellikle solist olarak) tercih ettiği açıktır, çünkü medyada boy göstermek önemli bir fırsattır. Ancak bu elbetteki Ajda Pekkan gibi ünlü sanatçılar için de geçerlidir. Ajda Pekkan popüler müzik atmosferinde kendisine gelen teklifi bir yandan ulusal görev adına kabul etmiş bile olsa kazanımı aynıdır, ancak elbetteki başarısızlık durumunda önemli riskleri de içermektedir. Ajda Pekkan bu riski alırken de “beğenmediği” ya da “tercih etmediği” yarışma şarkısını seslendirirken de, kazanımları ve riskleri ile, başka bir deyişle gerek bu pratiğin içinde en önemli figür (solist) olarak gerekse söylem olarak ifade ettikleriyle bir rıza ve direnme sürecini yaşantılayarak temsil görevini kabul etmiştir.

Türkiye’nin 1980’li yıllarına da hakim olan Pop-Arabesk karşıtlığını üreten pek çok etken (politikacılar, gazeteciler, entellektüeller vb) vardır elbette. Ancak bu karşıtlığın sürekli yeniden üretilmesinde dönemin müzisyenleri de bu işin içindedir. Başka bir deyişle Arabesk besteci ve şarkıcılar da Pop şarkıcıları da aslında hegemonya mücadelesi içinde pozisyonlarını belirlemeye çalışmaktadır. Dolayısıyla “Petroil”ün bestecisinden Arabesk’in kralına, ünlü pop müzisyenlerinden şöhretli şarkıcılara kadar müziksel olarak neye rıza gösterdikleri ve neye direndikleri noktasında bir söylem geliştirerek pozisyonlarını korumaya ya da yeniden inşa etmeye çaba göstermişlerdir. Sözgelimi “Petroil” özelinde meseleye yaklaştığımızda şarkıdan pek haz etmediğini aslında Arabesk-çeşnili bu şarkı yerine daha “Avrupalı” ya da Pop bir şarkıyı seslendirmenin kendisi için daha doğru olduğunu ifade eden Ajda Pekkan, aslında bu

olaydan bir yıl sonra “Sen Mutlu Ol” (1981) ile bir başka Arabesk referanslı şarkı seslendirmekten ve albüm yapmaktan geri durmamıştır. Pekkan’ın daha sonra Arabesk şarkılar söylediği için özür dilediğinin doğru kabul edilmesi durumunda da tersi durumda da, sanatçının yürüttüğü hegemonya mücadelesinin kısa süreli zaman dilimleri içinde bile nasıl yeniden üretilebilirliğine anlamlı örnektir. Başka bir deyişle Pop şarkıcısı olarak bir kariyer inşa etmek belli referans noktalarından hareketle oluşturulan bir rıza ve direnme sürecini gerektirirken, bu süreci işin içinde kendi tercihlerinin de olduğu pratiklerle “bulanıklaştırmak” söz konusu kariyer inşasını en hafif deyimle kesintiye uğratmak demektir. Ancak bununla birlikte bu tercihe, başka bir ya da birkaç referans noktasından bakıldığında, farklı bir izlerkitle ile inşa edilmek istenen rıza ve direnme sürecine işaret edebileceği açıktır.

Ajda Pekkan ve 1980 Eurovision Yarışması’nda Türkiye’yi temsil etmek için seslendirdiği “Petroil” şarkısı ile ilgili olarak, gerek Eurovision için şarkılar hazırlayan besteci ve seslendiricilerden gerekse bunların dışında kalan müzik üreticilerinin söylemlerinden hareketle meseleye bakıldığında, üretici faillerin kendilerini belli bir değer atfı ile ilişkilendirdikleri müzik türü/uslubu çerçevesinde konumlandırma çabası içinde oldukları görülmektedir. Bu yüzden de Arabesk olarak nitelendirilen müzik pratikleri içinde görülen müzik üreticileri şarkının Arabesk çeşnili olmasından mutluluk duyduklarını belirtirken, pop kampında yer alan üreticilerin kutuplaşmayı artırma ve elbetteki yürüttükleri hegemonya mücadelesi içinde kendi pozisyonlarını geçici de olsa belirleme çabası içinde oldukları açıktır. Bu yüzden gerek özel olarak Ajda Pekkan ile ilgili gerekse ondan sonra yarışmada Türkiye’yi temsil eden beste ve icralar ile ilgili çekirdek üretici aktörlerin söylemlerini, yukarıda ilgili kesimlerde ayrıntılarıyla aktardığımız için, burada tekrar etmeyeceğiz. Ancak bununla birlikte genel olarak hegemonya mücadelesi sürdüren üretici aktörlerin, rıza ve direnmeyi yeniden üretirken, hegemonya inşasının yalnızca üreticilerin çabaları ile biçimlenmediğini, bunun içinde tüketim alanında yer alan yerel yani Türkiye izlerkitle ile genel olarak farklı dönemlerde farklı oy verme yöntemi ve davranışı sergileyen uluslararası izlerkitlenin eğilimlerinin çok önemli unsurlar olduğunu ifade etmek gerekiyor. Bu yüzden de Eurovision şarkılarına başarıları ve başarısızlıkları yanında ve/veya ötesinde herbiri

birbirinden farklı izlerkitle desteği alan ve hegemonya sürecinde bu destekle harmanlanan pek çok unsurun hesaba katılması ile meselenin daha açık bir mecrada anlaşılabilceğini belirtmek gerekiyor.

3.5.3. Tüketim Sürecinin Faileri (genel izlerkitle ve fanlar)

Müzik izlerkitle ya da genel bir dinleyici kitlesi içinden belli grupların, neden bazı müziksel pratiklere değer verdiği sorusu, müziğin onlar için ne anlam ifade ettiğine bağlıdır. Bu soru aynı zamanda müziksel deneyimin ana akım-kenar ya da merkez-çevre olarak özetlenebilecek temel ayırdedilme ölçütlerinin nasıl yapılandırıldığına dayanmaktadır. Bu, birbiriyle bağlantılı iki önerme ile ifade edilebilir: bir grup müzik dinleyicisi (a) birbirleriyle ortak bir otantisite söylemi ve pratiğine sahiptir (b) bu ortak söylem ve pratikler ‘öteki’ varsayımsal grup üyelerinden önemli sayılabilecek ölçüde farklıdır. Benzerlik ve farklılığın eşzamanlı inşası olarak otantisite işaretleyicileri, o müzikle ilişkili temel olarak söylemdir ve bu çerçevedeki nesne ve pratiklerle bağıntısal düşünmeyi gerektirir (Erol, 2009:217).

Eurovision Şarkı Yarışması, önce EBU’ya üye ülkeler daha sonra neredeyse tüm dünyaya canlı yayın ile ulaşan bir organizasyon olarak, devasa büyüklükte bir izlerkitlenin ilgisini çekebilmiş bir medya olayıdır. Bu kesimde elbette ki buradaki bağlama uygun olarak genel olarak Türkiye’deki izlerkitlenin ve ardından bir fan klübü olarak OGEA’nın Türkiye’deki konumunu ele almaya çalışacağız. Türkiye’deki müzikseverlerin ve TV izlerkitlesinin Eurovision ile tanışması ve ilgisini birinci bölümde “macera” metaforu ile ifade etmiştik. Bu çerçevede “macera” sözcüğü elbette ki Türkiye’nin yarışmadaki tarihi ile eşanlı idi. Ancak terimin Türk algılamasıyla karmaşık bir ilişkisi bulunmaktadır. Çünkü terim, Türkiye’nin 1970 ve 1980’lerdeki sosyal, kültürel, politik ve ekonomik koşulları altında oluşturulan Eurovision tartışmasına önemi bir anahtar sağlamaktadır.

Eurovision ve Türkiye’nin Eurovision macerası algılamasının odak noktası elbette ki devlettir. Başka bir deyişle, tıpkı Türkiye’nin Batılılaşma macerası ya da

Türkiye'nin Avrupa Birliği macerası gibi, Eurovision ile ilgili macera terimi de Türk halkı tarafından toplumun kendi talepleri ötesinde devletin bir tercihi olarak algılanmaktadır. Böylece Türk halkı tarafından kimi zaman ulusal mesele olarak sahiplenilen kimi zaman da devletin yanlış tercihleri olarak eleştirilen bir tartışma alanı haline gelmektedir. Terim, bu bağlamda bir ironi de içerirken aynı zamanda genel olarak Türkiye'deki izlerkitlenin hegemonya sürecinde kendini konumlandırma stratejilerinden en önemlisi olarak görülmesi gereken pozisyon değiştirmesine de işaret etmektedir. Başka bir deyişle Türkiye'deki insanlar ülkeyi temsil eden şarkıdan seslendirmeyi yapan şarkıcısına, yarışmada giydiği kıyafetten şarkının dil tercihine, yarışmada diğer ülkelerden gelen puanlardan yarışmayı birinci olarak bitiren ülke ya da şarkıya kadar, kimi zaman kendisini işin içinde asli unsur olarak gören kimi zaman da devletin/TRT'nin yanlış tercihi olarak değerlendirerek sorumluluk alanından kendisini dışarıya çıkaran bir salınım içinde hareket etmiştir. Ancak bu, yarışmaya gösterilen ilgiyi uzun süre sönümlenmeye yöneltmemiştir.

1980'lerin iletişim çalışmaları literatürünün önemli bir bölümünü medyada yer alan mesajların dilinin çözümlenmesi oluşturur. Bu çözümlenmelerde mesaj analizinin yanında kullanılan dil, dilbilim açısından analiz edilir. Özellikle radyo ve televizyonlarda konuşmalar ve konuşmaya dayalı "show"lardaki artış, dikkatleri bu programlarda kullanılan dil (ya da dil biçimleri) üzerine çeker. Bu yılların önemli bir gelişmesi uydu ve kablolu yayımlar ile televizyonun, ilgili ülke dışına çıkmasıdır. Televizyon yayınları artık sadece kanalın bağlı olduğu ülkede değil, başka ülkelerde de izlenir hale gelir. Bu durum yayın ve yapım olanakları sınırlı olan ülkeleri daha fazla etkiler, çünkü kendileri dışındaki ülkelerin yayın ve yapımlarını izlemeye ve bunlardan "etkilenmeye" başlarlar (Aziz, 2006:17-18). Bu, Eurovision Şarkı Yarışması bağlamında şöyle okunabilir: uluslararası yayın olarak Eurovision özellikle televizyon yayınlarına yeni başlayan ülkeler açısından "önemli etki" üretir. Bu da hegemonya sürecine eklemlenen kurumsal ve kurumsal olmayan faillerin artışına neden olur.

Televizyon, Jeremy Butler'in deyimiyle, sessiz olmayan bir araçtır; konuşma bir yana, gerisinde müzik duymadığımız çok az an ve diyalog vardır. Televizyonun kendisini bir anlatı olarak gören Raymond Williams'ın klasikleşmiş kuramına göre ise

televizyon daimi bir akış içerisinde bölümlere ayrılmıştır, bu sebeple sinemanın tersine, başlayıp biten bir drama ya da anlatıdan çok, dramatik anların bir araya gelmesinden oluşur. Böylece devamlılığı sağlayacak uzun müzik bölümlerinin yerine bazı anların altını çizecek, önemlileştirecek ve estetize edecek, bazen de anlar arasında geçişi sağlayacak müziklere ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak televizyonda müzik neredeyse her yerde kullanılıyor olsa da televizyonu bir müzik aracı olarak görmek zordur. Televizyon aygıtlarının iyi bir ses kalitesine sahip olmaması, televizyonun genellikle sabit ve görece küçük bir mekanda durması, konser kayıtlarının ses ve görsel kriterler bakımından gerçeğiyle karşılaştırılamaması gibi sebeplerden dolayı televizyon bir müzik aracı olarak ön plana hiçbir zaman çıkamamıştır. Ancak televizyon, müziğin, özellikle de pop müziğin hedef kitle tarafından alınılması, deneyimlenmesi ve tüketilmesi süreçlerinde önemli bir dolayımıcı olagelmıştır. Televizyon, yeni çıkan müzik türlerinin yaygınlaşmasında, müzik performansı olarak adlandırılan görsel-işitsel gösterilerin ve konserlere gidemeyen kitlelerin ulaşabileceği önemli bir araç işlevini üstlenmiştir (Kılıçbay & Pekman, 2004:56).

Elektronik medya yalnızca global zaman ve uzamı yeniden düzenlemeyi ve organize etmeyi teşvik etmez aynı zamanda ev içi alanların kültürel olarak konumlandırılmasına da etki eder. Yani kendi yaşam alanlarımızı nasıl algılamakta, düzenlemekte ve kullanmakta olduğumuz ve orada yaşayanlarla nasıl bir ilişki ve etkileşim içinde olduğumuz üzerinde etkide bulunur. Dünyanın her yerinde televizyon aygıtı, içsel alana özgüdür, buna bağlı olarak içsel olanın anlamı değişir (Lull, 2003:46). Ailenin evdeki oturma düzeni, önceden daha farklı etkenlerle konumlandırılırken artık televizyona göre konumlanır. Eurovision Şarkı Yarışması özellikle Türkiye’de başladığı ilk yıldan beri yayınlandığı gün ve saatte insanları televizyona bağlayan bir organizasyondur.

1970’ler Türkiye’inde Eurovision ile birlikte televizyon izleme arasında yakın bir bağlantı vardı. Çünkü her ikisi de 1970’lerin en önemli toplumsallaşma kalıplarından biriydi. 1970’lerin ortalarında televizyon, Türk halkının boş zaman etkinlikleriyle ilgili alışkanlıklarında esaslı bir yeniden yapılanma ortaya çıkardı. Bu dönem boyunca Türkiye’deki çoğunluğun en önemli eğlencesi hemen hemen bütünüyle

televizyona dayalıydı. Türkiye'nin elektronik kitle iletişim araçları tarihinde, televizyonun ilk kitle pazarı nispeten varlıklı orta-sınıf evleriydi. Birbirinden ayrılmaz bir ikili oluşturan aile ve televizyon, aslında sadece aile yaşamının bir parçası değil, aynı zamanda toplumsal gruplar arasındaki güçlü sosyal bağlardan ötürü komşuluk yaşamının da önemli bir parçasıydı. Dolayısıyla bu dönemde işitsel kitle iletişim araçlarını dinleme özellikle de televizyon izleme, akranlarla birlikte ya da tek başına gerçekleştirilen bir pratikten ziyade, tüm aile ya da bir televizyon alıcısı olmayan komşularla birlikte paylaşılan bir deneyimdi. Başka bir deyişle birlikte izlemenin kolektif doğası, televizyonun toplumsallaşma etmeni potansiyelini artırıyordu. Kabaca 1970'lerin ilk yılları itibariyle televizyon Türk halkının büyük çoğunluğunun gündelik yaşamını derinden etkilemeye başladı.

Televizyon Türkiye'deki gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olduktan sonra, çoğunlukla birlikte ya da yalnız izlenen televizyon programları, özellikle pembe diziler ve kahramanları, kolektif bir dedikodu nesnesi haline geldi. Türk halkının boş zaman kalıplarındaki bu yeniden yönelme sürecinde Eurovision Şarkı Yarışması önemli bir deneyim oldu. Bu yüzden Eurovisionun ilk yıllarını, Türk toplumunun televizyonla geçirdiği farklı bir sosyalleşme süreci ile bağlantılı görmek önemlidir. 1970'lerde, Türkiye'deki televizyon alıcısının kaç tane olduğunu tam olarak saptamak imkansızdır. Ancak yarışma kır ve kentli sosyal yaşamının müziksel deneyiminin önemli bir parçası olmuştu, zira herkes Eurovision'dan söz ediyordu. Eurovision Türkiye'de yaş ve sınıf farklarını aşan bir ilgi ortaya çıkarmıştı. Eurovision hakkında konuşma insanlara toplumsallaşma ortamı sağlıyordu. Bununla birlikte, Eurovision ile ilgili olumlu şeyler söylenebilecek eleştirel bir dil bulunmuyordu. Türkiye'nin uluslararası sportif alanlarda olduğu gibi Eurovision Şarkı Yarışması'ndaki başarısızlıkları pek çok yurttaş için ulusal bir onur mesesesi haline geldi. Türkiye'nin uluslararası yarışmalardaki başarısızlıkları hayal kırıklığı ve güçsüzlük duygusuna neden oluyordu. Türkiye'nin Eurovision Yarışması'ndaki başarısızlığının, ülkenin ve ülke insanının Batılı toplumlar gözündeki olumsuz imajından kaynaklandığı iddia ediliyordu. Üstelik bu, yalnızca "eğitimsiz" olarak nitelendirilen insanlar tarafından inanılan ve savunulan kaba bir önyargı değildi. Onun için Türkiye ne kadar çaba

gösterirse gösterebilirsin, insanlar Türkiye'nin yarışmada başarılı olamayacağını düşünüyordu. Dünyada bugün bu olumsuz imaj geçmişteki kadar yaygın değildir, ama yine de, Batılı toplumların Türkler ve Türkiye'den hoşlanmadığı görüşü pek çok kişi tarafından paylaşılmaktadır. Sonuç olarak Eurovision Türkiye'deki toplumsal katmanlar arasında özellikle de 1970 ve 1980'lerde önemli bir simgesel rol oynamıştır.

Eurovision'un Türkiye'nin 1970'lerdeki sosyo-kültürel iklimine yaptığı etkiyi gösterme amacıyla yapacağımız için, yinelemekte sakınca yok: TRT 1975'de Eurovision'a katılmaya karar verdi. Türkiye'nin uluslararası bir şarkı yarışmasına katılması Türkiye toplumunun birbirinden pek çok açıdan farklı sosyal grupları arasında özel bir ilgi uyandırdı. Türkiye 1970'lerde zorluklar içindeydi. Kıbrıs Müdahalesi'nin ardından ülke kendisini yalnız hissediyordu. Türkiye'nin Eurovisiona katılma kararı moral bir destek olarak görüldü. Caddelerde, evlerde, işyerlerinde ve her yerde ambargo, politik şiddet olayları ya da ekonomik sıkıntılar değil Eurovision konuşuluyordu. Sihirli bir kutu olarak televizyon Türk ailesinin yeni eğlence aracıydı. Televizyonla ilgili herşey bu yüzden ilgi konusuydu. Eurovision gibi uluslar arası bir yarışmanın halk tarafından gözden kaçırılması düşünmek imkansızdı.

TRT ulusal finali, TRT Türk Hafif Müziği Şarkı Yarışması olarak düzenledi. İkili bir seçim sistemi vardı: halkoyları ve TRT jürisi. Yarışmaya katılanlar Eurovision'u büyük bir fırsat olarak görüyorlardı. Yarışma, TRT için de fırsattı. Eurovision Şarkı Yarışması devletin popüler müziği denetleme ve kendi amaçlarına uygun olarak yönlendirme çabasını temsil ediyor ve aynı zamanda Türkiye'nin kültürel modernleşme projesi içinde TRT'nin aktif ve sorumlu bir rol üstlendiğini gösteriyordu. Ali Rıza Binboğa'nın şarkısı "Yarımlar Bizim" halkoylarıyla kazanmasına rağmen TRT jürisi daha "Avrupalı" bir şarkı olduğu için Semiha Yankı'yı Binboğa'ya tercih etti. Bir başka sürpriz daha oldu ve TRT ve halkoylarını eşit olarak alan Cici Kızlar "Delisin" adlı şarkıyla birinciliğe ortak oldu. TRT Semiha Yankı ve Cici Kızlar arasında kura ile seçim yaptı. Tüm bu prosedür çok geniş bir kamuoyu tarafından ilgi ile takip ediliyordu. Elbette bu ilk heyecanın yaşantılandığı gece bu anlamda bir doruk oldu.

22 Mart 1975’de yarışma gecesi Türkiye’deki herkes televizyon seyrediyordu. 1975’de, daha önce katılan 17 ülke ile birlikte Fransa, Malta ve Türkiye yarışmaya katılmış, ancak Yunanistan nedeni belli olmayan bir biçimde 18. Eurovision Şarkı Yarışması’ndan çekilme kararı almış ve bu yüzden katılımcı sayısı 19 olmuştu. Türkiye’nin yarışmada uğursuzluk olarak görülen 13. sıradaydı. Semiha Yankı şarkısını seslendirdikten sonra heyecan doruktaydı. Sonuç hiç de beklenildiği gibi değildi, zira yarışmanın sonuna doğru Türkiye’ye yalnızca Monaco üç puan vermiş ve Türkiye ilk kez katıldığı yarışmada sonuncu olmuştu. Türkiye’nin yarışmaya katıldığı 1975 yılında büyük bir iyimserlik vardı. Ancak bu çok kısa sürdü, zira sonuç tam bir hayalkırıklıydı.

Türkiye’nin Eurovision tartışması bu başarısızlık ile başladı. Hiçkimse şarkının kötü olduğunu söylemese de, Semiha Yankı’nın saç stilinden elbisesinin rengine, televizyondaki görüntüsü sırasındaki yarışmanın rejisinden Türkiye’nin Avrupa ülkeleri arasındaki olumsuz imajına kadar hemen her ayrıntı tartışıldı. Herşeyden önce, Türkiye’nin uluslararası bir şarkı yarışmasında hiç deneyimi yoktu. Üstelik dünya basınında Türkiye’nin hakkında Kıbrıs Müdahalesi’yle ilgili hiçte hoş olmayan haberlerin çıktığı bir dönemde Eurovision Şarkı Yarışması’na katılması talihsizlikti. Yangına körükle giden yazılı medya, başarısızlığı ulusal onur meselesi olarak gördü ve böylece pek çok kişi böyle bir sonucun onur kırıcı olduğunu düşünmeye başladı. Bu yaklaşım 1990’lara kadar sürdü. Ancak 1980’ler boyunca da, yarışmaya ilgi duymak için yine de pek çok neden vardı. Bu yüzden genel olarak Türkiye’deki izlerkitle, gerek televizyondan canlı yayınlanan yarışmanın kendisini beğenip ya da eleştirirken, gerekse yarışmada Türkiye’nin aldığı sonuçları kimi zaman ulusal bir mesele olarak sahiplenirken de, kimi zaman da devletin yanlış tercihlerinin bir sonucu olarak görürken de, aslında bir rıza ve direnme süreci içinde eylem ve söylemde bulunuyordu. Belki hala da öyle.

