



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**CAZ MÜZİSYENLERİNİN GÜNDELİK YAŞAMI:
EMEK VE STATÜ MERKEZLİ BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emre AYDIN

BURSA - 2019



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**CAZ MÜZİSYENLERİNİN GÜNDELİK YAŞAMI:
EMEK VE STATÜ MERKEZLİ BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Enes Battal KESKİN**

Emre AYDIN

BURSA - 2019

T. C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Sosyoloji Anabilim Dalı, 701544009 numaralı Emre Aydın'ın hazırladığı "Caz Müzisyenlerinin Gündelik Yaşamı: Emek ve Statü Merkezli Bir İnceleme" konulu (Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 12/04/ 2019 günü 10.00 – 12.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)

Dr. Öğr. Üyesi Enes Battal KESKİN

Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Murat Özkul

Balıkesir Üniversitesi



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Erhan KUÇLU

Bursa Uludağ Üniversitesi



12.04.2019

Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Caz Müzisyenlerinin Gündelik Yaşamı: Emek Ve Statü Merkezli Bir İnceleme” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarım kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Emre Aydın
701544009
Sosyoloji Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Tarih / İmza

12.04.2019





SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 12/04/2019

Tez Başlığı / Konusu: "Caz Müzisyenlerinin Gündelik Yaşamı: Emek ve Statü Merkezli Bir İnceleme"
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 79 sayfalık kısmına ilişkin, 06/03/2019 tarihinde şahsım tarafından (Turnitin)* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %2'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması: Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygularıyla arz ederim.

Tarih ve İmza
12/04/2019

Adı Soyadı: Emre Aydın
Öğrenci No: 701544009
Anabilim Dalı: Sosyoloji
Programı:
Statüsü: Y.Lisans Doktora

Danışman
(Adı, Soyad, Tarih)
Dr. Öğr. Üyesi Enes Battal KESKİN 12/04/2019

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı: Emre Aydın
Üniversite: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı: Sosyoloji
Tezin Niteliği: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı: viii + 69
Mezuniyet Tarihi:
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Enes Battal Keskin

CAZ MÜZİSYENLERİNİN GÜNDELİK YAŞAMI: EMEK VE STATÜ MERKEZLİ BİR İNCELEME

Bu tez çalışması, ilk bölümde müzik sosyolojisinin temel tartışmalarını ele alarak kavramsal bir zemin oluşturmayı hedeflemiştir. İkinci bölümde, caz müzisyeninin emek piyasası, toplumsal tabakalaşma ve gündelik yaşam içindeki durumu araştırılırken bu kavramsal çerçevelerden faydalanılmıştır. Yürütülen alan araştırmasında tam katılımcı gözlemcilik ve sohbet tarzı görüşme teknikleri kullanılarak bilgiler toplanmıştır. Müzisyenlerin güvenceli bir hayat sürmekte zorluklarla karşılaştığına ve toplumla ortak bir kültürel paydada buluşarak uyum içinde hareket etmekte zorlandığına dair bulgular sonuç bölümünde detaylı bir şekilde tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Caz, Müzik Sosyolojisi, Statü, Emek, Gündelik Yaşam

ABSTRACT

Name and Surname: Emre Aydın

University: Bursa Uludag University

Institution: Social Science Institution

Field: Sociology

Degree Awarded: Master

Page Number: viii + 69

Degree Date:

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Enes Battal Keskin

DAILY LIFE OF JAZZ MUSICIANS: AN ANALYSIS BASED ON LABOUR AND STATUS

In this study, the first part is analysing founders of music sociology and seeks for practical theoretical frameworks. The second part seeks for the relation between labour market, social stratification and daily life by using theoretical frameworks analysed in the first part. Participant observations and face to face interviews are conducted to get information. It has been found that musicians are precarious in labour market which may cause sustainability problems in their daily life. Another relevant finding argued in the conclusion part is musicians aren't sharing common cultural norms.

Keywords: Jazz, Music Sociology, Status, Labour, Daily Life

ÖNSÖZ

Tez danışmanım Dr. Enes Battal Keskin değerli önerileriyle çok temel ve bir o kadar önemli eksiklerimi fark etmemi sağladı. Bu çalışma, bir önceki taslağa göre çok daha tutarlı ve tamamlanmış olan son haline onun katkıları sayesinde ulaşmıştır. Tezin son süreçlerinde değişen danışmanım ile ilgili kaygımı daima güler yüzlü ve ilgili oluşuyla yok ettiği için ona minnettarım.

20. yüzyılın sonlarına doğru kurumlaşarak hatırı sayılır bir birikim oluşturan müzik sosyolojisi literatürü ile beni tanıştıran kişi, bir yıl süresince tez danışmanlığımı yapan Doç. Dr. Rıza Sam oldu. Benim odak noktası olmayan, disipline edilmemiş, içgüdüsel temellere dayanan sayısız taslağımı büyük bir sabırla okuyarak, disiplinli ve tutarlı bir çalışmanın ortaya çıkmasına sebep olduğu için ona teşekkür ediyorum.

Bahçeşehir Üniversitesi Caz Okulu'nda öğrenci olduğum dönemde müziğin duyma ve icra etme ile ilgili yönleri kadar sosyal bilimsel yönlerine de odaklanarak, müziğin işitsel olduğu kadar düşünsel bir faaliyet olduğunu bana Şevket Akıncı gösterdi. Müzik konusunda yaptığım ve yapacağım tüm çalışmalara onun önyak olduğunu/olacağını söylemek mümkündür.

Yüksek lisans tezimin yazım süreci maddi ve manevi anlamda oldukça yıpratıcıydı. Ne yazık ki birincil kaygımın hiçbir zaman tez yazım sürecim olamayacağı kadar zor koşullar altında çalışmam gerekti. Bu süreçte Dr. Mehmet Evren Dinçer hiçbir sorumu cevapsız bırakmadı ve sorumluluk alanına girmeyen sayısız konuda dahi bana elinden gelen tüm desteği verdi.

Bu süreçte mümkün olan tüm manevi desteği sorgusuzca sağlayan aileme de teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1. MÜZİK VE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ.....	2
1.1. MÜZİK SOSYOLOJİSİ.....	2
1.2. MODERN SANAT İDEOLOJİSİ VE KANT ESTETİĞİ.....	4
1.3. MÜZİĞİ TOPLUMSAL YAPILARA İNDİRGEMEK.....	6
2. WEBER: MÜZİĞİN RASYONALİZASYONU VE MÜZİKTE BÜYÜ BOZUMU.....	8
3. ADORNO'YA GÖRE MÜZİK.....	10
3.1. CİDDİ MÜZİK VE POPÜLER MÜZİK.....	10
3.2. ATONALİTE TARTIŞMALARI: SCHONBERG VE STRAVINSKY....	12
3.3. ADORNO'YA GÖRE CAZ MÜZİĞİ.....	15
4. BOURDIEU'YA GÖRE SANAT	16
4.1. BEĞENİ YARGISI OLUŞTURMAK.....	17
4.2. SINIFSAK KONOMLAR VE BEĞENİ FARKLILAŞMASI.....	18
5. BECKER VE SANAT DÜNYALARI.....	22
5.1. MÜZİSYENLER VE HARİCİLER.....	22
5.2. ORTAKLAŞA BİR FAALİYET OLARAK SANAT.....	24
6. POPÜLER MÜZİK TARTIŞMALARI.....	26
6.1. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ.....	26
6.2. BIRMINGHAM OKULU VE POPÜLER KÜLTÜR.....	29
7. TÜRKİYE'DE CAZ MÜZİĞİ.....	31

İKİNCİ BÖLÜM
CAZ MÜZİSYENLERİNİN YAŞAMI ÜZERİNE BİR
ARAŞTIRMA

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ.....	35
2. SINIRLILIKLAR.....	36
3. YÖNTEM.....	37
3.1. ARAŞTIRMA MODELİ.....	37
3.2. EVREN.....	38
3.3. ÖRNEKLEM.....	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

1. MÜZİK EMEĞİ: MÜZİK İŞÇİLİĞİ VE PREKARYALAŞMA.....	39
1.1. CAZ MÜZİĞİNE VERİLEN EMEK.....	40
1.2. KARIYER İMKÂN LARI.....	44
2. CAZ MÜZİSYENİ STATÜSÜ: MÜZİKAL TERCİHLER VE TOPLUMSAL TABAKALAŞMA.....	46
2.1. CAZ MÜZİSYENLİĞİ VE DİĞER MESLEKLERİN KARŞILAŞTIRILMASI İLE CAZ MÜZİSYENLİĞİNİN MESLEKLER ARASINDA KONUMLANDIRILMASI.....	48
2.2. MÜZİK TÜRLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI İLE CAZ MÜZİĞİNİN MÜZİKLER ARASINDA KONUMLANDIRILMASI.....	50
2.3. GEÇİM SAĞLAMA TERCİHLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI İLE CAZ MÜZİSYENLERİNİN CAZ MÜZİĞİ TOPLULUĞU İÇİNDE KONUMLANDIRILMASI.....	53
3. CAZ MÜZİSYENLERİNİN GÜNDELİK YAŞAMI.....	55
3.1. GÜNLÜK RUTİN.....	55
3.2. TOPLUM İLE ETKİLEŞİM.....	58
SONUÇ.....	63
KAYNAKLAR.....	66
ÖZGEÇMİŞ.....	70

GİRİŞ

Sosyoloji, müziği toplumsal meselelerle ilişkilendiği noktalarda ele alır. Müziğin toplumla ilişkilene biçimi, bu çalışmanın kuramsal kısmında ele alınan düşünürlerin bize öğrettiği çeşitli alanlarda gerçekleşmektedir. Bu düşünürlerin düşünce geleneğinden gelerek yeni bir çalışma gerçekleştirmek, akademik anlamda mümkün olan en güvenilir bilginin üretilmesi için gerekli görülmektedir. Bu sebeple mevcut literatür derinlemesine taranarak, ihtiyaç duyulan kuramsal çerçeveyi sağlayan çalışmalar birinci bölümde tanıtılmıştır.

Bu tez çalışması, müzik sosyolojisine ait klasik tartışmaları ele alırken Weber'in (1958), Adorno'nun (2002; 2016; 1993; 1989-90; 1941; 1995; 1982; 1997), Bourdieu'nun (2015; 2017), Becker'in (2015; 2017) çalışmalarından faydalanarak müzik sosyolojisinin akademik geleneği dâhilinde kavramsal bir zemin oluşturmayı hedeflemiştir. İkinci bölümde, caz müziğinin emek piyasası, toplumsal tabakalaşma ve gündelik yaşam ile ilişkisi açığa çıkarılırken bu kavramsal çerçevelerden faydalanılmıştır. Bulgularda kategorileştirmelere gidilerek, İstanbul özelinde dönemin caz müzisyenlerinin içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışan bir araştırma yürütülmüştür.

Tam katılımcı gözlemcilik ve sohbet tarzı görüşmeler ile gerçekleştirilen alan araştırmasında toplanan bilgiler caz müziği ile emek piyasası, toplumsal tabakalaşma (tabakalaşma, aşağı ve yukarı statülerin bir bütünü olarak kabul edilmiştir) ve gündelik yaşam arasındaki ilişkiyi açığa çıkaracak şekilde ayrıştırılarak sunulmuştur. Bu aşamada emek, statü ve gündelik yaşam üzerine mevcut literatürün sunulması tezin kapsamını açacağı için yalnızca ilgili alanlardan ödünç alınan işlevsel kavramlar tanıtılmıştır. Bahsi geçen ilişkisellik doğrultusunda gündelik yaşamın tabakalaşmadaki konum ile, tabakalaşmanın ise emek piyasası ile ilişkili olduğu iddiaları tezin mevcut kurgusunu şekillendirmiştir. Bu ilişki, karşılıklı bir etkileşimin var olduğu kabulüyle kurulmuştur.

Sonuç bölümünde, araştırmanın bulguları özetlenmiştir. Araştırma öncesi gerçekleştirilen ve yol haritası olarak kullanılan ön gözlemler, alan çalışmasında toplanarak yorumlanan bulgularla karşılaştırılmış, ulaşılan sonuçlar ifade edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1. MÜZİK VE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ

1.1. MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Ses dünyalarını toplumsal bir bağlam içinde ele almak, diğer sanatların toplumsal bir bağlam içinde analiz edilmesinden daha zor bir iştir. Resim, edebiyat, tiyatro hatta görece yeni sanatlardan sinema ya da fotoğraf düşünüldüğünde bu alanların sanat dışı toplumsal olgularla iç içe olduğu görülebilir. Bu basit ve doğrudan ilişkinin sosyolojisine olan aşinalık, sayısız araştırmacıyı şarkı sözü analiziyle müziğin anlamını ortaya çıkartmaya yönlendirmiştir. Bu analizler, dolaylı bir şekilde, sözsüz müziklerin anlamsız olduğunu iddia etmiş olur. Bir hareketi, bir görüntüyü ya da bir sözcüğü gösteren olarak düşünmek ve kendisi dışında işaret ettiği anlamı aramak çok güç bir düşünce değilken, bir majör yedili akorunun kendisi dışında neyi işaret ettiğini söylemek güçtür (Ayas, 2015: 19-20). Müzik sosyolojisini diğer sanatların sosyolojisinden daha zor hale getiren ve bu alanda yapılan çalışmaların şarkı sözlerinin analizinden ileri gitmesini zorlaştıran durum tam olarak budur.

Tüm zorluğuna rağmen müziğin sosyolojik bir biçimde incelenmesi, müziğe dair bilginin derinlemesine anlaşılması ve bu bilginin diğer kişilere aktarımı için elzemdir. Uygulamalı müzik derslerinin bir kısmı müziğin icra edilmesiyle, geri kalan kısmı ise icra edilen müzik üzerine konuşulmasıyla geçmektedir. Sokrates'in Savunma'da ve Ion'da ifade ettiği gibi sanatçı kendi etkinliğini kavramakta güçlük çeker (Murdoch, 2008: 26). Bu sebeple sosyolojinin yardımına ihtiyaç duyulmaktadır. Müzik üzerine yapılan tartışmalar kaçınılmaz bir biçimde sosyolojik içerik barındırır. Bourdieu'nun da ifade ettiği gibi, "İhtiyar bir marangozun dünya görüşü, bütçesini, zamanını veya bedenini idare etme biçimi, dil kullanımı ve kılık seçimi, onun titiz ve kusursuz zanaatkârlığındaki itinalı ve incelikli etiğinin yanı sıra ürettiklerinin güzelliğini gereken özen ve sabırla tartmasını sağlayan zanaat için zanaat estetiğinde bütünüyle mevcuttur." (2015: 259) Bu ifade genel bir yargı olarak şu şekilde de söylenebilir: Estetik yargılar

bu yargıları ortaya çıkaran toplumsal dinamiklerin içinde gömülüdür. Daha genel bir bakış atılırsa, müzik dâhil olmak üzere her türlü sanat pratiğinin tarihsel süreç ve toplumsal koşullar ile ilişkili olduğu söylenebilir. Dolayısı ile müziğin sosyolojik bir mesele haline gelmesi için toplumsal bir olguyu doğrudan yansıtmaya görevini üstlenmesi zorunlu değildir. Ek olarak, sanatlardan alınan estetik haz giderek daha az çoşkusal, daha çok zihinsel bir hâl almaktadır (Eco, 1992: 220). Estetik hazın türündeki bu kayma, onu sosyolojik kavramlarla inceleme gereğini öne çıkarır.

Tüm bu sıralanan unsurların yanı sıra, müzik türleri arasındaki ayrım da sosyomüzikal bir olgu olarak ele alınmalıdır. Tüm müzik türleri bir bağlam içinde yer alırlar. Yapılan müzik hangi tarihte, kim tarafından, nasıl bir mekânda ve ne şekilde yapıldığı ile ilgili olarak, toplumsal bir anlam dünyasını peşinde sürüklemektedir. Her bir müzik türünün özgün karakteri etik, siyasi, kültürel ve ekonomik tartışmalar aracılığıyla şekillenmektedir (Hatch & Millward, 1993: 92).

Sosyoloji, müziğin ne olduğuna dair iki temel yaklaşım öne sürer. Bu yaklaşımlardan ilkinde müzik bir obje olarak görülmektedir. Tonal sistem olan ya da meta olarak tüketilen müzik anlayışları bu yaklaşıma dâhildir. Weber tonal sistemin rasyonelliğini, Adorno müziğin metalaşmasını inceleyerek bu yaklaşım içinde ele alınan düşünceler ortaya koymuştur. İkinci yaklaşım ise müziği bir aktivite olarak ele alır. Müzik, bir objeden çok insanların birlikte yaptığı bir aktivite olarak görülür ve müziğin sosyolojik yönü müzik yapma aktivitesi esnasında ortaya çıkar. Becker'in kurduğu "Sanat Dünyaları" bu kategori altında düşünülebilir (Roy & Dowd, 2010: 5-11).

Konuya farklı bir taraftan bakılacak olursa, gürültüyü düzenleyerek müzik haline getirmenin de toplumsal bir mesele olduğu görülür. Bu durum şiddetin kontrol edilebilirliğini ve toplum halinde yaşamının mümkün olduğunu örtülü bir biçimde öne sürer (Attali, 2015: 35). Gürültünün kontrol altına alınması ile müziğin yaratılması, sınırlamak, eğitmek, baskı altında tutmak ve kanalize etmekle ilişkilidir. Müzik, dağınık halde bulunan seslerin düzenlenmesi aracılığıyla iktidar – birey ilişkisine, iktidarın niteliğine ve toplumun biçimine dair düzenlemeler için bir prototip olarak görülebilir. Bach ve Mozart yükselen burjuvazinin uyum hayalini dile getirirken, John Lennon ve Jimi Hendrix gibi isimler altmışlarda yaşanan özgürlük hayallerini ifade eder (Attali, 2015: 15-16). Gürültünün ne şekilde düzenlendiği, müziğin biçiminin ve sahip olduğu

tavrın neye benzediği, toplumun ne şekilde düzenleneceğini ifade eden yüksek derecede politik ve etik bir göstergedir. Bu noktada gürültüyü organize etme biçimi üzerinden düşünmenin gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. Endüstriyel-punk grubu Laibach'ın da içinde bulunduğu NSK kolektifi (Neue Slowenische Kunst), müziği ile totalitarizmi totalitarizmden çok yaşayarak ondan kurtulmayı hedeflemiştir. Slavoj Zizek ve Rastko Mocnik gibi düşünürlerin etkisi altında yapılan bu müzik, politik ve etik bir yargı ortaya koyma amacındadır (Akay, 2010: 192-193). Dahası, neyin müzik neyin gürültü olduğu da başından sosyal bir inşadır (Roy & Dowd, 2010: 5). Sayısız kulak için müzik olan, diğerlerinin tarihi, toplumsal ya da kültürel bağlamına uygun olmadığı için gürültü olarak değerlendirilmektedir (Çifci, 2016: 40).

Orijinal bir fikir öne süren bir diğer kişi ise Becker'dir. Ona göre, tüm sanatsal çalışmalar bir grup insanın işbirliğine dayanır ve bu sayede sanat eseri ortaya çıkmaktadır. Bu anlayışa göre müzik faaliyetinin içinde bir şey görülmesi, müzik faaliyetine anlam ve değer kazandırılması, müziğe dair iyiye ve kötüye karar verilmesi gibi eleştirel değerlendirmeler müzik dünyalarının yaşamı için elzemdir. Sanatsal bir fikrin oluşması, icra edilmesi, sanatsal araçların üretimi, ücrete dayalı piyasanın işleyişi, destek faaliyetlerin gerçekleşmesi, eserin tüketilmesi ve eleştirel şekilde değerlendirilmesi aşamalarından birinde eksiklik olursa istikrarlı bir sanat sistemi sürdürülemez (2013: 35-39).

Müzik sosyolojisini literatüre egemen olan bir dualizm (ikicilik) üzerinden tartışmak mümkündür. İlk görüş, modern sanatı hayatın diğer alanlarından bağımsız olarak ele alırken sanatçıya bir tür kutsallık yüklemektedir. Sanatçı tüm toplumsal meselelerden bağımsız, bireysel bir üretim yapmaktadır. Bunun karşıtı olan düşünce ise sanatı kolektif bilincin bir dışavurumu olarak ele alır. Bu durumda, sanatçı kolektif bilinci ifade etmek için bir araçtır. Farklı bir şekilde söylenirse, sanatçının özel bir yanı yoktur ve yeri doldurulabilir.

1.2. MODERN SANAT İDEOLOJİSİ VE KANT ESTETİĞİ

Sanatların kategorizasyonu ve sanatçı imgesi, Rönesans ve öncesinde günümüzdekinden farklı bir durumdadır. "Eser" konsepti üzerine çalışan Goehr'in de

ifade ettiği şekilde, erken dönemde müziğe yaklaşım müziğin nerede ve nasıl yapıldığı, ne amaçla yapıldığı, nasıl bir yöntem ile iletildiği, müziğe kimin sahip olduğu gibi unsurlarca günümüzdeki konumundan farklılaşmaktadır (2007: 176-205). Bu dönemde sanat, işlevi açısından değer kazanmaktadır. Müzikten beklenen nitelik bir öğretici, dekorasyon, eşlik ya da eğlence biçimi olmasıdır. Müzisyenler ise açıkça düşük statülü kişilerdir. Saray müzisyenlerinin konumu saraydaki diğer hizmetçilerin konumu ile eşittir (Shiner, 2013: 103-111). İşlevine göre değeri belirlenen bir müzik anlayışı, sanat ve zanaat ayrılığına gitmeyi gerektirir. Sanat; modern anlamına ulaşırken yaratıcılık, eşsizlik, bireysellik ve işlevden arınma gibi değerlerin öne çıkması ile zanaatten ayrışmıştır. Zanaatle ilişkili görülen alanlarda yürütölen faaliyetler, işlevselliğin reddedilmesi ile sanat olduğu iddiasında bulunmaktadır (Becker, 2013: 322-330). Bu bakış açısından bakıldığında, Rönesans dönemi ve öncesinde işlevselliğiyle değer kazanan müzik, henüz güzel sanatlar kategorisi içinde ele alınamaz. Müzisyenin ise, modern sanatçı statüsüne ulaşmadığı söylenebilir.

18. yüzyılın akışı içinde müzik günümüzdeki durumuna yakın bir yere konumlandırılmaya başlanır. Halka açık konserlerin sayısı ve öneminin artması ile müziği müzik için dinleme kültürü yükselirken, müzik eleştirileri de ortaya çıkmıştır. Ressamlardan daha uzun süre himâye sistemine bağlı kalan müzisyenler Haydn ve Mozart'ın çabalarıyla bağımsız sanatçı haline gelmeye başlamışlardır (Shiner, 2013: 137-156). Sanatçılar himâyeden piyasa sistemine geçiş yaptığında müzikal üretimin biçimi değişmiştir. Goehr'e göre 1800 yılı sonrasında netleşen "Beethoven paradigması" üretilen müziklerin "müzik eseri" olarak şekillenmesi ile sonuçlanmıştır (2007: 205-206). Öncesinde sipariş üzerine üretim yapan müzisyenler artık öncelikle üretimi yapmakta, sonrasında ise, eseri satmaya çalışmaktadır. Yeni ortaya çıkan sanat eseri konseptinin başarı ölçütü ise, özgünlük, ifade gücü, biçimsel mükemmellik gibi unsurlar tarafından belirlenmektedir (Shiner, 2013: 178-179). Bu tipte bir dönüşüm, müziği güzel sanatlar kategorisi içinde ele almanın yolunu açar.

Sanattaki dönüşüm, sanatçıdaki dönüşümün öncülü olarak görölebilir. Zanaatçıdan tümüyle ayrışmış olan sanatçı, 1700'ler ve sonrasında yüksek bir uğraş veren kimse olarak kutsallaştırılmaya başlanır (Shiner, 2013: 255). Doğayı kusursuz şekilde kopyaladığı için takdir edilen eski sanatçı modeli gerçek olandan ayırt

edilemeyen resimler çizmesiyle öne çıkarken, yeni sanatçı modeli doğayı aşmak, daha iyi olanı ya da ideal olanı yapmak gibi Tanrı benzeri bir yaratıcılık misyonu yüklenmiştir. Bu kutsallık algısı sanatçıya sayısız yolla üstünlük yüklerken, önde gelen sanatçılara zekice sözler ve şakalar atfedilmesine sebep olmuştur (Kris & Kurz, 2013: 69-107). Sanatçı imgesindeki bu değişim, müzisyenin durumundaki değişim ile de paralellik gösterir. Beethoven, tanrısallaştırılması ve adına anıtlar yapılması sebebi ile döneme egemen olan sanatçı anlayışının vücut bulmuş hali olarak görülebilir (Shiner, 2013: 268).

Modern sanat ideolojisinin ise, Kant estetiği üzerinde yükseldiği açıktır. Kant'a göre sanatçı toplumdan bağımsızdır ve toplum üstü becerilere sahiptir. Sanatın tarihsel ve toplumsal arka planını reddeden bu anlayış sanata ve sanatçıya kutsallık yüklerken modern sanata yön veren bir ideoloji haline gelmiştir (Ayas, 2015: 53). Bu ideoloji sanatçının yüzlerce yıl süren özgürleşme çabasından doğmuş ve genelde sanat sosyolojisinin, özelde müzik sosyolojisinin yapılmasının önüne bir engel olarak çıkmıştır. Yine de Kant'a göre estetik yargı paradokslarla doludur. Estetik yargının bilim ve ahlaktan bağımsız olması (Bürger, 2017: 02) (güzel, hoş ya da iyi olandan farklıdır (Kant, 2016: 42-46)), entelektüel ya da ahlaki doğamızı açığa çıkararak bir faaliyet olmasının önünde bir engel değildir. Kant güzel olanın insanların ahlaki doğasını ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Buna rağmen Kant'ın yaptığı özgür, bağımsız ve belli amaçları olmayan sanat tasviri, sanatın bilim ve ahlaktan ayrışmasına önayak olmuştur (Shiner, 2013: 202-204).

