

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ PROGRAMI

İSTANBUL'DA CAZ MÜZİĞİ ARZI ve KÜLTÜREL SERMAYE İLİŞKİSİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:

20142203028 Fatma ÖZEN

Danışman:

Doç.Dr. Derya Fırat ŞANNAN

İSTANBUL-2017

Fatma ÖZEN tarafından hazırlanan **İstanbul'da Caz Müziği arzı ve Kültürel Sermaye İlişkisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 28 / 04 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :


Jüri Üyesi: Doç. Dr. Derya FIRAT ŞANNAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Çağlayan KOVANLIKAYA



Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Uğur Zeynep GÜVEN (İst. Medeniyet Üniv. Öğretim Üyesi)



Yedek Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Aylin DİKMEN

.....

Yedek Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Murat ARPACI (Erzincan Üniv. Öğretim Üyesi)

.....

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa No.</u> |
|--|------------------|
| ÖNSÖZ | IV |
| ÖZET | V |
| ABSTRACT | VI |
| KISALTMALAR | VII |
| GRAFİKLER LİSTESİ | VIII |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. ALIMLAMA ESTETİĞİNDEN BOURDİE’NÜN “MÜDAHİL” SOSYOLOJİSİNE | 7 |
| 2.1. Alımlama Estetiği ve Müzik..... | 7 |
| 2.2. Weber Öncesi ve Weber..... | 13 |
| 2.3. Adorno ve Yüksek Kültür Ekseninde Caz Müziği..... | 17 |
| 2.4. Adorno’nun Dinleyici Tipolojisinden Seyirci Morfolojisine..... | 19 |
| 2.5. Bourdieu’nün “Müdahil” Sosyolojisi..... | 23 |
| 3. DÜNYADA CAZ MÜZİĞİNİN TOPLUMSAL GÜZERGAHI | 28 |
| 3.1. Cazın Doğuşu ve Amerika’da Gelişim Serüveni..... | 28 |
| 3.2. Avrupa Cazı: Yeni Stiller..... | 35 |
| 4. TÜRKİYE’DE CAZ VE BİR ESTETİK BEĞENİNİN AYRIM İŞARETİNE DÖNÜŞMESİ | 38 |
| 4.1. Türkiye’de Cazın Tarihsel ve Sosyolojik Süreci | 43 |
| 4.2. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Caz Müziği “Piyasası” ve “Bir Festivalizm Serüveni: İKSV Caz Festivali”..... | 52 |
| 4.3. Sembolik Cemaat Örneği: CRR Konser Salonu ve Şubat Cazına Doğru..... | 63 |
| 5. TOPLUMSALLAŞMIŞ ÖZNELİK: CAZ PİYASASI HABİTUSU | 74 |
| 5.1. Bir Yatkinlik Olarak Caz Dinlemek..... | 78 |
| 5.2. Morfolojiden Habitus’a: Caz Profesyonelleri | 81 |
| 5.3. Kültürel Sermaye İlişkisi Bağlamında: “Caz Arzı”..... | 85 |

| | |
|--|-----|
| 6. SONUÇ | 101 |
| 7. EK-1: CRR KONSER SALONU OCAK –MAYIS 2016 TOPLAM BİLET SATIŞ HASILATI | 105 |
| 8. EK-2: 2016 CRR Konser Salonu Programı Şubat Cazı Bütçe Detayı | 109 |
| 9. EK-3: Biletix Satış Raporu “Al Di Meola” | 114 |
| 10.EK-4: GÖRÜŞMECİLER LİSTESİ | 116 |
| 11.KAYNAKÇA | 117 |
| 12.ÖZGEÇMİŞ | 121 |

ÖNSÖZ

Uzun yıllar Cemal Reşit Rey Konser Salonu program koordinatörlüğü yapmam müziği hayatımın bir parçası haline getirdi. Fadoda, tangoya, klasik müzikten cazın her stiline dinlediğim, organize ettiğim yüzlerce konser; müzisyen, menajer, dinleyici ekseninde gözlemler yapmama vesile oldu. Müziği sadece konser salonunda değil, dışarıda da içselleştirebiliyordum. Bernard Shaw'ın deyiimiyle müzik beni dünyadaki kaba gerçekliklerden naif bir alana itiyordu. Bu bağlamda müzik ve sosyoloji üzerine çalışmalar yapma fikri böyle bir zeminde gelişti. Ardından Pierre Bourdieu'nün *Sanat Sevdası* ve diğer eserleri ve tez danışmanım Derya Fırat ile tanışmam çalışmayı gerçekleştirme fikrimi güçlendirdi. Bourdieu'nün deyiimiyle sosyal sermayem beni böyle bir çalışma yapmaya yönlendirdi. Yaşadığımız dönemdeki tüm kaotik çalkantılara karşın hala müziğin bir parça bile konuşuluyor olması adına; müziğe bir adanmışlıkla tutunmuş tüm görüşmecilerime, Ankara - İstanbul arasında bana her seferinde evini ve dostluğunu açan canım kardeşim Sümeyra Gümrah Teltik'e, yine tezime destek olan arkadaşım Bilge Kıcıman, Murat Alaca'ya, kurumsal bilgiler konusunda destek olan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş'ye, sayısız sorularına tahammül eden Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne, en başından beri yanımda olan ve tezin hazırlanmasına vesile olan yakın arkadaşım Murat Arpacı'ya ve bana büyük sabır gösteren bir tez danışmanı olmanın ötesinde gerçek bir yol gösterici olan tez danışmanım Doç. Dr. Derya Fırat'a sonsuz teşekkür ediyorum.

ÖZET

Pierre Bourdieu, mikro iktidar yapılanmaları üzerinden daha kaygan ve sembolik alanların sınırlarını belirler. Yeme-içme kültüründen, evlilik stratejilerine, eğitimden, beğenilere kültürel eşitsizliklerin yeniden üretildiğini savunur. Doğalmış ve kabul edilmiş yanlış tanımların arkaik yapılarını irdelerken sosyolojiye büyük görevler yükler. Bu çalışmada Bourdieu'nün beğeni hiyerarşileri analizi üzerinden 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de giderek yükselen caz arzı incelenecektir. Böylelikle caz sektörü sadece iktisadi sermaye bileşenleriyle değil; kültürel sermaye ve caz piyasasının habitusu Bourdieu'nün kavramlarıyla değerlendirilecektir. Mevcut düzeni korumaya ve yeniden üretmeye çalışanlar ile yeni simgesel sermaye ile o alana girmeye çalışanlar arasındaki alan mücadeleleri, caz arzının yeniden üretimi bağlamında tartışılacaktır.

Saf bir beğeni gibi kabul edilen bir müzik türünün ayırım işareti dönüşme süreci sektörün üreticileri, müzisyenleri, pazarlayanları, menajerlerinden oluşan caz profesyonelleri ile derinlemesine mülakatlar üzerinden ortaya konacaktır.

ANAHTAR KELİMELER: Caz, habitus, kültürel sermaye, seçkinlik, alan.

ABSTRACT

Pierre Bourdieu sets out the boundaries of more slippery and symbolic areas through the micro-government structures. They argue that cultural inequalities are reproduced in the eating and drinking culture, in the marriage strategies, in education, in the likes. Sociology carries big duties when dealing with archaic structures of false and accepted false definitions. In this study, an analysis of the taste hierarchies of Bourdieu will be used to examine the increasingly rising jazz supply in Turkey from the year 2000. Thus, the jazz sector is not only a component of economic capital; Cultural capital and the habit of the jazz market will be judged by Bourdieu's concepts. Field fights between those who are trying to protect and reproduce the existing order and those who are trying to enter the new symbolic capital will be discussed in the context of the reproduction of the jazz supply.

The process of turning into a distinctive musical passion that is regarded as pure tastes will be revealed through in-depth interviews with jazz professionals from industry producers, musicians, marketers, managers.

KEY WORDS: Jazz, habitus, culture capital, elite, field.

KISALTMALAR

CRR

Cemal Reşit Rey Konser Salonu

İKSV

İstanbul Kùltür ve Sanat Vakfı

BİLSAK

Bilim Sanat Kùltür Merkezi

GRAFİKLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa No.</u> |
|----------------|------------------|
| Grafik 1 | 68 |
| Grafik 2..... | 68 |
| Grafik 3..... | 69 |
| Grafik 4..... | 70 |

1. GİRİŞ

Caz müziği Afrikalı köleler eliyle New Orleans'ta doğması, ardından Avrupa'da yeni stiller ile Türkiye'de alımlama profili açısından bir ayrıma dönüşmesi bir müzik türünün dinleyici ile yeniden var edilmesi açısından önemlidir. 1995 yılında ilk caz festivaliyle birlikte 2000'li yıllarda caz müziğinin yeni sınıflar için kültürel beğeni açısından ayırım olarak iş görmesi de bu kapsamda değerlendirilebilir. Bir göç müziği etkileşimli bir müzik olması daha doğrusu küresel piyasalarla yeni stiller edinmesi cazı sektörel anlamda irdelenmesi açısından önemli bir yere taşır. 1980'lerde özel sektörün prestij aracı olarak kullanılan kültür faaliyetleri, günümüzde kendini ayıran ve beğeniyle oluşan yeni bir seçkinci tavra dönüştürmüştür. Stuart Hall'dan aktarıldığı gibi "kimlikler, geçmişin anlatıları tarafından konumlandırıldığımız ve kendimizi içinde konumlandığımız değişik tarzlara verdiğimiz adlardır." Kendini başkalarından ayıran bir mekânı (bir beden, bir oda, bir ev, insanı biçimlendiren bir topluluk, bir ülke gibi) işgal ederken bu mekânı tanımlamak kimliğini tanımlamakla eşitlenir.¹

Sanatın en önemli özelliği toplumsal bellek adına hafıza işlevi görmesidir. Tarihsel çizgide modern öncesi ve modern sonrası dönemler çerçevesinde değerlendirildiğinde sanat, toplumsal hafızanın bir parçası olmuş, sanata kutsallık atfedilmiş, iktidara karşı konumlanmış, öteki olmuş, çeperde yer almış ama hep toplumsal kayıt aracı görmüştür.

Sanatın tarih yaratan gücünü esas alırsak Antik Yunan mitolojisinde sanatın kaynağında yer alan Tanrıçanın hafıza olmasını örnek verebiliriz. Sanatların ilham perileri olan "müzelerin" arasında hafıza, her sanat eserinde toplumsal hafızayı yenilemiş oluyordu. Sanat, modernite öncesi durumda bile iktidarın basitçe pasif bileşeni olmaktan öte konumda yer almaktaydı. Sanatçı, hafızayı

¹<http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-gunumuz-sanatinda-zaman-ve-bellek-kavramlarinin-gorsel-acilimleri/1246>

oluşturan kişiydi.² Sanat eseri vasıtasıyla sanatçı, sanat sosyolojisine konu olabilmıştır. Yani sanat eserinden hareketle sanatçıya dönüş söz konusudur ve bu irdelemenin ölçütü de sosyal yapı ile ilgilidir.³

Bir sanat yapıtına yaklaşım biçimlerinin kuram ve eleştiri yöntemlerini belli başlıklarda açıklamak istersek izleyici veya okur ile yapıt ilişkisi açısından izleyici merkezli, sanatçı merkezli, yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri olarak sıralayabiliriz. Tüm bu yaklaşımlar, her zaman başka türlü ifade edilebilecek sanatın ne olduğunu ve nasıl gerçekleştiğini açıklamaya çalışır. Sanat yapıtının birden çok anlam içermesi, aslında onun çok anlamlılık içeren bir yapıya sahip olmasından kaynaklanır. Bir sanat yapıtını alımlama estetiği açısından düşünülürse; onunla yani yapıtla kurulan deneyim öznel olduğu gibi nesnel de. Nesnel bir kesinlik olmaması her sanat yapıtının yeni bir bakış açısıyla yeniden ve yeniden yorumlanmasıyla ilgilidir. Antik Yunan'dan bu yana estetik, tanrıçaların ilham perisinden bir toplumun yaşam kodlarını belirleyen kültüre kadar geniş bir tarihsel yelpaze sunar.

Müzik de tıpkı mimesis gibi tanımlaması ve sınırları muğlak bir kavram olsa da; diğer yanıyla kültürel bir edimdir. Bir yanda profesyoneller diğer yanda adanmışlar tarafından yeniden tanımlanıp sınırları çizilmeye çalışılmıştır:

“Müzik kendisinden başka bir şey değildir. Üstelik ona her ne olursa olsun, anlam atfetmek, onu yaratan olağanüstü insan zihin ve zekâsınınkinden başka toplumsal göndergelerin varlığını onun dili içinde aramak, boş, gereksiz hatta her zaman kolaylıkla dile getirilemese de zararlı bir çabadır. Böyle girişimlerin müziğe onun kaldıramayacağı kadar büyük anlamlar yüklediklerini düşünen bu bakış açısının sahipleri müziğin toplumsal bir olgu ve buna uygun bir kod sistemi olduğu varsayımıyla hareket eden yaklaşımlara,

²http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1190/sanat-hafiza-ve-iktidar

³ Sıtkı ERİNÇ, **Sanat Sosyolojisine Giriş**, 83.

onun deęerini dūřürecekleri endiřesiyle karřı çıkarlar. Onlara göre mūzik yalnızca bir estetik tasarımıdır.”⁴

Sanat sosyolojisinin bir alt konusu olarak mūzik sosyolojisini tartıřmak istersek mūzik ve sosyoloji disiplinlerinin birbirine tahakkūm kuran olarak deęil, birbirinin içine geçmiř alanlar olarak dūřūnūlmesi daha doęru olacaktır. Mūzik sosyolojisi, mūzięin ūretiminden temsiline onu alımlayana kadar pek çok hedef kitle ūzerinden mūzięin ekonomi politięini, toplumsal iřlevlerini kapsar. Hem dinleyici, ūretici ve sektör açısından pek çok sorunun cevabına mikro- sosyolojik perspektifte cevaplar arar.⁵

Mūzik sosyolojisi kapsamında caz sektrūnū ve sektrūn kūltūrel sermayesinin, beęeni kalıplarının irdeleneceęi bu alıřma İstanbul’daki caz arzı profili hakkında ipuçları verecektir. Bu çalıřmanın çıkıř noktasını ve kuramsal çerçevesini altmıřlı yıllarda ortaya çıkan istatistik ve modern yöntemlerle anket ūzerine kurulabilir sosyolojiden faydalanan Pierre Bourdieu oluřturacaktır. Ampirik ve teorik ikili karřıtlıęı ařan sosyolojik metoduyla Bourdieu’nūn kurduęu yöntem bizim çalıřmamızın ana metodudur.

Pierre Bourdieu’nūn bakıř açısından hareketle bir caz mūzięi sosyolojisi kurmayı amaçlayan bu tez çalıřması, caz mūzięinin icra edildięi konser salonu ve festivalleri, geçirdięi dnūřūmleri, alan içindeki mūcadeleleri Tūrkiye’de 2000’li yıllardan sonra sayıları giderek artan caz mekānlarını bu baęlamda ele alarak bir caz mūzięi topografyası çizmeyi amaçlamıřtır. Çizilen bu haritada sektörel yöneticiler ve alanın kurucuları, mūzisyenleriyle birlikte irdelenmiřtir.

Bourdieu’nūn kavramlarından alan kavramıyla tezimize bakacak olursak, Bourdieu’nūn “alanı” sınırları belli olan statik bir ereve deęildir, habitusla oluřan devinim halinde mūcadelelerle birlikte yeniden ve yeniden ūretilen bir yerdir.

⁴ Ali ERGUR, *Mūzikli Aklın Defteri*, 9.

⁵ Uęur Zeynep GŪVEN ve Ali ERGUR, “Dūnyada ve Tūrkiye’de Mūzik Sosyolojisinin Yeri ve Geliřimi”, *Sosyoloji Dergisi*, 2.

Alan kavramı gibi Bourdieu'nün "habitus" kavramı da, çalışma için önemli bir kavramdır. Bourdieu'nün "toplumsallaşmış öznellik" şeklinde tanımladığı "habitus" kavramıyla çalışma konumuza yaklaşmak; caz sektörünün aktörlerinin alışkanlıktan öteye geçen davranışlarını, yaşam pratiklerini, kültürel edimlerini irdelemek açısından önemli bir araçtır. Sevdikleri caz müzisyenlerinden, yetiştikleri ortamlara, aldıkları eğitime otodidakt ya da diplomalı olma durumlarına göre kendilerini diğerlerinden ayırtıran bir habitusa sahip olup olmadıklarını tartışmak araştırmanın ana sorularından biridir. Sektörün iktisadi sermayedarları ve de profesyonellerinin diğerlerinden ayıran caz tutkuları ve cazla tanışma serüvenleri ve Türkiye'deki caz dinleyicisine bakış açıları tezin sahası açısından çok önemlidir.

Müzik sosyolojisi çalışmaları bakımından Adorno'nun çalışmaları dinleyici üzerinden geliştirdiği sekiz farklı dinleyici tipolojisi önemlidir. Bu tezde kuramsal çerçeve olarak caza mesafeli yaklaşan Adorno'dan ziyade Bourdieu'nün tercih edilmesinin sebebi, Bourdieu'nün kültürel edimlerin arkasındaki yani eyleyicilerin pratiklerinin arkasındaki kültürel sermayeyi analiz etmesi, bunun peşine düşmesidir. Caz piyasasını dinleyici ile birlikte ona sponsor olanlar ve alanın iktisadi sermayedarlarının yanı sıra bu sektörün çalışanlarının kültürel sermayeleri ve bu bağlamda habituslarının incelenmesi tez açısından oldukça önemlidir.

Bourdieu'nün geliştirdiği beğeni hiyerarşisi yapılanması ekseninde caz sektörü analiz edilmeye çalışılmıştır. Tez kapsamında bir sembolik cemaat örneği olan Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Nardis Caz Kulübü ve İstanbul'daki alternatif caz mekânlarının kulüp işletmecileri, profesyonelleri, menajerleri, müzisyenleri ile derinlemesine mülakat yapılmıştır. Yöntem olarak derinlemesine mülakat yapılmasının en önemli sebebi görüşme yapılan kişilerin kendi habituslarını anlamaya çalışmak ve böylelikle sektöre sadece rakamsal bir istatistik olarak bakmamaktır.

Tezin yöntemini biraz daha analiz edecek olursak; bu tez için sektörün önemli kişileri ile yapılan derinlemesine mülakatlara yer verilmiş ve bu mülakatlar Bourdieu'nün kavramlarıyla analiz edilmiştir. Böylelikle teori ve ampirik yaklaşımı

aşan bir metod geliştirilmeye çalışılmıştır. Saha analizi yapılırken yaklaşık altı yıl boyunca CRR Konser Salonu Program Koordinatörlüğü yapmanın ve bu sayede oluşan Bourdieu'nün deyimiyle sosyal sermayemin etkisi çok büyüktür. Program koordinatörlüğü yaptığım yıllarda seyirciler ve sektör üzerindeki deneyiminin sahamın güçlü olması açısından önemi büyüktür. Yapılan izlekler doğrultusunda caz piyasasını geliştiren ayakta tutan kişilerin sadece dinleyici üzerinden değil; sektörün hakimleri üzerinden kurulması tezin ayırt edici özelliklerindedir. Cazın yüzer-gezer bir tür olması alımlayıcısıyla birlikte yeniden üretilmesi ve giderek yaşam stili haline gelmesi sektörün dinamikleri açısından önemlidir.

Araştırma kapsamında 20-65 yaşları arasında toplam on altı kişi ile derinlemesine mülakat yapılmıştır. Görüşmeler, caz sektöründeki kulüp işletmecileri, konser salonu yöneticileri, caz müzisyenleri, caz menajerleri ve de akademik anlamda müzikle ilgilenenler üzerinden yapılmıştır. Görüşmelerde ilk başta görüşmecilerin genel demografik durumunu çözümlmek adına yaş, doğum yeri, anne –baba mesleği gibi sorular yöneltilmiştir. Daha sonrasında kültürel edimlerini anlamak adına sanata olan bağlılıkları tartışılmış, caz mekânlarına olan bağlılıkları, adanmışlık meselesi ve alandaki konumları saptanmaya çalışılmıştır.

Dört bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde 1960'lı yıllarda özellikle edebiyatta ortaya çıkan alımlama estetiğinden Bourdieucü müzik sosyolojine giden geniş bir yelpaze sunulmaktadır. Antik Yunan'dan 19. Yüzyıla kadar sanatın değişim evreleri ve 19. Yüzyılda farklı disiplinlerden beslenerek oluşan sanat sosyolojisine tarihsel bir dizgi ile bakılacaktır. Antik Yunan'da insan ruhuna iyi gelen sanatsal edim, Ortaçağda kilisenin hâkimiyetine dönüşmektedir. Alımlama estetiği ve müzik kapsamında müzik sosyolojisinin başladığı kabul edilen Weber ve Weberyen çizgide Adorno'nun çalışmaları referans alınacaktır.

19.yüzyılda şekillenen sanat sosyolojisi sanat tarihçileri üzerinde ilerler. Sanat sosyolojisinden bir disiplin olarak bahsederek, XIX. Yüzyıl itibariyle sanat siyasal ve sosyal devinimlerle ilişkili olarak konuşulmuş, XX. Yüzyılın ilk yarısında ise Marksist düşüncede ve Frankfurt Okulu'nda daha çok İkinci Dünya savaşı sırasında

çepere fırlatılan bir kaçış olarak tartışılmıştır. 1960'lı yıllarda istatistik metodunu temel alan üçüncü kuşak sanat sosyologları arasında bizim tezimizin kuramsal çerçevesini oluşturan Pierre Bourdieu yer alır.

İkinci bölümde tezin örnekleme olan cazın ortaya çıkışı ve tarihsel seyri anlatılmaktadır. Caz müziğinin yerel etkileşimden popüler stillere dönüşme hikâyesi aktarılacaktır. Afrikalı kölelerin New Orleans'ta özgürlük coşkusuyla kendi otantik kültürleriyle etkileşiminden oluşan caz müziğinin doğuşu 1865 yıllarına dayanır. 1929 yılındaki ekonomik bunalım caz müziğini de etkiler ve 1930'lu yıllarda yeni bir stil olarak "swing" ortaya çıkar. Avrupa cazı ise blues ve Afroamerikan cazından farklı post modern caz stili olarak 1970'li yıllarda kişilik bulur.

Üçüncü bölümde Türkiye'deki cazın gelişimi ve meşrulaşma süreci kuramsal olarak tartışılmış, profesyonellerin gözünden Türkiye'deki caz dinleyicisi profili anlatılmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise yapılan mülakatlar ışığında Bourdieucü ayrımlaşmaya giden süreçte beğeni hiyerarşilerinin yapılanması, caz piyasasındaki deyim yerindeyse expertizlerinin habitusları, alandaki mücadeleler ve devinimler analiz edilmektedir.

2. ALIMLAMA ESTETİĞİNDEN BOURDIEU’NÜN “MÜDAHİL” SOSYOLOJİSİNE

Bu bölümde 1960’lı yıllarda özellikle edebiyatta ortaya çıkan alımlama estetiğinden başlayarak Bourdieu’nün müzik beğenisini bir ayırım işareti olarak ele almasıyla nihayetlenen, alımlayıcıya, seyirciye odaklanan müzik beğenisinin ayırım işaretine dönüşme süreci tartışılacaktır. Sanat sosyolojisinin disiplinlerinden biri olan müzik sosyolojisinin değişim evreleri ve müzik sosyolojisi içinde konumlanan alımlama estetiği irdelenecektir. Alımlama estetiği ve müzik ilişkisi, Weber’in müzik üzerine çalışmaları ve bu çalışmaların Adorno ile bağlantısı, Adorno’nun caza olan eleştirel mesafesi, kitlelerden seyirciye giden bir seyirci morfolojisi analizi ve Bourdieu sosyolojisi bu bölümün alt başlıklarını oluşturmaktadır.

2.1. Alımlama Estetiği ve Müzik

Sanat, sanatçı ve siyasal alan arasındaki karmaşık ilişkiler modernite öncesine uzanan bir tarihe sahiptir. Sanatın ve sanatçının toplumsal işlevi modernite öncesi dönemde kesin kurallara bağlanmaya başlamış ve günümüze kadar uzanan süreçte sanat, iktidar aygıtının gözetiminde bir kayıt aracı olarak görülmüştür. Sanatın sosyolojik olarak seyrine baktığımızda sadece üretenin değil, yorumlayanın ve estetik algının da içine alındığı bir perspektif geliştirmemiz gerekmektedir. Bu tavırla yaklaştığımızda sanatı ve sanatçıyı içerisinden çıktığı toplumsal çerçevede tartışabiliriz ve tarihsel gelişimi sosyoloji ile birlikte değerlendirebiliriz.

Mimesisin güzellikten bir disipline evrilme ve daha sonra estetik ayrıma girme dönüşümü tarihsel çerçevede sanatın tanımına da yeni kavramlar eklemiştir. En çok yapılan tartışmalardan biri sanatçının yakaladığı sosyal olgulardan çıkardığı gerçeklik kurgusudur. Bu bağlamda sanat eseri söz konusu olduğunda kritik kavram bakıştır. Estetik bakış, bireysel bakış ve sosyolojik bakış bize sanata

ve sanatçıya nasıl yaklaştığımız konusunda ipuçları verir. Vera L. Zolberg sosyolojik bir bakışla şeylerin sanat eserine dönüşmesinde toplumsalın rolünü şu sözlerle ifade eder:

“Şeyleri sanat eserine dönüştüren, yeniden değer biçmeyi amaçlayan toplumsal süreçlerin adımlarını, mitolojik öğelerden arındırmaktır. En başından beri mükemmeliyeti mutlak olmayan, sanatsal dehanın mucizevi açığına çıkışı için diyebiliriz ki son yargı konumunu ancak toplumun son yargısı ile kazanır.”⁶

Tarih yazımının bizatihi kendisini sanatın nasıl tanımlanacağı konusunda etkilidir. Emre Zeytinoğlu'nun bu konudaki değerlendirmeleri şöyledir:

“Yaşamın sürprizleri arasında, sağlam bir 'farklılıklar toplumu' kalesi niteliği ile öne çıkan (çıkartılan) sanat da, 'kararsızlıklar arasına dalmaktan ve kendi varlığı üzerine bir şüphe duymaktan kurtulamıyor. Sanat gerçekten, 'ötekilerin' dünyası yerine yükselen (yükseltilen) bir 'empati' dünyasının ürünü müdür; yoksa tasarlanmış dar bir konfor alanının, dünyaya egemenlik kurma mekanizması mı? Ayrıca sanat, hangi tarih yazısının emri altına hareket etmektedir? Yoksa sanatın, tarih(ler) ve tarih yazıcıları-üstü bir yapısının olduğu mu söylenmelidir? Hangi seçeneğe karar verirsek verelim, her tür kararımızın bizi kararsızlığa düşürdüğü bir ortamın sanatı, nasıl tanımlanabilir ve anlamlandırılabilir?”⁷

Sanat sosyolojisinin tarihsel ilerlemesi sosyolojinin tarihine bakmakla anlaşılabilir. Sanat ve sosyolojiyi bir araya getirmeye çalışanlar başlangıçta sanatı kültür kavramıyla, kültürü ise toplumsal yaşam ile ikame etmişlerdir. Sanatın toplumdan çıktığını ileri süren bu varsayımdan hareket edenler, sanat tarzları ile toplum arasında kültür odaklı bağ kurmaya çalışmışlardır. XIX. yüzyıldan itibaren

⁶ Vera L. ZOLBERG, **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak**, 104.

⁷ Emre ZEYTİNOĞLU, **Sanatın Suç Ortakları**, 8.

sanatı kültürel hareketle açıklayan bu yaklaşıma birçok örnek verilebilir. İngiliz sanat tarihçilerinden Ruskin ve özellikle Morris sanatın sosyal fonksiyonlarına ilgi duydular. Fransa’da Durkheim’e yakın Gustave Lanson büyük kuramsal sentezlerden ziyade ampirik bir yaklaşım ile edebiyat tarihine sosyolojik olarak yöneldi. Sanatın kültürel tarihine yönelik en ilgi çekici gelişmeler ise iki savaş arasında Almanya ve Avusturya’da kaydedilecektir.⁸ Bu dönemde Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky’nin çok yönlü yapıtları da sanatın kültürel tarihine odaklanır ve bu eserler Bourdieu’nün sanat sosyolojisini derinden etkileyecektir.⁹

Sanatın sosyoloji olarak disipline dönüşme süreci kültürel alana yönelimle başlar, XIX. Yüzyıl kültürel hareketler toplumsallık bağlamında sanat sosyolojisini önemli bir yere taşır.

Sanat sosyolojisi bu tartışmaların arasından geleneksel yaklaşım olan sanatçı-yapıt ikilisine gerçeklik noktasından bakan anlayışı kırmak üzere ortaya çıktı. Bu yaklaşım sanat ve yapıt arasına üçüncü bir kavramı, “toplum”u koydu ve bu kavramla yeni bir bakış geliştirildi. Sosyal yapıyı ölçüt alınarak sanat eserinden hareketle sanatçıya dönüş yapan bir açı geliştirildi.¹⁰ Sanat ve yapıt arasına yerleştirilen toplum kavramıyla birlikte farklı eğilimler ortaya çıktı. Bu eğilimler; entelektüel kuşaklara, coğrafi kökenlere, farklı eğitim alanlarına ve epistemolojik anlayışlara dağıldı. Sanatla toplum arasında bağ olduğunu düşünme eğilimi XX. Yüzyılın ilk yarısında özellikle Marksist düşüncede ve de İkinci Dünya Savaşı döneminde sanat tarihçilerinde ortaya çıktı. Bu eğilim bazı istisnalar dışında, genelde içinden çıktığı Alman geleneğe uyarak, soyut düşünüş temelinde şekillendi.¹¹ Sanat sosyolojisinden disiplin olarak bahsettiğimizde, sanat ve toplum XIX. Yüzyıl itibariyle siyasal ve sosyal devinimlerle birlikte ilişkisel bir zeminde konuşulmaya başlanmış, XX. Yüzyılın ilk yarısında ise sanat Marksist düşüncede ve de özellikle

⁸ Nathalie HEINCH, *Sanat Sosyolojisi*, 18.

⁹ Erwin PANOFSKY, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*; PANOFSKY, *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*; PANOFSKY, *İkonoloji Araştırmaları*.

¹⁰ Sıtkı ERİNÇ, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, 83.

¹¹ HEINCH, *a.g.k.*, 22.

Frankfurt Okulunda daha çok savaş yarattığı atmosferden bir kaçış olarak tartışılmıştır.

Marksist düşünürler güçlü bir sanat sosyolojisini Marx'ın eserlerinde bulamaları da Marksist estetiğin temelleri Rus Georges Plekhanov ile atıldı. Marksist estetik bakış açısı, sanatı, bir toplumun maddesel ve ekonomik altyapısının belirlediği bir üst yapı unsuru olarak görmekteydi. Marksist estetiğin en önemli kuramcılarında biri olan George Lukacs “bir devrin hayat üslubu, ekonomik koşullarla sanatsal üretim arasındaki bağdadır” düşüncesiyle daha az mekanik bir Marksist yaklaşım önerir.¹²

XIX. Yüzyıldaki sanat sosyolojisi tarihi üç kuşak üzerinden ele alınabilir: I. Dünya Savaşı sırasında sanat tarihçileri arasından çıkan birinci kuşak, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ikinci kuşak ve altmışlı yıllarda ortaya çıkan üçüncü kuşak sanat sosyologlarıdır.

Sanat sosyolojisinin kuruluş dönemlerini yani birinci kuşak sanat sosyologlarının sanata yaklaşım biçimleri soyut düşünüş etrafında biçimlendi. Bu kuşakta “geleneksel maneviyatçı ya da estetikçi yorumların yerine, maddi ve geçici çıkarlarla belirlenmiş, meşruiyeti ve değeri kolay kabul edilmeyecek sanat dışında bir nedensellik açıklama getirmek isteği”¹³ hakimdi. İkinci kuşak sanat sosyologları ise özellikle İngiltere ve İtalya’da gelişmiş olan, çok daha ampirik bir gelenekten gelen, sanat tarihçileri içinde ortaya çıktı. Belgesel çalışma taraflısı bu araştırmacılar sanatı somut olarak toplum içinde görmeye çalıştılar ve bu iki alanın nasıl birbirini içerdiğini bulup gösterdiler. Altmışlı yıllarda görünen bir üçüncü kuşak sanat sosyologları ise istatistik, etnometodoloji ve anket çalışmalarından faydalandılar.¹⁴

Sanat 1960’lı yıllardan itibaren sadece üretenin eseri olarak görülmedi; onu pazarlayan, yeniden yorumlayan, eleştiren, kısacası daha geniş bir çevrenin sunduğu ortak bir paydaş olarak kabul gördü. Nathalie Heinich’in *Sanat Sosyolojisi* eserinde

¹² A.g.k., 27.

¹³ HEINICH, a.g.k., 25.

¹⁴ A.g.k., 23.

belirttiği üzere sanat; salt bireysel bir yaratı değil kolektif bir inşadır ve piyasa, iktidar, seyirci yani alımlayanla birlikte değerlendirilmelidir.¹⁵ Howard S. Becker da Nathalie Heinich'in bu saptamasını onaylayan bir yaklaşımı *Sanat Dünyaları* adlı eserinde dile getirir. Becker, sanatı, en iyi şekilde anlaşılması için barındırdığı çeşitli aktörlerle birlikte düşünülmesi gereken toplumsal bir inşa olarak ele alır.¹⁶ Howard S. Becker, sanatın anlamında değişiklikler olduğunu görmekle kalmaz, birkaç farklı sanat dünyasının bir arada var olduğu fikrinden yola çıkar. Sanat dünyasındaki aktörler, kategori betimlemek için bazı eserleri kapsayıp bazılarını dışladıkları yeni sanat yaratma süreciyle meşguldürler. Becker, sanatı oluşturan öğelerin görece keyfi bir biçimde tanımlandığını ve bu tanımın bir eserin bünyesindeki estetik niteliklerinden çok toplumsal anlaşmaya bağlı olduğunu ileri sürer.¹⁷

Heinich ve Becker'in sosyolojik perspektifi alımlama estetiği açısından düşünülürse sanat yapıtıyla kurulan deneyimin öznel olduğu gibi nesnel olduğunu ve toplumsal bir çerçeveye ilişki içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Şüphesiz bu toplumsallık sanat yapıtına ilişkin perspektiflere nesnel bir kesinlik dayatamaz. Nesnel bir kesinlik olmaması her sanat yapıtının yeni bir bakış açısıyla yeniden ve yeniden yorumlanmasıyla ilgilidir ve alımlama estetiği kuramı yorumun toplumsal çerçeveye hapsolmayan bu çoğul karakterine odaklanması bakımından önemlidir.¹⁸

Alımlama estetiği ya da kuramı 1960'ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır. Bu kuram yapıttan çok eseri algılayana, bakış açısına ve beğeniye değinir; sanatın tanımıyla uğraşmak yerine anlam sorununa eğilir ve sanata anlamını yazar mı yoksa okur mu üretir meselesi üzerinden bir tartışmaya gider. Söz konusu tartışma epistemolojik bir sorundur ve bundan ötürü alımlama kuramı, yorumbilim bağlamında geliştirilmiş bir kuramdır. Bu yaklaşıma göre eser ile okur arasında eseri yeniden üretmek üzere kurulu sembolik, gizli ve doğal bir sözleşme vardır. Üzerinde konuşulan, tartışılan, düşmanlaştırılan tüketilemeyen eser, okuyucu ile yeniden

¹⁵ HEINICH, a.g.k., 68.

¹⁶ Howard S. BECKER, *Sanat Dünyaları*, 84.

¹⁷ BECKER, a.g.k., 87.

¹⁸http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf

üretir. Dolayısıyla eser kendi gerçeğini yarı açıklama yoluyla saklar. Eser ile okur arasında böyle bir oyun daha doğrusu oynamaya değer bir mücadele vardır:

“Eserin oyuna girmeyi başarması, üzerine oynanabilecek bir değere dönüşmesi ve böylece hakkındaki mücadeleden doğan enerjinin bir kısmını da bünyesine katmasıyla, yaşlanmasına zenginleşme eşlik eder. Esere bir hayatta kalma biçimi sunan da onu geçmişe gönderen bu mücadelenin kendisidir; onu hükümsüz olmaktan bilindik yaşlanma kanunlarına tabi sıradan bir şey olmaktan kurtarır ve en kötü ihtimalle sonsuza kadar akademik tartışmaların konusu olmasını sağlar.”¹⁹

Alımlayıcı estetik kuramı 1960’larda ağırlıklı olarak edebiyat alanında yaygınlaşsa da müzik sosyolojisinin de önemli kuramlarından biri haline gelmiştir. Müziği odağına alan bir alımlama kuramının gelişmesinde özellikle Adorno’nun çalışmaları referans çerçevesi sunar. Adorno müzik üzerine yaptığı çalışmalarda dinlemeye dair davranış modellerini çözümler ve bunları tarihsel ve teknolojik bağlamına oturtarak dinlemenin değişen süreçlerini irdeler. Adorno, bu çalışmalarıyla sadece istatistiki veriler toplamaz. Müziğin değişen işlevlerinin izini sürerek sanat olarak sahip olduğu rol ile eğlence, reklam gibi farklı yönlerini ortaya koyar. Adorno’ya göre herkes müziği aynı şekilde alımlamaz. Dinleyiciler, profesyonel uzmanlardan en pasif ve eğitim seviyesi düşük kitlelere kadar uzanan kategorilere ayrılır.²⁰

Müziğin alımlanmasının saf estetik bir olgu olarak düşünülmesi farklılık ihtisas etmeye yönelik bireysel kimlik stratejilerinden toplumsal sınıf göstergesi farklılaşmalarına genel beğeniler hiyerarşisi inşa edilmesine, değişik düzeylerde iktidar konumları üreten bir sistem olarak kavramsallaştırılabilir. Doğal olarak bu iktidar ilişkileri sisteminde bir veya fazla konumu elde tutmak için gerekli olan kültür sermayesi, pek kolaylıkla bir hükmetme stratejisine dönüşebilmektedir. Adorno ile Bourdieu arasındaki kuramsal temas noktası tam da burasıdır. Bourdieu’ye göre

¹⁹ ZOLBERG, a.g.k., 87.