Genel olarak izlerkitle içinde değerlendirilmekle birlikte izlerkitleden belli bir müzik türü ya da uslubu ya da özel olarak bir sanatçı ya da müzik grubu ile kurduğu özel ilişki ve bağlılık nedeniyle “hayran” (fan) olarak nitelendirilen gruplar var. Bu durum Eurovision’un uluslararası olduğu kadar ulusal boyutta oluşturduğu hayran grupları için de geçerli.

Kısa adı OGAE (Eurovision Meraklıları Genel Teşkilatı) olan Eurovision fanlarının bir araya geldiği kulüpler, merkezi Finlandiya’da olmak üzere Avrupa’nın hemen her ülkesinde bulunur. Her ülkenin fanları bir araya gelip bir kulüp kurar ve kulübü kendi ülkesiyle adlandırır. Örneğin OGAE Fransa ya da OGAE Türkiye gibidir. Bu kulüplerin hepsinin ismi farklı da olsa hepsi Finlandiya’daki merkez kulübe bağlı olarak hareket eder.

Kulübün temel motivasyonu; Eurovision hakkında bulabildikleri tüm bilgileri toplamak, eski ve yeni yarışmanın tüm kayıtlarını biraraya getirmek ve elden ele dağıtmak, Eurovision hakkında bir dergi yayınlamak, Eurovision Şarkı Yarışması’na alternatif kendi aralarında yeni yarışmalar düzenlemek, işitsel bir takım arşiv yapmak, ilgili kurum ve kuruluşlara yarışacak şarkının nasıl temsil edilmesi gerektiği konusunda fikirlerin bulunduğu bir rapor hazırlamak ve yarışma öncesinde kendi ülkelerinin şarkısını ve sanatçısını en iyi şekilde tanıtmaktır (Savaşan, 1997:18).

Türkiye’de 100’e yakın üyesi bulunan OGAE’de kimi üyeler aktif katılımcı olarak bulunurken kimileri de internet üzerinden yorumlarıyla katılır. Üyeler yarışmanın düzenlendiği tarihten önce ya da sonra yaptıkları yorumlar doğrultusunda yarışma ile ilgili kurum ve kuruluşlara rapor hazırlar. Bu faaliyetlerinin dışında Eurovision fanları Eurovision’a duydukları bağlılık ve yaklaşım biçimleriyle ona yarışma dışında anlamlar yüklerler. Fanların yarışmada kültür çeşitliliğini aynı sahnede görebilmeleri, teknolojik gelişimi somut bir mekanda yıldan yıla takip edebilmeleri, bunun yanında iletişim olanakları bulabilmeleri yarışmanın onlar için başka bir anlamı olmasını sağlar (Savaşan, 1997:16). Bu çerçevede Eurovision fanlarının, genel izlerkitleden hayli farklı bir sorumluluk ve konumlanma prensibi ile hareket ettiği, bu yüzden de hegemonya mücadelesinde genel izlerkitle ile hem örtüşen hem de ayrışan bir rıza ve direnme süreci içinde davranış gösterdikleri açıktır. Hatta medyaya yansıyan üstelik bu çalışmanın etnografik verilerini derlerken karşılaşılan kimi enformasyonlar bu rıza ve direnme sürecinde, rızayı da biçimlendiren bir rol üstlenebildiklerini göstermektedir. Bülend Özveren’in kendisi ile yapılan görüşmede aktardıkları tam da bu anlama gelmektedir:

“Ali Turgut dediğimiz kişi Türk Hava Yolları’nda çalışıyor, çok meraklı Eurovisiona. Ali Turgut her sene yarışmalara gelir. Eurovision Dream diye bir şey kurdu bu da OGAE’den sonra Eurovision’un ikinci fan klübüdür ve onun başkanıdır. O yıl (2015) Gülseren Paris’te bir gece klübünde, Ali de o yıl Paris’te görev yapıyor, Ali’yle nasıl bir bağlantıları oldu bilemiyorum ama Ali orada insanların çok kafasını karıştırdı. İşte Ali’nin yaptığı o özel çalışmalar yüzde on sonucu etkiledi bence” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Sonuç olarak Eurovision Şarkı Yarışması, dünya ölçeğinde bir izlerkitlenin ilgisini çekebilmiş bir medya olayıdır. Ancak bu, ulusal düzeyde tüm izlerkitlenin ilgi gösterdiği ve beğendiği bir etkinlik olduğu anlamına gelmemelidir. Yukarıda aktarıldığı gibi Scott (2010) 1960’lar İngiltere’inde gençlerin Eurovision’a pek ilgi göstermediğini ifade etmiştir. Elbette aynı ilgisizlik hatta eleştiri hemen her ülkeden müzisyen ya da izlerkitleden yansımıştır. Başka bir deyişle Eurovision’un ulusal klişelere uyan, aşırı maliyeti bulunan ve modası geçmiş popüler müziği desteklemesinden ötürü, çoğunlukla alay konusu bile olmuştur. Dolayısıyla Türkiye Eurovision sürecinde çekirdek üreticiler arasında bir söylem olarak öne çıkan Eurovision şarkıları ile ilgili küçültücü ifadelerle, daha “rafine” ya da “özel” müzik pratikleri ile kurduğu hayranlık ya da beğeni ilişkisini referans gösteren Türkiye’deki izlerkitlenin belli bölümleri de katılmış böylece Eurovision’a ve şarkılarına belli önyargılarla yaklaşan müzisyenler gibi konuyu benzer söylemsel düzen içinden tartışmışlardır. Bu tür önyargılar, uluslararası işbirliği ile sağlanan teknolojik bir beceri olarak ESC’nin başarısını da küçümsemiştir. Burada gerek çekirdek üretici aktörlerin Eurovision’un kültürel ucuzluğu ile ilgili yaptıkları alaycı eleştirilerin, gerekse bu eleştirileri benzer söylem ile benimseyen ya da üreten izlerkitlenin bir başka hegemonya mücadelesi içinde olduklarını söylemeye bile gerek yok.

3.5.4. Eurovision’un Kazananı Olarak Piyasa

Tecimsellik nosyonu, endüstri ile ilişkiye girmiş tüm müzik türleri için geçerlidir. Canlı icralar için de öyle, yani hepsinin piyasada yeri vardır. *Tecim* ya da ticaret denilen şey, elbette ki ilk ortaya çıktığında olmasa da günümüz toplumunda

hemen her türlü mal ve hizmeti alıma satıma konu eden bir iktisadi ve sosyal sistem olarak kapitalizm ile ilişkilidir. Kabaca ifade etmek gerekirse, bir olgunun tecimsellik niteliğine sahip olabilmesi için, kazanç sağlamak amacıyla yürütülen bir alım-satım etkinliğine konu olması gerekir. Piyasa (pazar) ise bu etkinliğin taraflarına ve buluştukları alana işaret etmektedir. Ama insanların gereksinimlerini karşılamak için yürütülen etkinliğe ekonomi dersek, piyasa ekonomisini şöyle tanımlayabiliriz: “malların düzenli olarak üretildiği, dağıtıldığı ve para ve mallar üzerindeki mülkiyet haklarının aktörler arasında transfer edildiği sözleşmeye dayalı değiş tokuş biçimlerine tabi olan toplumsal ve kurumsal düzenlemeler” (Erol, 2018:135). Ticaret, pazar, piyasa ekonomisi vb. sözcüklerle müziğin eşleme kalıbı oluşturacak şekilde kullanımı, geniş ölçekli bir etkinlikler alanına gönderme yapar. Ancak müzik endüstrisi, özellikle de kayıt endüstrisi, müzik ekonomisi ya da müzik piyasası denildiğinde ilk akla gelen ve herhangi bir inceleme bu bağlama yerleştiğinde en çok gözden geçirilmesi gereken unsurdur. Bugün kayıt endüstrisinin ücretsiz digital paylaşımlar ve ticari online satışlar ile ciddi bir dönüşüm geçirdiği açıktır. Dolayısıyla geleneksel kayıt teknikleri ve ürün formatlarının köklü bir şekilde değişime uğraması, izlerkitlenin kayıtlı ürünlerle buluşmasını da radikal bir şekilde değiştirmiştir. Bu elbette ki, geleneksel kayıt teknikleri, ürün formatları ve medya erişimi açısından şunun şurasında 15-20 yıllık bir zaman içinde farklılaşmadır. Ancak bağlamımız açısından ifade etmek gerekirse; Eurovision Şarkı Yarışması'nın başladığı yıllardan en azından 2000'li yılların başlarına kadar geçen süreç, hem uluslararası hem de ulusal boyutta kayıt endüstrisini besleyen bir zaman dilimi olmuştur.

Uluslararası kayıt endüstrisi ile Eurovision Şarkı Yarışması arasındaki simbiyotik ilişkiyi, belli dönemleştirmelerle ele aldığımız birinci bölümde yeterince ayrıntılandırmıştık. Bu süreçte en önemli uğrağın, muhtemelen 1974 yılı olduğunu ve bu yarışmayı kazanan ABBA'nın uluslararası düzeyde yakaladığı ilgi ve ticari başarı olduğunu da ifade etmiştik. Bu kesimde bölüm odağını da hesaba katarak Eurovision'un piyasa özellikle de kayıt endüstrisi ilişkisini ve medya dolayımı ile yarattığı etkiyi Türkiye bağlamında ayrıntılandırmak doğru olacak. Bu arada, kayıt endüstrisi ve medyanın aslında popüler müzik incelemesinin yukarıda zikrettiğimiz üç önemli analiz

kategorisinin üretim yakasında yer aldığını, ama izlerkitle ile bağının belli bir süreklilik düzeyinde varolduğu için önemli bir odak olduğunu ve bu yüzden de buradaki bağlamımız açısından özel bir ayrıntılandırmayı hak ettiğini hatırlatmakta yarar olabilir.

Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1970'lerdeki en ilginç boyutlarından biri, müzik pazarına da hizmet eden çok etkin bir organizasyon olmasıydı. Yarışmanın ulusal müzik endüstrisine etkisi, Eurovision'un 1973'de Türkiye'de yayınlanmasıyla başlamış, Türkiye'nin 1975'de yarışmaya girmesiyle ivme kazanmıştı. Eurovision'un potansiyelinin keşfi endüstriye yeni bir soluk getirmiş, gerek ulusal final şarkıları gerekse yarışmada birinci olan şarkılar Türkiye'deki müzik endüstrisini canlandırmıştı. Plak şirketlerinin yarışmadan en iyi şekilde nasıl yararlanacaklarını çok geçmeden farketmeleri ile Eurovision şarkılarının kayıtlı ürünleri daha da önem kazanmıştı. Ulusal finallere katılan şarkıcılar ile bir plak şirketi arasında simbiyotik ilişki hemen tesis edilmişti. Eurovision'un Türkiye'deki ulusal finaline katılmak demek, ülkenin tek yayıncı kuruluşu TRT'nin televizyon ve radyo yayınlarında boy göstermek demektir. Bu, yarışmaya katılanlara daha fazla kazanç getiren serbest faaliyetlerinin reklamını yapması anlamına geliyordu. Bu arada yeri gelmişken simbiyosis ve Eurovision ile ilişkisine daha ayrıntılı bakmak gerekirse şunları söylemek mümkün.

Simbiyotik ilişki doğası gereği, ilişki biçimini kuracak ve birbirlerinin unsurlarından yararlanarak kendilerini besleyecek failler gerektirir. Bir biyoloji terimi olan simbiyosis (eşyararsallık), sosyal bilimlerde insan davranışlarını anlamada bir çözümleme aracı olarak kullanıldığında bu tip karşılıklı fayda sağlayan birey ya da gruplarının davranışlarının analizinde iş görmektedir. Örneğin bir öğretmen ve öğrenciler arasındaki ilişki simbiyotik ilişki olarak düşünülebilir. Öğretmen, öğretme eylemi için öğrenci varlığına ihtiyaç duyarken, öğrenci de öğrenmek için öğretmene ihtiyaç duyar. Benzer durum müzik pratikleri için de geçerlidir. Örneğin bar müzisyenliği pratiği müzisyenlerin performans yapmak için belirli bir mekana, mekan sahiplerinin de müzisyenlere ihtiyacı bağlamında bir simbiyotik ilişki biçimi geliştirir. Örneğin burada bar ve müzik arasında mekan, mekanın dinamikleri (içki, müşteri beklentileri ve fiziksel yapı) ve grupların icra ettikleri türler bile (rock, türkü vs.) birbirlerini besleyen bir simbiyoz yapı olarak düşünülebilir (Genç, 2016:355).

Simbiyotik ilişkiye popüler müzik alanında uygun bir örneği büyük şirketler (majör companies) ve bağımsız şirketler (independent companies/indies) arasındaki ilişki oluşturur. Özellikle bağımsız şirketlerin ideolojik biçimleniş olarak, büyük şirketler hakimiyetindeki endüstriyel müzik üretimine karşıt yapıları, bu iki şirket biçimini birbirleriyle çatışma halinde görmeye sebep olabilir. Ancak Rowe'a (1996) göre bağımsızların, büyüklerin gözünde piyasayı bölen rakipler olduklarını söylemek pek de doğru değildir. Büyükler gerçekten de Rowe'un belirttiği gibi bağımsızların birer taşeron olarak çalışmalarına göz yummadan ayakta kalamazlar. Büyükler için bağımsızlar, piyasada umut vaat eden yeni grup/sanatçıların deneme-yanılma alanı gibidirler. Bağımsızlar da özellikle dağıtım ve iş ile ilgili konular da büyüklerin desteğine ihtiyaç duyarlar. Her ne kadar özellikle politik ve estetik anlamda bir bağımsız-büyük ayrımı oluşturulmaya çalışılsa da, ve bu ayrımında bağımsızlardan yana tavır takınılsa da, endüstri bu iki şirket biçiminin karşılıklı bağıllığı ilkesi uyarınca işler. Büyükler ve bağımsızlar arasında eşyararsallık (symbiotic) ilişki olduğuna ilişkin bu açıklamada, görünüşte ebedi olan bir mücadele, yerini işlevsel bir karşılıklı bağımlılığa bırakır (Rowe, 2016:54).

Eurovision Şarkı Yarışması, simbiyotik ve metinlerarası ilişkinin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önem taşır. Eurovision Şarkı Yarışması'nda gerçekleştirilen performansları 1956 yılından 2003 yılına kadar olan süreçte değerlendirdiğimizde sahne showları açısından belirgin değişiklikler görülmez. Bu değişiklikler daha önceki bölümlerde de anlattığımız gibi sadece müzikal açıdan olur. Fakat bu durum 2003 yılından sonra değişir ve farklı bir boyut kazanır. Sertab Erener'in birinciliğiyle başlayan ve sonraki yıllardaki birinciliklerde de etkisi olan müzikal metinlerin dışında koreografi, kostüm ve dans gibi müzik dışı metinler de sahnede dikkat çekmeye başlar. Bu farklılaşmayla yani sadece durup şarkıyı seslendirmenin yetmediği bir performans yapısı değişimiyle şarkıcı/grup, gerçekleştireceği performans için artık koreograf, ışık showcusu, makyöz gibi figürlere ihtiyaç duymaya başlar. Çünkü performansta bakılan ve aranan odağın doğrudan müzikten, görselliğe kayması onları bu arayışa yönlendirir. Bu durum ayrıca bu sektörlerin karşılıklı ilişkisel bir duruma geçmelerini sağlar. 2003 yılında Sertab

Erener'in "Every Way That I Can" adlı parçası için hazırlanan koreografide parçanın oryantal ritmik yapılarında gerçekleştirilen danslar, 2006 yılında Lordi metal grubunun "Hallelujah" adlı parçası için hazırladığı sahne showu ve kostümleri Mans Zelmerlöv'ün "Heroes" adlı parçası için hazırlanan üç boyutlu sahne showu bu çerçevede önemlidir.

Tekrar bağlamımıza geri döndüğümüzde ifade etmek gerekir ki; 1970'lerde Türk müzik endüstrisinin ana kaynaklarından biri ya doğrudan ya da dolaylı olarak – cover versiyonlar ve taklit edilen tarzlar- Eurovision idi. Yarışmanın ve yarışma şarkılarının bu dönemdeki popüleritesi *Hey, Ses, Milliyet Sanat* gibi dergilere tüm ayrıntılarıyla yansyordu. Eurovision'un birinci şarkıları Türkiye'nin ticari kayıt pazarına hakim olmaya başladı. Eurovision birincilerinin orijinal şarkıları ile Türkçe remixleri 1970'ler boyunca en çok satan plaklardı. İngilizce, Fransızca ya da İspanyolca şarkılar Türk dinleyiciler tarafından ne tam olarak anlaşılabilir ne de tamamen temellük ediliyordu, ancak Türkçe olunca aynı şarkı ezberlenebiliyor ve eskisinden daha çok yerleşebiliyordu. Eurovision birincilerinin şarkılarının Türkçe versiyonları Türk dinleyicilere yabancı değildi, zira *aranjman* adı verilen bu uygulama 1950'lerin sonlarında başlamış ve 1960'larda sürdürülmüştü. Ancak elbette ifade etmelidir ki, bu dönemde müzik endüstrisinden çıkan tüm şarkılar *aranjman* modelleri değildi. Bununla birlikte söz konusu yeniden üretim modelinin, bu dönemde hayli revaç gören bir tercih olduğu gerçeğini değiştirmiyordu.

Sözgelimi Luxemburg, Anne Maria David'in seslendirdiği "Tu te reconnaitras", adlı şarkıyla 1973'de birinciliği tekrar kazandığında, Eurovision'un etkileri hemen hissedilmeye başladı. 1973 yarışmasının birincisi Anne Marie David Türkiye'de bir anda ünlü oldu. Birincilik şarkısının Nilüfer tarafından seslendirilen Türkçe çevirisi/uyarlaması, yani aranjmanı, Türk dinleyicilere daha ilgi çekici geldi. Ancak daha önemlisi, Anne Marie'nin Türkiye'ye gelmesi ve Türkçe şarkılar söylemesi ve bunların bazılarının hayli popüler olması oldu. Türkiye 1974'de de yarışma da yoktu, ancak TRT yarışmayı canlı yayınlamayı sürdürdü, Yarışmayı, Eurovision tarihinin en popüler grubu haline gelecek olan ABBA'nın seslendirdiği "Waterloo" şarkısıyla İsveç kazandı. Grup tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de büyük ilgi gördü.

1970'ler Türkiye'sindeki kayıt endüstrisini kısaca özetlemek gerekirse şunlar söylenebilir. 1960'lara kadar dört büyük yabancı şirketin (Columbia, Pathe, Sahibinin Sesi, Odeon) elinde olan 78 devirli plak dönemi, Avrupa'daki kullanımından yaklaşık on yıl sonra farklı bir ürün olarak Türkiye'ye giren 45'lik plaklarla sürer. '45'lik dönemi', aynı zamanda 'yerli' plakçılık çağını başlatır. 1960'ların ikinci yarısında yerli firma sayısı 30'u geçer. Long Play (LP) ve yeniden kaydedilebilir kaset üretimi, yine Batı'daki ilk kullanımından yaklaşık on yıl sonra Türkiye'ye girerek, 1970'li yılların başlangıcından itibaren piyasaya hakim olmaya başlar. 1980'lerin yeniliği Compact Disc (CD)'in Türkiye'de yaygınlaşması ise 1990'lardır. Bu arada gramofondan sonraki 45 döneminde midi, maxi vb. formatlarda plak yapıldığını, ancak birden fazla şarkının bir plağın tek tarafına kaydedilmesini mümkün hale getiren bu uygulamanın LP kadar yaygınlaşmadığını hatırlatmak gerekir. Ayrıca manyetik şerit olarak önce "makara band" ve ardından "kartuş" denilen donanım ve yazılımın bir süre eşzamanlı olarak piyasada bulunduğunu, ancak kaset kadar yaygın bir kullanıma ulaşamadığını da belirtmekte fayda olabilir. Dolayısıyla 1970'ler aynı zamanda 45'lik ve LP'in pabucunu dama atacak ölçüde yaygınlaşan 'kaset' ve 'kasetçalar' devri oldu. Artık kırk yıllık 'plakçı' isim değişmişti. 1970'lerden 1985'deki düzenlemeye kadar varolan yasal boşlukta işini yapmaya çalışan eski plakçıların adı artık, 'bant kayıt stüdyosu' olmuştu. Kasetin 'yeniden kaydedilebilir' bir ürün formatı olarak yaygınlaşması, müzik tüketimindeki ademimerkeziyetçi tercihlerin daha önce olmadığı kadar öne çıkarılabilmesine olanak tanımıştı. Artık herkes istediği sanatçının ya da sanatçıların farklı dönemlerde çıkmış plaklarından seçme bir liste yaparak, sahip olmak istediği kasetin markasını bile belirleyerek kayıt ettirebiliyordu (Erol, 2002:75).