Frankfurt Okulu düşünürleri Kant'ın estetik anlayışına geri dönmüş ve onu sert biçimde eleştirmişlerdir. Kant'a göre aşkın olarak konumlandırılmış olan sanatçı, Frankfurt Okulu düşünürlerince tarihsel bağlamına oturtulmuştur (Jay, 2014: 284). Bu düşünce, müziği toplumsal yapılar ile ilişkilendirmektedir. Müzik sosyolojisini ele almak üzere öne sürülen düalizmin diğer ayağında, müzik ile toplumu ilişkilendiren ve bu ilişkiyi toplumdan yana bir vurguyla kuran düşünce ekolü yer almaktadır.

1.3 MÜZİĞİ TOPLUMSAL YAPILARA İNDİRGEMEK

Sanatçıyı toplumsal ve tarihsel bağlamından ayırarak ona kutsallık yükleyen anlayışın karşısında, sanatı tümüyle toplumsal ilişkilerden yola çıkarak açıklayan sosyolojist bir anlayış yer alır. Bu anlamda sanat genelinde ifade edilecek her şeyin müzik özelinde de geçerli olacağı varsayılmıştır.

Marks'a göre altyapı ve üstyapı arasındaki dinamik ilişki ideolojik üretimi belirlemektedir (Tanner, 2003: 29). Bu durum kültürel üretimi ekonomik altyapının bir sonucu olarak ele alma düşüncesi ile sonuçlanır (Ayas, 2015: 61). Ekonomik altyapı tarafından belirlenen “yansıma” konumundaki bir müzik, müziği oluşturan ses dünyalarından bağımsız toplumsal bir sonuç olarak düşünülür. Benzer bir şekilde, egemen sınıfların iş gücü ve üretim araçları üzerindeki hâkimiyetini güçlendirmek, eşitsizliği meşru hale getirmek için ürettiği bir şey olarak sanat düşüncesi de Marksist anlayışın bir sonucudur (Tanner, 2003: 29). Bu anlayış ses dünyalarını sınıfsal çıkarların bir sonucu haline getirerek sosyolojik bir mesele olarak ele alır (Ayas, 2015: 61).

Marksist estetik eleştiri iki ayrı gelenek üzerinden sürmüştür. İlk kolda, Lenin'in partizan edebiyat talebi, Stalinci sosyalist gerçekçilik ile zirveye ulaşmıştır (Jay, 2014: 278). “Sanat halka aittir. (...) O, bu kitlelerce anlaşılmalı ve sevilmelidir. O, bu çalışan yığınların duygu, düşünce ve özlemlerini birleştirmeli, düzeyini yükseltmelidir.” ifadesi (Şostakoviç, 2014: 183) Lenin'in sanata yüklediği görevi kendi ağzından aktaran bir kesittir. Bu anlayış sanatın yaratımını politik bir amaca indirgemektedir. Sanatı politik söylemlerine, eğiticiliğine ya da harekete geçiriciliğine indirgeyen bir anlayış, sanatın kendine özel dünyasında sahip olduğu değeri göz ardı edecektir. Bu anlayışa Frankfurt Ekolü düşünürlerinden de eleştiriler yöneltmiştir. Sanat ile devrimin ortaklığını dünyayı değiştirme perspektifinde bulan Frankfurt Ekolü, sanatı bir devrim aracı olmaya indirgemekten kaçınır. Sanatın politikliği onun estetik hedefleri ile ortaya çıkar (Dellaloğlu, 2014: 74). Marksist estetik eleştiri geleneğinin ikinci kolu, Engels'in ardından giden Frankfurt Ekolü düşünürlerini içeren bu koldur (Jay, 2014: 278-279). Bu düşünce biçimi ileride detaylı bir biçimde tartışılacağı üzere daha az indirgemedir ve müzik ile toplum arasında daha karmaşık bağlar kurar. Buna rağmen Adorno'nun ciddi ve popüler müzik ayrımının detaylarında görüleceği üzere müzik, toplumsal ilişkileri onama ya da eleştirme ikiliği üzerinden teorize edilerek iki temel sosyal tutuma indirgenir (Ayas, 2015: 59).

Bir diğerk indirgemeci düşünce Durkheimci bir kültür anlayışı üzerinde şekillenir. Durkheim'a göre toplulukların seçtiğı totemler, onları yaşadıkları doğal çevre ile özdeşleştirerek diğerk topluluklardan ayırtmaktadır. Totem sembolleri paylaşılan duyguları pekiştirir ve toplumsal aidiyeti güçlendirir (Tanner, 2003: 35-36). Bu düşünce biçimi, sahip olunan simgelerin, formların ya da biçimlerin yaşanan doğal çevreyi, paylaşılan duyguları ve kolektif bilinci yansıttığı sonucuna yönelir. Kültürel ve sanatsal olgular gibi insan ürünü şeyler, topluma egemen kültür tarafından şekillendirilerek içinde var olduğu toplumu yansıtmaktadır (Ayas, 2015: 61). Bu anlayış da sanatçının bireysel farklılığını ezerek, sanatçıyı kolektif bilinci yansıtan bir araç haline getirir.

Kantçı sanatçı anlayışının kutsallaştırıcılığına karşılık olarak, sanatı sosyal yapılara indirgeme eğiliminde olan bu yaklaşımlar diğerk bir uç noktayı ifade eder. Modern sanatçı miti sanatçıya tanrısal bir kutsallık vererek sanatı sosyolojik bir mesele olmaktan tümüyle çıkarırken, indirgemeci anlayışlar ise sanatçının bireysel özgünlüğünü hiçe sayarak sosyal yapıların dışavurumunu gerçekleştiren pasif aktörler resmeder. Bu tez, sanatı kutsallaştıran ve sosyolojik bir mesele olmaktan çıkaran yaklaşım kadar, onu sosyal yapıların yansımalarına indirgeyen yaklaşımı da reddederek bundan daha karmaşık yapıda bir ilişki öne sürmektedir. Sanatçının bireyselliğine ve toplumsal olgulardan bağımsızlığına alan bırakarak sanatı toplumsal bir sonuç olarak görmekten kaçınan çalışma, sanat ile toplum arasında dengeli türden bir bağ kurmakta ısrar etmektedir. Sanat ve toplum ilişkisinde tek yönlü bir deterministik ilişki önermek yerine çok yönlü bir etkileşim öne sürülmektedir.

2. WEBER: MÜZİĞİN RASYONALİZASYONU VE MÜZİKTE BÜYÜ BOZUMU

Weber de tıpkı Adorno gibi, kapitalizmin müzik üzerindeki etkisini tartışmaktadır. “Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri” adlı makalesinde kapitalist rasyonelleşmenin müziğı nasıl dönüştürdüğünü inceleyen Weber, müziğı dair teknik meseleleri rasyonelleşme çerçevesinde yorumlamaktadır (1958). Adorno'nun karamsar yorumlarının aksine Weber, değer yargılarından bağımsız biçimde sanat gibi irrasyonel bir alanın nasıl rasyonelleştiğıyle ilgilenir.

Çoksesli batı müziği, kurduğu armonik ilişkiler sistemi üzerinden karakterize edilebilir. Armonik ilişkilerin mevcut derinliğine ulaşması için gerekli olan sistemlilik, bir oktavı bölen sesler arasında bulunan aralıkların rasyonelize edilmesi, yani “ tampere” sistemde olması ile sağlanır (Weber, 1958). Tampere akort sistemini anlamadan önce “doğuşkanlar” kavramından haberdar olmak gereklidir. Piyanonun herhangi bir tuşuna basıldığında duyulacak olan tek ses, sesin kendisinin yanı sıra başka diğer seslerin de birleşiminden oluşmaktadır. Duyulan ilk sesin devamında sıralanan diğer sesler doğuşkanlar ismini alır. Doğuşkanlar, gelişigüzel bir dağılım sergilemez. Bu dağılımda ortaya çıkan ilk altı ses, sekizli, beşli, dördü, majör üçlü ve minör üçlü aralığı oluşturmaktadır. Sonrasında açığa çıkan doğuşkanlar arasından işlevsel olan seslerin seçilmesi ile bir oktav arasındaki ses dizisi tamamlanmaktadır. Kısacası bir ses dizisi, dizinin üzerine kurulduğu tek sesin ortaya çıkardığı doğuşkanlar arasından seçilerek oluşturulur. Tampere akort sistemi ise, doğuşkanların oluşturduğu bu dizinin yeniden düzenlenmesi ile ortaya çıkar. Tampere akort sisteminde, sekizli aralık dışındaki hiçbir aralık doğuşkanlar dizisi ile ortaya çıkan saf aralıklara denk olmaz. Tampere sistemde, bir oktavı bölen sesler tümüyle eşit aralıklar oluşturacak şekilde yeniden düzenlenmekte, bir diğer deyişle rasyonelize edilmektedir. Doğuşkanlar aracılığıyla oluşturulan dizinin doğallığından ödün verilir, sesler eşitlenmek üzere asıl değerlerinden uzaklaştırılarak simetrik olacak şekilde kaydırılır. Tampere akort adı verilen bu sistem ile bir dizi ses rasyonelize edilerek icracılar arası evrensel bir uzlaşma sağlanır (Hindemith, 2007: 62-73).

Doğuşkanlar ile ortaya çıkan saf aralıklardan oluşan ses dizisi, batı dışı müzik gelenekleri gibi yatay şekilde ilerleyen tek sesli müziklerde melodik bir zenginlik fırsatı sağlamaktadır. Dikey şekilde ilerleyen çoksesli müzikler için ise bu asimetrik durum, düzeltilmesi (rasyonelize edilmesi) gereken bir yanlışlıktır (Ayas, 2015: 111). Bu durum kapitalist rasyonelleşme düşüncesinin teritoryal mantığını açığa çıkarmaktadır. Rasyonelleşen müzik aslında batılı kültürel değerler doğrultusunda düzenlenmiştir. Nitekim modern müziğin üretimi; sonatlar, senfoniler, operalar gibi yapıların kalabalık çalgı grupları ile uyum içinde birlikte icra edilebilmesi, yalnızca Batı’da ortaya çıkmış bir durumdur (Tanner, 2003: 52). Bu kalabalık grupların uyum içerisinde müzik icra etmesi, tampere akort sistemi ile mümkün görünmektedir.

Diğer yandan, Weber'in "büyü bozumu" anlayışının yankılarını onun müzik analizinde görmek mümkündür. Seslerin rasyonelize edilmesiyle oluşturulan tampere akort sisteminin kullanılması, makamsal müzik icrasını imkânsız hale getirmektedir. Osmanlı müzik geleneğinden bir örnek verilecek olursa, makamsal müziği oluşturan bazı perdeler, içinde bulunulan melodik koşula göre şekil değiştirebilmektedir. Bu sesler standart değildir ve notaya dökülemez. "Sır perdeleri" olarak adlandırılan bu notaların doğrudan bir ustanın ağzından öğrenilmesi önerilir (Ayas, 2015: 113). Rasyonelleşen müzik bu perdeleri muhafaza edemez. Rasyonelleşme süreci ile makamsal müzik atmosferinin sahip olduğu büyü bozulmaktadır.

Weber'e göre büyüün bozumu, din ve sanat ilişkisinin rasyonelleşmeye bağlı ayrılığı sebebiyle de gerçekleşmektedir. Yaratıcı sanatçılığın ya da doğaçlama becerisinin orijini büyüdür. Müzik rasyonelleşme sürecine dek aşkın bir kurtuluş sunmaktadır. Din ve sanat ilişkisi muhafaza edildiği sürece sanat büyüü bozulmamış bir alan olarak kalır. Rasyonalizasyon süreci sonrasında sanat dinden özgürleşir ve kendi bağımsız değerlerini üretmeye başlar. Büyüü bozulan sanat yalnızca bu dünyaya dair bir kurtuluş sunabilir. Böylece sanat, günlük rutinden ve baskılardan kaçış aracı haline gelmektedir (Tanner, 2003: 47).

Weber, rasyonelleşme sürecini müzik üzerinden inceleyerek müziği sosyolojinin bir konusu haline getirmiştir. Bu durum, diğer büyük teorisyenlerin çalışmaları için önemli bir basamaktır. Müzik sosyolojisinin günümüzde tartışmaları hala süren en önemli teorik çerçevelerden bir diğerini Theodor W. Adorno sağlamıştır.

3. ADORNO'YA GÖRE MÜZİK

3.1 CİDDİ MÜZİK VE POPÜLER MÜZİK

Adorno felsefe eğitimi almış bir düşünür olmasının yanı sıra, Viyana'da müzik eğitimi görmüş ve yaşamı boyunca bestecilik faaliyetlerini sürdürmüş bir sanatçıdır (Dellaloğlu, 2014: 84). Adorno'nun bu durumu, bahsi geçen iki disiplini bir araya getirmesine önayak olmuştur. Müzik felsefesi, müzik sosyolojisi gibi alanlarda yaptığı

çalışmalar, kültür endüstrisi düşüncesi ile paralellik göstermektedir. Adorno için müzik, Frankfurt Okulu tarafından geliştirilen eleştirel teorinin uygulama alanıdır. Bestecilik faaliyetlerinde eleştirel bir müzik yaratmaya çalışan Adorno, fikirlerinde de kültür endüstrisi genelinde düşünülmüş şeyleri müzik özeline taşır. Adorno, dil ve müzik ilişkisi (1993) ya da resim ve müzik ilişkisi (1995) gibi alanlara değinmiş olsa da Adorno'nun müzik incelemeleri arasında en yaygın olarak ele alınanı, popüler müzik ve ciddi müzik üzerine yürüttüğü tartışmadır.

Adorno, müziği temel bir biçimde ikiye ayırmaktadır: Popüler müzik ve ciddi müzik. Kompozisyon bakımından yaratıcılık ve yenilik göstermeyen, melodilerin sıkça tekrar edildiği, gelişmiş bir armoniye sahip olmayan, doğaçlamaların sınırlı olduğu müzik, popüler müzik olarak adlandırılmıştır. Parçalar arası birbirinin yerine geçebilirlik durumu, sanayi tipi üretim ile paralellik gösterir. Popüler müzik özel bir dikkat gerektirmez, bütün yerine ritim ve tarz önemlidir. En iyi popüler müzik en çok tekrar eden üzerine kurularak toplumsal bilinç üzerinde uyutucu ve unutkanlaştırıcı bir güce sahip olur (Dellaloğlu, 2014: 86-88). Popüler müziğin arka planda çalma özelliği, insanların konuşmasına gerek kalmadığı bir ortam yaratmaktadır. Kimsenin konuşmadığı bu durumda, dinleme alışkanlıkları da gerilemektedir. Lezzet kavramı kaybedildiği için özgünlük, gelişkinlik ya da tutarlılık gibi kriterleri göz önünde bulundurmayan dinleyici, yalnızca tekrarlardan ya da "climax" olarak adlandırılan zirve anlarından zevk alır (Adorno, 2002: 288-306). Adorno'ya göre popüler müziğin temel özelliklerinden biri olan standartlaşma, sanayi üretimine dair alışkanlıkların boş zamanda da sürdürülmesi için kültür endüstrisi tarafından üretilmiş bir mekanizmadır (1941). Tekrara dayalı olan üretim biçimi, tekrara dayalı olan melodiler ile pekiştirilebilir. Bu durum iş gücü üzerindeki tahakkümün kültürel araçlar ile güçlendirilmesi olarak görülmektedir. Popüler müziğin etkisi altında kalan dinleyici, derinlemesine düşünme becerisini kaybetmektedir.

Ciddi müzik ise, dikkatli bir biçimde kurgulanmış, biçim ve içerik arasında tutarlılık barındıran, parça ve bütün ilişkisi güçlü olan, anlamak için özel bir çaba gerektiren müziktir. Dinleyicide hatırlamayı teşvik ederek (Dellaloğlu, 2014: 87) derinlemesine düşünme becerisini güçlendirir. Ciddi bir kompozisyonda esas olan bütündür, önce parçaya takılan dinleyici sonrasında bütünün farkına varır (Adorno,

1982: 181-183). Duruma özel bir hal alan ciddi müzik, tekrar ve standartlaşma unsurlarınca zayıflayarak dinleyiciyi eleştirel bir noktaya taşıma potansiyelini içinde barındırır.

Adorno'nun bu ayrımı yapmasında ciddi müziğin dönüştürücülüğüne olan inancı yatmaktadır. Marksist gelenekten gelen estetik eleştiriler daha önce de belirtildiği gibi iki kola ayrılır. İkinci kolda, sanatın biçimi gereği içerdiği toplumsal dönüştürücülüğü üzerinde duran Engels geleneği yer alır. Bu gelenekten gelen Adorno (Jay, 2014: 278-279), karmaşık bir müzik ve toplum ilişkisi tasvir etmektedir. İndirgemeci Marksist görüş etkisinden uzaklaşan Adorno, altyapı tarafından belirlenen bir üstyapı düşüncesinden, üstyapı tarafından da dönüştürülebilir bir altyapı düşüncesine doğru geçiş gösterir. Dolayısı ile müzik sosyolojisi müzik içerisinde gizli toplumsal yapıları ortaya çıkarmakla kalmaz, müziğin toplumsal yapıları dönüştürme kapasitesi üzerinde de durur (Ayas, 2015: 118). Ciddi müziği popüler müzikten ayırma çabası, onun dönüştürücü etkisini değerlendirme arzusundan doğmaktadır.

Ciddi müziğe verilen önem, Adorno'nun sanata biçtiği rolü ortaya koymaktadır. Toplumu yansıtan bir sanat anlayışı kenara bırakılmış, topluma yön veren bir sanat anlayışı benimsenmiştir. Sanatın topluma yön verebilmesi için, onun basitçe toplumun bir yansıması olmaması gerekir. Bu yüzeysel düşüncenin ötesine geçen Adorno'ya göre, sanat toplumsal gerçekliğin alanına girmez. Sanat ve toplum arasında, görünüş ve gerçeklik ikiliğine benzer bir ayrışma vardır. Toplum gerçek olandır. Çarpık ve yanlış olanı bünyesinde barındırır. Sanat ise bir görünüş olarak gerçeğe dair çelişkilerden etkilenmemektedir. Böylece sanat eseri kurulurken topluma dair yanlışlıklardan sıyrılabılır. Gerçeğe dair çarpıklıklardan etkilenmeyen kusursuz sanat eseri, topluma yön verici ve toplumu dönüştürücü bir niteliğe sahip olmaktadır (Dellaloğlu, 2014: 57).

Ciddi müziğin eleştireliliğini ve popüler müziğin tahakküme boyun eğdirici motivasyonunu örneklemek için Adorno'nun iki büyük besteci arasında yürüttüğü tartışma incelenmelidir.

3.2. ATONALİTE TARTIŞMALARI: SCHONBERG VE STRAVINSKY

1914 sonrası çağdaş müzik, iki isim öncülüğünde şekillenmektedir: Arnold Schönberg ve Igor Stravinsky. Alman müzik geleneğinin mirasını üstlenen Schönberg ilk çalışmaları ile bu geleneğe olan borcunu ödemiştir. Sonrasında ise mevcut sınırlarını zaten zorlamakta olan tonal müzikten aşamalı olarak koparak ve atonal bir dil benimseyerek, çağdaş müziğe karakterini veren bir devrim gerçekleştirmiştir (Copland, 2015: 47-51). Adorno'ya göre, Schönberg atonal bir dil benimseyerek eleştirel bir potansiyele sahip olmuştur. Çağdaş toplum çözülmeyle bir uyumsuzluğa sahiptir, Schönberg ise, kullandığı dil ile bu durumu yansıtarak onu onamayı reddeder (Jay, 2014: 292). Tonal bir müzikte, tonal merkez diğer sesler üzerinde egemenlik kurmaktadır. Bu egemenliği reddeden Schönberg her biri bir diğerine eşit on iki sestem oluşan bir müzik sistemi inşa etmiştir. Bir doğa kanunu olduğu iddia edilen tonalite (Hindemith, 2007: 184) reddedilerek hiyerarşinin olmadığı, daha eşitlikçi bir müziğin mümkün olduğu gösterilmiştir. Sadece bir besteci değil, aynı zamanda da bir kuramcı olan Schönberg'in (Dellaloğlu, 2014: 91) kompozisyon öğretisi, Adorno'ya göre toplumsal bir gerçekliği ifade etmektedir. Müzikal yapıların içinde gömülü olan anlam, besteci tarafından bilinçli şekilde yerleştirilmemiş de olsa mevcuttur (Ayas, 2015: 119). Gömülü içerik bilinç dışında üretilmektedir. Bu türden bir içeriğin analiz edilmesi, derin sosyal ilişkileri görünür hale getirir (Bilir, 2012: 192). Çok fazla uyumsuzluk kullanmak ile suçlanan Schönberg (Webern, 1998: 22) gerginlikler taşıyan bir yaşamı temsil ederek (Karolyi, 2011: 82) eleştirel bir tavır öne sürmektedir. Tonalitenin reddi, müzikteki geleneksel değerlerin tarafından bakıldığında uyumsuzluğu öne çıkarttığı için hayatta var olan sorunları işaret etmektedir. Bu tavır, kitleleri kültür endüstrisinin serbest zamanda yeniden ürettiği rızaya karşı uyarmaktadır (Esgin, 2012: 17-20).

Schönberg'in ekolünü sürdüren bestecilerden Webern'e göre ise, bu yeni müzik bir icat değil, keşiftir. Doğa kanununun reddi değil, keşfi olan yeni müzik daha önce görülmemiş derecede mükemmel bir bütünlük sergilemektedir (1998: 21-25). Müzikte yeni düzenin keşfi, doğallık ve kusursuzluk iddiasını politik bir biçimde ele almak gerekirse, bu durum sosyal anlamda yeni ve kusursuz bir düzeni incelemektedir. Bu okuma, Adorno'nun atonal müzik okuması ile paralellik göstermese de bu müziğe benzer bir politik görev yüklemektedir.

Stravinsky ise, Paris'e yeni gelmiş bir Rus besteci olarak döneme egemen olan "İzlenimcilik" akımına ayak uyduramamıştır. Yine de ilerleyen dönemlerde Fransızlardan topladığı alkışı sahip olduğu bu uyumsuz Rus karakterine borçludur. Bunun yanı sıra bir ritim virtüözü olan Stravinsky, öncesinde armoni, ezgi ve form üzerine kafa yoran Avrupa müziğine yeni bir soluk getirmiştir. Schönberg'in aksine Stravinsky tercih ettiği armoni ile tonaliteyi reddetmemiş, onu geliştirmiş ve bir adım daha ileri taşımıştır. Politonalite (çok tonluluk) unsurunu kullanan Stravinsky bilinen armoni ilkelerini farklı bir biçimde tekrarlamıştır (Copland, 2015: 51-53). Adorno'ya göre, Stravinsky bunu yaparak modern toplumdaki sorunları göz ardı etmektedir (Jay, 2014: 293). Bu durum, bestelerinde kompleks yapılar kullanan Stravinsky'nin popüler müzik örnekleri ile aynı kategoride sınıflandırılmasına sebep olmuştur (Ayas, 2015: 123). Eleştirel müzik ve onayan müzik gibi bir ikilik üzerinden düşünüldüğünde, Stravinsky'nin mevcut yapıları geliştirmesi, güzelleştirmesi ve onları kullanması, onun toplumsal yapıda var olan problemleri biraz parlatarak yeniden önümüze sunduğu şekilde yorumlanmaktadır. Bu onayıcı bir kültürel tavra karşılık gelir.

Schönberg'in bilinçli bir devrimcilik rolü içerisinde olmadığı bilinmektedir. Schönberg, Adorno'nun kendisine yüklediği eleştirel tavrın sosyal yankıları ile ilgili bir kaygı taşımamaktadır. Aksine Schönberg'in ekolünü takip edenler burjuvazinin toplumdan en uzaklaşmış kesimlerini oluşturur (Ayas, 2015: 127). Stravinsky ise devrim kavramını temelden reddetmektedir. Ona göre devrim, başladığı yere dönen bir yolculuktur. Devrim süreçleri geçici bir kaos oluşturur ve sanat bunun tam tersidir. Bu düşüncelerine rağmen Stravinsky, hakiki bir tavır sergileyen ve kendi içerisinde tutarlı olan Schönberg'in müziğine hakkını teslim eder. Yine de Schönberg'in özgürleşmeye dayalı dürtülerine karşılık olarak, Stravinsky gerçek özgürlüğü sınırlandırmaların içinde bulmaktadır. Ona göre, özgürlük alanını keşfetmenin yolu kendini dar bir çerçeve içinde sınırlandırmaktır (2011: 16-55). Görünen o ki besteciler kavramları hala müzik dünyalarını temel olarak değerlendirmektedir. Her iki besteci de Adorno'nun taşıdığı kaygılara benzer kaygılara sahip değildir. Birer besteci olarak sahip oldukları ideolojiler siyah ve beyaz netliğinde zıt noktalara konumlanmış bir karşıtlık oluşturmamaktadır. Bu durum yine de Adorno'nun analizini devre dışı bırakmaz. Adorno'nun sanat anlayışına göre - sanatçılar bu durumun bilincinde olsun ya da olmasın - sanatın eleştirel gücü onun biçiminde örtülü olarak daima mevcut olacaktır (Dellaloğlu, 2014: 72).