²⁰ A.g.k., 81-82.

kültürel etkinliklere katılmak ve bunu kalıcı yatkınlığa dönüştürmek pedagojik bir otorite ile mümkündür. Başlangıçta keyfi olarak dayatılan bu eğilim bir biçimde kalıcı yatkınlığa dönüşür.²¹

Sanat sosyolojisinin içerisinde bir ayırım beğeni işareti olarak müzik ve sosyolojiyi değerlendirecek olursak müziği alımlamanın öznelliği, beğenilerin ve ilgilerin arkasındaki toplumsal ve kültürel yatkınlıklar sistemini dışarıda bırakmaz. Alımlama kuramı ve Adorno, anlamın değişkenliğini farklı toplumsal kategorilerin dinleyici olmasında arar. Bourdieu de bu kategorilerin ürettiği kültürel yatkınlıkların peşine düşmemizi önerir. Müzik ve sosyolojinin diyalog kurduğu bu düşünsel birikim Weber'den Adorno ve Bourdieu'ye uzanan kuramsal zemini birlikte düşünmeyi gerektirir.

2.2. Weber Öncesi ve Weber

Bu bölümde kapitalizm rasyonalitesini müzik notalarında arayan Weber'in çalışmaları ve öncesi Antik Yunan'dan 1920'lere kadar müzik ve sosyolojinin dönüşümü tartışılacaktır. Weber ve Weber sonrası Adorno'nun da müzik anlayışına değinilerek bir sonraki konu olan caz ve Adorno'nun caza olan mesafesine de böylelikle bir giriş yapılacaktır.

Bir bilgi ve deneyim birikimi olarak müzik sosyolojisinin Weber öncesi dönemini kısaca özetlemek gerekirse Antik Yunan ve Çin'de yaşamış olan Pythagoras ve Konfüçyüs etrafında müzik ekollerinin toplandığını saptayabiliriz. Bu düşüncelerin ortak çerçevesi, müziği duyulan ve etkilenilen koşullarıyla değerlendirmeleridir. Buradan hareketle Pythagoras'ın ve Konfüçyüs'ün müzik anlayışını daha doğrusu müziğin etki öğretisini daha sonraları Platon ve Aristoteles sürdürmüş, Klasik Yunan müzik kuramını oluşturmuşlardır.

²¹ Pierre BOURDIEU, *Sanat Sevdası*, 136-137.

Antik Yunan dünyasının müzikal düşüncesinin tümünde, müziğin toplum içindeki pozitif ya da negatif etik geçerliliği temasını merkeze alır. Bu kültüre ait *musike* kavramı, jimnastik ve danstan şiir ve tiyatroya kadar çeşitlenen bir aktiviteler karmaşası anlamına gelirdi. Bir başka önemli kavram olan *armoni* de Pythagorasçı çerçevede merkezi bir yere sahipti. *Armoni*, Pythagorasçılar tarafından zıtların birliği olarak tasarlanmış olup metafiziksel bir anlam taşır.²² Pythagorasçıların müzik anlayışı açısından önemli diğer konu Aristoteles'in *katharsis* kavramıdır. *Katharsis* arınma yani ruhun ilacı anlamına gelirdi.²³ Aristoteles müziği psikanalitik olarak inceler. Onun *katharsis*ini açarsak Freudyen bakışı çağrıştıran bir perspektifle müziğe yaklaştığını söyleyebiliriz. Aristoteles'e göre sanatın ölçütü hoş gitmekti. Sanat, hoş gitmelidir. Bu dönemde sanatın taklit mi gerçek mi kavramları çokça tartışıldığı için hakiki olana benzerlik sanatın izleyicisini "hoş gitme" ye, bir başka deyişle bir özdeşleşmeye dâhil ettiği ölçüde gereklidir. İhtirasların aktarımı ve yok edilmesine zemin hazırlayan şey bu özdeşleşmedir. Bu hakikat kırıntısı daha çok bir hakikatin imgesele hapsettiği şeydir.²⁴

Antik Yunan'dan Ortaçağa gelindiğinde ise müziğin seyrinde karşımıza kilisenin hâkimiyeti çıkmaktadır. Kilise babaları, Paganların müziğiyle yeni Hristiyan zamanların müziği gücünü dinsel içeriğinden alır. Gene de bu iki müzik arasında yansıttıkları farklı *armoni* dereceleri açısından karşılaştırılabilir biçimsel bir fark bulunur.²⁵

Rönesans döneminde de müziğin siyasal ve sosyal konjonktürden ciddi bir biçimde etkilendiğini görüyoruz. Bu durum müziğin salt estetik bir alandan öte sosyal yaşamın parçası olduğunu gösterir. Rönesans döneminde düşünürleri Pythagorasçı geleneğin izinden giderler. Müziğin kendi içindeki *armonisi* kendi kendine yeten ruhu eğiten bir derinliğe sahiptir. Mezhepler arası bir karşılaştırmaya gidersek Katolik ve Latin dünyalarında müziğin toplumsal önemi Protestan dünyada

²² Enrico FUBINI, *Müzikte Estetik*, 62.

²³ A.g.k., 63-64.

²⁴ Alan BADIO, *Başka Bir Estetik*, 14.

²⁵ FUBINI, *Müzikte Estetik*, 76.

önemli ölçüde vurgulanmıştır. Luther' e göre insanı mutlu kılan ve şeytani defeden müzik Tanrının insanlara armağanıdır.²⁶

Aydınlanma döneminden itibaren duyguların özerk dili olarak tanımlanan müzik en verimli dönemini Romantik çağda bulur. Diderot'un da sezmiş olduğu gibi, müzik tam da sıradan hayatın olgularını ve şeylerini göstermedeki yetersizliği sayesinde yeni bir boyut üstlenebilir ve insanın başka türlü ulaşamayacağı hakikati açığa çıkarabilir: Böylece, müzik sanatların baş tacı olarak kabul edilir.²⁷ Yine bu yüzyılda müziğe yaklaşımda Aristoteles'ten etkilenen Kant'ın uyum ve dengesini göreceğiz.²⁸

19. Yüzyılın müzik sosyolojisini değerlendirdiğimizde müzikte toplumsallaşma hareketinin başladığını ve farklı disiplinlerin müzikle ilgilendiğini görürüz. Bu yüzyılın belirleyici özelliği müziğe ve müziğin sorunlarına karşı, yalnızca müzisyenlerin değil, daha çok edebiyatçıların, şairlerin, filozofların ve kültür insanların cephesinden artan ilgisidir. Müzikal dilin teknik özgüllüğüne içkin sorunlar ne müzisyeni, ne eleştirmeni, ne de filozofu özel olarak ilgilendirir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Romantik felsefe ve estetiğe gelen Pozitivist tepkilerle beraber, müzikal düşünce ve eleştiri yeni bir görünüm kazanır.²⁹

20. Yüzyıl biçimcilikten müzik sosyolojisine geçiş yüzyılı olmuştur. Bu dönemin bilgi birikimi 20. yüzyılın hemen başında bu alanın dönüm noktası sayılabilecek eserleri ortaya çıkarmıştır. Sanat sosyolojisinin bir alt dalı olan müzik sosyolojisi disiplin olarak Max Weber ile başlar. Weber'e göre piyanonun yaygınlaşması rasyonelleşme süreciyle birlikte değerlendirilmelidir. Kilise müziğini temsil eden organ, müzikalite kısırlığının aşılması çabasıyla piyano yaygınlaşmıştır.³⁰ 1921'de yayınlanmış müzik üstüne bu yazısında Max Weber, üslup farklarını rasyonalizasyon sürecine ve eldeki teknik kaynaklara bağlıyor ve müzik teknikleri sosyolojisinin de

²⁶ FUBINI, a.g.k., 92.

²⁷ FUBINI, a.g.k., 107.

²⁸ Walter BENJAMIN, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*, 32.

²⁹ FUBINI, a.g.k., 112.

³⁰ A.g.k.,111.

temellerini atmış oluyordu.³¹ Weber'in düşüncesi müziği kendi iç dinamikleriyle analiz etmek ve dışsallıkları dışarıda bırakmak üzere kuruludur. Ona göre dönemsel üslup farklılıklarını yaratan koşullar vardır ama bunlar müziğin o özgül doğasını derinden etkilemez ancak ana hatlarını belirler. En önemlisi tarihsel koşullar müziğe uzak değil aynı zamanda dışsaldırlar. Müzik, bu yaklaşıma göre herhangi bir zihniyet dünyasının eseri değilmiş gibi düşünülür. Oysa her kültür ürünü insanın doğayı dönüştürme çabasında oluştuğuna göre o mücadeleye ilişkin bir dünya tasarımını da beraberinde getirir.³²

Weber, Batı insanının hayatının diğer edimlerindeki yaşadığı gel-gitler üzerinden Batı müziğinin temel estetik problemine bakar. Ona göre Batı müziğindeki temel estetik sorun rasyonelite ile özgür ifade arasındaki gerilimden kaynaklanır. Bu tema, farklılaştırılmış ve zenginleştirilmiş haliyle Adorno'nun daha radikal nitelikteki eleştirel müzik sosyolojisinin de çıkış noktasını oluşturur.³³ Weber' e göre hiçbir müzik kültürü Batı müziğinin ulaştığı karmaşıklık seviyesine ulaşamadığı gibi hiçbir müzik kültüründe enstrümanlar ve icracılar arasındaki koordinasyon Batıdaki kadar mükemmel şekil alamamıştı. Batı müziğinin bugünkü karmaşık yapısına ulaşması ve çeşitli unsurları arasındaki armonik ilişkiler sisteminin kurulması ve tonlar arasındaki ilişkin rasyonelleştirilmesi sayesinde mümkün olmuştu.³⁴

Frankfurt Okulu'nun en önemli düşünürü Adorno'nun müzik çalışmaları da üslup olarak Weber'e benzer. Weber ve Adorno bütünlüklü bakış açılarıyla geniş bir biçimde tarayan çok yönlü entelektüellerdir ve bu yönüyle belki de bir dönemin kapanışını temsil ederler. Adorno dönemin en büyük bestecilerinden biri olan Berg'in öğrencisidir ve kendisi de bestecidir. Dahası müzik her iki düşünürün de Avrupa'da yaşanan tarihsel-toplumsal dönüşümü kavramak için yöneldikleri temel bir alandır. Bu açıdan Weber ve Adorno'nun müzikle ve genel olarak toplumla ilgili düşüncelerinde de ortak bir hat tespit edebiliriz. Kapitalist rasyonelleşme kavramı Weber ve Adorno'nun hem Batı toplumunun gidişatını tasvir ettikleri hem de farklı

³¹ HEINICH, a.g.k., 17.

³² ERGUR, *Müzikli Aklın Defteri*, 10.

³³ AYAS, *Müzik Sosyolojisi*, 110.

³⁴ A.g.k, 110-111.

açılardan eleştirdikleri çerçeveyi bize gösterir. Müzik sosyolojisi açısından daha da önemli olan Weber ve Adorno'nun sosyologlardan beklendiği gibi müziğin dışsal unsurlarına değin, bizzat müziğin kendisine odaklanmış olmaları ve müzikle ayrı bir disiplin olarak ilgilenmeleridir.

2.3. Adorno ve Yüksek Kültür Ekseninde Caz Müziği

1930'lu yıllarda Marksist kuram, Psikanaliz ve Weber'in düşüncesinden beslenerek müzik alanında çalışmalar yapan Frankfurt Okulu, Marksist algıyı biraz daha genişleterek ona yeni bir yorum getirdi. Geleneksel Marksist estetik sanatı üretim ilişkileri üzerindeki sınıfsal hakimiyetin bir yansıması olarak ele alır ve bu yaklaşıma göre sanat egemen sınıfın çıkarlarını ifade eder. Frankfurt Okulu ise bu ekonomik indirgemeciliğin uzağında bir düşünce geliştirir. Özellikle Adorno'ya göre sanat ve estetik deneyim, hem toplumsal hem metafizik açıdan önemlidir.

Frankfurt Okulu ve diğer bir adlandırmayla Eleştirel Teori, temel olarak doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran ve neticede bireyi, insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkum eden Aydınlanma geleneğine yönelttikleri temel eleştiri ile düşünce dünyasındaki yerini alırlar. Frankfurt Okulu'na göre Aydınlanmacıların dünyanın mitlerden kurtarılması mücadelesinde yerini yeni bir güce teslim etmiştir. Araçsal akılla her şeyi yönetmeye çalışan bu yeni güç bilim alanını da etkileyerek her şeyi kişisel çıkarı indirgemıştır.³⁵

Eleştirel Teori'nin en etkili olduğu alan onların geliştirmiş oldukları kültür kuramıdır. Okul, bu alandaki kavramsallaştırmasını daha çok kitle kültürü ve kültür endüstrisi tanımlamaları ile ortaya koymaktadır. Onları bu noktaya yönelten temel etmen kapitalizmin sadece ekonomi politik ile açıklanamayacak kadar karmaşık bir yapı arz ediyor olmasıdır. Kapitalizmin geç döneminde ortaya çıkan toplumun temel özelliği olan hegemonya ve ikna süreçlerinin kültürel boyutu onları bu konu üzerine

³⁵ Mustafa Kemal ŞAN, *Toplumsal Değişme Açısından Servet-i Fünun dönemi Türk Romanı*, 80.

yoğunlaşmaya sevk etmiştir. Frankfurt teorisyenlerince geliştirilen “kültür endüstrisi” kuramının temel çıkış noktasında 1930’lı yıllarda faşizmin hızlı bir gelişim trendi içinde olmasının katkısı büyük olmakla birlikte, sosyalist hareketlerin de dikkate değer bir gerileme içinde olduğu gerçeği de bulunmaktadır.

Adorno’nun müzik sosyolojindeki önemli nokta caza yönelik eleştirileridir ve bu eleştiriler cazın ciddi müzik olup olmamasına dair bir tartışma üzerinden ilerler. Buradaki gerçek ikilem, hafif müzik ile ciddi müzik arasında değil, piyasa yönelimli müzik ile böyle olmayan müzik arasındadır. Adorno’ya göre, standartlaşma ve sözde-bireylik popüler müziğin en önemli özelliklerini oluşturuyordu. Müzikte alışılmış ve bilinen şeylerin algılanması kitle dinleyicisi için esas oluyordu. Bu, daha gelişkin düzeyde bir zihinsel dinleme yerine, kendisi bir amaç durumuna gelmiş müzik dinleme biçimiydi. Belirli bir formül bir kez tuttu mu, endüstri bunu tekrar tekrar kullanıp duruyor, piyasaya aynı şeyin benzerlerini sürüyordu.³⁶

Adorno’nun popüler müzik eleştirisinin en önemli konusu caz müziğiydi. Adorno caz üzerine ilk yazısını 1930’larda yazmıştır. Ancak o dönemde Adorno, henüz Avrupa’dadır ve ABD’ye göç etmemiştir. Buna rağmen cazla ilgilenmesi ilginçtir. ABD’de yaşadığı dönemde de tavrı değişmemiş ve yazdığı makalelerde caza hep eleştirel yaklaşmıştır. Frankfurt Okulu’nun diğer üyelerinin müzik ve özellikle caz konusunda Adorno kadar çalışmalarının olmadığı bir gerçektir. Ancak Adorno’nun genel olarak müziği ele alışı, okulun sanat anlayışının belli bir sanat türündeki somutlanması olarak değerlendirilebilir.

Adorno’ya göre caz, tam anlamıyla metadır. Cazın en önemli işlevi, yabancılaşma içindeki insan ile onun olumlamacı kültürü arasındaki mesafeyi azaltmaktır fakat bunu popülist ideolojinin baskı alıcı anlayışı içinde yapmaktadır. Bu nedenle, modern dönemde caz, Brecht’in gerçek sanatın özelliği saydığı yabancılaştırma etmeni etkisinin tam tersi yönde bir işlev görmektedir.³⁷

³⁶ Donald KUSPIT, **Sanatın Sonu**, 202.

³⁷ AYAS, **Müzik Sosyolojisi**, 95.

Öte yandan caz, asılsız bir biçimde, doğaya dönülmüş duygusu vermektedir. Oysa bütünüyle toplumsal bir üründür. Doğaçlamaya açık oluşuyla da bireysellik taşıyormuş gibi görünmek istemekte, fakat cazdaki bütün doğaçlama da belirli formların yinelenmesinden ibaret kalmaktadır.

Adorno, cazın bastırılmış zenciliğin bir başkaldırısı olduğu tezini de pek ciddiye almaz. Adorno'ya göre, zencinin köleliğe karşı başkaldırıcı tepkisinden çok, olsa olsa, yarı- üzgün, yarı-sızlanmacı boyun eğişidir. Caz, sözde başkaldırı öğelerini katı bir biçimde şematize eder. Cazın bireysel öznenin yıkıma uğramış olduğunu göstermesine bir başka kanıt ise, bu müziğin doğrudan doğruya dinlenmekten çok, dans ederken kulak verilen ya da arka plan olarak dinlenen bir müzik oluşudur.³⁸ Adorno'ya göre cazın doğaçlama ve sözde bireyselliği de sahici değildir. Bireysellik, genel olanın rastlantısal olanı, rastlantısallığı ele verecek biçimde damgalama yeteneğine indirgenir. Benliğin özgün niteliği toplumsal olarak koşullandırılmış bir tekel ürünüdür.³⁹

2.4. Adorno'nun Dinleyici Tipolojisinden Seyirci Morfolojisine

Bu bölümde kitlelerden seyirciye dönüşümü bir anlamda majör gruplardan minör gruplara geçişi tartışmış olacağız. Adorno'dan Bourdieu'ye uzanan eleştirel gelenek için kalabalıkları eğlendiren her şey kalabalıkların oyalanmasıdır. Siegfried Kracauer bunu “kitle süsü” kavramıyla açıklar. Kracauer'a göre kitlelerin düzenlenmesinde kullanılan biçimsel model, kitleleri gerçekte de yönetir. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno'yu etkilemiş olan Kracauer, kültür endüstrisinin kitleleri bilinç ve bilinçaltı düzeylerini etkileyip konumlandırmaya onları bir araya getiren tahakküm sisteminden yola çıkar. Bu tahakküm biçimi, kapitalizmin daha incelikli ve tehlikeli yöntemlerini uygulamaya çalışan bir sistemdir. Kracauer'ın da kitle süsü, farklılıkları görmezden

³⁸ DELLALOĞLU, a.g.k., 96.

³⁹ ADORNO, *Kültür Endüstrisi*, 78.

gelen bir sistem oluşturmaktadır. Toplumsal, bireysel ve sınıfsal farklılıkların bir kaptaki buharlaştırıldığı kitle eğlencelerinde, bireyler direnmeksizin kitle süsünün oluşumuna hizmet eder.

Gerçekliği oluşturan unsurlar, dünyamızda görünmez hale geldiğinde, sanat geriye kalan bileşenlerle idare etmek zorunda kalır. Estetik bir temsil, estetik alanın dışında kalan gerçekliği ne kadar az yok sayarsa, o kadar gerçek olur.⁴⁰

Sanat seyircisi ve estetik üzerine eserleri olan Jacques Ranciere'e göre seyirci olmak iki nedenden ötürü kötü bir durumdur. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi, hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek, hem de eylemek gücünden kopmak demektir.⁴¹ Ranciere'e göre temsilin aktardığı mesajın ahlaki veya politik olması mesele değildir, esas sorun temsil düzeneğiyle ilgilidir. Düzenekteki çatlak, sanatın etkileyciliğinin mesaj aktarma ya da temsillerin deşifresini öğrenmekten ibaret olmadığını gösteriyor. Söz konusu çatlak, öncelikle bedenlerin düzenine birlikte ya da ayrı, karşısında veya ortasında, içerisine veya dışarısında yakınında veya uzağında oluş biçimlerini belirleyen mekân ve zaman bölümlenmesine dayanır.⁴²

Eğlencenin de kültürel edimin bir parçası haline gelmesiyle yeni bir seyirci tipolojisi çıkacaktır. Guy Debord'un *gösteri toplumu* dediği bu kitle için eğlence esasında toplumsal savunma refleksidir. Debord'a göre günümüzde kültürle eğlencenin kaynaşması yalnızca kültürün alçaltılmasıyla değil, eğlencenin zorla entellektüelleştirilmesiyle de gerçekleşir. Bu, insanın eğlenceyi artık yalnız kopya olarak, yani sinema çekimi ya da radyo kaydı biçiminde tatmasından belli olur.⁴³

Gösteri toplumu, Guy Debord'un aynı adlı kitabında tanımladığı gibi kapitalist üretim şeklinin nesnelere ve onların aracılığıyla tüm sosyal hayatı bir şeyleştirme ve seyirliğe dönüştüren iktidarın yanlış bilinci veya ideolojisi anlamında

⁴⁰ Siegfried KRACAUER, *Kitle Süsü*, 52-53.

⁴¹ Jacques RANCIERE, *Özgürleşen Seyirci*, 10.

⁴² A.g.k., 52.

⁴³ Jacques RANCIERE, *Özgürleşen Seyirci*, 61.

kullanılmaktadır. Tüm gündelik hayatı büyük bir gösteriye dönüştüren Debord'a göre tüketim, stil ve estetik önemlidir.

Howard Becker'in çalışmaları da Bourdieu ile temas içeren noktalar içerir. Becker de sanatı salt sanat eseri olmaktan yani kendinden menkul bir şey olmaktan öte izleyici ve onu piyasada dolaştıranlarla birlikte bir işbirliği olduğunu savunur. Becker yalıtılmış bir nesne veya etkinlik olarak sanat eserini değil, eserin yapıldığı ve onu deneyimleyenler veya tanıyanlar aracılığıyla yeniden üretildiği tüm süreci analiz nesnesi olarak kabul eder. Bu nedenden ötürü izler kitlenin sanat eserine yaptığı katkı özellikle önemlidir. Ne var ki bu toplumsal etkileşim çerçevesinde üreten ve alan taraflar fazlasıyla iç içe geçmiştir. İzler kitle buna göre sanatçıdan ayrı düşünülmemiştir. Becker'in sanat yaratımını dört tür sanat dünyası arasında paylaşıyor olması ve bu dünyaların her birini farklı bir işçi sanatçı tipi etrafında kurmuş olması da bu tezi destekler. Becker'in izah ettiği dünyalar birbirleriyle sıkı bir ilişki içinde değildir. Sanatçı düzeyinde olanlar veya eserin üretim ve dağıtım süreçlerinde topluca yer alan destek personelleri için de durum geçerlidir. Eserleri alımlayan, yeniden yorumlayan, dolayısıyla eserin her teşhirinde anlamının değişmesine yol açan izler kitle de sanat dünyalarının destek personelinden sayılır. Bu çerçeveye kabataslak bakıldığında Bourdieu'nün yaklaşımına benzer.⁴⁴

Eleştirel Teori'nin kültür endüstrisi kavramı da kitlelerin seyirciye dönüştürülmesi konusunu sosyolojik olarak sorunsallaştırır. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi, stilden başka bir şey olmadığı için, stilin sırrını, onun toplumsal hiyerarşiye itaat demek olduğunu açığa çıkarır.⁴⁵

Adorno için sanatın en önemli ayırt edici boyutu, pahası veya zenginleri cezbetme düzeyi değil, ciddiliği veya entelektüel derinliğidir. Ciddi müzik, dinleyicilerinden taleplerde bulunur, popüler müzik ise sadece arka planda eğlendirme amacıyla vardır. Ancak bu, tüm ciddi müziklerin iyi olduğu anlamına

⁴⁴ ZOLBERG, a.g.k., 59.

⁴⁵ AYAS, Müzik Sosyolojisi, 58.

gelmez zira klasik müzik bile bazen incelikten yoksun zevklerin isteklerine cevap verir. Ancak yine de ciddi müzikten yüksek bir teknik beceri ve özgünlük sergilemesi beklenir.⁴⁶ Adorno'nun dinleyici tipolojileri tezimiz açısından oldukça önemlidir. Adorno, *Müzik Sosyolojisine Giriş* adlı eserinden dinleyici tipolojilerini hiyerarşik olarak sıralar. Buna göre sekiz ideal tip vardır:

- 1- Uzman dinleyici: Dinlediğinin tamamen bilincinde olan müziğin yapısal özelliklerini kavrayan dinleyicidir.
- 2- İyi dinleyici: Müzik hakkında estetik yargılarda bulunabilen dinleyicidir; fakat uzman dinleyici gibi müziğin yapısal özelliklerini çok iyi bilmez.
- 3- Kültür tüketicisi: Müziğe kültürel yaklaşır oysa müziği yapısal olarak kavrayamaz.
- 4- Duygusal dinleyici: Müziğin entelektüel içeriğini ve yapısını bilmez tamamen duygusal etkiyle müziğe yönelir.
- 5- Öfkeli dinleyici: Duygusal dinleyicinin zıddıdır, müzikle duygusal bir ilişki kurmaz; standart yorumdan ayrılanları sadakatsiz görür.
- 6- Caz dinleyicisi: Bu gruptaki dinleyiciler de duygusal dinleyiciye karşı mesafelidir ve bu yönüyle öfkeli dinleyiciye benzer.
- 7- Müziği bir eğlence anlayışı olarak gören dinleyici: Kültür Endüstrisi bu dinleyici tipi için oluşturulmuştur. Bu dinleyici pasif bir dinleyicidir. Ranciere'in bilmek ve eylemek kudretinden yoksun dinleyicileri gibidir.
- 8- Müziğe kayıtsız, müziğe düşman olan tip.⁴⁷

Kitlelerin seyirciye dönüşme sürecinde Adorno'nun yukarıda aktardığımız seyirci tipolojileri önemlidir. Fakat Adorno bu dinleyicilerin oluşturulduğu arkaik toplumsal faktörleri incelemeyi, ona göre iyi müzik dinlemek için eğitilmiş olmak gerekir. Bu anlamda sermaye yapılarına müziği alımlayanlardaki habituslara girmez. Adorno'nun sanatı alımlama noktasında müzikle dinleyici arasındaki analizden yola çıkarak Bourdieucü bir yaklaşıma ilerlersek müzik türü ve dinleyici tipolojisini daha iyi anlamış oluruz.

⁴⁶ ZOLBERG, a.g.k., 159.

⁴⁷ AYAS, *Müzik Sosyolojisi*, 122.

2.5. Bourdieu'nün "Müdahil" Sosyolojisi

Bourdieu'nün kendi kavramlarıyla pratiğini geliştirdiği sosyolojisini anlamak için onun geliştirdiği bir kavramın deyişiyile kendi habitusuna ve onun yaşadığı döneme bakmak gerekir. 1960'larda akademisyenlerin klasikleri yeniden okuyup yorumlamışlardır. Bourdieu de Marx'ı yeniden yorumlamaya girişir. Bourdieu, Marx'ın sınıf kavramının ötesinde her şeyin ekonomi temelli olmamasına vurgu yaptığı, sosyal sermaye ve sosyal yakınlıkların önemini iktidar ve tahakküm zemininde tartıştığı için biraz Weber'e yaklaşır.

Durkheim bireysel eylemlerin kollektif mantığını göstermek için ne kadar çabalamışsa, Bourdieu de bütün yargı biçimlerinin toplumsal kökenleri ve örgütlenmesini ortaya çıkarmak için o kadar çabalamıştır.⁴⁸ Bourdieu'nün klasikleşmiş eseri *Ayrım* 'da Weber, Marx ve Durkheim'in unsurlarına rastlıyoruz. *Ayrım*, sınıf üretim ilişkilerindeki konuma dikkat çekerken Marksist, statü ve itibar kaynağı olarak incelenirken Weberci ve toplumsal sınıflandırma mücadelelerinin sathı olarak tartışılırken de Durkheimci unsurları barındırır.⁴⁹ Bununla birlikte Bourdieu, Marksizm'in ekonomik determinizmini de Weberci kültürel düzenin özgünlüğü fikriyle ve Durkheim'in sınıflandırma girişimleriyle düzeltmeye girişir. Toplumsal sınıfları üretim ilişkileri içindeki konumlarına göre tanımlayan Marksist teoriye karşı, sınıfların toplumsal uzamda paylaşılan konum içinde ve tüketim alanında gerçekleşen ve paylaşılan yatkinlikler bağlamında ortaya çıktıklarını öne sürer. Kaçınılmaz olarak bireyler ve grupların pratikleri içinde yer alan temsiller onların sosyal gerçekliklerinin en önemli kısmıdır. Bir sınıf kendi varlığına göre olduğu kadar algılanan varlığına göre de tanımlanır.⁵⁰

Pierre Bourdieu'nün sosyolojisine "müdahil sosyoloji" denmesi onun aktivistliği ve sosyolojik yöntemi pratikler üzerinden yeniden kurmasıdır:

⁴⁸ Pierre BOURDIEU, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, 13.

⁴⁹ A.g.k., 12.

⁵⁰ BOURDIEU, *Sosyoloji Meseleleri*, 50.

“Gerçek şu ki, gündelik yaşamda insanlar, bir işçi sınıfı yemeğini sadece iki çerçevede tasvir ederler: ya hayret ya hayranlıklarını ya da tiksintilerini ifade etmek için. Ama hiçbir zaman mantığını anlamak, izah etmek yani her neyse onu olduğu şekliyle ele almak için değil. Okurlar da sosyolojiyi kendi habitusları dolayısıyla okuyorlar. Sosyologun ortaya koyduğu gerçekçi tarifi okuyan okurların bir kısmı, o tarifte şahsi sınıf nefretlerini destekleyecek birtakım şeyler bulurken, başka bir bölümü de aynı tarifi gerisinde bir tür sınıf nefreti yattığından şüpheleniyor olacak.”⁵¹

Pierre Bourdieu’yü diğer sosyologlardan ayıran temel çizgi toplumsal dünyayı nesnel kendi ontolojikliğinde değerlendirebilmesi, olması gereken algılardan arındırarak olanı kendi içinde irdelemesidir. Bourdieu’nün düşünümelliği bireysel olandaki toplumsal mahremi altında gizlenen gayri şahsiyi, özelin en derinine gömülmüş evrenseli keşfettirmesi ve açılımcı bir sosyoloji yaratmasıdır. Wacquant’a göre Bourdieu kendi sosyolojisinin ilkesini kendisine uygulamaktan başka bir şey yapmaz: Kişilerin en mahrem şeyleri bile esasında, alanın yapısında ya da daha doğrusu alanın içinde işgal edilen konumda gerçek ya da potansiyel olarak kayıtlı bulunan gereklerin kişileşmesidir.⁵²

İlişkisel düşünme, Bourdieu’nün bir bilim olarak sosyolojiyle ilgili görüşünde merkezi yere sahip unsurlardan biridir. İlişkisel yöntem, Bourdieu’nün kültür, hayat tarzları, sınıf analizi, popüler kültür gibi konularda benimsediği tavrın temelini oluşturur. Yöntem olarak Bourdieu kültürel pratikleri çözümlerken, bunları yüksek/düşük, seçkin/vülger, saf/saf olmayan, estetik/yararlı gibi ikili karşıtlıklar ötesinde ilişkisel ve bağıntısal biçimde ele alır. Bir sistemin her ögenin değeri, o sistemin diğer unsurlarıyla ilişkisi çerçevesinde tanımlanır. Belirli kültürel pratikler, başka pratiklerle aralarındaki karşıtlıklarıyla meşruiyet kazanır.⁵³

⁵¹ Özgür ARUN, “İnce Zevkler-Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları”, *Cogito*, 375.

⁵² David SWARTZ, *Kültür ve İktidar*, 91.

⁵³ ARUN, *a.g.k.*, 436-437.

Sanat Sosyolojisi, kültürel tüketim ve beğenilerin sosyolojik kökenleri gibi alanlar üzerinde çalışmalar yapan Bourdieu, esas olarak, farklı sosyal sınıflara göre farklılıklar gösteren bireylerin kültürel sermayelerinin ve beğenilerinin değerlendirilmesine dair geliştirdiği çalışmalarından dolayı öncü bir sosyolog olarak anılmaktadır.

1960'larda Paul Lazarsfel geliştirdiği istatistik anket metotlarını güzel sanatlar müzelerine “giriş”e uygulayarak seyirciyi felsefi problem olmanın ötesine taşıyarak ampirik bir araştırmanın nesnesi haline getirmiştir. Bu yaklaşım sanat sosyolojisinin kurucu eylemlerinden biridir.⁵⁴ Pierre Bourdieu de, istatistik ve anketin kültür alanına uygulayan önemli öncülerden biri oldu. Ekip çalışması olarak yürütülen ampirik soruşturma Avrupa müzelerinin kurumsal bir gereksinimini karşılayarak kültürel pratikler alanında yeni sorunsallara yol açacaktı. 1966'da *Sanat Sevdası*'nın yayınlanması akademik sosyolojinin soyut bakışı önünde büyük bir yenilik yarattı. Buradan çıkan kaba bir sonuç toptancı bir sanat seyircisi olmadığıydı. Farklı seyirci kesimlerinden söz etmek; sınıfsal kitlelerden söz etmek gerekiyordu. Sınıfsal kitleler yapışması sanat müzelerine girişte olağanüstü bir sosyal eşitsizliğin varlığını belli ediyordu.⁵⁵

Bourdieu, *Sanat Sevdası* eseriyle aslında sanat aşkının doğuştan gelen bir yetenek olmadığını öğrenilebilen bir süreç olduğunu bize kanıtlar. Görüldüğü üzere bu çalışma, farklı sosyo-ekonomik sınıflardaki yüksek sanat takdirine dair farklılıkları ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. *Ayırım* ise, Bourdieu'nün diğer çalışmalarına nazaran daha önemli ve etkili bir çalışma olarak atfedilir. Özellikle müzik beğenisinin yapılanmasını anlamak ve yeni keşifler için ampirik bir kriterdir.

Bu noktada tezimiz için önemli olan Bourdieu sosyolojisindeki ana kavramlardan bahsetmek yararlı olacaktır ve *alan* kavramı burada kritik bir yere sahiptir. Zira, “alan nosyonu Bourdieu'nün 1960'lı yılların sonunda sanat sosyolojisi alanında yaptığı araştırmalardan doğmuş ve daha sonraki tüm çalışmalarının ana

⁵⁴ HEINICH, a.g.k., 61-62.

⁵⁵ HEINICH a.g.k., 62-63.

gövdesini oluşturmuştur.”⁵⁶ Bourdieu alan kavramını şu sözlerle açıklar: “Benim alan olarak adlandırdığım şey, istatistik toplumbilim yapanların sandığı gibi basit bireyler topluluğu, bir bireyler bütünü değildir. Demek ki, bir bireyler topluluğu değil, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur. Bunun en yetkin örneği de türler arasındaki hiyerarşidir. ‘Alan’ bakımından düşünüldüğünde, bilimsel incelemenin gerçek konusunun artık bir birey olmayacağı açıktır.”⁵⁷ Bourdieu’ye göre “alan” , “bir sosyal bilimin gerçek nesnesinin birey, yani ‘yaratıcı’ olmadığını bize anımsatır. Araştırma işlemlerinin merkezinde olması gereken, alandır. Bu, bireylerin katıksız ‘yanılsamalar’ oldukları, var olmadıkları anlamına gelmez. Ama bilim, onları biyolojik bireyler, aktörler ya da özneler olarak değil, eyleyiciler olarak kurar; bu eyleyiciler, alanda toplumsal olarak etkin ve hareketli olarak kurulurlar, çünkü orada etki yaratmak, etkili olmak için gerekli özelliklere sahiptirler. Tekilliklerini, özgünlüklerini, tikel dünya görüşlerinin ve alana bakışlarının kurulduğu konumlar olarak bakış açılarının ne olduğunu daha iyi anlamak için, dâhil oldukları alanın bilgisinden yola çıkılmalıdır.”⁵⁸

Bourdieu, alan kavramını daha iyi açıklayabilmek için oyun metaforunu kullanır. “Bir alanın işlenmesi için, oyunun içkin yasalarının, hedeflerinin kabulünü ve bilinmesini içeren habitus’a sahip olarak oyunu oynamaya hazır insanların ve hedeflerin olması gerekir.”⁵⁹ Bir oyuna benzer bir şekilde alanda da oyuncular, riskler, kurallar, stratejiler, beklentiler, rekabet gibi etkenler söz konusudur. *Doxa*, oyuncuların oyunu oynamaya değer bulup oyuna inanmasını ifade eder. Bu durumda ilk etapta hiç sorgulanmayan bazı kurallar doğrultusunda bireyler hareket ederler. *Illusio* ise bireyin oyundan elde edeceğini düşündüğü çıkarlar doğrultusunda oyuna yatırım yapması demektir. Bourdieu’ye göre, “bir oyuncunun stratejilerini ve oyununu tanımlayan her şey aslında sermayesinin miktarına ve yapısının zaman içindeki evrimine, yani toplumsal güzergâhına ve belli bir nesnel olanaklar yapısıyla uzun süren bir bağıntıda oluşan yatkinliklere (habitus) bağlıdır.”⁶⁰

⁵⁶ SWARTZ, a.g.k., 169.