Dolayısıyla 1970'ler ve 1980'ler boyunca bir bant kayıt stüdyosuna elinde bir şarkı listesi ile gitmek, ya da oradaki arşiv defterinden seçme yaparak içinde hem ulusal hem da uluslararası final yarışmasındaki Eurovision şarkılarının bulunduğu plaklarından bir 'liste' yapmak ve böylece belki de hiç kimsenin elinde bulunmayan bir Eurovision kasetine sahip olmak mümkündü. Başka bir deyişle monopolistik medya dolayımı ile öncelikle TV ve radyolardan insanlara ulaşan Eurovision şarkıları ademimerkeziyetçi medya olarak plak ve özellikle kasetlerle insanların müzik zevklerini müzakere ettikleri

hegemonya sürecinde rıza ve direnme çerçevesinde ademimerkeziyetçi medya yolu ile daha güçlü sürdürme araçlarından birine kavuşmuş oluyordu. Böylece bir kaset içinde ABBA'nın bir şarkısından Türkiye'nin ilk Eurovision temsilcisi Semiha Yankı'nın "Seninle Bir Dakika"sına, Türkiye'de 1980'lerle birlikte genç kızların gözdesi haline gelen bir Johnny Logan şarkısından Türkiye'de fırtınalar koparan Ajda Pekkan'ın "Petroil"ine kadar bir araya getirilebilir bir metin olanağı ortaya çıkıyordu. İrlanda'yı 1980'de temsil ederek birincilik kazanan tanınmış şarkıcı Johnny Logan'ın izlerkitle arasındaki popülerliği yüzünden Türkiye'ye birkaç kez gelmişti. Ancak Logan'ın popülaritesi elbette Türkiye ile sınırlı değildi. Birincilik aldığı şarkısı Avrupada hit olurken İngiliz listelerinde bir numaraya çıkmıştı. Yani kayıt endüstrisi ile Eurovision Şarkı Yarışması arasındaki simbiyotik ilişkinin en verimli yılları, ulusal düzeyde de uluslararası düzeyde de aynı yıllara denk geliyordu. Bu arada ifade etmek gerekirse izlerkitlenin hegemonya mücadelesinin en görünür olduğu olgulardan biri de, aslında Eurovision finalinde birinci olmamış olmasına rağmen, birincisinden daha fazla ilgi duyulan şarkı ve şarkıcıların kayıt endüstrisi yoluyla izlerkitle deneyimini beslemesiydi. Sözgelimi Türkiye'nin aldığı sonuçlar hayal kırıklığı yaratırken, Eurovision herşeye rağmen büyük cazibesini sürdürüyordu. 1983'de Yugoslavyayı temsil eden Daniel Popoviç'in "Julie" şarkısı, Türkiye'de yarışmanın birincisinden daha fazla popüler olmuştu.

Ulusal medya söz konusu olduğunda Türkiye'deki kitle iletişim araçları içinde radyo ve TV yayınları çerçevesinde TRT'nin 1990'ların başına kadar süren tekeli, sanatçıların kendilerini geniş ölçekli bir Türkiye izlerkitesine sunması açısından önemini koruyordu. Başka bir deyişle 1970'lerde olduğu gibi 1980'ler boyunca da pek çok şarkıcı TRT tarafından düzenlenen ulusal Eurovision finallere katılmak için can atıyordu, çünkü TRT ülkenin tek yayın kurumu idi ve bu müzik endüstrisine ulaşmak için önemli bir fırsattı. Ajda Pekkan'ın 1980 yarışmasındaki başarısızlığının ardından popüler şarkıcı ve gruplar Eurovision'dan uzak durmaya çalışmadı. İsim yapmış müzisyen ve şarkıcılar Eurovision'a katılarak piyasadaki popülaritesini artırmaya gayret etti.

Kitle iletişim araçları, endüstrileşmiş ya da bu yolda mesafe almaya çalışan toplumlarda pek çok açıdan merkezi bir öneme sahiptir. Bu durum, insanların kültürel gereksinimlerini bütünüyle medya aracılığıyla edindiği anlamına gelmez. Ancak modern yaşamın vazgeçilmezleri arasında kendine yer bulan kitle iletişim araçlarının, insanların deneyimlerini anlamlı bir biçimde örgütlemeleri ve bir düzene sokmaları açısından önemli bir kaynak olduğu gerçeğini değiştirmez (Erol, 2002:46). Kitle iletişim araçları sayesinde gördüğümüz, duyduğumuz bazı kişiler karizmatik önder gibi örgütsel bir gücü olmadıkları halde toplumun ilgisini çekerler. Bu yolla şöhret sahibi olanların kimileri şöhretlerini perçinleyen bir nitelikleme ile diğer şöhretlilerden kendilerini ayırırlar.

Rojek, toplumsal yapılanmayla şöhret arasında yakın bir bağ olduğunu öne sürdüğünde, şöhrete tarihsel ayrıcalık tanıyan bir açıdan yaklaşmanın değerini vurgular. Fakat bu yaklaşımı akademik literatürde her zaman destek bulmamıştır, akademik literatürde birbiriyle rekabet halindeki üç yaklaşım öne çıkar. Bunlar Öznellik (subjectivism) Yapısalcılık ve Postyapısalcılık'tır. Öznellik, şöhretin öznelci anlatımları kişisel özelliklerin tek ve biricik olduğu varsayımına dayanır. Bu anlatımlarda şöhret, doğuştan gelen yeteneğin yansıması olarak açıklanır. Çoğunlukça kabul gören Öznellik, kitlelerin bir şöhretin kendine özgü yürüyüşünden, yüz şeklinden, karşılık verme ve konuşma tarzından yoğun biçimde etkilenmesinin sebeplerini açıklayamaz. Öznellik bu bağlamda doğuştan gelen bir beceri ile örtüşür. Öznelci yaklaşımın aksine Yapısalcılık, insan davranışıyla davranışı açıklayan bağlam arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerinde yoğunlaşır. Şöhretin varsayımına dayalı, müstesna ya da benzersiz özelliklerine aşırı önem veren açıklamaları reddeder. Bunun yerine, şöhret, kültürde yerleşik olan evrensel yapısal kurallarının ifadesi olarak incelenir (Rojek, 2001:37).

Postyapısalcı açıklamalar ise somut şöhretler ve onların ardındaki tarihsel yapı arasındaki ilişki üzerine odaklanmak yerine, şöhret imajı ve bu imajın çoğaltılmasında, geliştirilmesinde ve tüketilmesinde kullanılan temsili kodlar üzerine yoğunlaşır. Bu yaklaşımın savunucusun olan Richard Dyer'a göre çağdaş toplumda yıldızlar, tipik davranış, duyuş ve düşünüş biçimlerini temsil eder. Dyer temel tiplerin her zaman

tarihsel, kültürel ve sosyoekonomik bağlamlarla ilişkili olarak incelenmeleri gerektiğine inanır ve ne yapısal determinizmin ne de “kişinin hammaddesi” nin, kazanılmış şöhreti yeterince açıklamadığını iddia eder. Postyapısalcı bir terimle ifade edilirse şöhret “metinlerarası” olarak inşa edilir ve geliştirilir. Postyapısalcı yaklaşımı destekleyenlere göre yıldızların anlamı, onların film repertuarıyla ve biyografi, otobiyografi, röportaj, eleştiri alanındaki araştırmalar, gazete makaleleri ve hayran cevapları biçimindeki tanıtımlarla düzenlenir ve yıldızlık olgusunun bu yönleri, şöhretin üretilmesinin ve tüketilmesinin asli bir unsurudur (Rojek, 2001:48). Sonuç olarak şöhretli kişiler ya da yıldızları öznelci-yapısalcı yaklaşımları dışarda bırakmayan postyapısalcı yaklaşım içinde değerlendirmek daha uygundur. Sözgelimi Rojek’in bu değerlendirmesini referans yaptığımızda, Eurovision Şarkı Yarışması tarihinde Türkiye’nin 2003 yılında Sertab Erener ile kazandığı birinciliği bu bağlamda anlamak gerekir. Zira bu yaklaşım teorik olarak kendi içinde tutarlı olduğu kadar araştırmamız sırasında edinilen etnografik veri ile de örtüşmektedir. Eurovision’un Türkiye’deki en önemli yapımcı figürleri olan Bülent Osma ve Bülend Özveren meseleye şöyle yaklaşmaktadır:

“Bunun için ölçüt: iyi şarkıcı, iyi bir plak şirketi ve iyi bir besteci. İyi besteci olacak, iyi şarkıcı olacak ve arkasında kuvvetli bir plak şirketi olacak” (Bülent Osma, Görüşme, 07.11.2015).
“Doğru bir karar aldı TRT dedim. Aferin Sertab’a, un, şeker, yağ birleştirdi, çok güzel bir olay yaptı, bütün başarısıyla sundu, dört kız muhteşemdi bana göre sıfır hatayla kolay mı o sesleri çıkartmak Sertab söylerken ikinci, üçüncü sesleri çıkartmak” (Bülend Özveren, Görüşme, 07.05.2015).

Başka bir deyişle Türkiye’nin özel olarak ise Sertab Erener’in Eurovision’da gösterdiği başarı pek çok etkenin biraraya geldiği bağlamsal bir bütünleşmedir. Bu yüzden de bir yandan besteci ve seslendiricinin diğer yandan kurumsal fail olarak TRT’nin ve elbette ki müzik endüstrisi ve medya ile birlikte izlerkitlenin kimi zaman birbiriyle örtüşen kimi zaman da ayrışma eğilimi gösteren rıza ve direnme sürecinde inşa ettikleri bir sonuçtur. Medya görünürlüğü, tanıtım, kayıtlı ürün paylaşımı vb. elbette çok önemlidir. Ancak postyapısalcı bir perspektiften yapılacak bir açıklama, ne piyasanın bileşenleri olarak medya ve kayıt endüstrisini ne de yarışma şarkısı ile birlikte seslendiricinin niteliğini ve performans becerisini dışarda bırakır. Dolayısıyla hegemonya mücadelesini, bu mücadeledeki tüm bileşenlerin kendi adına yürüttükleri bir

rıza ve direnme sürecinin sonucu olarak görmek gerekir. Elbette ki sürecin sürekli yeniden üretilebilir bir denge arayışı olduğunu da.



SONUÇ

Eurovision Şarkı Yarışması (Eurovision Song Contest, ESC), 1950’de kurulan Avrupa Yayın Birliği’nin (European Broadcasting Union, EBU), üye ülkeler arasındaki ulusal kamu yayıncılığı işbirliğine dayalı olarak oluşturduğu bir popüler müzik yarışmasıdır. Üyeleri arasında program mübadelesi yapmak amacı ile savaş sonrası Avrupa kıtası yayıncılığında birleştirici etki yapacak bir etkinlik düşünen EBU, Eurovision Şarkı Yarışması’nın temellerini bu ‘birleştiricilik’ doğrultusunda atmıştır. Eurovision Şarkı Yarışması 1956 yılından günümüze kadar gerek yarışma kuralları açısından gerekse müzik ve müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişime sahne olmuştur. Başka bir deyişle yarışmanın başladığı tarihten itibaren Avrupa Yayın Birliği tarafından konulan kuralların kimileri hiç değişmezken bazıları zaman içinde değişime uğramış, bazıları ise esnek uygulanmıştır.

Eurovision Şarkı Yarışması, uzun ömürlü bir gelenek olarak dünyadaki en büyük popüler müzik yarışmalarından biridir. Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreç olduğu için Eurovision şarkılarının üretimine eşlik eden çok sayıda birbirinden farklı müzik dışı (politik, ekonomik, medya vb) ve müziksel boyut (tür, üslup, şarkı sözü, icra vb) bulunmaktadır. Eurovision şarkılarının birer metin olarak tasarımından seslendirilmesine, icra öncesi olduğu kadar performans sonrasında yansımalarına (ulusal ve uluslararası) uzanan boyutları vardır. Ulusal ve uluslararası dinleyicinin yarışmaya gösterdiği ilgi ve coşku, ulusal başarıyla doğru orantılı olarak düşüp yükselirken, ESC Avrupa’nın en büyük televizyon programı (show) olmayı her zaman sürdürmüştür. Bu, Eurovision Şarkı Yarışması’nın bir “medya olayı” niteliğine işaret etmektedir. Medya olayları, önceden planlanarak ve duyurularak televizyonlardan canlı olarak yayınlanan, çok sayıda izleyiciyi ekran başına çekmeyi başaran, gündelik hayatın akışında “kırılma” olarak tecrübe edilen, büyük ve sıra dışı olaylardır.

Avrupa Yayın Birliği’nin ulusal düzeyde ve kamu hizmeti çerçevesinde radyo ve televizyon yayını yapan üyeleri için politik normları olmaması; ESC’nin, Avrupa Yayın Birliği tarafından daima apolitik bir etkinlik olarak sunulması; Eurovision’un uluslararası, ulusal, etnik ve politik meselelerin taşındığı ve tartışıldığı bir platform

olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Başka bir deyişle Eurovision Şarkı Yarışması'nın politika ile ilgili olmadığı söylenebilir, politika bu yarışmayla daima ilgili olmuştur. ESC'nin ekonomik boyutu, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeyde yansımaları bulunan, aynı zamanda hem metni üreten failleri, yani Eurovision'da temsil edilecek şarkıları çok katmanlı bir süreç sonunda ortaya çıkaran yaratıcıları, hem de bunları dolaşımında tutan kurumsal endüstriyel unsurları kapsamına alabilen bir genişliktedir. Yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden bir amacı da olması, hem ulusal ve uluslararası müzik endüstrisini hem de üye ülkelerin ve özellikle ev sahibi ülkelerin ekonomisini canlandıran bir boyuta sahip olduğuna işaret etmektedir. ESC'nin düzenleyici çerçevesi, yani yarışma kuralları, gösteride sunulan müziksel üsluplar üzerinde belli ölçülerde etkili olduğu için, bazı ülkelerin ulusal müzik endüstrilerinde ticari olarak daha az ilgi çekici olabilmektedir. Ancak bununla birlikte pek çok ülke, özellikle kendisini Avrupa ile Eurovision üzerinden bağlantılandırmak isteyen Batı Avrupa dışındaki ülkeler ve endüstrileri, yarışmayı uzun süre müzik yaşamlarının merkezine yerleştirmiştir. Bunun yanı sıra Eurovision'un üye ülkeler, özellikle de ev sahibi ülkelerin ekonomisine etkileri söz konusu olduğunda, ekonomik boyut ile ilgili bir başka durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü yarışmaya ev sahipliği yapan ülkeler, küresel görünürlükleri ile birlikte pek çok alanda (turizm, eğitim, ticaret vb) kendilerine pozitif bir etki kazandırmaktadır.

Eurovision Şarkı Yarışması'nın müzik dışı boyutları içinde en fazla tartışılan alanlardan biri de ulusal/kültürel veçhe olmuştur. Bu çerçevede çoğu EBU üyesi yayıncının temel kaygılarından biri, kendi şarkılarında ulusal karakteristiklerin temsil edilmesi gibi görünürken, az ya da çok basmakalıplaşmış ulusal/kültürel unsurların bestede ve icrada kullanımı, zorunlu bir şekilde üzerinde durularak gerçekleştirilmiş bir çabanın sonucu olarak kendisini göstermeyebilmiştir. Ancak bununla birlikte ESC, paylaşılan kültürel referanslar yaratarak Avrupalıları birleştirmiş olsa da, ulusüstü (transnational) ikonlar ve kimliklerden ziyade ulusal ikonları pekiştirmede ve ulusal kimlikleri biçimlendirmede sanki daha başarılı olmuştur. Yarışmada ulusal şarkıcıların tezahüratını yaparken ifade edilen vatan sevgisi, Avrupa entegrasyon sürecinden ötürü ya da ona rağmen, halen ulusal kimliklerin mukavemetini yansıtmaktadır. Dolayısıyla

ESC’de ulusal müzik kültürü ve geleneklerini temsil etme arzusunun gösteren çok sayıda örnek bulunmaktadır. Bu örnekler özellikle de güçlü folk unsurları taşıyan popüler müziğin bölgesel çeşitliliklerinin ulusal pop müzik atmosferlerinde önemli bir rol üstlendiği Akdeniz ve Doğu Avrupa ülkelerinden gelmektedir.

Eurovision Şarkı Yarışması ile ilgili en önemli tartışmalardan biri, yarışmanın durmadan değişen bir şekilde Avrupalılığı ve Avrupa Birliği’ne karşı olmayı (eurosceptism) ya da Avrupalılık ile ulusalcılık arasındaki gerilimi ifade etmek için kullanılmış olmasıdır. Bu ESC’nin ulusüstü ya da Avrupalı bir boyuta sahip olduğu argümanları için temel dayanaklardan da biri olmuştur. Ancak bu çalışmanın sonuçları açısından en önemli bulgulardan biri bu bağlamda şudur: Eurovision şarkılarında 60 yıldan fazla bir süredir kullanılan müziksel üsluplar, Avrupalı topluluğun değerlerini (sözgelimi insan hakları, ifade özgürlüğü ve sekülerizm) vurgulama tutkusu ile tekil bir ulusal kimliği ifade etme arzusu arasındaki uzlaştırma çabasını yansıtmaktadır. Çünkü Eurovision’dan doğan ağların karmaşıklığına bakıldığında müziksel kimlikler değişen ve çeşitlenen Avrupayı açığa çıkarmaktadır. Yani Avrupa bir ya da birkaç müziksel kimlikten ziyade pek çok müziksel kimliğin bir ‘gerçeklik’ haline geldiği yer görünümündedir.

Uluslararası ilişkiler, ulusal anlaşmazlıklar ile kültürel ve bölgesel farklılıklar yarışmanın sonuçlarına yansıdığına, ortaya çıkan şeylerin belki de en önemlisi rekabetçi boyuttur. Katılımcı ülkelerin sayısındaki artış, oylamaya daha fazla ulusal simgesel eklemiş, ESC artık şarkıların oylanması değil daha çok ülkelerin oylanması, hatta ulusların ve ulusal kültürlerin bir yarışması haline gelmiş ve sanki müziğin önemi azalmış izlenimini yaratmıştır. Yarışmada alınan ulusal sonuçlara gösterilen kamusal tepki, tüm ülkelerde Avrupa’dan kültürel ve politik uzaklık açısından değerlendirilirken, başarı Avrupa’dan kabul görmek olarak sunulmuştur. Aslını söylemek gerekirse, farklı referans noktalarından (bölgesel, kültürel, politik vb) hareketle değerlendirme eğilimi olsa da, blok kavrayışı ile oy verme davranışı arasındaki rekabetçi pozisyonun mevcudiyeti konusunda, daha fazla fikir birliği bulunmaktadır. Bu çalışmanın sonuçları, bu fikir birliğini desteklemektedir.

Esas amaç olarak ulusal kamu yayıncılığı işbirliğine dayalı bir olanak yaratmak amacı ile oluşturulan Eurovision Şarkı Yarışması, Avrupa Yayın Birliği'nin üye yayıncılarının katkılarıyla düzenlenen bir medya olayıdır. Ancak bunun yanısıra yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden bir başka amacı daha bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Eurovision şarkıları belli dönemleştirmeler ile örtüşen müziksel tür ve üsluplar çerçevesinde değerlendirilebilir bir envantere dayanmaktadır. Dolayısıyla geniş ölçekli bir Avrupa zevkinin kanıtı olarak görülsede görülmese de, yarışma belirli şarkı kategoriler geliştirmiş, bu kategoriler ise yıllar içinde oldukça tanınır hale gelmiştir. Ancak bununla birlikte şarkı kategorilerinin yani belli türlerin ya da üslupların, hem tarihsel olarak hem de günümüzde sürekli birbirinden ödünç alınan unsurlarla inşa edildiğini ve bunların yine sürekli olarak değiştirilip dönüştürüldüğünü bu çalışmanın sonuçları açısından ifade etmek gerekmektedir.

Ulusal klişelere uyan, aşırı maliyeti bulunan ve modası geçmiş popüler müziği desteklemesinden ötürü, ECS ile çoğunlukla alay edilmesi; önyargılarla, uluslararası işbirliği ile sağlanan teknolojik bir beceri olarak ESC'nin başarısının küçümsenmesi; ESC'nin kültürel ucuzluğu ile ilgili alaycı eleştiriler yapılması, yarışmanın bazı popüler müzik starlarını ve değişik popüler müzik türlerini vitrine çıkardığı ve politik ve sosyal eleştiri yapmış şarkıları bulunduğu göz önüne alındığında, pek adil görünmemektedir. Çünkü yerel, bölgesel ya da ulusal şarkının her düzeydeki anlamı, hem kendi aralarındaki hem de uluslararası alandaki ilişkilerin bir karmasıdır. Bu karma yapıların farklı referans noktalarından hareket edilerek de olsa kimi sınıflandırmalar, kategoriler, tür adları ya da üsluplar olarak etiketlenmesinde elbetteki en önemli belirleyici, müzik endüstrisi olmuştur. Bu çerçevede, ulusal ve uluslararası alandaki popüler şarkı gelenekleri içinde kullanılan temaların, türlerin üslupların vb. hemen hemen tümünün ESC'de temsil edildiğini söylemek mümkündür.

Yarışmada daha önce başarılı olmuş eski şarkıların müziği ve şarkı sözlerindeki karakteristikler, yarışmayı kazanmak için bir 'formül' oluşturup oluşturmadığı çerçevesinde sıklıkla tartışılmıştır. Bununla birlikte her dönemin karakteristik özelliği gibi görünen üslupların ya da daha önce yarışmada başarılı olmuş

birincilerin ya da çok ses getiren şarkı ve şarkıcıların türüne/uslubuna/tınısal tasarımına dönmek, yarışmayı kazanmanın da ilgi çekmenin de garantisi olmadığı görülmüştür. Başka bir deyişle yarışmanın 60 yıldan fazla süren tarihi gözden geçirildiğinde dönemin geçer akçe uslublarında hareket ederek başarı peşinde koşmak, çoğu kez de hüsrana sonu çanmıştır. Eurovision Şarkı Yarışması'nda başarı kazanan şarkıları, pek çok etkenin ve özellikle müziksel ve müzikdışı boyutların (ekonomik, kültürel, politik vb) bir noktada birleşmesinin sonucu olarak görmek gerekmektedir. Bununla birlikte tecimselleşme ve Eurovision arasındaki ilişkinin belirli dönemlerde çok açık olduğunu, bunun ise yarışma şarkılarına önemli ölçüde yansıdığını belirtmek önemlidir. Sözgelimi bu sürecin en önemli momentini muhtemelen 1974 yılında yarışmayı kazanan ABBA'nın uluslararası düzeyde yakaladığı ilgi ve ticari başarısıdır. Ancak bu araştırmanın sonuçları açısından ifade edilmelidir ki; Eurovision şarkılarının seçiminde ve başarı kazanmasında önde gelen tek bir etmen yoktur. Şarkılar gerek ulusal düzeydeki belirlenme sürecinde gerekse yarışmada aldığı puanlar itibarıyla çok farklı referans noktalarından ve müziksel bileşenlerden hareketle oluşturulmuş ve yine farklı referans noktalarından hareketle puan almıştır.