Bu tez, caz müziği üzerine uygulamaya dayalı bir inceleme içerir. Bu durumda, Adorno incelenirken onun caz müziği üzerine düşünceleri tartışılmalıdır. Adorno'nun caz müziği üzerine düşünceleri, kendisinin de ifade ettiği şekilde popüler müzik kategorisi içinde ele alınmaktadır.

3.3. ADORNO'YA GÖRE CAZ MÜZİĞİ

Caz müziğini Avrupa müziğinden farklılaştıran üç unsur vardır: Bunlar “swing” kelimesi ile ifade edilen özel zaman anlayışı, doğaçlamaya bağlı müzikal üretim koşulları, tını ve cümlelemede bireysel ifade biçimi olarak sıralanabilir (Berendt, 2010: 507). Bu unsurların son ikisi (doğaçlama ve bireysel ifade), Adorno'nun caz çalışmalarında ele alarak sosyal meseleler ile ilişkilendirdiği unsurlardır. Adorno, caz müziğine karakterini veren dinamiklere karşı negatif bir tavır takınır ve caz müziğini onayıcı bir popüler müzik olarak ele alır. Ona göre, caz müziği kendisini inşa etmemiştir. Hafif müzik üzerine caz elbisesi giymiştir (1997: 121) Yine de Adorno'nun caz müziği üzerine çalışmalarını Frankfurt Okulu düşüncesine genellemek güçtür. Marcuse, blues ve caz müziğini eleştirel müzik biçimleri olarak ele almaktadır. Bu durumda, Adorno'nun caz müziği üzerine çalışmalarının Frankfurt Okulu düşünürlerince tam anlamıyla kabul edilmediğini söylemek mümkündür (Dellaloğlu, 2014: 96).

Adorno, caz müziğinin ritmik anlayışını dans müziğinin ve marş ritminin bir sonucu olarak görmektedir. Marş ritminin etkilerini barındıran caz, ordu geleneğine sahiptir ve faşizm tarafından kolaylıkla kullanılabilir. Ritmik yapı içinde tercih edilen senkopasyon biçimi zayıf zamanı vurgulayarak yanlış bir ritim yapısını öne çıkarmaktadır (1989-90: 45-61). Caz müziğine Adorno karşıtı bir taraftan bakılacak olursa, aynı unsurlar bir zenginlik olarak okunabilir. Berendt'e göre melodik ve armonik konularda hayranlık uyandıran Avrupa geleneği ritmik bir kısırlık içerisindedir (2010: 275). Adorno, ritmik gelenekte kısırlığa alışkın bir Avrupalı olarak, caz müziğindeki ritimlere ve vurgulu zamanlara yabancılaşarak onu eleştirme eğilimine sahiptir. Vurguyu güçlü zamandan alıp zayıf zamana taşıyan bir müziğin sosyal meselelere dair eleştirel bir potansiyel taşıdığı, caz müziğinin önemli bir okuması olarak görülebilir.

Doğaçlamaya bağlı müzik üretimi, Adorno tarafından eleştirilen bir diğer unsurdur. Ona göre, doğaçlanan anlar caz müziğinin standartlaşmış olan meta karakterini maskeleyerek için vardır. Doğaçlama unsuru ile ustalık sergilemek için tercih edilen eserler ise kompozisyon açısından basit ve ilkeldir (1989-90: 48-55). Doğaçlama unsuru Adorno'ya göre, aslında temel biçimlerin tekrarlanmasından ibarettir. Böylece caz, sahte bireysel ve sözde doğaçlamacı olarak değerlendirilmiştir (Jay, 2014: 297). Avrupa müziği geleneğinde besteye ve besteciye verilen değer bilinmektedir. Bu anlamda Adorno yine ciddi müzik olma kriterlerini besteyi merkeze alan Avrupalı bir düşünce yapısı ile belirlerken, icranın ürettiği değeri göz ardı etmektedir. Avrupa müziği geleneğindeki bir beste, gerekli teknik beceriye sahip tüm icracılar tarafından benzer şekilde yeniden üretilebilmektedir. Doğaçlamacı olan caz müziğinin iddiası ise sınırlı bir veriye sahip olan caz bestesinin her icracı tarafından kişisel duygu durumu ve sahip olunan maneviyat çerçevesinde özgün bir biçimde yorumlanacağı yönündedir. Böylece caz müziği, bireysel bir ifade biçimi olarak değer üretir (Berendt, 2010: 188-189). Çağdaş müzisyenler tarafından ise caz, ölü bir müzik geleneği olarak değerlendirilse de, doğaçlamanın üst seviye sanatsal değerler yaratabileceğini Batı müziğine hatırlatması açısından önemli bulunmaktadır (Bailey, 2011: 77).

Adorno, caz üzerine çalışmaya başladığında henüz Amerika'da bulunmamış ve caz müziğine canlı olarak temas etmemiştir. Caz müziğinin eleştirel potansiyelini görmeyi reddeden Adorno, Avrupalı etnosentrizmi sergilemek ile suçlanmıştır (Jay, 2014: 296-297). Avrupa müziğine yaklaşırken oluşturduğu kategorileri önemli bir takım yapısal farklılıkları göz ardı etmek pahasına diğer müziklere de uygulayarak onların eleştirel potansiyellerini göz ardı etmektedir. Ek olarak, takınılan elitist tavır ve mevcut kavramsallaştırma eksikleri sebebiyle de son birkaç on yılda eleştirilmiştir (Güven & Ergur, 2014: 4). Witkin'in daha ılımlı olan yaklaşımına göre Adorno, avangard caz dönemine dek bilgilidir ve Oxford caz çevrelerinde bulunmuştur. Yine de ABD'de yaşanan caz performansı kültürüne katılmadığı için tavırlarında bir değişim görülmemiştir (2000).

4. BOURDIEU'YA GÖRE SANAT

4.1. BEĞENİ YARGISI OLUŞTURMAK

Beğeni yargısının sınıflayıcılığını incelemeyden önce beğeni kavramının ortaya çıkışını analiz etmek gereklidir. Bourdieu'nun kuramsallaştırdığı beğeni teorisi büyük ölçüde Kant'ın mirasıdır. Kant'a göre beğeni, bir çıkar olmadan hoşlanma ya da hoşlanmama tercihini ortaya koymaktır. Bu durumda hoşlanılan şey ise güzeldir. Güzel, hoş ve iyi arasında ayrıma giden Kant bu üç kavramı şöyle tanımlar: Hoş, duyum üzerine dayanması ve derin düşünme gerektirmemesi ile güzel olandan ayrılır. Güzel ise, derin düşünme gerektirir. Çıkarlı ve özgürdür. Güzel olana dair beğeni yargısının çıkarlardan yalıtılmış olması, herkes için geçerli olma talebinde bulunmasını sağlar. Hoş olana dair beğeni herkese göre değişebilirken, güzel olanın beğenisinde nesnellik vardır. İyi ise, akıl ile bulunan bir kavramdır. İyi kavramı, iyi olan nesnenin ne tür bir şey olması gerektiğine dairdir (2016: 42-46). Güzelin beğenisindeki nesnellik iddiası, beğeni üzerine tartışma yürütmeyi mümkün hale getirmektedir. Beğeni yargısının evrensellik talebinde bulunması, farklı türden beğeni yargıları arasında yaşanan çatışmaların sebebidir. Kant'ın beğeni yargısını sosyolojize etmediği bilinmektedir. Yine de bu bireyselleşmeye sonradan yöneltilen eleştiriler sayesinde, sınıfları temsil edecek şekilde somutlaşan beğeni yargısı, bu yargıya sahip olan sınıflara ait dinamiklerin analizi için kullanılan bir araç haline gelmiştir.

Bourdieu meşruluğu egemen sınıfın beğenisine teslim eder. Sebep oldukça basittir: Nesnel olan güzelin beğenisi derin düşünmeye dayalıdır. Eğitim açısından zengin olan egemen sınıf fraksiyonlarında bu gerekliliği sağlayan meşru beğenin somutlaşması mümkündür. Meşru beğeniye, ortalama beğeni takip eder. Meşru sanatların kıyıda kalmış yapıtları ya da meşrulaşmakta olan sanatların önemli yapıtları ortalama beğeniye oluşturur. Yaygın olarak orta sınıflarda rastlanır. Popüler beğeni ise hafif yapıtlarda karşılığını bulur ve halk sınıflarına aittir (2015: 32). Eğitim sermayesi azaldıkça beğeni yargısı da meşruiyet kaybetmektedir. Beğeni yargısının meşruiyet derecelerine sahip olması, eğitim sermayesi üzerinden sınıflama yapılmasını mümkün hale getirir.

Farklı bir düşünce kanalından ilerleyen Simmel ise simetriye dair estetik dürtülerden bahsederken aslında beğeni yargısına dair bir teori ortaya koyar. Aşağı düzey estetik kaygılar simetrik şekilde yapılan nesnelere üretmektedir. Simetri, tek bir noktadan geniş bir alan üzerinde tahakküm kurmayı mümkün hale getirir. Mısır piramitleri Doğu despotizminin kusursuz bir örneği olarak örneklendirilmiştir. Piramitleri inşa eden estetik dürtü, yukarı çıktıkça avantajlı hale gelen fakat sayıca azalan simetrik bir toplumu da öne sürer. Estetik değerler derinleştikçe kişi düzensiz ve asimetric tercihlerde bulunmaya başlar. Simetrinin tüm avantajlarına rağmen yaşam yine de içgüdüsel, duygusal ve irrasyoneldir. Bu durumun kabulü, estetik yargılar derinleştikçe asimetric yapıya dönüşü gerektirir (Tanner, 2003: 55-57).

Bu çalışma, beğeni yargısını sınıfsal konular ile ilişkili olarak ele almaktadır. Uygulamalı kısımda yürütülen tartışma, büyük ölçüde beğeni yargısının sınıfsal konular ile ilişkisinden beslenmektedir.

4.2. SINIFSAK KUNUMLAR VE BEĞENİ FARKLILAŞMASI

Beğenin sınıflayıcılığı Kant estetiğinden etkilenen Bourdieu'nun düşüncelerinde ortaya çıkar. Beğenin sınıflayıcılığından bahsetmeden önce, sınıf kavramının sınırlarını dikkatlice belirlemek önemlidir. Bourdieu'nun sınıf kavramı farklı kaynaklardan beslenmektedir: Üretim araçlarıyla ilişkili Marksist sınıflar, Weberci statü gruplarıyla ilişkilendirilerek yeni bir sınıf kavramı tanımlanmıştır (2015: 15).

Bilindiğı üzere, Marks ve Engels modern çağda oluşan sınıfları burjuvazi ve proletarya olarak tanımlar. Buharlı makine devrimi ile ortaya çıkan sanayi milyonerleri, kitleleri tahakküm altına alan modern burjuva haline gelmiştir. Burjuvazi elinde tuttuğı üretim araçları ile üretim ilişkilerini ve toplumsal ilişkileri kontrol eder. Üretim ilişkileri sınıfsal yapıyı ve sınıflar arasındaki ilişkiyi belirlemektedir. Emekleri ile sermayeyi artıran ve yaşayabilmek için bir işte çalışma zorunluluğuna sahip olanlar ise proletaryayı oluşturur. Modern emekçi sınıfı kol emeğini satmak zorunda olan bireylerden oluşur. Makinenin bir uzantısı haline gelmiş kişiler hayatta kalmak pahasına çalışmakta ve yabancılaşmaya maruz kalmaktadır (Marx & Engels, 2014).

Weber'in sınıf kavramı Marks'ın tanımladığı sınıfa benzer bir şekilde kurulur. Yaşam olanaklarının nedensel ögesindeki ortaklık, bu nedensel ögenin ardında yatan ekonomik çıkarlar, işgücü piyasalarında bu ögenin temsil edilmesi şeklinde ifade edilen üç temel unsurun hayata geçmesi ile Weberci anlamda sınıf kavramı oluşturulur (2004: 267-283). Bourdieu'nun faydalandığı statü grupları ise, sınıfı oluşturan unsurların üzerine manevi ve maddi değerlerin eklenmesi ile ortaya çıkar. Giyinme, yiyecek tercihleri, çeşitli beğeni kriterleri ya da hayat tarzını oluşturan unsurlar statü gruplarını tanımlamaktadır.

Weber etkisini Bourdieu'nun sınıf anlayışında görmek oldukça kolaydır. Bourdieu Fransız toplumunu sınıflarken gıda tüketimi, müzik tercihleri, okuma alışkanlıkları gibi unsurlardan faydalanır. Bourdieu'da işçi sınıfı, küçük burjuvazi, orta sınıf, üst sınıf gibi sınıflarla karşılaşılır. Bahsi geçen sınıflar büyük ölçüde ekonomik konum ile şekillenirken, kültürel sermaye üzerinden de alt fraksiyonlara ayrılır. Tekbiçimlilik gösteren sınıf eksenli kültürel kalıplar habitus kavramını oluşturur (2015: 16). Habitus, toplumsal yapılar ve toplumsal pratik arasında ilişki kuran kalıplardır. Sınıflar ile alt fraksiyonları, sahip oldukları habitus ölçüsünde sermaye biriktirebilmektedir (Ayas, 2015: 142). Toplumsal yapıların içselleştirilerek pratiğe dökülmesi ile tanımlanabilen habitus, Bourdieu tarafından "bedene işlemiş sermaye" olarak ifade edilir (2015: 177).

Bourdieu'nun sınıflarında Marksist etki, daha dolaylı yoldan tespit edilebilir. Müzisyenlik örneği ile durumu açıklamak gerekirse, bestecilik ya da icracılık üzerine uzmanlaşmak isteyen birisi buna izin verecek miktarda zamana sahip olmalıdır. Bu zamanın satın alınması gerekir. Bu becerilere uzun yıllar yatırım yapmadan ekonomik bir karşılığın alınma ihtimalinin düşüklüğü göz önünde bulundurulursa, geriye kalan tek seçenek kişinin bir işte çalışmak zorunda kalmayacak kadar paraya hali hazırda sahip olmasıdır. Böylece ekonomik sermaye, sosyal sermaye üzerinde Marksist anlamda kurulan bir ilişki ile belirleyici hale gelir (Ayas, 2015: 140).

Bu anlayışla beğeni yargısının sınıflayıcı etkisi ele alınacak olursa, daha eski tarihlerden bu yana sınıflayıcı durumun süregeldiği gözlemlenebilir. Sanatçının bağımsızlığına henüz sahip olmadığı Rönesans öncesi dönemde sanatçı düşük statüye sahip bir işçi olsa da, onları istihdam eden krallar ve soylular hamilik yaptıkları sanat

üzerinden kayda değer bir itibar elde etmekteydi (Shiner, 2013: 102). Rönesans öncesi dönemde statü sahibi kimselerin itibarlarını pekiştirmek için beğeni unsurunu bir araç olarak kullandıkları yukarıdaki örnekte görülmektedir. Sonrasında ise bağımsızlığını kazanan sanatçının kendisi itibar sahibi olmuştur. İşlevden, basit zevklerden, ahlaktan ve bilimden bağımsız olan sanatın (Kant, 2016) yaratıcısı, insanlığın en yüksek uğraşlarından biri ile ilgilendiği için ayrıcalıklı bir statü elde eder (Shiner, 2013: 255).

Bourdieu, Avrupalıların sanat müzelerine gitme alışkanlıklarını çalışırken, yüzyıllardır süregelen sınıf ve beğeni ilişkisine dair gerçekleri açığa çıkarır. Ziyaretçilerin mesleki dağılımlarını sorgulayan Bourdieu şu sonuçlara ulaşmıştır: Katılımcıların %1'i işçiler, %5'i zanaat ve ticaret erbapları, %23'ü çalışanlar ve orta kademe memurlar, %45'i ise üst sınıflardan oluşmaktadır. Halk sınıfları bir ziyaret için ortalama 22 dakika, orta sınıflar 35 dakika, üst sınıflar ise 47 dakika harcamaktadır. Sanat eserlerinin tercihleri de sınıflara göre değişmektedir. Kültür düzeyi yüksek ziyaretçiler en yenilikçi eserler arasından tercihler yaparken, herkesin tanıdığı klasikler köylü ve işçi çocuklarınca tercih edilmektedir (2011: 30-81). Bu nitel ve nicel veriler ışığında farklı toplumsal sınıfların, aynı sanat formunu farklı biçimlerde tükettiği söylenebilir. Yine de sanat tüketiminde çok belirgin olan bu sınıfsallığı yorumlarken, sanatın işlevini sınıfsal konumu pekiştirme arzusuna indirgemekten kaçınmak gerekir. Sanat tüketimine dair alışkanlıklar ve sınıfsal pratikler paralellik gösterse de, deterministik bir biçimde sebep sonuç ilişkisine bağlanamazlar.

Bourdieu kültürel sermayenin aktarılmasında eğitime büyük bir önem yükler. Eğitim ise, kesinlikle basit anlamıyla okul eğitimi değildir. Okul eğitiminin ötesine geçen iki unsur öne sürülmektedir: Toplumsal köken farklılıklarına dayalı aşinalığın yarattığı fark ile okulda öğretilmemesine rağmen eğitim pazarında değer kazanan unsurların yarattığı fark. Bu iki unsur klasik kültürün geleneklerinden uzaklaşıp daha az meşru olan yeniliklere doğru uzandıkça belirgin hale gelmektedir (2015: 101). Mikro düzeyde aile, makro düzeyde toplum kültüründe yer alan sanatsal sermayenin sonucu olarak fark yaratan bu unsurlar, okul eğitimine rağmen vücut bulan bir eşitsizlik durumu oluşturmaktadır. Bu anlayış Bourdieu'nun diğer çalışmalarında da pekiştirilmektedir. Müzede sergilenen eserlere ulaşım herkese tanınan bir hak olmasına rağmen, müzede yer alan eserlerden gerçek anlamda yararlanma durumu sadece kültürlü sınıfların

ayrıcalığındadır. Yön okları, kitapçıklar, tanıtım ibareleri gibi sanat eserlerine ulaşımı mümkün hale getiren unsurlar eserden faydalanmaya dair büyük bir fark yaratmamakta, yalnızca kişilere bilgisizliklerine rağmen orada bulunma hakkını tanımaktadır (2011: 57-71). Bu durum sanatın tüketimini katı bir biçimde sınıflar. Erken yaşta edinilen yatkınlıklara ve okul dışı bilgilere ihtiyaç duymayan, hatta hiçbir ön bilgi gerektirmeyen yeni ve popülist bir sanat anlayışına geçiş yapılmadığı sürece sanatın sınıflayıcılığı üzerinden Bourdieucu kategorilerle yapılan sosyoloji önemini sürdürecektir. Okul eğitimi eşitleyicilik konusunda yetersiz kalırken, toplumsal kökene bağlı eğilimler öne çıkacaktır.

Eğitime bağlı olan beğeni yargısı anlamsız, tuhaf, çirkin ve iticiye duyulan ilginin düzeyi ile de ayırıcı bir niteliğe sahip olur. Kant estetiğini göre “hoş” olan ile yüzeysel bir biçimde baştan çıkan avama karşı, üst sınıf mesafe almaktadır. Gün batımı veya manzara gibi popüler beğenin alışıldık nesnelere ahmakça ve gülünç olarak niteleyenler; lahanalar, araba kazası ya da hamile kadın gibi genelgeçer bir toplumsal anlamı olmayan ve ilk bakışta “hoş” görünmeyen nesnelere “güzel” olarak nitelemeye eğilim göstermektedir (Bourdieu, 2015: 60-62).

Beğenin sınıflayıcılığı çoğu kez, beğenilmeyen şey üzerinden de çalışır. Üst sınıflar beğenilerini neyi beğendikleri değil, neye tiksinti duydukları üzerinden açıklamaktadır. Bu durum, beğeni türleri arasında karşıtlık yaratılmasına önayak olur ve bu karşıtlık üzerinden toplumsal ayrıcalıkların altı çizilir (Ayas, 2015: 138). Beğenin beğenilmeyen şey üzerinden açıklanması, toplumsal düzeyde bir ötekileştirme mekanizması olarak görülebilir.

Müzik özelinde bir inceleme yapmak gerekirse, Bourdieu müziğin en saf ve ruhani sanat olduğunu öne sürer. Müziğe karşı ilgisizlik materyalist bir kabalığı ifade eder. Hiçbir şey söylemeyen müzik, dünyayı yoksayarak kendi gerçekliğini kurmaya en yakın olan sanattır. Beden ve ruh ikiliği üzerinden düşünülecek olursa, bedenin kabalığından uzaklaşarak ruh ile yakınlaşmak için derin bir müzik beğenisine sahip olmak, burjuva ideallerini yansıtır. Müziğin sınıflayıcılığı konusunda çoğunlukla klasik müzik eserleri ve halk müziğine yer veren Bourdieu, caz müziği ve şanson gibi yüksek sanat olma yolunda ilerleyen gelenekleri de iyi eğitilmiş üst sınıfların meşru beğenisini oluşturan unsurlara dâhil eder. Sanatsal iddiası olmayan, yaygınlaşmış “hafif” eserler ve

halk şarkıları beğenide tabanı oluştururken, Ravel ve Bach gibi bestecilerin iddialı eserleri “yüksek” eserler olarak tavanı oluşturur (2015: 30-36).

Bourdieu'nun kuramsal çerçevesi müziğin her stili için güçlü bir biçimde açıklayıcı olsa da, caz müziği üzerine yapılan bir çalışma için birçok perspektiften yalnızca bir tanesidir. Bir diğer çerçeve, Becker'in kurguladığı sanat dünyaları ve caz müzisyenleri üzerine yaptığı uygulamalı çalışma ile sağlanmaktadır.

5. BECKER VE SANAT DÜNYALARI

5.1. MÜZİSYENLER VE HARİCİLER

Bu çalışmanın Bourdieu ile ilgili bölümünde sanatsal beğenin ayrıştırıcılığından ve bu vasıtayla üretilen hiyerarşiden bahsedilmektedir. Çizilen bu resimde eksik kalan kısım ise, sanatçının sanat vasıtası ile kendisini toplumdan ayırmasıdır. Sanat icracıları kullandıkları biçimin süslülüğü ile dışlayıcı bir tavır takınırken, “ben ve öteki” arasında bulunan toplumsal katmanları derinleştirmektedir (Sam, 2007: 70). Ötekileştirme süreci sanat dünyalarının katılımcılarından tüketicilerine doğru işlediği kadar, ters yönde de işleyebilir. Bu durum müzisyenleri müzisyen olmayanlar için, müzisyen olmayanları da müzisyenler için harici konumuna sokabilmektedir. Becker'in “Hariciler” (2015) çalışması caz müzisyeninin bakışını merkeze alarak, dinleyiciyi harici olarak tanıtan bir dil kullanmaktadır.

Öncelikli olarak müzisyenlerin ortaya koyduğu dışlayıcı tavır ele alınacak olursa şu durum göze çarpmaktadır: Müzisyene göre suçlu, müzikten anlamayan dinleyici ve müzisyeni bu insanlara müzik yaparak geçim sağlamaya mahkûm eden sosyal yapıdır (Ayas, 2015: 191). Beckerci bakış açısıyla yaklaşıldığında, müzisyenin diğerini ötekileştirmesi, müzisyene göre diğerinin kendisini zorla ötekileştirtmesidir. “Hariciler” (2015) çalışmasında yürütülen alan araştırmasına göre dinleyiciler, müziği derinlemesine kavrayamamalarına rağmen bir satın alma gücü oluşturarak bir takım müzikal değerlerin basit eğlenceye yönelik zevkler uğruna kullanılmasına önayak olmaktadır. Müzisyenin bu zorunda kalmışlığı, diğerlerini ötekileştirmesi ile sonuçlanır.

Müziyenler ve dinleyici arasındaki gerilimli duruma karşı gelebilme düzeyi, müziyenler arasında hiyerarşiyi oluşturur. Becker'in evreninde yer alan icracılara göre çalmaya değer olan müzik caz müziğidir. Dolayısı ile idealist bir biçimde yalnızca caz müziği icra eden müziyenler, aşkın becerilerini ticari sebepler için ödün vererek harcamaz. Bu müziyenler hiyerarşinin tavanını oluşturur. Başarılı olma zorunluluğu hisseden ve bu uğurda yapılacak hareketin ticarileşmek olduğunu gören müziyenler ise yaptıkları müziği müziyen olmayanların istekleri doğrultusunda şekillendirir. Bu durum, diğer müziyenlerin bu kişiye duyduğu ve kişinin kendisine duyduğu saygının yok olması anlamına gelmektedir. Bu müziyenler ise hiyerarşide tabanda yer almaktadır (Becker, 2015: 113). Caz davulcusu Can Kozlu bu durumu şu şekilde ifade eder: “Bir ara Nilüfer’le de çalıştım. Pop müziyenleri ile çalışmam bazı cazcıları rahatsız etti. Aslında bunları yaparken bir yandan da Kerem Görsev’le çalışıyor, CD kaydediyordum. Ama her ülkede olduğu gibi burada da caz polisi var.” (Akyol, 2016: 115).