⁵⁷ BOURDIEU, *Sanatın Kuralları*, 12.

⁵⁸ BOURDIEU-WACQUANT, *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, 93.

⁵⁹ BOURDIEU, *Toplumbilimin Sorunları*, 107.

⁶⁰ BOURDIEU-WACQUANT, a.g.k., 82-83.

Bourdieu'nün temel müzik sosyolojisi anlamında eseri olmasa da özellikle *Ayrım*'da müzik dinleyicileri ve beğenileri üzerine yaptığı analizler önemlidir. Sermaye, habitus ve alan gibi sınıf da Bourdieu'nün sosyolojisinde önemli bir kavramdır. Kendi ifadesiyle sınıf evrensel bir açıklama ilkesidir. Kökensel sınıf durumu olanaklı bütün görüşlerin kendini açtığı ve üzerine hiçbir görüşün olanaklı olmadığı noktayı temsil eder.⁶¹ Pierre Bourdieu, alan ve habitus, düşünümsellik, oyun metaforu, sermaye ve türleri, simgesel şiddet kavramlarıyla metodolojisini temellendiren bir düşünürdür. Bourdieu sosyolojisi, birbirine zıt görünen birçok kavram ve kuramı bir araya getirme çabasını içerir. Var olan tüm ikiliklere eleştiri getiren Bourdieu, her kavram ve kuramın, incelenen olgu ve olaya göre açıklayıcılığının değişebileceğini, bu yüzden hiçbir kavram ve kuramın dışlanamayacağını vurgulayan Bourdieu'ye göre, incelenen olay veya olgunun tüm tarihsel geri planının bilinmesi gerekir.

⁶¹ A.g.k., 202.

3. DÜNYA'DA CAZ MÜZİĞİNİN TOPLUMSAL GÜZERGÂHI

Bu bölümde cazın kökenini ve serüvenini iktisadi bunalımlar, siyasal konjonktür, yeniden doğuş mistisizm, göç kültürü etkileşim gibi pek çok farklı argümanla açıklamaya çalışacağız. Caz, farklı bölgelerin yerel etkileşimiyle oluşan salt bir müzik olmaktan öte popüler stillerden oluşmuştur. Cazı tanımlamak güç olsa da en çok kabul gören Afrikalı kölelerin yeni kıtaya taşıdıkları bir göç müziği olduğudur.

Yerel müziklerden etkileşen caz; endüstrileşmeyle birlikte başka yerlerdeki yerel müzisyenlerin de etkileşimine açılmıştır. Teknolojinin gelişiminin artırmasıyla yer değiştirmeye başlayan seyirci ve müzisyenler, alışkın olduklarının dışında başka geleneksel müziklerle tanışma, farklı caz yorumlamalarını görme ve bunlara katılma olanağı yakalamıştır. Gelişen endüstri, tüketicilerine caz müzikte birçok materyal, nesnelere çeşitliliği sağlamış ve bunu farklı estetik arayışlarında tecrübe etmek, keşfetmek üzere müzisyenlere sunmuştur. Amerika gibi farklılıkların baskın olduğu, azınlıkların, göçmenlerin, siyahların ve beyazların ve daha pek çoğunun bileşiminden yoğrulan cazın; günümüzde etnik müziklerle, gelenekselle birleşiminden ve röprodüksiyonlarından bahsediyor oluşumuz yadsınamaz.⁶²

3.1. Cazın doğuşu ve Amerika'da gelişim serüveni

Cazın Fransızca *jaser*, yani gevezelik etmek, dedikodu yapmak kelimesinden geldiği ileri sürüldüğü gibi bir başka iddiaya göre Jazzbo Brown adlı şarkıcının isminin bu kelimeyi ortaya çıkardığı söylenir. Charles veya Jas isimlerini caz kelimesinin kaynağı olarak görenler de vardır. Bu konuda, en genel geçer kanı ise caz kelimesinin başlangıçta müzisyenleri teşvik etmek için kullanılan yarı argo bir taklit

⁶² Daniel Martin FEIGE, *Caz Felsefesi*, 18.

kelimesi olduğudur. Caz kelimesi uluslararası sahaya Birinci Dünya savaşından önce yayılmaya başlamıştır.⁶³

Cazın doğuşuyla ilgili sosyolojik tahliller bizi yine Afrika, göç, etkileşim ve Amerikan toplumun bu yeni kültürle tanışma, tanıma biçimi Afrikalıların tepkisi bağlamında sonuçlara götürür. Amerikan toplumunda çeperde kalan siyahlar, hem Afrika kültüründen hem de kendilerine dayatılan Avrupa tarzı yaşamdan türeyen farklı bir kültür esasında en geniş anlamıyla bir yaşam tarzı yarattılar. Leroi Jones Blues People kitabında şöyle yazıyor: “ Çirkin olan Afrika kökenli Amerikalıların, hiçbir samimi insan davranışının ve yaklaşımının şekil bulmadığı bir yabancı dünyaya itilmiş olmalarıydı; bu da onları kendi kendine yetmeye zorlayan varoluş tarzlarını ve sadece köleliği değil, köleliğin oluştuğu belli durumları da belirleyen şeydir. Afrika kültürleri, bu kültürlerin bazı yönelişlerinin Amerika’da yaşamaya devam etmesi ve bu üvey kültürle Amerikan Zencisinin oluşması... Afrika müziğinin gelişerek Amerikan zenci müziğine yeni bir müziğe dönüşmesi benim için, Amerika’daki siyah toplumun yaşadığı tüm süreçleri ifade ediyor. “⁶⁴

Cazın doğuşuyla ilgili biraz karikatüristik hikâye Tempo Dergisinin 4. Sayısında Blöfçünün rehberi caz kitapçığında karşımıza çıkar. “*Daima kılıksız gezdiği için yakınları ve hayranlarınca “Caz Bo” diye çağrılan Thermidus Brown isimli melez bir mermer çırağı tarafından yaratıldı. Her şey bir gece saat bir sularında cereyan etti; o saatte Thermidus 1867 senesinde iç savaşta bandoculuk yapmış Ephraim Draper adında birinden satın aldığı kırık dökük korneti üflüyordu. Tamamen evde damıtılmış çavdar viskisinin etkisi altında olan Thermidus, giderek ne çaldığını şaşırmağa başladı, ama bunu öyle bir biçimde yaptı ki müzik tuhaf bir tahrik edicilik kazandı. Thermidus’un o akşam yarattığı sesler kısa zamanda yerel dans müziği arasında yayıldı; 1897 yılına gelindiğinde New Orleans ’ta duyuluyordu.*”⁶⁵ Ragtime ve blues cazın iki ana kökenidir. New Orleans döneminin hemen öncesinde yer alır ragtime. Biraz bando müziğine benzer. İkinci Dünya Savaşı’nın bitiminden sonraki

⁶³ İlhan MİMAROĞLU, *Caz Sanatı*, 11.

⁶⁴ Charlie HORE, *Caz Dün, Bugün, Yarın, Çivi Yazıları*, 21.

⁶⁵ Peter CLAYTON - Peter GAMMOND, *Blöfçünün Rehberi Caz*, 19-20.

dönemlerde ortadan kalkana değin, caza koştur bir gelişim göstermiştir. ⁶⁶ İkinci Dünya savaşı sırasında caz, politik söylem olarak önemliydi. “*Naziler’in ambargo koyduğu, baskı altında tuttuğu caz, Paris’te savaş ertesinin özgürlük simgesi haline gelmişti. Baskı döneminin caz mahzenleri de birer sığınak değil, yeraltının kültür adacıkları olmuştu adeta.*”⁶⁷

Kabul gören bir yaklaşımla hareket edersek caz, New Orleans’ta doğdu fakat caz müziği tek başına bu kentle sınırla kalmadı. Bir kıtanın, bir yüzyılın, bir uygarlığın müziği olarak caz o zamanlar patenti tek bir kente ait olamayacak denli yüzergezer bir şeydi. New Orleans’tan bağımsız olarak Kuzey Amerika’nın güneyindeki diğer şehirlerde benzer üsluplar ortaya çıktı. New Orleans stili caz müziğindeki ilk stil olarak nitelendirildi ancak o doğmadan önce ragtime vardı. Ragtime’ın başkenti Missouri eyaletindeki Sedalia idi. Ragtime ağırlıklı besteye dayanan öncelikle piyano ile icra edilen bestelendiği için cazın doğaçlamasından farklı olan ağır bir temposu olan bir türdür.⁶⁸

Cazın doğaçlama meselesi de sürekli tartışılmakla beraber doğaçlamanın stili de zamanla değişmiştir. Mesela Dixieland cazı bir atışma gibidir, müzisyenler sırayla melodiler çalarak, bir şekilde atışmaktadırlar. Daha sonra oluşan klasik caz formunda ise müzisyenler belirli bir melodiye bağlı kalarak doğaçlama yapmaktadır. Bu nedenle caza sürekli yeni bir yorum getirilmektedir. Cazın doğuşundan modern stillere kadar sürekli kendini yenileyen yeniden üreten toplumsal ve siyasal devinimlere açık bir yanı vardır.

Bu konuda yaptığımız mülakatlarda Alper Maral’ın ifade ettiği şekliyle “Herhangi bir müziğin canlı icrası dışındaki her türlü tasavvurun yani bir ne deyim fakir avuntusu olduğunu vurgulamak isterim. Yani o performansın bütünlüğü içinde işte paylaşılan o enerjinin mekânın yerine konulamaz birçok ögesi doğal olarak ki kayıt da yetiyor. Caz söz konusu olduğunda kayda dönük üretilmiş kaydıyla var olan

⁶⁶ Erdal GÖKSOY, *Dünden Bugüne Caz*, 58.

⁶⁷ Mehmet OCAKTAN, *Naziler Caz Sevmez*, 64.

⁶⁸ Joachim BERENDT, *Caz Kitabı*, 22.

kimi eşsiz anlar var. 1950'lerin 1960'ların kimi üretimleri o plaktan dinlediğimiz şeyler ama tabi onların belli kulüplerde canlı performansına nail olmuş olaydık aynı cümleleri eminim onun için de söylemiş olurduk yani aynı örneği kullanırım plaktan cd den kayıttan dinlenen bir müzik performansı ya da müzik ürünü işte en sevdiğiniz arkadaşımızın doğum gününde olmak yerine onun fotoğrafına bakmak gibidir bana kalırsa.”⁶⁹

Cazda standartlar üzerinde doğaçlamaya dair netlik kazanan şey, eserlerin temsili diye adlandırdığımız performanslar için de geçerlidir. Doğaçlama ile eser icra etmek aynı şey değildir. Fakat ikisi de aynı mantığa işaret eder. Aralarındaki ayırım müzik pratiğinin içeriğinden çok şeklinden ibarettir.⁷⁰

Cazın doğuşuyla ilgili hep bilinegelen siyahların Amerika'da yaşadıkları esaret yıllarının tezahürü olmasıdır. Mississippi Deltasının pamuk tarlalarını ekin biçerken, demiryolu istasyonlarında yük bindirip boşaltırken ya da rıhtımlarda çalışırken hayatlarının güçlüğünü bir dereceye kadar unutturana, çalışmalarında onlara gayret veren İş Şarkıları vardı.⁷¹ Cazın çıkış noktasıyla ilgili yine İlhan Mimaroglu'nun *Caz Sanatı* kitabında Afrikalı kölelerin isyanına dair şu cümleler yer alır:

“Sanat dünyası cazı 16. Yüzyılın sonlarına doğru başlayıp 1865 yılında sone eren esir ticaretine borçludur. Batı Afrikalı siyahlar Avrupalı tacirler tarafından kütle halinde Yeni Dünya toprağına sevkedilmeselerdi ve orada esaret boyunduruğı altında yaşamasalardı bugün caz denen bir müzik olmayacaktı. Esir ticaretinin doğurduğu toplum şartları ve bunların siyah psikolojisine etkisi caza- müzik açısından en büyük ayırıcı özelliğini vermiştir.”⁷²

Bununla birlikte cazı esaretten kurtuluş özgürlükle yan yana koymak onun doğduğu ortamın siyasal konjonktürüyle de yakından ilgilidir. Caz, esaretin

⁶⁹ Alper MARAL, 14.01.2017, 15.00, Kadıköy- Rıhtım.

⁷⁰ FEIGE, *Caz Felsefesi*, 52.

⁷¹ MİMAROĞLU, *a.g.k.*, 34.

⁷² *A.g.k.*, 33.

kaldırılmasını takip eden yıllarda yavaş yavaş biçim bulmaya başladı. Esaret acısının yerini özgürlük coşkusu aldı. Caz “siyah” ve “beyaz”ın birbiriyle etkileşimi sonucunda doğdu, bu yüzden ABD’nin güneyinde ortaya çıktı. Cazın tarihsel serüveninde toplumsal çıkışlar önemlidir. Afrikalı kölelerin yaşam stili blues türünün çıkış noktasını oluşturur.

Köleliğin kaldırılmasının verdiği umut ışıklarından sonra Amerikan zencilerinin uyanışı bir hayli sert olmuştur. Özgürleşmelerinin koşulları kesinlikle bekledikleri koşullar olmamıştır. İşletmeleri kendilerine emanet edilen küçük topraklarda toplu yıkımların bireysel ve mahrem bir ifadesini yansıtmışlardır. “Blues” sözcüğü aynı zamanda duygu, farklı şarkı türleri, şiirsel bir biçim ve müzikal bir biçim anlamına gelir.⁷³

Louis Armstrong’a müziğin ne olduğu sorulduğunda, “sorulduğunda, sorduğuna göre hiçbir zaman anlamayacaksın “dediği aynı soruyu Pats Wallers’ın ise “bilmiyorsan hiç kurcalama” diye cevaplandığı bilinmektedir. Bu karşılıklar, caz müzisyenlerine, eleştirmenlerine ve dinleyicilerine has ortak bir tavrı yansıtmaktadır. Onlara göre, müziğin merkezinde, hissedilebilen ancak açıklanamayan bir şeyler vardır. Özellikle “swing” tarzı, açıklanamayan bir tür olarak nitelendirilmektedir.⁷⁴ Blues, Afro- Amerikan bir müzikal forum olan blues vokalle başlamışken, XX. Yüzyılın başından itibaren enstrümanlı ifadeler de görülmeye başlanmıştır. Bu şekilde tutunmuş ve evrimsel cazla birlikte gelişmiştir.⁷⁵

Cazın pek çok stilleri dönemin sosyo-ekonomik koşulları ile şekillenmiştir. Bunlardan klasik ragtime 19. Yüzyıl piyano müziğinden etkilenmiştir. Chopin’den özellikle Listzt’ten, marş ve polkaya kadar etki vardır ancak bütün bunlar ritmik bir yorum ve siyahların dinamik icra tarzıyla yoğrulmuştur. Ragtime’ın o zamanlar ne

⁷³ Franck BERGEROT, *Tarih Boyunca Caz*, 25.

⁷⁴ GÖKSOY, *Eleştirel Caz Tarihi*, 8.

⁷⁵ MALSON-BELLEST, *Caz*, 36.

gibi bir etkisi olduğu isminden anlaşılmaktadır: Ragged time parçalara ayrılmış zaman anlamına gelir. Avrupa müziğinin tersine ragtime’da ritim melodiye baskındır.⁷⁶

1929 ekonomik bunalımı cazı da etkilemiştir. İlk başlarda sanatçıyı olumsuz etkilese de daha sonraları cazın stil olarak form değişmesine katkısı olmuştur. Rudy Vallee, Paul Whiteman, Ted Lewis, Guy Lombardo gibi şarkıcıların ve dans orkestrası şeflerinin kolay ve rahat fakat hafif müzikte bile bir nebze sanat değeri arayanların midelerini bulandıracak müziklerinin büyük rağbet görmesi cazcıların ekmek parası endişesiyle bu sahaya akın etmelerine, dolayısıyla caz müziğine ticaretin geniş ölçüde olumsuz etkilemesine neden olmuştur.⁷⁷

Cazın dünyadaki seyrine devam edersek 1930’lu yıllara gelindiğinde caz müziğinin ilerlemesinin yine New Orleans’ta olduğunu görürüz. Daha sonraki yıllara gelirse daha basit ve dans müziği olarak bilinen swing döneminde, büyük bandolar notalarla düzenlemeler yapmışlar, diğer yandan solo müzisyenleri doğaçlamalarına bu çerçevede devam etmişlerdir. Swing caz müziği açısından anahtar bir kavramdır. Ritmik bir ögeyi ifade ettiği gibi klasik müziğin formdan gelen gerilimini kazanır, cazın bütün stillerinde evrelerinde çalış tarzlarında mevcuttur swing olmazsa caz da olmaz denebilir. Öte yandan swing, 30’lu yılların caz stiline adıdır. Bu stille caz-caz rock ve fusiondan önce en büyük ticari başarısını kazandı, Benny Goodman swing kralı ilan edildi. 30’lu yılların swing stilini büyük orkestraların doğuşu karakterize eder. 30’lu yıllarda bir yandan büyük orkestralar gelişirken, öte yandan solo yapmanın gitgide önemli hale gelmesi sadece görünüşte bir çelişkidir. Caz her zaman, aynı anda hem bir kolektifin, hem de bireyin müziği olmuştur. Aynı anda başka müzik türlerinden daha çok her ikisi de olabilmesi, onun özüne dair çok şey anlatır. Cazın modern insanın sosyal durumunu anlatan bir özgünlüğü vardır. 30’lu yıllar aynı zamanda büyük solistlerin dönemidir. Tenor saksafoncu Coleman Hawkins ve Chu Berry, klarnetçi Benny Goodman, davulcu Gene Krupa, Cozy Cole ve Sid Catlett, piyanist Teddy Wilson ve Fats Waller, alto saksafoncu Johnny Hodges Benny Carter,

⁷⁶ BERENDT, a.g.k., 23.

⁷⁷ A.g.k.,45

trompetçi Bunny Berigan, Rex Stewart ve Roy Eldridge.⁷⁸ Daha sonraki yıllarda ise swing dev bir endüstri halini aldı.

1940'larda bebop türünün yükselişini görüyoruz. Bebop'ta doğaçlama daha fazla alan bulmuş, en başta, çalınan melodi doğaçlamalar ile farklı yerlere götürülüp eserin sonunda melodiye tekrar geri dönülüyorken zamanla doğaçlamaların egemenliği caz müziğinde artmış, hatta ritim üzerinden bile gözlemlenebilir olmuştur. 1940'lı yılların sonuna doğru bebop'un asabi huzursuzluğunun yerini giderek olgunluk, huzur ve uyum aldı. Bu tavır ilk kez kendini Miles Davis'in çalışmada aldı. Davis, 1945'te 19 yaşındayken Charlie Parker'in beşliğinde çalışmaya başladı. Önceleri Dizzy Gillespie'nin 45'lerdeki o asabi tarzında çalıyordu. Ancak hemen sonra daha uyumlu ve cool üflemeye başladı. Sonra aynı şey John Lewis'in piyano doğaçlamalarında görüldü. Cool tarzı 50'li yılların ilk yarısında caza hakim olur. Ancak stil doğuş döneminin neredeyse en beğenilen ve en tipik form olarak kabul görmesi dikkat çekicidir. Burada 1948'de kısa bir süre için New York'taki Royal Roost'ta bir araya gelen ve 1949 ve 1950'de Capitol plak şirketi tarafından kaydedilen meşhur Miles Davis Capitol Orchestra'yı kastediyoruz.⁷⁹ 1950'lerde ise dinamik bir caz grubu ortaya çıkıyor. Davulcu Art Blakey veya piyanist Horace Silver yönetimindeki topluluklarda trompetçi Lee Morgan veya Donald Byrd, tenor saksafoncu Sonny Rollins, Hank Mobley ve başlangıçta John Coltrane gibi müzisyenler tarafından icra edildi.⁸⁰

Yukarıda aktardıklarımızı kısaca özetleyecek olursak 1900 öncesi kökenler, 1900-1919 (New Orleans), 1920- 1929 (Chicago'da cazın gelişmesi), 1930-1939 (swing), 1940-49 (bebop) olarak aktarabiliriz.⁸¹ Başka bir tarihsel sıralama ise cazın klasik dönemini 1930'lu yıllarda başlatıyor. Cazın klasik çağının 1935 yılında başlayıp yeni bir çağın açılmış olduğu 1945 yılına kadar sürdüğünü bu tarihten sonra modern akımların yanı başında hemen hemen aynı yaşama gücüyle ömrünü devam ettirdiğini kabul ediyoruz. Fransız Andre Hodeir'in sınıflamasına uyarak cazın tarihi

⁷⁸ BERENDT, a.g.k., 33-34.

⁷⁹ BERENDT, 38.

⁸⁰ A.g.k., 40.

⁸¹ A.g.k., 8.

gelişimini, 1917'den önceki New Orleans cazını ilkel, 1917 ile 1927 arasındaki safhayı eski, 1927-35 arasını Klasik öncesi, 1935-45 safhasını Klasik ve 1945'ten sonrayı ise modern diye kategorilere ayırmak makul görünüyor.⁸²

3.2. Avrupa Cazı ve Yeni Stiller

Cazın stil üzerine kurulu bir müzik tarzı olduğuna değinmiştik. Yukarıdaki bölümde cazın tarihsel sosyo-ekonomik yapılanmasını 1950'li yılların sonuna kadar aktardık. 1960'lı yıllarda serbest bir akım olarak cazda bazı yenilikler oluyor. Önceleri atonal olarak değerlendirilen geniş alana girilerek bir çığır açıldı. Ölçü düzenli vuruş ve simetrinin ortadan kalkışıyla karakterize edilen yeni bir ritmik anlayış ortaya çıktı. Kendini birden bire Hindistan'dan Afrika'ya Japonya'dan Arabistan'a açan caz dünya müziğini içine almaya başladı. Yoğunluğa vurgu yapıldı. Önceki caz stillerinde olmayan bir şeydi bu. Müzikal sound gürültü düzlemine dek genişledi. 60'lı yılların başında caz müziğinde serbest tonalitenin alanından atonaliteye kadar uzanan düzleme adım atıldı. Bu, uzmanların yaklaşık on beş yıldır olmasını beklediği bir şeydi ve konser müziğinde kırk elli yıl önce olmuştu. İlk işaretler Lennie Tristano'nun 1949'daki Intuition'unda görülür.⁸³ 1970'lere gelindiğinde caz farklı türlerden etkilenmeye devam etti.

Fusion veya caz rock da klasik caz doğaçlamaları rock ritimleri ve elektronik tınılarla birleştirilir. Avrupa romantik oda müziğine eğilim; cazın bir tür estetize edilmiş halidir. Serbest cazın yeni kuşağının müziği caz rock, 70'li yılların başında bir rüzgar gibi esmeye başlayıp, büyük bir ticari başarı kazandığında, birçok eleştirmen serbest cazın artık öldüğünü yazdı. Swin'in şaşkınlık veren geri dönüştü. Bir anda rock veya fusion çalıyor gibi gözükse, ancak gerçekte swing döneminin büyük ustalarını tenor saksafoncu Ben Webster veya Coleman Hawkins'i trompetçi Harry Edison veya

⁸² MİMAROĞLU, a.g.k., 47.

⁸³ BERENDT, a.g.k., 42.

Buck Clayton'ı hatırlatan tarzda müzik yapan genç bir kuşak ortaya çıktı. Bebop da geri döndü bu dönemde.⁸⁴

Avrupa cazı denilen caz, 70'li yıllarda kişilik kazanmaya başladı. Rock, müzikal ve kültürleri aşan ve bütünleştiren yeni bir müzik türü olmaya başlamıştı. 80'li yılların cazını temsil eden tek bir stilden söz edemeyiz. 80'li yılların cazını karakterize eden hususlardan biri, stiller arasında varlığını korumuş olan sınırların kaldırılması ve aşılmasıdır. 80'li yılların cazı karmaşık eklektik bir cazdır. Stil karmaşası içinde sınırları reddeden heyecan veren insanı saran çok yönlü bir yanı vardır. 80'li yıllarda hiçbir stil olmadan çalmanın kendisi stil olur birinden.⁸⁵

1980'ler sonrasına geldiğimizde karşımıza post modern caz çıkar. Hiçbir stil kendi başına dünyayı açıklamaya yetmez. Müzikal açıdan her stil kullanılabilir. Post modern caz, farklı ve genellikle de birbirlerine uymayan stil öğelerinin çokluğundan bir birlik yaratmıştır. Uzlaşmaz, muhalif bir müzik içinde zıtlıkları bir bütününe içine monte ederek birleştirmeyi başarır. Post-modern cazın sık karşılaşılan ilkesi, "uyumsuzluğun uyumu"dur. Caz Müziği'nin bütününe ve özellikle de 1980'ler ve sonrasının caz müziğinde, teknolojik gelişmelerin ışığında, elektronik çalgıların ve bilgisayarların gelişmeleri ve caz müzisyenlerinin de büyük oranda bu çalgıları ve teknolojiyi kullanmaları sonucunda, günümüzde "Caz Müziği" başlangıcından beri diğer müziklerle etkileşmiş ve varlığını sürdürmüştür.

Yakında döneme damga vuran postmodern caz, farklı ve genellikle de birbirine uymayan stil öğelerinin çokluğundan bir birlik yaratmıştır. Uzlaşmaz muhalif bir müzik içinde zıtlıkları bir bütününe içine monte ederek birleştirmeyi başarır. Postmodern cazın sık karşılaşılan ilkesi uyumsuzluğun uyumudur. Alıntı sanatı 80'lerin cazının araçlarından biri haline gelmiştir, postmodern caz davulcu David Moss'un işaret ettiği gibi alıntılanan müzikal fragmanların yan yana dizilerin birleştirildiği bir bağlantı müziğidir.⁸⁶

⁸⁴ A.g.k., 54-55.

⁸⁵ A.g.k., 66.

⁸⁶ BERENDT, a.g.k., 67.

Cazın tarihi, 1980'den bu yana, bir yandan eşi görülmemiş bir gündem malzemesi sağlarken, yavaşlamıştır aynı zamanda. Bir yandan Jelly Roll Morton'dan Albert Ayler'e bir öncü kuşağın mirasçıları caz sözcüğüne dayanmayı bırakmışlardır. Öte yandan da Duke Ellington'dan Weather Report'a kadar giden karma geleneğin kazandığı özelliklerle caz ancak yatay biçimde ilerleyebilmiş, tarihindeki farklı akımlarla kendisine yabancı estetikleri harmanlamıştır.⁸⁷ Popüler ikonlar açısından cazda önemli saksafonculardan biri 80'lerde ortaya çıkan Bill Evans'tan bahsetmemiz gerekir. Yaptığımız mülakatlarda Kerem Görsev'in değindiği gibi adına albüm yapılan sanatçı; caz tarihi açısından önemlidir.

Kerem Görsev ile Alan Harris'in Laid-Back albümü önemli bir projedir. Kerem Görsev, caz piyanoda bir arayışı temsil ediyor. Caz geleneğiyle olan sıkı bağı ve özellikle Bill Evans piyanosuna duyduğu saygı ve tutku önceki albümlerde de kendini gösteriyor. Onun da caz geleneği bağlamında bir çeşitliliği var. Bu müziğin sayısız incelikleriyle bir piyanist olarak özel çabalar harcarken besteci yanını hiçbir zaman ikinci plana atmıyor.⁸⁸

⁸⁷ A.g.k., 8.

⁸⁸ Orhan KAHYAOĞLU, *Müzikli Yolculuk*, 130.

4.TÜRKİYE'DE CAZ VE BİR ESTETİK BEĞENİNİN AYRIM İŞARETİNE DÖNÜŞMESİ

Bu bölümde caz dinlemenin ayırım işaretine dönüşme sürecini Bourdieücü beğeni hiyerarşisi çizgisinde değerlendireceğiz. Burjuva tanımından yola çıkarak günümüzdeki yeni seçkinleri sermayenin dönüşümü ekseninde tartışacağız. Burjuva toplumundan, 80'li yılların sermayedarları ve günümüzde giderek beğeni ile oluşan yeni seçkinleri doğru bir süreci irdedeceğiz ve Bourdieu'nün habitus, alan simgesel sermaye ekseninde beğenilerle oluşan beğeni hiyerarşisini daha detaylı değerlendirmiş olacağız.

Bourdieu'nün *Ayrım* eseri, estetik ve estetik yargıların ve yatkınlıkların sosyolojik analizini öngörür. Bourdieu'ye göre burjuva toplumu, sınıflar arası ayrıcalıkları ekonomik alandan kültürel alana kaydırır. Daha doğrusu ekonomik alandaki ayrıcalıklarını kültürel alandakilerle birleştirerek ikiye katlar ve de kendi farklılıklarını doğalmış gibi gösterirler. Böylelikle kültürel ayrıcalıklar ona sahip olanlar ve olmayanlar olarak ayrılır. Bu ayırım toplumsal koşullardan bağımsızmış gibi gösterilir. Bir tarafta doğal olarak kültürlü diğer tarafta doğal olarak kültürsüz iki kesim yaratılır. Bu bağlamda, kültürün ve sanatın kutsallaştırılması, toplumsal düzenin kutsanmasına katkıda bulunmak gibi hayati bir rol oynar. Sanat ve sanatsal tüketim biz istesek de istemesek de farkında olsak da olmasak da, toplumsal farklılıkların meşrulaştırılması işlevini yerine getirir. Bourdieu *Sanatın Kuralları* kitabında paranın egemenliğinden yola çıkarak burjuva yaşam tarzının başka güçleri yanında bulunduran bir kesime dönüştüğünü tartışır:

“Paranın egemenliği kendini her yerde gösterir ve yeni egemenlerin, teknik gelişmelerle devlet desteğinin kendilerine benzersiz kazançlar sağladığı sanayicilerin, zaman zaman da basit borsacıların servetleri Paris'in Haussmann kesimindeki görkemli konaklarda veya araba ve giysilerde göze çarpar. Resmi aday uygulaması, içlerinde büyük bir oranda işadamı barındıran bu yeni insanların, Meclis'e

girerek siyasi bakımdan yasallık kazanmalarına ve giderek daha fazla okunmaya, daha fazla gelir getirmeye başlayan basını yavaş yavaş ele geçiren siyasal çevreyle ekonomik çevre arasında sıkı ilişkilerin kurulmasına olanak tanır.”⁸⁹

Burjuva toplumu ve paranın egemenliği meselesinden hareketle Türkiye’deki 80’li yıllarda oluşan yeni sermayedarları bu bağlamda değerlendirecek olursak iki yeni sınıfla karşılaşırız: Yuppiler ve genç iş adamları kavramları bize dönemin profilini özetler niteliktedir.

Genç ve kentli profesyonel bireyler anlamına gelen yuppi terimi, seksenli yıllarda Ronald Regan’ın başkanlığı döneminde Amerika’da doğan yuppi kavramı, özellikle sanayi ve finans kuruluşlarında yüksek ücretlerle çalışan, kısa sürede büyük servetler edinen beyaz yakalı genç bir sınıfa tanımlamak için yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı.⁹⁰ Seksenli yıllarda yeterince servete kavuşan ve yaşları olgunluğa ulaşan yönetici ve iş adamlarının doksanlı yıllardaki en büyük kaygıları Güngör Uras’ın da ifade ettiği gibi, kendilerini salt işadamları olarak değil, topluma katkı, toplumsal sorumluluk bağlamında tanımlamalarıydı. Böylelikle bu işadamları toplumda bırakacağı kültürel ve entelektüel izle de anılmak istiyordu.⁹¹ Ve bu dönemde giderek yükselen bir yaşam stili pazarlama meselesi gündemdeydi, modern siteler kamuoyuna tanıtılırken özellik satın alınan sadece bir konut veya villa değil, bir yaşam tarzı olduğuydu. Bu sitelerde konut edinen kişiler bir daire edinmekten öte, ayrıcalıklar dünyası şeklinde özetlenebilen bir katma değeri de satın almaktaydılar.⁹²

Kültürel yatkinlikler açısından sanatsal zevkin inşasını analiz edecek olursak; Sanatın Kuralları kitabında Bourdieu çeşitli sorular sorarak bu konuya cevaplar arar. Özetle sorduğu soru şudur: Sanat yapıtının açıklanamazlığı daha doğrusu aşkınlığı nereden kaynaklanır? Sanat yapıtıyla karşılaşmanın sanat aşkından haz almanın her ne kadar genellikle öyle görülmek istense de ilk görüşte aşkla ilgisi yoktur. Kültürel

⁸⁹ BOURDIEU, *Sanatın Kuralları*, 95.

⁹⁰ Rıfat BALI, *Tarzı Hayattan Life Style*, 41.

⁹¹ A.g.k., 63.

⁹² A.g.k., 115.

ürüne yakınlık duymak için yakınlık duyulan kültürel ürünle tekrar tekrar karşılaşmak her karşılaşmada ürünü olumlu yapmak gerekiyor. Bu durumda kültürel ürünün kodunu çözmek asıl meziyettir. Kültürel bir ürünü örneğin bir şiiri, bir müziği beğenerek tüketmek onu somut hale getiren kültürel kodun uygun sermaye biçimiyle çözümlenmesini gerektirir ki bu meziyet aynı zamanda kültürel ürüne ilişkin bilgiye ve tüketim terbiyesine sahip olunursa kendini gösterir. Kültürel ürüne ait kodun çözümlenmesine ilişkin böylesi bir malumat ve terbiye ya aileden miras kalan doğal bir aşinalık sayesinde ya eğitimle elde edilebilir.⁹³ Bourdieu'ye göre bu kültürel kodun kültürel sermaye aracılığıyla çözümlenip kabul edilmesi, beğenmenin de temelini oluşturur.⁹⁴

Estetik yargılar zevkler, toplumsal gruplar sınıflar arasındaki bir mücadelenin konusu ve sonucudur. Bourdieu'ye göre sanat aşkıdan haz almayı sağlayan şey bir duygusal kaynaşma edimi, bir tanıma edimini, bir deşifre etme ve kod çözme işlemidir ki bu da kültürel bir yetkinliği kullanmayı gerektirir. Bourdieu'ye göre, sanat yapıtlarına duyulan hayranlığın keyfi doğasıyla ilgili belli belirsizlik farkındalık, estetik haz deneyimine daima eşlik eder. Saussure'un nedensiz ve saymaca olarak nitelendirdiği gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki kültürel göstergelerde de nedensiz ve saymacadır.

Bourdieu'ye göre ayrıcalıklılar, kültürlü olmayı doğuştan gelen bir şey olarak gösterir, kültürün belli bir tanımını meşrulaştırır ve dayatır. Kültürel varlıkları sahiplenmelerine yarayan araçları tekellerinde bulundurlar. Kültürün işlevi ise toplumu barbarlar ve uygarlar diye ikiye bölmek toplumsal düzenin kutsanmasına katkıda bulunmaktır:

“Toplumsal kökene dair farklılıklar ne kadar sessizce geçirtilirse kanaatlere ve zevklere kasıtlı olarak yansıtılan farklılıklar da o kadar belirgindir ve belirgin bir şekilde ortaya konur. Franskiyonların bu

⁹³ ARUN, “İnce Zevkler-Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları”, **Cogito**, 168.

⁹⁴ A.g.k., 168-169.

kadar süratle ve bu kadar karmaşık mekanizmalara göre birbirleriyle tezat oluşturduğu bir araya geldiği ve ayrıştığı çok az insan topluluğu vardır. Polemik oyunu, pek az grubun içinde böylesi enerjileri harekete geçirip böylesi tutkuları uyandırmaya bu denli muktedirdir. Örneğin küçük bir grubun içinde azınlık konumunda olanlar, kendilerini ayrıştırdıklarının azınlık konumunda olduğu daha geniş bir grubun çoğunluğuna katılmaksızın söz konusu grupta çoğunluğu oluşturanların karşısında konumlanabilirler. Kendini farklılaştırma arzusu, aynı anda hem siyasal düzeyde hem felsefi düzeyde hem de estetik düzeyde gayet iyi işleyebilir.”⁹⁵

Bourdieu kültürel yatkinlıkları analiz ederken sanata duyulan hazdan yola çıkarak Louvre müzesi ziyaretçileri üzerine yaptığı çalışmada da görüldüğü gibi müzelerin işlevi birtakım insanlarda aidiyet, diğerlerinde dışlanma duygusunu pekiştirmektedir. Müzeler neredeyse kutsal dini mekânlara dönüştürür. Müzeler Weber gibi söylemek gerekirse, kültüre malların manipülasyonunu ve kültürel kurtuluşun kurumsal göstergelerini tekelinde bulundurma ayrıcalığına sahiptirler. Sanat aşkı buna sahip olanlarla olmayanları birbirinden ayıran bir seçilmişliğin işaretidir.

Bu seçilmişlik içerisinde kulak, göz eğitilip yeniden üretilen bir tarihin ürünüdür. Günümüzde kendini meşru olarak dayatan sanatsal algı için de bu böyledir. “Örneğin caz veya sinema alanında bilgi sahibi olanlara, mesleki çıkarlarının yönlendirdiği eleştirmenlerin iddia ettiklerinden çok daha az rastlanır. Daha da önemlisi, tedrisi ilgi ve tekniklerini bu alana taşımak suretiyle yine bu alanlarda en yüksek performansı kaydedenler tedrisi evrene en iyi uyum sağlamış öznelerdir. Paralel, rakip veya telafi niteliğindeki bir kültür olmak şöyle dursun, sinema ve caz bilgisinin değişkenliği geleneksel sanatlara aşinalıkla doğrudan orantılıdır.”⁹⁶

Bourdieu, *Ayırım*'da estetik yargı ve yatkinlıkları, toplumsal gruplar arasındaki savaşın hem sonucu hem de bu savaşın konusu olarak göstermeye çalışır. Bireylerin

⁹⁵ BOURDIEU- PASSERO, *Varisler: Öğrenciler ve Kültür*, 80.