Popüler müzik bu çalışmada Gramsciyen hegemonya kavramını çerçevesinde ele alınmış, dolayısıyla popüler müzik, saf anlamda ne popüler direniş gelenekleri ne de yukarıdan dayatılmış biçimler olarak değil, dönüşümlerin üzerinde işlediği zeminin kendisi olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım popüler müziğin bütünlüklü devinimini belirleyen önde gelen bir etmenin olmadığı; bu nedenledir ki, tarihsel akış içinde bütün popüler müzikler için aranacak "biricik" 'gelişim çizgisi' bulunmadığı savına işaret etmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın sonuçları açısından Eurovision; hem ekonomik, politik, toplumsal (kimlik, etnisite, ulusal, uluslararası) boyutlara sahip bir medya olayı niteliği ile hem de popüler müzik pratiklerinin zaman içinde farklılaşmasına görünürlük kazandıran karakteristiği ile tam bir hegemonya alanıdır. Hegemonya her zaman bir süreçtir. Bir dizge ya da yapı değil. Özgül ve değişen baskı ve sınırları olan yaşantılar, ilişkiler ve etkinlikler bütünüdür. Pratikte hegemonya hiçbir zaman tek değildir. Herhangi bir somut çözümlemede, sözgelimi buradaki örnekte, yani Eurovision Şarkı Yarışması çerçevesinde görüldüğü gibi, içyapıları oldukça karmaşıktır.

Hegemonya çeşitli sınıf parçalarından meydana gelen belli bir toplumsal blokun kendi toplumsal projeleri için insanların desteğini harekete geçirerek güç konumunu muhafaza etmesini sağladığı bir süreçtir. Hegemonya herkesi aynılaştırmak, herkesi dahil etmek değildir. Hegemonya farklılığın kaybolması ya da yıkılması değildir. Kollektif iradenin farklılık aracılığı ile inşasıdır. Kaybolmayan farklılıkların eklenmesidir. Başka bir deyişle hegemonya asla tamamlanmaz. Daima daha çok farklılığı kendi içine almak için çaba gösterir. Kendisi içinde değildir. İçine almaya çalıştığı farklılıkların tümüyle kendisine benzemesini de istemez. Hegemonya, bireysel ve daha küçük kimlik tasarılarına sadece bunlar daha büyük tasarılar yol açıyorsa izin verir. Kısaca hegemonya, çoğunluğun kendisini ikincil konuma koyan sisteme rızasının sürekli biçimde kazanılmasını ve yeniden kazanılmasını içerir. Hegemonya güç ve rızanın bileşimidir.

Bu araştırmanın sonuçları açısından şurası açıktır: hegemonya, tek bir egemenlik biçimi olarak varolmaz, sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerekir. Dolayısıyla Eurovision Şarkı Yarışması'nın gerek uluslararası organizasyon ve etkinlik olarak gerekse yerel/ulusal dinamiklerin çerçevelediği ekonomik, kültürel, politik vb. meselelerinde de işin içinde olduğu örnekleri ile, hiçbir zaman tek bir egemenlik biçimi olarak varolmamış, sürekli yenilenmiş ve yeniden yaratılmıştır. Çünkü uzun ömürlü bir kültürel etkinlik olarak Eurovision Şarkı Yarışması, hem gelenek hem de pratik açısından bütünüyle üstyapı değildir. Tam tersine kültürel etkinlik ve pratik olarak ESC, "toplumsal" ve "ekonomik" yapının soyutlamalarından çok daha geniş bir gerçeklik alanıyla ilişkilidir. Dolayısıyla her metin gibi Eurovision şarkıları da, kendi başına ulusal ya da başka bir yerelliğe işaret eden bir anlam üretiminde ne tek başına direnişçi ne de uyumcudur. Eurovision şarkılarının anlamını belirleyen toplumsal olarak konumlanmış aktörlerin bu şarkıları kullanışıdır. Bu aktörler bölgesel, ulusal ve uluslararası politik atmosferi çerçeveleyen kurumsal ve bireysel failerden oluşur. Bir medya olayı olarak Eurovision'un organizasyonundan sorumlu EBU'dan, bu kurumun yine kurumsal niteliğe sahip üye ülkelerin medyasına, bu üye ülkelerin izlerkitlelerinin çeşitli popüler deneyimlerine karşılık gelecek haz biçimlerinden, gerek ulusal gerekse uluslararası müzik endüstrisinin

buradan alacağı paya kadar geniş ölçekli bir ağıdır. Çünkü Eurovision şarkılarına ilişkin beğeni yalnızca sunulan kültürel kaynaklar dağarcığından seçim yapma ve atma süreci değildir. Seçilen anlamlar sosyal, politik, kültürel, estetik vb. deneyimle anlamlı bir şekilde ilişkilendirilen kesintisiz bir yeniden üretim sürecindeki üretken kullanımdan oluşmaktadır. Bu durum Türkiye örneğinde de çarpıcı bir biçimde açıktır.

Devlet denetimli bir kitle iletişim aracı (state-endorsed mass media) olarak TRT, devletin hemen her alanda olduğu gibi müzik ile ilgili politikalarını da uygulayacağı bir “araç” olmuştur. Ancak devletin kurumları aracılığıyla yürüttüğü hegemonya mücadelesinde ‘rıza’yı sürekli yeniden kazanması gerekmektedir. Dolayısıyla TRT, devletin müzik politikaları doğrultusunda rızayı yeniden üretirken toplumun beklentilerini ve popüler deneyimlerini hesaba katmak zorundadır. Müzik yayınlarına ve bunlarla ilişkili kurumsallaşma girişimlerine farklı dönemlerde birbirinden değişik yanıtlar vermek zorunda kalmasının nedeni budur. Başka bir deyişle TRT’nin özellikle ticari radyo ve televizyonların yayın hayatına ilk kez başlamasından sonraki son yirmi yılda gösterdiği davranış değişikliklerini bu bağlamda yorumlamak gerekir. TRT, 1927 ile 1990 arasında yayıncılıkta bir tekel iken, Türk halkının dinlemesi gereken şarkıları sunduğunu iddia ediyordu. Gerilim yıllarında, özellikle 1970’li yıllardaki piyasa özellikle de Arabesk ile girdiği mücadele yıllarında, TRT Eurovision Şarkı Yarışması’na katılmaya karar verdi. TRT’nin Eurovisiona katılmasının tek olmasa da en belirgin amaçlarından biri, kendi icra kurallarına uyum gösteren devlet onaylı popüler müziği, uluslararası bir yarışmada ülkenin temsil aracı olarak sunmak ve Türk halkının ilgisini Arabesk’ten uzaklaştırmaktı.

1964’den beri Avrupa Yayın Birliği (EBU) üyesi olan Türkiye, henüz katılmamış olduğu Eurovision Şarkı Yarışması’nı ilk kez canlı olarak 1973’de yayınlamış, bu deneyim, Türk halkını Batılı popüler müzikle kitlesel olarak tanıştırmayı açısından çok önemli bir gelişme olmuştu. 1965’den itibaren Sovyetler Birliği ve diğer Doğu Avrupa ülkeleri yarışmayı yayınlamışlar ve bu gösteri yeni ufuklar açmıştı. Türkiye 1974’de de yarışma da yoktu, ancak TRT yarışmayı canlı yayınlamayı sürdürmüştü. Yarışmanın canlı olarak yayınlanması Türkiye yarışmaya katılmasını bir gelenek olarak bugüne kadar devam ettirdi. Eurovision Şarkı Yarışması’nın

ulusal düzeydeki kurumsal faili TRT'dir. Başka bir deyişle Eurovision ve Türkiye'nin Eurovision macerası algılamasının odak noktası devlettir. Tıpkı Türkiye'nin Batılılaşma macerası ya da Türkiye'nin Avrupa Birliği macerası gibi, Eurovision ile ilgili macera terimi de Türk halkı tarafından toplumun kendi talepleri ötesinde devletin bir tercihi olarak algılanmaktadır. Böylece Türk halkı tarafından kimi zaman ulusal mesele olarak sahiplenilen kimi zaman da devletin yanlış tercihleri olarak eleştirilen bir tartışma alanı haline gelmektedir. Macera terimi, bu bağlamda bir ironi de içermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli kurumlarından biri olan TRT, bu maceranın baş kahramanı ve kötü adamıdır.

Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması ile ilişkili tarihsel ve güncel deneyimi, birbirinden farklı kurumsal ve bireysel failerin mücadele sürdürdüğü bir hegemonya alanıdır. Bu bağlamda, devletin kurumsal faili olarak TRT'den kurum içinde çalışan görevlisine (yapımcı, sunucu, seçici kurul vb), çok katmanlı bir üretim sürecini gerektiren Eurovision şarkılarının ortaya çıkarılması ve sunulmasında katkısı olan üreticilerden (müzisyen, şarkıcı, dansçı, aranjör, sahne tasarımcısı vb) bu yarışmanın izlerkitlesine kadar pek çok öge/bileşen, hegemonya sürecinin temel aktörleridir.

Devlet denetimli monopolistik bir medya olarak TRT, rızayı bizzat üreten, direnmeyi ise çeşitli stratejilerle dönüştüren, bunu yaparken de elbette kendisini de sürekli yeniden inşa eden bir kurumdur. Sözelimi Eurovision Şarkı Yarışması'na katıldığı ilk yıl "daha Avrupalı" bir beste tercihi ile "Seninle Bir Dakika"yı Avrupa sahnese Türkiye'nin temsil etmesi için çıkararak TRT, çok geçmeden kurallarından ve ilkelerinden feragat etmiştir. TRT'nin gerilim yıllarında piyasa ile, özellikle de Arabesk ile, yürüttüğü yoğun "mücadelesi", aslında bir hegemonya mücadelesidir. Popüler deneyimlere direnen TRT, 'rıza' üretimi sürecini halkın müziksel gereksinimlerini gözardı ederek gerçekleştirmeye çalıştığı için, egemen konumda olsa bile 'hareket halinde eşdenge'nin içinde bulunmuştur. Gerek yorumcusu (Ajda Pekkan) gerekse pek çok Batılı müzisyen ve kültür aracısı tarafından "Arabesk çeşnili" olarak ifade edilen bir parça (Petroil) ile Eurovision'a katılma kararı alması, belki de TRT yetkililerinin ulusal kültür/müzik alanında yürüttüğü hegemonya mücadelesinde yeni bir rıza üretmek için

attığı, dolayısıyla da direnmekten vazgeçtiği ya da rızayı yeniden üretmek için attığı ilk önemli adımdır.

Karmaşık toplumlarda herhangi bir kültürel çözümlemenin en zor ve en ilginç yanı, hegemonik olanı kendi etkin ve oluşturucu, ancak aynı zamanda da dönüşümsel süreçleri içinde yakalama çabasıdır. Hegemonyanın edilgen bir egemenlik biçimi olarak varolmadığını, sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerektiğini vurgulamak, Eurovision Şarkı Yarışması'nın gerek uluslararası organizasyon ve etkinlik, gerekse yerel tüm bileşenlerin/dinamiklerin de işin içinde olduğu Türkiye örneği olarak, hiçbir zaman edilgen ve sabit bir egemenlik biçimi olarak varolmadığını, sürekli yenilenmesi, yeniden yaratılması ve değişim geçirmesi anlamına geldiğini söylemek demektir.

TRT'nin ve elbetteki Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin 1975'den beri bir hegemonya alanı olarak gördüğünü düşündüğümüz Eurovision Şarkı Yarışması çerçevesinde aldığı tüm kararlar, geniş çaplı ve farklı alternatifler arasından seçim yaparak yürüttüğü bir hegemonya mücadelesidir. Başka bir deyişle devlet ya da TRT, EBU üyeliği ve ESC'ye katılımdan yarışmada Türkiye'yi temsil edecek şarkı ve şarkıcının belirlenmesinde izlenen yöntemlere, yani halk oylaması, seçici kurul ya da görevlendirme yönteminden dil kuralları ve müziksel tercihlere kadar, hem rıza ve direnişi üreten hem de buna mukavemet ve rıza gösteren en önemli kurumsal faildir. Bunun yanısıra ifade etmek gerekir ki; genel olarak hegemonya mücadelesi sürdüren üretici aktörlerin, rıza ve direnmeyi yeniden üretirken, hegemonya inşasının yalnızca üreticilerin çabaları ile biçimlenmediğini, bunun içinde tüketim alanında yer alan yerel yani Türkiye izlerkitle ile genel olarak farklı dönemlerde farklı oy verme yöntemi ve davranışı sergileyen uluslararası izlerkitlenin eğilimlerinin çok önemli unsurlar olduğunu ifade etmek gerekiyor. Bu yüzden de Eurovision şarkılarına başarıları ve başarısızlıkları yanında ve/veya ötesinde herbiri birbirinden farklı izlerkitle desteği alan ve hegemonya sürecinde bu destekle harmanlanan pek çok unsurun hesaba katılması ile meselenin anlaşılabilirliğini belirtmek gerekiyor. Sözelimi Türkiye'nin Sertab Erener'in seslendirdiği "Everyway that I can" başlıklı şarkısı ile birincilik kazanması, Eurovision ile ilgili hem ulusal hem da uluslararası düzeyde hegemonya sürecine

müdahil olan tüm bileşenlerle ilgili düşünmeyi gerektirmektedir. Başka bir deyişle ilgili tüm bileşenler, yani Sertab Erener'den Demir Demirkan'a tümüyle Batılı eğitim almış dansçılardan icra biçimini kurgulayan profesyonellere, TRT ve devletin siyasal seçkinlerinden ana akım medyaya, yurt dışındaki Türkiyeli göçmenlerden Avrupalı ve hatta Türkiye'nin "ciddi politik muhaliflerinin" oy verme davranışlarındaki değişimlere kadar, söz konusu süreci, yani rıza ve direnme arasındaki hareket halindeki eşdengeyi, yeniden üretmişlerdir.

Sonuç olarak TRT'nin devletin kontrol ettiği bir kitle medyası olarak Eurovision'a katılma kararı vermesi ve birinci oluncaya kadar ciddi bir çaba göstermesi de, son beş yıldır tutum değiştirerek çeşitli politik argümanlar eşliğinde yarışmaya katılmama kararı alması da, hem uluslararası ilişkilerde yürüttüğü politik hegemonya mücadelesine hem de iç siyasal atmosferde Türkiye'nin sosyo/kültürel ve politik dokusuna uygun olarak alternatif söylemler ve kurgulanmış karşıtlıklar üzerinden yeniden üretme kararlılığında olduğuna işaret etmektedir. Başka bir deyişle devlet, TRT eliyle hem uluslararası ilişkilerde hem de iç siyasal atmosferde rıza ve direnmeyi konjonktürel olarak yeniden üretmek istemektedir.

KAYNAKÇA:**Kitaplar:**

ALTHUSSER, Louis (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

ATTALİ, Jacques (2005). *Gürültüden Müziğe. Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*, çev: Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

AZİZ, Aysel (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.

BENNETT, Andy (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kaya, Ankara: Phoenix Yayıncılık.

BOHLMAN, Philip V. (2015) *Dünya Müziği*, çev: Hakan Gür, Dost Kitabevi: Ankara.

BOURDİEU, Pierre (1997). *Televizyon Üzerine*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

BOURSE, Michel - YÜCEL, Halime (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*, çev. Halime Yücel, İstanbul: İletişim Yayınları.

CEM, İsmail (2010). *TRT'DE 500 Gün... Bir Dönem Türkiye'nin Hikayesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

CREHAN, Kate (2006). *Gramsci Kültür Antropolojisi*, çev. Ümit Aydoğmuş, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

ÇANKAYA, Özden (2015). *Bir Kitle Kurumunun Tarihi: TRT*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÇELİKCAN, Peyami (1996). *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik- Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonculuğu*, Ankara: Yansıma Yayınları.

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

DURSUN, Çiler (2001). *Tv Haberlerinde İdeoloji*, Ankara: İmge Kitapevi.

EROL, Ayhan (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İkinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.

EROL, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

EROL, Ayhan (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

FİSKE, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları.

FİSKE, John (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*, çev. Süleyman İrvan, İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

HALL, Stuart (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dünder, İstanbul: Pinhan Yayıncılık,

HEBDİGE, Dick (1988). *Gençlik ve Altkültürleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

GENÇ, Buket (2016). *Popüler Müzik Performansında Eşyararsallık (Symbiosis) İlişkileri: Eurovision Şarkılarında Sahne Şovu, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları (e-kitap)*, Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans Sempozyum Tam Metin Kitabı, S 1, ss: 349-358.

GIANFRANCO, Poggi (2008). *Modern Devletin Gelişimi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

KILIÇBAY, Barış - PEKMAN, Cem; (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

KUYUCU, Michael (2011). *Türkiye'nin Eurovision Serüveni*, İstanbul: Esen Kitap.

LULL, James (2003). *Medya, İletişim, Kültür*, çev: Nazife Güngör, Ankara: Vadi Yayınları.

MANUEL, Peter (1993). *Cassette Culture: Popular Music And Technology in North India*, USA, Chicago: University Press.

ÖZBEK, Meral (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ROJEK, Chris (2001). *Şöhret*, çev. Semra Kunt Akbaş, Kürşad Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ROWE, David (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SARMAŞIK, Jale (1993). *Radyo ve Televizyon Yayınları Denetim Yöntemleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

SCOTT, Derek B. (2010). *Musical Style and Social Meaning: Selected Essays*, Routledge: London and New York.

STOREY, John (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar*, çev. Koray Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları.

TANİLLİ, Server (2001), *Devlet ve Demokrasi Anayasa Hukukuna Giriş*, İstanbul. Adam Yayınları.

TURNER, Graeme (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*, çev. Deniz Özçetin ve Burak Özçetin, Ankara: Heretik Yayınları.

ULUÇ, Güliz (2003). *Küreselleşen Medya: İktidar ve Mücadele Alanı Olanaklar-Sorunlar- Tartışmalar*, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

WEBER, Max (2012). *Bürokrasi ve Otorite*, Ankara: Adres Yayınları.

WILLIAMS, Raymond (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, çev: Esen Tarım, İstanbul: Adam Yayıncılık.

WILLIAMS, Raymond (2016). *Anahtar Sözcükler*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler:

AZİZ, Aysel (2006). “Dünyada ve Türkiye’de İletişim Araştırmaları”, *Kültür ve İletişim*, 9/1 (Kış), ss: 9- 31.

BOHLMAN, Philip (2007). “The politics of power, pleasure and prayer in the Eurovision Song Contest”, *Muzikologija*, 7:39-67.

ERGUN, Levent (2015). “Medya, ideolojik hegemonya ve popüler müzik: Altın mikrofon şarkı yarışması”, *International Journal of Human Sciences*, 12(2), ss: 1446-1464.

EROL, Ayhan (2002). “Biyografya 3: Zeki Müren, Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren, İstanbul, *Bağlam Yayınları*, ss: 43-99.

EROL, Ayhan (2012). “Music, Power, and Symbolic Violence: The Turkish State’Se Music Policies During the Early Republican Period”, *European Journal of Cultural Studies*, 15 (1) 35-52.

WOLTHER, Irwing (2012). “More than just music: the seven dimensions of Eurovision Song Contest”, *Popular Music*, 31(1):165-171.

YAIR, Gad & MAMAN, Daniel (1996). “The persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest”, *Acta Sociologica*, 39:309-325.

Kitap İçi Bölüm

EROL, Ayhan (2019). “Arabesk”, *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, (ed) Janet Sturman, Volume 1, ss.163-166.

GUMPERT, Matthew (2007). “Everyway that I can: Auto-Orientalism at Eurovision 2003”, *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, (ed) I. Raykof and Robert Deam Tobin, Ashgate Publishing, ss. 147-158.

REGEV, Motti (2002). “The pop-rockization of popular music”, *Popular Music Studies* (ed, David Hesmondhalh & Keith Negus, 251-264, Arnold: New York.

SOLOMON, Thomas (2007). “Articulating the historical moment: Turkey, Europe, and Eurovision 2003”, *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, (ed) I. Raykof and Robert Deam Tobin, Ashgate Publishing, ss.135-146.

Basılmamış Kaynaklar:

COŞKUN, Abdulvahap (2007). *Ulus-Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu*, dan. Prof. Dr. Mithat SANCAR, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

SAVAŞAN, Yeşim (1997). *Fan Kültürünün Temel Dinamikleri Çerçevesinde Eurovision Fanları ve Ogae Türkiye Eurovision Kulübü*, Lisans Bitirme Çalışması, dan. Yard. Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir.

İnternet Kaynakları:

AKIN, Altuğ (2010). “Eurovision Şarkı Yarışması” Üzerine Monografik Bir İnceleme, *İletişim: araştırmaları*, 8(2), ss:115-132.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/1858/19537.pdf> [07.11.2014].

BİBER, Ahmet Emre (2008). “Değişen Devlet Anlayışı, Müdahalecilik ve Piyasa Ekonomisi”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:1, Yıl:9, Sayı:16, ss:57-59.

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/154683> [09.11.2014].

KÜÇÜKCAN, Talip (2011), “Toplumun, Kültür Politikaları ve Medyanın Kültürel Etki Algısı Araştırması, *SETA (Siyaset, Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı İktisadi İşletmesi)*, s:43-44. [file:///C:/Users/hp/Downloads/medya-etkisi-ile-ilgili-arastirma%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/hp/Downloads/medya-etkisi-ile-ilgili-arastirma%20(1).pdf) [05.03.2016].

KÜÇÜKERDOĞAN, Bülent (1997). “Avrupa Yayın Birliği (EBU)”, *İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı:6, s:195-196. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/212927> [02.04.2015].

SCHWARM- BRONSON, Nathaly, (2011). Eurovision Song Contest: the Story, s: 1-11 <https://eurofestivalitalia.net/wpcontent/uploads/2011/01/historyeurovision.pdf> [12.03.2016].

<https://eurovision.tv/event/cannes-1959> [12.04.2014].

<https://eurovision.tv/event/london-1960> [12.04.2014].

<https://eurovision.tv/event/cannes-1961> [12.04.2014].