Müziyen ve dinleyici arasındaki çatışma, mikro düzeyde müzikal meseleleri ilgilendirirken makro düzeyde toplumsaldır. Müziyen onu farklı, özel ve sıradışı kılan bir beceriye sahiptir. 1800’lerde ortaya çıkan ve sonrasında müzik piyasasına egemen olan “Beethoven paradigması” ile hamilik sisteminden özgürleşen sanatçı (Goehr, 2007: 205-243) şimdi de piyasada talep gücünü oluşturan dinleyici tarafından zincirlere vurulmuştur. Müziyen sahip olduğu bu beceriler sebebiyle, buna sahip olmayan haricilerin denetiminden kurtulması gerektiğini düşünür. Sahip olunan beceri kutsallaştırılarak öğrenilmesi mümkün olmayan, başından beri kişinin içinde olması gereken bir şey olarak gösterilir. Böylece harici olan kişiye alınan mesafe iyice keskinleştirilir. Bir müziyenin bir diğer müziyene ne çalması ve nasıl çalması gerektiğini söylemesine dair güçlü bir yasaklama mevcutken, bir haricinin bu konuda otorite sahibi olması düşünülemez. Mikro düzeyde müzikal süreçlerde işleyen bu mantık, makro düzeyde toplumsal süreçlere taşınır. Böylece, müziyene ne çalması gerektiği söylenemez düşüncesi, müziyene ne yapması gerektiği söylenemez düşüncesine dönüşmektedir. Bu anlayış toplumsal normları küçümseyen bir müziyen modeli üretir (Becker, 2015: 116-117).

Bu durum Rönesans'tan bugüne dek süregelen sanatçı imgesinin bugün de devam ettiğini göstermektedir. Sanatçının yeteneklerinin çocuk yaşta fark edilir bir düzeye gelmesi ya da sanatçının bir öğretmeninin olmaması (Kris & Kurz, 2013: 16-23), sonradan öğrenilmesi mümkün olmayan, doğuştan sahip olunması gereken müzisyenlik becerisine inanan düşünce ekolüyle paralellik gösterir. Sanatçının toplumsal normların üzerinde olduğu anlayışı ise tarih boyunca sanatçılara atfedilen şakalar ve zekice sözler ile pekiştirilebilir (Kris & Kurz, 2013: 107).

Bu ayrışma durumu, müzisyenlerin hayatlarını oldukça zorlu dinamikler eşliğinde kurmak zorunda kalmasına sebep olur. En büyük zorluk elbette haricilerin sanatsal denetiminden sıyrılmaktır. Müzisyenlerin ebeveynleri, eşleri ya da çocukları da müzisyen olmadığı takdirde müzisyenin müziğe duyduğu bağlılık ailevi sorunlara gebe olacaktır. Bu bağlılık anlaşılmaz, yanlış anlaşılır, müzik kariyerinin yönünü değiştirir yahut kariyeri sonlandırır. Bir diğer zorluk ise çoğunlukla karşılaşılan düzensiz iş, güvencesizlik ve zorlu çalışma saatleridir. Becker, müzik işlerini şu şekilde kategorize eder: En altta sendikanın ücretini nadiren sağlayabilen düzensiz işler vardır. Bir sonraki seviye ücret ve takdirin düşük olduğu tavernalar, gece kulüpleri, striptiz kulüpleri gibi yerlerde bulunan düzenli işlerdir. Bir üst seviyeyi biraz daha saygın küçük kulüpler ya da salonlardaki düzenli işler oluşturur. Dördüncü sırada iyi müzisyenler ile icra edilen, en iyi kulüp ve otellerde çalışılan iyi maaşlı işler vardır. Hiyerarşinin tepesinde ise radyo, televizyon ve tiyatrolardaki kadrolu işler vardır. Maaşlar iyi, çalışma saatleri kısadır (Becker, 2015: 134-136). Dördüncü ve beşinci sıradaki işler dışında kalanlar, düzenli bir aile yaşantısına müsaade etmekte zorluk oluşturacak ve toplum tarafından kolayca kabul görmeyecek işlerdir.

5.2. ORTAKLAŞA BİR FAALİYET OLARAK SANAT

Bir aktivite olarak müzik ekolünden gelerek müziğin sosyolojisini yapan Becker (Roy & Dowd, 2010: 9-11), sanat dünyaları fikrini oluşturarak müziği ortaklaşa yapılan bir faaliyet biçiminde ele alır. Sanat eserinin ortaya çıkması için gerekli faaliyetleri listeleyen Becker, uzun ve detaycı bir liste aracılığıyla büyük resmi görmeye çalışmaktadır. Becker başlangıca fikri koymaktadır. Fikir, eserin ne ve nasıl olacağına

dair bir fikir olmalıdır. Bu fikir uzun bir zaman ve konsantrasyon da isteyebilir, kısa bir süre içinde bir sürpriz olarak da ortaya çıkabilir. Üstün bir yaratıcılığın ürünü ya da bilindik formüllerin tekrarı şeklinde kurulmuş olabilir. İkinci aşama olarak ise tasarlanan fikrin uygulanması vardır. Bu aşamada fikir halinde olan şey vücut bulur. Duyulabilen, görülebilen, dokunulabilen bir şey haline gelir. Sonraki aşama fikrin gerekli araçlar ile uygulanmasını gerektirir. Yazılı hale getirilmiş müziğin icra edilmesi, yazılı bir oyunun sahnelenmesi bu durumu örnekleyebilir. Bir diğer katman ise lojistik faaliyetler ile alakalıdır. Bir enstrümanın yapım süreci, uygun sahne kostümlerinin dikilmesi, gerekli teknolojinin üretilmesi gibi faaliyetler ve bu nitelikteki malzemelerin sanatçılara ulaştırılması gibi unsurlar bu aşamayı tanımlar. Bir sonraki ayak ise destek faaliyetlerdir. Birinci dereceden sanat değeri üretmeyen, yine de sanatın üretilmesi için zorunlu olan aktiviteler bu kategori altında tanımlanmıştır. Sahnenin kurulumu, resimlerin çerçevelenmesi, yazılı eserlerin kontrolü ve düzeltilmesi destek faaliyetlerin bazılarıdır. Bu aşamaya dek yapılan her şey sanat eserini üretmiştir. Yine de sanat dünyalarının sürekliliği için iki gereklilik daha vardır. Bunlardan ilki üretilen eserin tüketilmesi, takdir edilmesi ya da esere farklı türden bir geri dönüş yapılmasıdır. Bu tür dışavurumlar sanat eserinin ürettiği değeri tasdik eder. Diğer faaliyet ise sorgulama, anlamlandırma ve estetik yargılar geliştirme biçiminde yürütülür. Bu durum, yukarı ve aşağı sanat gibi kavramları tanımlarken eleştireliliği sebebi ile sanat üretiminin gelecekteki yönünü belirler (2013: 36-39).

Becker'in sanat dünyalarında her sanat dünyasının sahip olduğu özgün yapı kabul edilmektedir. Farklı stillere ait dünyaların analizini yapan Becker, klasik müzikte bestenin icraya olan üstünlüğünden söz eder. Caz müziğinde ise, beste yalnızca çerçeveyi sunarken, icra sanat unsurunu doğurmaktadır. Rock müziğinde icra ile beste eşit düzeyde saygı görür (Ayas, 2015: 198-199). Bu iddia Adorno'nun caz müziğine getirdiği eleştiriye karşı öne sürülebilir. Adorno "Caz Üzerine" adlı çalışmasında beste unsurunun zayıflığı üzerinden caz müziğini eleştirmektedir (1989-90: 55). Bu anlamda Becker'in sanat dünyalarının gösterdiği esneklik, Adorno'nun etnosentrik açıklamalarına kıyasla büyük resmi görmeye daha yakın görünmektedir.

Becker'in teorisi yenilikçi hareketler ile ilgili de kapsamlı bir açıklama sunmaktadır. Sanat dünyalarının katılımcıları yerleşik işbirliğini sürdürerek, sanat

dünyalarını tekrara dayalı bir şekilde yeniden üretirler. Böylece zaman, enerji ve kaynak tasarrufu yapılırken, aktörlerin değişimi durumunda işbirliği unsuru zarar görmemiş olur (2013: 71). Yenilikçi eserlerin kendine yer bulması için ise yeni bir sanat dünyası yaratılması gereklidir. Yeni destek kaynakları, personelin yeni işbirliği ağınca örgütlenmesi, malzemelerin yeni sanata uygun bir biçimde yeniden üretimi gibi zorluklar, yenilikçi hareketlerin yaygınlaşmasında ortaya çıkan problemlerin sebebi olarak görülebilir. Bu yeni dünyanın devinen bir süreç içine girmesi için yeni bir estetik teorisi, yargılama ve eleştiri standartları da geliştirilmelidir (2013: 202). Bu durum sanat alanındaki yenilikçi hareketlerin ne kadar sanat olduğuna dair ölçütün farklı bir yerde aranması gerektiğini ortaya koyar. Eski sanatı kapsayan estetik teorilerin kriterlerince yeni sanat değerlendirildiğinde, elbette onun bir sanat olmadığı sonucuna ulaşılabacaktır. Yeni sanat hareketlerinin kabul görmesini sağlayan şey, onun kendi dünyasını kurarak süregelen bir düzen oluşturmasında yatmaktadır.

6. POPÜLER MÜZİK TARTIŞMALARI

Popüler müzik tartışmaları, popüler müziği dinleyen kitlenin nasıl tanımlandığı etrafında şekillenmektedir. Bu çalışma dâhilinde iki ayrı ekol tartışılmıştır. Frankfurt Okulu düşünürlerinin kitle tanımlamasına karşılık olarak Birmingham Okulu'nun kitle tanımlaması öne sürülerek popüler müziğin ne olduğuna dair bir tartışma yürütülmüştür. Frankfurt Okulu düşünürlerince karamsar bir şekilde tanımlanan, manipüle edici kitle kültürü (Adorno, 2016: 109-119) Birmingham Kültür Kuramı tarafından popüler kültür adıyla, bir mücadele alanı olarak tasvir edilmiştir. Bu mücadele halktan yükselen kültür ile yukarıdan dayatılan kültür arasındaki hegemonya mücadelesidir (Erol, 2009: 23-73).

Popüler kültür çalışmaları, caz müziğini konumlandırmak adına önemli yer tutar. Caz müziği, hem Frankfurt Okulu kuramcıları hem Birmingham Okulu kuramcıları tarafından popüler müzik altında ele alınarak tartışılmıştır. Dolayısıyla, caz müziği üzerine yapılan bir çalışma popüler müzik kuramlarının tanıtılmasını gerektirir.

6.1. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Frankfurt Üniversitesi içinde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü olarak kurumsal yaşamına başlayan Frankfurt Okulu, o döneme ait sol çevrelerde görülen akademik kurum oluşturma girişimlerinin bir sonucu olarak düşünülebilir. Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Walter Benjamin, Otto Kirchheimer, Franz Neuman, Karl August Wittfogel, Franz Borkenau, Henryk Grossman gibi isimler ya çekirdek kadro içinde, ya dış çevrede kalan üyeler olarak, ya da üye olmayan fakat Frankfurt Okulu düşünürlerini etkileyen düşünürler olarak tanınmaktadır. Neredeyse tamamının Yahudi olduğu bilinmektedir (Dellaloğlu, 2014: 15-25).

Frankfurt Okulu düşünürleri, kitle tasviri yaparken Almanya'da yaşanan olumsuzlukların ve sonrasında yaşanan sürgün döneminin etkisi altında kalmışlardır. Kitle kültürü kuramını oluştururken dönemin resmini çizen Frankfurt Okulu, sınıf bilinci oluşmamış, atomize halde bulunan bireylerin faşizm gibi ideolojilere kayma eğiliminden söz etmektedir (Erol, 2009: 33). Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, tüm dünya kültür endüstrisi tarafından denetlenmektedir. Kitleler, kültür endüstrisine ait ürünler tarafından biçimlendirilmektedir. Kültür endüstrisinin tüm üretici aktörleri, derin düşünme becerisinin gelişmemesi için tetikte beklemektedir. Kitle, üretilen kültür ürünlerine dair bir alışkanlık geliştirir ve insanlar perişan halde olsa dahi bu kültürü tüketmeyi sürdürür. Kültür üretim ve tüketim süreci dev bir çark gibi işlemektedir. Yeniden üretim teknikleri ise bu çarkın dönmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bir süre sonra kitle, alışkanlık olarak edindiği kültür ürünlerini yukarıdan bir dayatma olmaksızın kendi kendine üretmeye başlar (Adorno, 2016: 55-56). Bu ifadeler suçsuz fakat kapitalizmin tuzaklarına düşmekte olan halk yığınlarını tasvir etmektedir (Erol, 2009: 35).

Diğer taraftan Frankfurt Okulu'nun kitleye dair tavrı, sanat yapıtlarının kuruluşuna dair incelemelerde de ortaya çıkmaktadır. Marksist estetik eleştiri geleneğinden gelen Frankfurt Okulu'na göre bir yapıtın değeri yaratıcısının niyetlerinden bağımsız olarak mevcuttur (Jay, 2014: 278-279). Sanatın politik yönü, ortaya koyulan söylemlerden bağımsız olarak estetik boyut ile ilgilidir. Eğer içerik ile biçim arasında güçlü bir uyum varsa bu durumda sanat yapıtının devrimciliğinden söz edilebilir (Dellaloğlu, 2014: 74). Bir sanat yapıtının politik gücünü, onun estetik

bütünlüğüne ve tutarlılığına bağlayan Frankfurt Okulu düşüncesi doğal olarak seçkin bir tavır sürdürmektedir. Yüksek estetik bütünlük ve tutarlılık oluşturmak ya da bu yapıyı tüketmek ciddi bir eğitim, çaba ve özen gerektirmektedir. Avantajsız konumda olan halk sınıfları yüksek estetik yargılar geliştirme fırsatına sahip değildir. Kitle, aynı yapıların tekrarına dayalı, temel bir takım ihtiyaçlara hitap ederek işlevsellik kazanan ve kolayca tüketilerek derin düşünme becerisini öldüren sanat eserlerini tüketmektedir.

Frankfurt Okulu'na göre eğlence etkinliklerinin kuruluşu üretim süreçleri ile paralellik göstermektedir. Aynı küçük, basit ve anlamsız hareketin sayısız tekrarına dayalı üretim süreçleri serbest zamanda da kendisini eğlence adı altında yeniden üretir. Eğlence metaları standartlaştırılmış tekrarlardan oluşarak, sanayi tipi üretimde mevcut olan emek süreçlerini serbest zamanda da pekiştirmektedir (Adorno, 2016: 68). Böylece iş gücü üzerinde kurulan tahakküm güçlendirilir. “Serbest zaman” planlanarak üretim ilişkilerinin pekiştirildiği bir hal alır.

Eğlence incelemelerinde bahsedilen standartlaşmanın tipi önemlidir. Bu standartlaşma kapitalist bir endüstriye ait olan standartlaşmadır. Aksi halde tekrar ve tekrarlanan unsurun geleneksel hale gelerek standartlaşmaya dönüşmesi insanın ürettiği her türlü kültürde görülebilecek evrensel bir olgudur. Her türlü standartlaşma eleştirilseydi Vivaldi ya da Haydn gibi bestecilerin bir formüle dayalı olarak ürettiği bestelerin kapitalist standartlaşma ürünü olduğunu söylemek gerekirdi. Bu ise dönemsel olarak imkânsızdır. Adorno'ya göre popüler müziği ciddi müzikten ayıran standartlaşma, parçaların yer değiştirebilirliği ve sahte bireyselleşme özellikleri sergilemesi ile mevcut karakterini kazanır (Modleski, 2016: 49-50).

Adorno'nun tanımladığı popüler müzik bu anlamda kitlelerin peşinden sürüklendiği kültür endüstrisi ürünlerinin net bir örneği olarak görülebilir. Adorno “Popüler Müzik Üzerine” adlı çalışmasında popüler müziğin iki temel unsurunu standartlaşma ve sahte bireysellik olarak ifade eder (Adorno, 1941). Birbirinin yerini alabilecek olan pop müziği ritimleri, akor dizileri, melodileri ya da şarkı sözleri bir ayağı oluştururken “sözde doğaçlamalar” da sahte bireyselleşme yaratarak diğer ayağı oluşturmaktadır. Standartlaşmayı tanımlayan parçaların yer değiştirebilirliği, iç mekanizmaları düzenleyen bir unsurdur ve sahte bireysellik olarak tanımlanan dış süslemeler ile tamamlanmaktadır. Eğer iç mekanizmaların aynılığının farkına varılacak

olursa, dış süslemeler ile bireysellik vurgusu yapılarak içeriğe dair açık kapatılmaya çalışılır (Modleski, 2016: 51-53). Kitle böylece aynı yapının sayısız tekrarı tarafından uyuşturulurken, yüzeysel farklılıklar aracılığıyla oluşturulan özel bir birey olma duygusu ile oyalanmaktadır.

6.2. BIRMINGHAM OKULU VE POPÜLER KÜLTÜR

Frankfurt Okulu düşünürlerince kitle kültürü olarak öne sürülen yapı popüler kültür adı ile ifade edildiğinde, yukarıdan aşağı doğru dayatılan değerlere karşı aşağıdan yukarı doğru verilen mücadeleyi de kapsamaya başlar. Kitle kültürü; pasif, etkisiz ve tahakküm altına alınmış bir grubu ifade ederken, popüler kültürün katılımcıları aktif ve mücadelecidir. Kültür endüstrisi yukarıdan aşağı tek yönlü bir akış sergilerken, popüler kültür bir tartışma zemini olarak tasvir edilir.

Tam olarak asla Frankfurt Okulu'na dâhil olmasa da Adorno üzerindeki etkisi sebebiyle ismi Frankfurt Okulu ile anılan Benjamin (Dellaloğlu, 2014: 18) popüler kültürdeki olumlu etkileri görmeye başlayan isim olmuştur. Bu yönü ile Frankfurt Okulu düşüncesinden uzak düşerken, daha olumlu bir popüler müzik anlayışı için temel oluşturur.

Heidegger'e göre varlığın iki temel unsuru vardır: Orada olmak ve başkaları ile birlikte olmak (Heidegger, 2004). Benjamin, gelişmekte olan yeniden üretim teknikleri ile sanat eserinin varlıkça sakatlanmakta olduğunu teslim etmektedir. Yeniden üretilen sanat eseri zamansal ve uzamsal bağını kaybeder. Heideggerci bir bakışla yeniden söylenecek olursa, sanat eseri “orada” ve “başkaları ile birlikte” olmaktan çıkar. Benjamin ise bu durumu sanatın “halesinin” yok olması şeklinde açıklamıştır. Halesini kaybeden nesnelere tarihsizleşerek geleneklerinden kopmakta, otantikliğini kaybetmekte, metalaşarak birbirine benzemektedir. Halenin ortadan kalkması yalnızca sanatı değil hayatın her alanını kapsamaktadır (Benjamin, 2015: 145-146). Kapitalist yeniden üretim tekniklerinin metalar oluşturan yönünü ortaya koyarak Frankfurt Okulu'nun desteğini alan Benjamin, bu tekniklerin olumlu yönlerini de görmektedir. Benjamin'e göre yeniden üretim tekniklerinde demokratik bir yön vardır. Yeniden üretim teknikleri sanatı yalnızca elitlerin ulaşabileceği bir şey olmaktan çıkararak herkesin katılabildiği

bir etkinlik haline getirmektedir. Sanat eserlerine erişimin kolay hale gelmesi, her kişiyi potansiyel bir sanatçı ya da sanat aracılığıyla bilinçlenme imkânına sahip birey haline getirmektedir. Bu durum popüler kültürün özgürleştirici yönü üzerinde vurgu oluşturur (Erol, 2009: 45). Frankfurt Okulu düşünürlerinin tasvir ettikleri karamsar durumun aksine, kitle sanatında olumlu politik işlevlerin ortaya çıkma ihtimali ise bu düşünürlerin büyük bir korkusudur (Jay, 2014: 333-334).

Kitle kültürü kuramında tasvir edilen aptal, tahakküm altına alınmış, etkisiz yığınlar Birmingham Kültür Kuramı tarafından reddedilmektedir. Bu ekol, “İngiliz Kültürel Çalışmaları” adı ile de tanınmaktadır. Bu ekol popüler kültüre olumlu anlamlar yükleyerek halka ait olan kültürün, halk için yaratılan kültüre karşı mücadelesine vurgu yapar. Bu olumlu ele alış şekli, halkın kültürü ile yüksek sanat eserlerinin kaynaşmasına dayalı yeni bir kültürün oluşturulmasını hedeflemektedir. Dayatmacı bir kültür egemenliği ve cahil kitleler tasvirine kıyasla bu tavır, daha ılımlı ve elitizmden daha uzak bir tavra sahiptir. Bu düşünceye göre eğer pek çok insan kültür endüstrisinin ürettiği kültürü beğeniyorsa, o insanları cehalet ile suçlayarak bu kültürün bayağı olduğunu söylemek doğru değildir. Birmingham Okulu’na göre halk Frankfurt Okulu’nun tasvir ettiği şekilde edilgen değildir ve kendi hayatlarının temsiline dair farkındalık sahibidir. Popüler kültür, katılımcısı olan sınıfların içinde buldukları dönemde mevcut olan toplumsal ve maddi koşulları yansıtmaktadır. Böylece popüler kültür, hakim kültür ile bir çatışma içerisine girer. Popüler kültür alanı, hakim olanın ve razı olanın belirlendiği bir mücadele zemini haline gelir. Bu zemin üzerinde hegemonya biçimlenmekte ve korunmaktadır (Erol, 2009: 52-70).

Bu yaklaşım rock, arabesk ve caz müziği gibi ciddi anlamda eleştirel potansiyele sahip olan müziklerin etraflıca ele alınabilmesi için daha iyi bir araç olarak görülebilir. Adorno, Tin Pan Alley tarzı metalaşmış caz müziği ile hesaplaşırken Amerikalı siyahların özgürlük hareketi olan caz müziğini gözden kaçırmaktadır. Bir popüler müzik olan rock’n roll da birçoklarına göre uygun bir bağlamda ortaya çıktığında muhalefet ve özgürlük üretmektedir. Rock’n roll, ABD’nin güneyindeki ırk çatışmalarına dikkat çekerek insanları çözüme teşvik etmiştir. Bunun yanı sıra, 1960’ların başında hareketlenen vatandaşlık hakları mücadelesine destek veren genç beyazların çoğunlukla

öğrencilik dönemlerinde rock'n roll ile büyüdüğü ifade edilmiştir (Hatch & Millward, 1993: 94).

Şu durum yine de göz önünde bulundurulmalıdır: Bugünün kültür kuramcıları Adorno'nun metalaşmış, uyuşturucu ve standart olarak değerlendirdiği pop müziğinde dans etmiş insanlardır. Bu kültür kuramcıları, yaptıkları etnografik çalışmalarla Frankfurt Okulu düşünürlerinin kitlelere mesafe alması ile tam ters yönde bir tavır takınmaktadır. Böylece kitlelerin içine dâhil olan araştırmacılar, kültür endüstrisiyle işbirliği içinde araştırmalarını yürütmek gibi metodolojik bir hataya düşme tehlikesi içindedir (Modleski, 2016: 11-48).

Tanımlanan popüler müzik çerçevelerinin caz müziği ile ilgili ön anlama oluşturması beklenmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi, caz müziği popüler müzik çatısı altında ele alınmaktadır. Popüler müzik kuramları, Türkiye'de caz müziğin durumunu anlamak için kapsamlı bir kuramsal çerçeve sağlamaktadır. Türkiye'de caz hareketinin, eğlence müziği ya da politik bilinç olarak ele alınmasında Frankfurt Okulu ve Birmingham Okulu tarafından üretilmiş kavramsal araçlar kullanılmaktadır.

7. TÜRKİYE'DE CAZ MÜZİĞİ

1900'lü yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan caz müziği (Berendt, 2010) Tuna Ötenel, Kudret Öztoprak ve Erol Pekcan'ın Jazz Semai albümü (1978) ile Türkiye'de ilk ürününü vermiştir (Öget, 2015: 7). Jazz Semai albümü öncesinde Türkiye'de caz müziğine dair hareketliliklerin olduğu bilindiği gibi, bu hareketlilik albüm sonrasında da çoğalarak devam etmiştir. Yine de bu müzik tüm dünyada olduğu gibi (Berendt, 2010: 21) Türkiye'de de daima bir azınlığın elinde bulunmuştur (Öget, 2015: 5). Bahsi geçen azınlıklar ise nitel anlamda farklılık göstermektedir. Sosyal hayatta eşit koşulları elde edememiş siyahların tarla işçiliği yaparken ürettikleri blues müziğinin kökleri üzerinde yükselen caz müziği, müzik yazarı Murat Beşer'in de ifade ettiği gibi Türkiye'ye girdiği dönemden itibaren yüksek bir eğlence kültürü olarak tüketilmiştir (Akyol, 2016: 9). Bu azınlıkların niteliğine dair farklılık, caz müziğinin doğuşu ve Türkiye'ye girişi arasında geçen sürede müziğin geçirdiği yapısal dönüşümlerle olduğu kadar, Türkiye'de mevcut olan bağlamla da

ilgilidir. Caz müziğinin tarihine beşiklik etmemiş olan Türkiye, bu müziği a priori biçimde yüksek müzik olarak kabul etmiştir.