⁹⁶ A.g.k., 72.

kültürel pratikleri ve yargıları sosyal olarak üretilmiştir. Bu pratikler ve yargılar, en meşru olandan en az meşru olana doğru sıralanırlar ve “saf zevk” den “barbar zevk”e kadar uzanan bir hiyerarşiye uzanır. Yaşam stili özellikle de yaşam stilizasyonu düzleminde en önemli farklılıklar, dünyaya, onun maddi zorlamasına ve zamansal aciliyetlerine olan nesnel ve öznel mesafe farklılıklarından kaynaklanır. Sanatsal beğeni tercihlerine baktığımızda klasik tiyatroya karşı bulvar tiyatrosu ya da spor faaliyetlerinde yüzme ve golf’e karşılık futbolun tercih edilmesi ve hatta müzik tercihlerinde caza karşı arabeskin tercih edilmesi gibi karşılaştırmaların yanında klasik müzik, resim, heykel, edebiyat, tiyatro gibi soylu kültürel dallar vardır. Daha az soylu ve meşruluk kazanma yolunda olan kültürel dallar arasında ise sinema, fotoğraf, şanson, caz, resimli roman yer alır. Bu örneklerden yola çıkarsak kültürel alanın zevkleri karşı karşıya getiren bir tür sınıflandırma sistemi gibi işlediğini söyleyebiliriz. Zevkler bir taraftan bir sınıfa aidiyeti onaylar diğer yandan başka zevklere karşı dışlayıcı bir görev edinir.

Bourdieu’ye göre beden, sınıf beğenisinin nesneleşmesi ete kemiğe bürünmesidir. Her şeyden önce görünüşte en doğal olan yanıyla yani içinde bedene dair bütün bir tutumun yani habitusun en derin yatkınlıklarını ortaya çıkartan, bedene bakış, özen gösterme, onu doyurma ve onun bakımını sağlama biçimlerinin bin bir biçimde ifade bulduğu görünür olmanın biçimiyle bunu yapar: “Aslında bedensel iyeliklerin sınıflar arası dağılımı gıda tüketimi konusunda kendi toplumsal üretim koşullarının ötesinde sürdürülebilir tercihler ve tabii ki çalışma ve bunun beraberinde getirdiği boş zaman içindeki beden kullanımları yoluyla belirlenir.”⁹⁷ Başka bir deyişle Bourdieu’ye göre beğeni, bireyselliğe indirgenmeden toplumsal ihtiyacın form değiştirmiş halidir.⁹⁸

Bourdieu’nün beğeni hiyerarşisini kendi tezimiz açısından değerlendirecek olursak; Türkiye’de beğeniler üzerinden şekillenen yeni ayırım işaretlerinin olduğunu saptayabiliriz. Bu ayırım işaretleri arasında müzik tercihleri de önemli bir yer tutar. Caz müzik arzının bu türün iktisadi sermayedarlarının kültürel sermayeleri de beğeni yapılanmasını doğrular niteliktedir. Beğenilerin kodunu çözen kültürel sermayenin

⁹⁷ BOURDIEU, **Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, 281.

⁹⁸ A.g.k., 20.

dağılımının Türkiye’de tesadüfi olmadığı ve kuşaklar boyunca aktarıldığı tespiti bu çalışmanın varsayımlarından biridir.

Türkiye’de kültürel yatkınlıkların sermayeye dâhil edilme biçimlerinin arkaik yapısı yukarıda tarihsel olarak özetlediğimiz gibi, paranın egemenliğinin yerini yaşam stili ve de sanatsal beğeniler almıştır. Bugünlerde bir müzik tercihi olarak “cazın” nerede konumlandığını irdeleneceğimiz bölümde dünyada ve Türkiye’de cazın serüveni ve iktisadi yapılanması üzerinde duracağız.

4.1 Türkiye’de Cazın Tarihsel ve Sosyolojik Süreci

Türkiye’de cazın gelişimi Ermeni ve Rum sanatçılar aracılığıyla gerçekleşmiştir. 1920 yılına kadar gittiğimizde Leon Avidgor adlı bir Ermeni sanatçının dünyada caz diye yeni bir müzik olduğunu öğrenerek bu müziğe ilgi gösterdiğini görüyoruz. Leon Avidgor klasik müzik eğitimi görmüş, keman çalmayı öğrenmiş ve üç arkadaşıyla birlikte bir yaylı saz kuarteti de kurmuştu. Günün birinde kuartet arkadaşlarından biri Paris’e gidip döndüğünde oralandaki müzik ortamını ve cazı Avignon’a anlatır. Leon Avidgor Avrupa’ya gider ve orada duydukları klasik müziği unutmasına, yeni bir türe ilgi duymasına neden olur. Türkiye’ye döndüğünde alto saksofon çalmayı öğrenir ve Daha sonraları “Ronalds” ismini alan bir kuartet kurar.⁹⁹

1930 ‘lu yıllarda da Türkiye’de caz yine Rum ve Ermeni sanatçılar eliyle yürüdü. 1936-37 yıllarında piyasanın ünlü müzisyenlerinden Gregor da caza ilgi duymuş fakat bir dans orkestrası kurmaktan ileri gidememiştir. 1938’de Almanya’da orkestra şefliği tahsil etmiş Gido Kornfilt yurda döndüğünde on kişiden fazla personeli olan büyük bir orkestra kurmuştur. Azınlıklara mensup yurttaşlardan meydana gelmiş bu orkestrada bir de Türk vardır: Davulcu Şadan Çaylıgil. Şadan Çaylıgil’in caz sevgisinin en yakın arkadaşlarından başlayarak hiç olmazsa kulaktan kulağa yayılmasında büyük rolü olmuştur. Gerek ilerde radyo programlarıyla ve eleştiri yazılarıyla Türkiye’de caz

⁹⁹ MİMAROĞLU, a.g.k., 111-112.

anlayışının gelişmesini sağlayacak olan Erdem Buri, gerekse birçok caz şaheserini Şadan Çaylıgil'in diskoteğinden tanımışlar; caz zevklerini onun fikirleriyle yükseltmişlerdir.¹⁰⁰ 1940'larda Gido'lar ve Arto'lar bu işlerle meşgulken karşı sahilde, Kadıköy Halkevinde Hulki Saner adlı bir klarnetçi bir büyük orkestra kurma başarısını göstermişti. Saner; halk zevkinden istifade etmesini bilen dostlarının yarı istihza ve yarı takdirle esnaf diye bahsettikleri bir çalgıcıydı. O sıralarda caza daha düşkün bir başka klarnetçi vardı: Mehmet Akter. O yıllarda Kadıköy Halkevinde verilen konserler arasında en başarılısı Necdet Alpün Orijinal Oktet adını taşıyan bir topluluk tarafından verilmişti.¹⁰¹

1949 yılından beri İstanbul radyosunda yaptığı programlarla Erdem Buri, caz zevkini gittikçe artan sayıda gence aşlamıştı. Sarıyer'de Cüneyt Sermet adlı bir caz meraklısı çevresindekilere modern cazın akımlarını tanıtıyordu. Cüneyt Sermet, İsmet Sıral gibi bir orkestranın kuruluşunda ve bu orkestranın yetişişinde büyük rolü oldu. Bazen bu toplulukla kontrbas çalar ve tenor saksafoncu Sıral'a nisbetle daha büyük bir başarıyla bu grubun ideolojik liderliğini yapardı. Sıral orkestrasının önemi, asıl Arif Mardin'in bestelerine dayanıyordu. Birkaç yıl sonra Mardin'in besteleri Amerika'nın sesi radyosunda Quincy Jones yönetiminde Art Farmer, Hank Jones, Jimmy Cleveland gibi ünlü cazcıları toplayan bir orkestra tarafından çalınıp bütün dünyaya yayılacak ve genç besteci bir burs kazanıp Berklee Müzik Okulunda çalışmak üzere Amerika'ya gidecek, eserleri orada Newport Festivalinde Amerikan radyo ve televizyonlarında çalınacaktır.¹⁰²

1920'lere Türkiye'de cazın yeni yeni gelişmeye başladığı dönemlerde Sam Woding, Arthur Briggs gibi caz tarihinde büyük isimlerinin İstanbul'a gelmesi caz tarihi açısından önemlidir. Fakat 1920'lerden 1950'lere kadar hiçbir ünlü cazcı Türkiye'ye gelmemiştir. 1956'da Gillespie gibi büyük caz ustası ve orkestrasının Ankara ve İstanbul'da verdiği konserler Türkiye'de caz açısından önemli dönüm

¹⁰⁰ A.g.k. 111-112.

¹⁰¹ A.g.k. 113.

¹⁰² MİMAROĞLU, a.g.k., 114-115.

noktalarıdır.¹⁰³ Türkiye’de Türk müzisyenleri tarafından yapılan cazın tarihinde en önemli olay, 1958 günü öğleden sonra Ankara’da Türk- Amerikan Derneği’nin yeni binasının mahzeninde, Erol Pekcan Orkestrası tarafından verilen caz konseridir. Türkiye’de caz, Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana çok yaygın olmasa da yerini korumuş ve Türk cazı kendi duayenlerini yetiştirmiştir: Solist Ayten Alpman, kontrbasçı Selçuk Sun, çok büyük bir davulcu Erol Pekcan, Hırant Lusigyan, Suheyl Denizci, İsmet Sıral. Kronolojik olarak sıralayacak olursak Türkiye’nin ilk caz kulübü İstanbul Bebek’te 306 adı altında açılırken; 1960’larda Duygu Sağıroğlu ilk caz dergisini çıkarmaya başladı. Aynı yıllarda Okay Temiz, Maffy lakaplı Muvaffak Falay gibi müzisyenler Avrupa’da da kendini gösterdi. 70’lerde arabesk kültürün ve müziğin meşru sayılmaması ötekileştirilmesi ile birlikte caz da çepere fırlatıldı. Cazın en sönük geçtiği bu yıllarda piyanist Emin Fındıkoğlu, Arto Tunç ve Onno Tunç gibi iki müzisyenle ve Türk cazının devlerinden gitarist Neşet Ruacan ile bir topluluk kurdu. Taksim’deki Fuaye ise o yılların tek caz kulübüydü. 1973’ten beri İstanbul Müzik Festivali’nde caza her sene genişleyen bir bölüm ayrılmaktaydı. Bu dönemde Türkiye’yi dünya cazının çok önemli isimleri ziyaret etti: Miles Davis, Chick Corea, Keith Garret, Wyton Marsalis.1980’lerde de cazla ilgili önemli gelişmeler yaşandı. 1982’de TRT Hafif Müzik ve Caz Orkestrası kuruldu. 1985’te ise Neşet Ruacan ve Öder Focan’ın topluluklarının ev sahipliğini yaptığı *Bilsak* isimli ilk caz festivali gerçekleşti. 1990’lı yılların başında çıkan Tayfun Erdem’in deneysel caz olarak “Ağrı Dağı Efanesi” albümü de ayrıca kayda değerdir. Bunun haricinde günümüzde cazla en fazla anılan ve albüm çıkaran isimlerden biri Kerem Görsev’dir.¹⁰⁴

Yukarıdaki aktarmaya çalıştığımız Türk caz tarihini özetlersek; 1920’lerde yabancı eliyle cazla tanışma gerçekleşirken, 1950’lere ve 55 olaylarıyla birlikte pek çok caz müzisyeninin Türkiye’yi terk etmesiyle tekrar bir durgunluk yaşandı. 1956’dan sonra yeniden bir canlılık başladı ve 70’leri cazın ötekileştirdiği yıllar olarak okumak mümkün iken dönemin önemli isimleri aracılığıyla Emin Fındıkoğlu gibi caz ayakta kalabildi ve 1984 yılında ilk festivalle ve 80’li yılların konjonktürüyle bir ayırım işaretine dönmeye başladı diyebiliriz. 2000’li yıllarda ise caz kulüplerinin,

¹⁰³ A.g.k., 116.

¹⁰⁴ <https://aylakahraman.wordpress.com/tag/turkiyede-caz/>

festivallerin, Türk caz müzisyenlerinin, dışarıdan gelen müzisyenlerin, konserlerin, caz barların sayısı giderek arttı.

Türkiye'deki caz sektörüne ilk caz konserinden ya da ilk yapılan festivalden öte o yılların kendi dinamikliği içinde cazı değerlendirmek mümkündür. Cazın Türkiye'de yavaş yavaş bir ayrıma dönüşmeye ya da evrilmeye başladığı yıllarda Hürriyet Gazetesi'nin Mart 1987 yılı Gösteri dergisinin Dünden Bugüne Türkiye'de Caz dosyasındaki müzik yazarlarının caz müzisyenlerinin görüşleri bu bağlamda çok önemlidir.

Bu röportajlardan Kürşat Başar'a göre Türkiye'de o yıllardaki caz müziği iki biçimdedir. *“Biri yıllardır caz çalan müzikçilerin yaptıkları ve artık dünyanın sanıyorum hiçbir yerinde, birtakım kulüplerin dışında, bir nostalji duygusunun ve modasının geçerli olduğu özel durumların dışında caz olarak sunulmadığı, çoktan başka kanallara akıtılmış, biçim değiştirmiş bir müziğin eski biçimiyle icrası var. Bu icra ne yazık ki cazın müzisyeninden beklediği yorum getirme anlayışından da uzak olarak yapılıyor. Bu anlayışın artık geride bırakılması gerektiği inancındayım. Bir kısım müzikçilerimiz ise halk müziği motiflerinden yola çıkarak bir sentez oluşturma yoluna gittiler.”* Bununla birlikte Başar'a göre çok az kişi modern anlamda caz yapıyor.¹⁰⁵

Yine aynı röportajlar kapsamında bugün cazın önemli isimlerinden Emin Fındıkoğlu'na göre o yıllarda caz festivalinin önemi göz ardı edilemez:

“Caz festivali büyük kitlelere seslenen bir etkinlik. Fakat yine de bana göre caz müziği hiçbir zaman büyük kitlelerin müziği olmadı. Caz belki 40-50 yıl öncesinin pop müziği idi ve ilgi büyüktü. Türkiye'de bir caz patlamasından söz ediyorlar. Ben bundan çok korkuyorum. Ben caz müziğinin seçme bir kitlenin yani cazı eğlence müziği olarak almayan, fakat ciddi sanatsal değeri olduğunu düşünebilen ve ileriye dönük bir müzik olarak gören kitlelerin müziği olmasını istiyorum. “Rock”, “jazz”

¹⁰⁵ Hürriyet Gazetesi, Gösteri Dergisi, “Dünden Bugüne Türkiye'de Caz”, Mart 1987, 80.

ya da “pop jazz”ın değil. İşte ben bu kitleyi toplamaya çalışıyorum. Caza gelen kitle belirli, festivalin geçen yıl konuğu olan Mike Zewerin, Herald Tribüne’de “Türkiye’de caz festivali 1200 kişilik salonu üç gece üst üste doldurmaya yetti diye yazdı. Bizim insanlarımız, sözlü müziği seviyorlar. Ama notalardan nüanslardan ritimlerden oluşan müziği sözsüz de dinleyebilmeliler.”¹⁰⁶ Yine Fındıkoğlu’na göre “Türkiye’de cazdan para kazanılmaz ve de kazanılması gerekmez. Caz müzisyeni kendisi için ve dinleyici için çalmalıdır.”¹⁰⁷

Türkiye’deki cazın gelişiminde TRT-3’ün çok büyük etkisi olduğunu görüyoruz. Batı’nın aksine Türkiye’de caz farkı kültürel sermayenin ve sınıfsal aktörlerin öncülüğünde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Cazın Türkiye’de gelişimiyle ilgili Murat Beşer şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

“Tek tek figürleri ele aldığımızda Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana birilerinin adını zikredebiliriz. Fakat sosyolojik bir çerçeveden bakıp sınıfları da işin içine dâhil edersek, bu figürlerin bir araya gelmesiyle bir caz tarihi oluşmadığını kabul etmek mümkün. Caz müziğinin Türkiye’de çok farklı ve yanlış dinamiklerle başladığını daha doğrusu sakat olduğunu söylemek de mümkün. Şöyle ki, bu pamuk tarlalarında ve kiliselerde ezilen siyah insanın sesi olarak başlamış, dolayısıyla çekilen bir acıdan doğmuş bir şey. Bizdeki durum tam tersi. Bir camianın, yüksek camianın eğlencesi ve tüketim unsuru olarak ortaya konmuş ve Amerikan emperyalizminin Türkiye’ye girişiyle birlikte ivme kazanmış. Türkiye toplumunda siyasi çizgiler nereden nereye everildiye, cazın üretimi ve tüketimi de aynı çizgilere basarak bugüne geldi. Dolayısıyla caz müziğinde bir silkiniş, yeni kuşaklarda farklı soluklar, fikirler ortaya çıkarsa sosyal hareketlerden ve onlarla duyarlı kuşaklardan, müzisyenlerden çıkacaktır. Ülkemizde caz albümlerinin çıkışı, müzik sektöründeki ivmeyle birlikte 1990’lı yılları buluyor. Arada

¹⁰⁶ A.g.k., 87.

¹⁰⁷ A.g.k., 87.

bir de 70'li yıllarda TRT kayıtları ve o dönem birkaç sıra dışı güzel albüm var.”¹⁰⁸

Alper Çeker'in Türkiye'deki caz dinleyici üzerine yaptığı analizde konserlere katılım bir sınıfa mensup olmanın orada olmanın görev edimiyle ilgili bir durumdan kaynaklanıyor. Bu durum Bourdieu'nün alana girişteki ödenmesi gereken koşullar ya da yapılması gereken edimlere karşılık geliyor:

*“Bu internet, sosyal ağlar bunların zamanında çok kolay. Şimdi şu an bu tip konserlere tahminim herkes fotoğrafını çekip telefonda paylaşmak için de gidip de kendini çekmeyen biri olduğunu zannetmiyorum ama işte konserin amacı o değildir. Buraya gelen yabancı müzisyenlerin bir kısmı çok şaşırtıyor, kendi ülkelerinde bu kadar konserlerine giden olmuyor. Şeyleri ayrı tutuyorum mesela Pearl Jeam falan popüler... Yani buraya gelen birtakım adamlar gerçekten de İngiltere'de de Amerika'da da barlarda çıkıp söyleyen adamlardır. Burada açık hava tiyatrosunda 5 bin kişiye çalıp söylüyorlar onlar da şaşırtıyorlar. Nerden çıktı bu kalabalık, kalabalığın da bilseler o grupta bir ilgisi olmadığını.”*¹⁰⁹

Feridun Ertaşkan'ın yaptıkları arşivleme üzerinden bakacak olursak ona göre Türkiye'deki caz dinleyicisinin profili şu şekilde:

“Bu konuyu ben de merak ettim, ilk caz kulübü kurulduğunda, burada bir de anket sayfamız vardı bizim. Türkiye'de, yani o anketteki sonuçlar değişmemiştir aşağı yukarı hala yani aynıdır, Türkiye'deki dinleyicilerin % 86'sı üniversite mezunu. Bu % 86'nın yaklaşık % 40'ı kadın. % 50-55, 60'ı erkek. Yani kadın oranı yüksektir caz dinleyicisinde. Bu dinleyicinin önemli bir kısmı beyaz yakalı dediğimiz insanlar. Yani doktor, bankacı, efendime söyleyeyim, tıp endüstrisinde, tıp sektöründe,

¹⁰⁸ Batu AKYOL, **Caz Çok Zor**, 9.

¹⁰⁹ Alper ÇEKER, Altıkırkbeş Yayınevi, Kadıköy, 15.01.2017.

tıp endüstrisinde çalışan, banka sektörü, gazeteci... Ciddi bir miktarı üniversite öğrencisi. Türkiye’de ABD’dekinin tersine dinleyicinin önemli bir kısmı gençtir. Hatta 25 yaş grubuyla 35 yaş grubunun ciddi bir oranı vardır. Âmâ benim de içinde bulunduğum 45 yaş kitlesinin de ciddi bir dinleyici kitlesi var. Bu oranlar kolay kolay değişmez. Caz Türkiye’de üniversitede dinlenmeye başlanan bir müziktir. Üniversitedeki sosyal ortamlar çok etkilidir. Üniversitede ağırlıklı olarak tabi pop, rock ve alternatif müzikler dinlenmekle birlikte tabi, içinde bulunduğunuz arkadaş ortamları mutlaka bir şekilde cazla kesişir. Orada sizin dürtüleriniz harekete geçerse siz caz sever olursunuz. Bunun gibi bilgiler, benim de gözlemlerim arasında var.”¹¹⁰

Cazın Türkiye’de ne kadar anlaşıldığı ve caz seyircisinin profiline dair Sevin Okyay’ın izlenimleri şu şekilde: “AKBANK Caz Festivali için Ali Sönmez’in söylediği o işte. Anthony Braxton buraya ilk o festivale gelmişti. Yemin ediyorum, müzisyenlerin cazcılarının isimleri bende mahfuz kalacak, yarısı çıktı salondan. Anthony Braxton, Yusef Lateef... Hakikaten de iyi bir konserdi. Ne bileyim, kasap havası dinlemek için Lawrance Butch Morris’e gitmezsın, değil mi? Ornette Coleman’a da gitmezsın Anthony Braxton’a da... Ben hakikaten insanların da önceden biraz okumaları gerekir diye düşünüyorum. Ama buna tabi gazetelerin de biraz yer vermemesinin de rolü var.”¹¹¹

Türkiye’deki caz dinleyicileri üzerine aynı paralelde düşünenler arasında Leyla Diana Gücük de yer alıyor: “Bir saf diyebileceğim hakikaten bunu çok içten içselleştirerek ve bilgi birikimleriyle gelip dinleyen bir kitle var. Bir de cazı bir ‘hava atma’ aracı diyeyim olarak kullanan ve ‘sözde’ dinleyen bir kesim var. Konserlerde özellikle bunları görmek mümkün. Konsere en şık kıyafetleriyle gelip ikinci parçada çıkanlar. Ama sosyal medyada bunu göstermeyi seven ve bununla prim yapan bir kesim. Ya da kulübe giderler. Bir ton para harcayarak çıkıp ertesi gün falanca yerdeydik derler. Kim çalışıyordu deseniz bilmezler. Çok iyi dinleyiciler de var, arada

¹¹⁰ Feridun ERTAŞKAN, TRT İstanbul Radyosu, 18.01.2017.

¹¹¹ ÖGET, a.g.k., 26.

olanlar da var bir de böyleleri var.”¹¹² Müzikolog Alper Maral’ın Türkiye’deki caz dinleyicisi üzerine düşünceleri cazın bir yaşam biçimi halini almasının pratikte uygulanmasının zor bir durum olduğuna yöneliktir. Daha doğrusu cazı stil olarak sadece şekilden ibret olarak gören kısım ona göre Türkiye’de azınlığı oluşturur:

*“Ortalıkta dolaşan bir caz takipçisi imgesi tamamen palavradır. Cazı özellikle bu kültür ürünlerinin yaşam biçimi olan bir caz vardır ama biz onu kolay kolay uygulayamayız bu çağda bu yüzyılda bu konjonktürde turnak içinde yaşam biçimi olarak tanımlanan o caz dünyada da artık pek uygulama alanı bulamıyor. Benim diyeceğim şu anda yüklenmek istediğim başka bir şey cazın bir etiket olması belli bir turnak içinde belli bir nezihlik göstergesi kabul edilmesi işte pahalı konyak sofistike ortamlarla ilişkilendirilmesi bir tür tüketim ürünü olan caz pratiği için doğrudur ama bu cazın genel profili içinde yüzde ikiden fazla yer tutmaz rakamı atıyorum işkembeden ama yani caz ondan ibaret asla değildir o cazın genellikle konvansiyonel bir tüketim ürünü halinde sunulması tespiti ile olumsuzlaşan boyutuna işaret eder.”*¹¹³

Görüşmecilerimizden bir diğer isim Burak Sülünmaz caz dinleyici profilini değişken olarak değerlendiriyor:

“Türkiye’deki caz dinleyicisi çok değişken. Kimi sadece aktivite olsun diye konserlere geliyor. Kimisi yıllarını bu sevgiye adanmış belki de çocuklarını bile caz aşkıyla büyütmüş. Bütçesinden kısıp yurt dışında festivalleri takip eden müzik aşığı dostlarda var. Sadece fotoğraf çekmek için gelende. Konserlerde sıklıkla gördüğüm simaları gözlerime aşına müzikseverlerde var. Müzik konusunda hayallerin ötesinde bilgisi görgü sahibi dostlarda var, elinde içki bardağıyla güzel bir kadın arkadaşını kulübe götürebilmek için poz kesen abilerimizde var. Kendinin caz müziğin hamisi olduğunu iddia eden arkadaşlarda var caz aleminde bu

¹¹² Leyla Diana GÜCÜK, Kadıköy, 15.01.2017.

¹¹³ Alper MARAL, Kadıköy Rıhtım, 14.01.2017.

arkadaşlara biat etmeyi müzikseverlik kabul eden caz cahili arkadaşlarda var. Caz konserleri son dönemlerdeki kaotik ortamı saymazsak yükselişeydi ama nicelik olarak yükselirken nicelik olarak nerelere gitti bilemiyoruz bunun üzerine kitaplar yazıldı hatta bir tanesi de yakın dostum Levent Öget' in Etraflı konuşmalarıdır. Oldukça tekdüze konserlerin bileti bazen önceden tükenirken bu konseri neden kaçırdınız diye kızacağım konserlerin de yarısı boş salonda çalındı. Türkiye' deki caz dinleyicisi, müzisyenleri ve caz ortamı üzerine daha çok kitaplar yazılacaktır.”¹¹⁴

CRR eski genel sanat yönetmeni Ozan Binici'nin İstanbul caz dinleyicisine yönelik tespitleri şu şekilde: “Türkiye'de caz müziğine ilgi gösteren kalabalık bir nüfus var. Dünyada gerçekleştirilen caz etkinliklerini yakından takip eden, konser seyretmek için seyahatler gerçekleştiren, eğitim düzeyi gelişmiş bir kitle. Ayrıca bu ilginin önemli bir bölümünü genç kuşak oluşturuyor. Özellikle genç kuşağın caz müziğine bu denli hevesli olması heyecan verici.”¹¹⁵ Can İnandım'a göre ise kalıplaşmış beğenilere sahip İstanbul caz dinleyicisine yeni bir şey kabul ettirmek çok kolay değil:

“Dinleyiciler burada açıkçası dürüst olmak gerekirse 15 seneden beri hem dinleyicilik, hem de organizasyon tarafında içli dışlı olduğum için her zaman için sabit kafalı ve aynı bakış açısına sahip kendini geliştirmeyen bir kesim oldu. İnsanlar işte Mike Mccready çok seviyor bir taraftan yeni bir yetenek koyuyorduk dinliyorduk. Garip bir şey Sene kaç 98 olması lazım albüm çıktığında bayağı sükse yapmışken ya burada dağıtımcı 10 tane falan getirmişti. Bizde üç tane zor almıştık. Zar zor insanlara satmıştık. İnsanlara tavsiye ederek bir şeyler verebiliyorduk. Yeni bir şey hiçbir zaman her müzik dalında da olsun Türkünün dışında kabul etmek kabul ettirmek çok ama çok zor.”¹¹⁶

¹¹⁴ Burak SÜLÜNMAZ, Taksim, 17.01.2017.

¹¹⁵ Ozan BİNİCİ, Topkapı Kültür A.Ş., 17.01.2017.

¹¹⁶ Can İNANDIM, Kod Müzik, Kadıköy, 19.01.2017.

4.2. 2000’li yıllarda Türkiye’de Caz müziği “Piyasası” ve “Bir Festivalizm Serüveni: İKSV Caz Festivali “

Bourdieu’nün sembolik metalara atıfta bulunduğu bir kültürel metalar ekonomisi mevcuttur. Bu kültürel metalar ekonomisi içerisine festivalizm örneği olarak cazı nasıl oturturuz meselesi bu bölümün tartışma konusu olacaktır. Bu öncelikle kültürel meta tüketicilerinin ve onların zevklerinin hangi koşulların ürünü olduğunun ortaya çıkartılması ile mümkündür. Bu mümkünlüğe katkı sunan sponsorluklar ve bazı kurumlar iktisadi kısmın ayaklarını oluşturacaktır. Yaptığımız mülakatlardan özellikle caz piyasasının Türkiye’deki görüngüleri üzerine değerlendirmeler yapan kulüp işletmeleri, konser salonu genel sanat yönetmeni, tanıtım uzmanları ve sponsorluk veren direktörlerin görüşleri bu bölümde yer alacaktır.

Meşru kültüre dair zevkleri tanrı vergisi olarak gören anlayışa karşın bilimsel gözlem kültürel ihtiyaçların eğitimin sonucu olduğunu gösterir. Bourdieu’nün araştırmaları tüm kültürel pratiklerin müzelerin gidilmesi, konserlerin, sergilerin takip edilmesi, okuma alışkanlıkları, edebiyata resme ya da müziğe dair tercihlerin eğitim düzeyine okul diploması ve öğretim yılı sayısı ile ölçülen ve ikincil olarak da toplumsal kökene bağlı olduğunu ortaya koyuyor.¹¹⁷

Buradan hareketle kültürel meşruluk hiyerarşisinde ilk sıralarda yer alan sanatın konumu Emre Zeytinoğlu’nun ifadesiyle bir kez daha tartışmaya açıktır. Sanatın iktidar karşısındaki konumlanışı bizim için önemlidir. Sanatın esas sorunu süregelen tartışmalar arasındaki estetiksizleşme, sermaye hegemonyasından kurtulamama değildir. Sanatın asıl sorunu yeni iktidar biçimleri ile karşılaştığında onun karşısında sözünü tüketmesidir. Sanatın siyasetle ilişkisi tam anlamıyla hayaletler ile ilişkisidir ve eğer bu sanat bir direniş sergilediği iddiasındaysa direndiği şey o hayaletlerdir. Diğer bir deyişle iktidara direndiğini düşünen sanatın kendisinin de merkezinden olduğu bir iktidara direndiği malumdur. Onu tatmin eden şey, neo-liberal sistemin

¹¹⁷ BOURDIEU, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965; BOURDIEU- DARBEL, *L’Amour de l’art, les musées et leur public*, Paris, 1966.

merkezi iktidara karşı çıktığı anlamda, onun da karşı çıktığıdır. Sanatın kendine ait gücü iktidarın gücüne muhtaç olmakta böylece kendi gücünü iktidarın gücüne dönüştürmektedir. Sanat ve iktidar biçimi çemberin içinde birbirine direnme bağlamında sürecektir.¹¹⁸

12 Eylül'den sonra uygulanan serbest piyasa ekonomisi Özal dönemi ve yeni yaşam stilleriyle yeni gruplar oluştu. Bourdieu'nün bahsettiği sembolik metalar makalesine atıfta bulunursak kültürel metalar ticari değil sembolik olarak yaşam biçimlerinde görüldü. Bu çalışmanın konusu olan caz müzik piyasası da bu liberalizmden etkilendi. Sponsor olmak için yarışan marka değerini artırmaya çalışan firmalar, işadamlığını kültürel kodlarla artıran sermayedarlar ortaya çıktı. Yani değişen sadece iktisadi politika değişikliği değil bir yaşam tarzı değişikliğiydi. Yaşam, iş ve yemek mekânlarının değişime uğramasının doğal sonucu yaşam tarzının da değişmesiydi. Rıfat Bali'nin Tarzı Hayattan Life Style eserinde belirttiği gibi “Yaşam tarzı”, “Life style” olarak tarif edilen lüks bir yaşam biçimi. Genel hatları itibariyle kaliteli restoranlarda yemek yeme, giyim kuşama özen gösterme en iyi puroları içme, şaraptan anlama, boş zamanların tablo, nadir kitap, antika eser, dolmakalem, klasik araba koleksiyonu yaparak geçirme gibi süzülmüş zevklerden oluşan bir bütündür.”¹¹⁹

1980 sonrası Türkiye’de farklı kimlik talepleri, yalnızca söylem düzeyinde kalmamış, aynı zamanda toplumsal hareketlere yol açmış, bu hareketler kimi zaman kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Toplumsal olanın, söylemsel ve kurumsal olarak yeniden örgütlenmesi sırasında kültür ile ekonomi arasındaki ilişkisini kuran yeni aktörler ortaya çıkmıştır: Bunların arasında özellikle vakıf ve dernekler aracılığıyla baskı grupları oluşturan sanayiciler ve işadamları vardır.¹²⁰ Buradan hareketle 80 sonrası yeni küçük yaşam stilleri beğenilerle oluşan küçük grupların oluşması ortadadır. Bu yeni insan tipini Rıfat Bali şöyle aktarıyor:

¹¹⁸ ZEYTİNOĞLU, *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*, 141-142.

¹¹⁹ BALI, *Tarzı Hayattan Life Style*, 146.

¹²⁰ Sibel YARDIMCI, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, 114.

“Piyasaların serbestleşmesiyle birlikte o ana kadar arzuladığı ama tam anlamıyla gerçekleştiremediği bir şeyi gerçekleştirme fırsatı elde etmişti. Batılı olmak, Batılı gibi yaşamak. Henüz Batı ülkelerinin tüketim düzeyine erişememiş Türk toplumunu yeni baştan tasarlamak, tüketim alışkanlıklarını değiştirmek ve yerine Batı'nın alışkanlıklarını ikame etmek için medyanın desteğiyle büyük bir toplumu yeniden inşa harekâtı başladı. Gazete ve dergilerin bazı sayfalarıyla haber niyetine okunulan yazıların önemli bir kesimi aslında sadece ürün tanıtım yazılarıydı. Bu yoğun kampanyayla yeniden yaratılmak istenen tasarruf ve yerli malı kullanma felsefesiyle yoğrulmuş Türk insanının yerine hayattan zevk almayı ve tüketmeyi yeniçağın felsefesi olarak benimsemiş Batının tüketim kalıplarına uygun Yeni Türk insanı idi.”¹²¹

Bu anlamda sponsorluklar sembolik anlamda önemli bir figürdü. Kamuoyuna şirketlerin sadece kar etmeyi düşünen ticari kurumlar olmadıkları, topluma kültürel ve sanatsal katkı sağlayan, dolayısıyla bir toplumsal sorumluluk bilincine haiz müesseseler oldukları mesajının da yansıtılması şarttı.¹²² İktisatçı Salih Neftçi'ye göre” seçkinler, benzer bir geçmişi birlikte yaşamış, bilinen okullarda birlikte okumuş, toplantılarda bir araya gelen, aynı yerlerde tatil geçiren aynı gazeteleri okuyan, televizyonları seyreden kesim. Oldukça gerçekçi olan bu tarif, aynı kültürel zemine dayanan aynı değer yargılarını ve vasatın üzerinde bir yaşa biçimini benimseyen kişileri tasvir etmekte. Böyle bir zümrenin kendilerine sunulan hizmetlerden ve yaşamdan beklentisi de doğal olarak çok yüksek. Dahası seçkinler, eğitim gördükleri okullar, çalıştıkları iş yerleri, yaşadıkları mekânlarla da klanlaşmış bir manzara arz etmekte.”¹²³

Sektörün en önemli ayaklarından İKSV'nin kuruluşundan bu ayan geçirdiği değişimler önemlidir. Necat Eczacıbaşı'nın İKASEVE 370 Kişi İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 40 Yılı'nı Anlatıyor kitabında bu değişimi özetlemesi önemlidir:

¹²¹ BALI, **Tarzı Hayattan Life Style**, 345.

¹²² BALI, **a.g.k.**, 92.

¹²³ BALI, **a.g.k.**, 352.

“Festivalin daha ilk yılında, koskoca İstanbul’un bir virtüöze yaraşır düzeydeki güçlü bir konser piyanosundan bile yoksun bulunduğunu keşfetmiştik. O yıl programda yer alan piyanist Paul Badura- Skoda, Türkiye’ye gelip kendisine önerilen piyanoyu görünce konser vermekten hemen vazgeçecekti. Bazı virtüözlerin, konser verecekleri piyanoyu programdan önce akort ettirmek için uzman teknisyenlerini gezilerinde yanları sıra taşıdıkları bir dünyada elimizdeki piyanodan yararlanmamız mümkün değildi. Bu önemli sorun karşısında derhal harekete geçirilerek, piyano yapımcısı Steinway kurumunun yetkilileriyle ilişki kuruldu ve koskoca konser piyanosu uçağa konularak gününde programlara yetiştirildi.”¹²⁴

İKSV’nin caz festivaline gelindiğinde ise Görgün Taner festivalle ilgili şunları söylüyor. Caz festivalinin karakterini belirlerken kendime Montreux Festivali’ni ve başındaki Claude bir toplantıda şöyle demişti: *“Nedir bu caz, caz! Baştan sona caz çalışıyorsunuz; dünyada önce iyi müzik vardır sonra caz. Bu festivallerin içinde o da çalar, bu da çalar. Caz festivali bu, tabii ki adı üstünde caz ağırlıklı olabilir ama o bir pazarlama terimidir, ben festivalde David Bowie da çaldırırım kardeşim!”* Ondan sonra ben de şiar edinip, *“Bizim yelpazemiz geniş ve içinde çeşitli müzik türleri var, demeye devam ettim. Bir sürü müzik türünün iç içe geçtiği jam sessionların da yapılabildiği, müzisyenlerin bir araya gelip o kültürün içerisinde kendilerini ifade ettiği bir festival.”*¹²⁵ Yine Kerem Görsev’in festivalle ilgili görüşleri de bu kapsamda çok önemli. *“1994 yılında İstanbul Caz Festivali kendi yolunu çizmeye başladı. Miles Davis, Dizzy Gillespie, Oscar Peterson gibi dünyanın en büyük müzisyenlerini İstanbul Festivali’nde gördük. Harbiye Açık Hava, CRR, AKM ve bazen de Lütfi Kırdar’da dev müzisyenleri izleme, onlarla jam session yapma şansına ve pek çoğu ile de tanışma imkânına sahip olduk. 1995 yılında AKM Büyük Salon’da Müzik Festivali kapsamında düzenlenen New York Filarmoni konserinin sesleri hala kulağımda. Ben*

¹²⁴ İlkay BALIÇ- Didem ERMİŞ, “İKASEVE 370 kişi İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın 40 Yılını Anlatıyor”, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2013, İstanbul, 23-24.