<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1962> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/copenhagen-1964> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/naples-1965> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1966> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/vienna-1967> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/london-1968> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/madrid-1969> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/amsterdam-1970> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1971> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/edinburgh-1972> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1973> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/brighton-1974> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/stockholm-1975> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/the-hague-1976> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/london-1977> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/jerusalem-1979> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/the-hague-1980> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1984> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/bergen-1986> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1994> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/baku-2012> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/malmo-2013> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/copenhagen-2014> [03.07.2014].
<https://eurovision.tv/event/vienna-2015> [03.07.2015].
<https://eurovision.tv/event/stockholm-2016> [02.07.2016].
<https://eurovision.tv/event/kyiv-2017> [04.06.2017].
<https://eurovision.tv/event/lisbon-2018> [17.06.2018].
<https://eurovision.tv/event/tel-aviv-2019> [29.05.2019].
<http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx> [15.03.2015].
<https://eurovision.tv/event/stockholm-1975/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/paris-1978/final> [12.04.2014].

<https://eurovision.tv/event/the-hague-1980/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1981/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/harrogate-1982/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/munich-1983/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/luxembourg-1984/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/gothenburg-1985/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/bergen-1986> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/brussels-1987/final> [12.04.201].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1988/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/lausanne-1989/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/zagreb-1990/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/rome-1991/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/malmo-1992/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/millstreet-1993/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1994/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1995/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/oslo-1996/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/dublin-1997/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/birmingham-1998/final> [12.04.201].
<https://eurovision.tv/event/jerusalem-1999/final> (12.04.2014).
<https://eurovision.tv/event/stockholm-2000/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/copenhagen-2001/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/tallinn-2002/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/riga-2003/final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/istanbul-2004/grand-final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/kyiv-2005/grand-final> [12.04.201].
<https://eurovision.tv/event/athens-2006/grand-final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/helsinki-2007/grand-final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/belgrade-2008/grand-final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/moscow-2009/grand-final> [12.04.2014].
<https://eurovision.tv/event/oslo-2010/grand-final> [12.04.2014].

<https://eurovision.tv/event/dusseldorf-2011/first-semi-final> [12.04.2014].

<https://eurovision.tv/event/baku-2012/grand-final> [12.04.2014].

<https://www.youtube.com/watch?v=5oUaeIyp6w8> [14.03.2013].

https://www.youtube.com/watch?v=AUSMnG65D_4 [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=gvdNWSnKyHs> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=LufDmdD3RSI> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=1zpYLHWvm98> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=1hAKjOEPsIQ> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=49QSkqYX0ds> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=Ff37AjjwEhDs> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=csw4lj5I6b4> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=-MeOKjc4Gpk> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=l695kHZE1kQ> [14.03.2013].

<https://www.youtube.com/watch?v=vrXDPnRXoaY> [14.03.2013].

Görüşmeler:

Sedat Yüce ile görüşme, Sedat Yüce Sanat Merkezi, Balçova İzmir, 22.05.2014.

Maria Rita Epik ile görüşme, Maria Rita Epik Müzik Okulu, Konak İzmir, 14.05.2014.

Savaş Savaşan ile görüşme, Dört Dörtlük Müzik Kursu, Bostanlı İzmir, 08.07.2014.

Doğan Kospançalı ile görüşme, Kuşadası Aydın, 30.08.2014.

Buket Bengisu ile görüşme, Kuşadası Aydın, 30.08.2014.

Bülend Özveren ile görüşme, Yeşilköy İstanbul, 07.05.2015.

Şebnem Paker ile görüşme, Kadıköy İstanbul, 15.10.2015.

Özgür Can Öney ile görüşme, Taksim İstanbul, 17.10.2015.

Bülent Osma ile görüşme, Saray Tekirdağ, 07.11.2015.

Nilgün Osma ile görüşme, Saray Tekirdağ, 07.11.2015.

Harun Tekin ile görüşme, Rakun Müzik Stüdyosu, Taksim İstanbul, 09.12.2016.

Kutlu Özmakinacı ile görüşme, Bakırköy İstanbul, 08.12.2016

Garo Mafyan ile görüşme, Göztepe İzmir, 05.05.2016.

Ömer Er ile görüşme, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Narlıdere İzmir, 26.10.2017.

Ali Cenk Aydın ile görüşme, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Bornova İzmir, 06.06.2017.

Özdemir Erdoğan ile görüşme, Özdemir Erdoğan Müzik Stüdyosu, Unkapanı İstanbul, 16.10.2015.

EKLER**Tablo 1:** 50 Yılın Birincisi Yarışması Elemeleri

Şarkı Adı	Yorumcu	Besteci	Yıl	Ülke	Derece
Nel Blu Dipinto Di Blu	Domenico Modugno	Domenico Modugno, Franco Migliacci	1958	İtalya	3
Poupee De Cire, Poupee De Son	France Gall	Serge Gainsbourg	1965	Lüksemburg	1
Congratulations	Cliff Richard	Phil Coulter, Bill Martin	1968	İngiltere	2
Eres Tu Mocedades	Juan Carlos	Calderon	1973	İspanya	2
Waterloo	ABBA	Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Stikkan Anderson	1974	İsveç	1
Save Your Kisses For Me	Brotherhood of Man	Tony Hiller, Lee Sheriden, Martin Lee	1976	İngiltere	1
What's Another Year	Johnny Logan	Shay Healy	1980	İrlanda	1
Ein Bibchen Frieden	Nicole	Ralph Siegel, Bernd Meinunger	1982	Almanya	1
Hold Me Now	Johanny Logan	Johanny Logan	1987	İrlanda	1

Ne Partez Pas Sans	Celine Dion	Nella Martinetti	1988	İsviçre	1
Diva	Dana International	Yoav Ginai, Svika Pit	1998	İsrail	1
Fly On The Wins of Love	Olsen Brothers	Jorsen Olsen	2000	Danimarka	1
Every Way That I Can	Sertab Erener,	Sertab Erener, Demir Demirkan	2003	Türkiye	1
My Number One	Helena Papparizou	Christos Dantis, Natalia Germanou	2005	Yunanistan	1

Tablo 2: 1975 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Müzik	Söz	Solist
Özlenen Sevgi	Cahit Oben	Mehmet Teoman	Cahit Oben
Canı Sıkılan Adam	Esin Avşar	Esin Avşar	Esin Avşar
Böyle mi Başlar?	Cahit Oben	Mehmet Teoman	Yeşim
Hayalimdeki Adam	SelmiAndak	Çiğdem Talu	Yeliz
Pembe	SelmiAndak	Zerrin Yaşar	Zerrin Yaşar
Öyle Bir Aşk Hikayesi	Nejat Yavaşoğulları	Nejat Yavaşoğulları	Nejat Yavaşoğulları & Reha Öztansel
Gel Minik Kuş	Atilla Özdemiroğlu	Çiğdem Talu	Füsün Önal
Sonad	Serter Bağcan	Serter Bağcan	Serter Bağcan & Elvan Aracı
Günahsızlar	İskender Doğan	İskender Doğan	İskender Doğan
Boşver	Tuğrul Dağcı	Nino Varan	Nilüfer
Yarın	Ali Rıza Binboğa	Ali Rıza Binboğa	Ali Rıza Binboğa

Dilenci	Atilla Atasoy	Atilla Atasoy	Atilla Atasoy
Seninle Bir Dakika	Kemal Ebcioğlu	Hikmet Münir Ebcioğlu	Semiha Yankı
Umut	Selçuk Başar	Şenay	Şenay
Bir Gün Karşılaşırsak	SelmiAndak	Çiğdem Talu	Gökhan Abur
Delisin	Atilla Özdemiroğlu	Atilla Özdemiroğlu	Cici Kızlar
Anılar	Uğur Akdora	Çiğdem Talu	Uğur Akdora





















Tablo 3: 1975 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	The Netherlands	Teach-In	Ding-A-Dong	152	1st
2	Ireland	The Swarbriggs	That's What Friends Are For	68	9th
3	France	Nicole Rieu	Et Bonjour à Toi L'artiste	91	4th
4	Germany	Joy Fleming	Ein Lied Kann Eine Brücke Sein	15	17th
5	Luxembourg	Géraldine	Toi	84	5th
6	Norway	Ellen Nikolaysen	You Touched My Life With Summer	11	18th
7	Switzerland	Simone Drexel	Mikado	77	6th
8	Yugoslavia	Pepel In Kri	Dan Ljubezni	22	13th
9	United Kingdom	The Shadows	Let Me Be The One	138	2nd
10	Malta	Renato	Singing This Song	32	12th
11	Belgium	Ann Christy	Gelukkig Zijn	17	15th
12	Israel	Shlomo Artzi	At Ve'ani	40	11th
13	Turkey	Semiha Yankı	Seninle Bir Dakika	3	19th
14	Monaco	Sophie	Une Chanson C'est Une Lettre	22	13th
15	Finland	Pihasoittajat	Old Man Fiddle	74	7th
16	Portugal	Duarte Mendes	Madrugada	16	16th
17	Spain	Sergio y Estibaliz	Tú Volverás	53	10th
18	Sweden	Lars Berghagen and the Dolls	Jennie, Jennie	72	8th
19	Italy	Wess and Dori Ghezzi	Era	115	3rd

Tablo 4: 1978 Türkiye Final Elemeleri

Yaşamana Bak	Serpil Barlas& 2. Baskı
Dostluğa Davet	Anadolu Major
Sevince	Nilüfer & Grup Nazar
İmkansız	Grup karma
İnsanız Biz	Ertan Anapa, Esmeray, Funda Anapa, Kerem Yılmaz, Melike Demirağ

Tablo 5: 1978 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Ireland	Colm T. Wilkinson	Born To Sing	86	5th
2	 Norway	Jahn Teigen	Mil Etter Mil		20th
3	 Italy	Ricchi e Poveri	Questo Amore	53	12th
4	 Finland	Seija Simola	Anna Rakkaudelle Tilaisuus	2	18th
5	 Portugal	Gemini	Dai-li-dou	5	17th
6	 France	Joël Prévost	Il Y Aura Toujours Des Violons	119	3rd
7	 Spain	José Velez	Bailamos Un Vals	65	9th
8	 United Kingdom	Co-Co	The Bad Old Days	61	11th
9	 Switzerland	Carole Vinci	Vivre	65	9th
10	 Belgium	Jean Vallée	L'amour ça Fait Chanter La Vie	125	2nd
11	 The Netherlands	Harmony	't Is Ok	37	13th
12	 Turkey	Nazar	Sevince	2	18th
13	 Germany	Ireen Sheer	Feuer	84	6th
14	 Monaco	Celine and Olivier Toussaint	Les Jardins De Monaco	107	4th
15	 Greece	Tania Tsanaklidou	Charlie Chaplin	66	8th
16	 Denmark	Mabel	Boom Boom	13	16th
17	 Luxembourg	Baccara	Parlez-vous Français?	73	7th
18	 Israel winner	Izhar Cohen and the Alphabeta	Abanibi	157	1st
19	 Austria	Springtime	Mrs. Caroline Robinson	14	15th
20	 Sweden	Björn Skifs	Det Blir Alltid Vårre Framåt Natten	26	14th







Tablo 6: 1979 Türkiye Final Elemeleri



Sevgilim	Saadet Sun
Elveda	Çetin Alp
Ayrılık Olmasa	Cantekin
Bir Yıldız	İlhan İrem
Seviyorum	Maria Rita Epik ve 21. Peron
Çağrı	Kuzenler

Tablo 7: 1980 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Besteci
Olsam	Şeref Yüzbaşıoğlu
Petr'oil	Atilla Özdemiroğlu
Bir Dünya Ver Bana	Cenk Taşkın
Cennet	Melih Kibar
Sevgi Nedir, Nasıl Sevilir?	Turhan Yükseler

Tablo 8: 1980 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları





















R/D	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Austria	Blue Danube	Du Bist Musik	64	8th
2	 Turkey	Ajda Pekkan	Petr'oil	23	15th
3	 Greece	Anna VISHY and the Epikouri	Autostop	30	13th
4	 Luxembourg	Sophie and Magaly	Papa Pingouin	56	9th
5	 Morocco	Samira Bensaid	Bitakat Hob	7	18th
6	 Italy	Alan Sorrenti	Non So Che Darei	87	6th

7	 Spain	José Velez	Balamos Un Vals	65	9th
8	 United Kingdom	Co-Co	The Bad Old Days	61	11th
9	 Switzerland	Carole Vinci	Vivre	65	9th
10	 Belgium	Jean Vallée	L'amour ça Fait Chanter La Vie	125	2nd
11	 The Netherlands	Harmony	't Is Ok	37	13th
12	 Turkey	Nazar	Sevinçe	2	18th
13	 Germany	Ireen Sheer	Feuer	84	6th
14	 Monaco	Caline and Olivier Toussaint	Les Jardins De Monaco	107	4th
15	 Greece	Tania Tsanaklidou	Charlie Chaplin	66	8th
16	 Denmark	Mabel	Boom Boom	13	16th
17	 Luxembourg	Baccara	Parlez-vous Français?	73	7th
18	 Israel winner	Izhar Cohen and the Alphabeta	Albanibi	157	1st
19	 Austria	Springtime	Mrs. Caroline Robinson	14	15th
20	 Sweden	Björn Skifs	Det Blir Alltid Vårre Framåt Natten	26	14th

Tablo 9: 1981 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Yorumcu
Dostluk	Leyla Seber	Ayden Esen	Kayahan ve Vokal Grubu
Nerede O Eski Tangolar	Olcayto Ahmet Tuğsuz	Olcayto Ahmet Tuğsuz	İbo ve Grup Vize
Bigudi	Ayşe Manioğlu	Selçuk Başar	Fusun önal
İstanbul İstanbul	Ülkü Aker	Cenk Taşkan	Ayşegül Aldinç ve Modern Folk Üçlüsü
Dönme Dolap	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Zerrin Özer ve Modern Folk Üçlüsü
Miras	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe	Coşkun Demir

Tablo 10: 1981 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları



















R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Austria	Marty Brem	Wenn Du Da Bist	20	17th
2	 Turkey	Modern Folk Trio and Aysegül	Dönme Dolap	9	18th
3	 Germany	Lena Valaitis	Johnny Blue	132	2nd
4	 Luxembourg	Jean-Claude Pascal	C'est Pout-être Pas L'amérique	41	11th
5	 Israel	Habibi	Halaylah	56	7th
6	 Denmark	Debbie Cameron and Tommy Seebach	Krøller Eller Ej	41	11th
7	 Yugoslavia	Seid-Memic Vajta	Leila	35	15th
8	 Finland	Riki Sorsa	Reggae O.k.	27	16th
9	 France	Jean Gabilou	Humanahum	125	3rd
10	 Spain	Bacchelli	Y Solo Tú	38	14th
11	 The Netherlands	Linda Williams	Het Is Een Wonder	51	9th
12	 Ireland	Sheeba	Horoscopes	105	5th
13	 Norway	Finn Kalvik	Aldri I Livet		20th
14	 United Kingdom winner	Bucks Fizz	Making Your Mind Up	136	1st
15	 Portugal	Carlos Paião	Play-back	9	18th
16	 Belgium	Emily Starr	Samson	40	13th
17	 Greece	Yiannis Dimitras	Feggari Kalokerino	55	8th
18	 Cyprus	Island	Monika	69	6th
19	 Switzerland	Peter, Sue and Marc	Io Senza Tei	121	4th
20	 Sweden	Björn Skifs	Fångad I En Dröm	50	10th

Tablo 11: 1982 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz	Beste
Gramofon	Aysel Gürel	Selmi Andak
Rönesanas	Selçuk Başar	Selçuk Başar

Bir Yaşam Öyküsü	Fikret Şenes	Selçuk Başar
Hani	Faik Tuğsuz	Ahmet Tuğsuz
Müzikle Yaşam	Aydın Esen	Aydın Esen
Zannetme ki	Çetin Kaya	Çetin Kaya

Tablo 12: 1982 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Portugal	Doce	Bem-bom	32	13th
2	 Luxembourg	Svetlana	Cour Apres Le Temps	78	6th
3	 Norway	Jahn Teigen and Anita Skorgan	Adieu	40	12th
4	 United Kingdom	Bardo	One Step Further	76	7th
5	 Turkey	Neço	Hani	20	15th
6	 Finland	Kojo	Nuku Pommiin		18th
7	 Switzerland	Arlette Zola	Amour On T'aime	97	3rd
8	 Cyprus	Anna VISHY	Mono I Agapi	85	5th
9	 Sweden	Chips	Dag Efter Dag	67	8th
10	 Austria	Mess	Sonntag	57	9th
11	 Belgium	Stella	Si Tu Aimes Ma Musique	96	4th
12	 Spain	Lucía	Él	52	10th
13	 Denmark	Brixx	Video-video	5	17th
14	 Yugoslavia	Aska	Halo Halo	21	14th
15	 Israel	Avi Toledano	Hora	100	2nd
16	 The Netherlands	Bill van Dijk	Jij En Ik	8	16th
17	 Ireland	The Duskeys	Here Today, Gone Tomorrow	49	11th
18	 Germany winner	Nicole	Ein Bißchen Frieden	161	1st






Tablo 13: 1983 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Yorumcu	Söz Yazarı	Müzik
Müzişyen	Vedat Sakman	Vedat Sakman	Vedat Sakman

Boğaziçi	Hakan Sıvacı	Selim Ağırbaş	Gürol Ağırbaş
Heyecan	Ayşegül Aldinç	Cansın Erol	Selahattin İçli
Yaşayamam	Mehmet Senpeç	Yusuf Eradam	Yusuf Eradam
Dön Bana	Coşkun Demir	Karen Garson	Aydın Esen
Opera	Çetin Alp ve Kısa Dalga Vokal Grubu	Aysel Gürel	Buğra Uğur
Heyamola	Mavi Yolcular	Ali Kocatepe	Ali Kocatepe
Atlantis	Beş Yıl Önce On Yıl Sonra Grubu	Aysel Gürel	Atilla Özdemiroğlu

Tablo 14: 1983 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları









R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 France	Guy Bonnet	Vivre	56	8th
2	 Norway	Jahn Teigen	Do Re Mi	53	9th
3	 United Kingdom	Sweet Dreams	I'm Never Giving Up	79	6th
4	 Sweden	Carola Häggkvist	Främling	126	3rd
5	 Italy	Riccardo Fogli	Per Lucia	41	11th
6	 Turkey	Çetin Alp and the Short Wave	Opera		19th
7	 Spain	Remedios Amaya	¿quién Maneja Mi Barca?		19th
8	 Switzerland	Mariella Farré	Io Così Non Ci Sto	28	15th
9	 Finland	Ami Aspelund	Fantasiaa	41	11th
10	 Greece	Christie Stassinopoulou	Mou Les	32	14th
11	 The Netherlands	Bernadette	Sing Me A Song	66	7th
12	 Yugoslavia	Danijel	Dzuli	125	4th
13	 Cyprus	Stavros and Constantina	I Agapi Akoma Zi	26	16th
14	 Germany	Hoffmann und Hoffmann	Rücksicht	94	5th
15	 Denmark	Gry Johansen	Kloden Drejer	16	17th












16	 Israel	Ofra Haza	Hi	136	2nd
17	 Portugal	Armando Gama	Esta Balada Que Te Dou	33	13th
18	 Austria	Westend	Hurricane	53	9th
19	 Belgium	Pas de Deux	Rendez-vous	13	18th
20	 Luxembourg winner	Corinne Hermès	Si La Vie Est Cadeau	142	1st

Tablo 15: 1984 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Yorumcu
O Şarkıyı Henüz Yazmadım	Neco
Hayallerin Işığında	Nükhet Ruacan
1945	Sezen Aksu
Olmaz Olsun	Neco
Tövbeliyim	Neco
Kaç para	Kayahan
Sanki Dün Gibi	Coşkun Demir
Mutluluk Dansı	Grup Ben- Sen- O
Merhaba Ümit	Ayşegül Aldinç

Tablo 16: 1984 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Sweden winner	Herrey's	Diggi-loo Diggy-ley	145	1st
2	 Luxembourg	Sophie Carle	100% D'amour	39	10th
3	 France	Annick Thoumazeau	Autant D'amoureux Que D'étoiles	61	8th
4	 Spain	Bravo	Lady, Lady	106	3rd
5	 Norway	Dollie de Luxe	Lenge Leve Livet	29	17th
6	 United Kingdom	Belle and the Devotions	Love Games	63	7th
7	 Cyprus	Andy Paul	Anna Mari-elena	31	15th
8	 Belgium	Jacques Zegers	Avanti La Vie	70	5th















9	 Ireland	Linda Martin	Terminal '3'	137	2nd
10	 Denmark	Hot Eyes	Det' Lige Det	101	4th
11	 The Netherlands	Maribelle	Ik Hou Van Jou	34	13th
12	 Yugoslavia	Vlado and Isolda	Ciao Amore	26	18th
13	 Austria	Anita	Einfach Weg	5	19th
14	 Germany	Mary Roos	Aufrecht Geh'n	34	13th
15	 Turkey	Bes Yil Önce, On Yil Sonra	Halay	37	12th
16	 Finland	Kirka	Hengaillaan	46	9th
17	 Switzerland	Rainy Day	Welche Farbe Hat Der Sonnenschein	30	16th
18	 Italy	Alice and Battiato	I Treni Di Tozzour	70	5th
19	 Portugal	Maria Guinot	Silêncio E Tanta Gente	38	11th

Tablo 17: 1985 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı adı	Yorumcu
Aşık Oldum	MFÖ
Sev	Nükhet Duru& Neco
Güneş Bir Kere Doğdu	Nil Burak

Tablo 18: 1985 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları





















R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Ireland	Maria Christian	Wait Until The Weekend Comes	91	6th
2	 Finland	Sonja Lumme	Eläköön Elämä	58	9th
3	 Cyprus	Lia Vishy	To Katalava Arga	15	16th
4	 Denmark	Hot Eyes	Sku' Du Sper Fra No'n	41	11th
5	 Spain	Paloma San Basilio	La Fiesta Terminó	36	14th