Konservatuvarlarda ise, durumun ters yönde olduğu söylenebilir. Caz müziğinin 1940'larda geçirdiği dönüşüm ile ilerlediği sanatsal yönü göz ardı eden konservatuvarlar, cazı ortaya çıktığı şekliyle, bir diğer deyişle eğlence amaçlı bir dans müziği biçiminde tanımaktadır. Bu durum caz müziğine iyi bir gözle bakılmamasına sebep olmuştur. Müzisyen Ali Perret'in de anlattığı gibi, okulda caz çaldığı için dayak yiyen öğrenciler bile olmuştur (Akyol, 2016: 150).

Günümüze doğru ilerledikçe caz müziğine duyulan ilginin arttığı bilinmektedir. Önemli kuruluşların caz müziğine verdiği destek, caz müziği icra eden müzisyenlerin çoğalmasa gibi örnekler bu durumun göstergelerindedir. Müzisyen Neşet Ruacan yeni tanıştığı cazcılarının olduğunu, böyle bir şeyin eskiden mümkün olmadığını ifade etmektedir (Öget, 2015: 35). Yine de hala eksik olan şeylerden bahsetmek mümkündür. Öncelikle, caz müziğinin ihraç edilen teknik becerilere dayalı olduğu düşüncesi, bu müzik kültürünü yaşatmak için yetersiz bir düşüncedir. Müzik yazarı Murat Beşer'e göre caz müziği, farklı disiplinlerle olan ilişkisi çerçevesinde ve politik bir bilinç içerisinde icra edilmelidir (Akyol, 2016: 10).

Türk caz dinleyicisinin durumu da yoğun eleştirilere maruz kalmaktadır. "Gerçek dinleyici" caz müziğini tüketen diğer insanlardan ayrıştırılmaktadır. Caz dinleyicisi Erhan Ongun'a göre Chick Corea, Esperanza Spalding gibi isimlerden bahsetmek, sosyal çevrelerde bu yönde paylaşımlar yapmak kolay yoldan statü edinmeye yönelik tavrılardır. Bu dinleyici gerçek caz dinleyicisinden farklı kaygılara sahiptir. Bir diğer dinleyici İlkay Uzun ise açık hava konserlerinde çevresindeki insanlarla tartıştığını, çünkü bu insanların konuştuklarını ve müzik dinlemeyi bilmediklerini ifade etmektedir. Konser organizatörü olan Eyüp İblağ, Leonard Cohen'in oğlu Adam Cohen'in çalmak istemediğini çünkü seyircinin çok konuştuğunu ve gürültü çıkardığını ifade etmiştir. Eleştirmen Sevin Okyay ise Ron Carter ve Mc Coy Tyner gibi büyük isimlerin konserlerinin açık havada boş kaldığını, ayıp olmasın diye arkadaki insanların öne geçtiklerini belirtmektedir (Öget, 2015: 18-147). Caz müziği dinleme kültürüne adapte olamayan, konuşan ve gürültü yapan insanların büyük konserleri boş bıraktığı, bu konserlere statü edinmek amacı ile geldikleri açıkça ifade

edilmektedir. Geriye kalan “gerçek dinleyici”nin ise bir avuç insandan ibaret olduğuna dair bir tablo çizilmektedir. Bu bir avuç insan ise bir kültürün ekonomik anlamda beslenmesi için yeterli değildir. Bu durum, Türkiye’de kurulan caz dünyasının ayakları üzerinde sağlam bir biçimde durmadığını göstermektedir.

Caz müziği piyasası ise büyük zorluklar ile mücadele içinde tasvir edilmektedir. Türkiye’nin önde gelen caz kulüplerinden Nardis’in işletmecisi olan Önder Focan İsviçre’deki bir caz kulübü ile Nardis’in içinde bulunduğu koşulları şu şekilde kıyaslar: İsviçre’de bulunan caz kulübünde kapı girişlerinden alınan ücretler tüm masrafların %35’ini kapsarken, geri kalan masraflar belediye, kültür bakanlığı ve sponsor şirketler tarafından karşılanmaktadır. Nardis’in kapı girişleri ise masrafların %200’ünü karşılamaktadır. Farklı şekilde ifade etmek gerekirse, yeterli destek sağlanamadığı için yapılan tüm masraflar Nardis’in kapı girişlerinden karşılanmak zorundadır. Kapıdan kazanılan meblağdan arta kalan miktar ise Önder Focan’ın ifadesine göre çeşitli vergileri ödemek için kullanılmaktadır (Akyol, 2016: 84). Kısacası, kültür kurumlarından gelen desteğin eksikliğinde ayakta kalmaya çalışan caz kulüpleri, piyasanın acımasız koşullarına rağmen yaşam mücadelesi vermektedir. Bu durumun bir sonucu da kapı ücretlerinin şişmesi olarak görülmektedir. Nitekim radyo programcısı Ali Sönmez, caz dinleyicisinin canlı müzik dinleme masraflarının altından kalkabilecek parası olmadığını ifade etmektedir (Öget, 2015: 23). Bu durumun bir diğer sonucu ise mekânların ayakta kalamaması ya da kâr yapmamasına rağmen devam etmesidir. Önder Focan Nardis’ten kazanç sağlamadığını, sponsorsuz Nardis’in hayatta kalamayacağını ve bir anlamda bu işi hobi olarak yaptığını söylemiştir (Akyol, 2016: 84).

Caz piyasasının durumuyla yakından ilişkili olan bir diğer araştırma alanı ise müzisyenlerin içinde buldukları halidir. Mekânların ekonomik olarak ayakta kalma mücadelesi müzisyen ücretleri üzerinde etkilidir. Kâr etmeyen bir caz kulübünde müzisyenlere yapılan ödemelerin doyurucu olduğundan söz etmek güç olur. Bu durum caz müziği üretimini gönüllülük esaslı, ömür boyunca çile çekmeye mahkûm bir üretim süreci ile özdeş hale getirmektedir. Bu durumla karşı karşıya olan müzisyen büyük zorluklarla albüm çıkarmaktadır. Müzisyen Ozan Musluoğlu’nun da ifade ettiği gibi müzisyenler caz albümlerini kendisi için yapmaktadır. Albümden bir gelir beklemek bir kenara, albüm üzerine harcama yapmak bir gerekliliktir (Öget, 2015: 5-37). Sosyolog

Orhan Tekelioğlu'na göre bu durumun bir diğer sonucu da cazcların hayatta kalmak için pop müziği çalmaya yönelmesi olmuştur (Akyol, 2016: 189). Bu ifade Howard Becker'in Hariciler çalışmasında tasvir ettiği durumun (Becker, 2015: 113-161) Türkiye özelinde de işlemekte olduğunu gösterir. Müzisyenlerin durumu ile ilgili bir diğer önemli mesele ise tekelleşmedir. Müzisyen Can Kozlu'ya göre piyasa, her yıl mezun olan yüzlerce cazcyı doyuracak kapasiteye sahip değildir (Akyol, 2016: 116). Bu durum sınırlı sayıdaki iyi işe ulaşabilen müzisyenlerin o noktalarda tekel oluşturması ile sonuçlanmıştır. İşletmeci Aytek şermet'in de ifade ettiği gibi, caz kulüplerinin her gün farklı bir programı varmış gibi görünse de değişen solistlerin arkasında haftada dört gece aynı davulcuyu ya da piyanisti izlemek kuvvetli bir ihtimaldir (get, 2015: 77). Bu durum açıkça şunu göstermektedir: Yeni isimler piyasa tarafından kolayca emilmemektedir.

İfade edilen tüm bu durumların sağladığı perspektiften Türkiye'de caz müziğinin durumu incelenecek olursa, bu müziğin yoğun biçimde çileci bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Müzisyenlerin albüm kaydederek ürettiği değer ekonomik karşılığı ile ölçülmemektedir. Sayısız cazc piyasa tarafından emilmemektedir. Kabul gören müzisyenler ise işletmecilerin yaşadıkları zorluklar sebebiyle yeterli ekonomik karşılığı almakta güçlük çekmektedir. Tüm bunların yanı sıra müziğin arz edildiği dinleyicinin müziğe karşı tavrı çoğu zaman yldırıcı olarak betimlenmiştir. Müzisyenler bu işte süreklilik gösterebilmek adına dinleyicinin uygunsuz olarak değerlendirilen tavrını tolere etmek zorundadır. Dinleyiciler eğitilemediği gibi, müzisyenler de caz müziği eğitimine ulaşmakta güçlük çekmektedir. Konservatuvarlarda iyi gözle bakılmayan caz müziğinin eğitimini verme iddiasında olan kurumlar kr amaçlı kurulmakta, kr etmediklerinde de – tıpkı birçok caz kulübü gibi - kapanmaktadır. Tüm bu durum Türkiye'de kurulmuş olan caz dünyalarının sakatlığını ortaya koymakta ve alanın araştırmacılarını bu sorunları analiz etmek üzere konuya davet etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

CAZ MÜZİSYENLERİNİN YAŞAMI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI VE ÖNEMİ

Sanatçılar seçkinlerin himayesinden çıkıp piyasaya kendilerini arz ettiklerinde bu durum sanatın özgürleşeceği yönünde düşüncelere yol açmıştı. Bu değişimin özgürleştirici yönleri reddedilemeyecek olsa da, himayeden çıkarak eski zincirlerini kıran sanatçılar piyasa adında yeni zincirlere sahip oldular.

Bu çalışmaya başlanmasının temelinde yatan motivasyon tam da bu durumun bir sonucudur. Emegini piyasaya arz eden müzisyenin yaşamının nasıl kurulduğuna dair merak duygusu bu çalışmaya önyak olmuştur. Jacques Attali'nin de dediği gibi, piyasaya tabi olan bir müzisyenin müzik üretiminde harcadığı emek, bir fabrika işçisinin hammadde çıkarılmasında ve işlenmesinde harcadığı emeğe benzer şekilde ödüllendirilmez. Sanat dünyalarında piyasa klasik ekonominin yasalarına uyarak işlememektedir. Müzisyenler kendi bütçeleriyle albümler kaydetmekte ve yayınlamaktadır. Ücret karşılığı olmaksızın verilen sayısız konser tıpkı bu albümler gibi sermaye sahibinin kazancını artırmamakta fakat farklı türden bir değer üretmektedir (2015: 80). Üretilen değer karşılığı da çok kez ekonomik karşılık olarak değil statü karşılığı olarak alınmaktadır. Üretilen değer fiyat ile ilişkili olmadığı bu marjinal üretim tipi, bu değeri üreten müzisyenin yaşamına, edinilen statü çerçevesinde oluşan kendine özgü bir karakter vermektedir. Bu durum kimi zaman Kerem Görsev gibi marka değeri taşıyan isimler üretir. Kimi zaman da meşhur Ağustos Böceği ile Karınca masalında olduğu gibi, Ağustos Böceği'nin ciddi bir emek gerektiren ve değer üreten “saz çalmak” faaliyetini yerine getirmesine rağmen kış geldiğinde yardıma muhtaç kalmasına, yardım talebine karşılık “şimdi de oyna” cevabını almasına sebep olur.

Bu çalışmayı ihtiyaç olarak doğuran temel durum sanat dünyalarının yapısı gereği bazı müzisyenlerin Kerem Görsev gibi marka değerine dönüşürken, bazı müzisyenlerin “Ağustos Böceği” durumunda olmasıdır. Bu sürecin dinamiklerini anlamak, Ağustos Böceği konumundaki sanatçıların toplumca emilmesi için atılacak

önemli bir adımdır. Bunun yanı sıra, boş bırakılan kızın “ya davulcuya ya zurnacıya” varmasına yüklenen olumsuz anlam, bir de davulcu ile zurnacıya kulak vermeyi gerektirir.

Bu çalışmanın amacı, caz müzisyeninin gündelik yaşamında karşılaşılan özgün süreçlere müzikal emeğin yapısı ve buna bağlı statülerin oluşumu üzerinden yaklaşarak, bu süreçleri incelemektir. Çalışmaya eşlik eden araştırma soruları ise şunlardır: Bir caz müzisyeninin günlük hayatı nasıl şekillenir? Müzisyenlerin toplum ile ilişkisi nasıl kurulur? Müzik piyasasına eklenmekte ve kariyer basamaklarını tırmanmakta ne tür süreçlerden geçilir? Müzik dünyalarında statü farkları nasıl oluşur? Üretilen değer fiyat ile ilişkilendirilemediği bu alanda estetik değer nasıl karşılık bulur?

Öne sürülmüş olan araştırma soruları müzisyenin yaşamında diğer yaşamlardan farklı olanın tespitini yapmaya ve bunu anlamaya yönelik bir biçimde kurgulanmıştır. Araştırma öncesi gerçekleştirilen gözlemlere dayanarak kurulan, caz müzisyenlerinin güvenceli olmayan ve toplum ile uyum içinde hareket etmeyen bir hayata sahip olduğu ve müzisyenlerin gündelik yaşamını zorlaştıran bu unsurların, emek piyasasına nereden eklendikleri, toplumsal tabakada nasıl bir yer aldıkları ile ilişki içinde olduğu düşünceleri, araştırmaya rehberlik etmiştir.

2. SINIRLILIKLAR

Araştırmada caz dünyalarını temsilen Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi gibi caz müzisyenlerinin merkezi olarak kabul edilebilecek okullar ve İstanbul’da aktif olan diğer caz müziği çevreleri (caz kulüpleri ve müzik kolektifleri) gözlemlenmiştir. Araştırmanın bir şehir ve sayılı ekol ile sınırlı tutulması sonuçların genellenebilirliğini sınırlamaktadır. İncelenen sosyal ilişkiler bütünü söz edilen zaman ve mekâna özeldir. Bu sebeple ulaşılabilecek sonuçlar farklı tarihlerde ve çevrelerde yapılacak olan diğer araştırmalar ile ortaklıklara sahip olacağı gibi farklılıklara da sahip olacaktır. Nitekim söz edilen unsurlar nitel bir çalışma için standarttır.

Bir diğer sınırlılık araştırma evrenini İstanbul olarak belirleyen araştırmacının yüksek lisans eğitimi sebebiyle Bursa’da ikamet ediyor olmasıdır. Bu durum sürekli

gözlem halinde olmanın önünde bir engeldir. Yapılan gözlemler ve araştırmalar ile ilgili sınırlılık mekânsal olduğu kadar da ekonomiktir. Araştırmacı finanse edebildiği ölçüde araştırma evreni ile temas halinde olabirmiştir.

Çalışma, tanımlanmış koşullar altında müziğe harcanan emeğin sonucunda statünün üretildiği iddiasındadır. Statü ise, gündelik yaşamın içinde şekillendiği çerçeve olarak görülmektedir. Yine de araştırmanın yapıldığı süre boyunca her çerçevenin bir diğerı üzerinde şekillendirici etkisi gözlemlenmiştir. Diğer bir deyişle, emek süreçleri ve statü oluşumları ile müzisyenlerin gündelik yaşamı arasındaki ilişki laboratuvar ortamında oluşturulabilir kesinlikte tek yönlü bir ilişkiye indirgenmemiştir.

Son olarak, Bourdieu gibi araştırmacıların öncü kuramları sayesinde sanatın statü üzerindeki etkisi, prekarite incelemesi yapan araştırmacıların incelemeleri sayesinde de sanat emeği üzerine bir literatür kurulmuştur. Bu araştırma, gerekli literatüre sırtını yaslariken entografi çalışması ile kuramların güncelliğini, yerel ortamdaki geçerliliğini ve gündelik yaşama verdiği karakteri analiz etmektedir. Çalışma, tercih ettiği kategoriler ile bir caz müzisyeninin yaşamını baştan sona kusursuzca kavradığı iddiasında değildir. Caz müzisyeninin gündelik yaşamı, emek ve statü kavramlarının çerçevesinden anlaşılmaya çalışılmıştır.

3. YÖNTEM

3.1. ARAşTIRMA MODELİ

Nitel bir araştırmada temel hedef bireylerin sosyal dünya ile etkileşim içinde kurdukları gerçekliği anlamaktır. Bu sebeple bu çalışma nitel bir araştırma olarak kurgulanmıştır. Oluşturulmuş anlamın keşfi hedeflenmektedir. Teorik bölümde literatürdeki önemli çalışmalar incelenmiş ve tartışmaya açılmıştır. Müzik sosyolojisinin doğuşundan bu güne dek kurulmuş olan anlam dünyaları aracılığı ile tez konusu betimsel bir biçimde ele alınmıştır. Uygulamalı bölümde ise görüşülen kişilerden bilgi almak için sohbet tarzı görüşme (Kaplan, 2013: 125) ve tam katılımcı gözlemcilik tekniği kullanılmıştır.

3.2. EVREN

Araştırma evreni İstanbul şehri ile sınırlandırılmıştır. Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi gibi caz müzisyenlerinin merkezi olarak kabul edilebilecek okulların katılımcıları ve caz müziği piyasasının katılımcıları araştırma evrenini oluşturmaktadır.

İstanbul'da aktif olan caz toplulukları kendi dünyasını kurabilecek adımları atarak müziğin üretilmesi için gerekli zamanı ve finansmanı oluşturmuş, müziğin üreticisini ve tüketicisini hazırlamış, müzikal eserlerin tüketimi için uygun ortamı sağlamış ve tüketenlerin geridönüş bildirimlerini elde etmiş, eleştirmenlerin ve teorisyenlerin eserleri inceleyerek değer ve anlam kazandırdığı bir müzikal çevre yaratmıştır. Howard Becker tarafından teorize edilmiş kriterleri (2013: 36-39) karşılayan bu sanat dünyası, araştırma probleminin soruşturulmasında yeterli, sınırları kesin ve kendi içinde bütünlüklü bir evrendir.

3.3. ÖRNEKLEM

Belirlenmiş olan evren içinde uygun bir örneklem grubu oluşturulurken, amaca dayalı örnekleme modeli (Given, 2008: 697-698) dikkate alınmıştır. Örnekleme modelinde amaç olarak maksimum çeşitlilik gözetilmiştir. Gözlem ve görüşme teknikleri ile örnekleme yaklaşmıştır. Araştırmacının bir müzisyen olmasının avantajı değerlendirilerek, tam katılımcı gözlemcilik modeli tercih edilmiştir. Araştırmacı iki sene Bahçeşehir Üniversitesi'nin Caz Okulu programı, bilimsel hazırlık programı ve yüksek lisans programı kapsamında verilen çeşitli derslere katılmıştır. Yanı sıra, sayısız konserde kimi zaman icracı, kimi zaman dinleyici olarak yer almıştır. Veri elde edilen evren içinde müzisyen kimliği ile bulunmak, araştırma grubunun doğallığını muhafaza etmeyi sağlamıştır. Görüşme tekniği olarak yarı yapılandırılmış ya da yapılandırılmamış soruların kullanıldığı sohbet tarzı görüşme tekniği (Kaplan, 2013: 125) ile veri elde edilmiş, katılımcıların bulunduğu dünyayı kendi cümleleri ile anlatması sağlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

1. MÜZİK EMEĞİ: MÜZİK İŞÇİLİĞİ VE PREKARYALAŞMA

1970’lerde başlayan neoliberal dönem, sermayenin tüm dünyada serbestçe dolaşabileceği şekilde kurgulanmıştır. Maddi üretim ile büyümenin sınırları hissedildiğine, sınırsız büyümeye elverişli olan finans sistemi ağırlık kazanmıştır. Tüm dünya büyük şirketlerin üretimhanesi haline gelmiştir. Şirketler dünya üzerinde daimi bir hareket halindedir: Farklı işlere girerler, birleşirler, büyüyüp küçülür ve el değiştirirler. Yeni sistem; esnek, kaygan, geçici ve güvencesiz olarak tanımlanmıştır. Bu esneklik durumu neoliberal sistemin bir modeli olan Post-Fordist üretim sürecine de karakterini verir. Çalışanlar bir işten diğerine savrulurken, iş tanımları da değişmektedir. Sabit iş ve sabit ücret gibi imkânlar artık yoktur. Keskin iş tanımlarına ve mesleki uzmanlaşmaya dayalı işbölümü son bulmuştur (Artun, 2014: 14-15).

Bu durumun sonucunda, istikrarlı bir işi olmayan milyonlarca kişiyi içinde barındıran “prekarya” sınıfı ortaya çıkmıştır. Prekarya, Post-Fordist üretim sürecinde emeğini pazarlayanlardan oluşur. Prekarya kelimesi, “precarious” ve “proletariat” kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkar. Anlaşılacağı üzere, emeğini pazarlayan ve güvencesiz olan insanlar prekaryalaşma ile karşı karşıya kalmıştır (Standing, 2015: 11-22).

Sanat ortamı, neoliberal iş modeli için mükemmel bir alan olarak öne sürülmektedir. Öncelikle, maddi olmayan bir ürünün üretilmesi ve kullanım değerinin üzerinde bir sembolik değer oluşturulması günümüz ekonomisinin üretimine karakterini verir. Sanat eseri, bu model için ideal bir üründür. İş ile ev arasındaki sınırın yok olması, böylece her anın çalışma sürecine dönüşmesi sanatçının hayatının zaten bir parçasıdır. Belirli ve kesin mesai saatleri dâhilinde sürdürülen rasyonel ve bürokratik bir çalışma hayatı sanatçıyı boyunduruk altına alacağı için, proje bazlı ve esnek işler sanatta tercih edilmektedir. Bu dinamiklerden etkilenen hayat, duruma uygun bir kültür üreticisi tipi üretir: İyi/çok iyi bir eğitim almış, 25-40 yaşlarında, çocuk sahibi olmayan,

güvencesiz şekilde çalışan insanlar. Yaratıcı işlerde çalışan bu insanlar neoliberal iş modeli için idealdir. Bir diğer deyişle, sanatçı prekaryalaşmaktadır (Artun, 2014).

İş ve işin örgütlenmesi gündelik hayatı ve kültürü etkilemektedir (Artun, 2014: 32). Bu sebeple emek piyasası incelenerek, gündelik hayatı şekillendiren bir faktör olarak ele alınmıştır. Sanat genelinde tartışılan dinamiklerin, müzik özelinde de geçerli olduğu varsayılmıştır.

1.1. CAZ MÜZİĞİNE VERİLEN EMEK

Müzik, gelir getiren bir emek süreci olarak diğerlerinden farklılaşır. Başlangıç olarak, sanatsal becerinin inşasına uzun yıllar harcanması gerekir. Eğitimin sürdüğü ve müzisyenin olgunlaşmakta olduğu yıllarda, müzikal beceri çoğu zaman bir gelir getirmez. Bu durumun temel önlemlerinden bir tanesi müzisyenin eğitimine oldukça erken yaşlarda başlamasıdır. Katılımcılar çoğu kez on dört – on beş yaşlarında başladıkları enstrümanları ile büyük bir virtüöz olacaklarını ya da önde gelen orkestralarda yer alacaklarını düşünmediklerini belirtmektedir. Enstrüman üzerinde uzmanlaşmakla harcanacak yılların finanse edilmesi, diğer deyişle satın alınması gerekmektedir. Geç yaşta enstrüman çalmaya başlayan müzisyen, çalışması gereken etütleri için bir ücret almadığı gibi etütlerini çalışacağı zamanı da satın almalıdır. Tüm bu emek süreci, ücretlendirilmeyen ve müzisyenlik için zorunlu olan bir süreçtir.

Üstesinden gelinmesi gereken bu süreç için, müzisyenlerin iki temel çözüm ürettiği tespit edilmiştir. Bir işte çalışarak ileri yaşlarda müzikal gelişimi finanse etmek ilk çözüm seçeneğidir. Bu seçenekte çalışılacak işler düzensiz, proje bazlı ya da geçici olduğu için Post-Fordist üretim modelini beslemektedir. Çalışılan iş caz müzik performansı dışında tanımlanacak olursa, hem müzik çalışmalarını hem de gündelik yaşamı olumsuz etkileyen tatsız bir çözüm olarak görülür.

“Ben birçok iyi müzisyenin para kazanma kaygısı olduğu için çok daha iyi işlere imza atmaktan geri kaldığını düşünüyorum. Kendine ya da müziğine ayıracağı vakti maalesef istenmeyen işlerde çalışarak harcıyorlar. Pop işlerinde çalmalar ya da çeşitli gündüz işlerinde çalışarak müzikten uzaklaşmak zorunda kalmalar çok oluyor. Ailesini

geçindiremeyecekse müzikten vazgeçip başka işlere kaymak zorunda kalıyor (Görüşmecı 1, 19.01.2018).”

Cazcılar için, ideal gelir kaynağı caz konserleridir. Caz jargonunda “iş” olması konser çalınacağı anlamına gelir. Bu işlerin sayısı az ve ekonomik karşılığı nadiren doyurucudur. İkinci seçenek, yaygın olarak tercih edilen müzik öğretmenliği ya da enstrüman dersleri verme işidir. Bir müzisyen için uygun ve kabul edilebilir (çoğu kez de kaçınılmaz) olarak görülse dahi çoğu katılımcı tarafından caz müzisyenliğinden farklı, ikinci bir iş olarak tanımlanmıştır. Müzik ile ilgisiz diğer işler ise hoş karşılanmamakta, yine de başka imkânı olmayan müzisyenler tarafından tercih edilmektedir. Bu işler bir miktar ayıplıdır, bu yüzden çoğunlukla konuşulmaz. Farklı bir alandan sağladığı gelirini hocasına açıklayan bir davulcunun, bu “kirlı” meseleleri konuşmanın hoş olmadığını ifade eden bir karşılık aldığı gözlenmiştir. Yine derste kendisinden beklenenleri karşılamakta zorlandığını düşünen trompet öğrencisi savunmasına “Biliyorsunuz, ben çalıştığım için (...)” şeklinde başlamıştır. Caz müzisyeni için varsayılan, bu öğrencinin çalıştığı biçimde çalışmamaktır. Yine de sayısız caz müzisyeni eğitimini ve müzikal girişimlerini finanse etmek için bu yola başvurur.