¹²⁵ Ag.k, 277.

de ilk festival konserimi yine 1995 yılında İstanbul Caz Festivali kapsamında Açık Hava'da verdim".¹²⁶

2000'li yıllardan itibaren caz müziği ve beraberinde festivallerle birlikte caz dinleyicilerindeki artış piyasayı gerçek anlamda etkilemese de profesyonellerle yaptığımız görüşmelerde sektörü ayakta tutacak olan şeyin sponsorluk olduğu gerçeği ortadadır. Bu mülakatlardan Necati Tüfenk'in dediği gibi Türkiye'deki caz sektörü bilet satışından elde edilen gelirle yürümüyor, dolayısıyla ciddi fonlanmaya ihtiyacı vardır:

"Getirmek kolay değil bence eğer çok büyük isimlerse zaten Türkiye haricinde dünya pazarında acayip yerleri var. O pazarda da çok büyükler hayatlarını kazanıyorlar hem maddi hem manevi. Geri dönüşüm de alıyorlar. Türkiye onlar için gezip görmek evet Türkiye'de de çaldım demek istedikleri bir yer oluyor daha egzotik bir yer onlar için bir Pazar değil. Geldiklerinde kesilen biletleri karşılaştığında şeyi bırakın batı Avrupa Japonya'yı saymıyorum doğu bloku doğu Avrupa'daki ülkelerde bile caz bizden çok ama çok çok ileri. Hem üretim anlamında hem tüketim olarak Polonya ya bakın 1960'tan beri bir caz sahnesi var. Türkiye'ye gelen on grup var dön baba ayı şeyler. Cazda da öyle ama öyle kesilen bilet sayısı çok az bir de caz sanatçıları Polonya'da Avusturya'da aldığı kaşeyi alıyorlar çünkü o adamların geçimi öyle. Bir de o biletleri kesiyorlar niye Türkiye'ye özel bir indirim yapсын ki. Ancak o para fonla oluyor."¹²⁷

Bourdieu'ye göre sembolik mücadeleler kültür alanının içinde yürütülürler. Kültürel alan işlevsel olarak tanımlanmış birbirleriyle bağlantılı kurumlardan oluşan bir dizi sistemden oluşur. Sponsor olanlar, konser salonları, caz kulübü işletmeleri, menajerler, müzisyenler yanı sıra pek çok tanıtımdan sanatçı profiline değişen aktörler var. *Caz Çok Zor* kitabında Murat Beşer'in dediği gibi "caz konserleri ve

¹²⁶ BALIÇ-ERMİŞ, İKASEVE, 277.

¹²⁷ Necati TÜFENK, Kod Müzik, Kadıköy, 19.01.2017.

festivallerinde artık göz aşinalığından ismini bilmediğimiz halde selamlaştığımız insanlar var. Bu da şunu ortaya koyuyor ki, ne kadar iyi PR yapılırsa yapılsın, insan sayısı belli. Yani caz müziğini tüketen insanların sayısı belli.”¹²⁸ Caz ve festivalizm denildiğinde ilk akla gelen kuruluşlardan biri İKSV diğeri ise CRR Konser Salonudur. İKSV'nin sanat kurumu olmasının yanı sıra kuruluşunda ülkenin önde gelen iş adamlarından birinin öncülüğünde olmasının sermaye sanat ikilisinin doğrudan bir yanı vardır.

1968 yılında Nejat Eczacıbaşı'nın girişimiyle İstanbul'da uluslararası bir sanat festivali düzenlenmesi konusunda ilk adım atılsa da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ancak 1973'te kurulabilir. ¹²⁹ İstanbul Festivali 1980'lere kadar opera, bale, tiyatro, konser, halk oyunları gösterileri, geleneksel gölge ve kukla oyunları ve plastik sanat sergileri gibi farklı gösteriler sunar. 1982'den itibaren sinema, programa dâhil edilir. Film Haftası, 1983'te Film Günlerine; 1989'da ise İstanbul Uluslararası Film Festivaline dönüşür. 1994 yılında ise İstanbul Caz Festivali başlar.¹³⁰

İşletmecilerin yakın döneme dair değerlendirmeleri ise cazın Türkiye'deki geleceğine dair olumsuz bir tabloyu işaret etmektedir. Mülakatlarda yaptığımız profesyonel görüşlerden Nardis Kulup'ün işletmecisi Zuhal Focan Türkiye'de son zamanlarda caz sektöründeki gidişattan oldukça umutsuzdur:

“Sponsor bulamıyoruz artık alkol yasakları falan oldu önce sigara firmaları derginin ilan veriyordu. Dergi dediğiniz ilan ile yaşar dergiyi bir bir satarak para kazanamazsınız ondan sonra önce sigara yasağıyla reklamlarımız kesildi ardından alkol yasağı. Yine reklam kesildi yayında öyle oldu aynı şekilde kulüpte de öyle. Yani buraya insanlar sarhoş olmak için geldikleri bir yer değil, bu müzik ir kadeh dinlenebilen insanların sosyalleşebildiği bir ortam burada yıllardır daha sarhoş birini görmedim. Yani belki ilk geldiğimiz günde nereye geldiğini

¹²⁸ Batu AKYOL, *Caz Çok Zor*, 11.

¹²⁹ YARDIMCI, *Küreselleşen İstanbul'da Bianel*, 14.

¹³⁰ A.g.k., 15.

bilmeyen bir iki sarhoş olmuştur ama kesinlikle bir tane sarhoş müşterim olmaz benim. Ama alkol yasağı ucunda bana dokunuyor çünkü sektör yok müzik sektörü yok. Bilmem ne davulları bilmem ne piyanosu bana destek olamıyor herkes can derdinde. Türkiye şartlarında bu işi yapmak hakikaten çılgınlık ama biz zaten 15 yıl evvel yapmışız devam ettirmeye çalışıyoruz. Şu anda feci durumdayız.”¹³¹

Focan’ın değerlendirmeleri kültürel alanın ve müziğin siyasal ve sosyal süreçlerden ne derece etkilendiğini ortaya koymaktadır. Zuhale Focan’a göre Belediye tarafından fonlandığı için Cemal Reşit Rey Konser Salonu caz açısından daha şanslı bir mekândır: “CRR biraz da hani belediye salonu olduğu için yine kültür ve sosyal hayata etkisi olacak bir şey olduğu için o da fiyatlarını makul tutuyor ama zorlu performans merkezine gelen adam hem zorlu gibi işte bilmem kaç kişilik mekânda daha farklı koşullarda sahne aldığı için onların biletleri farklı oluyor. Fakat tabii ki Türkiye’nin durumu burada çok önemli. Bu müziği dinleyen insan kitlesi maalesef cebinde parası olan bir kitle değil öğrenci yani konservatuara müzik işte bir kurumda çalışıyorsa maaşı geliri gideri belli.”¹³²

Festival ve bienal izleyicisi mekanı dönüştürmenin yanında kendisine sunulan gösteriyi alımlama gibi olanaklara da sahiptir. Bu nedenle festival ve bienaller beğeni hiyerarşisi ve toplumsal tabakalaşmayı kültürel sermaye ekseninde yeniden üretir.¹³³ Festivallerin caz piyasasına ve seyirciye etkisi büyüktür. Küresel yoğunlaşma alanı yaratan bu etkinlikler, ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Erhan Altunay’ a göre Türkiye’de konjonktürel olarak cazın iki dönemi vardır:

“Biri 60’ lı yıllar demin söylediğim diğeri pavyonlarda kulüplerde dinlenen büyük orkestraların konserleri bir de 80’lerden sonra günümüze gelen caz dinleyicisi var. Bunun içinde gerçekten çok iyi bir caz dinleyicisi var çok bilinçli bir caz dinleyicisi var. Tabii çok değerli caz

¹³¹ Zuhale FOCAN, Nardis Caz Kulübü, Galata, 18.01.2017.

¹³² Zuhale FOCAN, Nardis Caz Kulübü, Galata, 18.01.2017.

¹³³ YARDIMCI, **Küreselleşen İstanbul’da Biennial**, 131.

yazarları var. Bunların da çok büyük katkısı var ama öte yandan da köksüz biraz orda olmuş olmak için olan bir tercih olmayan bir caz dinleyicisi grubumuz daha var. Ha onlar da olması gerekiyor zamanla bu insanlar da caza alışacak. En azından bunun gelişmesine katkıda bulunacak, bakın bunu şeyden de gözlemleyebiliriz radyoda caz programı hazırladığım zamanlarda da hani gelen bir geri dönüşlerden nasıl bir caz dinleyicisi profili olduğunu görüyoruz sonuçta. Hani bazen caz konserinde bulunmak için bulunan bir dinleyici var bunlar da cazın gelişmesine katkıda bulunuyor diyelim.”¹³⁴

Karnaval, şenlik gibi meydan gösterimleri kapsamında Bakhtin’in görüşlerine yer vermek önemlidir. İKSV festivalin kurumsallaşmış bir sermayedarı olsa da caz konserlerinin açık havada olması ve meydana toplanan kalabalıklar bu bağlamda değerlendirilebilir. Bakhtin karnaval meydanlarını kaos ve iktidara karşı gelme mekanları olarak okur. Bakhtin’e göre karnaval meydanları, iktidarın ihlal edildiği en önemli mekânlardır. Tüm hiyerarşinin yerle bir edildiği, herkesin eşit aynılaştığı mekânlardır. Daha doğrusu tüm eşitsizliklerin kısa süreli askıya alındığı mekânlardır.¹³⁵

Bakhtin’in bu görüşleri bize İKSV’nin caz konserlerine katılanların dışarıda tüm uzantılarını bırakıp aynı mekanda açıkavada aynı deneyimi karşılamaları açısından önemli ipuçları verir. Festival kapsamında 9 Temmuz 2012 yılında verilen Antony and the Johnsons konserinde grubun solistinın eşcinseller üzerine yaptığı açıklamalar üzerine dinleyicilerin siyaset yapma müzik yap diye bağırımları üzerine, grubun solisti müziğin kendisi siyasettir demesi aslında Bakhtin’in iktidara karşı toplanmış mekanlar söylemini andırır. Levent Öget, caz sektöründe İKSV’nin önemini şöyle anlatıyor:

¹³⁴ Erhan ALTUNAY, Göztepe, 15.01.2017.

¹³⁵ Murat ARPACI, **Biyo-İktidar ve Karnavelesk Beden: Foucault ve Bakhtin’in Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırılması**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 133.

“Türkiye’de kemikleşmiş bir caz dinleyişinden söz edebiliriz ama bundan daha önemlisi caz kulüpleri daha doğrusu butik caz mekânlarıdır. Ve İstanbul caz dinleyicilerinin temelinde festival ve festivale yatırılan yatırımlar da çok önemlidir. Çok genç kesimden insanların caza çok büyük ilgi duyduklarını ben her yıl yakından gittiğim konserlerden özellikle festival ortamlarından biliyorum. Neden caz kulüpleri çok önemli? Çünkü caz kulüpleri bizim kendi caz sanatçılarımız yaşatabilecek yerler aynı zamanda. Zorlu Performans Sanatları Merkezi, İş sanat veya Akbank Garanti caz...”¹³⁶

İstanbul festivalleri kentin kültürel anlamda dünyaya açılmasında önemli bir rol oynasa da kentlilere sundukları çeşitlilik kısmı ve taraflıdır. Küresel kültür ortamının fırsatlarını değerlendirebilen veya kendi yaratılarını bu ortama sunabilen kesimler, genellikle eğitimler yaşam tarzları kültürel ve ekonomik birikimleri sayesinde zaten küresel toplumla kaynaşmış olan kentli seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalır. Bu anlamda uluslararası kültürel etkinlikler, büyük oranda bir azınlığın küresel gereksinimlerine cevap veren prestij projeleri olmaktan öteye geçemez. Kentli nüfusun çoğunluğu için festivallere erişim hem ekonomik hem de kültürel olarak kısıtlanmıştır. Farklı kültürel pratiklere aşina olmanın, kent kültürüne katılımın neredeyse ön koşulu haline dönüştüğü günümüzde, kültürel sermaye ekseninde yeniden kurulan toplumsal tabakalaşma ekonomik sermaye ekseninde gerçekleşen ayrışmayı tamamlar.¹³⁷

Cazın sadece bir müzik türü olmasının ötesinde festivalle birlikte bir yaşam pratiğine dönüşmesi, yeme içmeden, giyim kuşama, beş yıldızlı otel menülerindeki caz konserlerine cazın yaşamı estetize halinin örneklerini taşır. Bu durum sektörün sadece müzik piyasası üzerine değil yan çıktılarla görünmeyen iktisadi yapılanmaların ortaya çıkmasının göstergesidir.¹³⁸ İKSV Caz Festivalini dinleyici ve sektörel açıdan

¹³⁶ Levent ÖGET, Beşiktaş Sahil, 14.01.2017.

¹³⁷ YARDIMCI, **Küreselleşen İstanbul’da Banel**, 15.

¹³⁸ A.g.e, 35.

profesyonellerce değerlendiren CRR Eski Genel Sanat Yönetmeni Ozan Binici konuyla ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

“İKSV Caz Festivali sayesinde ülkemiz caz müziği sevenleri, caz müziğinin usta isimlerinden günümüzün genç yeteneklerine uzanan yelpazede mühim isimleri seyretme, onları tanıma şansına sahip oluyor. Konser salonları, açık hava sahneleri, kültür mekânlarının yanı sıra, parklar, sokaklar gibi çeşitli mekânlarda gerçekleştirilen etkinliklerle caz müziğini geniş kitlelere ulaştırabilen bir festival. Ayrıca Türk sanatçılarının çalışmalarını ve üretmelerini de destekleyen ve genç kuşakları bu müzik türünü icra etmeye teşvik eden, amatör caz müzisyenlerine de bir platform sunabilen uluslararası bir caz festivalinde yer alma imkânı sunan panoraması büyük bir festival.”¹³⁹

Cazın en önemli ekonomik dinamiklerinden İKSV’ye dönecek olursak “1973 yılında ilk festivalin toplam bütçesi 8.5 milyondur. 2.8 milyonu bilet satışlarından 3 milyonu katkıda bulunmak isteyen varlıklı kişiler ve şirketlerden geri kalanı da Devlet ve Dış İşleri Bakanlıkları ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Turing ve Otomobil Kurumu bütçelerinden temin edilmiştir. Başka bir deyişle, ilk bütçenin %30’undan fazlası sponsorlar tarafından karşılanmıştır ki, bu da kamu katkısından yüksektir.¹⁴⁰ Uluslararası İstanbul Müzik Festivali’nin festival sponsorluğunu 1997’den bu yana Eczacıbaşı Holding, Uluslararası İstanbul Caz Festivalininkini ise 1998’den bu yana Garanti Bankası yürütüyor. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin sponsorluğunu 1999-2004 arasında Turkcell, 2005’te ise AKBANK yapmıştır.”¹⁴¹

Bourdieu’nün sembolik metalar makalesine göre sınırlı üretim alanı ile üretilen eserler saf ve biricik oluyorlar. Onlar saftırlar çünkü estetik tavır üretme ilkelerine uygun olarak üretilirler. Bunlara sadece pratik ya da teorik bilgiye sahip olanlar tarafından erişilebilir. Rafine bir kodun, ardışık kodların ve bu kodların kodunun

¹³⁹ Ozan BİNİCİ, Topkapı Kültür AŞ, 17.01.2017.

¹⁴⁰ YARDIMCI, **Küreselleşen İstanbul’da Bianel**, 97.

¹⁴¹ A.g.k, 99.

çözülmesi ustalık ister. Buradan hareketle 2003 yılındaki festival afişlerindeki soruları analiz etmek yerinde olacaktır.

“2003 festival afişlerinde şu sorular yer alır: *İyi film ne? İyi müzik ne? İyi caz ne?* Fakat bu sorulara cevap verebilmek için potansiyel izleyicinin farklı kültürel formlarda karşımıza çıkan semiyotik yapıları okumayı öğrenebilmiş olması gerekir. İmgelerin büyük bir serbestlikle aktığı günümüzde kentlilere sunulan semiyotik yapılar da hızla artar. Bu yapıları okuma ve değerlendirme becerisine dayanan yeni farklılaşma biçimi, toplumsal tabakalaşmayı tekrar üretir. Kültürel sermaye temeline dayanan bu hiyerarşi, en az ekonomik sermaye kadar önemlidir. Özellikle 1980 sonrası spekülatif ekonomi döneminde servetin çok kolay ve muğlak bir biçimde el değiştirmesi kültürel birikimi toplumsal farklılaşmanın daha meşru bir belirleyicisi haline gelmiştir.”¹⁴²

Yaptığımız mülakatlardan Necati Tüfenk yıllar önce Türkiye’ye getirdiği onlarca grammy ödülü almış Pat Metheny’nin çocuklarının asla müzisyen olmasını istemediğini dile getirdiğinden söz eder. Caz sektörü her ne kadar doğuşu tartışmalı Afrikalı kölelerin isyanı meselesi olsa da sahne arkası, menajerliği sanatçı kaşesi ve tüm konser bütçesiyle çok pahalı bir endüstridir. Bu endüstrinin ayakta durması için ciddi fonlanmaya ihtiyacı vardır. Bunu onaylayacak başka bir kişi İstanbul Caz Festivali Danışma Kurulu üyesi Ali Sönmez’dir. Sönmez’in konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir: “İstanbul Caz Festivali Danışma Kurulu üyesiydim. On yıl kadar bulunduğum bu görev nedeniyle Caz Festivali’nin içini, mutfak kısmını da biliyorum. Zaten daha önceki İKSV yıllarından dolayı da genel olarak biliyorum. Caz Festivali’nin yıllardan beri şikayet edilen yönü, caza, gerçek caza yeterince yer verilmediğidir.”¹⁴³

¹⁴² YARDIMCI, a.g.k., 124.

¹⁴³ ÖGET, Levent *Öget ile Caz*, 19.

4.3. Sembolik Cemaat Örneği: CRR Konser Salonu ve Şubat Cazına Doğru

Caz sektörü açısından iki önemli kurumdan biri olan İKSV'ye daha önceki bölümde değinmiştik. Bir diğer önemli kurum hem sembolik bir cemaat olması hem de sektörel açıdan CRR Konser Salonudur.

Sanat mekânları politik ve kültürel bir hareketin parçasıdır ve sanatsal pratiğin “nasıl” gerçekleşeceğini belirler. Bu çalışma açısından örneklendirirsek caz nasıl dinlenir, caz dinleyenler nasıl bir estetik dayatma içindedir soruları akla gelebilir. Bu noktada tartışılması gereken konu tahakküm kuran totaliter estetik projesidir. Benjamin'e göre “Hausmann'ın totaliter estetik projesi, kentin kargaşasını bastırarak onu güzelleştirir. Yoksulluğu, hastalıkları ve sınıf mücadelesini görünmez çeperlere doğru sürerek, görkemli bir merkez inşa eder. Fakat kentliler bu görkemli kente yabancıdır.”¹⁴⁴

Konser salonlarına Foucault'un heteropya kavramı ile bakarsak zaman karşıtlığını bu mekânlarda görebiliriz. Festivallerin ve konserin geçiciliği ile tarihi yapının kalıcılığı arasında bağ kuran dinleyiciyi görürüz. Heteropyalar, birbirinden çok farklı toplumsal mekânları bir araya getirir. Foucault'ya göre müzeler ve kütüphaneler zamanın kalıcı ve sonsuz örgütlenme biçimi açısından heteropyadır. Şenlik ve festivaller de ise bir yandan tarihi mekânın biriken zamanı deneyimlenir; bir yandan festivalin gelip geçici doğası. Bu yüzden bienal, festival mekanlarının zaman, mekan anlatı birliğinin kırıldığı heteropyalar olduğu söylenebilir.¹⁴⁵

İstanbul Harbiye'de bulunan Cemal Reşit Rey Konser Salonu, klasik müzik salonu olarak inşa edilse de dünyadaki pek çok caz sanatçısını ağırlamıştır. Bu salon, Türkiye'de klasik müzik için tasarlanmış ilk salon olmakla beraber, ülkenin en büyük konser salonlarından biridir. Salonun işletmecisi İstanbul Büyükşehir Belediyesi olup,

¹⁴⁴ YARDIMCI, *Küreselleşen İstanbul'da Biana*, 39.

¹⁴⁵ FOUCAULT, “Başka Mekânlara Dair”, 291-302.

salon 1989 yılında açılmıştır. İlk genel sanat yönetmeni Sabahattin Ali'nin kızı Filiz Ali'dir. 1995'de İBB Cemal Reşit Rey Opera Orkestrasını ve Korosunu, 1996'da Cemal Reşit Rey Senfoni orkestrasını, 2003'te Cemal Reşit Rey Dans Tiyatrosunu kurmuştur.¹⁴⁶ Yaptığımız görüşmecilerden pek çoğu bu salonu adeta “kutsal bir mabed” olarak tanımlamıştır. Bu saptama bizi Bourdieu'nün Louvre müzesi ziyaretçilerinin adeta ayine gider gibi huşu içinde müze ziyaretlerini gerçekleştirme izlenimine götürür.

CRR Konser salonunun caz sektörü açısından konumunu değerlendirecek olursak yaptığımız mülakatlardan salonun eski genel sanat yönetmeni Ozan Binici'nin söyledikleri önemli referans noktamız olacaktır. Konser salonunun bütçesinin İstanbul Büyükşehir Belediyesince karşılanması istenilen sanatçıların getirilmesi açısından önemli bir paya sahiptir. Cemal Reşit Rey Konser Salonu Ekim-Aralık ve Ocak-Mayıs sezonları arasında konserlerini gerçekleştirir. Son yıllarda tek sezonluk olarak Ekim-Mayıs aylarında tüm konserlerini yapmaktadır. Geçtiğimiz yıllarda tür olarak klasik, caz, tasavvuf, dünya müziği, oda orkestrası, müzikaller gibi daha çok Batı aksanlı türlerde konserler verse de son zamanlarda daha yerel konserlere kapılarını açmıştır. Konser salonunun sezon programı belediye tarafından finanse edilse de program içeriğine genel sanat yönetmeni karar vericidir. CRR caz konserleri arasında Şubat Cazı programının ayrı bir önemi vardır. Ozan Binici'nin projeyi oluşturma fikrine dair şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“Caz müziğinin usta isimlerini, kimi sanatçıların Türkiye'deki ilk konserlerini, kuşaklarının parlayan yıldız isimlerini yıllarca Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda seyretme imkânımız oldu. Cemal Reşit Rey Konser Salonu Genel Sanat Yönetmenliği görevim sırasında usta isimleri ve pek çok parlayan yıldız ismi neden festival havasında geçecek bir zaman dilimi içinde bir araya getirip adeta bir caz şöleni olmasın fikri aklıma geldi. Böylece İstanbul ve Türkiye yeni bir caz festivali, yeni bir heyecanı da kazanmış olacaktı. Caz Şubatı fikri böyle doğdu Her yıl

¹⁴⁶https://tr.wikipedia.org/wiki/Cemal_Re%C5%9Fit_Rey_Konser_Salonu

Şubat ayının içerisinde gerçekleştirilen "Caz Şubatu" ; programında caz müziğinin yanı sıra rock,pop ve dünya müziği gibi tarzlara da yer vermekte. Caz Müziğini de tüm diğer müzik türleri kadar eşit derecede önemsedim. Konser salonu yönetiyorsanız buna özen göstermek durumundasınız.2015 yılı Grammy Müzik Ödüllerinde 'en iyi büyük caz orkestrası' ödülünü alan Maria Schneider ve Maria Schneider Orchestra ile gerçekleştirdiğimiz " The Thompson Fields" albümünün dünya galası,2014 Grammy Müzik Ödüllerinde "en iyi büyük caz topluluğu albümü" ödülünü kazanan Randy Brecker,Wlodek Pawlik Trio ve Kalisz Philharmonic Orchestra ile "Night in Calisia" 'nın Türkiye ilk seslendirilişi ve Gregory Porter'ın "Liquid Spirit" albümünün dünya tanıtım turnesi kapsamında gerçekleştirdiğimiz Türkiye konseri fevkalade mühim etkinliklerdi.Lee Konitz,Bobby McFerrin,Stanley Clarke,Hiromi,Jan Garbarek,Al Di Meola gibi üstatlar ve kuşaklarının parlayan yıldızı birçok sanatçı ile düzenlediğimiz nice konserler asla unutulmaz.¹⁴⁷

CRR Konser Salonunun önemli ayaklarından biri konserlerin tanıtımıdır. Seyirci katılımından çok konserlerin tanıtımının ulusal basında yer alması, tamamen belediye tarafından fonlanan salon için oldukça başarı kabul ediliyor. Bilet satışlarından kar elde etmemesi ve prestij amaçlı yapılan konserlerde sembolik kar elde edilmesi amaçlanıyor. Salonun uzun yıllar basın ve tanıtım sorumluluğunu gerçekleştiren Sümeyra Gümrah Teltik'e göre konser tanıtımlarının isabetli olmasıyla izleyiciye nasıl ulaşıldığını şu şekilde aktarmıştır:

"Sanırım bir caz konseri –özellikle popüler bir sanatçı ise- üç ay bileti satışa sunmak yeterli. Neredeyse kılınızı kımıldatmaya gerek olmadan bilet satabilirsiniz. Caz dinleyicisinin kendine göre bir iletişim sistemi var. Takip eder ve kaliteli müziği her zaman yakalarlar. Çünkü ne istediklerini veya istemediklerini çok iyi biliyorlar. Elbette amaç sadece

¹⁴⁷ Ozan Binici, Topkapı Kültür A.Ş, 17.01.2017.

bilet satmak değil, prejtij de önemli. O sebeple çeşitli gazete ve TV röportajları, radyo bağlantıları bu işin kremasıdır. Fakat burada işin en zor kısmı müzisyeni ikna edebilmek... Sanırım en zor ikna edilenler caz müzisyenleri... Kesinlikle niyetleri kötü değil sadece ruhları da “caz”lı. Yine Sümeyra Gümrah Teltik’in aktarımıyla caz konserlerinin basın dağılımı da belli mecralarda yayılıyor. Açık radyo ve cazkolik internet sitesi başta olmak üzere NTV Gece Gündüz özellikle caz sanatçıları yakından takip ederdi. Sanırım o dönem sunucusu Yekta Kopan’ın da kişisel merakı ile. Radikal, yine o dönem Hürriyet Keyif yazarı Serhan Yediğ (onun da hiç atlamadan takip ettiği isimler vardı), yazılarını Cumhuriyet Gazetesi için Murat Beşer asla es geçilmeyecek isimler ki; Murat Beşer için konser sonunda acil görsel temin etmek ve sanatçıyı sıkıştırıp playlist almak bir basın görevlisinin en asli görevidir.”¹⁴⁸

Caz sektöründe dikkat çeken durum festival ve mekan üzerinden ilerleyen bir yapıya sahip olmasıdır. Festival sanatçıları ve mekan sanatçıları göz önüne alındığında kimi zaman mekana adanmışlık sanatçıyı idol olarak görmekten öte geçmektedir. CRR müdavimleri, İKSV Salon ya da Babylon gibi bazen sanatçının önüne geçmektedir. Dolayısıyla Sümeyra Gümrah’ın belirttiği gibi mekân ve festival sanatçılarının tanıtımında şöyle bir ayrım vardır:

“Mekân sanatçıları mümkünse tanıtılmamak daha iyi düşünüyorum. Mekân’ın kendi kitlesi yeterli oluyor. Bayram veya yılbaşı yemeğinde toplanan aile üyelerinin bir araya gelmesi gibi düşünüyorum. Dışarıdan farklı birileri eklenildiğinde ortamın büyümesi kaçıyor gibi geliyor. Müzisyeni müziği yabancı biriyle paylaşmak mekânlarda zor. Ancak festivallerde durum bambaşka... Adı üstü festival... Karnaval gibi... Rengârenk olmalı... Herkes olmalı... O sebeple çok farklı mecraları kullanarak farklı kitlelere ulaşmak gerekiyor ve bu zor bir süreç. Diğer ülkelerdeki organizasyonlarla kıyaslama şansım yok, yurtdışı bağlantılı

¹⁴⁸ Sümeyra Gümrah TELTİK, Göztepe, 15.01.2017.

çalışmadığım için. Ancak bizdeki organizasyonlarla ilgili şunları söyleyebilirim. İstisnalar dışında bizim dinleyicimiz müzikte de aynı yemek sofrasında olduğu gibi. Tanımadığı bilmediği bir şeyi yemiyor. Tatmaya bile korkuyor. Müzikte de durum bu sanırım... Çok köşeliyiz ve tanımadığımız çok alışık olmadığımız isimlere şans vermiyoruz gibi.”¹⁴⁹

Sümeyra Gümrah Teltik’e göre CRR caz dinleyicileri iki gruba ayırıyor ve yaş durumlarına göre dinleyici profili de değişiyor: “İki türlü caz dinleyicisi var. Biri oldukça açık. Bu grupta yaş olarak daha genç olanlar yer alıyor. Cazın her türünü alıp kabul edebiliyorlar. Bir de tutucular var. Onların yaş ortalamaları daha yüksek. Tarzları belli. Ve genel olarak gençlik dönemlerinden aşına oldukları tarzla devam ediyorlar.”¹⁵⁰ Buradaki finans planındaki sıkıntı konserlerin ihale usulü yapılması, sektörel para biriminin dolar ve euro olması, yabancı kaynaklardaki değişim konserlerin gerçekleştirilmesinde sağlıksız sonuçlar vermektedir. Özellikle bu tip hizmet alımlarının somut bütçe kalemleriyle yapılamaya çalışılması organizasyon esnasında öngörülemeyen giderlere neden olmaktadır.

Sanat kendi kendisini belirler diyen ortak akıl idealizmine karşı duran sosyoloji, aktörlere özgü kültür yetilerini öne çıkarır, yapıtlara özgü estetik özelliklere pek dikkat etmez. Çünkü “tabloları yapan onlara bakanlardır”. Bu nokta bizi iki ayrı açılıma, kültürel pratikler istatistiğine ve bir beğeni sosyolojisine yönlendirir.¹⁵¹ Sanat tek başına kendinden menkul bir değer değil, seyircisiyle menajeriyle küratörüyle oluşan bir yapıdır. Seyirci, sanatçı ve mekan bağlamında etkileşimden söz etmek gerekirse Goffman’ın sembolik etkileşimci yaklaşımı burada önemlidir. Bireylerin kendilerini ve etkinliklerini günlük hayatlarında nasıl gösterdikleriyle ilgilenen Goffman, insan davranışlarını tiyatro sahnesi üzerinde çözümlenmek suretiyle tekrar açığa çıkarmaya çalışmıştır. Goffman’a göre etkileşim düzeninin en küçüğünden en büyüğüne temel birimleri tekrar eden yapı ve süreçlerini şöyle özetler: “Kişiler, temaslar, karşılaşmalar ki bilinçli olarak bir arada bulunan katılımcılar, platform gösterileri, kutlama ile ilgili

¹⁴⁹ Sümeyra Gümrah TELTİK, Göztepe, 15.01.2017.

¹⁵⁰ Sümeyra Gümrah TELTİK, Göztepe, 15.01.2017.

¹⁵¹ HEINICH, a.g.k., 65.

toplumsal gerekliliklerdir.”¹⁵² Buradan yola çıkarsak seyirci ve müzik arasındaki etkileşim en çok caz konserlerinde görülür diyebiliriz.

Cazın etkileşimi sonrasında mekâna atfedilen özelliklerle birlikte caz seyircisini yorumlamak mümkün. Yine CRR konser salonlarında kategoriler en ön sıralarda konseri seyretmek ve hatta bazı özel konserler için sahnede konseri seyretme ayrıcalığına tırnak içinde sahip olmak önemlidir. Bu çalışma kapsamında yaptığımız görüşmecilerden özellikle seyirci ile daha çok temas eden CRR Konser Salonu Basın ve Halkla İlişkiler Sorumlusu Sümeyra Gümrah bilet satışları ile izleyici arasında şöyle bir bağ kuruyor:

“Çalıştığım 6 yıl içinde istisnasız Chick Corea. Corea'nın triosunda özellikle davulcusu Brian Blade için gelen ayrı bir grup olurdu. Chick Corea'nın yok satan konserleri arasında bir tercih yapmam gerekirse diğer bir efsane isim John McLaughlin'le sahne aldıkları her zaman açık ara önde olurdu. Dee Dee Bridgewater da gerek performansı ve gerekse basınla olan sıcak iletişimi sebebiyle en kolay ve yoğun pr yapılan sanatçılar arasında sayabilirim. Öyle ki Dee Dee onunla söyleşi yapanlara sanki yıllardır tanıyormuşçasına sıcak ve samimi davranır. Gerçekten daha önce söyleşi yapmış biriyle yeniden karşılaşmışsa da hatırlar. Bu da onu basın mensupları arasında popüler hale getirir. Şöyle bir anımla anlatayım; yıl 2010 CRR'de Brad Mehldau ve Joshua Redman konseri var. Konser programı o hafta açıklanmış dolayısıyla bilet satışı o konser için yerlerde. Haberler çıkıyor ama etkinlik sayfalarında yayınlanan haberler. Ne yapacağımızı bilemez haldeyiz. Sevin Okyay imdadımıza yetişti. Bir yazı kaleme aldı ve yazı konser günü Radikal Gazetesi'nde yayımlandı. Sabah saatlerinde başlayan telefon trafiği susmamıştı. Sanki herkes çılgınca bu konseri bekliyor ve bilet almak için yarışıyor gibiydi. Ve günün sonunda tıklım tıklım bir konser ve çılgınca alkışlar... Haberin yayımlandığı mecra, kaleme alan kişi...

¹⁵² Cansu KARAGÜL, **Bourdieu'cü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014.

Bir konserin seyrini değiştirir... Sonuçta dolu ve coşkulu bir salon sanatçının da performansını doğrudan etkiliyor."¹⁵³

Sümeýra Gümrah'a göre caz dinleyicileri sanatçıya bakarak karar veriyorlar: "Kesinlikle sanatçıya. Fakat tercih ettiği isim birbirlerine yakın zaman dilimlerinde farklı mekanlarda sahne alacaksa eęer bir cazkolik daha butik ve etkileşimi yüksek olan küçük bir mekanı büyük bir konser salonuna tercih eder. Tabi bunlar kişisel sohbetlerimden ve o dönemki tecrübelerimden yola çıkarak söylüyorum. Belki de bundan beř yıl sonra ki tercihleri bambaşka olacaktır dinleyicinin."¹⁵⁴

Jürgen Habermas'ın kamusalık üzerine düşüncelerinden hareket edersek sergi mekânlarının ve konser salonlarının kamusalık açısından önemi büyüktür. Arka planda kenti ve yaşamı çeperde bırakan bu mekânlar toplumsallaşmanın ve kendi kimliklerini dile getirmenin mekanlarıdır.¹⁵⁵ Bourdieu'nün sanat müzeleri ile ilgili çalışmalarını göz önüne alırsak, caz dinleyicilerini de aynı doğrultuda değerlendirmek mümkündür: Nardis kulüp ile ilgili yapılan araştırmada şöyle sonuçlar çıkmıştır. "Öyle ki mekâna uzun süredir gelen dinleyici kitlesine baktığımızda, çoğunun eğitim seviyesi olarak en az üniversite mezunu ve üstü, orta yaş ve üzeri (45-65), cazla ve caz müzisyenleriyle ilgili müzikal terimleri bilen, evinde caz albümü olan ve ayda bir veya iki kez (ortalama) caz konserine gelen, kültürel birikimi yüksek bireyler olduğu ortaya çıkmıştır. Aynı kişilerin mekânın dekorasyonunu beğenmesi, bulunduğu semt ve işletmecisini tanıyor olması, her hafta yerli ve yabancı farklı müzisyenlerin gelişiyle güncel tutulmaya çalışılan programların varlığı, uzun süreli dinleyici kitlesini (üç ila beş yıl arası) buraya sürükleyen nedenlerdendir."¹⁵⁶

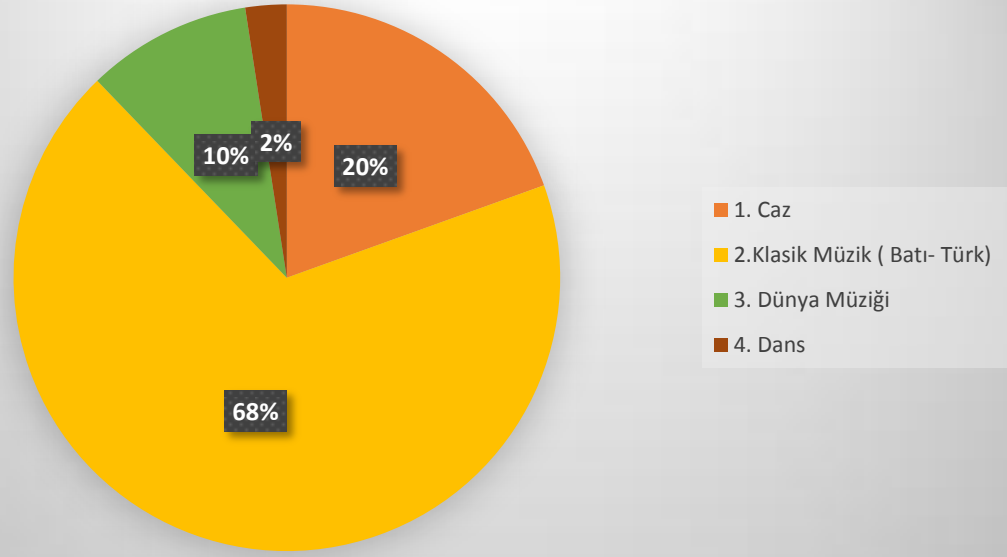
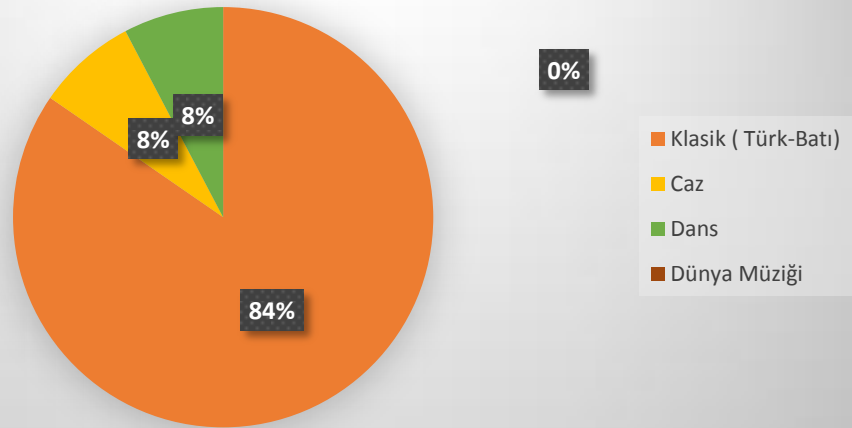
Bourdieu'nün sembolik metalar makalesinde belirttiği gibi ayırım ve izolasyon kültürel üretim dinamiklerinde özerklik geliştirir. Caz seyircisini kendisini diğer dinleyicilerden ayırması, CRR konser salonunda şubat Cazı programının oluşmasına yol açmıştır. Buradan hareketle CRR konser Salonu'nun bütçesi, programları ve bilet

¹⁵³ Sümeýra Gümrah TELTİK, Göztepe, 15.01.2017.