6	 France	Roger Bens	Femme Dans Ses Rêves Aussi	56	10th
7	 Turkey	MFÖ	Di Dai Di Dai Dai (a'sik Oldum)	36	14th
8	 Belgium	Linda Lepomme	Laat Me Nu Gaan	7	19th
9	 Portugal	Adelaide	Penso Em Ti, Eu Sei	9	18th
10	 Germany	Wind	Für Alle	105	2nd
11	 Israel	Izhar Cohen	Olé Olé	93	5th
12	 Italy	Al Bano and Romina Power	Magic, Oh Magic	78	7th
13	 Norway	winner Bobbysocks	La Det Swinge	123	1st
14	 United Kingdom	Vikki	Love Is...	100	4th
15	 Switzerland	Mariella Farré and Pino Gasparini	Piano Piano	39	12th
16	 Sweden	Kikki Danielsson	Bra Vibrationer	103	3rd
17	 Austria	Gary Lux	Kinder Dieser Welt	60	8th
18	 Luxembourg	Margo, Franck Olivier, Diane Solomon, Ireen Sheer, Malcolm Roberts and Chris Roberts	Children, Kinder, Enfants	37	13th
19	 Greece	Takis Biniaris	Miazoume	15	16th

Tablo 19: 1986 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Düzenleme	Yorumcu
Halley	İlhan İrem	Melih Kibar	Melih Kibar	Klips ve Onlar
Dünya	O. Ahmet Tuğsuz	O. Ahmet Tuğsuz	Garo Mafyan	Seyyal Taner
Yaşa Yaşa	Aysel Gürel	Selmi Andak	Uğur Dikmen	Nil Burak ve İbo
Bu Film Bitmeli	Fikret Şenses	Selçuk Başar	Selçuk Başar	Nilüfer

Tablo 20: 1986 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Luxembourg	Sherisse Laurence	L'amour De Ma Vie	117	3rd
2	 Yugoslavia	Doris Dragovic	Zeljo Moja	49	11th
3	 France	Cocktail Chic	Européennes	13	17th
4	 Norway	Ketil Stokkan	Romeo	44	12th
5	 United Kingdom	Ryder	Runner In The Night	72	7th
6	 Iceland	Icy	Gleðibankinn	19	16th
7	 The Netherlands	Frizzle Sizzle	Alles Heeft Ritme	40	13th
8	 Turkey	Klips ve Onlar	Halley	53	9th
9	 Spain	Cadillac	Valentino	51	10th
10	 Switzerland	Daniela Simons	Pas Pour Moi	140	2nd
11	 Israel	Moti Galadi and Sarai Tzurial	Yavoh Yom	7	19th
12	 Ireland	Luv Bug	You Can Count On Me	96	4th
13	 Belgium winner	Sandra Kim	J'aime La Vie	176	1st
14	 Germany	Ingrid Peters	Über Die Brücke Geh'n	62	8th
15	 Cyprus	Elpida	Tora Zo	4	20th
16	 Austria	Timna Brauer	Die Zeit Ist Einsam	12	18th
17	 Sweden	Lasse Holm and Monica Törnell	E' De' Det Här Du Kallar Kärlek	78	5th
18	 Denmark	Lise Haavik and Trax	Du Er Fuld Af Lagn	77	6th
19	 Finland	Kari Kuivalainen	Päivä Kahden Ihmisen	22	15th
20	 Portugal	Dora	Não Sejas Mau Para Mim	28	14th

Tablo 21: 1987 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Yorumcu	Oy
Hayat Pencerenin Dışında	Seden Kutlubay & Vedat Sakman	2 Oy
Keloğlan	Grup FM	3 Oy
Dünya Barışı İçin	Fatih erkoç	2 Oy

Bir Gün Bize Yetmez	Arzu Ece & Cihan Okan	1 Oy
Şarkım Sevgi Üstüne	Seyyal Taner & Grup Lokomotif	9 Oy





Tablo 22: 1987 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları




















R/D	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	Norway	Kate Gulbrandsen	Mitt Liv	65	9th
2	Israel	Datner and Kushnir	Shir Habatlanim	73	8th
3	Austria	Gary Lux	Nur Noch Gefühl	8	20th
4	Iceland	Halla Margarët	Hægt Og Hljótt	28	16th
5	Belgium	Liliane Saint-Pierre	Soldiers Of Love	56	11th
6	Sweden	Lotta Engberg	Boogaloo	50	12th
7	Italy	Umberto Tozzi and Raf	Gente Di Mare	103	3rd
8	Portugal	Nevada	Neste Barco à Vela	15	18th
9	Spain	Patricia Kraus	No Estás Solo	10	19th
10	Turkey	Seyyal Tanner and Lokomotif	Sarkim Sevgi üstüne		22nd
11	Greece	Bang	Stop!	64	10th
12	The Netherlands	Marcha	Rechtop In De Wind	83	5th
13	Luxembourg	Plastic Bertrand	Amour Amour	4	21st
14	United Kingdom	Rikki	Only The Light	47	13th
15	France	Christine Minier	Les Mots D'amour N'ont Pas De Dimanche	44	14th
16	Germany	Wind	Laß Die Sonne In Dein Herz	141	2nd
17	Cyprus	Alexia	Aspro Mavro	80	7th
18	Finland	Vicky Rosti	Sata Salamaa	32	15th
19	Denmark	Anne-Catherine Herdorf and Bandjo	En Lille Melodi	83	5th
20	Ireland winner	Johnny Logan	Hold Me Now	172	1st
21	Yugoslavia	Novi Fosili	Ja Sam Za Ples	92	4th
22	Switzerland	Carole Rich	Moi-tié Moitié	26	17th

Tablo 23: 1988 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Yorumcu
Sokak Kedisi	Kayahan
Resimler Resimler	Grup Gündoğarken
Sufi	MFÖ
Zig Zag	Arzu Ece, Çiğdem Tunç
Diskotek	Grup Vizyon
Fazla Vaktim Yok	Grup 88
Bir Dolu Yaz	Aysun Kocatepe
Kim	Cantekin
Sana Bağlanmışım	Grup Piramit
On İkidem	Grup Denk
Camdan Bir Ev	Grup Efekt
Yurtta Barış Dünyada Barış	İlhan İrem& Ultraviyolr
Barış ve Sevgi Dolu	Zafer Olcay
Aşk Yaşamaya Değer	Emel & Erdal
Bitmesin Bu Sonbahar	Fatih Erkoç
Bulutlar	Sevingül Bahadır

Tablo 24: 1988 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Iceland	Beethoven	Sökrates	20	16th
2	 Sweden	Tommy Körberg	Stad I Ljus	52	12th
3	 Finland	Boulevard	Nauravat Silmät Muistetaan	3	20th
4	 United Kingdom	Scott Fitzgerald	Go	136	2nd

5	 Turkey	MFO	Sufi (hey Ya Hey)	37	15th
6	 Spain	La Década	La Chica Que Yo Quiero (made In Spain)	58	11th
7	 The Netherlands	Gerard Joling	Shangri-la	70	9th
8	 Israel	Yardena Arazi	Ben Adam	85	7th
9	 Switzerland	winner  Céline Dion	Ne Partez Pas Sans Moi 	137	1st
10	 Ireland	Jump the Gun	Take Him Home	79	8th
11	 Germany	Maxi and Chris Garden	Lied Für Einen Freund	48	14th
12	 Austria	Wilfried	Lisa Mona Lisa		21st
13	 Denmark	Hot Eyes	Ka' Du Se Hva' Jeg Sa'	92	3rd
14	 Greece	Aphroditi Fryda	Kloun	10	17th
15	 Norway	Karoline Krüger	For Vår Jord	88	5th
16	 Belgium	Raynaert	Laissez Briller Le Soleil	5	18th
17	 Luxembourg	Lara Fabian	Croire	90	4th
18	 Italy	Luca Barbarossa	Ti Scrivo	52	12th
19	 France	Gérard Lenorman	Chantour De Charme	64	10th
20	 Portugal	Dora	Voltarei	5	18th
21	 Yugoslavia	Srebrna Krila	Mangup	87	6th























Tablo 25: 1989 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Düzenleme	Yorumcu
Aşk-ı Memnu	Bora Ebeoğlu	Turhan Yükseler	Turhan Yükseler	Grup Denk
Grup Denk	Kayahan	Kayahan	Ümit Eroğlu	Kayahan, Demet Sağiroğlu, İskender Paydaş, Mirkekam, Mehmet Hakan

Hasret	Aysel Gürel	Uğur Başar	Uğur Başar	Serap Altın, Gür Akad
Bir Fantastik Aşk	Aysel Gürel	Garı Mafyan	Garı Mafyan	Jale, Seden Kutlubay, Gür Akad
Bir Resimde Sen	Ümit Yaşar Oğuzcan	Timur Selçuk	Timur Selçuk	Hazal Selçuk, Selim Selçuk
Elif'in Aldı Seni	Aysel Gürel	Selçuk Başar	Selçuk Başar	Arzu Ece, Sibel Tüzün
Hep Sıfır	Cem Bezeyiş	Cem Bezeyiş	Berk Yenal	Rüya Ersavcı, Cem Bezeyiş
Pardon	Ayşe İrmak Manioğlu	Aslıgül Kırıcı	Turhan Yükseler	Emel & Erdal
Bir Sevgi Ver Bana	Atilla Şentin	Atilla Şentin	Nejat Başegmez	Fatih Erkoç
Bana Bana	Timur Selçuk	Timur Selçuk	Timur Selçuk	Grup Pan
Çaresi Yok Sensizliğin	Cem Bezeyiş	Cem Bezeyiş	Berk Yenal	Rüya Ersavcı, Cem Bezeyiş, Özlem Eyüboğlu, Özlem Kuneş

Fora Fora	Ali Kocatepe	Selmi Andak	Buğra Uğur	Neco
Bir Nostalji Bu	Aysel Gürel	Garo Mafyan	Garo Mafyan	Fatih Erkoç
Hayır	Zeynep Talu	Melih Kibar	Melih Kibar	Cihan Okan, Jean Belma
Öyle Bakma	Sezen Aksu	Onna Tuç	Onna Tuç	Fatih Erkoç

Tablo 26: 1989 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları























R/D ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Italy	Anna Oxa and Fausto Leali	Avrei Voluto	56	9th
2	 Israel	Gili ve Galit	Derech Ha'melech	50	12th
3	 Ireland	Kiev Connolly and the Missing Passengers	The Real Me	21	18th
4	 The Netherlands	Justine Peelmelay	Blijf Zoals Je Bent	45	15th
5	 Turkey	Pan	Bana Bana	5	21st
6	 Belgium	Ingeborg	Door De Wind	13	19th
7	 United Kingdom	Live Report	Why Do I Always Get It Wrong	130	2nd
8	 Norway	Britt Synneve Johansen	Venners Nærhet	30	17th
9	 Portugal	Da Vinci	Conquistador	39	16th
10	 Sweden	Tommy Nilsson	En Dag	110	4th
11	 Luxembourg	Park Café	Monsieur	8	20th
12	 Denmark	Birthe Kjaer	Vi Maler Byen Rød	111	3rd
13	 Austria	Thomas Forstner	Nur Ein Lied	97	5th
14	 Finland	Anneli Saaristo	La Dolce Vita	76	7th
15	 France	Nathalie Pâque	J'ai Volé La Vie	60	8th
16	 Spain	Nina	Nacida Para Amar	88	6th
17	 Cyprus	Fanny Polymeri and Yiannis Savvidakis	Apopse As Vrethoume	51	11th
18	 Switzerland	Furbaz	Viver Senza Tei	47	13th
19	 Greece	Marianna	To Diko Sou Asteri	56	9th
20	 Iceland	Daniel August Haraldsson	Það Sem Enginn Sér		22nd
21	 Germany	Nino de Angelo	Flieger	46	14th
22	 Yugoslavia winner	Riva	Rock Me	137	1st

Tablo 27: 1990 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Aranjör	Yorumcu
Bir Perdelik Aşk	Savaş Bağcan	Can Atilla	Can Atilla	Sonat, Serenad, Selda Bağcan
Selam Yabancı	Fikret Şenses	Selçuk Başar	Selçuk Başar	İzel
Kime Ne	Zeynep Talu	Levent Çoker	Levent Çoker	Sibel Tüzün
Her Şey Müzik	Aysel Gürel	Garof Mafyan	Garof Mafyan	Sevingül Bahadır
Sen Benimsin	Aysel Gürel	Uğur Başar	Uğur Başar	Sertab Erener
Serseri Aşk	Bora Ebeoğlu	Turhan Yükseler	Turhan Yükseler	Oya &Bora
Zamanda Gezinti	Nezih Topuzlu	Selmi Andak	Turhan Yükseler	Çelik Erişçi, Tülay Saygın, Elif Öztürk, Adalet Güney
Sensiz Olmam	Meltem Taşkiran	Ercan Saatçi	Ufuk Yıldırım	Kutulan E. Ercan Saatçi, Ufuk Yıldırım
Bilinmeyen Bir	Feyyaz Kuruş	Feyyaz Kuruş	Garof Mafyan	Grup

Yerlerde				Piramit, Reyhan Karaca
Komedi	İlhan İrem	İlhan İrem	Aysel Gürel	İlhan İrem, Seden Gürel, Gür Akad, Selim Sayarı
Gözlerinin Hapsindeyim	Kayahan	Kayahan	Ümit Eroğlu	Kayahan & Demet Sağiroğlu
Yıldız Beyazı	Firuzan Eroğlu	Ümit Eroğlu	Ümit Eroğlu	Cenk Sökmen
Hep O Şarkıları Söyle	Can Uğurluer	Şevket Uğurluer	Osman İşmen	Rüya Ersavcı, Can Uğurluer, Gülgün Yıldız
Daha Kolay	İlhan İrem	Melih Kibar	Melih Kibar	Cihan Okan, Candan Erçetin
Özledim	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç

Tablo 28: 1990 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları






R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Spain	Azúcar Moreno	Bandido	96	5th
2	 Greece	Christos Callow and Wave	Horis Skopo	11	19th
3	 Belgium	Philippe Lafontaine	Macédomienne	46	12th
4	 Turkey	Kayahan	Gözlerinin Hapsindeyim	21	17th
5	 The Netherlands	Maywood	Ik Wil Alles Met Je Delen	25	15th
6	 Luxembourg	Céline Carzo	Quand Je Te Rêve	38	13th
7	 United Kingdom	Emma	Give A Little Love Back To The World	87	6th
8	 Iceland	Stjórnin	Eitt Lag Enn	124	4th
9	 Norway	Ketil Stokkan	Brandenburger Tor	8	21st
10	 Israel	Rita	Shara Barechovot	16	18th
11	 Denmark	Lonnie Devantier	Hallo Hallo	64	8th
12	 Switzerland	Egon Egemann	Musik Klingt In Die Welt Hinaus	51	11th
13	 Germany	Chris Kempers and Daniel Kovac	Frei Zu Leben	60	9th
14	 France	Joelle Ursull	White And Black Blues	132	2nd
15	 Yugoslavia	Tajci	Hajde Da Ludujemo	81	7th
16	 Portugal	Nucha	Há Sempre Alguém	9	20th
17	 Ireland	Liam Reilly	Somewhere In Europe	132	2nd
18	 Sweden	Edin-Ådahl	Som En Vind	24	16th
19	 Italy winner	Toto Cutugno	Insieme: 1992	149	1st
20	 Austria	Simone	Keine Mauern Mehr	58	10th
21	 Cyprus	Haris Anastasiou	Milas Poli	36	14th
22	 Finland	Beat	Frí?	8	21st



















Tablo 29: 1991 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Söz Yazarı	Beste	Aranjör	Yorum
İki Dakika	Aysel Gürel	Şevket Uğurluer	Turhan Yükseler	İzel Çeliköz, Can Uğurluer, Reyhan Karaca
Öyle Bir Dünya	Aysel Gürel	Selçuk Başar	Selçuk Başar	Cenk Sökmen
Yalnızlığım	Müfit Bayraşa	Sadun Ersönmez	Sadun Ersönmez	Şebnem Özsaran
Hey Sen	Serap Turgay	Özkan Turgay	Özkan Turgay	Çiğdem Tunç, Erdal, Mehmet Ali Erbil, Candan Erçetin
Üzüleceksin	Kamil Özler	Kamil Özler	Kamil Özler	Fatih Erkoç
Sessiz Geceler	Aysel Gürel	Uğur Başar	Uğur Başar	Arzu Ece, Gür Akad
Son Defa	Aysel Gürel	Uğur Başar	Uğur Başar	Melis Sökmen, Ercüment Vural
Turkish Delight	Hulki Aktunç	Dağhan Baydur	Garo Mafyan	Rüya

				Ersavcı
Dün Gibi	A.Bahadır Şahin	Can Atilla	Can Atilla	Sonat Bağcan
Gülbeyaz Sokağı	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç
Festival	Aysel Gürel	Selçuk Başar	Selçuk Başar	Melis Sökmen
Gel	A.Cemil Sağyaşar	A.Cemil Sağyaşar	Aydın Özarı	A.Cemil Sağyaşar
Belki Bir Gün	Bertan Önergan	Bertan Önergan	Ümit Eroğlu	Cenk Sökmen
Hamburger	Aydan Göyken	Aydan Göyken	Melih Kibar	Aydan Göyken

Tablo 30: 1991 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Yugoslavia	Baby Doll	Brazil	1	21st
2	 Iceland	Stefán and Eyfi	Nina	26	15th
3	 Malta	Paul Giordimaina and Georgina	Could It Be	106	6th
4	 Greece	Sofia Vossou	I Anixi	36	13th
5	 Switzerland	Sandra Simò	Canzone Per Te	118	5th







6		Austria	Thomas Forstner	Venedig Im Regen	22nd
7		Luxembourg	Sarah Bray	Un Baiser Volé	29 14th
8		Sweden	 Carola	Fångad Av En Stormvind	146 1st
9		France	Amina	C'est Le Dernier Qui A Parlé Qui A Raison	146 2nd
10		Turkey	Izel Çelikköz, Reyhan Soykarçi and Can Uğurluür	İki Dakika	44 12th
11		Ireland	Kim Jackson	Could It Be That I'm In Love	47 10th
12		Portugal	Dulce	Lusitana Paixão	62 8th
13		Denmark	Anders Frandsen	Lige Der Hvor Hjertet Slår	8 19th
14		Norway	Just 4 Fun	Mrs. Thompson	14 17th
15		Israel	Duo Datz	Kan	139 3rd
16		Finland	Kaija	Hullu Yö	6 20th
17		Germany	Atlantis 2000	Dieser Traum Darf Niemals Sterben	10 18th
18		Belgium	Clouseau	Geef Het Op	23 16th
19		Spain	Sergio Dalma	Bailar Pegados	119 4th
20		United Kingdom	Samantha Janus	A Message To Your Heart	47 10th
21		Cyprus	Elena Patroclou	S.o.s.	60 9th
22		Italy	Peppino di Capri	Comme E' Dolce 'o Mare	89 7th

Tablo 31: 1992 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Söz Yazarı	Beste	Aranjör	Yorum
Dön Geri	Nurhan Gürdil	Tolga Gürdil	Garo Mafyan	Melis Sökmen, Ercüment Vural
Ben Seni İsterim	Metin Özülkü	Mehmet Sezer	Levent Çoker	Candan Erçetin, Sinan Erkoç

Şimdi Neredesin	Kamil Özler	Kamil Özler	Kamil Özler	Ayşe Gencer
Sen misin?	Savaş Bağcan	Savaş Bağcan	Savaş Bağcan	Savaş, Seda, Sonat Bağcan
Yaz Bitti	Aylin Uçanlar	Aydoğan Şimşekyay	Aydın Özarı	Aylin Vatankoş
Yüzde Yüz	Cem Bezeyiş	Cem Bezeyiş	Berç Yenal	Grup Piramit
Son Defa	Zeynep Talu	Figen Çakmak	Melih Kibar	Grup Bis
İnanmam ki	Semra Öztan	Semra Öztan	Garo Mafyan	Deniz Şafak Yaprak
Neredesin	Müfit Baypaşa	Müfit Baypaşa	Sadun Erdönmez	Şebnem Özsaran
Dans Et	Meltem Yanmaz	Turhan Yükseler	Turhan Yükseler	Grup 13.30
Bu Gece	Ebru Gider	Mine Mucur	Melih Kibar	Sinan Erkoç
Ölüm	Karacaoğlan	Mehmet Talat	Aydın Özarı	İbo
Çağırırsam Gelir misin?	Meltem Bal	Aşlıgül Ayaz Kırıcı	Volkan Barut	Cihan Okan

Tablo 32: 1992 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları


























R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Spain	Serafin	Todo Esto Es La Música	37	14th
2	 Belgium	Morgane	Nous On Veut Des Violons	11	20th
3	 Israel	Dafna	Ze Rak Sport	85	6th
4	 Turkey	Aylin Vatankos	Yaz Bitti	17	19th
5	 Greece	Cleopatra	Olou Tou Kosmou I Elpida	94	5th
6	 France	Kali	Monté La Rivière	73	8th
7	 Sweden	Christer Björkman	I Morgon är En Annan Dag	9	22nd

8	 Portugal	Dinã	Amor D'água Fresca	26	17th
9	 Cyprus	Evidiki	Teriazoume	57	11th
10	 Malta	Mary Spiteri	Little Child	123	3rd
11	 Iceland	Heart 2 Heart	Nei Eða Já	80	7th
12	 Finland	Pave	Yamma Yamma	4	23rd
13	 Switzerland	Daisy Aurray	Mister Music Man	32	15th
14	 Luxembourg	Marion Welter and Kontinent	Sou Fräi	10	21st
15	 Austria	Tony Wegas	Zusammen Geh'n	63	10th
16	 United Kingdom	Michael Ball	One Step Out Of Time	139	2nd
17	 Ireland winner	Linda Martin	Why Me	155	1st
18	 Denmark	Lotte Nilsson and Kenny Lübcke	Ált Det Som Ingen Ser	47	12th
19	 Italy	Mia Martini	Rapsodia	111	4th
20	 Yugoslavia	Extra Nena	Ljubim Te Posmama	44	13th
21	 Norway	Merethe Trean	Visjoner	23	18th
22	 Germany	Wind	Träume Sind Für Alle Da	27	16th
23	 The Netherlands	Humphrey Campbell	Wijs Me De Weg	67	9th