Uzun yıllar alan ve ücretlendirilmeyen müzikal emek sürecinin üstesinden gelmek için yetişkin müzisyenler tarafından öne sürülen ikinci çözüm ise gündelik rutin ve özel hayat üzerinde yapılan tasarruflardır.

“Müziğe vakit ayırabilmek için uykudan feragat ediyorsun. Mesela yurtdışında bir kızla ilişkiye ilk başladığımda bunun sebeplerinden bir tanesi uzakta olduğu için yükümlülük getirmeyeceğiydi. Kendime zaman ayırabilecektim (Görüşmecı 2, 01.02.2018).”

Müzisyenler arasında sohbet konusu olan sayısız şehir efsanesi, hiç uyumayan ya da giyinmeye vakit ayıramayacağı için İstiklal Caddesi’nde pijama ile dolaşan önemli cazcılarını konu alır. Hocasının çok meşgul olmasından yakınan enstrüman öğrencisine, onun son otuz yıldır öyle meşgul olduğu söylenir. Tam da bu yüzden o kişi önemli bir hocadır. Bir diğer müzisyen klişesi ise “Ne zaman vaktiniz olur?” sorusuna verilen “Hiçbir zaman.” yanıtıdır. Her gün yeniden üretilen bu diyaloglar ya da anlatılar

kısmi doğruluk payı taşısa da, caz müzisyeni olmak için gündelik rutin üzerinde yapılan tasarrufların ruhunu yansıtmakta kusursuzdur.

Müzisyen kendisini teknik ve mental açıdan olgunluğa ulaşmış olarak gördüğünde, farklı problemler ile karşılaşmaya başlar. Müzikal olgunlaşma sürecinin yönetilmesinde ilk belirtileri ortaya çıkan Post-Fordist emek süreci, ilerleyen aşamalarda müzik ile ilgili sayısız işin yeterli gelir getirmemesi, yalnızca ulaşılacak istenen noktaya uzanan bir basamak olarak görülmesiyle de pekişir.

“Benim için şu anki albümün yapılmasının amacı bana daha iyi imkânlar sunmasını sağlamak. Daha iyi koşullarda kayıt alabilme imkânını, daha fazla insana ulaşabilme imkânını sunması. Boş yerlere çalmamak gibi kaygılarım var (...). Sadece daha insani düzeylerde müzik yapabilmeyi bekliyorum (Görüşmeci 3, 22.02.2018).”

Görüldüğü gibi, albüm kaydetme yetkinliğine gelmiş bir caz müzisyeni hala emeğinin karşılığını ekonomik olarak almamaktadır. Bu müzisyen söz ettiği albümün kaydına haftada ortalama üç – dört gün ayırdığını bildirmiştir. Albüme ayrılan gün içinde minimum dört – beş saat kayıt üzerinde çalışılmaktadır. Haziran 2017 tarihinde başlayan albüm kayıtları, bu araştırmanın yapıldığı Şubat 2018 tarihinde hala sürmektedir. Bundan beklenen karşılık ise düzenli bir gelir ya da güvenceli bir kariyer değil, tanınmak, dinlenmek ve müzik yapmak uğruna yapılan fedakârlıkları azaltmak yönündedir.

Caz müziği alanının Post-Fordist karaktere sahip bir iş modeli ürettiğini gösteren bir diğer ifade şu şekildedir: “Müzik işlerindeki esnekliği her zaman sevdim. Hiç düzenli olmasını beklemedim. Sanırım bana gerekli olan özgürlüğü sağladığından (...). ben bunun, müzik işlerinin doğasında olduğunu düşünüyorum. Müzisyen, yaptığı müzikten para kazanmamalı zaten (...). Müzik için müziği yapmalı (Görüşmeci 4, 07.12.2017).”

Bu ifade, neoliberal dönemde sanat alanının esnek ve güvencesiz emek deposu olarak neden kusursuz bir örnek olduğunu sanatın ne olduğu üzerinden açıklar. Caz müzisyeni, sanatçı karakterini muhafaza etmek için esnekliğe ve özgürlüğe ihtiyaç duyduğunu onaylar. Bu durumun gelir getirmeme ihtimalindeki yüksekliği de teslim eder. “Müzik için müzik yapmak” ifadesi, harcanan emeğin cazcının gözünde boşa

gitmediğini belirtir. Farklı şekilde söylemek gerekirse, ekonomik karşılığı ile ölçülemiyor olsa da harcanan emeğin müzisyen için estetik bir değeri vardır. Müzik emeğinin diğerlerinden farklı olarak nitelendirilmiş olmasının sebebi de burada yatar. Müziğin Post-Fordist üretim modeli için kusursuz bir alan olmasının yanı sıra, emeğin ürettiği estetik değer sebebiyle bu güvencesizliğe ve ekonomik karşılığın olmayışına rıza üretir.

Araştırma sürecinde emeğin farklılığına dair analizlere ek olarak, emeğin karşılığı üzerine de çalışılmıştır. Harcanan emeğin ekonomik karşılığının yetersizliğini, kapitalist ekonomide kârlılığın sıkışmasına dayalı düşen işçi ücretlerine indirgemek doğru olmaz. Önde gelen bir Türk cazcı bir keresinde oturup “Biz kaç kişiyiz?” diye saydığını ifade etmiştir. Sayılan müzisyenler yalnızca profesyonel cazcılardır. Öncelikle korkunç bulduğu şey bunun sayılabiliyor olmasıdır. Saydığında ise rakamın yüz kişiye ulaşmadığını ifade eder. Az sayıda müzisyenin ürettiği sınırlı caz müziği; az sayıda enstrüman yapımcı, teknisyen, kuramcı ve dinleyiciyi de beraberinde getirir. İstanbul’da kurulmuş olan caz dünyası, küçük bir dünyadır. Bu çevrelerin kurulmasında yer alan kişi ve kurumlar büyük bir pazar oluşturamamıştır. Bu durum, ekonomik karşılığın olmayışında önemli bir etkidir. Katılımcılar, caz müziğinin bir bütün olarak Türkiye’de az gelişmişliğini Adorno’nun kültür endüstrisi düşüncesinden yana bir tavır ile açıklamıştır.

“Ben her zaman şunu söylüyorum, iyiyi topyekûn halka verebiliyorsan - televizyonlarla ve ailelerle - onlar da alabiliyorlar. Ben Çorum’da eğitim verdiğim dönemde çocuklar Eric Clapton dinlemeye başlıyordu. Ya da birçok edebiyat öğretmeni Dostoyevski, Dickens okutabiliyorlar. Ya bilinçli bir vermeme durumu var ya da verememe problemi var. Zaten aileler de alamadıkları bir şeyi nasıl versinler çocuklarına? Televizyonlar yönetebildikleri kişilerle muhatap olmak istiyorlar (Görüşmecî 1, 19.01.2018).”

Bu ifade bilinçli olarak eğitimsiz bırakılan kitlelere işaret etmektedir. Yeterli sanatsal eğitime ulaşamayan aileler çocuklarını yeterli ölçüde eğitememektedir. Bu zincirin sorumlusu kültür endüstrisi olarak gösterilmiştir. Kültür endüstrisinin aygıtı olarak ifade edilen televizyon, insanlar üzerinde tahakkümü kolaylaştırmak için onlardan iyi olanı esirger. Görüşülen cazcıların örtülü olarak varsaydıkları durum

Becker'in de ifade ettiği gibi (2015) caz müziğinin iyi olduğu ve anlamayanların yeterli eğitime sahip olmadığıdır. Emek sürecinin ekonomik karşılığı olmaması, yani arza karşılık verebilen bir talep düzeyinin görülememesi televizyon ile uyuşturulmuş insanların bu sanatı tüketebilecek şekilde derinlemesine dinleme ve analiz etme becerisini geliştirememiş olmasından kaynaklanır. Bu nedenle, caz topyekün gelişemez.

1.2. KARIYER İMKÂN LARI

Tasvir edilen Post-Fordist emek modeli ve estetik değerin güvencesizlik için ürettiği rıza, katılımcıların müzikal kariyeri ele alış biçimlerini de etkilemiştir. Çoğu durumda, kulüp işletmeciliği ya da icracılık gibi bir kariyer seçiminde yeterli kazanç olmadığı, bu işi manevi yönüyle ele alarak yapmak gerektiği bulgusuna ulaşılmıştır. Katılımcılar “maneviyat” sözcüğü ile estetik değere karşı hislerini ifade etmiştir. İstisnai sayılabilecek başarılı müzikal kariyerlerin inşa edilmesinin yolu, iş tanımında esneklik göstermeyi ya da kültür endüstrisine dâhil olmayı gerektirecek şekilde tanımlanmıştır.

“Bir müessese her zaman para kazanmak için açılır. Ama gözlemediğim kadarıyla müzikle alakası olmayan biri mekân açıtıysa ve burada caz yaptırıyorsa bu iş yürümüyor ve çok kalitesiz yürüyor işler. Çünkü işletmeci sadece şunu düşünüyor: Bu bana para getirmeli. Sadece bu yaklaşımla açtığı mekânda caz yaptıran kişi bir iki gün sonra tüm müzisyenlerle kavga ediyor, kapanmasa bile o mekân caz ile bağı kopuyor gidiyor başka müziklere. Eğer kurucuları içinde müzisyen varsa, ya da müzisyenlerle bir ömür geçirmiş birisi de olabilir (...) o zaman o iş yürüyor. Çünkü müzisyenin de bu işten öyle bir para beklememesi gerektiğini, sadece bu müziği yaşatmak için orayı döndürmesi gerektiğini, bunun için de gerekli tedbirleri alacak kişinin kendisi olduğunun bilincinde olması için müzik piyasasının içinden birisi olması gerekir (Görüşmeci 5, 19.11.2017).”

Bu durum, İstanbul caz sahnesinde yer alan neredeyse her mekânda konser vermiş, hala aktifliğini sürdüren bir katılımcı tarafından dile getirilmiştir. Açıklamalar, kuramsal kısımda Önder Focan tarafından belirtilen müzik piyasası tasviri ile paralellik gösterir. Bir caz mekânı açıldığında, devamlılığı için işletmecilerin fedakârlığı esastır. Para kazanmayan mekân, müzisyene de ciddi ücretler ödeyemez. Bu durumda, işin

devamlılığı için müzisyenin fedakârlığı gerekir. Bu dinamikler, caz müzisyeninin kariyerini üzerine inşa ettiği temellerdir. Caz müzisyeni, ana akım mekânlarda çıktığı düzenli konserlerden günü kurtaracak ücretlerden daha fazlasını çoğu zaman bekleyemez. Mekân sahipleri de diğer eğlence sektörü mekânları kadar kar görmemektedir.

Tablonun bu şekilde olması müzisyeni iki ayrı duruma itmektedir: İş tanımında esneklik gösterme ve kültür endüstrisine eklenme.

“Hedeflerim var, yap artık bir şeyleri diyorum kendime. Dış etkenler için de düşüncem şöyle: Doğru, planlı ve koordine yaparsan olmama ihtimali yok (...). Çalışmak, şarkı yazmak, aslında hepsi içinde. Planlı bir şekilde çalışabiliyor olmak önemli. Bu sadece çalışmak, dinlemek, parça yazmak da değil. Kendini de donanımlı hale getiriyor olmak. Kendini tanıyor olmak. Çok yönlü olduğunu düşünüyorum bunun (Görüşmeci 6, 09.01.2018).”

“Dış etkenler” burada para kazanma yolundaki yapısal zorluklardır. Müzisyen bu zorlukları sistemli ve metodik bir çalışma ile aşabileceğini düşünmektedir. Burada önemli olan çözümlenme ise, bu çalışma sürecinin çok yönlü, hatta disiplinler arası olarak tanımlanmasıdır. “Çalışmak”, yani icracılığa yönelik etütler, şarkı yazarlığı ve dinleyicilik zaten ayrı uzmanlık alanlarıyken, katılımcı işin içine entelektüel gelişimin gerekliliğini de dâhil eder. Yani, müzik piyasasında yer almak isteyen müzisyen gerektiğinde icracı, gerektiğinde şarkı yazarı, gerektiğinde müzikolog/sanat tarihçisi, çoğu zaman da entelektüel olmalıdır. Böylece değişen iş tanımlarına ve piyasada dönem dönem egemen olan geçim sağlama kanallarına uyum gösterebilir.

“Müzisyenlerin çok küçük bir kısmı şöhret oluyor, çünkü müzisyen olmayan insanlar daha çok şöhret oluyor. Müzisyenlikten kastım müziğe dair üstünkörü bir hâkimiyetle söz yazmak dışında da bir şeyler anlatmak yani (...). Yine de şöyle bir durum var, bu durum bunu yapamayan kişinin sanatçı olmadığı anlamına gelir mi? Sahnede iyi bir şov sunmak, bunu iyi pazarlayıp reklamlamak da sanat kurumunun içinde sayılabilir. Böyle bir bakış açısı da olabilir (Görüşmeci 6, 09.01.2018).”

Bu ifadeden sunulan şov, reklam ve pazarlama süreçlerinin de sanata dâhil edilmesi yönündeki eğilimin önemine ulaşılabilir. Ali Artun’un da belirttiği gibi,

modern anlamdaki sanat özgür ve özerk olmak zorundayken, şimdilerde sanat olmanın ön koşulu sanat olarak tüketilmektir (2015: 72). Bu tüketilme zorunluluğu, daha önce de ifade edildiği gibi derinlemesine uzmanlaşmanın tersine işleyen bir biçimde sanatçılık kavramının genişletilmesine sebep olur. Müzik piyasasında tutunmak isteyen bir sanatçı aynı zamanda bir dansçı, manken, reklamcı ve pazarlamacı olma esnekliğini göstermelidir. Bu esnek becerilerin geliştirilmesi aynı zamanda kültür endüstrisine eklenmek için kusursuz bir adımdır, çünkü şöhretten geçen yol budur. Geleneksel anlamda müzisyenlik becerilerine sahip olan kişilerin ise, bu esnekliği gösteremediği için daha az şöhret olduğu ifade edilmiştir. Katılımcı, geçim sağlamanın yolunu şov alanına yönelen bir esneklik göstererek kültür endüstrisine eklenmekte görmektedir.

“Tabii, belirli bir mecraya ulaşamadıysan müzikte, yani şov kısmına ulaşamadıysan kimse seni sallamıyor. Çaldığın mekân da sallamıyor. Ama o noktaya ulaştıktan sonra, alakasız bir tip bile olsan ürettiğin şeyi insanlar mantıklı bir şey gibi dinleyebiliyor (Görüşmeci 3, 22.02.2018).”

Sonuç olarak, daha önce de ifade edildiği üzere, müzik kariyerinde yeterli kazanç olmadığı ve bu işin manevi yönü ön planda tutularak yapılması gerektiği bulgusuna ulaşılmıştır. Profesyonel müzisyen olan bir katılımcı, müziğin bir “zengin hobisi” olduğunu söyleyerek bu durumu özetlemiştir. Bu ifade, sahip olduğu orta sınıf imkânlarına rağmen müzisyen olmasına karşı bir kırgınlıkla dile getirilmiştir. Müzikal kariyerlerin inşa edilmesinde, esneklik gösterilmesi ya da kültür endüstrisine dâhil olunması önerilmiştir. Bu çabanın harcandığı dönem, çoğu kez büyük bir gönüllülükle finanse edilmek zorundadır. Bu çabanın sonunda az sayıda kişinin belirli konumlara ulaşarak sürdürülebilir bir kariyere sahip olduğu tespit edilmiştir.

2. CAZ MÜZİSYENİ STATÜSÜ: MÜZİKAL TERCİHLER VE TOPLUMSAL TABAKALAŞMA

Bireyler, sahip oldukları yüksek ve aşağı statülerin bir toplamı olarak toplumsal tabaka içinde konumlandırılır (Bottomore & Nisbet, 2014: 650). Farklı bir deyişle, statü yer alınan tabakanın belirlendiği mikro araçlardır. Statü incelemesi yapmak, bireyin

toplumsal yapıda yer aldığı pozisyonun anlaşılması için gereklidir (Erkilet, 2013: 208-209).

Tabakalaşmaya dair kavramların kökenlerine ulaşmak için klasik sosyologlardan Marks ve Weber'in yaklaşımlarını incelemek önemlidir. Marks bilindiği gibi ekonomik temelli iki sınıftan (proletarya ve burjuvazi) söz etmektedir. Mevcut iki sınıf, sahip olduğu statü setlerini ekonomik arka planlarına bağımlı olarak üretir (Marx, 2014). Weber'e göre ise sınıf kavramı üretim ve mülkiyet ilişkileriyle, statü kavramı hayat tarzları tarafından oluşturulan tüketim biçimleriyle ilişkilidir (2004). Bu çalışma için, ekonomik arka plana tümüyle bağımlı ya da ekonomik temelden bağımsız olan bir statü kavramı işlevsel değildir. Bourdieu'nun sınıf kavramını oluşturduğu anlayışa benzer bir anlayışla (2015: 15) (ekonomik temelli Marksist sınıflar, Weberci anlamda statü gruplarıyla ilişkilendirilerek) tez kapsamında kullanılan statü kavramı elde edilmiştir. Emek piyasası ile ilişkili bir toplumsal tabakalaşma incelemesi için mevcut kavram idealdir.

Caz müzisyeni olmak, bir statü oluşturur. Bu bölüm kapsamında caz müzisyenliğinin oluşturduğu statü incelenmiştir. Caz müzisyeni statüsünün desteklediği ya da çeliştiği bir dizi diğer statü seçimleri de, müzisyenlik ile ilişkili şekilde ele alınarak caz müzisyeni konumlandırılmaya çalışılmıştır. Dolayısı ile caz müzisyeni statüsünü yekpare bir biçimde düşünmek büyük bir hatadır. Bu bölümde, ilk olarak diğer meslekler ve caz müzisyenliği arasında bir karşılaştırma yapılarak caz müzisyenliği konumlandırılmıştır. Sonrasında ise müzisyenler icra ettikleri müzik türlerine göre, caz müzisyenleri de geçim kaynaklarına göre ayrıştırılarak incelenmiştir.

Statü kavramı kendisi ile ilişkili olarak belirlenen rol ve rol dizilerini, yani çeşitli davranış biçimlerini de yanında getirdiği için gündelik yaşam üzerinde kesin bir belirleyiciliğe sahiptir (Erkilet, 2013: 208-209). Bu kısım, büyük ölçüde emek piyasasının etkisi altında biçimlenen statüler tanımlamaktadır. Tanımlanan statülerin gündelik yaşam üzerindeki etkisi, statü unsurunun emek ve gündelik yaşam arasında köprü niteliği taşımasına sebep olur.

2.1. CAZ MÜZİSYENLİĞİ VE DİĞER MESLEKLERİN KARŞILAŞTIRILMASI İLE CAZ MÜZİSYENLİĞİNİN MESLEKLER ARASINDA KONUMLANDIRILMASI

Birçok caz müzisyeni ikinci bir mesleğe sahiptir. İki mesleğe sahip katılımcılar yapılan karşılaştırma için ideal görüşmecilerdir. Yine de, katılımcıların caz müzisyenliğini diğer mesleklerle kıyaslarken, müzik dışı meslekleri aracılığıyla edindikleri hayat standartlarının ve değer yargılarının etkisi altında olduğu görülmüştür. Bu durum müzisyenlikten başka bir mesleği olmayan cazcılarının da diğer mesleklerle ilgili bakış açısının alınmasını gerektirmiştir. Bu çok katmanlı karşılaştırma aracılığıyla caz müzisyenliğinin meslekler arasındaki yeri anlaşılabilir.

“Ben caz müzisyeninin bir ağırlığı olduğunu düşünüyorum. Kerem Görsev gibi müzisyenlerin bir ağırlığı var. Bazı insanlar müzisyen kimliğiyle karşılaştığında, onları önemsemeyeceğimi düşünüp nazik davrandığımda da şaşırıyorlar. Yine de bunun gerçek bir meslek olduğundan emin değiller. Öyle olsaydı ben hala ofiste çalışıyor olmazdım, onlar da daha çok cazcı tanırdı (Görüşmeci 7, 27.12.2017).”

Bu katılımcı, Kerem Görsev gibi imaj değeri yüksek cazcılardan bahsederken caz müziğinin yüksek statüsünü vurguluyor. Çeşitli bankaların caz festivallerine sponsorluk yapması ya da caz müzisyenlerinin saat reklamlarında yer alması bu ifadeyi pekiştirir nitelikte olaylardır. Katılımcı yine de müzisyen kimliğini hayatının sadece bir parçası olarak ifade etmektedir. Bu durumda, hayatının geri kalanında etkileşim içinde olduğu insanlar katılımcıyı sahip olduğu estetik yargılar aracılığıyla konumlandırmaktadır. Katılımcı, caz müziği icra eden bir aile ferdi ve ofis çalışanı olarak statüsünü yükseltmektedir.

Eğitimi küçük yaşlardan bu yana müzik alanında sürdürmüş ve müzisyen çevresi ile etkileşim içinde olan bir caz performans öğrencisinin caz müzisyeni olmakla ilgili vurgusu ise farklı bir yerededir.

“Babam hep derdi: İsterdim ki oğlum mimar olsun ya da politikayla uğraşsın, bakalım ne yapacak ileride şimdi (Görüşmeci 6, 09.01.2018)?”

İkinci bir mesleğin olmayışı ve tüm hayatın müziğe bel bağlaması durumunda çevrenin tepkileri değişmektedir. Katılımcının ailesi, çocukları için daha prestijli olarak değerlendirdikleri meslekleri istemektedir. Katılımcı ailesinin rızası için uzun yıllar çatışma içinde yaşadığını belirtmiştir. Sonuç ise şu şekilde olmuştur:

“Artık ‘Oğlum müzisyen oldu, ne yapacaksın?’ falan diyor. Yani hala tasvip etmiyor (Görüşmeci 6, 09.01.2018).”

Bu durum görece olarak güvenceli bir işi ve düzenli maaşı olan çalışan için caz müziğini yüksek statü kaynağı haline getirirken, hayatta kalmak için müzik yaparak gelir elde etmek zorunda olan bireyin hayatında aynı statünün oluşmadığını ortaya koyar.

Yine de tek mesleği müzik olan caz müzisyeni için ofis çalışanı ya da memur olmak çoğu zaman ihtimaller dâhilinde bile değildir. Birçok katılımcı bu işlerin yaratıcılıktan yoksun ikinci sınıf işler olduğunu ve geçinmek için bir ucundan tutulduğu anda kişiyi ele geçirerek müzikten uzaklaştıracağını ifade etmiştir. Müzisyenler için akademi, tıp, hukuk gibi alanlar ise belki bir yere kadar kabul edilebilir.

“Avukatken baro gibi bir şeyin içindesin. Avukatsın, ondan önce baroya kayıtlı bir avukatsın. Bunun sana verdiği bir ağırlık var. Ağırlığı olan bir meslek grubunun içinde olmak önemli bir şey (...). Ülke çapında insanların bakışını değiştirdiğini yadsıyamam (...). Ama hiçbir zaman onlarla iletişim kuramadığım için olmadı. Kendimi hiçbir zaman öyle bir işin içinde görmedim (Görüşmeci 2, 01.02.2018).”

“Ben yüksek lisans öğrencisi olarak, asistanlığı bırakıyorum müzisyen olacağım, dediğimde daha dikkate almaya başladılar. Bu durum karşısında çok endişelendiler, yine de bir ayağımın okulda olmasını istediler. Başlarda çok rahatsız olmuştum bu tutumlarından ama benim çocuğum olsa Türkiye şartlarında ben de aynı tavsiyeleri veririm (Görüşmeci 4, 07.12.2017).

Prestijli bir ikinci mesleğe sahip olan müzisyenler durumu bu şekilde değerlendiriyor. Avukatlık, doktorluk ya da akademisyenlik gibi yerleşmiş bir prestije sahip meslekler müzisyenler tarafından da takdir edilmektedir. Bu mesleklere kıyasla caz müzisyenliğinin gelir ve güvence açısından zayıflık gösterdiğini söylemek

mümkündür. Yine de bu alandaki sıkıntılar caz müzisyeninin prestijli mesleklere yönelmesi için ikna edici görünmüyor. Gelir ve güvence açısından uygun bir fırsata sahip olan müzisyenler, diğer işlerinden daha düşük bir statü sağlasa da caz müziğini tercih etmektedir.