¹⁵⁴ Sümeýra Gümrah TELTİK, Göztepe, 15.01.2017.

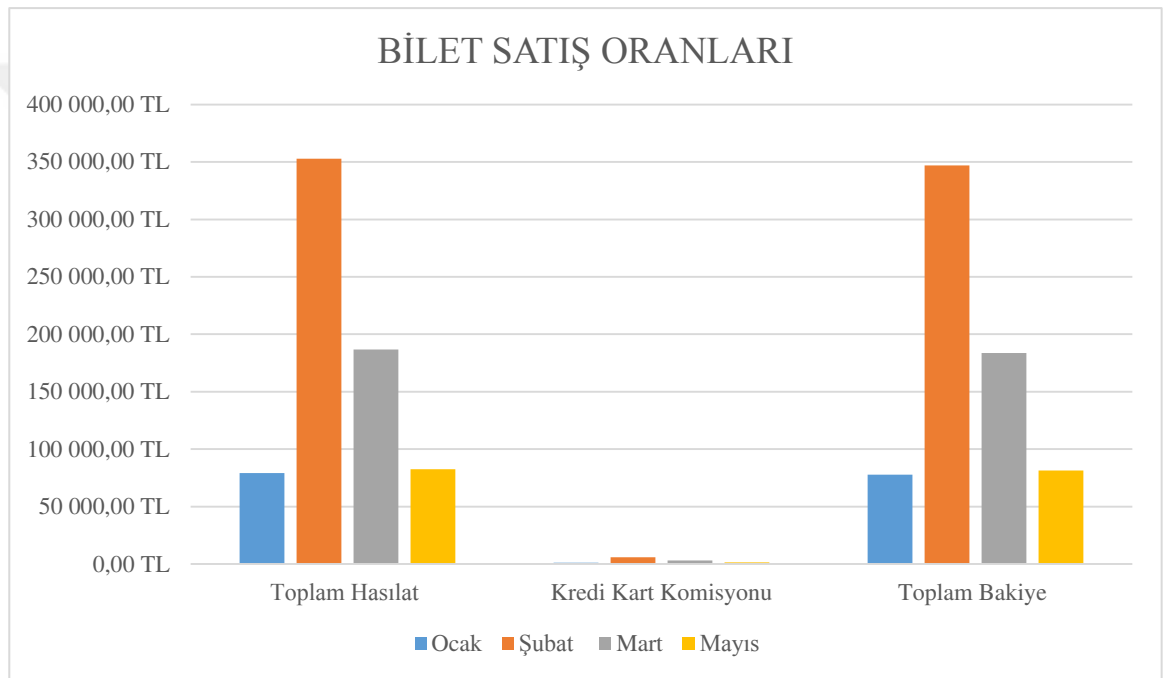
¹⁵⁵ YARDIMCI, **Küreselleşen İstanbul'da Banel**, 134.

¹⁵⁶ <https://aylakahraman.wordpress.com/tag/sosyoloji/>

Grafik-1: CRR KONSER SALONU OCAK-MART 2016**Grafik-2: CRR KONSER SALONU NİSAN-MAYIS 2016**

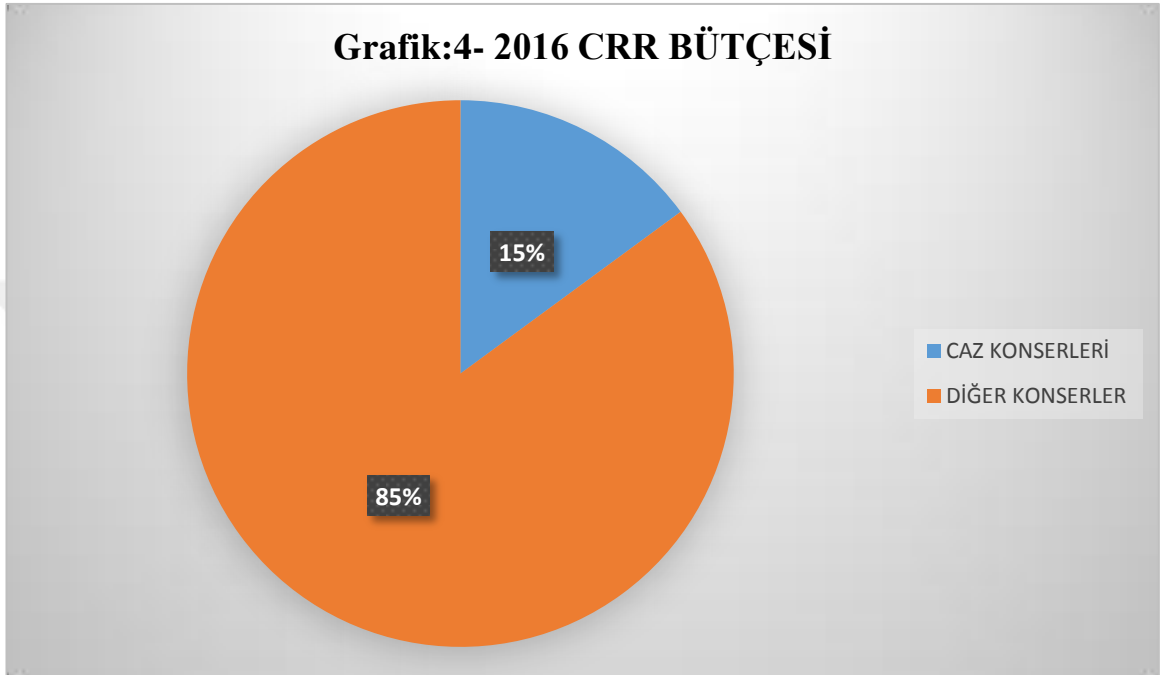
satış oranı ile maliyet arasındaki ilişkileri daha detaylı incelemek istersek belirli bulguları paylaşabiliriz. Ocak-Mayıs 2016 CRR Konser Salonu programına bakıldığında Ocak – Mart ve Nisan-Mayıs olarak iki dönem halinde konserler verilmiştir. Toplam 67 konserden 10 tanesi caz konseridir. Ocak-Mart programında yer alan Şubat Cazı programında 8 konser ve Nisan –Mayıs konserinde ise dünyaca ünlü caz grubu Wayne Shorter Quartet ve son yıllarda kurulmuş olan CRR Caz Orkestrasının konserleri yer almaktadır.

Yukarıdaki grafiklere baktığımızda Ocak-Mart ve Nisan- Mayıs olarak ayrıldığında caz konserlerinin toplam konserler arasında yüzde yirmi beşi geçmediğini görürüz. Ocak-Mart konserleri arasında Şubat Cazı programı caz konserlerinin dilimini artırmıştır. Cemal Reşit Rey konser salonunun klasik müzik konser salonuna uygun olarak kurulması ağırlıklı olarak klasik müzik konserlerine yer verildiğini göstermektedir.



Grafik: 3

Yukarıdaki grafikte görüleceği üzere Ocak-Mayıs 2016 dönemi Cemal Reşit Rey Konser Salonu bilet satışları hasılatı aktarılmıştır. Detaylı yer verilen bilet satış oranlarına bakıldığında biletlerin her konser için 4 kategoride satıldığı görülüyor. Her konser için 1. Kategori satış bedeli- 130 TL, 2. Kategori Satış Bedeli- 90 TL, 3. Kategori Satış Bedeli-60 TL, 4. Kategori ise 60 kişilik toplu gösterimler ve öğrenci bedeli 40 TL'dir. Aşağıda daha detaylı yer verdiğimiz Al Di Meola konserinin bilet satış raporunda bu durum daha detaylı incelenebilir. Ekte verilen Al Di Meola konser bilet gelirleri ve Al Di Meola maliyetine bakıldığında maliyeti karşılamadığını görüyoruz. 21 Şubat 2016 Al Di Meola konserinin maliyeti yaklaşık 181.682,00 TL iken bilet satış hasılatı yaklaşık 70.927 TL'dir.



Ekte detayları verilen ve yukarıda gösterilen CRR Şubat cazı bütçesine detaylı bakıldığında programların bütçe detaylarını incelediğimiz yaklaşık sezonluk 6 trilyon bütçesi olan konser salonuna caz konserleri için ayrılan bütçe 2016 yılı itibariyle 1.052.117,6 TL'dir. Yani 2016 yılı caz konseri tüm konserlerin yüzde 15'ini oluşturuyor.

Aldi Di Meola konserindeki örnekten devam edersek; CRR'nin devlet tarafından belediye tarafından fonlandığı için kaynak problemi yoktur. Bu durum aslında salonun bilet satışından çok bir prestij sağlama amacını taşıdığını gösterir. CRR konser salonu hakkında yapılan analizlerden biri de son zamanlarda konserlerin konjonktür gereği biraz cılızlaşsa da CRR'nin hangi dönem olursa olsun kendi içinde kendini diğerlerinden ayıran bir programının olmasıdır. Yaptığımız görüşmelerden pek çoğu bu salonu adeta "kutsal bir mabed" olarak tanımlamıştır. Bu saptama bizi Bourdieu'nün Sanat Sevdası kitabında değindiği gibi Louvre müzesi ziyaretçilerinin

adeta ayine gider gibi huşu içinde müze ziyaretlerini gerçekleştirme izlenimine götürür. Konserleri organizasyonunda göze çarpan özellikle sanatçı kaşelerinin ve teknik donanım kiralamalarının bütçe fazlalığıdır. Dolayısıyla Afrikalı köle hikâyesinden folklorik bir müzik türünün yukarıdaki bütçe detayları göz önüne alındığında nasıl büyük bir sermaye ve endüstriye dönüştüğünü görebiliyoruz.



5. TOPLUMSALLAŞMIŞ ÖZNELLİK: CAZ PİYASASI HABİTUSU

Bu bölümde Bourdieu'nün kavramlarıyla caz piyasasındaki aktörler analiz ederek habitus, yatkınlık, beğeni hiyerarşilerinin oluşumu, beğenilerdeki sınıfsal ve otodidakt ayrımlar üzerinden caz müziğindeki profesyonellerin Bourdieu'nün kavramlarıyla nasıl irdelenebileceğini tartışacağız.

“Caz” arzını sektörün aktörleri bir önceki bölümde cazın gelişimi ve Türkiye’deki caz dinleyici profilini profesyoneller gözünden değerlendirdik. Bu bölümde caz arzını oluşturan aktörlerin; habitusların, beğenilerini, kültürel sermaye biçimlerini irdelerek böylelikle caz sektöründe çalışmanın caz bilgisi alt yapısına sahip olmayla ilgisini ortaya koyacağız.

Bourdieu'nün sosyolojik düşüncesi içinde habitus kavramı merkezi bir yere sahiptir; bu kavram bireysel olanla toplumsal olan arasında anahtar görevi üstlenerek öznelğin içsel yapıları ile toplumsal dış yapılar arasında bir ilişki kurmamızı sağlar. Bourdieu’ye göre özne, toplumun dışında ondan ayrı bir şey olmadığı gibi aynı zamanda içinde olduğu toplumsal tarihin bir ürünüdür.

On altı kişi ile yaptığımız derinlemesine mülakatta pek çoğu için caz dinlemek çocuk yaşlarda başlayan belli bir aile içerisinde yetişmiş olmayı gerektiriyor. Caz müzik ve kadın çalışmalarıyla bilinen Leyla Diana Gücük, caza ilgi duyması annesinin Alman olması ile farklı kültürleri küçük yaşta tanınmasına bağlıyor: “Alman bir anne ve Türk bir babanın çocuğuyum. Bunu belirtmemin sebebi her iki tarafın da kültürü ile var olduğum için ve her iki tarafın da bana etkileri olduğu için.” Gücük caza olan ilgisinin olduğu aile ortamını şu sözlerle anlatır:

“Cazkolik’te ‘Jazz, Müzik ve Kadın’ isimli radyo programının yapımcısıyım. Müzik ile tanışmam çocukluğuma dayanıyor. Babam çok iyi bir klasik müzik dinleyicisiydi zamanlardan bu zamana dek sürdü bu. Annem de keza, babam kadar çok klasik müzik aşığı olmasa da severek dinlediğini hatırlarım. Cazla tanışmam ise, yine çocukluğuma dayanır.

Mobilya seklinde bir müzik dolabımız vardı. Hani o lambalı radyolar dediğimizin büyüklerini düşünün, onlardan ve yanında pikabı vardı. Hoparlörü falan üstünde ve harikulade ses gelirdi. Radyo dinlerdik ya da plak. Radyo dinlediğimiz akşamlarda genelde klasik dinlememize rağmen, müziğin rengi değişince o klasikten caza dönünce kendimi radyonun önünde bulur, sesi açmam için izin istedim. Ya da bazen sıkılmış olmalıyım ki dinlemeyi istemediğim müzikleri dinlerken, anne ve babamdan izin alarak kanalları değiştirmeye izin aldıktan sonra, kendime uygun bir kanal bulur, caz yakalamışsam orda kalırdım. 3 ya da 4 yas bu söylediğim. Sonra tabii, yıllar geçti büyüdüm ve ortaokulda biriktirdiğim harçlıklarımın kasetler alırdım. Seriler yapardım. Üç tane standartlardan oluşan kasetim vardı. Oscar Peterson'lar, Louise Armstrong, Ella, Sarah, Duke Ellington, Beny Goodman ve daha birçokları. Evirir çevirir dinlerdim.”¹⁵⁷

Bourdieu'ye göre habitus bir kader değil; zor da olsa değişebilir bir yatkınlıklar sistemidir. Yine buradan hareketle yaptığımız görüşmelerden Murat Beşer'in cazla tanışma hikâyesi bilindiğinin aksine biraz daha sıra dışıdır. Ailenin dışında alt kültürden gelen biri olarak Murat Beşer, sokağın dilini caza taşımış, caz tutkusu sokakta gelişmiştir:

“Ben alt sınıflardan gelen biriyim. Öğrenciliğim esnasında da zaten orta ve orta sınıfın üstünden gelen sınıflarla birlikte okudum. Diyebilirim ki koskoca üniversite de en alt katmandan gelen öğrencilerden bir tanesi bendim. Sokaklarda büyüdüm mahalle arasında Fatih de büyüdüm. Sokak kültürüyle ve rock roll kültürüyle büyüdüm. O yüzden önemli bir kısmında aslında caza karşı tepkiliydim. Caz benim için fazla elit fazla snop aşırı kendini beğnmiş insanların müziği gibiydi uzunca bir süre gençlik ve ergenlik dönemimden bahsediyorum. Benim cazla tanışmam müzik yazılarıyla birlikte başladı.

¹⁵⁷ Leyla Diana GÜCÜK, Kadıköy, 15.01.2017.

Daha sonra çok sevdiğim çok beğendiğim müzik icraların yanında işin icabı yazmak için de başka türleri dinlemeye başladım. Ama müzik konusunda derinleştikçe hele hele müzik yazarlığımı geliştirmesi için caz teorisi ve bass gitar dersleri aldıktan sonra da aslında müziği teorik olarak kavramak ve derinliklerini anlamak için mutlak surette cazla sarmaş dolaş olmam gerektiğini anladım. Aslında bu benim için çok büyük bir sevgiden kaynaklanan ilişki değildi daha sonradan sevgiye dönüştü. Giderek belli başlı sanatçıları ve dönemleri okumaya öğrenmeye başladım. Ondan sonra da caz gerçekten benim için rock roll kadar önemli bir hal almaya başladı.”¹⁵⁸

Bourdieu’ye göre caz müziği yatkınlığına sahip olup/ olmama diğer tüm yatkınlık biçimleri gibi “yüksek kültür” veya “alçak kültür” kategorilerinden öte bir “aşına “olup olmama durumundan kaynaklanır: “Bu ne bir ekonomik güç eksigi ne de bir bilgi eksigidir, bu bir rahat olma, aşına olma eksigidir. Kendini ayrı bir yerde bulmanın belli belirsiz bilincidir. Ki kendini bedensel duruşlarda, giysilerdeki görünümünde konuşmada ve bedenlerin deviniminde ortaya çıkarır.”¹⁵⁹

Bourdieu için itibar arayışının odak noktası bireyin kendi beğenisidir. Habitus ve beğeni ilişkisinin ötesinde habitusu alışkanlık ile karıştırmamak gerekir. Yatkınlıkların başlıkta belirttiğimiz gibi sistematik bir doğaçlama olması gerekir. Yatkınlıklar son derece kendiliğinden ve yaratıcı eylemi doğurmalıdır.¹⁶⁰

Bourdieu’nün beğeni sınıflandırmasında önemli yer tutan kavramlardan biri otodidaktır. Otodidakt yani kendi kendisini yetiştirmiş kişilerdir. Üniversite eğitimi almış olsalar bile yaptığımız mülakatlarda müzik alanında kendi kendini yetiştirmiş otodidakt olanların sayısı oldukça yüksektir. Otodidakt yani

¹⁵⁸ Murat BEŞER, Taksim- İstiklal Caddesi, 18.01.2017.

¹⁵⁹ HEINICH, **Sanat Sosyolojisi**, 66.

¹⁶⁰ BOURDIEU, Ayrım, 18.

diplomasız kendi kendini yetiştirmiş, romantik çağdan beri kişisel yeteneği öğrenimden kişisel değeri, kolektif sanat bilgileri edinmekten üstün gören modern sanatçı imgesi tasavvurlarının bir sonucudur. ¹⁶¹ Görüşmecilerimizden otodidakt olarak yetişmiş kişilere verilecek en güzel örnek Alper Maral'dır:

“O yıllarda konservatuara gitmeyi reddettim çünkü sizin de tezinizde ilgili olacak o yıllarda bugünkünden bile beterde konservatuarlar cazla ilgili her türlü edim anında cezalandırılıyordu. Nitekim Türkiye'nin önde gelen bütün cazcılar sıra dışı müzisyenler hepsi konservatuardan geçmiş kişiler hepsinin konservatuardan atılma hikâyesi vardır o taassup döneminde. Bugün konservatuarlar bu bağlamda rahat görünüyorlar. Sadece piyasaya adam yetiştiren bir tandasla bir de piyasadan bağımsız zengin eğlencesi olarak müziği tasavvur eden kitlelere müziği hizmet eden bir konservatuar bünyesi var. Dolayısıyla bundan 20-30 yıl önce çok daha kötüydü manzara. Neyse otodidakt olarak ben başladım lise dediğim gibi lisede bizim kuşakta yeni yeni özellikle bu tırnak içinde yabancı okullarda tırnağı kapatalım okuyan insanlar başka müzik kültürleriyle kolaylıkla iletişim kurma avantajına sahip oluyorlardı. İşte ne bileyim hocalar alman benim hayatımda gerçekten değiştiren mi deyim önemli bir yeri olan iki hoca vardır birisi rahmetli Bekir Sıtkı Erdoğan edebiyat öğretmenimizdi Türk müziğinden anlıyordu.”¹⁶²

Yine görüşmelerimizden Murat Beşer de otodidakt sınıflandırmasına uyar. Alt sınıftan gelen biri olarak üniversite ile birlikte sosyalizasyon ve kendi kendisini yetiştirerek müzik yazarı olması Bourdieu'nün modern sanatçı imgesine uymaktadır.

¹⁶¹ HEINCH, **Sanat Sosyolojisi**, 100.

¹⁶² Alper MARAL, Kadıköy-Rıhtım, 14.01.2017,15.00.

5.1.Bir Yatkinlık Olarak Caz Dinlemek

Caz dinlemenin bir yatkinlık olup olmadığını tartışmadan önce yatkinlık kavramının Bourdieu'nün düşüncesindeki karşılığına bakmamız gerekecek. Bourdieu'ye göre yatkinlık; doğalmış gibi görünen bireyler tarafından, bilincinde olmaksızın içselleştirilmiş algılama, düşünme ve yapma biçimleridir. Yatkinlıklar, zaman zaman değişime direnç gösterse de süreklilik arz ederek kalıcı hale gelirler. Aynı zamanda ailede ya da okulda elde edilen yatkinlıklar başka bir duruma uygulanabilir. Örneğin ailede edinilen tutumlar başka bir alandaki işyerindeki mesela davranışlarımızı biçimlendirir. Tezimiz çerçevesinde de görüşmecilerin aile ya da okuldan elde ettikleri yatkinlıkları müzik sektörüne uyguladıkları gözlemlenmiştir.

Yaptığımız mülakatlardan Kerem Görsev'in aile hayatına dair anlattıklarına bakıldığında çocuk yaşta ilk oyuncağının duvar piyanosu olması aslında çocukluktan gelişen bir yatkinlığın zamanla ünlü bir müzisyene dönüşmesinin en güzel örneğidir:

“Ben müziğe klasik müziğe babamın sayesinde başladım. Çünkü babam çok entelektüel biriydi. Yazardı çizerdi, aydıncı, entelektüel insandı, 5 binin üstünde plak makara bant vardı ve ben annemin karnında hep böyle Rahmanla, Şostakoviç, Beethoven piyano konçertolarıyla dinleyerek büyüdüm ve ne olduğunu bilmeden 1967 yılında kendimi konservatuarda buldum. İlk oyuncağım da benim bir duvar piyanosuydu. Caza benim ilgim biraz da ailemin mesela amcam rahmetli siyasal mezunuydu çok iyi piyano çalardı, dayım akademi mezunuydu o da ressamdı teyzem Fransız filolojisinde orda okumuştun 1960'lı yılların başları. O öyle Fransız şarkıları söyler mandolin çalardı. Kültürle iç içe olan bir ailede olduğum için müziğe böyle giriverdim.”¹⁶³

¹⁶³ Kerem GÖRSEV, Bebek Sahili, 16.01.2017.

Buradan hareketle estetik yatkınlık, belli nesnelere estetik mesafenin azalması diğer nesnelere olan mesafenin artması nedeniyle bir yönüyle birleştirip diğer yanıyla ayırır. “Zira beğeni, sahip olduğumuz her şeyin kişiler, şeyler başkalarının gözünde ifade ettiğimiz her şeyin, kendi kendimizi sınıflamamızdaki ve başkalarının bizi sınıflamasındaki her şeyin temelidir. İfade edilen tercihler, kaçınılmaz bir farkın pratik olumlanmasıdır. Beğenilerin, ispatlanmak zorunda kaldıklarında, diğer beğenilere karşı bir redle kendilerini olumsuz bir biçimde olumlamaları tesadüfi değildir.”¹⁶⁴ Burada Bourdieu’nün bahsettiği tercihler, yeni beğeniler; kendi içlerinde senkronize olabilen sistem oluştururlar.

Habitusu yatkınlıklar siteminden yaşam stiline giden bir çizgide bakıldığında ayrımlaşma olarak yorumlamak mümkündür. Eyleyici yaşamı boyunca sürekli yeni bir yapıya giren bireyin her seferinde alanı ve bununla beraber habitusu yeniden üretemeyeceği için bu alan ve habitus içerisinde uyumu sağlayarak kendini bu iki alanın dinamik özellikleriyle yeniden var eder. Bu şekilde habitus, bireyi şekillendirir. Habitusu alanın dayattığı davranış kalıpları olarak görmek de mümkündür. Yani habitus, kişinin toplumsal düzenekteki konumunu gösteren eylem eğilimleri setidir. Yapılan mülakatlardan Burak Sülünbaz’ın caza olan tutkusunun son derece doğal içten gelen bir tepki olması bu duruma örnek gösterilebilir:

“Almanya’ da eğitim için bulunduğum dönemde konserleri takip edebilmek için 3-4 saatlik tren yolculukları yaptım. Konser çıkışı sanatçıyla tanışıp sohbet edebilmek için kaçırdığım son trenler yüzünden tren istasyonlarında geceleri geçirdiğim çok olmuştur. O günler geçip İstanbul’ a yerleştiğimde İstanbul sosyal hayatı oldukça hareketliydi. Her gün bir yerde konser vardı. Koleksiyonuma albümler katıyordum ve konserlere gitmeye çalışıyordum. Bir gün çok istediğim konserlerden birine bilet bulamamıştım. Cazkolik gönüllü müziksever inisiyatifinin yaratıcısı Feridun Ertaşkan’ dan yardım istedim. Bana kendi konser

¹⁶⁴ BOURDIEU, *Ayrım*, 90.

biletini hediye etmişti. Müzik basınıyla tanışmam böyle başlar. Bana Cazkolik' te açtığı kapıyla halen devam eden Cazkolik sitesinde yayınlanan yazılarıma başladım. Bazı günler iki hatta üç konsere giderek konser izlenimlerimi kaleme almaya başladım. Konserlerde sahne önü ve sahne gerisinde yaşananları okura aktarmaya başladım. Festival organizatörleri ve müzisyenlerle defalarca bir araya gelme şansım olduğu için dostluklar kurmaya başladım. Festival bültenlerine yazılar yazdım, fikirler verdim, organizasyonların duyurulmasında katkı sağlamaya çalıştım. Ayrıca Türkiye' de basılı irili ufaklı birkaç müzik ve sanat dergisine yazılar verdim. Cazla süren yaşamım albüm koleksiyoneri ve müzik eleştirmeni kimliklerimle devam etmekte.”¹⁶⁵

Habitus, ürünü olduğu sosyal dünya ile gerçek bir ontolojik işbirliği içerisindedir: Amaçsız bir yönelişin, bilinçsiz bir bilginin temel ilkesidir.¹⁶⁶ Habitus, bir strateji üretme biçimi ve toplumsal yapıların bireyin eylemlerinde içselleştirilmiş halidir.

Bourdieu'de habitus tek başına bir adlandırmanın ötesinde sermaye ve alan ilişkisi ile açıklanabilir. Habitus, alanın taleplerine aşağı yukarı tutarlı ve sistematik biçimde tepki verir.¹⁶⁷ Yatkinlikler algılama, hissetme, yapma ve düşünme eğilimleri, tutumlardır. Habitus, aynı zamanda bireyin sosyal seyrinin ürünüdür.¹⁶⁸ Alan, farklı kaynaklara sahip prestij, zenginlik ve güç mücadeleleri içindeki bireylerin içinde yaşadığı sosyal uzaylardan oluşur. Bourdieu'ye göre toplumsal uzayın haritası habitusla içselleştirilmiş hayat tarzları hiyerarşisinin sunumudur. Sınıf farklılıklarını yalnızca güç ve sermaye farklılığı belirlemez, kişilerin en mahrem en kişisel özellikleri de Bourdieu'nün uzayında farklı alanları oluşturur. Tek bir eyleyicinin pratikleri ve hatta daha kapsayıcı olarak aynı sınıfın tüm eyleyicinin pratikleri ve hatta daha kapsayıcı olarak aynı sınıfın tüm eyleyicilerinin pratikleri kendi aralarındaki içlerinden her birini diğerlerinden herhangi birinin metaforu haline

¹⁶⁵ Burak SÜLÜNBAZ, Taksim, 17.01.2017.

¹⁶⁶ BOURDIEU, Seçilmiş Makaleler, 47.

¹⁶⁷ BOURDIEU-WACQUANT, Düşünümsel Antropoloji İçin Cevaplar, 27-28.

¹⁶⁸ Güney ÇEĞİN, Emrah GÖKER, Alim ARLI, Ümit TATLİCAN, **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, 175.

getiren stil benzerliği, aynı eylem kalıplarının bir alandan diğerine naklinin ürünü olmasından kaynaklanır: ¹⁶⁹ Yaptığımız mülakatlarda da gördüğümüz üzere; görüşülen kişilerin hemen hepsinin eğitilmiş olması, hatta bibliyoman derecesinde kitap okumaları, yabancı dile hâkimiyetleri giyim tarzlarındaki stil benzerliği, oturdukları muhitlerin ortaklıkları buna örnektir.

5.2.Morfolojiden Habitus'a: Caz Profesyonelleri

Alışkanlıktan farklı olarak Bourdieu habitus kavramını kullanıyor demiştik. Hem iradeyle yapılan stratejik bir yanı var habitusun hem de doğaçlama ile gelişen bir refleks tarafı. Dolayısıyla habitusu Bourdieu'nün kendi deyimiyle *iradeli refleks* olarak tanımlayabiliriz. Habitusun en önemli yanı bireysel tarihe gönderme yapmasıdır. Habitus içinde olduğu toplumsal koşullardan farklı koşullarla karşılaştığında kendini yeniden üretmeye uyum sağlayamaya yarayan bir yaratıcılık özelliğine sahiptir.

Bu kuramı biraz daha açarsak; Bourdieu'nün bireylerin davranış ve eylem şemalarını açıklamak için ortaya attığı anahtar bir kavram olduğunu görürüz. Buna göre; bireyler her zaman akılcı, bilinçli davranmazlar. Bireylerin eylemleri iktisadi mantığın dışında farklı mantılara bağlı olarak gelişebilir. Bu açıdan habitus hem öznelciliği hem de nesnelciliği aşmaya çalışan bir kavramdır. Özetle, habitus yapılanmış, yapılandırıcı yatkınlıklar sistemidir.

Bireyler, toplumsal olanla girdikleri ilişki de mutlak bir özgürlüğe sahip değillerdir. Mutlak bir özgürlüğe sahip olmamak sadece dışsal baskılardan kaynaklanmaz. Bourdieu, habitus kavramı bireyin öznelliğinin sosyal yapılarıdır derken zaten bu içselleştirilmiş toplumsallığa ve bunun ürünü olan bilinçli bir seçimin sonucu değil ama neredeyse bilinçdışı bir algılama ve davranış şemasına gönderme yapar.

¹⁶⁹ BOURDIEU, *Ayrım*, 257-258.

Bourdieu, habitustan ilk defa 1966 yılında bahseder. 1980 yılında bu kavramı biraz daha derinleştirerek, deneyimlerin bütünleşerek kalıcı yatkınlıklar sistemine dönüşmesi sürecini irdeler. Habitusu, yapılan eylemin sonuçlarına dair bilinçli bir hesaplama gerekmeden neticelerine nesnel olarak uyarlanabilen pratiklerle temsilleri doğuran ilkeler işlevi görmeye önceden yatkın, yapılanmış yapılar olarak tanımlar.¹⁷⁰ Rasyonel nesnel ve öznel yargıları bir arada tutabilen habitus keskin kurallardan çok daha refleksli kılavuzlardır. Bir tarafıyla habitus, salt bireyin özel yaratısı olmadığı gibi toplumsal bir çıktı olmasının yanında diğer yandan yorumlamaya dayandığından öznellik barındırır.

Bourdieu, Aristoteles, Weber ve Durkheim olmak üzere habitus kavramını geliştirirken pek çok düşünürden etkilenir fakat hiçbiri bu kavramı Bourdieu'nün kullandığı şekliyle kullanmaz. Bourdieu'nün habitusu “huy” anlamına gelen Aristoteles'in kavramına benzer. Aristoteles'te hexis, cisimleşmiş ve adeta duruş haline gelmiş yatkınlıktır. Bourdieu, ilk analizlerinde kültürel yatkınlıkların bedende cisimleşmesini habitusun ayrı bir boyutu gibi ele alır.¹⁷¹ Durkheim ise kavramı “eğitimle şekil verilen, edinilen alışkanlıklar” şeklinde kullanmıştır. Bourdieu'ye göre habitus, bireyi şekillendiren hem de bireysel eylemler neticesinde şekillenebilen bir unsurdur.¹⁷²

Bourdieu'nün düşüncesinde habitusu kültürel gereksinimle açıklayarak sadece kültürel alana değil, yeme içme alışkanlığı, bedenin kullanımı, evlilik stratejileri, gündelik hayata değen pek çok alanda görüyoruz. Bu çalışmanın konusu olan müzik ve beğenin inşasında habitusun rolü bulunmaktadır. Yapılan mülakatlardan Erhan Altunay'ın caza olan merakının başlangıcı da habitusa örnektir:

“Çocukluğum Üsküdar'da geçti İstanbul'da geçti tamamen. Saint Joseph mezunuyum. Tabi ailede büyük bir müzik arşivi vardı ben

¹⁷⁰ SWARTZ, *Kültür ve İktidar*, 144.

¹⁷¹ A.g.k., 154.

¹⁷² BOURDIEU, *Seçilmiş Makaleler*, 47.

küçükken. Genelde Latin ve Latin caz. O zaman long playerlar vardı diyebilirim ki Latin caz dinleyerek büyüdüm. Latin müziği dinleyerek. Daha sonra hayatımıza radyo-3 o zamanki adıyla TRT-3 girdi. Caz müziğiyle ilk TRT-3' te tanıştım o zamanlar rahmetli işte 1980'lerin başıydı. Tabi o zamanlar radyoda Erol Pekcan, Aykut Korel çok değerli caz duayenler vardı. Onlardan cazı dinleye dinleye caz müziğine aşına olduk.”¹⁷³

Bourdieu'nün habitus kavramından yola çıkarak “caz dinleme” ve de müziği beğeni anlamında bir ayırım işaretine doğru götürme daha doğrusu caz dinlemeyi öncelikle sosyalizasyon süreci ve sonrasında sosyal çevre eğitimden yola çıkarak bir yatkınlıklar sistemi olarak görmemiz mümkündür. Habitus “alan” kavramıyla birlikte açıklayabileceğimiz beğenilerin ayrımlaşmasında en önemli etmenlerden biridir demiştik. Cazın aktörlerini Bourdieu'nün kültürel üretim uzamı kapsamında yer verdiği alanlardan birine dâhil edersek; bu alanın sınırları ve eylemcileri ve alandaki pratiklerini oluşturan etmenleri de analiz etmek gerekir.

Yapılan mülakatlar ekseninde görüşmelerde caz dinleme habitusu ya aileden gelen bir yatkınlık ya sosyal çevre ve işle gelişen bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Görüşmecilerimizden Can İnandım'ın mülakatta belirttikleri buna örnektir: “Marmara Üniversitesi Halkla ilişkiler mezunuyum. Okulumu tabi çalıştığımından dolayı, yüksek lisansımı özellikle bayağı geç yapabildim. Kaldı hatta bitiremedim. Duruyordu tezim. Devamlı hayatım boyunca üniversiteye girdim. 18 yaşımdan itibaren hem çalıştım hem okudum. Bu kısır döngü içinde bu dönemlerde müzik sektöründe çalışmaya başladım. Müzikle ilk tanışmam sanırım 14-15 yaşlarında mahallemden dolayı abilerim, şimdiki arkadaşlarım ve dostlarımla olan ilişkilerden dolayı heavy metalle başladım.”¹⁷⁴ Yine görüşmecilerimizden Burak Sülünbaz'ın caza olan merakının başlangıcı da bu noktada önemli bir örnektir:

¹⁷³ Erhan ALTUNAY, Göztepe, 15.01.2017.

¹⁷⁴ Can İNANDIM, Kod Müzik- Kadıköy, 19.01.2017.