Tablo 33: 1993 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Yorumcu
Son Senfoni	Deniz Şafak Yaprak
Biz Çocuklar	Sedat Yüce, Aylin Ensoy, Burcu Kılıç, Ece Dağıştan
Yanımda Olmazsan	Erdal Çelik
Son Gece	Sinan Erkoç
Yarın çok Güzel Olmalıyım Anne	Sonat Bağcan, Seda Bağcan
Gülümse	Şebnem Özşaran
Esmer Yarım	Burak Aydos
Seviyorum	Tuba Önal






Tablo 34: 1993 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları











R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Italy	Enrico Ruggeri	Sole D'europa	45	12th
2	 Turkey	Burak Aydos, Öztürk Baybora & Serter	Esmor Yarim	10	21st
3	 Germany	Münchener Freiheit	Viel Zu Weit	18	18th
4	 Switzerland	Annie Cotton	Moi, Tout Simplement	148	3rd
5	 Denmark	Tommy Seebach Band	Under Stjerneme På Himlen	9	22nd
6	 Greece	Kaiti Garbi	Ellada, Hora Tou Fotos	64	9th
7	 Belgium	Barbara	Iemand Als Jij	3	25th
8	 Malta	William Mangion	This Time	69	8th
9	 Iceland	Inga	þá Veistu Svanið	42	13th
10	 Austria	Tony Wegas	Maria Magdalena	32	14th
11	 Portugal	Anabela	A Cidade Até Ser Dia	60	10th
12	 France	Patrick Fiori	Mama Corsica	121	4th
13	 Sweden	Arvingarna	Eloise	89	7th
14	 Ireland winner	Niamh Kavanagh	In Your Eyes	187	1st
15	 Luxembourg	Modern Times	Donne-moi Une Chance	11	20th
16	 Slovenia	1X Band	Tih Dezeven Dan	9	22nd
17	 Finland	Katri-Helena	Tule Luo	20	17th
18	 Bosnia & Herzegovina	Fazla	Sva Bol Svijeta	27	16th
19	 United Kingdom	Sonia	Better The Devil You Know	164	2nd
20	 The Netherlands	Ruth Jacott	Vrede	92	6th
21	 Croatia	Put	Don't Ever Cry	31	15th
22	 Spain	Eva Santamaria	Hombres	58	11th
23	 Cyprus	Kyriakos Zymboulakis and Demos Van Beke	Mi Stamatias	17	19th
24	 Israel	Lakhat Shiru	Shiru	4	24th
25	 Norway	Silje Vigø	Allo Mine Tankar	120	5th

Tablo 35: 1995 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Söz Yazarı	Beste	Aranjör	Yorum
Duygular	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç	Fatih Erkoç
Bana Şans Dile	Zeynep Talu	Garof Mafyan	Garof Mafyan	Elif Ersoy
Duysun Şarkılar	Nezih Topuzlu	Selmi Andak	Turhan Yükseler	Grup Met
Sevda	Aysel Gürel	Uğur Başar	Garof Mafyan	Arzu Ece, Fatih Erkoç
Aşkımlla Oynama	Eda Özülkü	Metin Özülkü	Metin Özülkü	Diler Türkmen
Sev	Zeynep Talu	Melih Kibar	Melih Kibar	Arzu Ece
Gör Güneşi	Ercan Saatçi	Aysel Gürel	Aysel Gürel	Toygarhan Atuner
İkibin Bir	Selma Çuhacı	Uğur Dikmen	Uğur Dikmen	Orient Express
Rüzgarlar Vedaya Karşı	Levent Çoker	Mustafa Sandal	Levent Çoker	Berna Keser
Önce Sen Vardım	Suavi	Müfit Baypaşa	Ömer Er	Suavi

Tablo 36: 1995 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/D	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Poland	Justyna	Sama	15	18th
2	 Ireland	Eddie Friel	Dreamin'	44	14th
3	 Germany	Stone and Stone	Verliebt In Dich	1	23rd
4	 Bosnia & Herzegovina	Davor Popovic	Dvadeset I Prvi Vijek	14	19th
5	 Norway winner	Secret Garden	Nocturne	148	1st





















6	 Russia	Philipp Kirkorov	Kolybelnaya Dlya Vulkana	17	17th
7	 Iceland	Bó Halldórsson	Núna	31	15th
8	 Austria	Stella Jones	Die Welt Droht Sich Verkehrt	67	13th
9	 Spain	Anabel Conde	Vuelve Conmigo	119	2nd
10	 Turkey	Arzu Ece	Sev!	21	16th
11	 Croatia	Magazin and Lidija	Nostalgija	91	6th
12	 France	Nathalie Santamaria	Il Me Donne Rendez-vous	94	4th
13	 Hungary	Czaba Szigetfi	Új Név Egy Régi Ház Falán	3	22nd
14	 Belgium	Frédéric Etherlinck	La Voix Est Libre	8	20th
15	 United Kingdom	Love City Groove	Love City Groove	76	10th
16	 Portugal	Tó Cruz	Baunilha E Chocolate	5	21st
17	 Cyprus	Alexandros Panayi	Sti Fotia	79	9th
18	 Sweden	Jan Johansen	Se På Mej	100	3rd
19	 Denmark	Aud Wilken	Fra Mols Til Skagen	92	5th
20	 Slovenia	Darja Svajger	Prisluhni Mi	84	7th
21	 Israel	Liora	Amen	81	8th
22	 Malta	Mike Spiteri	Keep Me In Mind	76	10th
23	 Greece	Elina Constantopoulou	Pia Prosselchi	68	12th










Tablo 37: 1996 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Söz Yazarı	Beste	Aranjör	Yorum
Yoruldu Düşlerim	Çağatay Özkan	Semih Bayraktar	Ümit Eroğlu	Semih Bayraktar
Dön Gel Artık Bana	Suavi	Suavi	Turhan Yükseler	Suavi
Sevgiliye	Suat Yıldırım	Zeynep Poyraz	Ümit Eroğlu	Zeynep Poyraz, Suat Yıldırım
Hep Bir Yarım	Selma Çuhacı	Mine Mucur	Levent Çoker	Coşkun Demir

Var				
Beşinci Mevsim	Selma Çuhacı	Levent Çoker	Levent Çoker	Şebnem Paker
Vazgeç	Savaş Savaşan	Savaş Savaşan	Ümit Eroğlu	Sedat Yüce
Var mısın Söyle	Canan Tunç	Erdoğan Tunç	Ümit Eroğlu	Tüzmen
Masal	Nursel Mucu	Selda Dönmez	Yavuz Durak	Nursel Mucu
Poyraz	Aysel Gürel	Müfit Baypaşa	Ömer Er	Şebnem Özaran
Önce Vardın Sen	Suavi	Müfit Baypaşa	Ömer Er	Suavi
Önce Vardın Sen	Semih Güneri	Semih Güneri	Semih Güneri	Tüzmen

Tablo 38: 1996 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Turkey	 Şebnem Paker	Beşinci Mevsim	57	12th
2	 United Kingdom	 Gina G	Ooh...Aah...Just A Little Bit 	77	8th
3	 Spain	Antonio Carbonell	¡Ay, Qué Deseo!	17	20th
4	 Portugal	 Lúcia Moniz	O Meu Coração Não Tem Cor	92	6th
5	 Cyprus	 Constantinos	Móno Gia Más	72	9th
6	 Malta	Miriam Christine	In A Woman's Heart	68	10th
7	 Croatia	Maja Blagdan	Sveta Ljubav	98	4th
8	 Austria	George Nußbaumer	Well's Dr Guat Got	68	10th
9	 Switzerland	Cathy Leander	Mon Coeur L'aime	22	16th
10	 Greece	Marianna Efstratiou	Emis Forame To Himona Anixiatika	36	14th
11	 Estonia	Ivo Linna and Maarja-Liis Ilus	Kaelakee Hää!	94	5th
12	 Norway	Ellsabeth Andreasson	I Evighet	114	2nd
13	 France	Dan Ar Braz et l'Héritage des Celtes	Diwanit Bugale	18	19th
14	 Slovenia	Regina	Dan najlepših sanj	16	21st
15	 The Netherlands	Maxine and Franklin Brown	De Eerste Keer	78	7th

16	 Belgium	Lisa del Bo	Liefde Is Een Kaartspel	22	16th
17	 Ireland winner	 Eimear Quinn	The Voice	162	1st
18	 Finland	Jasmine	Niin Kaunis On Taivas	9	23rd
19	 Iceland	Anna Mjöll	Sjúbíði	51	13th
20	 Poland	Kasia Kowalska	Chcę Znać Swój Grzech	31	15th
21	 Bosnia & Herzegovina	Amila Glamocak	Za Naju Ljubav	13	22nd
22	 Slovakia	Marcel Palonder	Kým Nás Má	19	18th
23	 Sweden	One More Time	Den Vilda	100	3rd

Tablo 39: 1997 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Yorumcu
Gece	Günay Çoban	Müfit Baypaşa	Burcu Güneş
Aşkıma İnan	Hakan Süersan	Hakan Süersan	Serdar Aydemir
Dördüncü Boyut	Semih Güneri	Semih Güneri	Şebnem Özşaran
Dinle	Mehtap Aytemiz	Levent Çoker	Şebnem Paker & Grup Etnik
Hiç Gitme	Sevan Deniz	Sevan Deniz	Sevan Deniz
Şarkı	Hale Turan	Şansal Engin	Tüzmen & Elçin Engin
Sevda Bu Dostum	Selma Çuhacı	Müfit Baypaşa	Tuba Önal
Seninle	Erdal Çelik	Erdal Çelik	Erdal Çelik
Sen Nerede Ben Orada	Selma Çuhacı	Erdinç Tunç	Pınar Karakoç
Sevda	Çetin Akcan	Ece Sandallı	Ece Sandallı








Tablo 40: 1997 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları





















R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Cyprus	Chara and Andreas Konstantinou	Mana Mou	98	5th
2	 Turkey	Sobnem Paker and Group Etnic	Dinle	121	3rd
3	 Norway	Tor Endresen	San Francisco		24th
4	 Austria	Bettina Soriat	One Step	12	21st
5	 Ireland	Marc Roberts	Mysterious Woman	157	2nd
6	 Slovenia	Tanja Ribic	Zbudi Se	60	10th
7	 Switzerland	Barbara Berta	Dentro Di Me	5	22nd
8	 The Netherlands	Mrs. Einstein	Niemand Heeft Nog Tijd	5	22nd
9	 Italy	Jalisse	Fiuni Di Parole	114	4th
10	 Spain	Marcos Llunas	Sin Rencor	96	6th
11	 Germany	Bianca Shomburg	Zeit	22	18th
12	 Poland	Anna Maria Jopek	Ale Jestem	54	11th
13	 Estonia	Maarja-Liis Ilus	Koolitud Maa	82	8th
14	 Bosnia & Herzegovina	Alma Cardzic	Goodbye	22	18th
15	 Portugal	Célia Lawson	Antes Do Adeus		24th
16	 Sweden	Blond	Bara Hon älskar Mig	36	14th
17	 Greece	Marianna Zorba	Horepse	39	12th
18	 Malta	Debbie Scorri	Let Me Fly	66	9th
19	 Hungary	VIP	Miert Kell, Hogy Elmenj?	39	12th
20	 Russia	Alla Pugachova	Primadonna	33	15th
21	 Denmark	Kelig Kaj	Stemmen I Mit Liv	25	16th
22	 France	Fanny	Sentiments Songes	96	7th
23	 Croatia	ENI	Probudi Me	24	17th
24	 United Kingdom winner	Katrina and The Waves	Love Shine A Light	227	1st
25	 Iceland	Paul Oscar	Minn Hinsti Dans	18	20th

Tablo 41: 1998 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Yorumcu
Kayıp Aşk	Semih Güneri	Semih Güneri	Metropolis Sürgünleri
Oyna	Sevingül Bahadır	Ayşegül Ayas Kırıcı	Tuğrul Arsever
Soramadım	Hakan Süersan	Hakan Süersan	Meltem Büyükgör
Gökkuşağı	İlter Yeşilay	Yüksel Dural	Pamela Spence
Serden Geçtiğim	Çetin Akçan	Serpil Toprak	Berk Özbek
Dertli Saz	Günay Çoban	Mete A. Çelik	Kubat
Unutamazsın	Canan Tunç	Erdoğan Tunç	Tüzmen
Çal	Günay Çoban	Levent Çoker	Şebnem Paker & Grup Etnik
Yalan Aşıklar	Hale Turan	Sansal Engin	Elçin Engin
Sevmek Zamanı	Aylin Sarıkayalı	Mine Mucur	Gözde Ural & Elif Özel

Tablo 42: 1998 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Croatia	Danijela	Neka Mi Ne Svane	131	5th
2	 Greece	Dionysia and Thalassa group	Mia Krifi Evaisthissia	12	20th
3	 France	Marie-Line	Où Aller	3	24th
4	 Spain	Mikel Herzog	¿Qué Voy A Hacer Sin Ti?	21	16th
5	 Switzerland	Gumvor	Lass Ihn		25th
6	 Slovakia	Katarina Hasprová	Modlitba	8	21st
7	 Poland	Sixteen	To Takie Prosto	19	17th

8	 Israel winner	 Dana International	Divla 	172	1st
9	 Germany	Guido Horn	Guido Hat Euch Lieb	86	7th
10	 Malta	Chiara	The One That I Love	165	3rd
11	 Hungary	Charlie	A Holnap Már Ném Lesz Szomorú	4	23rd
12	 Slovenia	Vili Resnik	Naj Bogovi Slijo	17	18th
13	 Ireland	Dawn	Is Always Over Now?	64	9th
14	 Portugal	Alma Lusa	Se Eu Te Podesse Abraçar	36	12th
15	 Romania	Malina Olinescu	Eu Cred	6	22nd
16	 United Kingdom	Imaani	Where Are You?	166	2nd
17	 Cyprus	Michael Hajiyanni	Genesis	37	11th
18	 The Netherlands	Edsilia Rombley	Hemel En Aarde	150	4th
19	 Sweden	Jill Johnson	Kärleken är	53	10th
20	 Belgium	Mélanie Cohl	Dis Oui	122	6th
21	 Finland	Edea	Azva	22	15th
22	 Norway	Lars A. Fredriksen	Alltid Sommer	79	8th
23	 Estonia	Koit Toome	Mere Lapsed	36	12th
24	 Turkey	Tüzmen	Unutamazsın	25	14th
25	 North Macedonia	Vlado Janevski	Ne Zori, Zoro	16	19th

Tablo 43: 1999 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Yorumcu
Bırak Beni	Sedat Yüce
Dön Artık	Tuğba Önal & Grup Mistik
Vazgeçme	Meltem Büyükuğur
Kolay mı Bırakmak	Volkan Eröz
Neredesin	Kaan Yalçın
Selam Sana Toprak Ana	Sibel Mirkelam
Hayda El Ele	Birsen Tezer
Döne Döne	Neslihan Demirtaş
Unuttuğumu Sandığım Anda	Feryal Basel
Her Nefeste	Grup M-B (Mehmet Savaş & Berk Özbek)

Tablo 44: 1999 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	Lithuania	Aiste Smilgeviciute	Strazdas	13	20th
2	Belgium	Vanessa Chinitor	Like The Wind	38	12th
3	Spain	Lydia	No Quiero Escuchar	1	23rd
4	Croatia	Doris Dragovic	Marija Magdalena	118	4th
5	United Kingdom	Precious	Say It Again	38	12th
6	Slovenia	Darja Srajger	For A Thousand Years	50	11th
7	Turkey	Tuba Önal & Grup Mystik	Dön Artık	21	16th
8	Norway	Stig André Van Eijk	Living My Life Without You	35	14th
9	Denmark	Trine Jepsen & Michael Teschl	This Time (I Mean It)	71	8th
10	France	Nayah	Je Veux Donner Ma Voix	14	19th
11	The Netherlands	Marlayne	One Good Reason	71	8th
12	Poland	Mietek (Mieczysław Szczesniak)	Przytul Mnie Mocno	17	18th
13	Iceland	Selma Björnsdóttir	All Out Of Luck	146	2nd
14	Cyprus	Marlain Angelidou	Tha'nai Erotas	2	22nd
15	Sweden winner	Charlotte Nilsson	Take Me To Your Heaven	163	1st
16	Portugal	Rui Bandeira	Como Tudo Começou	12	21st
17	Ireland	The Mullan's	When You Need Me	18	17th
18	Austria	Bobbie Singer	Reflection	65	10th
19	Israel	Eden	Yom Hulodeh	93	5th
20	Malta	Times 3	Believe 'n Peace	32	15th
21	Germany	Sürpriz	Reise Nach Jerusalem - Kudüs'e Seyahat	140	3rd
22	Bosnia & Herzegovina	Dino and Beatrice	Putnici	86	7th
23	Estonia	Evelin Samuel and Camille	Diamond Of Night	90	6th













Tablo 45: 2000 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Yorumcu
Duy Beni	Sibel Mirkelam

Yorgunum Anla	Pınar Ayhan & Grup SOS
Bir Kırık Sevda	Işın Karaca
Aşkımız Bir Masal	Semra Sarpkaya
Son Defa	Feryal Basel
Bu Aşk Yasak Sana	Semih Bayraktar
Bak Rüzgarlara	Ayça Dönmez
Sana	Feryal Basel
Aşk Oldum	Semih Bayraktar & Grup Avrasya
Yarım Kalan Senfoni	Zeliha Sunal

Tablo 46: 2000 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları


























R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Israel	Ping Pong	Sa'me'akh	7	22nd
2	 The Netherlands	Linda Wagenmakers	No Goodbyes	40	13th
3	 United Kingdom	Nicki French	Don't Play That Song Again	28	16th
4	 Estonia	Ines	Once In A Lifetime	98	4th
5	 France	Sofia Mestari	On Aura Le Ciel	5	23rd
6	 Romania	Taxi	The Moon	25	17th
7	 Malta	Claudette Pace	Desire	73	8th
8	 Norway	Charmed	My Heart Goes Boom	57	11th
9	 Russia	Alsou	Solo	155	2nd
10	 Belgium	Nathalie Sorce	Envie De Vivre	2	24th
11	 Cyprus	Voice	Nomiza	8	21st
12	 Iceland	Einer Augúst Viðisson en Telma Augúsdóttir	Tell Me!	45	12th
13	 Spain	Serafin Zubiri	Colgado De Un Sueño	18	18th

14	 Denmark	winner	 Olsen brothers	Fly On The Wings Of Love	196	1st
15	 Germany		Stefan Raab	Wadde Hadde Dudde Da	96	5th
16	 Switzerland		Jane Bogaert	La Vita Cos'è?	14	20th
17	 Croatia		Goran Karan	Kada Zaspu Andeli	70	9th
18	 Sweden		Roger Pontare	When Spirits Are Calling My Name	88	7th
19	 North Macedonia		XXL	100% Te Ljubam	29	15th
20	 Finland		Nina Åström	A Little Bit	18	18th
21	 Latvia		BrainStorm	My Star	136	3rd
22	 Turkey		Pinar Ayhan & S.O.S. band	Yorgunum Anla	59	10th
23	 Ireland		Eamonn Toal	Millennium Of Love	92	6th
24	 Austria		The rounder girls	All To You	34	14th

Tablo 47: 2001 Türkiye Final Elemeleri

Şarkının Adı	Yorumcu
Yalnızım	Özgür Yedievli
Oysa Şimdi	Feryal Basel
Delicesine	Nurdoğan Yurtseven
Sen Herşeyimsin	Grup GMG
Kayıp Bir Melek	Ceynur Biçer
Çok Geç	Semih Bayraktar
Sevgiliye Son	Sedat Yüce
Kaderimsin	Işın Karaca
Uyan Kalbim	Semih Bayraktar
Hep Aşk Olsun	Ceynur Biçer















Tablo 48: 2001 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları











R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 The Netherlands	Michelle	Out On My Own	16	18th
2	 Iceland	TwoTricky	Angel	3	22nd
3	 Bosnia & Herzegovina	Nino	Hano	29	14th
4	 Norway	Haldor Læg Reid	On My Own	3	22nd
5	 Israel	Tal Sondak	Ein Davar	25	16th
6	 Russia	Mumly troll	Lady Alpine Blue	37	12th
7	 Sweden	Friends	Listen To Your Heartbeat	100	5th
8	 Lithuania	Skamp	You Got Style	35	13th
9	 Latvia	Arnis Mednis	Too Much	16	18th
10	 Croatia	Vanna	Strings Of My Heart	42	10th
11	 Portugal	MTM	Só Sei Ser Feliz Assim	18	17th
12	 Ireland	Gary O'Shaughnessy	Without Your Love	6	21st
13	 Spain	David Civera	Dile Que La Quiero	76	6th
14	 France	Natasha Saint-Pier	Je N'ai Que Mon Âme	142	4th
15	 Turkey	Sedat Yüce	Sevgiliye Son	41	11th
16	 United Kingdom	Lindsay D.	No Dream Impossible	28	15th
17	 Slovenia	Nua Derenda	Energy	70	7th
18	 Poland	Plasek	2 Long	11	20th
19	 Germany	Michelle	Wer Liebe Lebt	66	8th
20	 Estonia winner	 Tanel Padar, Dave Benton & 2XL	Everybody	198	1st
21	 Malta	Fabrizio Faniello	Another Summer Night	48	9th
22	 Greece	Antique	Die For You 	147	3rd
23	 Denmark	Rollo & King	Never Ever Let You Go	177	2nd

Tablo 49: 2002 Türkiye Final Elemeleri











Şarkının Adı	Yorumcu
Leylaklar Soldu Kalbimde	Buket Bengisu & Grup Safir
Güneş Doğarken	Grup Doğanay
Sarı Bana	Ayça Dönmez
Son Şans	Cenk Yeles
Ne olur Bir Şeyler Söyle	Semih Bayraktar

