Sonuç olarak, imaj değerinin yüksek olması sebebiyle caz müziği, ikinci mesleği olanlar için belirgin bir yüksek statü kaynağıdır. İş yalnızca caz müzisyeni olmaya geldiğinde, statü eski değerine sahip olmaz. Prestijli olduğu kabul görmüş köklü meslek gruplarına kıyasla caz müzisyenliği, müzisyenlerin kendileri tarafından da geride görülür. Daha az prestijli olan ofis işleri ve memuriyet gibi meslekler ise müzisyenliğe kıyasla yaratıcılıktan yoksun ve ilgi çekicilikten uzak görülür. Yine de, caz müzisyeni daha aşağı ya da yukarı statü sağlayan işlerin varlığını kabul etmekle birlikte, tek iş olarak müzisyenlik yapma şansına sahip olduğu sürece bu işlerden kaçınmaktadır.

2.2. MÜZİK TÜRLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI İLE CAZ MÜZİĞİNİN MÜZİKLER ARASINDA KONUMLANDIRILMASI

Disiplinlerin iç içe geçtiği, müziğin ses sanatlarına dönüştüğü ve tüm sanat biçimlerinin kaynaştığı çağdaş dönemde yapılan bu çalışma, müzik türlerini klasik müzik, caz müziği ve pop müzik olarak kategorileştirmiştir. Araştırma evreni 1940’larda ortaya çıkan (Berendt, 2010: 34-38) bebop dilini ve kültürünü muhafaza eden geleneksel caz çevresidir. Bu sebeple, çağdaş dönemin disiplinler ve türler arası karakteri, muhafaza etmeye dayalı şekilde sürdürülen bu geleneğe asgari düzeyde etki eder. Geleneksel caz müziği üzerine yapılan bu çalışma için, pop müzik ve klasik müzik indirgemeleri iyi bir karşılaştırma aracıdır. Diğer bir deyişle, bu çalışma müzikler arasındaki keskin çizginin var olmadığının farkında olmasına rağmen, eskinin muhafaza edilmesine dayalı sürdürülen caz geleneğini karşılaştırmak için kullanılan indirgenmiş kategorileri işlevsel bulmaktadır.

Katılımcıların çoğu ile yapılan görüşmelerde caz, pop ve klasik müzik arasındaki hiyerarşinin ısrarcı bir reddi ile karşılaşılmıştır.

“Caz müzik zamanının pop müziği idi. Bu çok klişe olmuş bir laf ama insanlara popa saldırmayı bıraktırana kadar bu tekrar edilecektir. Şu an pop müziğini gayet beğeniyorum, iyi olanları iyi (...). Nasıl caz müzik kurgusunu biliyorsun, kalıplarını biliyorsun, formları biliyorsun, popta da bu sefer kick'in equalizer ayarının nasıl yapıldığını bileceksin. Sahnede de aynı şekilde, insanlara onu o şekilde sahnelemeyi öğrenmen lazım. Hepsi ayrı ayrı ciddi işler (Görüşmeci 2, 01.02.2018).”

“Cazla klasik müzik arasında hiyerarşi kurmam, çünkü çok ayrı dünyalar. Kadın mı üstün, erkek mi üstün demek gibi bir şey olur o zaten (Görüşmeci 5, 19.11.2017).”

Yine de, ilk bakıştaki bu tabloya inanmak güçtür çünkü katılımcılar için olan ve olması gereken arasında geçişlilik vardır. Katılımcılar pop müziğine getirilen eleştirilerin farkındadır. Bu eleştirilerde bazen (Adorno, 1989-90) caz müziğinin pop müzik ile eş tutulduğunun farkında olarak savunmaya geçmişlerdir. Klasik müziğin cazdan, caz müziğinin ise, poptan üstün olduğu düşüncesi görüşmeler sırasında katılımcılara sunulmamışsa da, her katılımcı tarafından varsayılmıştır. Soruların cevabı ise çoğu zaman bu varsayımın reddinden oluşmaktadır. Tüm müziklerin eşit olduğunu söyleyen bir cazcı görüşmenin ilerleyen sürecinde “Abi yine pop işi geldi ya!” diyerek şikâyetçi olmuştur. Bu sözde eşitliğin ısrarla öne sürülmesindeki sebep; cazcılarının önemli bir geçim kaynağı olan pop müzisyenlerine karşı ılımlı davranmak zorunda olması, pop müziğine saldıracak olan cazcılarının klasik müzisyenlerce yapılan benzer saldırılara açık hale gelecek olması ya da bu hiyerarşiyi meşrulaştıracak bir zemin bulamayışları olabilir. Yine de az sayıda katılımcı söz edilen hiyerarşiyi dillendirmiştir.

“İstanbul Üniversitesindeki birçok hocayı ya da Mimar Sinan'daki birçok hocayı ele alırsak caz müzik boş müzik diyecektir (Görüşmeci 8, 02.02.2018).”

Cazı poptan yukarıda görüyorum. Popta bir şey yapılmıyor fazla. Ama ona da ihtiyaç var. Herkes caz seviyesinde bir şey anlamak zorunda değil (Görüşmeci 9, 17.01.2018).

Bu ifadelerin yanı sıra, bu müzisyenler caz konseri için “gig” pop konserleri için ise “ekstra” kelimesini kullanmaktadır. Gig, yani “iş” cazdır. Pop ise, onun ekstrasıdır. Ekstralara çıkmıyor olmak bir marifet ve ayrıcalık olarak görülür. Tablo bu şekilde

olduğunda müzik türleri arasında eşitliğe inanmamak için ciddi sebepler olduğu görülebilir.

Bu çalışma nadiren dillendirilen, fakat her saniye hissedilen bir hiyerarşinin var olduğu iddiasındadır. Eşitlikçi söylemlerin çoğu, pop müzisyenleri ve caz müzisyenleri tarafından öne sürülürken, klasik müzik ile uğraşanların eşitlikçi düşüncelere karşı takındığı mesafeli tavır da bu durumu desteklemektedir. Var olan hiyerarşinin nedeni, müziklerin akademikleşme düzeyleri ile ilgilidir. Yetkin bir müzik öğretmeni ve caz müzisyeni olan katılımcının bu yöndeki ifadesi, tezin iddiası için güçlü bir temel oluşturur.

“Klasik müziğin bu kadar güçlü bir müzik haline gelmesi geçmişini çok iyi koruması ile alakalı. Ortaçağda yapılmış ilk çokseslilik örnekleri bile günümüze ulaşmış. Ama Türk Müziği'nin Orta Asya'daki örneklerini Çin kaynaklarından takip ediyorsun. 1700'lerde yaşamış bestecinin eserleri bugüne ulaşmamış. Öyle olduğu zaman, kendi üzerinde yükselerek klasik müzik güçlenmiş. Caz müziği bu anlamda çok genç. Caz müziğinin okullaşması bundan da genç. Caz müziğinin üniversitelere girmesi klasik müziğin akademikleşme tarihine kıyasla bugüne çok yakın (...). Dolayısıyla, klasik müzikçiler burunlarından kıl aldırıyorlar bu konuda (...). Pop da çok yeni bir müzik değil, ama hala okullaşma ya da akademikleşme yoluna gidemiyor (Görüşmeci 1, 19.01.2018).”

Caz müziği emekleme aşamalarındayken Schönberg UCLA'de (University of California) dersler vermekteydi. Bugün, caz müziğinin akademikleştiği yıllarda ise, pop performans bölümlerinin açılmasına dair hareketlilikler yeni yeni görülmektedir. Akademinin sosyal ve politik gücünü, finansmanını ve metodolojisini arkasına alan müzik türleri diğerlerinin üzerine çıkmaktadır. Bu durum, müzikler arasında hiyerarşi oluşturmak istemeyen müzisyen için de açıklayıcıdır. Görüşülen müzisyenlerin de hissettiği gibi, bahsi geçen müzikler arasında kendiliğinden ve daimi bir üstünlük ilişkisi yoktur. Var olan üstünlük ilişkisinin sebebi müzik türlerinin içsel sebeplerle sahip olduğu sınırlar da değildir. Müzik türlerinin akademi ile bağlantısının derinliğinden kaynaklı bir ayırım, bulguları anlamak için kusursuz bir çerçevedir.

2.3. GEÇİM SAĞLAMA TERCİHLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI İLE CAZ MÜZİSYENLERİNİN CAZ MÜZİĞİ TOPLULUĞU İÇİNDE KONUMLANDIRILMASI

Anlaşılabacağı üzere, her caz müzisyeni emek piyasasına farklı şekillerde eklenmektedir. Emek piyasasına nereden dâhil olduğu, bir caz müzisyeninin statüsünü diğerinden ayırır. Bu çalışma geçim sağlama biçimine göre oluşan üç temel kategori önermektedir: Müziğin çekirdeğini oluşturan alanlardan geçim sağlayanlar, müzik ile daha dolaylı ilişkiye sahip işlerden geçim sağlayanlar ve müzik dışı işlerde çalışanlar. Bu kategoriler bir caz müzisyeninin bir diğerine göre konumunu belirlemek için oluşturulmuştur.

“Müzisyen olduktan sonra tanıştığım birçok müzisyenin bir yandan başka bir meslekte bir kariyeri olduğunu öğrendim. Buna müzik öğretmenliğini de dâhil ediyorum (...). Çalarak kazanan müzisyen, Barça’ya transfer olan yabancı futbolcu sayısı kadar (Görüşmecı 4, 07.12.2017).”

Çalarak kazanan müzisyen, müziğin çekirdeğini oluşturan alanlardan geçim sağlayan müzisyen kategorisine dâhildir. Bu noktada bulunan kişilerin sayısındaki azlık, statünün yüksekliği ile yakından ilişkilidir. Müziğin çekirdeğini oluşturan faaliyetlere bestecilik, stüdyo müzisyenliği gibi faaliyetleri dâhil etmek mümkündür. Bu faaliyetlerin çekirdeği oluşturma sebebi, caz müziğine dair beceri ve başarıyı destekleyici olarak görülmesidir. Bu faaliyetlerin tümünü yaparak bir caz müzisyeni kimliğiyle geçinileceğini ifade eden önemli bir caz piyanisti, “Bakın hocam başardım.” diyerek kendisini ziyaret eden bir öğrencisinin, gitar öğretmeni olduğu için “sandığı kadar başarmadığını” ifade etmiştir.

Bu ifade ikinci kategorinin kapısını açar. Müzik ile daha dolaylı ilişkiye sahip işlerde çalışanlar; müzik öğretmenleri, stüdyo/plak şirketi/müzik kursu sahipleri ve müziğe dair destek faaliyetlerde çalışan kişileri ifade etmektedir. Müzik ile dolaylı şekilde ilişkilenen iş, doğrudan caz müzisyenliğini desteklemediği için çekirdek faaliyetlerden ayrışır.

“Öğretmenlik enerjimi aldığı için çalışmam gereken etütlerin onda birini bile çalışmadığımı belirtmeliyim. Bu işe daha fazla vakit ayrılmalı. Biz okuldaki prosedür

işlerle uğraşyoruz. Öğrencilerle ilgilenmek (...) son derece yoğun bir dikkat ve mesai istiyor (Görüşmeci 10, 02.02.2010).”

“Öğretmeyi çok seviyorum.(...) Ancak haftada otuz beş saat ders vermişliğim oldu, o zaman müzisyenliğimi engellediğini düşünüyordum. Herhalde ders vermenin de bir limiti var bu anlamda (Görüşmeci 11, 26.11.2017).”

Devlet okulunda görevli bir müzik öğretmeni ve müzik kursunda görevli bir enstrüman öğretmeni durumlarını bu şekilde ifade etmiştir. Bestecilik ya da stüdyo müzisyenliği gibi daha çekirdek faaliyetler müzisyenlikten çalınan bir zaman ve emek olarak değerlendirilmezken, öğretmenlerin ders saatleri çoğaldıkça şikayetçi olmaya başladıkları gözlemlenmiştir. Bu durum öğretme faaliyetini müzisyenlik ile dolaylı yoldan ilgili hale getirir. Az sayıda ders saati destekleyici olabilirken, bunun geçim kaynağı haline gelmesi müzisyenliğin önünde bir engel olarak yükselmektedir. Bu sebeple bu faaliyetler caz müzisyenliği ile ilişkilidir, fakat caz müzisyenliğinin kapsamında değildir. Bu faaliyetlerle uğraşan cazcılar ise, yalnızca çekirdek faaliyetlerle uğraşanlara kıyasla daha aşağıda yer edinirler.

Hiyerarşinin en altında müzik dışı işlerde çalışan kimseler vardır. Bu kişiler çoğu zaman müzisyenler arasında “caz müzisyeni” kimliğine sahip olmanın mücadelesini sürdürmektedir. Bunun sebebi, bireyin statülerini başlangıçta sahip olduğu statü ile uyumlu şekilde seçmeye eğilimli olmasıdır (Erkilet, 2013: 220). Bu eğilim uyumlu bir statü dizisi oluşturur. Farklı bir işte çalışan caz müzisyeni, birbiriyle çelişen statüler seçmiş olur. Çelişkili bir statü dizisi, merkeze alınan statünün (caz müzisyenliği) etkisizliğine sebep olur. Yine de, bu durum müzik dünyalarının katılımcıları tarafından anlaşılırken, diğer insanlar tarafından aynı ölçüde hissedilmez. Profesyonel mesleği prestijli bir meslek grubuna dâhil olanlar, güvenceli bir işe ve iyi bir gelire sahip olarak toplum tarafından en çok onay alan ve caz müzisyen olmanın statüsünü en değerli haliyle yaşayan kimseler olmalarına rağmen, caz müzisyenleri arasında aşağıda yer almakta ve “hobi olarak yapıyor” gözüyle görülmektedir.

“Yani genelde şöyle görülüyor, ben mesleğimi yapıyorum yanında da bir eğlencem var (...). Yakın çevremde bunu kırdım. O müzisyen değil, ama müzisyen olacak şeklinde oldu (Görüşmeci 2, 01.02.2018).”

Profesyonel mesleği prestijli olmayanlar için ise, müzisyenler arası hiyerarşide değişen bir şey yoktur. Bu kimseler hala başka bir işte çalışan ve hobi olarak müzik yapan müzisyenlerdir. Bu durum, daha önceki bölümde incelendiği üzere, yalnızca daha genel çerçevede toplum içindeki konumu etkiler.

3. CAZ MÜZİSYENLERİNİN GÜNDELİK YAŞAMI

Gündelik yaşamın incelenmesi, günlük etkileşim içinde toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edildiğini ve mevcut yapı üzerinde bireylerin yaratıcı etkilerini ortaya çıkarmak için uygun bir üst başlıktır. Küçük ölçekte gerçekleşen etkileşimlerin büyük ölçekteki kuramlarla ilişkisinin ortaya çıkarılması gündelik yaşam incelemeleriyle mümkündür.

Becker'in Hariciler (2015) adlı çalışmasında da ifade edildiği gibi, caz müzisyenlerinin toplum ile etkileşiminde ortaya çıkan problemler oldukça yaygın ve gözle görülürdür. Bu problemler temel olarak uyum sağlayamama, yakın çevreden destek görmeme, ötekileştirme ve ötekileştirilme olarak ele alınabilir. Bu çalışma, bahsi geçen problemleri günümüz İstanbul müzik çevrelerinde incelerken, emek ve statü kavramları ile ilişkisellik içerisinde anlamaya çalışır.

3.1. GÜNLÜK RUTİN

“Ben müzisyen olmak istiyorum diyen birinin günde çalışabileceği maksimumu yakalaması gerekir. Yetenek diye bir şeye inanmıyorum, hangi işte çok çalışılırsa çok başarılı olunur. Bunun muhabbeti geçenlerde Erkan Oğur'un dersinde geçti. Bir işi 10.000 saat çalışıyorsan, bir kapı açılıyor. 20.000 saat çalışıyorsan artık profesyonellik seviyesine geliyorsun. 30.000 saat çalışıyorsan eğer bir organın, bir parçanın gibi oluyor. Hangi işi 30.000 saat çalışırsan o işi bitiriyorsun zaten. Bu işte iyi olmak istiyorum diyorsan o saati tamamlayacaksın (Görüşmecisi 1, 19.01.2018).”

Günlük rutine karakterini veren unsurlar üç temel değişkene bağlanmıştır: Müzisyen olmanın günlük rutin üzerinde belirleyiciliği, müzik tarzının günlük rutin

üzerinde belirleyiciliği ve geçim kaynağının günlük rutin üzerinde belirleyiciliği. Bahsi geçen değişkenlerin emek piyasası ile ilişkiseliliği ise bir önceki bölümde ele alınmıştır.

“Müzikle uğraşmaya başladığımdan beri günlük rutinimi zaten müzik belirler oldu. Günün hangi vaktinde daha rahat egzersiz yapabileceğime, hangi vaktinde müzikle ilgili diğer çalışmalarımı yapabileceğime göre, öbür gündelik işlerimi sıraya sokma eğilimindeyim. Ek olarak, müzisyen olduğumu hissetmeye başladığımda şunu gördüm ki, önceki halime göre daha geç saatlerde yatan ve daha geç saatlerde kalkan birisine dönüştüm (Görüşmeci 4, 07.12.2017).”

Katılımcı orta yaşlarına yaklaşırken tam zamanlı profesyonel mesleğini bırakarak yaşamını bir müzisyen olarak sürdürmeye başlamıştır. Profesyonel bir müzisyen olmak, yapılacak çalışmaları hayatın merkezine almayı gerektirir. Caz müziği doğaçlamacı karakteri ile anında beste yapma becerisine dayanarak (Bailey, 2011: 77; Feige, 2016: 31) ciddi bir zihinsel ve teknik bir kapasite gerektirir. Caz müzisyenleri arasında gerekli becerilerin geliştirilmesini sağlayan etütlere yoğun bir vurgu olsa da, bu durum yalnızca bu türe özel değildir. Her icracı enstrümanını çalmak için ciddi bir mesai harcamaktadır. Bu durumun günlük yaşam üzerindeki etkisi, müzisyenin günlük planını müzik ile ilgili faaliyetlerinin etrafına örerek oluşturması ile sonuçlanır.

Bunun yanı sıra, günlük yaşamın geceye kayma vurgusu da müzisyenler arasında bir hayli yaygındır. Her şeyden önce, performansların çoğu gece yapılır. Caz müziğinin Türkiye’ye doğrudan yüksek müzik olarak girmesi, performans saatlerini görece olarak ılımlı şekilde düzenlemiştir. Pop müzisyenlerinin gece yarısı başladığı performanslar sabaha karşı biterken, caz müzisyenleri akşam saatlerinde başlayıp gece yarısına doğru bitirme eğilimindedir. Bu ılımlı düzenlemelere rağmen çalışma saatlerinin akşam/gece saatlerinde olması, erken yatıp erken kalkma düzenini bozma eğilimindedir.

Günün aktif olarak geçirilen saatleri üzerindeki bir diğer etkili unsur şehir dışı konserlerinin düzenlenmesidir. Özellikle de şehir dışı ve ülke dışına uçuşların daha maliyetsiz olduğu gece seferlerinin tercih edilmesi ya da yola çıkan müzisyenin gittiği şehirlerde peş peşe konser verme düzeni günlük rutini altüst eder. Düzensiz uyku ve

yemek saatleri ile çalışmaya alışan müzisyen, bu durumu aynı yoğunlukta yaşamadığı dönemlerde de günlük hayatına yayma eğilimi gösterir.

Bir diğer unsur ise, elbette caz müzisyenliğinin getirdiği alternatif yaşam biçiminin gündüz yerine geceye, ahlaklı yerine zevkliye, dâhil olmak yerine hariç olmaya yapılan vurgu ile uyumudur. Caz müzisyeni, Becker'in de ifade ettiği gibi (2015) bir ötekidir. Caz müziğinin görelî olarak sağladığı yüksek statü bu durumu yumuşatmaktadır, yine de henüz tümüyle yok etmemiştir.

Caz müzisyeni olmanın, diğer tarzlarda çalmaktan farkı günlük rutin üzerinde çok belirgin değildir. Caz müzisyeni çoğu kez klasik müzik eğitimi almış, çoğu kez de popüler müziklerin icrasını yapan birisi olarak zaten katı ve özgün bir cazcı yaşamı sergilemez. Bu imaj, belki 1940'lı yıllardaki Amerika Birleşik Devletleri'ne ait olabilir fakat 2017-2019 yılları arası İstanbul koşullarına ait değildir. Klasik müzik icracılarının etütleri ile ilgili sorumluluk bilinci ile caz müzisyenlerinin sorumluluk bilinci paralellik gösterir. Çalgısını öğrenmek için yıllarca boş yay çektiğini söyleyen klasik müzik icracısı, yukarıda ifade edilen fedakârlıkları gerçekleştiren caz müzisyeni ile benzer bir sorumluluk bilinci taşır. Caz müziğinin popüler yüzü ve popüler müziklerin zorlu yönleri arasındaki geçişlilik de pop müzisyenlerinin kesin çizgilerle ayrıştırılması önünde bir engeldir.

Geçim kaynağının günlük rutin üzerinde belirleyiciliği iki kategoriye indirgenmiştir. Müzisyenlik ile geçinenler (çekirdek faaliyetler) ve müzisyenlik dışı işlerle geçinenler (dolaylı yoldan ilişkili ya da müzik ile ilişkisiz işler).

“Genel sorumluluklar, okul sorumlulukları (...) hep daha öncelikli oldu. Temel sorumluluklar hep ön planda olduğu için, gitar çalışmak da esnetilebilecek bir şey olduğu için bugün çalışmadıysam yarın iki saat çalışırım diye bakıyorum (...). Günün sekiz - on saati okulda geçiyor. Bazı akşamlar dershaneye gidip bir daha ders veriyorsun. Spor diyorsun, yüksek lisans diyorsun o süre sınırlı kalıyor. Yine de vakit bulduğumda kesin onu enstrüman ile değerlendiriyorum. Eve gittiğimde beni sınırlandıracak bir şey yoksa o enstrümana ayrılmış bir süredir. Bazen işten çıkıp gece 22.00 ve 00.00 arası çalışıyorum. Bazen kahvaltıdan sonra başlayıp yatana kadar çalışıyorum (Görüşmecî 12, 03.02.2018).”

“Müzik ile uğraşmak ciddi bir mesai bence. Bu iş ile uğraşan insanlar bu iş için ciddi bir mesai ayırmak zorunda. Eşimden de gözlemlediğim kadarıyla, onun enstrümanı ile olan ilişkisi uyku ve dışarıdaki zorunlu aktiviteleri haricinde son derece yoğun bir ilişki. O profesyonel bir müzisyen zaten, öyle de olmalı. Bana gelince, öğretmenlik enerjimi aldığı için ayırmam gereken çalışma mesaisinin onda birini bile ayıramadığımı belirtmeliyim. Bu işe daha fazla vakit ayrılmalı (...) öğretmenlik yapınca bir insan müzisyenlik yapamıyor (...). Okul ortamında çocuklarla kurulan iletişim müfredat ve evrak işleri müzik dersi dışında öğretmenin sorumlu olduğu alanlardan yalnızca bir kaç. Okul içi sorumluluk, nöbet ve görevlendirmeleri saymıyorum bile (Görüşme 10, 02.02.2018).”

Caz müzisyenliği, enstrüman ile kurulan yakın ilişkinin günlük rutinde merkeze alındığı bir yaşam kurmaktadır. Uğraşılan ikinci bir iş olduğu durumda ideal caz müzisyenliği profilinden uzaklaşan günlük rutin, aslında kitlelerin içinde yaşadığı rutine giderek yaklaşmaktadır. Bu anlamda, ikinci işlerle uğraşan caz müzisyeni icracılığına ne kadar uzaklaşırsa toplumla o kadar bütünleşmektedir. İlişkiye tersinden bakıldığında şu sonuç ortaya çıkar: Caz müzisyeni için ideal bir günlük rutin sürdüren kişi, toplum ile bütünleşme sorunları yaşar. Bu iddia, bir sonraki başlıkta daha detaylı şekilde incelenecektir.

Günlük rutini caz müzisyeni için ideal olan biçimden uzaklaştıran tek şeyi geçim kaynağına indirgemek doğru değildir. Geçim kaynağı oluşturmayan emek biçimleri de benzer bir etki göstermektedir. Çoğunluğu orta yaşlı olan müzisyenler için en yaygın etken çocuk sahibi olmaktır. Çocuk sahibi olan müzisyenler de benzer şikâyetleri dillendirmiştir. Yine de müzisyenler gerekirse uyumayarak, gerekirse gece yarısı etütleri yaparak asgari gereklilikleri yerine getirmekte ve caz dünyalarının içinde kalmaktadır.

3.2. TOPLUM İLE ETKİLEŞİM

Caz müziğinin çileci bir karakteri vardır. Görüldüğü üzere, yeterliliğe ve başarıya ulaşmak isteyen kimseleri enstrüman ile ilişkinin merkeze alındığı, diğer şeylerin bu ilişkinin etrafında kurgulandığı bir hayat beklemektedir. Birçok katılımcı bunu başaramadığını ifade etse de ideal olanın bu olduğu ile ilgili görüş birliği vardır.

Enstrüman ile ilişkinin merkeze alındığı yaşamda müzisyenlerin, diğer müzisyenler dışındaki kimseler ile etkileşiminde sınırlılıklar vardır. Bu bağlamda, müziğin ürettiği yeni ve ayrışık bir kültür oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu tez, bahsi geçen kültürün üretiminde emek ve tabakalaşma kavramlarının etkili olduğu iddiasındadır. Bu başlık ise, mevcut etki altındaki toplumsal etkileşimi incelemektedir.

Bu kısım, iki alt unsuru araştırarak bir resim çizmeye çalışmaktadır: Müzisyen olanların müzisyen olmayanlarla etkileşimi ve müzisyenlerin kendi toplulukları içinde etkileşimi.