“Gündüzleri mimarlık yaparak para kazanan bu şekilde yaşamını sürdüren bir caz severim. Müziği çocukluğundan beri yaşamın merkezi haline getirmiş bir müziksever olarak iki cümlemin biri caz ve bir diğeri albümler olan insanım. Müzikle tanışmam çocuk yaşlarımda rock müzik dinleyerek başladı. Dönemin efsane grupları zihnimde güzel bir alt yapı kurmamı sağladı. Film müzikleri ve klasik müzikte eş zamanlı ilgi alanlarımdaydı. Filmlerde duyduğum çoğu müziğin caz müziği olduğundan habersiz büyük bir keyifle dinlerdim. Dinlediğim ilk müzikler arasında Fred Astaire’ in Cheek to Cheek yorumu gelir. Bu müziği Gabriel Yared’ in hazırladığı 1996 yapımı English Patient filminin müziklerinde dinleyebilirsiniz. Ardından Bernard Herrmann’ in Taxi Driver filmi için yaptığı müzikler gelir. Klasik müzik eserleri kulağımı iyice pişirmişti. Üniversiteye geldiğimde okulun Caz Klubüne takılmaya başladım. İlk olarak Pat Metheny, Miles Davis, John Coltrane’ den çıktım yola. Çok büyük bir açlıkla dinliyordum. Geceleri uykuda zihnin açık olduğundan bahsedilir bende inanırım. Uyku dâhil olmak üzere bazı günler 18 saatlere kadar caz dinleyip ilgilenen arkadaşlarla sohbetler ediyordum. Tabi olabildiğince okumaya ve yazı dilimi geliştirmeye de meraklıydım. Bununla beraber haftada en az bir klasik müzik konserini asla ihmal etmezdim. Klasik müzikten kopmuş bir caz dinleyici olabilmeyi mümkün görmüyorum. Ayakları sapasağlam yere basmış bir armoniye sahip olan bir müzik üzerine inşa edilen caz binasının sağlıklı bir müzik dinleyiciliğinde temel oluşturduğunu düşünüyorum.”¹⁷⁵

Bu çalışmada tartıştığımız caz arzı ve kültürel sermaye bağlamını ele aldığımızda, dinleyicilerin ötesinde profesyonellerinin cazı dinlemek için bir altyapı

¹⁷⁵Burak SÜLÜNBAZ, Taksim, 17.01.2017, 15.00.

olması gerektiğini ve böylece bir müzik türünü farklı bir şekilde yeniden alımlanmasına neden olduğunu görebiliriz. Caz müziği her ne kadar bugün zengin yaşam biçiminin bir menüsü olsa da; esasında Afrikalı kölelerin 1900’lü yıllarda Amerika’da başlattıkları doğaçlama bir müzik türü olarak biliniyor. Daha sonra pazarlanması, dağıtılmasıyla Avrupa’ya dünyaya yayılmış bir sektör oluşturmuştur. Yeni medya stilleri arasında trans medya ürünü olan yalnızca albüm değil, caz ikonlarının kıyafetleri, John Lennon gözlükleri, caz kulübünde yenen yemek ve pahalı şaraplar bu müziği salt müzik olmaktan çıkarıp bir yaşam biçimine dönüştürmektedir. Dolayısıyla entelektüel havası verme, evini buna göre dekore etme, yaşamın bir tür estetik sunumu sadece biyolojik bedenle sınırlı kalmayan konuşma biçimlerine en mahrem tavırlara kadar yansıyan bir tür yaşamı tasarlama, stil araştırması entelektüel alana girme ya da bu alanda kalmanın önemli bir parçasıdır.

5.3 Kültürel Sermaye İlişkisi Bağlamında: “Caz Arzı”

Çalışmanın ikinci bölümünde yeni seçkinleri incelemek adına Rıfat Bali’nin ekonomik sermaye sonucu dönüşen kesimini aktarmıştık. Caz piyasası onu alımlayan, üreten, satan üzerinden yeniden yeniden üretildiği için sektörün sadece iktisadi sermaye üzerinden gitmediğini kültürel sermaye gerekliliğini de yaptığımız mülakatlar sonucu akılda tutmak gerekiyor. Sembolik ve maddi sermaye açısından durumu göreceli olarak iyi olan herkes bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu mirası çocuklarına aktarmak ister. Bu durum sosyal aktörlerin bir dizi strateji geliştirmesine yol açar. Tüm toplumların temel özelliklerinden birini oluşturan bu kuşaktan kuşağa aktarım olgusu günümüzün modern ve yüksek derecede farklılaşmış toplumlarında özel bir biçim alır. Bu noktada sadece maddi zenginlik değil ama aynı zamanda unvan gibi sembolik zenginlikler de önemlidir. Mirasın yani sembolik ve maddi sermayenin aktarımı artık günümüzde nesnel mekanizmalara bağlıdır. Bu nesnel mekanik sistemler arasında okul başat konumdadır.

Bourdieu'ye göre öğrencilerin ve onların ailelerinin eğitim kurumlarına yaptıkları yatırım; ailelerin sahip oldukları mirası ve toplumsal pozisyonu çocuklarına aktarmak, yani yeniden üretim içindir. Aslında eğitim kurumları, verili toplumsal pozisyonların sosyal uzamda yeniden bir dağıtımını yapmaz. Tabii ki bazı okulda başarının olanın beraberinde getirdiği sosyal yükselme durumları vardır. Fakat bu tür durumlar oldukça nadirdir. İstatistiksel olarak pek önemli değillerdir. Temel olarak eğitim sistemi öğrencinin başta verili olan toplumsal pozisyonunu pek de değiştirmez. Bourdieu, eğitim sisteminin sadece mirasçıları hak edenlere dönüştürdüğünü söyler. Ama öte yandan bu dönüştürme işlemi de bir tür yansızlık maskesi altında yapar. Özetle okul ya da daha genel anlamıyla eğitim sistemi bir toplumda hali hazırda var olan toplumsal düzenin kabul görmesini ve yeniden üretimini sağlayan aynı zamanda da bu yeniden üretimi meşrulaştıran kurumdur. *Yeniden Üretim* adlı kitabında Bourdieu bu eşitsizliklerin meşrulaşmasından bahseder.

“Toplumsal ayrıcalıkları elde etmenin sahip olunan diplomalara gittikçe daha sıkı bir şekilde dayandığı bir toplumda Okul yalnızca, artık doğrudan ve açıkça aktarılamayan bir burjuva statüsünün göze batmadan miras alınmasını sağlamakla kalmaz. Burjuva toplumunun sosyodisenin, ayrıcalıklara, en büyük ayrıcalık olan ayrıcalıklı görünmeme ayrıcalığını bahşeden Okul, kültür meselelerinde mutlak mülksüzleştimenin mahrumları, tederisi ve toplumsal kaderinin doğal yetenek ya da liyakat noksanlıklarından kaynaklandığına her zamankinden daha kolayca inandırabilmektedir.” ¹⁷⁶

Görüşmecilerimizden Alper Çeker'in caz dinleme yatkınlığının temelinde kolejli olma ve dil yeteneğinden kaynaklı bir edim olmasından bahsetmesi tam da bu bağlamda anlaşılabilir:

¹⁷⁶ BOURDIEU, *Yeniden Üretim*, 260-261.

“Biz kolej eğitimi aldık, biz kolej eğitimi alanlar angla sakson müziğini iyi bilirler. Benim daha çocukluğumda üst sınıftan abiler, aralarında Rolling Stone plakları takas eden insanlardı. Bize İngilizce telaffuzu hocamız Beatles dinleterek öğretirdi. Sözcüklerin İngilizce telaffuzunu. Bu yüzden batı kaynaklı Anglosakson müziğini kolejliler iyi bilir. Onun dışında özel ilgim liseden sonra Levent Erseven’in yanında stüdyo imge dergisinde çalıştım ben. Daha sonra da stüdyo imge dergisinde editörlük yaptım. Levent Erseven Türkiye’de ilk defa müzik kitabı basan insandı. Bu işin öncüsüdür, daha sonra onun yanından ayrılanlar müzik kitabı yayınlamak işine devam ettiler. Orda tabii ki büyük bir deneyim oldu benim için özellikle 90’lı yıllarda Levent Erseven’in yanında çalıştığım yıllarda granj müziği yükselişeydi. Amerika’da Seattle müziği denilen granj müziği İngiltere’de de independent denilen yükselişeydi. İndi denilen bir müzik türü yükselişeydi, indi de independent kökünden gelen bağımsız plak şirketi bunlar.”¹⁷⁷

Yukarıdaki alıntıyı destekleyecek şekilde okulun sosyal eşitsizlikleri yetenek eşitsizliğine çevirerek bir tür sosyal olanı “doğallaştırdığından” “doğalmış gibi” gösterdiğinden bahsedebiliriz. Alper Çeker ile yapılan mülakatta eğitimin öneminin vurgulanması buradaki değerlendirmeleri doğrular niteliktedir:

“Yediklerinin fotoğrafını paylaşıyorlar, sürekli rakı kadehi paylaşıyorlar, (beyaz et balık yiyenler) öyle tabaklar paylaşıyorlar değil. Seçkinlik okumakla olan bir şeydir. Okuduklarıyla dinledikleriyle yolculuklarıyla seyahatleriyle, yolculuk da önemli bir şey. Yani mesela Türkiye’de seçkin görünmenin kurallarından biri de din karşıtı olmaktır veya din konusundaki cahilliktir. Biz her şeyi olmak yerine gibi olmak, olmak zordur ama gibi olmak çok kolaydır hep gibi oluyoruz.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ Alper ÇEKER, Altıkırkbeş yayınevi, Kadıköy, 15.01.2017.

¹⁷⁸ Alper ÇEKER, Altıkırkbeş yayınevi, Kadıköy, 15.01.2017, 15.30

Bu konuda benzer değerlendirmeler yapan görüşmecilerimizden Levent get sadece eğitim değil entelektüel altyapının da gerekliliğini vurgulamıştır:

“Biraz klasik müzik dinleyicisine benzetebiliriz cazı. Çünkü klasik müzik dinleyicisi çok. Doğru sözcükleri bulmak istiyorum ama.. Seçkinlik önemli bir şey. Neden seçkinlik, amamız lazım. Seçkin dinleyici bilinçli dinleyicidir. Çünkü araştırma yapar, dinleyeceği şeyi bilir veya onun bilinciyle gelir, o konseri izler. Konseri izlerken belli bir kültürü, o konuyla... İzleyici olmakla ilgili de kültürü vardır. Dinleyeceği şeyle de ilgili bir kültürü vardır. Dolayısıyla klasik müzik dinleyicisine benzer bir durumu da vardır. Ama tam da öyle de değildir. Caz dinleyicisinin biraz anlık keyifleri olan, caz çünkü belli bir türe benzemiyor ki. O kadar çok yüzü var ki cazın. Yani, Düşünün, cazın kaç tane türünü sayabilirsiniz? Çok var, ana akımlardan bahsetmiyorum. Yani bir de Gerçekten bazı akımlar var ki, onlara da girdiğimiz zaman çok fazla şey var. Haliyle Cazın bu kadar çok yüzü varken dinleyicisini de, belirli bir profile, kategoriye sokmak çok zor.”¹⁷⁹ “

Yaptığımız mülakatlar sonucu ve izlenen konserlerde görülen izlenimler ışığında caz expertizlerinin Bourdieu’nün deyimiyile yaşamı sluplaştırma ve naifleştirme yönünde bir yaşam tasarımı eğilimi görülmektedir. Yaptığımız görüşmecilerden Feridun Ertaşkan’ın caz dinleyenlerin yaşamlarında da naif insanlar olduğunu söylemesi Bourdieu’nn bu görüşünü destekler. Ertaşkan’ın bu görüşleri başka bir açılım anlamında da önemlidir, cazın kökeninin Afrikalı kölelerin haykırışları, feryatları olması ve grşmecilerimizin çoğunun politik bir yklemele caza başlamaları Ertaşkan’ın naiflik söylemine başka bir aı ile bakmamızı gerektiriyor. Sektörün dinamiklerinin bir anlamda dinleyiciye sunulan ürün üzerinden tekrar meseleye bakılırsa belirli bilince sahip naif kişilikli kişilerin caza yönelimi eğilimini oluşturduğunu görebiliriz. Bedene ve sağlığa hijyenik olarak tapınma, bedeni stilize etme ve tarz oluşturma gibi bir tavır halinde olan izleklerin bu halleri; Bourdieu’nün

¹⁷⁹ Levent ÖGET, Beşiktaş-Sahil, 14.01.2017, 19.00

muhtelif beğeni sistemlerinin oluşturulmasını temsil eder. Ortak beğenilerle oluşan toplumsal aynılaşmaya rağmen, kişilerin mevcut sınıfsal konumlarına bağlı olarak, hayat tarzları farklılıklarını bu şekilde korudukları açıklanabilir.¹⁸⁰

Orta ve üst sınıfların zaman içerisinde farklı müzik türlerini de dinleyebilmesi kültürel oburluk Peterson'un kavramıyla "kültürel omnivorluk"¹⁸¹ kadrajından bakarsak, tezimizdeki görüşmecilerin Peterson'un bu kavramına denk düşmediğini görebiliriz. Görüşmecilerin klasik müzik ve cazla etkileşim halinde olan rock ve metal dinlemeleri çok farklı türlere açık olmamaları "snob" sınıflandırmasına daha uygun düşmektedir. Yine bu bağlamda Leyla Diana Gücük'ün çocukluğuna dair anısında belirttiği gibi ailesiyle radyo dinlerken klasik müzik aralarında cazı keşfetmesi ve ailesinden izin alarak radyonun sesini açması bu duruma örnek verilebilir. Farklı müzik türlerine yönelim anlamında belki diğer görüşmecilere göre ideolojik duruşu açısından farklılık gösteren Musab Gündüz'ün cazla tanışması bu anlamda önemlidir:

"Müzikle tanışmam çocukluğumun berrak olmayan hatıralarının arasında yer almakta. Berrak olmayan diyorum çünkü ilk defa dinlediğim bir müziğin kendisini hatırlayamıyorum. Ama yetiştiğim ailenin kültürel olarak dindar bir aile geçmişi olması, ilk hatıralarımda dinlediğim ritimsel sesler zannediyorum ki Kuran'ın Arapça okunuşu idi. Anlayamama rağmen ritim ve sözün ezgisel söylemi çok etkilemişti beni. Sonrasında hatırladığım ilk ritimsel ezgiler arasında klasik Arap bacı şarkısı geliyor. Ardından zihnimde oluşan müziğe dayalı eserler genelde marş gibi söylenen İslami şarkılardır. Aklımda ilk kalan ve belki de bir müzik dinlediğimi bana ilk düşündüren parçalardan biri şu eserdir sanırım. Bu eserde dinlemiş olduğunuz marşın sözlerinin tesirinden uzun süreler çıkmamamın nedenlerini düşünmüştüm. Bu nedenler sanırım benim neden caz ve geri kalan müzikleri dinlediğimde temel

¹⁸⁰ Güney ÇEĞİN, Emrah GÖKER, Alim ARLI, Ümit TATLİCAN, Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi, 325-326.

¹⁸¹ Uğur Zeynep GÜVEN, "Beğeni Sosyolojisi Açısından Kültürel Tabakalaşma: Yeni orta Sınıf ve Yeni Medya", Sosyoloji Konferansları, 64.

*nedenini oluşturmakta. Çünkü sözleri ve anlatımı herhangi bir adaletsizliğe karşı olan bütün eserlerin zihnimde oluşturduğu bir duygu yoğunluğu vardı. Bu yoğunluk genelde adaletsizlik ile mücadele etme arzusuyla sanırım. Galiba caz'ın benim için bu haksızlığın İngilizce versiyonu ile anlatımı olduğu için değerli olduğudur. Biliyorum biraz karışık oldu ama galiba temelde caza meyil etmemin nedeni bu protest kültürün içinden geliyor olmam.*¹⁸²

Bourdieu'nün çalışmaları ekseninde beğeni ya da güzele yönelim esasında olumsuzlamadan, tamamen reddedilen gelir. Beğenin nesneleştiricisi nesnelleştirdiği ürünü açısından tüketiciyle aynı ilişkidir. Ürün onun zevkine uygun olabilir ya da olamayabilir bir beğeni nesneleştirme noktasında gerekli olan yeteneğe sahip olduğu kabul edilir.¹⁸³ Peki sanat eseri ile onu alımlayan arasındaki estetik mesafe nereden gelir? Bu sorunun cevabı eserin beğeni oluşturma özelliğinin yanı sıra diğer nesnelere olumsuzlanmasından da kaynaklanır.

“Kültürel açıdan hırslı olanların dediği gibi bir yapıtı içeriğinden bağımsız olarak beğenme eğilimi olarak meşru yapıtların talep ettiği bedava ve çıkar gütmeyen yatırımlara eğilimin eğitim sermayesiyle arttığını açıklamak için, estetik deneyimi ifade eden ve böylelikle onun oluşmasını sağlayan dilsel araçları ve referansları okul eğitiminin sağladığını söylemek yeterli değildir: Bu ilişkide doğrulanan şey estetik yatkınlığın geçmiş ve şimdiki maddi varoluş koşulları estetik yatkınlığın oluşumunun olduğu kadar yaşama geçirilmesinin aynı zamanda da ekonomik zorunluluklardan vazgeçme pahasına edinilebilecek olan kültürel sermayenin birikim koşuludur.”¹⁸⁴

Caz arzımızın iktisadi sermaye koşullarını değerlendirdiğimizde bir caz yazarı olmak ya da bir caz menajeri olmak için sürekli konserleri takip etmek, konser albümleri biriktirmek, yurt dışındaki konserleri takip etmek ve caz üzerine araştırmalar yapmak sadece ekonomik ve zaman anlamında bir adanmışlığı

¹⁸² Musab GÜNDÜZ, Kadıköy İstanbul Kitapçısı, 19.01.2017.

¹⁸³ BOURDIEU, *Sosyoloji Meseleleri*, 193.

¹⁸⁴ BOURDIEU, *Ayrım*, 86.

gerektirmiyor. Görüşmecilerimizden müzikolog Alper Maral'ın dediği gibi caz sevmemek diye bir şey olamaz, cazı yanlış bilmek olabilir. Bu görüşler, caz alanına girebilmek için yalnızca iktisadi sermaye değil aynı zamanda alana girebilmek için doğru kültürel sermaye biçimlerinin kullanılması görüşünü doğrular.

Bourdieu'nün sermaye biçimleri arasında kültürel sermaye önemli bir yer tutar. Kültürel sermaye, açısından cazın profesyonellerini değerlendirecek olursak habitusları kültürel sermayelerini doğrular niteliktedir. Bourdieu'nün kültürel sermaye biçimleri arasında kazanılan bilgiler anlamında alanlarında uzman olmaları hepsinde gözlemlenen tespitlerden biridir. Yine kültürel sermaye biçimlerinden devam edecek olursak; dili iyi kullanmaları Alper Çeker'in ifade ettiği gibi kolej kökenli olması yine Necati Tüfenk'in Boğaziçi mezunu olması bu savı doğrular niteliktedir. Kültürel sermaye biçimlerinden nesne bağlamında bahsedecek olursak; evinde çok güzel bir müzik sistemi olduğunu belirten Murat Beşer'in söylemleri de bunu onaylar niteliktedir. Yine görüşmecilerin sosyal dünyayı ve kodlarını iyi bilmesi, iyi unvan ve diplomalara sahip olmaları kültürel sermaye niteliği açısından önemlidir. Okul eğitiminin tek başına yetmediğini görüşmecilerimizden Kerem Görsev'in müziğe başlama hikâyesinde görebiliyoruz.

“İki kişi vardı idolüm zaten onun albümünü dinledikten sonra Bill Events... .Bu müzik tarzının bana bu müzik tarzı bana en çok hissettiren müzik, ondan sonra Bill Events 1980 de öldü 89 tane albümü var bende. 2013 yılında Prag'a giderek Prag Filarmoni orkestrasıyla to Bill Events... Bill Events albümü bile yaptım, şeyde de geçer o albüm. Ne derler. Dünya literatüründe de geçer bütün ünlü müzisyenlerin Bill Events'e yaptıkları albümler vardır işte benimki de bakın bil leventse yapılan albüm. En son yapılan albüm de. Kerem Görsev to Bill Events... Bill Events sayesinde bu müzik olayı onun dışında da dünyadaki tüm efsaneleri dinliyorum. Yeni jenerasyon dinliyorum,

ölmüşleri, kendi jenerasyonumu dinliyorum. Hepsini dinleyerek kendime bir sihir bulmaya çalışıyorum.”¹⁸⁵

Estetik beğeni, kendi beğenisini meşrulaştırıp diğer tercihlere tahammülsüzlükle oluşur demiştik. Farklı yaşam stillerinden iğrenme sınıflar arasındaki engellerin kuşkusuz en güçlülerinden biridir: Aynı toplumsal gruba mensup kişiler arasındaki evlilik bunu kanıtlar niteliktedir.¹⁸⁶ Bu meseleyi biraz daha açarsak; sosyal ilişkiler de caza olan estetik mesafe ve diğer türlere olan uzak mesafe de ortaya çıkar.

Cazın nasıl dinlenilmesi gerektiği ve ona ontolojik bir bağlantısızlıkla gayri ihtiyarı bir eğlence gibi algılanması eğlence ve kültürel edim ayrımının altının çizilmesine en güzel örnek Kerem Görsev’in bu konuda söyledikleridir. Yapılan mülakatta caz konserlerinin yeme-içme mekânlarında verilmesini doğru bulmaması bu duruma örnek verilebilir:

“Tabii caz müziği kulüplerde doğmuş bir caz müziğidir. Halka daha çok kaynaşıp ulaşması için ben 20 25 yıl caz kulüplerinde çaldım. Son yıllardır hep konser salonlarını tercih ediyorum onun da benim için kişisel bir nedeni var artık müzikle uğraşmak bir sanat eseriyle uğraşırken çalışırken etrafımda yürüyen insan da görmek istemiyorum garson da görmek istemiyorum yemek içmek de. Konser salonlarında hedef siz bilirsiniz CRR’ de insanlar biletini alır son dakika bir müziğe konsantre olur ben de o konsantre elektriğini alıp daha iyi performans sergilerim. Müzik konser salonlarında benim için daha mana kazanmaya başladı.”¹⁸⁷

Yukarıda Kerem Görsev’in değindiği gibi estetik hazza tam anlamıyla ulaşmak için tüm ihtiyaçların geride bırakılması uzun zahmetli bir süreçtir. Estetik hazza ulaşmak sanatın kendi kurallarından başka kurallara boyun eğmemesi, Bourdieu’nün

¹⁸⁵ Kerem GÖRSEV, Bebek Sahili, 16.01.2017, 13.30.

¹⁸⁶ BOURDIEU, *Ayrım*, 90-91.

¹⁸⁷ Kerem GÖRSEV, Bebek Sahili, 16.01.2017.

Kant'ın yaklaşımına benzer bir estetik yaklaşımına götürür bizleri. Estetik haz, Kant'ın deyişle herkes tarafından duyulması gereken saf haz saf denilen eğilimin oluşabileceği koşullara erişimi olanların ayrıcalığıdır.¹⁸⁸

Başkalarının bakışından rahatsız olmakla birlikte başkalarının bakışıyla var olan özne tipolojisine karşılık gelen estetik hazların ortak paydada buluşmasıdır. Başkalarıyla iletişim halinde olunan konser salonlarındaki birliktelikler buna örnektir.

Zygmunt Bauman'ın belirttiği gibi, kişi ile öteki arasındaki mesafe, ahlaki bir değerlendirme meselesi değil, estetik bir konudur. Bir başka deyişle, mesafeyi belirleyen uzaklaştırılan ötekinin özelliklerinden ziyade, mesafe koyanın, kendisine seçmiş olduğu yaşam tarzı, tüketim tercihleri ve beğenileridir.¹⁸⁹ Bauman'ın da belirttiği gibi estetik mesafe nesnenin özelliği gibi öznenin tercihidir ve başkalarının da benzer beğenileriyle oluşturulan yüzeysel uzlaşma dışında her şey dışarı itilir.

Yapılan mülakatlardan Alper Çeker'in Türkiye'deki caz dinleyicileri üzerine bu bağlamda yaptığı analiz önemlidir:

“Şimdi bak şöyle söyleyim Peral Jeam Grubu. Grubun solisti... Nusret Ali Fatih Khan ile birlikte yaptığı konserdi. Ve gazetelerde konserle ilgili müzik eleştirmenlerini okudum o dönemde. Oturarak müzik yapan insanları görmek Amerikalıyı şaşırtmış. Nusret Ali Fatih Khan'ı burada kimse bilmez. Pakistanlı falan dediğinde gerisini de kimse dinlemek istemez zaten. Müzikle anlayarak uğraşmak başka bir şey, seçkin görünmek için müzik ilgisi başka bir şey. Çünkü mesela ben usul çandım bilirim, müzik usullerini. Müzik evrenseldir, usuller birdir. Müziğin türü ne olursa olsun Heavy metal de olsa Blues da olsa ne dinliyorsan dinle, usuller evrenseldir, heavy metal yapan müzik grubu da davul yönetir... Tekke ilahileri mazhar vuran kişi yönetir aslında...

¹⁸⁸ BOURDIEU, *Akademik Akılın Eleştirisi*, 92-93.

¹⁸⁹ A.g.k., 137.

Böyle bir evrensel tarafı var. Onu radio head dinlerken mesela sofyan usulü bir şarkısını duyduğumda çok şaşırmıştım. Tekkede bizim vurduğumuz usullerdendi. En yaygın usullerden biridir tekke musikisinde sofyan. Demek ki bu gerçekten evrensel bir şeymiş diye düşünmüştüm o zaman. Anlayarak dinlediğin zaman tür farkı olmuyor o zaman ben şucuyum ben bucuyum...”¹⁹⁰

Buradan hareketle cazın kültürel meşruluğu meselesine değinecek olursak, caz dinlemenin sadece okul eğitimiyle değil sosyal çevre ve kültürel sermaye ile oluşan bir edim olduğu gerçeğine ulaşabiliriz.

Kültürel meşrulaştırma, muhalif pratiklerce gerçekleşir. Hakim söylem, meşru ve gayri meşru tanımı yapar. Belli kültürel pratiklerin gayrimeşru hale getirilmesi, elinde bu kültürel pratiklere temel oluşturacak türde sermaye biriktirmiş olan faillerin sembolik sermayelerini geçersiz veya değersiz kılabilir.¹⁹¹ Çalışma alanımızdaki profesyoneller ve müzisyenler ekseninde değerlendirecek olursak çoğunluğu caz dinlemek için kültürel sermaye gerekliliğini vurgulamıştır. Nardis Kulüp, CRR konser Salonu alanın iktisadi aktörleri olduğu için meseleye ekonomik sermaye açısından yaklaşmışlar, cazın sektörel olarak daha da yayılması için sponsorların öneminden bahsetmişlerdir. Yapılan çalışmada Erhan Altunay’ın radyoculuk yaptığı yıllarda yaşadığı tecrübe ise kültürel ve ekonomik sermayeyi aşan bir deneyimdir:

“Bakın 1960’larda çok ilginç bir anım var onu da anlatayım aslında. 1960’larda Türkiye’de kalburüstü çok caz dinleyicisi vardı. O zaman birçok müzisyen caz çalıyordu. Ve halk zaten caz dinliyordu küçük bir eğlence olarak. Bir anım var radyo programı yapıyorum bir tane dinleyicim var arıyor Erhan diyor Benny Goodman atsana bir Duke Ellington atsana deyip duruyor. Adamla iletişime geçtim ne yapıyor adam mermer işçisi ama pavyonlarda caz dinleye dinleye caz müziğine alışmış. Ve bütün hayatı caz müziği üzerine hani bir seçkinlik

¹⁹⁰ Alper ÇEKER, Altı-kırkbeş yayınevi, Kadıköy, 15.01.2017.

¹⁹¹ AYAS, **Müzik Sosyolojisi**, 139.

entelektüellik ya da hani çok büyük bir marjinal anlam yüklenmesi gerekmiyor caz müziğine. Yani o zamanın moda müziği orkestraların müziği severek dinlediğimiz müzik, 1980lerde evet belli bir klas imgesi gözükmeye başladı belli bir marjinal anlam yüklendi caz müziğine. Hâlbuki TRT 3 yayın yapan bir müzik bütün kitlelere ulaşan bir müzik.”¹⁹²

Görüşmecilerimizden Kerem Görsev’in yeni albüm çalışmasında kültürel sermaye ile birlikte ekonomik sermaye de eklenerek caz için yeniden üretim söz konusu: “1 Martta yeni albümüm çıkıyor ismi Spring Water. Los Angeles filarmoni ile gittim. Los Angeles ta dünya starlarıyla yaptım. Bill eventsin son dönemlerdeki davulcusu. Bunlar benim hep çocukluğumdaki ikonaları kahramanlarıydı. Şimdi onlar 1 Martta çıkıyor. İşte o caz plakalı arabada prodüksiyona gitti. Notaya döküldü onlar hep kendim yapıyorum sponsorum yok.” İki farklılaşma ilkesine, yani ekonomik sermaye ve kültürel sermayeye göre yapılan istatikselsel dağılım içindeki konumlarına göre dağılırlar. Bunun sonucu olarak, eyleyiciler bu iki boyutta birbirlerine ne denli yakınlarsa, o denli çok ya da tersine uzaklarsa, o denli az ortak şeyleri vardır. Kâğıt üzerindeki uzamsal mesafeler, toplumsal mesafelere tekabül eder.¹⁹³

Alper Maral ile yaptığımız mülakatta ise caz serüveninin başlama ve devamı noktasındaki kültürel sermaye ile şekillenen bir kariyerinin olması bu bağlamda önemlidir:

“70’li yıllarda her büyük şehirli arasında seçenekler arasında mandolin öğrenmek gibi bir şey vardı. Ailenin içinde de sağlam bir radyo derleyiciliği müzik dinleme pratiği olan bir şey annem öğretmen babam öğretim üyesi. Kabaca klasik müzik caz diyebileceğimiz müzik iklimi içinde yola koyuldum. İşte mandolinle enstrümanla ilk tanışıklık oldu ama yine de kilise orguydu tuhaf Türkiye için biraz sıra dışı

¹⁹² Erhan ALTUNAY, Göztepe, 15.01.2017.

¹⁹³ BOURDIEU, *Pratik Nedenler*, 18.

angajman onun da peşinde elektronik orgla başlayan bir müzisyenlik klavyecilik başladı.”¹⁹⁴

Estetik beğeninin temelindeki nadir olana yönelme anlamında caz beğenisi ayrıcalıklı konuma iten yönüyle Burak Sülünbaz’ın düşünceleri önemlidir:

“Caz bana göre kendinden önce gelen tüm müzikleri tamamlayan bir tür. Çıkış noktası olarak ezilen kesimin çığılığı olarak yola başlamış ama yolda ilerlerken enstrüman hakimiyetinin ön plana çıktığı yaratıcılığın dinleyici üzerinde etki bıraktığı geniş kolları olan bir çınar ağacına dönüştü. Caz müziğini saygıyla dinlerim hayatımda yaptığım bir eyleme ya da çalışmaya katık etmem. Müzik yerli yerinde dururken hayatımı onun çevresinde kurarım. Söz gelimi çalışma esnasında dinlenen bir müzik “arkada bir şeyler tıngırdasın” değildir benim için. Bir albümü dinlerken üzerine düşünürüm sadece bir parça değil bütünde bir ifadesi var mı? Hangi müzisyen önde hangisi geride ya da band leader yeterince demokratik mi? Müzisyenin diskografisinde bu albüm hangi yerde? Ya da müzik dünyası için bir kazanım mı yoksa plağın döndüğü bir tur hayatımızda bir kayıp mı? Tabi eğlenmeyi ihmal etmeyelim. Müzik eğitmeni Darius Milhaud bir seferinde müzisyenin ve müziğin misyonu üzerine tartışırken müzisyenin temel görevinin güzel enstrüman çalmak değil iyi bir melodiyi cebinize koyup size tüm gün bu melodiyi ıslıkla söyletmek olduğundan bahsetmişti. Öyleyse eğleneceğiz.”¹⁹⁵

Caz ezpertizleri ile seçkinlik ya da entelektüellik iddiası arasındaki ilişkide kitap okurken caz dinlemek, konser salonlarında ya da önemli caz kulüplerinde diğer eğlencelerden farklı bir şekilde ayakla müziğe tempo tutmak ya da hafif yerinde sallanmak gibi eğlenceden farklı bir kültürel dışa vurum tezahürleridir. Nasıl ki tarih kutsadığı geçmişi modern müzelere hapsedip, insanların önünde eğilmesini bekliyorsa, caz salonlarında adaba uygun hareket etmek, konser ortasında çıkmamak,

¹⁹⁴ Alper MARAL, Kadıköy-Rıhtım, 14.01.2017.

¹⁹⁵ Burak SÜLÜNBAZ, Taksim, 17.01.2017.

yine dinlerken alkış tutmamak gibi belli başlı görevleri yerine getirmek gibi misyon taşır.

Bourdieu'nün Sanat Sevda'nda belirttiği gibi burjuvanın tarihini kutsayıp müzelere hapsettiği koleksiyonculuk meselesi de tezimiz açısından önemlidir. Koleksiyon yöneticilerinin kamu koleksiyonlarını büyük bir iştahla koruma ve zenginleştirme içgüdüsünü koleksiyonculuğun yapısı olarak görmeleri ¹⁹⁶ Bourdieu'nün Freudyen bir mantıkla koleksiyonculuğu irdelemesi açısından önemlidir. Yaptığımız görüşmecilerin çoğunun albüm biriktirmeleri bu duruma örnektir. Bu görüşmecilerden Alper Maral'ın ifade ettiği gibi konser bileti biriktirmeleri, kendi arşivlerini oluşturmaları ve sunmaları açısından önemlidir.

“Koleksiyoner değilim ama sağlam bir arşivciyim deyim müzikolog külahıyla daha çok tanınıyorum son on yıldır en azından dolayısıyla çok iddialı diyebileceğim bir arşivim var hem, kayıtlar olsun hem de onları tamamlayan belgeler olsun. Atıyorum miles devis 1988 de Açık hava'da verdiği İstanbul festivalinin hayatımın en önemli anlarından biriydi. Konser bileti stüdyomda mikserin üstünde duru mesela. Diğerleri de festival kataloglarını içinde falan her şeyi saklayanlardan değilim de birkaç tane kilit konser bileti ya da aşağı yukarı her konserin program notu dokümanı en azından belli bir farkındalık döneminden itibaren durur bende.”¹⁹⁷

Nardis Kulüp işletmecisi Zuhale Focan'ın yedi bine yakın albümün olması caz arzı açısından bir başka bulgu hakkında bize ipuçları verebilir. Sektörün önemli aktörlerinin iyi bir entelektüel yapıya sahip olmaları, caz konusunda uzman olmaları ve iyi bir dinleyici olmalarını da beraberinde getiriyor.

Müzikten bahsetmek, kişinin genel kültürünün derinliğini ve evrenselliğini ortaya koymak için önemli bir fırsattır. Hiçbir şey insanın ait olduğu sınıfı doğrulaması

¹⁹⁶ BOURDIEU, Sanat Sevdası, 120.

¹⁹⁷ Alper MARAL, Kadıköy- Rıhtım, 14.01.2017.

noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir.¹⁹⁸

Bir tür hobi olan müziği zevkin dışında bir beğeni yapılanması olarak ele alırsak, ciddi eğitimlerin yanı sıra müzikten anlamamanın, seçkin beğenilerinin olması, koleksiyoner olma yani toplumsal statünün dışında ayrıca müzik zevkinin olması sosyal anlamda güvenilir olmanın, kültürlü olma ediminin bir statü arayışlarının yeni bir biçimidir.

Bu çalışmada tartıştığımız üzere bu sınıflandırmanın ve beğenin temeline müziğin iki farklı tüketim biçimine bağlı iki çeşit müzik kültürü edinim şekli vardır: Bir yandan, müziğe doğuştan aşinalık; diğer yandan da plak amatörünün pasif ve eğitim kaynaklı beğeni. Bunlar müzikle kurulan her biri diğerine göre düşünülen iki ilişkidir.¹⁹⁹

Bourdieu, kültürel sermaye kavramını açıklarken beğenilerin oluşumu ve kültürel gereksinimlerin yapılanmasında son dönemlerde habitustan yararlanmıştı. Habitus, biyolojik varlığımız gibi canlı bir kavramdır. Yok, farz etmek veya kesip atmaya çalışmak bir uzvumuzu kesmek gibi bizi eksiltir. Bourdieu'ye göre sadece habitusları nedeniyle pozitif ayrımcılık görenler değil, negatif ayrımcılık uygulanan şiddet simgesel şiddettir. Simgesel şiddet, itaat olarak bilinmeyen itaatleri, kolektif beklentilere toplumsal olarak aşılınmış inançlara dayanarak çekip çıkaran şiddettir.²⁰⁰

Caz dinlemek için okumak, müzik hakkında bilgiye sahip olmak gerekir. Caz konserlerinde ara verilmemesi ara olmadığını bilen dinleyicilere diğer dinleyicilerin zaman zaman baskı uygulaması buna örnektir. Konser salonundaki bu hissedilmeyen baskı örneğinden sembolik iktidarından biraz bahsetmek istersek; Bourdieu “sembolik iktidar” kavramını ilk kez Cezayir deneyimi sonucu geliştirdiği metod ile

¹⁹⁸ BOURDIEU, *Sosyoloji Meseleleri*, 185.

¹⁹⁹ A.g.k., 189.

²⁰⁰ BOURDIEU, *Pratik Nedenler*, 176.

gündelik yaşam arasında tutarlılık oluşturur. Sembolik iktidar, gündelik yaşamdan beden politikalarından siyasete sanata pek çok alana uygulanabilir. *Eril Tahakküm* adlı eserinde sembolik gücün bedene nakşeden dönüştürüldüğünden bahseder: “Sembolik güç doğrudan bedenler üzerinde ve herhangi bir fiziksel kuvvet olmadan uygulanan neredeyse büyü bir güç biçimidir; fakat bu büyü yalnızca bedenin derinliklerinde gizlidir. Sembolik iktidarın, yatkınlıkların pınar gibi fişkırmasına yol açacak, çok az enerji gerektiren bir tetikleme gibi iş görmesi, uzun bir beyne ve bedene naksetme faaliyetinin daha önceden kadınlar ve erkekler üzerinde yapılmış olması ve onların da buna tabi olmasından ileri gelir.”²⁰¹ Hükmedenler ile hükmedilenler arasında somut olarak göremediğimiz gizli itaat sözleşmesi var gibidir. Hükmedilenler dayatılan tahakküme çoğu zaman farkında olmadan uyarlar. Bu pratik eylemler çoğu zaman bedensel duygular veya tutku ya da hassasiyetler biçimini alır.