Tablo 50: 2002 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Cyprus	One	Gimme	85	6th
2	 United Kingdom	Jessica Garlick	Come Back	111	3rd
3	 Austria	Manuel Ortega	Say A Word	26	18th
4	 Greece	Michalis Rakintzis	S.A.G.A.P.O.	27	17th
5	 Spain	Rosa	Europe's Living A Celebration	81	7th
6	 Croatia	Vesna Pisarovic	Everything I Want	44	11th
7	 Russia	Prime minister	Northern Girl	55	10th
8	 Estonia	Sahléne	Runway	111	3rd
9	 North Macedonia	Karolina	Od Nas Zavisi	25	19th
10	 Israel	Sarit Hadad	Light A Candle	37	12th
11	 Switzerland	Francine Jordi	Dans Le Jardin De Mon Âme	15	22nd
12	 Sweden	Afro-dite	Never Let It Go	72	8th
13	 Finland	Laura	Addicted To You	24	20th
14	 Denmark	Malene	Tell Me Who You Are	7	24th













15	 Bosnia & Herzegovina	Maja	Na Jastuku Za Dvoje	33	13th
16	 Belgium	Sergio & the Ladies	Sister	33	13th
17	 France	Sandrine François	Il Faut Du Temps	104	5th
18	 Germany	Corinna May	I Can't Live Without Music	17	21st
19	 Turkey	Buket Bengisu & Sapphire	Leylaklar Soldu Kalbinde	29	16th
20	 Malta	Ira Losco	7th Wonder	164	2nd
21	 Romania	Monica Anghel & Marcel Pavel	Tell Me Why	71	9th
22	 Slovenia	Sestre	Samo Ljubezen	33	13th
23	 Latvia winner	 Marie N	I Wanna	176	1st
24	 Lithuania	Alvaras	Happy You	12	23rd









Tablo 51: 2003 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/D ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Iceland	Birgitta	Open Your Heart	81	8th
2	 Austria	Alf Poier	Weil Der Mensch Zählt	101	6th
3	 Ireland	Mickey Harte	We've Got The World	53	11th
4	 Turkey winner	Sertab Erener	Everyway That I Can	167	1st
5	 Malta	Lynn Chirchop	To Dream Again	4	25th
6	 Bosnia & Herzegovina	Mija Martina	Ne Brini	27	16th
7	 Portugal	Rita Guerra	Deixa-me Sonhar	13	22nd
8	 Croatia	Claudia Beni	Vije Nisam Tvoja	29	15th
9	 Cyprus	Stelios Constantas	Feeling Alive	15	20th
10	 Germany	Lou	Let's Get Happy	53	11th

11	 Russia	t.A.T.u.	No Vor', No Boisia	164	3rd
12	 Spain	Beth	Dime	81	8th
13	 Israel	Lior Narkis	Words For Love	17	19th
14	 The Netherlands	Esther Hart	One More Night	45	13th
15	 United Kingdom	Jemini	Cry Baby		26th
16	 Ukraine	Olexandr	Hasta La Vista	30	14th
17	 Greece	Mando	Never Let You Go	25	17th
18	 Norway	Jostein Hasselgård	I'm Not Afraid To Move On	123	4th
19	 France	Louisa Bailache	Monts Et Merveilles	19	18th
20	 Poland	Ich Troje	Keine Grenzen - Zadnych Granic	90	7th
21	 Latvia	F.L.Y.	Hello From Mars	5	24th
22	 Belgium	Urban Trad	Sanomi	165	2nd
23	 Estonia	Ruffus	Eighties Coming Back	14	21st
24	 Romania	Nicola	Don't Break My Heart	73	10th
25	 Sweden	Fame	Give Me Your Love	107	5th
26	 Slovenia	Karmen	Nanana	7	23rd

Tablo 52: 2004 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları




















R/D ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Spain	Ramón	Para Llenarme De Ti	87	10th
2	 Austria	Tie Break	Du Bist	9	21st
3	 Norway	Knut Anders Sørum	High	3	24th
4	 France	Jonathan Cerrada	A Chaque Pas	40	15th
5	 Serbia & Montenegro	Željko Joksimović	Lane Moje	263	2nd
6	 Malta	Julie & Ludwig	On Again... Off Again	50	12th
7	 The Netherlands	Re-union	Without You	11	20th
8	 Germany	Max (Maximilian Mutzke)	Can't Wait Until Tonight	93	8th
9	 Albania	Anjeza Shahini	The Image Of You	106	7th
10	 Ukraine winner	 Ruslana	Wild Dances 	280	1st

11	 Croatia	Ivan Mikulić	You Are The Only One	50	12th
12	 Bosnia & Herzegovina	Deen	In The Disco	91	9th
13	 Belgium	Xandee	I Life	7	22nd
14	 Russia	Julia Savicheva	Believe Me	67	11th
15	 North Macedonia	Tose Proeski	Life	47	14th
16	 Greece	 Sakis Rouvas	Shake It 	252	3rd
17	 Iceland	Jónsi	Heaven	16	19th
18	 Ireland	Chris Doran	If My World Stopped Turning	7	22nd
19	 Poland	Blue Cafe	Love Song	27	17th
20	 United Kingdom	James Fox	Hold On To Our Love	29	16th
21	 Cyprus	Lisa Andreas	Stronger Every Minute	170	5th
22	 Turkey	Athina	For Real	195	4th
23	 Romania	Sanda Ladosi	I Admit	18	18th
24	 Sweden	Lena Philipsson	It Hurts	170	5th



























Tablo 53: 2005 Türkiye Final Elemeleri

Şarkı Adı	Söz Yazarı	Besteci	Yorumcu
Rumuz Andante	Selahattin Erhan	Selahattin Erhan	Orhan Sancak
Yeniden	Sedat Yüce	Sedat Yüce	Sedat Yüce
Sen Benim Aşkımın	Ümran Akdokur	İrfan Akdokur	İrfan Akdokur
Saydam	Murat Türkücüoğlu	Murat Türkücüoğlu	Barış Özesener
Tek İsteğim	Serkan Dönmez	Nursel Efe	Serkan Dönmez
Rimi Rimi Ley	Erdoğan Tunç	Göksan Arman	Ümit Eroğlu
Yan Yana	Erdoğan Tunç	Göksan Arman	Ümit Eroğlu



















































Tablo 54: 2005 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O ↕	Country ↕	Contestant ↕	Song ↕	Points ↕	Place ↕
1	 Hungary	NOX	Forogj Világ	97	12th
2	 United Kingdom	Javine	Touch My Fire	18	22nd
3	 Malta	Chiara	Angel	192	2nd
4	 Romania	Luminita Anghel & Sistem	Let Me Try	158	3rd
5	 Norway	Wig Wam	In My Dreams	125	9th
6	 Turkey	Gülseren	Rimi Rimi Ley	92	13th
7	 Moldova	Zdob si Zdub	Boonika Bato Toba	148	6th
8	 Albania	Ledina Celo	Tomorrow I Go	53	16th
9	 Cyprus	Constantinos Christoforou	Ela Ela	46	18th
10	 Spain	Son de sol	Brujeria	28	21st
11	 Israel	Shiri Maymon	Hashkeket Shenish'ar 	154	4th
12	 Serbia & Montenegro	No Name	Zauvijek Moja	137	7th
13	 Denmark	Jakob Sveistrup	Talking To You	125	9th
14	 Sweden	Martin Stenmarck	Las Vegas	30	19th
15	 North Macedonia	Martin Yucic	Make My Day	52	17th
16	 Ukraine	Greenjolly	Razom Nas Bahato	30	19th
17	 Germany	Gracia	Run & Hide	4	24th
18	 Croatia	Boris Novkovic feat. Lado members	Vukovi Umiru Sami	115	11th
19	 Greece winner	 Helena Papanicolaou	My Number One 	230	1st
20	 Russia	Natalia Podolskaya	Nobody Hurt No One	57	15th
21	 Bosnia & Herzegovina	Feminnem	Call Me	79	14th
22	 Switzerland	Vanilla Ninja	Cool Vibes	128	8th
23	 Latvia	Walter & Kazha	The War Is Not Over	153	5th
24	 France	Ortal	Chacun Pense à Soi	11	23rd

Tablo 55: 2006 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Switzerland	Six4One	If We All Give A Little	30	16th
2	 Moldova	Arsenium & Natalia Gordienko	Loca	22	20th
3	 Israel	Eddie Butler	Ze Hazman	4	23rd
4	 Latvia	Cosmos	I Hear Your Heart	30	16th
5	 Norway	Christine Guldbrandsen	Alvedansen	36	14th
6	 Spain	Las Ketchup	Bloody Mary	18	21st
7	 Malta	Fabrizio Faniello	I Do	1	24th
8	 Germany	Texas Lightning	No, No, Never	36	14th
9	 Denmark	Sidsel Ben Semmane	Twist Of Love	26	18th
10	 Russia	Dima Bilan	Never Let You Go	248	2nd
11	 North Macedonia	Elena Risteska	Ninanajna	56	12th
12	 Romania	Mihai Traistariu	Tornero	172	4th
13	 Bosnia & Herzegovina	Hari Mata Hari	Lejla	229	3rd
14	 Lithuania	LT United	We Are The Winners	162	6th
15	 United Kingdom	Daz Sampson	Teenage Life	25	19th
16	 Greece	Anna Vissi	Everything	128	9th
17	 Finland winner	 Lordi	Hard Rock Hallelujah 	292	1st
18	 Ukraine	Tina Karol	Show Me Your Love	145	7th
19	 France	Virginie Pouchin	Il était Temps	5	22nd
20	 Croatia	Severina	Moja Štikla	56	12th
21	 Ireland	Brian Kennedy	Every Song Is A Cry For Love	93	10th
22	 Sweden	Carola	Invincible	170	5th
23	 Turkey	Sibel Tüzün	Superstar	91	11th
24	 Armenia	André	Without Your Love	129	8th

Tablo 56: 2007 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Bosnia & Herzegovina	Marija Sestic	Rijeka Bez Imena 	106	11th
2	 Spain	NASH	I Love You Mi Vida 	43	20th
3	 Belarus	Dmitry Koldun	Work Your Magic 	145	6th
4	 Ireland	Dervish	They Can't Stop The Spring 	5	24th
5	 Finland	Hanna Pakarinen	Leave Me Alone 	53	17th
6	 North Macedonia	Karolina	Mojot Svet 	73	14th
7	 Slovenia	Alenka Gotar	Cvet Z Juga 	66	15th
8	 Hungary	Magdi Rúzsa	Unsubstantial Blues 	128	9th
9	 Lithuania	4Fun	Love Or Leave 	28	21st
10	 Greece	Sarbel	Yassou Maria 	139	7th
11	 Georgia	Sopho	Visionary Dream 	97	12th
12	 Sweden	The Ark	The Worrying Kind 	51	18th
13	 France	Les Fatals Picards	L'amour à La Française 	19	22nd
14	 Latvia	Bonaparti.lv	Questa Notte 	54	16th
15	 Russia	Serebro	Song # 1 	207	3rd
16	 Germany	Roger Cicero	Frauen Regieren Die Welt 	49	19th
17	 Serbia winner	 Marija Serifović	Molitva 	268	1st
18	 Ukraine	 Verka Serduchka	Dancing Lasha Tumbai 	235	2nd
19	 United Kingdom	Scotch	Flying The Flag (for You) 	19	22nd
20	 Romania	Todomondo	Liubi, Liubi, I Love You 	84	13th
21	 Bulgaria	Elitsa Todorova & Stoyan Yankulov	Water 	157	5th
22	 Turkey	Kenan Dogulu	Shake It Up Shekerim 	163	4th
23	 Armenia	Hayko	Anytime You Need 	138	8th
24	 Moldova	Natalia Barbu	Fight 	109	10th



















































Tablo 57: 2008 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/Y	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	Romania	Nico & Vlad	Pe-o Margine De Lumă	45	20th
2	United Kingdom	Andy Abraham	Even If	14	25th
3	Albania	Olta Boka	Zemrin E Lamë Pëng	55	17th
4	Germany	No Angels	Disappear	14	23rd
5	Armenia	Sirusho	Qele, Qele	199	4th
6	Bosnia & Herzegovina	Laka	Pokučaj	110	10th
7	Israel	Boaz	The Fire In Your Eyes	124	9th
8	Finland	Teräsbetoni	Missä Mietet Rautasta	35	22nd
9	Croatia	Kraljevi Ulice & 75 Cents	Romanca	44	21st
10	Poland	Isla Gee	For Life	14	24th
11	Iceland	Euroband	This Is My Life	64	14th
12	Turkey	Mor ve Ötesi	Deli	138	7th
13	Portugal	Vânia Fernandes	Senhora Do Mar (Negras Águas)	69	13th
14	Latvia	Pirates Of The Sea	Wolves Of The Sea	83	12th
15	Sweden	Charlotte Perrelli	Hero	47	18th
16	Denmark	Simon Mathew	All Night Long	60	15th
17	Georgia	Diana Gurtskaya	Peace Will Come	83	11th
18	Ukraine	Ari Lora	Shady Lady	230	2nd
19	France	Sébastien Tellier	Divine	47	19th
20	Azerbaijan	Elnur & Samir	Day After Day	132	8th
21	Greece	Kalomira	Secret Combination	218	3rd
22	Spain	Rodolfo Chikilicuatre	Baila El Chiki Chiki	55	16th
23	Serbia	Jelena Tomasević feat. Bora Dugić	Čuo	160	6th
24	Russia winner	Dima Bilan	Believe	272	1st
25	Norway	Marit	Hold On Be Strong	182	5th

Tablo 58: 2009 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/D	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	Lithuania	Sasha Son	Love	25	23rd
2	Israel	Noa & Mira Awad	There Must Be Another Way	53	16th
3	France	Patricia Kaas	Et S'il Fallait Le Faire	107	8th
4	Sweden	Malena Ernman	La Voix	33	21st
5	Croatia	Igor Cukrov feat. Andrea	Lijepa Tena	45	18th
6	Portugal	Flor-de-lis	Todas As Ruas Do Amor	57	15th
7	Iceland	Yohanna	Is It True?	218	2nd
8	Greece	Sakis Rouvas	This Is Our Night	120	7th
9	Armenia	Inga & Anush	Jan Jan	92	10th
10	Russia	Anastasia Prikhodko	Mama	91	11th
11	Azerbaijan	AySel & Arash	Always	207	3rd
12	Bosnia & Herzegovina	Regina	Bistra Voda	106	9th
13	Moldova	Nelly Ciobanu	Hora Din Moldova	69	14th
14	Malta	Chiara	What If We	31	22nd
15	Estonia	Urban Symphony	Rändejad	129	6th
16	Denmark	Brinck	Believe Again	74	13th
17	Germany	Alex Swings Oscar Singel	Miss Kiss Kiss Bang	35	20th
18	Turkey	Hadise	Dim Tek Tek	177	4th
19	Albania	Kejval Tola	Carry Me In Your Dreams	48	17th
20	Norway winner	Alexander Rybak	Fairytale	387	1st
21	Ukraine	Svitlana Loboda	Be my Valentine! (Anti-crisis Girl)	76	12th
22	Romania	Elena	The Balkan Girls	40	19th
23	United Kingdom	Jade Ewen	It's My Time	173	5th
24	Finland	Waldo's People	Love Control	22	25th
25	Spain	Soraya	La Noche Es Para Mí (The Night Is for Me)	23	24th

Tablo 59: 2010 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	 Azerbaijan	 Safura	Drip Drop	145	5th
2	 Spain	 Daniel Diges	Algo Pequeñito (Something Tiny)	68	15th
3	 Norway	 Didrik Solli-Tangen	My Heart Is Yours	35	20th
4	 Moldova	 Sunstroke Project & Olya Tira	Run Away	27	22nd
5	 Cyprus	 Jon Llyfgreen & The Islanders	Life Looks Better In Spring	27	21st
6	 Bosnia & Herzegovina	 Vukasin Brajic	Thunder And Lightning	51	17th
7	 Belgium	 Tom Dice	Me And My Guitar	143	6th
8	 Serbia	 Milan Stankovic	Ovo Je Balkan	72	13th
9	 Belarus	 3+2	Butterflies	18	24th
10	 Ireland	 Niamh Kavanagh	It's For You	25	23rd
11	 Greece	 Giorgos Alkaios & Friends	OPA	140	8th
12	 United Kingdom	 Josh	That Sounds Good To Me	10	25th
13	 Georgia	 Sofia Nisharadze	Shine 🇷🇺	136	9th
14	 Turkey	 maNga	We Could Be The Same	170	2nd
15	 Albania	 Juliana Pasha	It's All About You	62	16th
16	 Iceland	 Hera Björk	Je Ne Sais Quoi	41	19th
17	 Ukraine	 Alysha	Sweet People	108	10th
18	 France	 Jessy Matador	Aller Olla Ollé	82	12th
19	 Romania	 Paula Seling & Ovi	Playing With Fire	162	3rd
20	 Russia	 Peter Nalitch & Friends	Lost And Forgotten	90	11th
21	 Armenia	 Eva Rivas	Apricot Stone	141	7th
22	 Germany winner	 Lena	Satellite 🇷🇺	246	1st
23	 Portugal	 Filipa Azevedo	Há Dias Assim	43	18th
24	 Israel	 Harel Skaat	Milim	71	14th
25	 Denmark	 Chanée & N'evergreen	In A Moment Like This	149	4th

Tablo 60: 2011 Avrupa Yarı Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	Poland	Magdalena Tul	Jestem	18	19th
2	Norway	Stella Mwangi	Haba Haba	30	17th
3	Albania	Aurela Gaçe	Feel The Passion	47	14th
4	Armenia	Emmy	Boom Boom	54	12th
5	Turkey	Yüksek Sadakat	Live It Up	47	13th
6	Serbia qualifier	Nina	Caroban	67	8th
7	Russia qualifier	Alexej Vorobjov	Get You	64	9th
8	Switzerland qualifier	Anna Rossinelli	In Love For A While	55	10th
9	Georgia qualifier	Eldrine	One More Day	74	6th
10	Finland qualifier	Paradise Oskar	Da Da Dam	103	3rd
11	Malta	Glen Vella	One Life	54	11th
12	San Marino	Senit	Stand By	34	16th
13	Croatia	Daria	Celebrate	41	15th
14	Iceland qualifier	Sjónni's Friends	Coming Home	100	4th
15	Hungary qualifier	Kati Wolf	What About My Dreams?	72	7th
16	Portugal	Homens Da Luta	Luta É Alegria	22	18th
17	Lithuania qualifier	Evelina Saenko	C'est Ma Vie	81	5th
18	Azerbaijan qualifier	Eli/Nikki	Running Scared	122	2nd
19	Greece qualifier	Loucas Yiorkas feat. Stereo Mike	Watch My Dance	133	1st

Tablo 61: 2012 Avrupa Final Elemeleri Sonuçları

R/O	Country	Contestant	Song	Points	Place
1	United Kingdom	Engelbert Humperdinck	Love Will Set You Free	12	25th
2	Hungary	Compact Disco	Sound Of Our Hearts	19	24th
3	Albania	Rona Nishliu	Suus	146	5th
4	Lithuania	Donny Montell	Love Is Blind	70	14th
5	Bosnia & Herzegovina	Maya Sar	Korako Ti Znam	55	18th
6	Russia	Buranovskiye Babushki	Party For Everybody	259	2nd
7	Iceland	Greta Salóme & Jónsi	Never Forget	46	20th
8	Cyprus	Ivi Adamou	La La Love	65	16th
9	France	Anggun	Echo (You And I)	21	22nd
10	Italy	Nina Zilli	L'Amore È Femmina (Out Of Love)	101	9th
11	Estonia	Ott Lepland	Kuula	120	6th
12	Norway	Tooji	Stay	7	26th
13	Azerbaijan	Sabina Babayeva	When The Music Dies	150	4th
14	Romania	Mandinga	Zaleilah	71	12th
15	Denmark	Soluna Samay	Should've Known Better	21	23rd
16	Greece	Eleftheria Eleftheriou	Aphrodisiac	64	17th
17	Sweden winner	Loreen	Euphoria	372	1st
18	Turkey	Can Bonomo	Love Me Back	112	7th
19	Spain	Pastora Soler	Quédate Conmigo (Stay With Me)	97	10th
20	Germany	Roman Lob	Standing Still	110	8th
21	Malta	Kurt Calleja	This Is The Night	41	21st
22	North Macedonia	Kaliopi	Čmo 1 Belo	71	13th
23	Ireland	Jedward	Waterline	46	19th
24	Serbia	Željko Joksimović	Nije Ljubav Štvar	214	3rd
25	Ukraine	Galina	Be My Guest	65	15th
26	Moldova	Pasha Parfeny	Lăutar	81	11th

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Buket Genç

Doğum yeri ve yılı: Antalya, 02. 01. 1981

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lisans: 2003, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı

Lise: 1999, Antalya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

İş Tecrübesi: 2004, Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,

Piyano ve Arp Anasanat Dalı

2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı (35. Madde ile görevlendirilme)

Yayınlar:

2019, **Çok Boyutlu Bir Metin Olarak Müzik Videosu: Performans Videosu Örneği Olarak Judged to Execution**, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:18, Sayı:71, s.1166-1175.,

Kongre-Sempozyum- Seminer:

2009, **Çok Boyutlu Bir Metin Olarak Müzik Videosu: Performans Videosu Örneği**, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Müzik Biliminde Gençler Semineri, İstanbul, 11-12.Mayıs.

2012, **Metinlerarasılık Bağlamında Reklam Müziği**, KTÜ Devlet Konservatuvarı Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu-1, Trabzon, 16-17-18-19 Aralık.

2013, **Mikrop Örneğinde Şöhret Sahibi Bir Figür Olarak Star**, İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, Müzik Biliminde Gençler Buluşması 3, İstanbul, 4 Ekim.

2016, **Popüler Müzik Performansında Eşyararsallık (Symbiosis) İlişkileri: Eurovision Şarkılarında Sahne Şovu**, Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans, Bursa, 12-13-14 Ekim.

2018, **Bir Hegemonya Alanı Olarak Türkiye'nin Eurovision Macerası**, Etnomüzikoloji Derneği, Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Bursa, 22-23-24 Mart.