“Uçakta birisi ile tanıştım, güzel güzel sohbet ettik. Bu Türk, Anadolu’dan bir aileden fakat Hollanda’ya yerleşmiş. Dünya görüşünü genişletmiş. “Ben boş zamanlarımda Türk sanat müziği korosuna gidiyorum.” dedi. Ben de karşılık olarak şarkıcı olduğumu söyledim. Adam yaklaşık bir dakika kitlendi. “Evet, caz müzik.” dedi ama arıyor, caz müzik neydi? Konsomatris işi miydi bu, yoksa pop mu? Pop değildi saksafon oluyordu bunun içinde gibi şeyler geziyor adamın kafasında. Sonra muhabbetimiz kesildi doğrudan (Görüşmecı 5, 19.11.2017).”

Bu durumda, katılımcının bir vokal olmasının ve kadın olmasının olayın gelişimindeki etkisi reddedilemez. Erkek bir gitaristin konsomatris olmak ile ilişkisi kurulamayacağı için durum farklı şekilde gelişebilirdi. Yine de, bu ifade bir müzisyenin toplumun geri kalanı ile paylaştığı ortaklıkların sınırlılığını anlamak ve ne ölçüde aynı dilin konuşulduğunu ortaya koymak için idealdir. Caz müzisyeninin kendisi ve yaptıkları ile ilgili paylaştıkları, müzisyen olmayan kimselerce sınırlı miktarda alınabilmektedir. Aynı katılımcı dinleyici ile paylaşımını da şu şekilde ifade etmektedir:

“Espri yapıyorsun böyle bakıyorlar. Dururlar dururlar (...) bir tanesinin çenesi düşer. Genelde Türk seyirci güzel vakit geçirmek için geliyor. Caz dinlemek için gelmiyor. Caz dinlemek için bizde caz müzisyeni geliyor (Görüşmecı 5, 19.11.2017).”

Bu ifade, keskin şekilde farklılaşan kültürü açığa çıkarır. Müziğin neresinde konuşmamak gerektiği ya da uygun caz dineleme biçimi gibi müzik bilgisine dayanan görgü kurallarının yanı sıra, yeni bir iddia açığa çıkar: Dinleyici esprileri anlamamaktadır.

Bu durum çalışmanın orijinal bir bulgusu değildir. Daha önce Becker tarafından mahalledeki arkadaşlarını sıkıcı bulduğu için onlarla konuşmayan (2015: 130), toplumsal normlara göre yaşamak zorunda olmayan (2015: 117) izole bir caz müzisyeni profili çizilmişti. Becker'in çalışmasında haricilere karşı dayanışma halinde olan ve kendi dertlerini yalnızca kendileri anlayan kapalı bir caz topluluğu betimlenmiştir. Bu çalışmanın bulguları, ifade edilen durumla paraleldir. Yine de bir noktayı vurgulamak önemlidir: Bu çalışma, caz müzisyenlerinin kültürel açıdan toplumdan yukarıda olduğu için ayrıştığı iddiasında değil, kültürel açıdan kendilerini yukarıda gördükleri için ayrıştığı iddiasındadır. İkisi arasındaki fark, olgusal bir gerçeklik iddiası ve paradigmatik (değerler dizisine dayalı) bir bakış açısı arasındaki fark ile paraleldir.

Bu durumun bir sonucu olarak, müzisyenin müziği aracılığıyla diğerlerinden ayrışmasını hayata genellemek mümkündür. Bu ayrışma, caz müzisyeninin gözünden diğer meslek sahiplerinin sahip oldukları statü değeri ile ilişkili şekilde düşünülürse statü unsurunun gündelik yaşam üzerindeki etkisi belirlenmiş olur. Ayrışmanın düzeyi avukatlık ile müzisyenliği birlikte yürüten bir katılımcı tarafından da vurgulanmıştır.

“Çalışma koşullarından insanların bakış açısına, giyim kuşamdan topluluk oluşturma durumuna kadar her şey farklı (...). Konuya komik kedili videodan başlıyorsun, muhabbetin sonu siyasette bitiyor. Hukuk fakültesi de çalışma ortamı da böyle (Görüşmecı 2, 01.02.2018).”

Müzisyenin güldüğü yerde diğerleri gülmez. Müzisyen için ilginç olan diğerleri için değildir. Değer yargılarındaki farklılaşma, müzik aracılığıyla ayrışmanın hayata genellenmesi sonucunda böylece sürüp gitmektedir.

Müzisyenlerin kendi topluluklarındaki ilişkileri ise, müzisyenlerin ilgilendikleri türlere ve eğitim düzeylerine göre farklılık gösterir.

Caz müziği üzerine kurulu bölümlerde hem dayanışmanın hem de rekabetin birlikte hissedildiği gözlemlenmiştir. Bir öğretim görevlisi öğrencilik döneminde yaşadığı olayla rekabeti güzel bir şekilde özetlemiştir:

“Okula yeni başlamışım, etüt yapıyorum. Sürekli birileri giriyor içeri, ‘Ah pardon!’ deyip çıkıyor. Ulan kapılar da camlı, içerisi görünüyor. ‘Bu adamlar beni

görmüyor mu yani?’ diye düşünüyorum. Sonradan anladım ki ne çalıştığımı duymak istiyorlarmış. İçerisi dışarıdan görülüyor ama duyulamıyor (Görüşmeci 13, 09.11.2017).”

Rekabetin sebebi büyük ihtimalle az sayıda iyi işe talip olan çok sayıda genç cazcının yetişmekte olmasıdır. Yine de müzisyenler bu işlere ulaşma konusunda birbirlerinden başka kimsenin onlara yardım edeceklerinin bilincindedir. Bu noktada da emek piyasasının etkisi açıkça görülmektedir. Bunun yanı sıra, ne çalışacakları konusunda en iyi kaynak yine rekabet içinde oldukları diğer müzisyenlerdir. Bu yüzden dayanışma ve karşılıklı fayda sağlama tüm bu rekabet ortamı ile birlikte yürütülür. Müzik okulları rekabet ortamı olduğu kadar yardımlaşma ortamıdır.

“Okulda olmanın beni bir yere götürdüğünü düşünmüyorum, öyle bir şey yok. Okul bana çevre veriyor. Ben de bu çevreyi düzgün kullanmaya çalışıyorum. Okulda olmanın müzisyene kattığı şey herhalde yapmak istediğin müzikleri yapabileceğin insanlara ulaşman oluyor (Görüşmeci 6, 09.01.2018).”

Caz müzisyenleri arasındaki ilişki rekabet ve dayanışma arasında bir yere oturmuştur. Farklı türler arasındaki müzisyenler ilişki kurarken oluşan hiyerarşi ise akademikleşme düzeyine bağlı şekilde daha önceki bir kısımda kurgulanmıştı. Yine müzisyenler arasındaki ilişkinin türlerden bağımsız, akademikleşmeye bağlı türden bir etkisi bir diğer katılımcı tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

“Okullu ve alaylı karması gruplarda her zaman bu iki müzisyen arasında hiyerarşi hissettim, her zaman. Alaylı kişinin müzik bilgisinin ne düzeyde olduğundan bağımsız olarak her zaman okullu müzisyenin daha üstte olduğu bir hiyerarşi (Görüşmeci 4, 07.12.2017).”

Müziğin yapıldığı sırada işleyen karar mekanizmalarında ve rol paylaşımlarında bir kişinin ya da bazı kişilerin önce çıktığı görülebilir. Akademik bir arka planı olan ve olmayan müzisyenlerin karışımından olan topluluklarda ise akademik kimliği olanların öne çıkma konusunda bir adım ileride olduğu sıkça görülür. Kendisinin caz müzisyeni olduğunu ifade eden “alaylı” müzisyenlerin “okullu” müzisyenler tarafından “hobi olarak yapıyor” şeklinde ele alındığına da sıkça rastlanmıştır.

Sonuç olarak, toplumla ayrılmaya dayalı bir ilişki kuran caz müzisyeni daha çok müzisyenler arasında ilişkilere yönelme eğilimindedir. Bu ilişkiler ise, cazcılar arasında işbirliğine olduğu kadar rekabet dayalıdır. Akademik arka planın derinliği de bir türden hiyerarşi üretmektedir.

SONUÇ

Türkiye’de caz müziği, belirli bir tarihselliğe ve bağlamsallığa sahiptir. Bu araştırma, 2017-2018 yılları arasında İstanbul caz müziği çevrelerinde yaşanan özgün ilişkiler ağını açığa çıkarmaktadır. Bu araştırmanın hedefi, daha önce üretilmiş kavramsal birikime yaslanarak bahsi geçen tarihte, belirtilen müzik çevreleri içinde üretilen kültürü anlamaktır.

Araştırma caz müzisyenini emek piyasasına eklenen müzisyen olarak ele almaktadır. Başlangıçta, müziğe harcanan emek ücretlendirilmemektedir. Bu durum ve çeşitli başka pedagojik avantajlar (bu avantajlar tez çalışmasının kapsamında değildir) sebebiyle müzik eğitiminin oldukça erken yaşta başlaması önerilir. Bu gerçekleştirilmediği takdirde, ilerleyen yaştaki müzikal gelişimi müzisyenlik dışı işlerde çalışarak finanse etmek ya da gündelik rutin üzerinde önemli kısıtlamalar yaparak müziğe vakit ayırmak gibi çözümler üretilir. Müzisyen belirli bir yetkinliğe ulaştığında ise müzisyeni bekleyen durum esnek ve güvencesiz bir emek piyasası olarak görünmektedir. Kariyer basamaklarını sağlam adımlarda çıkmak isteyen müzisyenler, kültür endüstrisine boyun eğerek ve çok yönlü beceriler geliştirerek hayatta kalmaya çalışmaktadır. Bu aşamada müzisyenlerin geçim sağlama sorununa karşı kişisel çözümler ürettikleri görülmüştür. Her müzisyenin kişisel nitelikleri sayesinde ürettiği geçim kaynakları toplamı üç temel kategoriye indirgenmiştir: Müziğin çekirdeğini oluşturan alanlardan geçim sağlayanlar, müzik ile daha dolaylı ilişkiye sahip işlerden geçim sağlayanlar ve müzik dışı işlerde çalışanlar.

Emek piyasasına hangi kategoriden eklendiklerine göre müzisyenlerin ne türden statü edindikleri değişmektedir. Müzisyenlerin görüşlerinin alındığı bir evrende elbette müziğin çekirdeğini oluşturan faaliyetlerle geçinen müzisyenler daha üstün görülürken, müzik dışı bir meslek ile geçinen müzisyenler (mesleğin ne olduğundan oldukça az etkilenerek) önemsizdir. Geçim sağlanan iş müzikten uzaklaştıkça, statünün niteliği aşağı yönelir. Diğer meslek dallarında bulunan insanların görüşleri değerlendirildiğinde ise tabakalaşmanın tipi değişmektedir. Güvenceli ve prestijli bir işin yanı sıra caz müziğiyle uğraşan kişiler daha üst dereceden bir statü seti edinmişken, tek mesleği müzisyenlik olan kişi güvenceli ve prestijli bir işe sahip olmadığı için,

görel olarak aşağıda konumlandırılır. Aynı evrende, uğraşılan müziğin türü de (azalan prestij sırasına göre klasik, caz ve pop) statüyü belirleyen bir etkidir.

Müzisyenlerin yaptığı etüt miktarı, müzisyen olma iddiasında her kişi için eşit bir yükümlülük olarak varsayılmıştır. Bu yükümlülüğü daha esnek işlerde çalışan ve müzik dışı işlerden mümkün olduğunca uzak kalan müzisyenler daha büyük bir disiplinle sürdürürken, idari sorumluluklara ya da ikinci bir mesleğe sahip olan müzisyenler sürdürememekte, ya da sürdürmek adına büyük fedakârlıklar yapmaktadır. Müzisyenler arası tabakalaşmada geçim kaynağına bağlı dinamiklerin bu unsurdan etkilendiğini söylemek mümkündür.

Gündelik yaşama ise müzisyenlerin emek piyasasına nereden eklendikleri, kariyerin hangi basamağında buldukları ve bu vasıtalar ile edindikleri statüler aracılığı ile yaklaşmıştır. Caz müzisyeni statüsünü tartışan büyük başlık içinden seçilen unsurlar (müzisyen olma, müzikle geçim sağlama/sağlamama durumu, tercih edilen müzik türü) üzerinden gündelik yaşam rutini tartışılmıştır. Bir müzisyen olmanın gerektirdiği yoğun çalışma, mümkün olan en geniş vaktin çalışmalara ayrılmasıyla sonuçlanmaktadır. Müzisyenlikle geçinmek, enstrüman ile kurulan yakın ilişkinin hayatın merkezine alınabildiği bir hayata ön ayak olmaktadır. Başka bir işten geçim sağlamak ise enstrümanla kurulan yakınlığın büyük fedakârlıklarla gerçekleştiği ya da gerçekleşmediği anlamına gelmektedir. Her iki seçenekte de, “Toplum ile Etkileşim” başlığında ele alındığı üzere toplum ve müzisyen arasında ortak kültürün paylaşılmadığı bir hayatın oluştuğu gözlemlenmiştir. Hem ortak kültür paylaşımı hem de karşılıklı bağımlılık sayesinde, müzisyenlerin aralarında bulunan yoğun rekabete rağmen dayanışma içinde kaldıklarını söylemek mümkündür. Son olarak, müzikler arası geçişkenliğin yoğun olduğu günümüzde, tercih edilen müziğin gündelik yaşam üzerinde etkisinin yalıtılmış bir biçimde gözlenmesinin mümkün olmadığı tespit edilmiştir. Yine de ilgisini yoğun olarak belirli türlere veren icracılar arasında belirgin farklılara rastlanmamıştır.

Gerçekleştirilen ön gözlemler yeniden düşünüldüğünde, müzisyenlerin güvenceli olmadığına ve toplum ile uyum içinde hareket etmediğine yönelik detaylı bulguların ön gözlemleri desteklediğini söylemek mümkündür.

Yapılan ön gözlemlerin yönlendirmesi dışında, müzik türleri arasında da akademikleşme arka planına dayalı bir ötekileştirme ilişkisi tespit edilmiştir. Bu ilişki, oldukça yüzeysel şekilde kategorileştirilmiş olsa da (klasik, caz, pop), bu kategoriler okulların ne türden bir akademik eğitim verdiği tanımlanırken hala kullanılan kategorilerdir. Bu ilişki klasik müziğin cazdan, caz müziğinin pop müziğinden üstün olduğu türden bir ilişkidir. Hiç akademik eğitime sahip olmamak ve akademik bir arka plana sahip olmak unsurları arasında da bir tür ötekileştirme süreci doğmaktadır. Akademik eğitimin kazanımlarından ya da kendini geliştirmenin düzeyinden bağımsız olarak, akademik arka plana sahip olanların müzisyenler arası tabakalaşmada üstünlüğü bulgulanmıştır.

Bu çalışmanın yapılmasına sebep olan bir diğer motivasyon kaynağı, araştırılan konudaki yoğun belirsizlik olmuştur. Sayısız caz müzisyeni geçim sağlamak için müziğin çekirdeğini oluşturan faaliyetler dışında işlerde çalışmaktadır. Bu işlerin müzik ile ilgililik düzeyi azaldıkça, daha büyük bir gizlilik içinde yürütüldüğü gözlemlenmiştir. Müzik çevrelerinde caz müzisyeni kimliği ile bulunan sayısız kişinin hayatlarını nasıl finanse ettiği ve gündelik yaşamlarını nasıl sürdürdüğü konusunda belirsizlik vardır. Bu belirsizlik, caz çevrelerine dâhil olmak isteyen genç yoğunluklu müzisyen adaylarının önünü görememesine ilişkin bir problem olarak düşünülebilir.

Müzisyen olma hevesi ile bulaşıkçı yahut komi olup çıkan kimseler olduğu gibi, müzisyen olduğu halde post-fordist bir piyasa içinde oradan oraya savrulduğu için çevresi tarafından tasvip edilmeyen kimseler de çoktur. İki ayrı mesleki kimliğe sahip olan ve ikisi arasında sıkışıp kalan ya da ikisini birden başarıyla sürdüren örnekler mevcuttur. Bu çalışma, bahsi geçen karmaşık ilişkiler ağını anlamak için mevcut kuramsal çerçevelere başvurmaktadır. Böylece caz müzisyenlerinin (ya da müzisyen adaylarının) önünü görmesi ve toplum tarafından anlaşılacak talep ettikleri şekilde topluma emilmeleri için bir adım atılmıştır. Çalışma, caz müziğini belirli bir tarihsel arka plana gömülü, sosyokültürel unsurların sonucu olan bir aktivite olarak ele alarak döneme dair bilgilendirici olmayı hedeflemiştir.

KAYNAKLAR

- ADORNO Theodor, *Essays on Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- ADORNO Theodor, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, 10. Baskı, çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Altun, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- ADORNO Theodor, "Music, Language, and Composition", *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3, 1993, ss. 401-414.
- ADORNO Theodor, "On Jazz", *A Special Issue on Music*, Vol. 12, No. 1, 1989-90, ss. 45-69.
- ADORNO Theodor, "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, No. 9, 1941, ss. 17-48.
- ADORNO Theodor, "On Some Relationships Between Music and Painting", *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1, 1995, ss. 66-79.
- ADORNO Theodor. "On the Problem of Musical Analysis", *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2, 1982, ss. 169-187.
- ADORNO Theodor, *Prisms*, 9.Baskı, Cambridge: MIT Press, 1997.
- AKAY Ali, *Sanatın Gramları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2010.
- AKYOL Batu, *Caz Çok Zor*, yay. haz. Batu Akyol, İstanbul: Kara Plak Yayınevi, 2016.
- ARTUN Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- ARTUN Ali, *Sanat Emeği*, çev. Elçin Gen, Sibel Yardımcı, Özge Çelik, Nursu Özge, Esin Soğancılar, Zeynep Baransel, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- ATTALI Jacques, *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Türkmen Gülcügil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- AYAS Güneş, *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015.
- BAILEY Derek, *Doğaçlama*, 2. Baskı, çev. Ali Bucak, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.
- BECKER Howard Saul, *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- BECKER Howard Saul, *Hariciler*, 2. Baskı, çev. Levent Ünsaldı, Şerife Geniş, Ankara: Heretik Yayınları, 2015.
- BENJAMIN Walter, *Estetize Edilmiş Yaşam*, çev. Ünsal Oskay, der. Ünsal Oskay, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2015.
- BERENDT Joachim-Ernst, *Caz Kitabı*, 3. Baskı, çev. Neşe Ozan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

- BİLİR Olgun, "Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Vol. 15, No 62, 2012, 183-195.
- BOTTOMORE Tom, Robert NISBET, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, yay. haz. Mete Tunçay, Aydın Uğur, çev. Fatmagül Berktaş, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2014.
- BOURDIEU Pierre, *Sanat Sevdası*, çev. Sertaç Canbolat, İstanbul: Metis Kitap, 2011.
- BOURDIEU Pierre, *Ayırım*, çev. Fırat Derya Şannan, Günce Ayşe Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015.
- BÜRGER Peter, *Avangard Kuramı*, 9. Baskı, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- COPLAND Aaron, *Yeni Müzik*, çev. Ali Cenk Gedik, İstanbul: Yazılama Yayınevi, 2015.
- ÇİFCİ Yusuf, *Müzik ve Gürültü Arasında Siyaset*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2016.
- DELLALOĞLU Besim, *Frankfurt Okulun'nda Sanat ve Toplum*, 5. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- ECO Umberto, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahin, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992.d
- EROL Ayhan, *Popüler Müziği Anlamak*, 3. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009.
- ERKİLET Alev, *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları*, 2. Baskı, Ankara: Hece Yayınları, 2013.
- ESGİN Ali, "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?", *Doğu Batı Dergisi*, Vol. 15, No. 62 2012, ss.153-182.
- FEIGE Daniel Martin, *Caz Felsefesi*, çev. Necati Aça, Ankara: Dost Kitabevi, 2016.
- GİVEN Lisa Mae, *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods (Vol. 2)*, Los Angeles: Sage Publications, 2008.
- GOEHR Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, New York: Oxford University Press, 2007.
- GÜVEN Uğur Zeynep, Ali ERGUR, "Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi", *Sosyoloji Dergisi*, Vol 29, No 3, 2014, 1-19.
- HATCH David, Stephen MILLWARD, *Blues'dan Rock'a Pop Müziğinin Analitik Tarihi*, 2. Baskı, çev. Eyüp İbلاغ, İstanbul: Korsan Yayın, 1993.
- HEIDEGGER Martin, *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2004.
- HİNTEMİTH Paul, *Ses İşçiliği*, 2. Baskı, çev. Yavuz Oymak, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2007.
- JAY Martin, *Diyalektik İmgelem*, çev. Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

- KANT Immanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2016.
- KAPLAN Ayten, *Kültürel Müzikoloji*, 3. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2013.
- KAROLYI Otto, *Müziğe Giriş*, 6. Baskı, çev. Mehmet Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.
- KRIS Ernst, Otto KURZ, *Sanatçı İmgisinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, 2. Baskı, çev. Sabri Gürses, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- MARX Karl, Friedrich ENGELS, *Komünist Manifesto*, çev. Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam Kitap, 2014.
- MODLESKI Tania, *Eğlence İncelemeleri*, 2. Baskı, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- MURDOCH Iris, *Ateş ve Güneş*, 2. Baskı, çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008.
- ÖGET Levent, *Levent Öget ile Caz Etraflı Konuşmalar*, yay. haz. Levent Öget, Ankara: Bence Kitap, 2015.
- ROY William, Timothy DOWD, "What Is Sociological About Music?", *Annual Review Of Sociology*, No. 36, 2010, ss. 183-203.
- SAM Rıza, "Pierre Bourdieu ve Sanatın Kuralları Üzerine", *Kaygı Felsefe Dergisi*, Sayı: 8, 2007, ss. 69-83.
- SHINER Larry, *Sanatın İcadı*, 3. Baskı, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- STANDING Guy, *Prekarya*, 3. Baskı, çev. Ergin Bulut, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- STRAVINSKY Igor, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, 3. Baskı, çev. Cem Taylan, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.
- ŞOSTAKOVIÇ Dmitri, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, 2. Baskı, çev. Yılmaz Onay, Tonguç Ok, Aynur Toraman, Zübeyde Akdemir, Mehmet Erdal, Olcay Geridönmez, Taylan Şahbaz, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.
- TANNER Jeremy, *The Sociology of Art*, London: Routledge, 2003.
- WEBER Max, *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958.
- WEBER Max, *Sosyoloji Yazıları*, 6. Baskı, çev. Taha Parla, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2004.
- WEBER Anton, *Yeni Müziğe Doğru*, 2. Baskı, çev. Ali Bucak, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.

WITKIN Robert, "Why did Adorno "Hate" Jazz?", *Sociological Theory*, Vol. 18, No. 1, 2000, 145-170.

Sözlü Kaynaklar

Görüşmeci 1, Gitar Sanatçısı / Müzik Öğretmeni, Yaş: 36, Görüşme Tarihi: 19.01.2018.

Görüşmeci 2, Gitar Sanatçısı / Avukat, Yaş: 25, Görüşme Tarihi: 01.02.2018.

Görüşmeci 3, Gitar Sanatçısı, Yaş: 23, Görüşme Tarihi: 22.02.2018.

Görüşmeci 4, Davul Sanatçısı / Biyolog, Yaş: 28, Görüşme Tarihi: 02.12.2017.

Görüşmeci 5, Ses Sanatçısı, Yaş: 30, Görüşme Tarihi: 19.11.2017.

Görüşmeci 6, Bas Gitar Sanatçısı (Öğrenci), Yaş: 19, Görüşme Tarihi: 09.01.2018.

Görüşmeci 7, Gitar Sanatçısı / Ofis Çalışanı, Yaş: 27, Görüşme Tarihi: 27.12.2018.

Görüşmeci 8, Gitar Sanatçısı / Müzik Öğretmeni, Yaş: 31, Görüşme Tarihi: 02.02.2018.

Görüşmeci 9, Davul Sanatçısı (Öğrenci), Yaş: 23, Görüşme Tarihi: 17.01.2018.

Görüşmeci 10, Ses Sanatçısı / Müzik Öğretmeni, Yaş: 46, Görüşme Tarihi: 02.02.2018.

Görüşmeci 11, Piyano Sanatçısı / Müzik Öğretmeni, Yaş: 51, Görüşme Tarihi: 26.11.2017.

Görüşmeci 12, Gitar Sanatçısı / Müzik Öğretmeni, Yaş: 29, Görüşme Tarihi: 03.02.2018.

Görüşmeci 13, Piyano Sanatçısı / Besteci / Müzik Öğretmeni, Yaş: 47, Görüşme Tarihi: 09.11.2017.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Emre Aşlın
Tez Adı	Coz Müesseselerinin Gündelik İşletimi: Emek ve Statü Merkezi Bir İnceleme
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Sosyoloji
Tez Türü	Yüksek Lisans
Tez Danışman(lar)ı	Dr. Öğr. Üyesi Enes Bakkal (CEİK) Dr.
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni Kısıtlama	<input type="checkbox"/> Patent Kısıt (2 yıl) <input checked="" type="checkbox"/> Genel Kısıt (6 ay) <input type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum.

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 11.03.2019

İmza :