Yaptığımız mülakatlarda belli yaş gurubundakiler politik bir başkaldırı olarak başlamışlar ve dönemin radyosu TRT-3 ile caz ile tanışmışlar, orta yaşlarda olan otuzlu yaşlardaki kişiler ise ya sosyal çevreden ya aileden cazla tanışmışlar. Hepsinin ortak özelliği ise cazın onlar için farkında olmadan bir tutkuya dönüşmesidir. Görüşmecilerimizden Leyla Gücük’ün anlattıkları bu bağlamda anlaşılabilir:

“Caz benim için ne ifade ediyor dersen ilk aklıma gelecek şey, özgürlük. Ama disiplin de ayrıca. Yani bir disiplinin içinde özgür olmak. Belki ben de öyle olduğum için. Belli kalıp ve kurallarım var ve fakat bunun içinde özgürlüğümü yaşıyorum. Ha dersiniz ki, kalıp ve kurallar varsa özgürlük olmaz. Ayrıca konuşuruz. Caz bir tür sıra dışılık, Yelpazesini çok geniş bir tür caz ve insan kendine mutlaka bir yer edinebilir. Sevebileceği ve var olabileceği bir yeri vardır. Caz diğer müziklerden farklı bir yerde. Caz kapsayan, kucak açan, toleranslıdır,

²⁰¹ BOURDIEU, *Eril Tahakküm*, 54-55.

*caz sevgidir caz hüzündür, bir yanıyla neşedir. Caz hakikaten benim hayatım.*²⁰²

Caz habitusunu analiz edebilmek için görüşmecilerle yapılan mülakatlarda otodidakt ya da diplomalı fark etmeksizin yaşları elli ve üzeri olanlar TRT-3 ile birlikte cazla tanışmış ve de caza politik yüklemle yaklaşmışlardır. Ontolojik keşif ya da tutku olarak cazı tanımlayan ve yaşları 25-35 yaş arası kişilere Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramlarıyla bakıldığında okul ve sosyalizasyonun etkisinin çok büyük olduğu görülmüştür. Bourdieu'ye göre sembolik bir şiddet aracı olan dilin piyasanın aktörlerinde oldukça etkindir ve dile olan hâkimiyetleri yabancı müzik aşinalığını pekiştirmiştir. Görüşmecilerin aileden gelen miraslarının yanı sıra evlilikleri, gittikleri mekânlar ve günlük kültürel edimleri sanatla karşılaşma olasılıklarını artırmış ve aileden gelen habituslarını başka konumlara kaydırmışlardır. Bourdieu'nün alanın etkisinin habitusla birlikte dönüşmesi üzerinden konuya yaklaşırsa alanı muhafaza edenler, bir sonraki nesle aktarım, müziğe adanmışlık ve de bir bedel ödenmesi konusundaki hassasiyetleri yapılan çalışma için önemli ipuçları vermektedir.

Bourdieu'nün alan analizinde aynı sınıfa ait kişilerin aynı mekânlar arasında bağıntısal olarak dolaşmaları, farklı sınıflardaki kişilerin matematiksel olarak karşılaşmalarının mümkün olmaması savı da tezimizi doğrular. Yapılan görüşmelerde görüşmecilerin yaşam alanlarının Kadıköy, Beşiktaş çevresinde oluşması bu duruma örnektir.

²⁰² Leyla Diana GÜCÜK, Kadıköy, 15.01.2017.

6. SONUÇ

Bourdieu sosyolojisi, eylem halindeki düşünce fikrinden ilerler. Klasik sosyolojinin zıtlıklarını aşarak çift nesnellikle meseleleri tartışır. Olması gereken değil olanı anlama çabası üzerinden giden daha derinden analizler sunar. Bourdieu, kendi metodolojisini geliştirirken hiçbir kavramı ve kuramı dışlamaz.

Hazırlamış olduğumuz tez, Bourdieu'nün örtük iktidar yapılanmalarını ortaya seren yaklaşımından hareketle İstanbul'da caz arzını oluşturan aktörleri kültürel sermaye ekseninde analiz etmiştir. Buna göre kulüp işletmecisi, müzisyen, menajer, müzik yazarı, akademisyen ve aynı zamanda da dinleyici olan on altı kişi ile yapılan derinlemesine mülakatlarda Bourdieu'nün tarihsel arka plan savıyla habitusları irdelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde sanatın sosyolojiyle karşılaşma evreleri farklı disiplinlerin sanata yaklaşım biçimleri, sanatın iktidar karşısındaki konumu tartışılmıştır. Sanat sosyolojisinin tarihsel çizgisinde özellikle müzik sosyolojisi için çok önemli olan alımlama estetiğinden beğenilerin arkasındaki yatkınlıkların peşine düşmemizi öneren Bourdieücü sosyolojiye kadar geniş bir yelpazeyi tartıştık. Weber'in müzik üzerine çalışmaları, Adorno ile bağlantısı, Adorno'nun caza olan mesafesi, kitlelerden seyirciye giden bir seyirci morfolojisi analizi ve Bourdieu'nün sosyolojisi bu bölümün ana hatlarını oluşturdu.

Sonraki bölümde Türkiye'de caz serüveni ve Türkiye'deki caz sektörü incelenmiştir. Türkiye'de cazın gelişimi, sektördeki profesyoneller üzerinden değerlendirilmiştir. Yine CRR Konser Salonu eski genel sanat yönetmeni, CRR Konser Salonu Basın ve Halkla İlişkiler Sorumlusu, caz menajerleri ve kulüp işletmecileriyle cazın Türkiye'deki sektörel durumu ortaya konulmuş ve caz yazarları ile yapılan mülakatlar sonucu ise de Türkiye'deki caz dinleyici profili saptanmaya çalışılmıştır. Yapılan görüşmelerde Türkiye'deki caz dinleyicilerinin iki grupta yer aldığına değinilmiştir. Birinci gruptakiler gerçekten caz tutkusu olan kemikleşmiş belli sayıdaki bir dinleyici kitlesiyken; ikinci grup daha

devingen ve popülist yönelimleri olan seçkinci görünme çabasında olan konserden çok orada olma mekânda yer alma görünür olma duygusuyla hareket eden kesimdir. Yine yapılan mülakatlarda Türkiye'deki caz dinleyicilerinin belli noktaya gelmesinde TRT-3 ve İKSV caz festivalinin önemine değinilmiştir.

CRR Konser Salonunun önemli ayaklarından biri konserlerin tanıtımıdır. Seyirci katılımından çok konserlerin tanıtımının ulusal basında yer alması, tamamen belediye tarafından fonlanan salon için oldukça başarı kabul ediliyor. Bilet satışlarından kar elde etmemesi ve prestij amaçlı yapılan konserlerde sembolik kar elde edilmesi amaçlandığı saptanmıştır.

Son bölümde ise Bourdieu kavramlarıyla tez kapsamında yapılan mülakatlar irdelenmiştir. Tezin üçüncü ve dördüncü bölümünde mülakatlara yer verilmiş olup, üçüncü bölümde caz sektöründeki profesyonellerce Türkiye'deki caz profili tartışılmış, son bölümde ise caz piyasası üzerinden Bourdieu kavramlarıyla habitus, alan sermaye ekseninde caz expertizleri ile yapılan mülakatlar etrafında analiz edilmiştir.

Bourdieu'nün iradeli refleks olarak tanımladığı habitus, yapmış olduğumuz tezdeki görüşmelerde gözlemlenmiştir. Yapılan mülakatlarda demografik göstergeler üzerinden caz piyasasındaki aktörlerin kültürel mirasları analiz edilmiştir. Bir iki örneğin dışında mülakatlarda gözlemlenen eğitilmiş ailelerin çocukları olmaları, lisans ve üstü okullardan mezun olmaları, Anglosakson kültürüyle yetişmeleri, iyi derecede dil bilmeleri ve dile olan hâkimiyetleri, bibliyoman denebilecek derecede okuma yapmaları ve entelektüel alt yapıları onların kültürel sermayelerini oluşturmaktadır. Yapılan mülakatlardan bir iki örnekte ise aileden gelme bir donanımdan ziyade okuldan alınan bir aşinalıkla caza yaklaşımları saptanmıştır.

Bourdieu, entelektüelleri, yaşamlarını kendi bilinçli tercihlerinin sonucu oluşturmuş olduğuna inanmaları üzerinden eleştiriyor. Bourdieu'nün bu savından hareket ettiğimizde yaptığımız mülakatlarda caz tutkusunun esasında kendi

bilinçli tercihlerinin ötesinde aileden ya da okuldan alınan arkaik kültürel yapılanmasından kaynaklandığını saptadık.

Bourdieu'nün özellikle alan kavramı üzerinden alanın inşası, sınırları, alandaki mücadeleler, iktidara göre konum almaları yaptığımız tezin saha kısmında da görülmüştür. Caza yeni yeni ilgi duyanların cazın referans noktasındaki kişiler tarafından hizaya çekilmeleri, sınıfa mensup olmaları için adanmışlıklarını göstermeleri gibi bulanık sembolik kriterler gözlemlenmiştir. Cazın sadece bir müzik türü olmadığı bir sosyalizasyon ve yaşam biçimi olduğu hatta caz aktörlerinin habituslarının Bourdieu'nün söylediği gibi bir yerden başka yere taşınması da sıklıkta rastlanan olgulardan biri olmuştur. Bourdieu'nün bahsettiği uyum kavramı önemli bir kavramdır. Sembolik şiddetin doğrudan bilinir bir şiddet olmasının ötesinde farkında olunmadan yapılan davranıştan başka bir eylem pratiğiyle karşılaşıldığında tepki görülmesi meselesidir.

Bourdieu'nün esasında ilgilendiği tartıştığı mesele öyleymiş gibi görünen insanların zevklerinin analizi değildir. Daha doğrusu onun sorunsalı bu kadar basit değildir, Bourdieu gerçekten bir sanat eserine tutkuyla bağlı olan insanların farkında olmadan yaptıkları davranışlarının temelindeki sermaye yapılanmalarını üç boyutlu bir uzamda matematiksel olarak haritalandırıyor. Bourdieu, farklı iktidar yapılanmalarındaki görünmeyeni matematiksel bir biçimde ortaya koyuyor. Sanata olan tutkunun ilk görüşte aşktan çok farklı olduğunu hazzın öğrenilen eğitilen aşına olunan bir şey olduğunu bizlere gösteriyor.

Tüm bu genel saptamaların ötesinde bulgularımızı daha somut örnekler üzerinden toparlayacak olursak, müzikolog unvanına sahip olduğu için Alper Maral sembolik olarak bir kültürel sermayeye sahip iken; Kerem Görsev, Diana Gücük, Burak Sülünmaz aileden gelen kültürel sermayeye sahiptir Alper Çeker, Alper Maral, Murat Beşer okulla edinilen kültürel sermayeye sahip iken; aynı zamanda kendi disiplinlerinin ötesinde farklı disiplinlerden beslenerek alana girdikleri için Bourdieu'nün sınıflandırmasına göre otodidaktır. Alanı iktisadi sermayesi ile muhafaza etmeye çalışan aktörler Nardis Kulüp, İKSV, CRR

Konser Salonu iken, alandaki konumu itibariyle hem icracı hem iktisadi ve hem de kültürel sermayesi daha üst sınırlarda yer alan Kerem Görsev görünmektedir. Kültürel sermaye açısından alana hakim olarak müzikolog Alper Maral, yine zaman zaman iktisadi ve kültürel sermaye açısından devinim halinde olan Feridun Ertaşkan örnek verilebilir. Alanın içindeki devinim açısından İKSV başlangıcından bu yana başat konumda iken 2014 yılında CRR konser Salonu'nda başlayan Şubat Cazı programı ile CRR de yıllardır pek çok türde konserler veren ve görüşmecilerimiz tarafından “kutsal mabed” olarak kabul edilen salon alandaki yerini güçlendirmeye başlamıştır.

Dolayısıyla bu tezde alandaki profesyonellerin çoğunlukla iktisadi sermayesi kültürel sermayesi ile orantılı iken; alanın sadece iktisadi sermaye ile güçlendirilemeyeceği, alandaki profesyonellerin kültürel sermayelerinin ve habituslarının alanı yayılımcı bir hale getirmeye doğru ittiği, yine alana giriş alanı muhafaza ve alandaki konumu koruma açısından adanmışlık gerekliliği saptanmıştır. Caz müziğini çok iyi bilmenin dinleyiciye ulaşabilmenin, alanın yeniden yeniden üretiminin kültürel sermaye ilişkisi saptanmış, alanın alımlayıcılarının Türkiye'deki genel profili ve onlara sunulan tür müzik bir müzik türü olmaktan öte beğeni ayrımına giden bir bakış açısıyla pazarlandığı da saptanmıştır. Dolayısıyla bu tezi güçlü kılan; İstanbul'daki caz arzının tanıtımcısı, menajeri, müzisyeni, müzik yazarı, işletmecisi, müzikoloğu, teknik organizatörü ile birlikte sadece matematiksel veriler, bütçeler bazında değil; profesyonellerin dolayısıyla da caz sektörünün derinliklerinde farklı iktidar yapılanmalarını ortaya çıkarmasıdır.

**7. EK-1: CRR KONSER SALONU OCAK –MAYIS 2016 TOPLAM
BİLET SATIŞ HASILATI**

Ocak 2016

%18 KDV

all KDV included

| | |
|-----------------------------|---------------------|
| Toplam Hasılat | 79.050,00 TL |
| Kredi Kart Komisyonu | 1.210,06 TL |
| Bakiye | 77.839,94 TL |

Biletix'in Keseceği Fatura

| | |
|---------------------|--------------------|
| KK Komisyonu | 1.210,06 TL |
| Toplam | 1.210,06 TL |

MÜŞTERİNİN KESECEĞİ FATURA

| | TOPLAM | BİLET BEDELİ | KDV |
|----------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| %18 KDV | 77.839,94 TL | 65.966,05 TL | 11.873,89 TL |

Subat 2016**%18 KDV****all KDV included****Toplam Hasılat 352.872,00 TL****Kredi Kart Komisyonu 5.755,42 TL****Bakiye 347.116,58 TL****Biletix'in Keseceği Fatura****KK Komisyonu 5.755,42 TL****Toplam 5.755,42 TL****MÜŞTERİNİN KESECEĞİ FATURA**

| | TOPLAM | BİLET BEDELİ | KDV |
|----------------|----------------------|----------------------|---------------------|
| %18 KDV | 347.116,58 TL | 294.166,59 TL | 52.949,99 TL |

Mart 2016**%18 KDV****all KDV included**

| | |
|-----------------------------|----------------------|
| Toplam Hasılat | 186.666,00 TL |
| Kredi Kart Komisyonu | 2.937,07 TL |
| Bakiye | 183.728,93 TL |

Biletix'in Keseceği Fatura

| | |
|---------------------|--------------------|
| KK Komisyonu | 2.937,07 TL |
| Toplam | 2.937,07 TL |

MÜŞTERİNİN KESECEĞİ FATURA

| | TOPLAM | BİLET BEDELİ | KDV |
|----------------|----------------------|----------------------|---------------------|
| %18 KDV | 183.728,93 TL | 155.702,49 TL | 28.026,45 TL |

Mayıs 2016**%18 KDV****all KDV included**

| | |
|-----------------------------|--------------------|
| Toplam Hasılat | 82.582,00 ₺ |
| Kredi Kart Komisyonu | 1.265,67 ₺ |
| Bakiye | 81.316,33 ₺ |

Biletix'in Keseceği Fatura

| | |
|---------------------|-------------------|
| KK Komisyonu | 1.265,67 ₺ |
| Toplam | 1.265,67 ₺ |

MÜŞTERİNİN KESECEĞİ FATURA

| | TOPLAM | BİLET BEDELİ | KDV |
|----------------|--------------------|---------------------|--------------------|
| %18 KDV | 81.316,33 ₺ | 68.912,14 ₺ | 12.404,19 ₺ |

8. EK-2: 2016 CRR Konser Salonu Programı Şubat Cazı Bütçe Detayları

| KONSERLER | TUTARI (TL) |
|--|---------------------|
| 11 ŞUBAT OKAY TEMİZ 13. RİTMİN GÜNÜ | |
| KAŞE | 62.500,00 TL |
| YOL | |
| 3 Economy Class Londra-İstanbul-Londra | 2.100,00 TL |
| KONAKLAMA | |
| 3 Single 3 Gece 5* Otel | 2.322,54 TL |
| TRANSFER | |
| 1 Minibüs 12 Kez | 840,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | |
| 2. SINIF MENÜ | 1.625,00 TL |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | |
| HOST-HOSTES | 632,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PİYANO AKORDU | |
| BROŞÜR BASIMI | 400 TL |
| | 70.506,54 TL |
| | |
| 20 ŞUBAT LEE KONITZ & WALTER LANG | |
| KAŞE | 160.500,00 TL |
| YOL | |
| | |
| KONAKLAMA | |
| 1 Suit 2 Gece 5* Otel | 1.214,40 TL |
| 5 Single 2 Gece 5* Otel | 2.580, 60 TL |
| TRANSFER | |
| 3 Adet Binek Araç Temini | 600, 00 TL |
| 1 Otobüs 6 Kez | 1.500,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | |

| | |
|--|----------------------|
| 2. SINIF MENÜ | |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | |
| HOST-HOSTES | 632,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PİYANO AKORDU | 320,00 TL |
| BROŞÜR BASIMI | 400,00 TL |
| | 164.653,40 TL |
| | |
| 21 ŞUBAT AL DI MEOLA | |
| KAŞE | 176.740,00 TL |
| YOL | |
| | |
| KONAKLAMA | |
| | |
| TRANSFER | |
| 3 Adet Binek Araç Temini | 600,00 TL |
| 2 Otobüs 6'şar Kez | 3.000,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | 25,00 TL |
| 2. SINIF MENÜ | |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | 40,00 TL |
| HOST-HOSTES | 790,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PİYANO AKORDU | |
| BROŞÜR BASIMI | 400 TL |
| | 181.682,00 TL |
| | |
| 22 ŞUBAT TORTOISE & THE EX | |
| KAŞE | 173,580,00 TL |
| YOL | |
| 9 Economy Class Amsterdam-İstanbul-Amsterdam | 5.850,00 TL |
| KONAKLAMA | |
| 7 Single 3 Gece 5* Otel | 5.419,26 TL |

| | |
|---|----------------------|
| 12 Single 2 Gece 5* Otel | 6.193,44 TL |
| TRANSFER | |
| 3 Minibüs 8'er Kez | 1.680,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | |
| 2. SINIF MENÜ | |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | |
| HOST-HOSTES | 790,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PIYANO AKORDU | |
| BROŞÜR BASIMI | 400 TL |
| | 20.419,70 TL |
| | |
| 23 ŞUBAT ANTHONY STRONG | |
| KAŞE | 158.000 TL |
| YOL | |
| 1 Business Class Londra-İstanbul-Londra | 3.400,00 TL |
| 5 Economy Class Londra-İstanbul-Londra | 2.750,00 TL |
| KONAKLAMA | |
| 5 Single 2 Gece 5* Otel | 2.580,60 TL |
| TRANSFER | |
| 1 Otobüs 6 Kez | 1.500,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | |
| 2. SINIF MENÜ | |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | |
| HOST-HOSTES | 790,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PIYANO AKORDU | |
| BROŞÜR BASIMI | 400 TL |
| | 169.508,00 TL |
| 24 ŞUBAT CARO EMERALD | |
| KAŞE | 156.400,00 TL |

| | |
|--|----------------------|
| YOL | |
| 2 Business Class Amsterdam-İstanbul-Amsterdam | 7.000,00 TL |
| 2 Economy Madrid-İstanbul-Madrid | 2.100,00 TL |
| 14 Economy Class Amsterdam-İstanbul-Amsterdam | 17.500,00 TL |
| KONAKLAMA | |
| 1 Suit 2 Gece 5* Otel | 1.214,40 TL |
| 17 Single 2 Gece 5* Otel | 8.774,04 TL |
| TRANSFER | |
| 1 Minibüs 10 Kez | 700,00 TL |
| 3 Adet Binek Araç Temini | 600,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | 450,00 TL |
| 2. SINIF MENÜ | |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | 40,00 TL |
| HOST-HOSTES | 790,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PIYANO AKORDU | |
| BROŞÜR BASIMI | 400,00 TL |
| | 196.055,44 TL |
| | |
| 25 ŞUBAT CRR CAZ ORKESTRASI & KAAN YILDIZ | |
| KAŞE | 47.800,00 TL |
| YOL | |
| | |
| KONAKLAMA | |
| | |
| TRANSFER | |
| | |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | |
| 2. SINIF MENÜ | 390,00 TL |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | 80,00 TL |
| HOST-HOSTES | 79,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |

| | |
|---|-----------------------|
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PİYANO AKORDU | 320,00 TL |
| BROŞÜR BASIMI | 400,00 TL |
| | 49.156,00 TL |
| | |
| 26 ŞUBAT HIROMI & STANLEY CLARKE | |
| KAŞE | 177.000,00 TL |
| YOL | |
| 2 Business Class Madrid-İstanbul-Madrid | 9.400,00 TL |
| 4 Economy Class Madrid-İstanbul-Madrid | 4.200,00 TL |
| KONAKLAMA | |
| 2 Suit 3 Gece 5* Otel | 3.643,20 TL |
| 4 Single 3 Gece 5* Otel | 3.096,72 TL |
| TRANSFER | |
| 2 Minibüs 6 Kez | 840,00 TL |
| 3 Adet Binek Araç Temini | 600,00 TL |
| SAHNE ARKASI CATERING | |
| 1. SINIF MENÜ | |
| 2. SINIF MENÜ | |
| KESME BUKET ÇİÇEĞİ | 80,00 TL |
| HOST-HOSTES | 790,00 TL |
| FOTOĞRAF ÇEKİMİ | 87,00 TL |
| KAMERA ÇEKİMİ | |
| PİYANO AKORDU | |
| BROŞÜR BASIMI | 400 TL |
| | 200.136,92 TL |
| GENEL TOPLAM | 1.052.117,6 TL |

9. EK-3: Biletix Satış Raporu

Al Di Meola

| | | |
|-----------------------------|--|--------------------|
| Etkinlik Kodu / İsmi | TCR20 | Al Di Meola |
| Mahal Kodu / İsmi | CR | CEMAL REŞİT REY |
| Mahal Kapasitesi | 861 | |
| Gösteri Kodu / Tarihi | 001 | |
| Satış Başlama Tarihi | | |
| Satış Bitiş Tarihi | 21 Feb 16 08:00PM | |
| Müşteri | İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Tic. A.Ş. | |
| İlgili Kişi | Maltepe Mahallesi Topkapı Şehir Parkı Osmanlı Evleri | |
| Banka Detayları | 34010 Topkapı / Zeytinburnu / İST Davutpaşa VD. 481 002 6689 | |
| Hesap Numarası | GARANTİ BANKASI / TR18 | |
| Ödeme Günü | 0006 2000 0680 0006 2988 49 | |
| Kredi Kartı Komisyon Oranı | 1,5%+KDV | |
| TL / USD Döviz Kuru | | |

Nakit Satışlar

| Fiyat Kategorisi | Bilet Bedeli | Biletix Satışı | Ana Gişe Satışı | Toplam | |
|---------------------------|--------------|----------------|-----------------|--------------|-----------------|
| | | | | Bilet Satışı | Bilet Gelirleri |
| 1.Kategori | 130,00 | 6 | 4 | 10 | 1300,00 |
| 2.Kategori | 90,00 | 7 | 4 | 11 | 990,00 |
| 3.Kategori | 60,00 | 0 | 1 | 1 | 60,00 |
| 60 + | 40,00 | 2 | 5 | 7 | 280,00 |
| Öğrenci | 40,00 | 0 | 12 | 12 | 480,00 |
| 1.Kategori Grup İndirimli | 104,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| 2.Kategori Grup İndirimli | 72,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| 3.Kategori Grup İndirimli | 48,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| TOPLAM | | 15 | 26 | 41 | 3110,00 |

Kredi Kartlı Satışlar

| Fiyat Kategorisi | Bilet Bedeli | Biletix Satışı | Ana Gişe Satışı | Toplam | |
|------------------|--------------|----------------|-----------------|--------------|-----------------|
| | | | | Bilet Satışı | Bilet Gelirleri |
| 1.Kategori | 130,00 | 220 | 11 | 231 | 30030,00 |
| 2.Kategori | 90,00 | 232 | 43 | 275 | 24750,00 |

| | | | | | |
|---------------------------|--------|-----|-----|-----|----------|
| 3.Kategori | 60,00 | 161 | 24 | 185 | 11100,00 |
| 60 + | 40,00 | 16 | 41 | 57 | 2280,00 |
| Öğrenci | 40,00 | 0 | 22 | 22 | 880,00 |
| 1.Kategori Grup İndirimli | 104,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| 2.Kategori Grup İndirimli | 72,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| 3.Kategori Grup İndirimli | 48,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| TOPLAM | | 629 | 141 | 770 | 69040,00 |
| Kredi Kart Komisyonu | | | | | 1222,01 |

Toplam

| Fiyat Kategorisi | Bilet Bedeli | Biletix Satışı | Ana Gişe Satışı | Toplam | |
|---------------------------|--------------|----------------|-----------------|--------------|-----------------|
| | | | | Bilet Satışı | Bilet Gelirleri |
| 1.Kategori | 130,00 | 226 | 15 | 241 | 31330,00 |
| 2.Kategori | 90,00 | 239 | 47 | 286 | 25740,00 |
| 3.Kategori | 60,00 | 161 | 25 | 186 | 11160,00 |
| 60 + | 40,00 | 18 | 46 | 64 | 2560,00 |
| Öğrenci | 40,00 | 0 | 34 | 34 | 1360,00 |
| 1.Kategori Grup İndirimli | 104,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| 2.Kategori Grup İndirimli | 72,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| 3.Kategori Grup İndirimli | 48,00 | 0 | 0 | 0 | 0,00 |
| TOPLAM | | 644 | 167 | 811 | 72150,00 |
| C.C Commission | | | | | 1222,01 |

| | |
|----------------------------|----------------|
| all KDV included | |
| Toplam Hasılat | 72150,00 |
| Kredi Kart Komisyonu | 1222,01 |
| Bakiye | 70927,99 |
| Biletix'in Keseceği Fatura | |
| KK Komisyonu | 1222,01 |
| Toplam | 1222,01 |

10. EK-4: GÖRÜŞMECİLER LİSTESİ

| NO | GÖRÜŞMECİNİN ADI SOYADI | YER/ TARİH | GÖRÜŞMECİNİN SEKTÖRDEKİ KONUMU |
|----|----------------------------|---|---------------------------------------|
| 1 | ALPER ÇEKER | 6.45 Yayınevi-Kadıköy, 15.01.2017. | MÜZİK YAZARI |
| 2 | ALPER MARAL | Kadıköy, Rıhtım, 14.01.2017. | MÜZİKOLOG |
| 3 | BURAK SÜLÜNBAZ | Taksim, 17.01.2017. | CAZ YAZARI |
| 4 | CAN İNANDIM | Kod Müzik, Kadıköy, 19.01.2017. | MENAJER |
| 5 | EMRE ADAM | 19.01.2017 | YAZAR |
| 6 | SÜMEYRA GÜMRAH TELTİK | Göztepe, 15.01.2017. | CRR Konser Salonu Basın Danışmanı |
| 7 | FERİDUN ERTAŞKAN | TRT İstanbul Radyosu, 18.01.2017. | CAZ KOLİK Kurucusu ve Yapımcısı |
| 8 | MURAT BEŞER | Taksim- İstiklal Caddesi, 18.01.2017. | MÜZİK YAZARI |
| 9 | MUSAB GÜNDÜZ | Kadıköy, İstanbul Kitapçısı, 19.01.2017 | YÖNETMEN |
| 10 | NECATİ TÜFENK | Kod Müzik, Kadıköy, 19.01.2017. | MENAJER |
| 11 | ZUHAL FOCAN | Nardis Caz Kulübü, Galata, 18.01.2017. | NARDİS KULÜP İŞLETMECİSİ |
| 12 | LEYLA DİANA GÜCÜK | Kadıköy, 15.01.2017. | Radyo Programcısı |
| 13 | OZAN BİNİCİ | Topkapı Kültür A.Ş, 17.01.2017. | GENEL SANAT YÖNETMENİ |
| 14 | KEREM GÖRSEV | Bebek Sahili, 16.01.2017, 13.30. | MÜZİSYEN |
| 15 | LEVENT ÖGET | Beşiktaş-Sahil, 14.01.2017, 19.00. | MÜZİK YAZARI |
| 16 | ERHAN ALTUNAY | Göztepe, 15.01.2017. | MÜZİK YAZARI |

11. KAYNAKÇA

a) Kitaplar

- ADORNO, Theodor (2016), **Kültür Endüstrisi**, çev. Mustafa Tüzel vd., İletişim Yayınları İstanbul.
- AKYOL, Batu (2016), **Caz Çok Zor**, Kara Plak Yayınları, İstanbul.
- AYAS, Güneş (2016) **Müzik Sosyolojisi**, Doğu Kitabevi, İstanbul.
- BADIO, Alan (2013), **Başka Bir Estetik**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.
- BALİ, Rıfat (2015), **Tarz-ı Hayattan Life Style'a**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2010), **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri**, çev. Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İletişim Yayınları İstanbul.
- BECKER, Howard S. (2013), **Sanat Dünyaları**, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BERGEROT, Franck (2004) **Tarih Boyunca Caz**, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Ankara.
- BOURDIEU, Pierre (1997), **Toplumbilimin Sorunları**, çev. Işık Ergüden, Kesit Yayınları, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre - PASSERON, Jean Claude (2014), **Varisler: Öğrenciler ve Kültür** çev. Levent Ünsaldı vd. Heretik Yayıncılık.
- BOURDIEU, Pierre (2015), **Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, çev. Derya Fırat Şannan-Ayşe Günce Berkkurt, Heretik Yayınları, Ankara.
- BOURDIEU, Pierre (2013), **Seçilmiş Metinler**, çev. Levent Ünsaldı, Heretik Yayınları, Ankara.
- BOURDIEU, Pierre - WACQUANT, Loic (2016), **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. Nazlı Öktem, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre (2015), **Dünyanın Sefaleti**, Heretik Yayınları, Ankara.
- BOURDIEU, Pierre - PASSERON, Jean Claude (2015), **Yeniden Üretim**, çev. Levent Ünsaldı vd., Heretik Yayınları, Ankara.

- BOURDIEU, Pierre (2016), **Sosyoloji Meseleleri**, çev. Filiz Öztürk vd., Heretik Yayınları, Ankara.
- BOURDIEU, Pierre (2016), **Akademik Aklın Eleştirisi**, çev. Burcu Yalım, Metis Yayınları, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre (2015), **Pratik Nedenler**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yayınları, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre (2014), **Eril Tahakküm**, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre (2006), **Sanatın Kuralları**, çev. Necmettin Kamil Sevil, YKY, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre vd., (1966), **Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie**, Paris; BOURDIEU, Pierre- DARBEL, Alain, (1966), **L'Amour de l'art, les musées et leur public**, Paris.
- BOURDIEU, Pierre - DARBEL, Alain (2011), **Sanat Sevdası**, çev. Sertaç Canpolat, Metis Yayınları, İstanbul.
- CLAYTON, Peter, GAMMOND, Peter, **Blöfçünün Rehberi Caz, Tempo yaz kitapları-4**, Çev: M. Fehmi İmre, İstanbul.
- ÇEĞİN, Güney, GÖKER Emrah, ARLI, Alim, TATLICAN, Ümit (2014), **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SWARTZ, David (2013), **Kültür ve İktidar**, çev. Elçin Gen,
- DELLALOĞLU, Besim (2014) **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, Say Yayınları, İstanbul.
- GÖKSOY, A. Erdal (1984), **Eleştirel caz tarihi**, İmge Yayıncılık, İstanbul.
- GÖKSOY, A. Erdal (1988), **"Dünden Bugüne Caz"**, Ahtapot Müzik Kitapları, İstanbul.
- ERİNÇ, Sıtkı (2009), **Sanat Sosyolojisine Giriş**, Ütopya Yayınları, Ankara.
- ERGUR, Ali (2009), **Müzikli Aklın Defteri**, Pan Yayınları, İstanbul.
- FEIGE, Daniel Martin (2016), **Caz Felsefesi**, çev. Necati Aça, Dost Kitabevi, Ankara.
- FOUCAULT, Michel (2005), "Başka Mekanlara Dair", **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FUBINI, Enrico (2006), **Müzikte Estetik**, çev. Fırat Genç, Dost Kitabevi, Ankara.

HEINICH, Nathalie (2013), **Sanat Sosyolojisi**, çev. Turgut Arnas, Bağlam Yayınları, İstanbul.

CHARLIE Hore (1996), **Caz Dün, Bugün, Yarın, Çivi Yazıları**, Çev: Ebru Gültekin, İstanbul.

BALIÇ, İlkay, ERMIŞ, Didem (2013), **İKASEVE 370 kişi İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 40 Yılımı Anlatıyor**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul.

KAHYAOĞLU, Orhan (2010), **Müzikli Yolculuk**, Everest Yayınları İstanbul.

KRACAUER, Siegfried (2011), **Kitle Süsü**, çev. Orhan Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.

KUSPIT, Donald (2014), **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.

Malson, L., Bellest, C. (2005), **Caz**, Dost Yayınevi, Ankara.

MİMAROĞLU, İlhan K. (2016), **Caz Sanatı**, Pan Yayınları, İstanbul.

OCAKTAN, Mehmet (2004) , “**Naziler Caz Sevmez**”, Birun Yayınları, İstanbul.

ÖGET, Levent (2015), **Levent Öget ile Caz**, Bence Kitap, İstanbul.

PANOFKY, Erwin (1955), “Iconography and Iconology: An introduction to the study of renaissance art”, **Meaning in the Visual Arts**, New York.

RANCIERE, Jacques (2015), **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul.

ŞAN, Mustafa Kemal (1998), **Toplumsal Değişme Açısından Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanı**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sakar Üniversitesi.

YARDIMCI, Sibel (2014), **Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ZEYTİNOĞLU, Emre (2014) **İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ZEYTİNOĞLU, Emre (2016), **Sanatın Suç Ortakları**, Belge Yayınları, İstanbul.

ZOLBERG, Vera L. (2014), **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak**, çev. Buket Okucu Özbay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

b) Süreli Yayınlar

ARUN, Özgür (2014), “**İnce Zevkler-Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları**”, Cogito:76, YKY, İstanbul.

GÜVEN, U. Z., ERGUR A. (2014). **Dünyada ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi**, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 29. Sayı, 2014/2.

GÜVEN, Uğur Zeynep (2016), “**Beğeni Sosyolojisi Açısından Kültürel Tabakalaşma: Yeni orta Sınıf ve Yeni Medya** “Sosyoloji konferansları no: 54. 61-84.

Hürriyet Gazetesi “ Gösteri Dergisi “ **Dünden Bugüne Türkiye’de Caz**, Mart 1987.

c) Tezler ve Yayınlanmamış Kaynaklar

ARPACI, Murat (2011), **Biyo-İktidar ve Karnavelesk Beden: Foucault ve Bakth’in Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırılması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KARAGÜL, Cansu (2014), “**Bourdieücü sanat sosyolojisi bağlamında 2000’li yıllarda İstanbul’da alternatif tiyatrolar**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

d) Elektronik Kaynaklar

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf

<https://aylakahraman.wordpress.com/tag/turkiyede-caz/>

<https://aylakahraman.wordpress.com/tag/sosyoloji/>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Cemal_Re%C5%9Fit_Rey_Konser_Salonu

<http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-gunumuz-sanatinda-zaman-ve-bellek-kavramlarinin-gorsel-acilimleri/1246>

http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1190/sanat-hafiza-ve-iktidar

12. ÖZGEÇMİŞ

FATMA ÖZEN

Doğum Tarihi : 15.10.1982

Doğum Yeri : ANKARA

EĞİTİM:

YÜKSEK LİSANS:

1)Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Ens. Ortadoğu İktisadı
(2008-2011)

(*Tez Konusu: Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi*)

2)Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü (2. Yüksek Lisans)

LİSANS:

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü (1999-2003)

İŞ DENEYİMİ:

- Cemal Reşit Rey Konser Salonu- Program Koordinatörü
Cemal Reşit Rey Konser Salonu tüm sezon programının takviminin, provalarının, bütçe ve teknik şartnameleri, sanatçıların her türlü teknik detayının ekiplere bildirilmesi, çıkacak her türlü basılı materyalin içeriğinin hazırlanması, konserler öncesi, sonrası, tüm planlamaların yapılması
- İstanbul- Gyeongju (Güney Kore) Dünya Kültür Expo 2013 Projesi- Etkinlikler Sorumlusu
Etkinliklerin onayından sonra şartname ve teknik detayların hazırlanması, etkinlik içeriklerinin, planlamalarının yapılması ve organizasyonlarda yer alma
- TRT Genel Müdürlüğü TV Dairesi Başkanlığı/ Program Yayın ve Stratejilerinden Sorumlu Müdürlük
Ekim 2014'ten itibaren devam ediyor